

**A Encomenda Arquitetónica do Cardeal-Infante D.
Henrique em Évora**

Frederico Dinis Mota Ramos

**Dissertação de Mestrado em História da Arte – Artes da
Época Moderna e da Expansão**

Prof. Orientador: Nuno Senos

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Fevereiro de 2025

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte da Época Moderna e da Expansão, realizada sob orientação científica do Professor Doutor Nuno Senos.

Agradecimentos

Antes de mais, agradeço ao professor Nuno Senos, não só por ter despertado em mim o interesse pela arquitetura do Renascimento, mas principalmente pela orientação desta dissertação. Sempre disponível para discutir e esclarecer dúvidas ao longo de todo o processo de investigação e pesquisa, as suas observações foram fundamentais para a concretização deste projeto.

Aproveito para agradecer também aos docentes que acompanharam o meu percurso académico, em especial às professoras Alexandra Curvelo, Margarida Tavares da Conceição, Paula Lobo e Carla Fernandes.

Por fim, por todo o apoio, atenção e paciência ao longo do processo de ideação, pesquisa e elaboração da dissertação, agradeço aos meus amigos, e sobretudo aos meus avós, mãe, pai e irmão.

A Encomenda Arquitetónica do Cardeal-Infante D. Henrique em Évora

Dissertação de Mestrado

Frederico Ramos

Resumo

Palavras-chave: Cardeal-Infante D. Henrique; Évora; Arquitetura do Renascimento; Arquitetura Chã; Mecenato

O Cardeal D. Henrique foi o primeiro arcebispo de Évora, cargo que ocupou por duas vezes e manteve durante mais de duas décadas (1540-64; 1575-78). A ele se deve, por isso, um importante conjunto de obras arquitetónicas, tanto eclesiásticas como civis, na cidade. O objetivo desta dissertação de mestrado foi, a partir de uma seleção dos edifícios mandados construir por ordem expressa do cardeal, definir a sua encomenda arquitetónica em Évora. São estes: o Convento do Bom Jesus de Valverde; a Igreja de Santo Antão; o Colégio do Espírito Santo; e as fontes e cruzeiros por ele mandados fazer na cidade. Nelas conferimos uma opção constante pela austeridade ornamental, em grande medida por via do abreviamento, e o uso de modelos medievais, sem por isso se deixar de utilizar por base a tratadística do Renascimento – o que insere esta arquitetura no conceito de “arquitetura chã”. Apoiados em crónicas de ordens religiosas, em escritos de homens de letras do círculo do cardeal, e na peça de teatro quinhentista “Auto da Avé Maria”, de António Prestes, onde o classicismo é associado ao Diabo e ao paganismo, propomos que a opção pela austeridade e o recurso a modelos medievais se deva maioritariamente a um contexto de desconfiança em relação ao classicismo e às suas origens pagãs, entre outros motivos de cariz religioso e talvez identitário.

The Architectural Commissions of Cardinal Henry of Portugal in Évora

Master's Dissertation

Frederico Ramos

Abstract

Keywords: Cardinal Henry of Portugal; Évora; Renaissance Architecture; Portuguese Plain Architecture; Patronage

Cardinal Henry of Portugal was the first archbishop of Évora, a position he occupied twice and kept for over two decades (1540-64; 1575-78). He was responsible for the construction of an important series of buildings, both ecclesiastical and civil, in the city. The objective of this master's dissertation is, through the analysis of a selection of the buildings commissioned by order of the cardinal, to define his architectonic patronage in Évora. These buildings are: the Convent of Bom Jesus in Valverde; the Church of Santo Antão; the College of Espírito Santo; and the fountains and crosses whose construction in the city was ordered by him. In them, we see a constant option for ornamental austerity, especially through abbreviation, and the use of medieval models, though without ceasing to use as their base the treatises of the Renaissance – which frames them into the concept of “plain architecture”. Using the chronicles of religious orders, writings by scholars of the circle of the cardinal, and the sixteenth century theatre play “Auto da Avé Maria”, by António Prestes, where classicism is associated to the Devil and to paganism, we propose that the option for austerity and the use of medieval models is mostly due to a context of distrust of classicism and its pagan origins, as well as other religious, and perhaps identitarian, reasons.

Índice:

Introdução.....	6
Parte I: O Cardeal D. Henrique.....	11
1 – Percurso Eclesiástico, Político e Ação Cultural.....	12
2 – Encomenda Arquitetónica Fora de Évora.....	19
3 – O Cardeal e a Cidade de Évora.....	21
Parte II: As Obras.....	25
1 – O Convento do Bom Jesus de Valverde.....	26
2 – A Igreja Paroquial de Santo Antão.....	41
3 – O Colégio do Espírito Santo.....	49
4 – As Obras Públicas.....	62
Parte III: Definir uma Arquitetura.....	66
1 – Modelos Tratadísticos.....	67
2 – Austeridade e Abreviamento.....	73
3 – Medievalismos.....	97
Conclusão.....	127
Bibliografia.....	131
Anexo de Imagens.....	141

Introdução

O cardeal D. Henrique (1512-80) foi uma figura insigne da história portuguesa do séc. XVI. Infante, arcebispo, inquisidor, cardeal e rei, os destinos do país estiveram ligados à sua ação. Mas D. Henrique foi, também, um importante encomendante de edifícios, cujas opções arquitetónicas tiveram relevância no desenvolvimento da vertente “chã” da arquitetura portuguesa de quinhentos. Embora tenha deixado obra noutros locais, nomeadamente em Alcobaça, foi em Évora, cidade onde foi arcebispo durante mais de duas décadas, onde deixou as suas principais obras, cuja considerável coerência formal aponta para uma intervenção ativa do seu encomendante nas opções nelas tomadas.

Para esta abordagem das obras de encomenda do cardeal, partimos do preceito proposto por George Kubler na indispensável obra *Portuguese Plain Architecture* (1972), de que formas com origem em diferentes épocas podem coexistir no mesmo período e no mesmo edifício, formas essas que não são utilizadas na arquitetura apenas por capricho, mas com motivações próprias. Assim, nesta dissertação, não são os autores dos projetos ou as cronologias de construção que nos importam (embora não sejam esquecidos); são as formas e os motivos por detrás do seu uso o nosso foco, tendo por alvo definir uma arquitetura.

Tendo em conta que a presente dissertação pretende qualificar um conjunto de obras aqui agregadas pela figura do encomendante, parte-se do princípio de que o desenvolvimento das vertentes arquitetónicas deste período – e há mais do que uma – está ligado a certos princípios que quem as manda fazer aplica às obras. E em alguns casos, como o dos desenhos que o rei D. João III (1502-57) mandou vir de uma obra em Alcobaça, e o do cardeal D. Henrique quando ordenou que a Igreja de S. Roque tivesse nave única, veremos que o encomendante tinha voz ativa na seleção dos projetos. Seguimos, ainda, a narrativa de Horta Correia em relação ao desenvolvimento arquitetónico dos meados do séc. XVI, identificando duas principais correntes: uma “linha de classicismo italianizante” e outra, “senão de natureza anticlássica, pelo menos de sentido aclássico”¹.

É frequente estas correntes serem associadas aos arquitetos aos quais os edifícios são atribuídos. Por exemplo, Rafael Moreira associa a vertente “anticlássica” à obra de Miguel de Arruda (m. 1563)². Se, efetivamente, alguns edifícios da autoria de, ou

¹ Correia 1991 (b), pp. 44-46

² Moreira 1995(b), pp. 356-57

atribuídos a Arruda, se inserem perfeitamente nessa vertente (como a Igreja da Misericórdia de Santarém), é de notar que nem todas as atribuições comumente a ele feitas são acompanhadas da devida comprovação documental, pelo que permanecem no domínio da hipótese. Esse é o caso da Igreja do Bom Jesus de Valverde, que será abordada em pormenor nesta dissertação. Pelo contrário, parece-nos mais fácil associar os edifícios a encomendantes, cuja encomenda é geralmente coesa a nível formal. As correntes que Horta Correia define podem ser ambas associadas a dois encomendantes principais distintos.

Ao cardeal podemos associar a vertente “chã” da arquitetura de meados do séc. XVI. Nos principais edifícios de sua encomenda, como a Igreja de Santo Antão e o Colégio do Espírito Santo, verificamos como princípios comuns a economia de recursos, a austeridade ornamental e, apesar de terem por base elementos clássicos da tratadística, uma receção ativa e seletiva dessas formas, que de resto coexistem com elementos de origem, não clássica, mas sim medieval.

Outra vertente, diametralmente oposta à impulsionada pelo cardeal, é a que observamos nas obras encomendadas pela rainha D. Catarina de Áustria (1507-78), que procura na tratadística o seu principal modelo. Nas obras mandadas fazer pela rainha durante a sua regência, após a morte de D. João III, seu marido, destacam-se a capela-mor da Igreja de Santa Maria de Belém e o Claustro Grande do Convento de Cristo, em Tomar. Em ambas, os elementos arquitetónicos são claramente inspirados em gravuras da tratadística: os alçados do claustro de Tomar são, como é sabido, particularmente próximos de uma gravura do tratado de arquitetura de Serlio³.

Assim, parece haver uma considerável coesão formal nos edifícios mandados construir tanto pela rainha D. Catarina como pelo cardeal D. Henrique, ao passo que não temos certeza da autoria da maioria dos projetos das obras em causa na presente dissertação. Cremos que fará, por esse motivo, mais sentido realizar o estudo destas obras partindo do seu encomendante – atendendo aos dados que temos, é o cardeal a figura a partir da qual as poderemos agregar e dar sentido, mais do que os arquitetos. São, de resto, obras difíceis de desassociar umas das outras dada a coerência formal entre si, como dizíamos.

³ Outras podem ser acrescentadas, como uma vertente de inspiração flamenga exemplificada por Horta Correia pela encomenda da infanta D. Maria (1521-77), em particular a Igreja de Nossa Senhora da Luz, em Lisboa. Correia 1991 (b), pp. 55-56

Além disso, voltando ao exemplo de Miguel de Arruda e em edifícios onde há elevadas certezas de que tenha participado na conceção, podemos verificar que um único arquiteto pode trabalhar em diferentes estilos: na janela que Arruda criou nas Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha, encontramos uma forte presença do ornamento; na Igreja da Graça de Évora, formas classicizantes baseadas na tratadística; e na Igreja da Misericórdia de Santarém, trabalhou num estilo mais despojado, austero. Esta inconsistência formal entre os projetos atribuídos com elevada certeza a Arruda, além de demonstrar uma elevada adaptabilidade por parte do arquiteto a diferentes vertentes arquitetónicas, sugere que o desenvolvimento destas correntes terá estado mais ligado aos encomendantes do que aos arquitetos em si. São estas as considerações tidas quanto à escolha de uma abordagem por via de um encomendante, neste caso o cardeal D. Henrique, ao invés de um arquiteto ou de um edifício específico.

Quanto à escolha dos edifícios a abordar, imperou uma questão: levando em consideração que, como bem escreveu Manuel Branco, “(...) quase todas as obras públicas, sacras ou profanas, construídas em Évora desde os anos quarenta aos setenta do século de quinhentos foram executadas por vontade expressa, influência ou autorização de D. Henrique”⁴, que obras selecionar para o presente estudo?

Tendo em conta que a dissertação se foca na encomenda arquitetónica do cardeal, optámos por escolher abordar unicamente as obras que foram construídas por sua ordem expressa e financiamento, o que reduziu significativamente a quantidade de estruturas a ser inseridas na narrativa. São três os edifícios habitualmente associados ao cardeal em Évora: o Convento do Bom Jesus de Valverde; a Igreja Paroquial de Santo Antão; e o Colégio do Espírito Santo⁵. A estes edifícios, decidimos acrescentar algumas obras públicas de encomenda expressa do cardeal, até porque a Igreja de Santo Antão, por exemplo, não deve ser desassociada do enquadramento urbano em que foi inserida, e das obras que o cardeal mandou fazer à sua frente, na Praça do Giraldo. Assim, dedicaremos um capítulo a estas obras públicas: a Fonte das Portas de Moura; a Fonte da Praça do Giraldo; a Fonte da Porta de Aviz; e os cruzeiros que Francisco de Holanda menciona terem sido construídos por ordem do cardeal nas vias de entrada e saída da cidade.

⁴ Branco 1993, p. 40

⁵ São estas três as obras mencionadas tanto por Manuel Branco no seu estudo sobre a Igreja de Valverde (Branco 1993, p. 40) como por Maria de Lurdes Craveiro no seu artigo sobre a encomenda do cardeal D. Henrique (Craveiro 2013, pp. 379-81).

Optámos por excluir da narrativa o Convento de Santo António da Piedade, apesar de ter sido mandado construir por ordem do cardeal D. Henrique em 1576, durante o seu segundo arcebispado em Évora, tendo em conta que a generalidade da sua construção foi financiada e realizada já em tempos do seu sucessor, D. Teotónio de Bragança (que assumiu a mitra de Évora entre 1578 e 1602). D. Teotónio optou, aliás, por aí se fazer sepultar, pelo que cremos ser seguro associar essa obra ao sucessor do cardeal, mais do que a ele mesmo⁶.

Sobre Évora há uma antiga historiografia local. Abundam fontes documentais e estudos sobre as mesmas, que foram um importante recurso ao longo da escrita da dissertação. Atendendo ao facto de o alvo desta dissertação ser mais uma definição da arquitetura de encomenda do cardeal do que a procura de novos dados sobre a sua construção (assunto sobre o qual já há muita bibliografia) e dos autores dos seus projetos (o elemento agregador é o encomendante, como dissemos), a metodologia de trabalho incidiu pouco sobre fontes documentais coevas relacionadas com contratos, por exemplo. Ao nível das fontes coevas, são sobretudo as crónicas das instituições religiosas (que nos deixam pistas relativas às escolhas tomadas nos edifícios) que nos informam, mas também livros escritos por homens de letras que estiveram ao serviço de D. Henrique. E ainda uma peça de teatro quinhentista, que cremos ser um documento da maior importância para a compreensão não só das obras em abordagem, como da arquitetura chã em geral. Um dos aspetos que identificámos como sendo comum a todos os edifícios em abordagem, o uso de formas arquitetónicas de origem medieval (algo que nos parece pouco abordado em Portugal), implicou ainda a leitura de historiografia internacional, para realizar uma necessária comparação com exemplos semelhantes de recuperação de formas medievais noutros países. De resto, a descrição, análise e comparação de elementos arquitetónicos com tratados e gravuras foi, evidentemente, indispensável.

⁶ Serrão 2015, p. 135

Parte I

O Cardeal D. Henrique

1 – Percurso Eclesiástico, Político e Ação Cultural

D. Henrique (fig. 1) foi uma das figuras mais importantes da política e da Igreja em Portugal no século XVI. O seu percurso eclesiástico é notável, e apenas possível graças a uma estratégia de concentração do poder eclesiástico na coroa, tendo sido administrador do Mosteiro de Alcobaça, arcebispo de três cidades, inquisidor-geral e cardeal. A ele deveu-se a consolidação do Tribunal do Santo Ofício em Portugal, bem como a implantação das decisões do Concílio de Trento no país. Mas também teve o destino do reino em suas mãos em dois dos seus momentos mais delicados, tendo assumido a regência portuguesa aquando da menoridade de D. Sebastião (1554-78) e, após a morte deste em combate, foi ainda chamado, em idade muito avançada, a ocupar o trono e a resolver a crise dinástica que resultou desse acontecimento. Estamos, portanto, perante um homem que assumiu diversos cargos da maior relevância, marcando a história desta época. A obra mais relevante acerca do cardeal D. Henrique é a sua biografia escrita por Amélia Polónia, nela destacando a sua ação eclesiástica, política e cultural. Para a sumária biografia que apresentamos do cardeal, é sobretudo esta a obra que seguimos.

D. Henrique nasceu a 31 de janeiro de 1512, oitavo filho do rei D. Manuel (1469-1521) e da sua segunda esposa, D. Maria de Aragão e Castela (1482-1517). O infante foi, tal como o seu irmão D. Afonso (1509-40), desde cedo destinado à vida religiosa, tendo sido pedido ao papa, em 1522, quando D. Henrique tinha apenas 10 anos de idade, que lhe fossem concedidos o priorado do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e o bispado de Viseu. A atribuição do bispado foi recusada, mas foi-lhe concedido o priorado de Santa Cruz, com a tenra idade de 14 anos, bem como a administração do Mosteiro de S. Cristóvão de Lafões⁷. A concentração de cargos religiosos de elevada importância em D. Henrique e no seu irmão D. Afonso, nomeado cardeal e bispo de Évora, estará relacionada com a progressiva centralização do poder na coroa, bem como numa participação cada vez mais ativa do Estado na religião, em particular durante o reinado de D. João III, que delegou altos cargos eclesiásticos aos seus irmãos “(...) para implementar os seus próprios objectivos, seja no que se reporta às ordens religiosas, seja no tocante à reforma pastoral diocesana, seja ainda, ou principalmente, no que se refere aos cristãos novos portugueses”⁸. Como Maria de Lurdes Craveiro sintetiza, “Na realidade, e até ao século XVI, nunca a Igreja esteve tão sintonizada com os interesses do Estado nem nunca, como

⁷ Polónia 2005, pp. 82-83

⁸ Polónia 2006, p. 48

nesta altura, a prática política foi espiritualmente tão interveniente”⁹. É, então, por esse motivo que podemos compreender a nomeação de D. Henrique como arcebispo de Braga, em 1533, quando tinha apenas 21 anos.

Em 1539, é nomeado inquisidor-geral do reino, o segundo do recém instituído Tribunal do Santo Ofício, estabelecido a pedido de D. João III com a intenção de assegurar a homogeneidade religiosa do reino. Não se sabe se a decisão decorreu da iniciativa do próprio D. Henrique, empenhado em obter importantes cargos religiosos como os que detinha o seu irmão D. Afonso, mas é provável que tenha vindo do rei, numa tentativa de assegurar os interesses da coroa dentro da Inquisição. O infante, ao longo das mais de três décadas em que desempenhou o cargo, não poupou esforços na consolidação do poder da Inquisição em Portugal, procurando sobretudo assegurar a independência financeira e autonomia da instituição¹⁰. Esse esforço foi por vezes frustrado durante o reinado do seu irmão, sobretudo quando, em 1547, o papa isentou os cristãos-novos do confisco dos seus bens pela Inquisição durante dez anos e declarou o perdão dos crimes anteriores à data, decisão que levou D. Henrique a tentar por repetidas vezes abdicar do cargo, de modo a pressionar o rei a reverter a situação. Apesar disso, conseguiu no mesmo ano a diminuição das possibilidades da defesa dos arguidos, através da remoção da possibilidade do pedido de apelo¹¹. E, anos depois, já como regente do reino, assegurou por fim que os bens confiscados aos condenados revertissem para a própria instituição, e não para a coroa, bens esses que eram essenciais para o financiamento do Tribunal¹². D. Henrique manteve-se inquisidor-geral durante 40 anos, até 1579, sendo por isso o responsável pela consolidação desta instituição no país.

Em 1540, um ano depois de D. Henrique assumir a liderança da Inquisição em Portugal, a morte do cardeal D. Afonso deitava por terra parte da estratégia régia de concentração do poder religioso em si e de influência junto da Santa Sé. A resolução a este problema residiu, claro está, na entrega dos cargos que D. Afonso anteriormente desempenhava ao infante D. Henrique. Se o bispado de Évora foi rapidamente concedido pelo papa Paulo III ao infante (Évora foi, aliás, elevada a arcebispado, pelo que D. Henrique se tornou o primeiro arcebispo da cidade), a atribuição da administração do Mosteiro de Alcobaça e do cardinalato a D. Henrique foram mais demoradas.

⁹ Craveiro 2013, p. 377

¹⁰ Polónia 2005, p. 110

¹¹ Polónia 2005, p. 111

¹² Polónia 2005, p. 116

Por fim, no final do ano de 1545, o papa Paulo III concedeu-lhe o cargo de cardeal, com o título dos “Quatro Santos Coroados”¹³, tornando-se o primeiro cardeal português com esse título. Em 1553, o papa Júlio III atribuiu-lhe o cargo de legado *a latere*, o que o consolida enquanto representante mais alto do papa em Portugal¹⁴. Mas as ambições portuguesas iam mais além da nomeação de D. Henrique como cardeal. Aquando do conclave de 1549, o rei D. João III reuniu esforços no sentido de eleger D. Henrique como papa, procurando apoio no imperador Carlos V e em Henrique II de França. A tentativa fracassa, contudo, e o conclave elege Júlio III. Por mais duas vezes foi proposto ao mais alto cargo da hierarquia católica, falhando de ambas as vezes¹⁵.

A ação do cardeal não se limitou à religião. Por duas vezes tomou as rédeas da governação do país, a primeira em 1562, quando assumiu a regência do reino na menoridade de D. Sebastião. As preocupações principais do cardeal ao assumir a regência foram de cariz económico e de defesa militar. As debilidades financeiras do reino levaram o cardeal a pedir autorização do papa para impor um “subsídio sobre as rendas eclesiásticas”, que causou descontentamento junto do clero. Estas receitas serviram, em parte, para sustentar os reforços as armadas e as possessões portuguesas no Norte de África¹⁶. Atendendo ao facto de uma parte substancial das receitas da coroa advir do comércio, foi efetivamente necessário tomar medidas contra a pirataria e construir fortalezas de modo a proteger as possessões portuguesas, não só na costa continental como além-mar. No mesmo sentido, reforçou as praças portuguesas em Marrocos. O potencial económico do Brasil, por sua vez, levou ao investimento neste território, em continuidade com o que D. Catarina já havia realizado durante a sua regência, que antecedeu a do cardeal¹⁷. Foi uma regência marcada também por delicadas relações diplomáticas, sobretudo com Espanha, cujos interesses no Norte de África coincidiam com os dos portugueses, e com Inglaterra, que progressivamente utilizava espaço comercial português – o que levou, numa ocasião, à detenção de navios e tripulações ingleses nos Açores, por ordem de D. Henrique¹⁸.

¹³ Este título faz referência a quatro mártires romanos anónimos, mortos por ordem do imperador Diocleciano. O título está associado à igreja de Roma com o mesmo nome, cujas origens remontam ao séc. IV. O teto dessa igreja, em madeira, possui ao centro o brasão do cardeal.

¹⁴ Polónia 2005, p. 84

¹⁵ Polónia 2005, p. 85

¹⁶ Polónia 2005, p. 164

¹⁷ Polónia 2005 pp. 161-65

¹⁸ Polónia 2005, pp. 169-70

Após ter assumido a regência do reino, abandonou o arcebispado de Évora, cidade da qual teve de se afastar, em favor do de Lisboa, tornando-se arcebispo da cidade em 1564, no ano seguinte ao fim do Concílio de Trento. A sua principal preocupação enquanto arcebispo desta cidade foi a aplicação das medidas daí resultantes, promulgando as “Constituição Extravagantes do Arcebispado de Lisboa” e as “Extravagantes Segundas”, em 1565 e 1566, respetivamente¹⁹.

Finda a sua atuação enquanto regente, abandona a mitra de Lisboa (em 1570) e regressa a Évora em 1574, tornando-se de novo arcebispo da cidade. Provavelmente não pensava deixar novamente a mitra de Évora, tendo em conta que em janeiro de 1578 ordenou a construção do seu túmulo na Igreja do Espírito Santo de Évora. Contudo, com a morte de D. Sebastião em batalha nesse mesmo ano, assume a coroa de Portugal. Do seu breve reinado de apenas dezassete meses destaca-se o pagamento dos resgates dos prisioneiros portugueses feitos depois da batalha de Alcácer-Quibir e a tentativa de decidir a sucessão ao trono, para cujo efeito o cardeal convocou cortes em Almeirim. Faleceu nessa vila enquanto estas ainda decorriam, a 31 de janeiro de 1580.

Quanto à ação cultural, Amélia Polónia define duas linhas de pensamento ao longo da vida de D. Henrique: uma primeira mais aberta, resultado da sua educação humanista, e uma segunda mais dogmática, inserida no espírito pós-tridentino. Em relação a este assunto, importa antes de mais desenvolver um pouco a educação do infante, tendo em conta que, em geral, os homens responsáveis pela sua educação formaram depois o núcleo do círculo de humanistas em torno do cardeal.

O primeiro educador do infante terá sido Aires Barbosa (c. 1470-1540), filósofo humanista, que regressou a Portugal em 1523 para se tornar preceptor do infante D. Afonso. Anos depois, em 1531, o infante, a par dos seus irmãos D. Luís e D. Duarte, terá sido discípulo de Pedro Nunes (1502-1578), matemático e cosmógrafo-mor do reino. No entanto, no que toca a D. Henrique, essas lições terão durado pouco tempo, e em 1533 a sua educação já estava entregue a Nicolau Clenardo (1494-1542), humanista formado em teologia, escolhido por André de Resende (c. 1500-73) para ensinar o infante. É provável que a mudança das matemáticas para a teologia advenha da vontade expressa do infante, que foi ordenado arcebispo de Braga precisamente em 1533. O conteúdo da sua formação com Clenardo terá abrangido as línguas grega e hebraica, teologia e filosofia²⁰. Tratou-se

¹⁹ Polónia 2005, p. 96

²⁰ Polónia 2005, pp. 49-52

de um programa de teor não só eclesiástico, mas também humanístico, pela importância dada ao grego e à filosofia. Clenardo acompanhará D. Henrique na sua viagem até Braga em 1537, aí coordenando, a mando do infante, o colégio que o arcebispo D. Diogo de Sousa havia fundado, e que abandonaria no ano seguinte. Entre 1538 e 1541, D. Henrique terá ainda por mestre João Vaseu (c. 1511-61), que substituiu Clenardo na escola que antes dirigia. Em 1541, com a nomeação de D. Henrique como arcebispo de Évora, Vaseu dirigiu-se para Évora, onde permaneceu até 1550²¹.

Assim, a formação de D. Henrique abrangia várias áreas: matemáticas, línguas clássicas, filosofia e teologia, resultando naquela que Amélia Polónia considera ser a primeira linha de pensamento do infante, baseada no humanismo renascentista. Como tal, o infante manteve contacto com vários humanistas, formando um círculo intelectual em seu redor, em cujo centro se encontraram, como dizíamos, os homens responsáveis pela sua educação: Nicolau Clenardo e João Vaseu. Da encomenda ou patrocínio do cardeal resultaram várias obras por parte de humanistas, desde logo o *Breviarium Eborensis* (1548), escrito por André de Resende por ordem do cardeal; as *Chronici Rerum Memorabilium Hispaniae* (1552), mandadas fazer pelo cardeal a João Vaseu; a edição póstuma da *Comédia de Vilhalpandos* (1560), que terá sido também encomendada por D. Henrique a Sá de Miranda (1481-1558); e a *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel* (1566), de Damião de Góis (1502-74), cuja elaboração apoiou. Também João de Barros (c.1496-1570) esteve ao serviço do cardeal, tanto em Braga como depois em Évora, entre os anos de 1538 e 1550. Por intervenção do cardeal teve acesso a documentos sobre a história hispânica com via a escrever a sua *Geographia d'entre Douro e Minho e Tras-os-Montes* (1548)²². Ao infante estão ainda dedicados livros do já referido Pedro Nunes, bem como os comentários à obra do historiador romano Suetónio de Aquiles Estaço (1524-81), humanista versado nos textos clássicos²³. Veremos adiante, contudo, que este apoio que o cardeal deu aos humanistas tinha limites, e se esse apoio foi constante ao longo da sua vida, a ação censória far-se-ia sentir de forma igualmente constante.

O ensino foi uma das principais preocupações do cardeal. Já em Braga, D. Henrique tinha dado continuidade aos estudos públicos que o arcebispo D. Diogo de Sousa (c. 1461-1532) havia aí fundado, criando ainda novas cátedras, de Gramática e Poética, dirigidas primeiro por Clenardo e depois por Vaseu. D. Henrique projetava ainda

²¹ Cabral 1988, p. 30

²² Tarrío 2006, p. 890

²³ Pascoal 2022, p. 37

criar outras cadeiras, de Retórica, Filosofia, Cânones e Teologia, planos frustrados quando foi empossado da diocese de Évora.

Em Évora, contudo, o cardeal estabeleceu na prática a mesma estrutura de ensino dos estudos públicos de Braga, bem como os mesmos mestres, colocando novamente Vaseu à frente de duas cadeiras, de Gramática e Retórica²⁴. A seu tempo, a ação do cardeal no ensino viria a ser muito mais extensa em Évora do que a que empreendeu em Braga, embora com um ensino de uma natureza diferente da que havia promovido até então, através da fundação do Colégio do Espírito Santo, entregue à Companhia de Jesus. No séc. XVI, foi constante o auxílio a esta instituição, tanto por D. Henrique, como pela coroa, e como tal o cardeal apoiou a partir da década de 50 outras estruturas de ensino da Companhia no país, nomeadamente os colégios de Braga, Porto, Coimbra e Lisboa, numa estratégia deliberada de formação clerical. D. Henrique entregou ainda o Colégio do Espírito Santo de Coimbra (depois renomeado Colégio de S. Bernardo) à Ordem de Cister, depois de abandonar o projeto em favor do estabelecimento do colégio de Évora²⁵; e em Tarouca fundou um colégio para o ensino do latim²⁶.

Fica então demonstrada a ampla ação cultural do cardeal D. Henrique, homem de letras, mecenas de humanistas e reformador do ensino. Todavia, o cardeal desempenhava a função de inquisidor-geral, e como tal cabia-lhe assegurar a repressão de práticas proibidas pela Igreja, o que levou à perseguição de alguns homens de letras. Em 1549 e 1550, o cardeal assinou as ordens de prisão e inquirição aos mestres humanistas do Colégio das Artes de Coimbra: João da Costa, Diogo de Teive e Jorge Buchanan, acusados de luteranismo e práticas heréticas. Apesar das acusações, os humanistas foram libertados em 1551, talvez por intervenção de D. João III. Posteriormente, em 1571, depois de escapar à condenação pela Inquisição por duas vezes em 1545 e 1550, também Damião de Góis, uma das principais figuras do humanismo em Portugal, anteriormente apoiado por D. Henrique, acabou por ser condenado a prisão perpétua pela Inquisição, acusado de heresia e luteranismo²⁷.

Assim, a mesma mão que manteve contacto e apoiou os mais diversos humanistas, não se absteve de permitir a sua encarceração e condenação quando a isso as suas ideias obrigavam. Essa ação opressora fez-se sentir sobretudo após dois eventos: a morte do rei

²⁴ Polónia 2005, p. 62

²⁵ De recordar que D. Henrique era administrador do Mosteiro de Alcobaça, pertencente à mesma ordem. Lobo 2009, p. 26

²⁶ Polónia 2005, pp. 61-62

²⁷ Craveiro 2013, p. 378

D. João III em 1557, e em consequência o fim da proteção que até então dera a alguns humanistas, como os do Colégio das Artes²⁸; e a promulgação dos decretos do Concílio de Trento, em 1564, realizada pelo próprio cardeal D. Henrique²⁹. Estamos, assim, perante a segunda linha de pensamento definida por Amélia Polónia, mais dogmática.

Ao cardeal podemos associar uma forte ação censória, tendo sido por sua ordem que foi redigida a primeira lista de livros proibidos pela Inquisição em Portugal³⁰. Embora D. Henrique tenha aceitado o estudo de outras religiões por parte de homens do seu círculo quando apoiou, por exemplo, a tradução que Nicolau Clenardo decidiu fazer do Alcorão aquando da sua estadia em Marrocos³¹, a situação foi outra quando Damião de Góis escreveu o livro *Fides, Religio Moresque Aethiopum* (1540), um relato sobre a religião cristã da Etiópia resultante das suas conversas com o embaixador etíope Sāgā za-Ab. O cardeal proibiu esta obra de circular em Portugal, justificando que “(...) o ofendeu as Razões que o embaixador do preste [rei da Etiópia] nella daa sobre as cousas da fee (...)”, e “(...) hũa coisa he Relatar simprezmente os Ritos de hũa naçam e outra querellas corroborar com Razões falsas como faz este embaixador sem auer logo confutação delas (...)”³². No fundo, o cardeal parece traçar uma linha divisória entre o interesse dos humanistas do seu círculo pelo “outro”, e o seu dever enquanto inquisidor-geral de não deixar circular obras que possam pôr em causa os dogmas católicos.

D. Henrique foi, em suma, um homem de ação, cuja vida foi dominada pela “consciência do dever” e pela “busca da exemplaridade”³³. Convictamente católico, fez todos os possíveis para consolidar o poder do Santo Ofício em Portugal. Embora desde cedo dedicado à vida religiosa, veio a ser regente numa conjuntura difícil, e acabou mesmo por ser rei. Apesar de ter assumido as rédeas de um reino instável, não perdeu tempo em aplicar as reformas do Concílio de Trento. Foi um homem culto de formação humanista que, no entanto, censurou homens de letras. E também um homem que, enquanto príncipe, arcebispo, cardeal e rei, não deixou de mandar construir, não deixou de impor através da pedra, tijolo e argamassa uma imagem do seu poder, uma imagem austera e frugal, que tem em Évora a sua máxima expressão.

²⁸ Craveiro 2013, p. 378

²⁹ Costa 2009, p. 238

³⁰ Moreira 2004, p. 86

³¹ Polónia 2005, p. 57

³² Nepomuceno 2023, pp. 336-37

³³ Polónia 2005, p. 251

Mas não só em Évora o cardeal deixou obra construída. Como tal, antes de avançarmos para essa cidade e para os edifícios em análise nesta dissertação, é pertinente estabelecer e abordar brevemente algumas obras fora de Évora que o cardeal mandou construir, ou nas quais teve um papel determinante, que surgirão mencionadas ao longo do texto.

2 – Encomenda Arquitetónica Fora de Évora

O cardeal foi, como vimos, administrador do Mosteiro de Alcobaça, tendo aí financiado algumas obras de relevo. A mais antiga será o Palácio Abacial, adossado ao mosteiro, iniciado em 1548 segundo projeto de Miguel de Arruda – que deverá, na mesma altura, ter realizado uma “traça geral” dos restantes edifícios em Alcobaça que referiremos a seguir³⁴. Em Alcobaça, além do Palácio Abacial, ordenou a construção do Claustro dos Noviços, também denominado “Claustro do Cardeal” (fig. 2). A obra terá sido iniciada no ano de 1550, e terminada já na década seguinte. Os seus alçados são marcados pela austeridade ornamental. Possui dois pisos, ambos com as mesmas feições: arcos de volta perfeita com moldura lisa, com um sumário entablamento a separar o piso térreo do superior – sem quaisquer colunas, portanto.

A denominada “Igreja de Fora” do Mosteiro de Alcobaça (fig. 3) será também obra do cardeal, que era administrador do mosteiro na altura em que foi edificada. Terá sido erguida no âmbito da reforma do mosteiro impulsionada por Frei António de Lisboa, iniciada em 1548, embora a sua construção seja, provavelmente, posterior, já dos anos 50 e 60. Sabe-se que Miguel de Arruda esteve no mosteiro em 1548 para avaliar o estado do edifício e a necessidade de reparos, levando Maria de Lurdes Craveiro a considerá-lo o autor do projeto da igreja³⁵. Tendo em conta que 1548 foi também o ano em que Arruda esteve em Évora a estudar o terreno em que se edificaria a Igreja de Santo Antão, é possível que haja alguma relação entre elas, até porque ambas são igrejas-salão. As igrejas não foram iniciadas logo nesse ano – a de Santo Antão, por exemplo, sabemos ter sido começada em 1557 – mas se os projetos tiverem sido realizados por volta desta altura, não é inconcebível que estes edifícios acompanhem os projetos para a Sé de Miranda do Douro realizados em 1547 por Miguel de Arruda enquanto protótipos da tipologia das “sés novas” – assunto a que regressaremos. A igreja é hoje a denominada “Sala dos Reis”,

³⁴ Moreira 1995 (a), p. 58

³⁵ Craveiro 2009, p. 62

devido às estátuas representando monarcas portugueses que foram instaladas no local no séc. XVIII. Tem planta centralizada, com colunas toscanas sobre as quais assentam abóbadas de nervuras à mesma altura – uma igreja salão, portanto. As nervuras das abóbadas são lisas. A capela-mor tem formato retangular.

Embora não construídas por sua vontade expressa, o cardeal poderá ter tido influência na construção de outras igrejas-salão, estas nos domínios do arcebispado de Évora: as igrejas matrizes de Estremoz (1559-62), Veiros (1559-95), Alcáçovas (1560-80) e Monsaraz (c. 1563)³⁶. Todas têm sensivelmente o mesmo modelo da Igreja de Santo Antão, levando Horta Correia a considerar que a Matriz de Veiros, por exemplo, “(...) não é mais do que uma réplica rural (...) da igreja urbana de Santo Antão”³⁷. Todas são dominadas pelo despojamento, sem presença de ornamento arquitetónico (o ornamento encontra-se relegado para os retábulos) e com as abóbadas de cruzaria de nervuras lisas à mesma altura suportadas por colunas, embora as plantas tenham ligeiras diferenças entre si: as naves de Veiros e de Alcáçovas inscrevem-se num retângulo (à semelhança de Santo Antão), ao passo que as de Monsaraz formam um quadrado, repetindo um esquema já antes realizado na Matriz de Estremoz (figs. 4 a 6)³⁸.

Fora do país, mais concretamente em Roma, deve-se ao cardeal a construção do monumento funerário em memória de D. Sebastião, realizado em 1578, ano da sua morte. A obra distingue-se da restante encomenda de D. Henrique pela sua forte carga ornamental, dando-se a possibilidade de o próprio projeto poder ter sido realizado em Itália. Da obra efémera sobrevive um desenho de Mario Cartaro (c. 1540-1620) (fig. 7). O monumento foi, ao que tudo indica, montado na Chiesa del Gesù (1568-84), pertencente à Companhia de Jesus, indicada no topo desse desenho como *Basilica Farnesiana*. Na inscrição funerária D. Henrique está nomeado como “IOHANNIS REGIS FRATRIS NEPOTI PISSIMO HENRICVS REX”. O monumento tem carácter propagandístico, estando carregado do aparato heráldico e simbólico português. No friso, nas métopas entre os tríglifos, encontram-se alternados quinas, torres, arcos e flechas, esferas armilares, e cruzes (que embora indistintas no debuxo, presume-se que sejam da Ordem de Cristo). No topo, por cima da balaustrada, novamente torres, encimadas por cruzeiros da ordem, e arcos e flechas. Nos pináculos, além de esferas armilares, encontram-se também pelicanos, elemento que simboliza o sacrifício de Cristo.

³⁶ Bilou 2016, p. 222

³⁷ Correia 1986, p. 106

³⁸ Pereira 2022, p. 325

Os capitéis das colunas do monumento têm um aspeto semelhante aos da Igreja Matriz de Veiros, com capitel com caneluras em seu redor, embora os ábacos sejam retos no monumento, em vez de curvos, e não tenham volutas (figs. 8 e 9). Os pináculos poderão ser uma referência a monumentos funerários da Antiguidade Clássica, como as pirâmides (subsistindo em Roma uma, a Pirâmide de Céstio), ou o Mausoléu de Halicarnasso. A carga ornamental e a verticalidade dos pináculos poderiam, contudo, apontar também para um possível impacto do gótico³⁹. Esta foi, tanto quanto temos conhecimento, a última obra que o cardeal mandou fazer.

3 – O Cardeal e a Cidade de Évora

Évora manteve, ao longo do século XVI, um estatuto de elevada importância para a coroa, especialmente durante o reinado de D. João III. Como tal, após o terramoto de 1531, que causou consideráveis danos em Lisboa, foi em Évora que o monarca decidiu instalar a corte, aí se mantendo durante cinco anos, de 1532 até 1537. Conforme estudou Rafael Moreira na sua tese de doutoramento, estes anos foram, na cidade, um período de espírito humanista, que teve repercussões na arquitetura. No seu decorrer, destaca-se o interesse renovado pelo período romano desta cidade que já no frontispício do foral manuelino (1501) era nomeada de *Ebora Colonia Romana* (fig. 10), numa atitude de orgulho perante a ideia de que a cidade tinha sido fundada enquanto colónia romana⁴⁰. Neste ambiente, em 1533, o rei ordenou a construção do aqueduto da Água de Prata, no local onde André de Resende apurou situar-se um anterior aqueduto romano, ideia que resultou num debate entre este humanista e D. Miguel da Silva, que desacreditou a opinião de Resende. D. João III recebe, por este feito, o título de *patris patriae* (pai da pátria), um título dado aos principais imperadores romanos, sendo assim “(...) aclamado como um imperador por um círculo de humanistas e artistas-cortesãos ávidos de celebridade e apoio público (...)” e deixando-se “(...) investir por uma imagem “ao romano” do Poder, de que as Cortes de 1535 marcam o começo, em verdadeira apoteose de ideologia imperial”⁴¹.

Além da reconstrução do aqueduto, cujas caixas de águas têm um formato claramente “ao romano”, com colunas toscanas encimadas por entablamento clássico, também na Igreja da Graça de Évora (c. 1535-55) se evidencia a marca deste período de

³⁹ Paulo Pereira considera, de resto, que o uso do remate piramidal em igrejas de meados do séc. XVI, como a Sé de Portalegre, é uma permanência do Gótico. Vide Pereira 1995, p. 194

⁴⁰ Pereira 2014, pp. 528-29

⁴¹ Moreira 1995, p. 346

interesse pela Antiguidade Clássica, tendo em conta o seu aspeto igualmente classicizante, mas não só: é numa inscrição da fachada do templo (que pode ter sido pensado como panteão de D. João III), que o monarca surge nomeado *patris patriae* (figs. 11-12). Três anos depois da saída da corte de Évora, falece o então bispo da cidade e irmão do rei, D. Afonso, sucedendo-lhe na mitra o cardeal D. Henrique.

Évora foi, sem dúvida, a cidade predileta do cardeal, e aquela na qual planeava fazer-se sepultar, como comprova o túmulo que mandou executar na Igreja do Espírito Santo – onde acabou por não ser sepultado por se tornar rei, sendo tumulado, portanto, na capela-mor do Mosteiro dos Jerónimos, junto dos seus antecessores. Arcebispo da cidade por duas vezes, entre 1540 e 1564, e entre 1575 e 1578, vinte e oito anos no total, nela deixou uma extensa obra. A sua atuação em Évora foi de tal forma impactante em termos arquitetónicos que a esmagadora maioria das obras construídas na cidade no seu período enquanto arcebispo, e mesmo depois de abandonar o cargo, a ele se devem⁴². Mas o impacto do cardeal na cidade será distinto daquele que o rei e a sua corte deixaram nos breves anos em que aí permaneceram.

A arquitetura que D. João III deixou na cidade tem um cunho marcadamente renascentista, “ao romano”, e também experimental, sobretudo no que toca à fachada da Igreja da Graça. Pelo contrário, as obras deixadas pelo cardeal destacam-se pela austeridade ornamental e pelo regresso a modelos e até algumas formas medievais. Há, contudo, linhas de continuidade, nomeadamente ao nível da preocupação com o abastecimento de água, tendo o cardeal mandado construir novas fontes para abastecer a população – embora para a construção de uma delas se tenha demolido parte do aqueduto e um chafariz resultante da empreitada financiada por D. João III⁴³. Mas, de uma forma geral, se D. João III tentou dar uma imagem “romana” à cidade de Évora, o cardeal procurou em vez disso dotá-la de uma imagem “cristã”, e não apenas a nível arquitetónico. Talvez tenha sido essa imagem cristã que levou o cardeal a encomendar a André de Resende o *Breviarium Eborensis*, onde se reuniram dados sobre santos eborenses. E a preocupação de D. Henrique em estabelecer na cidade a Inquisição, cuja instalação, segundo Damião de Góis, foi feita a seus custos⁴⁴, e depois em ali criar um colégio para educação do clero entregue a uma instituição cujo principal objetivo era a

⁴² Branco 1993, p. 40

⁴³ Bilou 2009, pp. 78-79

⁴⁴ Góis 1926 [1566], pp. 104-5

missionação, apontam para o mesmo. Vejamos, então, os principais pontos de ação do cardeal em Évora.

D. Henrique tomou a mitra de Évora quando o bispado, agora elevado a arcebispado, era um dos mais extensos do reino. Uma das suas preocupações foi, não a de manter ou expandir as suas posses, mas a de diminuí-las, de modo a tornar mais eficiente a atuação pastoral, sobretudo tendo em conta a baixa densidade populacional da região. A diocese perdeu território com a criação do bispado de Portalegre, apoiada pelo cardeal, que defendeu ainda a criação de um bispado em Elvas, que não se concretizou⁴⁵. Podemos definir como outra das prioridades do cardeal o aumento da atividade pastoral, tendo o estabelecimento da Companhia de Jesus contribuído para o efeito, com a sua ênfase no “(...) contacto directo com as massas de fiéis através da pregação, da confissão e mesmo da prática de exercícios espirituais (...)”⁴⁶. E também a uniformização catequética e litúrgica, para qual contribuiu a encomenda do *Breviarium Eborensis* já mencionado, e ainda as *Constituições da Sé*, compiladas em 1569 já no tempo do sucessor do cardeal, mas na sua maioria da autoria de D. Henrique. Estes documentos demonstram, segundo Amélia Polónia, “(...) um desejo de uniformidade e de disciplina: de movimentos, de calendários, de horários, de vestuário, de paramentação e ornamentação e da própria gestualidade”⁴⁷. E quando reassume o arcebispado em 1575 as suas preocupações principais são as mesmas que teve enquanto regente e arcebispo de Lisboa: assegurar a implementação das medidas do Concílio de Trento. Uma das suas primeiras medidas foi ordenar que em toda a diocese se utilizasse o missal determinado pelo Concílio, uniformizando a liturgia⁴⁸.

A educação do clero, fundamental para a atividade missionária, foi outra preocupação do cardeal. Como vimos, o cardeal teve, ao longo da sua vida, preferência pela Companhia de Jesus, apoiando a construção de vários colégios desta instituição. Foi em Évora, contudo, que D. Henrique concretizou a sua maior contribuição material para os jesuítas, bem como para o ensino do clero: o Colégio do Espírito Santo, aberto em 1553, entregue à companhia no ano seguinte e elevado a universidade em 1559⁴⁹. Esta instituição juntava-se, então, à Inquisição enquanto meio para assegurar, uma pela

⁴⁵ Polónia 2006, pp. 46-47

⁴⁶ Polónia 2006, p. 51

⁴⁷ Polónia 2006, pp. 51-52

⁴⁸ Polónia 2005, p. 101

⁴⁹ Polónia 2005, p. 63

missionação, outra pela repressão, a homogeneidade religiosa da diocese. Abordaremos o colégio mais à frente, no capítulo sobre o mesmo.

Também ao nível da cultura o cardeal teve impacto. Manteve em Évora uma corte de letrados e humanistas, incluindo João de Barros, João Vaseu (com funções no colégio) e André de Resende (com um cargo na Inquisição), cujas obras apoiou, como vimos anteriormente. Financiou também a publicação de vários livros, sobretudo de índole religiosa, como homiliários e manuais de confessores, como a *Summa Caietana* (1557), de Tomás Vito, ou os *Treinta y Dos Sermones* (1568), de Juan de la Cruz⁵⁰. Foi mecenas ainda no que toca à música, apoiando músicos como Mateus Aranda e o organista Heitor Lobo⁵¹. O mecenato nesta área incluiu a criação do órgão da Sé de Évora, encomendado possivelmente a Ascenso Dias, com a participação de Heitor Lobo, o organeiro que se encontrava ao serviço de D. Henrique⁵².

Mas talvez, de entre a sua ação cultural na cidade e nas suas redondezas, as obras mais importantes que deixou foram os edifícios que mandou construir, sobretudo os de cariz religioso, mas também os civis. São essas obras que abordaremos nos capítulos que se seguem.

⁵⁰ Polónia 2006, p. 52

⁵¹ Branco 1988-93, p. 80

⁵² Bilou s/d. O Órgão e o Cadeiral da Sé de Évora, pp. 100-103, cf. Bibliografia

Parte II

As Obras

1 – O Convento do Bom Jesus de Valverde

Muito já foi escrito sobre este convento. A sua igreja é considerada uma das “obras-primas” do Renascimento em Portugal, razão pela qual sobre ela foram escritos inúmeros estudos, contando-se inclusive, entre eles, uma dissertação de mestrado⁵³. Esta dissertação, escrita por Marta Cabral, e o artigo de Manuel Branco “A Fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde e o Tríptico de Gregório Lopes”⁵⁴, são os estudos mais relevantes. A primeira autora, na sua dissertação, aborda aprofundadamente as possíveis autorias do projeto, define possíveis modelos e faz uma análise da igreja à luz de diferentes correntes filosóficas e teológicas. Manuel Branco, por sua vez, encontrou documentação fundamental para a definição da cronologia de construção e colocou problemas à atribuição do projeto a vários autores. Nesta parte, o propósito assenta mais em descrever os edifícios, inseri-los nos seus contextos de construção, definir a sua cronologia construtiva e possíveis autores e outras figuras envolvidas. Mas, dada a extensa bibliografia sobre ela, esta será uma igreja acerca da qual não haverá muitos mais dados a acrescentar. Cabe-nos reunir a numerosa informação e abordá-la criticamente.

O Convento do Bom Jesus de Valverde (fig. 13) terá sido mandado construir por ordem do cardeal D. Henrique junto à Herdade da Mitra, acerca da qual é, antes de mais, pertinente dissertar, tendo em conta que a escolha do local do convento estará diretamente relacionada com este paço. A quinta está documentada desde 1427. Em inícios do século XVI, por iniciativa do bispo D. Afonso de Portugal (1440-1522), a quinta foi ampliada, tendo sido edificadas no tempo de D. Afonso a Casa da Água, de 1514 (conforme uma inscrição no local), e possivelmente a capela do paço. Ambos possuem abóbadas de nervuras manuelinas, que ajudam à datação. A quinta serve desde então como retiro eclesiástico pelo bispado de Évora como, de resto, denuncia a denominação de “Quinta da Mitra”⁵⁵.

O cardeal D. Afonso, irmão de D. Henrique, também bispo de Évora, investiu igualmente na quinta, ampliando-a na década de 30, conforme informa um documento datado de 1538, onde se menciona que Pero Fernandes, moço de estribeira de D. Afonso, foi enviado a Valverde para aí “fazer certas obras”⁵⁶. Estas obras poderão ter sido impulsionadas pela estadia do rei D. João III e da corte em Évora depois do terramoto de

⁵³ Cabral 1988

⁵⁴ Branco 1993

⁵⁵ Patrocínio 2016, pp. 144-45

⁵⁶ Cabral 1988, pp. 17-18

1531, durante a qual o monarca terá caçado em Valverde⁵⁷. A quinta de Valverde é uma de várias quintas e paços de retiro edificadas ou ampliadas no séc. XVI, como os paços de Sintra e da Bacalhoa. Valverde distingue-se destes sobretudo por a iniciativa da sua ampliação ter vindo de um arcebispo, de uma autoridade eclesiástica, ao invés de senhorial.

Também o cardeal D. Henrique terá usado a Herdade da Mitra como local de retiro, de acordo com Frei Manuel de Monforte (1641-1711), que publicou em 1696 a *Chronica da Província da Piedade*, no qual atribui erradamente a fundação da Quinta da Mitra a D. Henrique⁵⁸, mas nota que o cardeal aí “(...) vinha muitas vezes tomar alívio dos trabalhos, e cuidados (...)”⁵⁹. A ação do cardeal, no entanto, incidiu não tanto sobre a quinta, mas sim sobre o convento que, esse sim, mandou construir junto a esta, pouco depois de assumir o arcebispado de Évora.

O convento foi entregue ao ramo da Mais Estreita Observância da Ordem Franciscana, integrando a princípio doze frades capuchos. De acordo com Suzana Matos Abreu, a escolha deste ramo da ordem franciscana nada tem de novo, tendo em conta o forte apoio que a alta nobreza portuguesa foi dando ao longo do séc. XVI a esta ordem, fundada em 1525 e reconhecida pelo papa Clemente VII em 1528. Ainda em 1501, antes sequer da fundação da ordem, já D. Jaime, duque de Bragança ordenava a fundação de um pequeno convento junto ao Paço de Vila Viçosa para acolher dois frades dissidentes do movimento da Observância. O infante D. Luís fundou na década de 1540, em Benavente, perto de Salvaterra de Magos, um convento de capuchos. D. João de Lencastre, duque de Aveiro, por sua vez, ofereceu a Serra da Arrábida aos capuchos, para nela viverem como eremitas, e na década de 1560, D. Álvaro de Castro, conselheiro do rei, fundou em Sintra mais um convento do braço eremita dos capuchos⁶⁰. Todos estes conventos destacam-se pela sua reduzida escala, por serem destinados a uma vida de reclusão, e, no que toca ao de Vila Viçosa, como o de Benavente, por funcionarem como espaço de retiro dos seus fundadores – aspetos coincidentes com o Convento de Valverde.

⁵⁷ Num documento analisado por Bilou lê-se “(...) asy para quando eu allgua ora aly quiser hyr follgar se achem caças em majs cantidades (...)”, indicando que não só a Mitra era uma quinta de recreio, como de caça. Bilou, s/d. A Quintã de Valverde da Mitra de Évora: Notícia das suas Confrontações, pp. 3-4, cf. Bibliografia

⁵⁸ Monforte não especifica que se trata da Quinta da Mitra, mas menciona que fez em Valverde “(...) hum curioso jardim, casa de campo e recreação (...)”. Monforte 1751, p. 340

⁵⁹ Monforte 1751 [1696], p. 340

⁶⁰ Abreu 2013, pp. 973-75

Podemos, assim, inferir que a escolha do local de Valverde para a construção do convento dos capuchos estará ligada com o facto de se encontrar nas redondezas de um local de retiro dos arcebispos de Évora, não sendo um caso único da fundação de conventos capuchos junto de paços da nobreza portuguesa do século XVI.

Com efeito, o apoio aos capuchos foi constante por parte da família real e da alta nobreza, e antes de D. Henrique já o cardeal D. Afonso terá estado envolvido na fundação de um convento capucho na diocese de Évora, no caso o de Santo António de Estremoz, fundado em 1537 com o apoio da casa de Bragança. Partindo deste dado, Marta Cabral colocou a hipótese de haver uma “linha de continuidade” entre D. Afonso e D. Henrique quanto à ideia de criar um convento capucho em Valverde, ideia essa suportada pelas já mencionadas obras que se estavam a fazer em Valverde, em 1538, por iniciativa do cardeal D. Afonso, cuja natureza nos é desconhecida – mas que poderiam já vir no sentido de ali criar um convento capucho⁶¹. No entanto, é mais provável que se tratassem apenas de obras na Herdade da Mitra.

Se continua a não ser possível confirmar que D. Afonso já antes pensava construir um convento para a Ordem dos Capuchos em Évora, o apoio da família real a esta ordem e ao empreendimento do cardeal em Valverde fica demonstrado pelo facto de a rainha D. Catarina ter estado presente na inauguração do convento, conforme indica um registo de pagamento “pera a despesa quando a Rainha foy Jantar a valuerde”, havendo notícia de que a corte esteve em Évora no final de 1544⁶². Para todos os efeitos, quer tenha sido pensada ou mesmo iniciada pelo cardeal D. Afonso, ou não, foi já com o seu sucessor na mitra de Évora que a edificação do convento se deu, e (como veremos mais adiante) o modelo utilizado para a planta da igreja indica que pelo menos esta foi já escolhida por D. Henrique.

Quanto à cronologia da sua construção, desde cedo a historiografia datou a igreja de 1544, tendo em conta que os frades entraram no convento nesse ano. Apesar disso, George Kubler, à semelhança de Pais da Silva e Dagoberto Markl⁶³, considerava que, pelas semelhanças que via na igreja com o tratado de Andrea Palladio, não deveria ser anterior a 1560, data da respetiva publicação⁶⁴. Manuel Branco comprovou, contudo, que a igreja foi iniciada por volta de 1543, e terminada apenas cerca de um ano ou dois depois,

⁶¹ Cabral 1988, pp. 17-18

⁶² Branco 1993, p. 45

⁶³ Branco 1993, p. 42

⁶⁴ Kubler 1988, p. 50

tendo em conta que o pagamento do retábulo data de 1545⁶⁵. A escolha da invocação do “Bom Jesus” estará ligada à ordem a que se destinava: os franciscanos eram desde o século XIV guardiães do Santo Sepulcro, sendo os capuchos um braço desta ordem.

Comecemos pelo claustro, que tem planta quadrangular e está dividido em dois pisos (fig. 14). O piso inferior tem oito arcos de volta perfeita com molduras lisas assentes diretamente, sem assistência de uma arquitrave, por cima de doze colunas toscanas. Cada face do claustro tem, assim, dois arcos assentes em três colunas. Os cantos são compostos por duas colunas adossadas a uma pilastra. Os registos do piso superior seguem os do inferior: às três colunas de cada face do piso inferior correspondem o mesmo número no superior, embora aqui sejam encimadas por entablamentos salientes, ao invés de arcos – um modelo de claustro quase omnipresente nos conventos portugueses do século XVI⁶⁶. As colunas do piso superior são de ordem toscana, pelo que não se aplica a hierarquia das ordens. Tanto as abóbadas do piso inferior como do superior são de berço. É de notar que o segundo piso, ao contrário do que era habitual no século XVI, não tem cobertura de madeira, sendo antes abobadado. Apesar disso, não se recorreu ao uso de contrafortes, tanto devido às reduzidas dimensões do claustro como à leveza das abóbadas, construídas em tijolo.

Este modelo de claustro em dois andares, com arcos no piso inferior e um piso superior dividido por colunas nas quais o entablamento assenta, como dizíamos, é frequente em Portugal no século XVI. Foi abordado por Horta Correia num estudo sobre os pátios dos colégios de Coimbra, onde identificou a sua origem no Claustro de D. Afonso V do Mosteiro da Batalha (1448-77), o primeiro em Portugal com dois pisos, tanto quanto se sabe. A partir desta empreitada, o sistema em dois pisos passou a ser habitual⁶⁷. Por norma, para sustentar o peso da abóbada, há contrafortes a dividir os arcos, e o piso superior é de madeira – elementos que aqui não foram necessários.

Quanto à igreja, a entrada é feita a partir do exterior do edifício, no lado Sul. Tal como o convento, é de dimensões muito reduzidas, tendo apenas 9,80 metros de comprimento. O espaço do templo está dividido em cinco octógonos de iguais dimensões dispostos em forma de cruz grega (fig. 15). Cada um destes octógonos é rodeado por oito colunas cuja justaposição forma o octógono central, num total de trinta e duas colunas.

⁶⁵ Branco 1993, pp. 98-99

⁶⁶ Fundamental para a compreensão do desenvolvimento dos claustros em Portugal nos sécs. XV e XVI é o estudo de Horta Correia: “A Importância dos Colégios Universitários na Definição das Tipologias dos Claustros Portugueses”. Vide Correia 1991 (a), pp. 269-90

⁶⁷ Correia 1991 (a), p. 274

Nos intervalos entre os braços da cruz, encontram-se quatro espaços quadrangulares delimitados pelas colunas de um dos lados de cada octógono. Há três altares, nos octógonos Sul, Oeste e Norte, sendo que a entrada é feita pelo octógono a Leste. Há dois espaços adjacentes (um deles uma sacristia⁶⁸), para os quais se entra pelos espaços quadrangulares entre os braços. Por cima de cada um dos octógonos encontra-se uma cúpula circular, sobre tambor. Os tetos dos espaços quadrangulares, por seu lado, são planos e lisos.

No pavimento (fig. 16) encontramos uma composição geométrica composta por lajes de materiais e cores distintas: branco e negro em mármore e vermelho em tijolo. O padrão geométrico que formam interrelaciona-se com a arquitetura dos alçados da igreja. Nas zonas de intervalo as lajes são brancas, e as colunas encontram-se por cima de lajes negras, como peões num tabuleiro de xadrez. A tijoleira vermelha cobre os espaços por debaixo das cúpulas, sendo que ao centro se situam lajes em mármore negro em forma de círculo.

Tal como no pavimento, também as estruturas de suporte dos alçados são compostas por dois materiais de cores distintas. As colunas, dispostas em redor dos octógonos, são de mármore de Estremoz branco, ao passo que as arquitraves são de granito cinzento. Os fustes das colunas são lisos, sem caneluras. Embora as colunas possuam capitéis, marcados pelo colarinho, estes são tão lisos quanto os fustes. Os ábacos têm forma coríntia, sendo curvados para dentro (fig. 17).

Os alçados de cada lado dos octógonos são marcados pela sequência de: arquitrave, arco redondo, arquitrave, arco redondo, assim sucessivamente. Formam, por isso, serlianas. As arquitraves, em granito, são divididas em duas faixas igualmente lisas, uma inferior, de altura menor, e uma superior, de maior altura e mais sobressaída (fig. 18). As molduras dos arcos estão divididas de forma idêntica, mas são pintadas, ao contrário das arquitraves.

Cada um dos tambores das cúpulas, de forma circular, é apoiado por oito mísulas em granito, e encontra-se dividido em três faixas (fig. 19). O tambor do octógono central é mais elevado, de modo a poder incluir janelas, através das quais o espaço é iluminado. As cúpulas dos octógonos laterais da igreja são também diferentes da central. São todas cúpulas de forma semiesférica, embora a central tenha uma altura ligeiramente maior do que as restantes (fig. 20). Por fim, cada uma das cúpulas é encimada por lanternins.

⁶⁸ O outro espaço, segundo Túlio Espanca, destinava-se ao culto pelos peregrinos. Espanca 1966, p. 349

A reduzida escala o templo adequa-se à sua função, tendo em conta que deveria albergar não muito mais indivíduos do que os doze frades para os quais o convento foi planeado. Devido a esta escala diminuta, bem como à sua planta centralizada, a igreja foi por vezes qualificada enquanto *tempietto*⁶⁹, ou como uma “maquete”⁷⁰. E, com efeito, a igreja insere-se num conjunto de templos de planta centralizada de pequenas dimensões construídos em Portugal na década de 40 do século XVI⁷¹.

Estas pequenas igrejas, mandadas construir sobretudo, mas não só, por membros da corte, são geralmente baseadas na tratadística do Renascimento, e são caracterizadas pela experimentação ao nível das formas geométricas que definem as plantas. Em Valverde encontramos a articulação entre os octógonos formados pelas colunas, os quadrados que separam os espaços octogonais, e o círculo dos tambores das cúpulas. Na Capela do Paço de Salvaterra de Magos (iniciada em 1547), mandada construir pelo infante D. Luís, irmão de D. Henrique, o espaço da nave, quadrangular, enquadra no seu topo uma cobertura octogonal (fig. 21). E, embora não se trate de uma igreja, a Fonte do Claustro da Manga (1533-34) no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (do qual D. Henrique foi prior) é associada a estas estruturas baseadas nas formas geométricas simples. Foi construída no decorrer da reforma do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, por iniciativa de Frei Brás de Barros⁷², e é composta por cinco pequenas estruturas circulares com cúpulas encimadas por lanternins, dispostas em cruz grega, sendo que a estrutura central, suportada por oito colunas, é maior do que as restantes (fig. 22). Esta fonte, com planta em cruz grega, com cúpulas e lanternins, poderia ter servido de modelo conceptual para a igreja.

Nas estruturas de suporte da igreja verifica-se a convivência de dois materiais distintos: mármore nas colunas e granito nas arquitraves. Para Marta Cabral esta intercalação entre dois materiais diferentes, que já ocorrera na sala do capítulo do Convento de S. João Evangelista de Évora (séc. XIV) (fig. 23), é uma referência ao templo do fórum romano de Évora (séc. I d. c.) (fig. 24)⁷³. Este parece ser um motivo frequentemente utilizado na arquitetura eborense, já que também se encontra no portal da

⁶⁹ Pacheco 2010, p. 445

⁷⁰ Esta associação entre as igrejas centralizadas em pequena escala construídas nos anos 30 e 40 do séc. XVI e maquetes foi feita por Rafael Moreira, que aponta também para a presença e criação, a mando do rei D. João III, precisamente de maquetes de edifícios clássicos, como o Coliseu de Roma. Moreira 1995 (b), p. 351

⁷¹ Branco 1993, p. 47

⁷² Pereira 2022, p. 282

⁷³ Cabral 1988, p. 37

Sé Catedral (sécs. XII-XIV) e em várias janelas e portas da cidade, o que leva Manuel Branco a crer que esta conjugação de materiais “(...) parece ser uma opção deliberada da melhor arquitectura eborense”⁷⁴. O uso destes materiais alterna entre estas obras: os capitéis das colunas do templo são de mármore e os fustes de granito; na Sé e no Convento de S. João Evangelista o padrão inverte-se, sendo os fustes dos colunelos em mármore e os capitéis em granito; já em Valverde as colunas são de mármore e as arquitraves de granito. Embora a visibilidade do templo romano tenha sido limitada na época da construção de Valverde, tendo em conta que o seu perímetro tinha sido fechado com paredes e transformado em torre e posteriormente em matadouro, não é impossível que a associação entre os dois materiais seja uma referência a este monumento, já que André de Resende o menciona⁷⁵. Pode, também, referenciar os portais da Sé ou do convento.

As colunas do interior da igreja, por vezes entendidas como sendo toscanas ou dóricas, não têm exatamente o formato de nenhuma destas ordens tal como nos são apresentadas nos tratados de Serlio ou de Sagredo. Ao passo que as colunas toscanas e dóricas “canónicas” têm ábaco quadrangular, os de Valverde são curvados para dentro. Além disso, o anel que delimita o colarinho, que nas colunas toscanas se encontra imediatamente abaixo do capitel situa-se aqui consideravelmente mais abaixo. Conforme notou Jorge Segurado, estas características das colunas parecem apontar para um modelo coríntio, ao qual se retirou a folhagem e as volutas⁷⁶. Francisco Bilou realizou ainda um “ensaio métrico” onde demonstrou, através da sobreposição entre um capitel de Valverde e uma gravura de um capitel coríntio do tratado de Serlio que ambos têm as mesmas proporções (fig. 25)⁷⁷. O resultado é, assim, um capitel com proporções coríntias, mas sem qualquer ornamento. Alternativamente, podem constituir um híbrido entre o capitel coríntio (nas suas proporções e no ábaco) e toscano (no equino simples e fuste liso), numa configuração semelhante às dos capitéis da Biblioteca Laurenziana, em Florença (fig. 26). Para Suzana Abreu, estas colunas, que lê como sendo toscanas com proporções dóricas, podem ser associadas ao modo de vida rústico dos capuchos e a uma vontade de “traduzir” para aquela época a arquitetura dos primórdios da humanidade como ela é descrita por Vitruvius⁷⁸. Já para Marta Cabral, a “ausência de capitéis (...) dá a esta obra o sentido de

⁷⁴ Branco 1993, p. 49

⁷⁵ Resende menciona-o como sendo “um belo pórtico de colunas coríntias”. Senos 2018, p. 138

⁷⁶ Segurado 1970, p. 356

⁷⁷ Bilou, s/d. A igreja do Bom Jesus de Valverde, p. 14, cf. Bibliografia

⁷⁸ Abreu 2013, p. 998

uma definição programática do que irá ser o estilo desornamentado”⁷⁹. Este tipo de colunas será abrangido na Parte III da dissertação.

Há várias hipóteses para modelos e autores do projeto, visto que as problemáticas que mais preocuparam a historiografia foram, precisamente, a dos seus possíveis modelos e a da sua autoria. Estes modelos e potenciais autores vão desde o plausível ao praticamente inconcebível, mas é pertinente aqui expor as propostas feitas ao longo das últimas décadas.

No que toca à planta da igreja, foi sobretudo vista como tendo sido inspirada por desenhos oriundos de Itália, talvez por dificuldade em compreender uma origem portuguesa para um desenho tão complexo. Kubler comparou a planta a uma “fantasia de Leonardo”⁸⁰, e Jorge Segurado apontou para as inegáveis semelhanças entre a planta de Valverde e as de um dos fólios do *Trattato di Architettura Civile e Militare* de Francesco di Giorgio⁸¹ (fig. 27) No entanto, tanto o livro de Francesco di Giorgio como os desenhos dos cadernos de Da Vinci eram manuscritos, ou seja, mesmo que não seja impossível, é improvável que tenham de facto sido estes os modelos da igreja. Maria de Lurdes Craveiro, por sua vez, considera que a “articulação dos cinco octógonos com cúpulas que organizam o quadrado, ensaia uma mundividência a que não seriam estranhas (...) as lições do matemático Pedro Nunes”⁸² – de quem o cardeal foi aluno, aliás.

Manuel Branco, por sua vez, a partir de uma citação de Padre Manuel Fialho – “representa esta pequenez a grandeza da Rotunda de Roma” – associa a igreja ao Panteão de Roma (113-126 d.c.). Sustenta Branco que, tal como o Panteão, também a Igreja de Valverde “(...) assenta em cornija densamente moldurada; (...) a espessura das paredes é aligeirada por oito profundos nichos alternadamente semicirculares e rectangulares; e também o chão está marcado por quadrados e círculos de mármore”⁸³. Esta ideia é particularmente interessante se atentarmos que o volume do tratado de Serlio sobre as “antiguidades”, o Livro III, que era acompanhado de gravuras representando o Panteão de Roma, foi publicado poucos anos antes, em 1540 (fig. 28)⁸⁴.

É ainda possível encontrar potenciais modelos mais próximos, originários do próprio território português. Kubler, por exemplo, propôs que a igreja tenha tido

⁷⁹ Cabral 1988, p. 27

⁸⁰ Kubler 1958, p. 104

⁸¹ Segurado 1970, p. 356

⁸² Craveiro 2009, p. 94

⁸³ Branco 1993, p. 50

⁸⁴ Serlio 1611 [1540], Livro III, fols. 2-3

inspiração islâmica por via da geometria e da axialidade quebrada do acesso, considerando que a igreja resulta “de uma tradição islâmica da forma geométrica, combinada com a harmonia das proporções do Alto Renascimento”⁸⁵. A ideia é reforçada por Marta Cabral, que vê os baixos volumes do edifício como sendo possivelmente resultado da tradição islâmica. Esta autora, por sua vez, na sua dissertação de mestrado, aponta para o octógono como elemento não apenas utilizado pelos arquitetos do Renascimento nem tão-pouco pelos de Itália, mas descobre na arquitetura gótica portuguesa alguns antecedentes ao uso do octógono em Valverde. São o caso dos panteões do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha, das torres da fachada da Sé da Guarda e da parte superior das torres da fachada do Convento de Santa Cruz de Coimbra⁸⁶.

Um modelo medieval muito provável para a planta, ao que tudo indica avançado pela primeira vez por Manuel de Monforte ainda no século XVII⁸⁷, e que embora mencionado por vários autores, foi pouco desenvolvido, virá não da tratadística renascentista, nem da arquitetura gótica portuguesa, mas sim de uma pequena igreja altomedieval perto de Braga, o *martyrium* de S. Frutuoso de Montélios (sécs. VII-IX). Isto é notório tendo em conta que o cardeal foi arcebispo de Braga antes de assumir a mitra de Évora, pelo que a escolha deste modelo para a igreja a associa efetivamente a D. Henrique, pondo de parte a possibilidade de o cardeal ter apenas posto em prática um projeto pré-estabelecido por D. Afonso. A ligação entre Valverde e S. Frutuoso, que será na nossa opinião fundamental para a sua compreensão, será desenvolvida num capítulo mais adiante.

Varela Gomes apontou ainda para a denominação “Bom Jesus”, que leva o autor a “assumir que o partido arquitectónico de articulação centralizada de octógonos” que constitui a planta da igreja seja uma “espécie de recriação do Santo Sepulcro de Cristo”⁸⁸. A ideia, como o próprio autor menciona, é suportada pelo facto de os franciscanos serem guardiães do Santo Sepulcro. De novo, sobre este assunto falaremos mais pormenorizadamente num capítulo posterior.

Afigura-se pertinente desenvolver ainda neste capítulo as possíveis autorias para o projeto, tendo em conta que é uma questão à qual não regressaremos, e também devido à relevância que foi colocada neste assunto em obras anteriores sobre o convento –

⁸⁵ Kubler 1988, p. 49

⁸⁶ Cabral 1988, p. 36

⁸⁷ Monforte 1751 [1696], pp. 232-33

⁸⁸ Gomes 2001, p. 56

embora, acentuamos desde já, seja ainda impossível determinar com certeza que qualquer um dos nomes apontados seja realmente o autor do projeto, por não haver documentação a atestá-lo. Como não há documentação, geralmente, associa-se o convento a diferentes arquitetos por via da análise estilística. Atendendo à conceção geométrica e à presença de elementos italianizantes do seu traçado, Pais da Silva chegou mesmo a considerar que o projeto teria de ter um autor estrangeiro, provavelmente italiano⁸⁹ – ideia que nas últimas décadas parece ter sido deixada de parte. Associou-se também, frequentemente, o projeto aos arquitetos considerados mais capazes a trabalhar na época. A proposta de Diogo de Torralva (c. 1500-66) enquanto autor vem precisamente nessa linha de pensamento, tendo em conta que a ele foram durante algum tempo atribuídos a generalidade dos edifícios entendidos enquanto os mais eruditos.

A proposta é defendida tanto por Kubler⁹⁰ como por Reinaldo dos Santos⁹¹. A sustentação dada é a de que o impacto evidente do tratado de Serlio e da arquitetura italiana coincidem com a obra de Torralva, em particular a do Claustro Grande do Convento de Cristo, em Tomar. Acontece que Torralva, embora tenha sido mestre de obras de el-rei da comarca do Alentejo, ocupou este cargo entre 1548 e 1566, depois da conclusão da igreja de Valverde. Ademais, como nota Manuel Branco, que estudou amplamente a Igreja da Graça de Évora, cujo traçado chegou a ser atribuído a Torralva, a Igreja da Graça não é, afinal, deste arquiteto, mas sim de Miguel de Arruda. Se estes dados, por si só, não excluem que Torralva tenha sido o autor, mesmo assim não há nada que o comprove⁹².

Francisco de Holanda (1517-85) é outro nome apontado para possível autor, atribuição essa suportada pela sua estadia em Itália e, por isso, pelo seu conhecimento *in loco* de várias obras da Antiguidade e do Renascimento, incluindo templos e igrejas de planta centralizada, como é o caso do Mausoléu de Santa Constança, que Holanda desenhou para o álbum dos *Desenhos e Antigualhas* (fig. 29). Francisco Bilou viu, aliás, uma possível inspiração para a igreja de Valverde nesse mesmo desenho⁹³.

⁸⁹ Citado em Cabral 1988, p. 76

⁹⁰ Kubler 1988, p. 50

⁹¹ Citado em Cabral 1988, p. 75

⁹² Os alçados e abóbadas do Claustro Grande de Tomar demonstram também uma leitura nada “chã” da tratadística – se em Valverde conferimos um enorme despojamento arquitetónico, contrariamente ao Claustro de Tomar. A diferença das opções arquitetónicas entre ambos pode, contudo, ser atribuída ao facto de os edifícios terem encomendantes distintos: o Claustro Grande foi mandado construir por D. Catarina, que demonstra preferência por um classicismo mais próximo da tratadística.

⁹³ Bilou s/d. O cruzeiro de São Bento de Cástris, em Évora. Uma memória devocional do Cardeal D. Henrique, p. 2, cf. bibliografia

A associação a Holanda é suportada também por ter estado em Évora, ao serviço do cardeal D. Afonso, antes de partir para Itália. Contudo, como aponta Marta Cabral, Holanda não manteve relações próximas com D. Henrique, mantendo-se sob proteção dos seus irmãos D. João III e D. Luís⁹⁴, embora elogie o cardeal em *Da Fabrica que Falece ha Cidade de Lisboa* (1572), precisamente a propósito de Évora, mais concretamente dos cruzeiros que mandou colocar às entradas e saídas da cidade⁹⁵. Não há, no entanto, nada mais que suporte essa ideia: não há obra construída atribuída a Francisco de Holanda, e os desenhos arquitetónicos que apresenta nos seus livros destacam-se pela sua profusão ornamental – o exato oposto da Igreja de Valverde.

A hipótese de que tenha sido Nicolau Chanterene (c. 1470-1551), escultor de origem francesa que trabalhou sobretudo em Coimbra, é das menos desenvolvidas até hoje. Foi colocada por Marta Cabral, que se apoia em outras obras escultóricas atribuídas a Chanterene que, segundo a autora, têm características coincidentes com a Igreja de Valverde. Considera, por exemplo, que o retábulo do Mosteiro da Pena e o Cenotáfio do bispo D. Afonso (fig. 30) têm uma conceção estrutural semelhante à da Igreja de Valverde⁹⁶. Francisco Bilou, embora não particularmente convencido de que Chanterene tenha realmente estado envolvido em Valverde devido à falta de documentação, aponta para a qualidade escultórica das colunas de Valverde, que “(...) apresentam características invulgares para as quais se torna difícil imaginar outra oficina local mais capaz do que a do insigne escultor francês”⁹⁷.

Não será de excluir a possibilidade de Chanterene ter esculpido os elementos arquitetónicos, nomeadamente as colunas, até porque há obras em Évora que lhe estão atribuídas, nomeadamente o anteriormente mencionado túmulo de D. Afonso – que era, aliás, irmão de D. Henrique, o que pode ser significativo. É possível que tenha também realizado os capitéis de pilastras oriundas do demolido Convento de Nossa Senhora do Paraíso, e participou na construção da fachada do Convento da Graça, ambas obras construídas sensivelmente no mesmo período que a edificação da Igreja de Valverde, o que ajuda a suportar esta hipótese⁹⁸. Seja como for, embora não seja de pôr de parte a participação do artista na escultura das colunas – e mesmo assim sem qualquer apoio

⁹⁴ Cabral 1988, p. 78

⁹⁵ Holanda 2019 [1572], p. 69

⁹⁶ Cabral 1988, pp. 93-94

⁹⁷ Bilou, s/d. A igreja do Bom Jesus de Valverde, p. 13, cf. Bibliografia

⁹⁸ Cabral 1988, pp. 84-85

documental – é difícil pensar que Chanterene tenha sido autor do projeto da igreja, tendo em conta que a obra que lhe é atribuída com segurança não só consiste exclusivamente por escultura, como mesmo na obra arquitetónica que lhe é atribuída, a fachada da Igreja da Graça, o ornamento tem por norma um papel de destaque, à diferença do que acontece em Valverde⁹⁹.

Uma outra hipótese frequentemente avançada ao longo do século passado, é a de que Manuel Pires (m. 1570), mestre de obras associado a todas as obras religiosas mandadas construir pelo cardeal-infante, foi o autor da obra. É também o único dos possíveis autores avançados que trabalhou comprovadamente no convento. Há dois documentos que o podem associar à empreitada, estudados por Manuel Branco. Um deles data de 1545, por volta da data da conclusão da igreja, e consiste num pagamento a Manuel Pires, e outro já de 1564.

O primeiro documento é a mais antiga referência a Manuel Pires, e não se indica qual o serviço por ele prestado, pelo que não constitui uma prova de que foi este o autor do projeto do convento (nem da igreja). Além disso, Pires é denominado como “pedreiro” num documento pouco posterior, de 1546, pelo que as suas funções nestes primeiros anos em que está documentado deverão ter consistido não na projeção de edifícios, mas na sua construção em si. Manuel Pires, de resto, parece ter servido como mestre de obras durante a maior parte da sua vida, e não tanto como arquiteto. Era, isso sim, uma pessoa da confiança do cardeal, que ao que tudo indica chegou a estar, junto de André de Resende, na Rua Nova dos Mercadores, em Lisboa, como “creado ou procurador do Cardeal D. Henrique” – isto é, chegou a ser tratar dos assuntos do cardeal em Lisboa¹⁰⁰. No entanto, não será de pôr de parte uma participação de Pires em projetos mais tardios, nomeadamente no Colégio do Espírito Santo de Évora. É que a rainha D. Catarina de Áustria, a propósito da ideia de mandar abrir capelas laterais na Igreja da Graça de Évora, mandou pedir precisamente a Manuel Pires para desenhar um traçado da igreja, para ser enviada para Lisboa a fim de ser apreciada por Miguel de Arruda¹⁰¹.

O segundo documento foi escrito vinte anos depois do fim das obras de Valverde, e é uma autorização da Câmara de Évora para construir em Valverde fornos de adobe, pelo que também não pode ser usado para comprovar o envolvimento de Pires¹⁰². Assim,

⁹⁹ A diferença entre o aparato ornamental da fachada desta igreja e a sobriedade da de Valverde podem, no entanto, ser explicadas por terem sido encomendadas por pessoas diferentes.

¹⁰⁰ Branco 1993, p. 53

¹⁰¹ Branco 1993, p. 53

¹⁰² Kubler 1988, p. 50

admite-se que Manuel Pires possa ter participado na construção do Convento de Valverde, mas somente como pedreiro. De resto, nas restantes empreitadas levadas a cabo por ordem do cardeal, pelo menos até à década de 60, a ter participado na sua construção, não terá sido outra coisa que não mestre de obras, encarregado da edificação em si.

Francisco de Arruda (m. 1547), que ocupou o cargo de mestre de obras da comarca do Alentejo em 1531, é outro nome apontado como autor da traça de Valverde. Arruda terá sido o arquiteto da Torre de Belém, e tal como Jorge Segurado encontrou no tratado de arquitetura de Giorgio Martini plantas muito semelhantes às de Valverde, Rafael Moreira, segundo Pedro Dias, notou que também há desenhos semelhantes à Torre de Belém no mesmo tratado¹⁰³.

Mas é o filho de Francisco de Arruda, Miguel de Arruda (m. 1563), o nome mais consensualmente apontado como arquiteto de Valverde. A Arruda estão atribuídos os projetos para algumas obras relevantes em Évora neste período, como a caixa de água em frente ao Mosteiro de S. Francisco, mas também, a par de Nicolau de Chanterene, a Igreja e Claustro da Graça¹⁰⁴. Arruda esteve ainda ao serviço do cardeal mais do que uma vez. Há documentação de 1548 que dá conta de que esteve envolvido nas obras no Mosteiro de Alcobaça no período em que D. Henrique foi seu administrador e serviu também o arcebispado de Évora¹⁰⁵, tendo realizado obras na catedral da cidade¹⁰⁶ e estudado o local onde se construiria a Igreja de Santo Antão¹⁰⁷ (e talvez projetado a mesma igreja, como desenvolveremos no capítulo seguinte). A ele foi ainda recentemente atribuída, com o suporte de documentação coeva, a Capela das Onze Mil Virgens (c. 1555), em Alcácer do Sal (fig. 31), uma igreja que é dotada da mesma conjugação entre atenção à tratadística e austeridade ornamental que verificamos em Valverde, e que usa a serliana como elemento central¹⁰⁸.

Embora esta seja a atribuição mais consensual, parece pertinente chamar atenção para o facto de, tal como com a anterior proposta de Diogo de Torralva enquanto provável arquiteto, a de Miguel de Arruda estar fundamentada por haver outros edifícios de elevada

¹⁰³ Dias 1986, p. 46

¹⁰⁴ Bilou 2009, p. 70

¹⁰⁵ Branco 1993, p. 41

¹⁰⁶ Branco 1993, p. 54

¹⁰⁷ Moreira 1995 (a), p. 49

¹⁰⁸ D. Pedro de Mascarenhas, encomendante da obra, pede numa carta que o Provedor das Obras Reais lembre “(...) a migel d’aRuda que deueras me tenha la cuidado da minha capella e de mandar continuar a obra della (...). Vide ”Bilou s/d. Miguel de Arruda e a capela das Onze Mil Virgens, em Alcácer do Sal: Para uma valorização documental e interpretativa da obra e do seu autor”, p. 2, cf. Bibliografia

complexidade a ele atribuídos – e não através de documentação que o comprove. Além disso, num artigo recente, Francisco Bilou apontou para o facto de Arruda, em 1542 e nos anos seguintes, ter estado quase exclusivamente ocupado com fortificações do Norte de África¹⁰⁹. Não podemos, contudo, excluir a possibilidade de Arruda ter projetado o edifício, mesmo que não tenha participado na sua construção. Aliás, Francisco Bilou, apesar de considerar improvável que Arruda seja o arquiteto, aponta para o facto de este ser tio da esposa de António Taca, o velho, que realizou os vitrais de Valverde¹¹⁰.

Por último, há a hipótese de ter sido o próprio cardeal D. Henrique a projetar o edifício. É, no nosso entender, provável que o cardeal tenha participado na ideação da igreja, tendo em conta a sua formação erudita: como vimos anteriormente, D. Henrique teve uma educação privilegiada, abrangendo várias áreas do conhecimento, incluindo, a par do seu irmão D. Luís, formação ao nível da matemática e da geometria com o matemático Pedro Nunes¹¹¹. Essa formação pode ter envolvido também arquitetura, e não é de ignorar que Damião de Góis, acerca do cardeal, escreveu na sua *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel* (1566) que “(...) no edificar tem grande juízo (...)”¹¹².

A atribuição do próprio traçado da igreja ao seu encomendante, contudo, carece de provas, até porque, e conforme demonstrou Manuel Branco, o principal argumento para a identificação do cardeal como autor assenta numa má-interpretação de um texto de padre Fialho feita por António Franco, onde se escreve que o “Cardeal Infante D. Henrique (...) por sua traça lhe (aos frades) edificou um conventinho”. No documento original lê-se acerca da autoria da igreja: “Nam acho, que nesta obra entrasse outro Vitruvius, mais que o mesmo fundador (D. Henrique); mas se entrou algum outro, sempre lhe fica a gloria, ao menos por saber accomodarse, escolher e obrar”¹¹³. Assim, nem Marta Cabral nem Manuel Branco aceitam que o cardeal tenha sido o arquiteto de Valverde, mas sim que apenas tenha tido parte na sua conceção. Marta Cabral, aliás, não põe de parte que D. Henrique tenha esboçado as suas ideias para a igreja a partir da Igreja de S. Frutuoso de Montélios, mas as alterações feitas em relação a esta igreja que terá

¹⁰⁹ O autor aponta ainda para o facto de Arruda deixar de ser mencionado nos registos paroquiais a partir dessa data. Bilou, s/d. A igreja do Bom Jesus de Valverde, p. 12, cf. Bibliografia

¹¹⁰ Bilou, s/d. A igreja do Bom Jesus de Valverde, p. 12, cf. Bibliografia

¹¹¹ Conceição 2011, p. 216

¹¹² Góis 1926 [1566], p. 118

¹¹³ Branco 1993, p. 51

funcionado como base do projeto implicariam a participação de um arquiteto experiente¹¹⁴.

E também a citação de Damião de Góis atrás mencionada, “no edificar tem grande juízo”, convocada pelos dois autores atrás mencionados¹¹⁵, encontra-se algo descontextualizada. Acontece que a afirmação pode não dizer respeito necessariamente à habilidade de D. Henrique em projetar. Góis parece antes estar a referir-se ao cuidado que o cardeal tinha na adequação aos propósitos dos edifícios que mandou construir, em particular porque a afirmação anterior é precedida, como vimos, por um elogio ao convento, que é “(...) mui bem ordenado, assi para recreação spiritual, quomo corporal (...)”. Além do mais, a frase citada tem continuação: “(...) no edificar tem grande juízo, & assi no fortificar que se depois do falecimẽto delRei seu irmão deu pela necessidade q disso hauia”¹¹⁶. Isto é, Góis menciona o período da regência do cardeal na menoridade de D. Sebastião, afirmando que nesta altura houve grande necessidade de construir fortalezas, empreendidas por D. Henrique – que dificilmente terão sido por ele desenhadas, mas sim por engenheiros qualificados para um assunto tão delicado. Assim, o termo “edificar” terá sido empregue por Góis para denotar não a habilidade do cardeal em projetar arquitetura, mas sim provavelmente a sua destreza enquanto encomendante de edifícios – o “saber accomodarse, escolher, e obrar” de que falava Manuel Fialho. Conclui-se, assim, que o argumento não tem utilidade para suportar a possibilidade de ter sido o cardeal o autor da igreja. Por último, é de notar que o cardeal terá apoiado Damião de Góis na criação da Crónica de D. Manuel, isto é, o autor poderá ter estado inclinado a elogiar o cardeal, exacerbando, ou mesmo exagerando, as suas habilidades na área da arquitetura.

De novo, não pretendemos negar a participação de D. Henrique no projeto da igreja, apenas pôr em causa a ideia de que o cardeal tenha servido como seu arquiteto, em vez de seu encomendador, isto é, a autoridade por detrás da obra. Assim, acresce recordar mais um argumento a favor da participação ativa do cardeal na conceção da igreja: aceitando a possibilidade de que a planta da igreja altimedieval de S. Frutuoso de Montélios realmente inspirou a igreja de Valverde, o facto de D. Henrique ter sido arcebispo de Braga e ter com grande probabilidade visitado a Igreja de S. Frutuoso

¹¹⁴ Cabral 1988, pp. 79-80

¹¹⁵ Branco 1993, p. 51; Cabral 1988, p. 74

¹¹⁶ Góis 1926 [1566], p. 104

denunciaria à partida a sua participação ativa no projeto do templo de Valverde – mas, de novo, na sua ideação, não enquanto arquiteto.

Outras hipóteses foram apontadas, nomeadamente a de que o arquiteto teria vindo de fora do país¹¹⁷, mas no que toca a essa hipótese não temos, de todo, qualquer indício além do uso apurado da serliana e de outros elementos arquitetónicos clássicos – que pode bem ser explicado pelo uso de tratados. Assim, nenhuma das hipóteses apontadas é satisfatória, embora também seja difícil colocar de parte a maioria delas. Na Parte III, a propósito deste edifício, não procuraremos voltar ao assunto da autoria, mas sim concentrar as atenções na obra em si, nas suas formas.

2 – A Igreja Paroquial de Santo Antão

A Igreja de Santo Antão, contrariamente à de Valverde, foi alvo de poucos estudos aprofundados, talvez devido a ter sido algo menorizada pela historiografia dos sécs. XIX e XX, qualificada por exemplo como “simples até à crueldade”¹¹⁸ ou “de pesada architectura”¹¹⁹, sobretudo por não se conformar exatamente aos padrões arquitetónicos do Renascimento. Veremos, aliás, a seguir, que recupera ao nível da planta um modelo medieval. Destacamos, para esta obra, os estudos de Túlio Espanca¹²⁰, de Reinaldo dos Santos¹²¹ e de Kubler¹²². Túlio Espanca registou a cronologia de construção da igreja. Reinaldo dos Santos debruçou-se pela primeira vez sobre a autoria da obra. Kubler, por seu lado, e à semelhança de outros edifícios com o modelo das “sés novas”, deu-lhe novo sentido através de uma nova abordagem. Neste capítulo, ao contrário do anterior, e tendo em conta que há menos informação acerca do objeto de estudo, cremos ter algo a acrescentar à autoria do traçado.

A colegiada paroquial de Santo Antão foi criada em 1333, sendo que o templo atual foi edificado no local de uma anterior ermida gótica com a mesma invocação (mas por vezes denominada de “Santantoninho” ou “Santo Antoninho”)¹²³. O santo que dá nome ao templo, Santo Antão (c. 251-356) foi um eremita nascido no Egito que viveu

¹¹⁷ Cabral 1988, p. 76

¹¹⁸ Citado em Kubler 1988, p. 41

¹¹⁹ Pereira 1887, p. 6

¹²⁰ Espanca 1966, pp. 207-208

¹²¹ Santos 1949, pp. 1-5

¹²² Kubler 1988, p. 41

¹²³ Espanca 1966, p. 207

durante o final do Império Romano¹²⁴. Não temos informações relativamente ao aspeto da ermida, além de que era de muito modestas dimensões, já que terá possuído um único sino, tendo em conta que Garcia de Resende (1470-1536) menciona, no seu relato da execução do duque D. Fernando II de Bragança (m. 1483) por ordem de D. João II, ocorrida em Évora, que o rei mandou “(...) que tanto que o duque fosse morto tocassem ho sino de Sancto Antam”¹²⁵. Após a conclusão da generalidade da nova e mais ampla igreja, em 1565, quando era arcebispo de Évora D. João de Melo (c. 1521-74), foram criados o reitorado e o cargo de prior de Santo Antão, tornando-se o então arcebispo o primeiro prelado. O cardeal adquiriu o título de prior de Santo Antão aquando da sua segunda vez enquanto arcebispo da cidade¹²⁶.

Encontramos na fachada, por cima do arco que encima a porta principal, a “lápide da fundação” em granito (fig. 32), colocada sobre a porta principal. Segue-se a inscrição, traduzida do latim por Madureira da Silva, que sumarizando constitui uma homenagem ao cardeal:

“O Cardeal presbítero D. Henrique, primeiro arcebispo de Évora, filho do Piedoso, Feliz e Invicto Rei de Portugal, D. Manuel, erigiu este novo Templo dedicado ao Arquimandrita Santo Antão, muito maior e mais imponente na estrutura e na forma que o anterior.”¹²⁷

Dois aspetos sobressaem da inscrição: não só se aponta a condição de D. Henrique enquanto cardeal, mas também enquanto primeiro arcebispo da cidade; e chama-se à atenção o facto de a presente igreja ser “muito maior e mais imponente na estrutura e na forma que o anterior”. Cremos que esta inscrição pode apontar para o objetivo do cardeal quando decidiu empreender esta obra: o de deixar uma marca na cidade através de um edifício imponente (e de uma praça monumentalizada), condição a que se sentiria obrigado enquanto seu primeiro arcebispo. Ter-se-á tratado também de uma obra necessária para aquela paróquia, dado que a ermida que a servia e dava o nome era de reduzidas dimensões. A igreja serviu ainda de cenário para os autos-da-fé da Inquisição,

¹²⁴ Hall 2018, p. 22. Damião de Góis, que pertenceu ao círculo de humanistas do cardeal, adquiriu um quadro de Hieronymus Bosch com o tema das “tentações de Santo Antão”, que se encontra hoje no Museu Nacional de Arte Antiga.

¹²⁵ Resende 2007 [1545], p. 71

¹²⁶ Espanca 1966, p. 207

¹²⁷ Silva 1995, pp. 11-12

instituição gerida pelo cardeal e por ele apoiada em Évora, já que no adro da igreja eram lidas as sentenças e na praça adiante executados os condenados à morte¹²⁸.

A construção da igreja, além da demolição da ermida que veio a substituir, implicou ainda a demolição de outros edifícios adjacentes, como o “hospital-albergaria do Corpo de Deus”, que pertencera à Ordem do Templo e era adjacente à ermida, mas também da Rua dos Gaios¹²⁹. A primeira notícia que temos da iniciativa do cardeal de construir uma nova igreja paroquial vem de 1548, quando Miguel de Arruda visitou o local, para realizar estudos tendo em vista a sua construção¹³⁰. Entre 1549 e 1550 foi demolido um casario na Rua Ancha, sob direção de Manuel Pires. A construção da igreja foi iniciada apenas em 1557, talvez devido à necessidade de demolir as diversas estruturas que se situavam no local. Encontrava-se maioritariamente concluída em 1563¹³¹. A 17 de abril de 1568, contudo, a cidade foi atingida por um tremor de terra, que provocou danos consideráveis no templo, resultando em graves danos nas abóbadas¹³². Dois anos após o abalo, Afonso Álvares, à data Mestre de Obras da Comarca, esteve no local a estudar um eventual restauro. Ao mestre Brás Godinho coube a empreitada final. Consolidou as colunas das naves, que aguentaram o abalo, rebocou o interior da igreja, e restaurou as abóbadas e as capelas laterais¹³³. Esta empreitada foi concluída em 1577, mas a fachada ficou por concluir: o coroamento foi construído apenas no final do séc. XVIII, com um projeto inteiramente distinto do original¹³⁴. Apesar das reparações necessárias depois do tremor de terra, e ignorando o coroamento setecentista, o conjunto apresenta uma considerável coerência formal.

A fachada é dotada de três portais, sendo o central de maior altura e largura do que os laterais, num modelo de resto habitual em igrejas deste período (fig. 33). O portal central, que ao contrário dos restantes é encimado por um frontão triangular, encontra-se inserido num arco redondo. As molduras das portas, bem como os frisos sobre estas, estão desprovidos de ornamento. O mesmo é aplicado a todos os elementos quinhentistas da fachada, desde as molduras das janelas ao reduzido entablamento no topo da igreja. O tramo central da fachada tem uma janela, por cima do arco e da “lápide da fundação”, de

¹²⁸ Pereira 1887, p. 15

¹²⁹ Espanca 1966, p. 207

¹³⁰ Santos 1949, pp. 1-5

¹³¹ Espanca 1966, p. 208

¹³² Além de ter resultado na morte de oito pessoas. Espanca 1966, p. 208

¹³³ As abóbadas de cruzaria não deverão ser muito diferentes das da empreitada inicial, já que várias igrejas construídas posteriormente nos domínios do arcebispado têm abóbadas em cruzaria, também.

¹³⁴ Espanca 1966, p. 208

formato retangular; em cada um dos tramos laterais, encontram-se duas janelas de menores dimensões, igualmente de formato retangular. As duas possantes pilastras que separam os tramos são encabeçadas por capitéis inscritos no próprio entablamento, que também é encimado pelas duas torres. Os elementos que se encontram por cima da cornija não pertencem ao século XVI, não sendo de resto claro de que modo se tencionava resolver o topo da igreja que, tal como as igrejas suas semelhantes na região de Évora, a Matriz de Estremoz e a de Veiros, não foi concluída de acordo com o projeto inicial, acabando abruptamente no entablamento. A escadaria da torre do lado nascente é da década de 1560, da empreitada de Manuel Pires¹³⁵.

As faces laterais da igreja estão divididas em dois tramos: o inferior com pilastras, e o superior com contrafortes, encimados por um entablamento simples, como na fachada, que tem seguimento nas faces laterais (fig. 34). Por cima de cada contraforte, encontra-se um acrotério (motivo que veremos por cima das pilastras da Igreja do Espírito Santo). Nas pilastras do tramo inferior, há gárgulas em forma de cano de canhão (fig. 35). Na cabeceira da igreja adivinham-se duas torres na mesma posição das da fachada, não concretizadas (fig. 36). Por cima da capela-mor encontra-se uma pequena cúpula, apesar de no seu interior a cobertura ser feita por uma abóbada de berço.

A igreja tem planta longitudinal dividida em três naves (fig. 37), sem transepto, sendo que as naves e a cabeceira assentam num retângulo proporcionado 3:2, de acordo com a fórmula da razão sesquiáltera¹³⁶. O espaço das naves tem 33 metros de comprimento por 17 de largura¹³⁷. As naves laterais são ladeadas por capelas laterais, cinco de cada lado (fig. 38). A cabeceira consiste numa capela-mor quadrangular ladeada por duas capelas retangulares. Essas capelas são coroadas por cúpulas, ao contrário da capela-mor, com abóbada de berço. As abóbadas das três naves da igreja têm a mesma altura (fig. 39), sendo sustentadas por altas e possantes colunas (figs. 40-41). Conta com seis colunas isentas e catorze meias-colunas, adossadas às paredes laterais das naves. As abóbadas das naves, em cruzaria, têm nervuras lisas. A sacristia tem abóbada de berço.

O sotocoro, à entrada, distingue-se da restante igreja por possuir pilares, em vez de colunas, embora a sua planta seja tripartida, seguindo a das naves. Estes pilares, ao contrário das colunas das naves, não possuem capitel, apenas um ábaco a separar os pilares da abóbada (fig. 42). As abóbadas do sotocoro são de cruzaria, que desembocam

¹³⁵ Espanca 1966, p. 209

¹³⁶ Pereira 1995, p. 193

¹³⁷ Espanca 1966, p. 209

nos cantos em quartos de colunas, que continuam depois em cima, no coro alto. As abóbadas são mais despojadas do que as das naves, não sendo dotadas de nervuras (fig. 43). Tendo em conta que as pedras das colunas da igreja e dos pilares do sotocoro não coincidem, e ao contraste entre pilastra quadrangular e colunas curvas, é possível que o sotocoro seja posterior ao restante edificado.

As capelas laterais são pouco profundas. As suas molduras são lisas, apenas com uma cornija a separar as pilastras do arco redondo, à semelhança do arco da fachada e dos da Igreja do Espírito Santo. A cornija tem continuação no interior das capelas. O mesmo sistema se aplica à capela-mor. As colunas são de granito. Estas, e em particular os capitéis, embora por vezes qualificadas como jónicas¹³⁸, não se enquadram com rigor em nenhuma ordem arquitetónica específica. Os seus capitéis (fig. 44), com quatro pequenas volutas, não devem ser entendidos como sendo jónicos apenas por possuírem as ditas volutas – os capitéis jónicos têm apenas duas, contínuas, não quatro. É, aliás, de notar que o formato da parte superior dos capitéis, com o seu ábaco curvo, é semelhante à de capitéis compósitos, embora aqui (e à semelhança do que acontece em Valverde) não sejam esculpidas folhas de acanto, ficando o colarinho despojado, liso. À diferença das colunas de Valverde, contudo, nestas manteve-se as volutas do capitel.

A igreja, com as suas abóbadas de cruzaria, afasta-se do “gosto” geométrico da Igreja de Valverde, primeira empreitada do cardeal em Évora. Insere-se, aliás, num modelo gótico, a *hallenkirche*, ou “igreja-salão”, apesar de nem por isso abandonar o arco de volta perfeita ou de ter colunas, que embora não-canónicas, são inspiradas nas ordens clássicas da tratadística do Renascimento. Iremos desenvolver este assunto num capítulo posterior, mas apontamos antes de mais para um dado curioso: Damião de Góis, figura maior do humanismo em Portugal, menciona a Igreja de Valverde na Crónica de D. Manuel, mas não a de Santo Antão, cuja construção ia avançada à data em que o historiador se encontrava a escrever a obra¹³⁹. Talvez a complexidade geométrica de Valverde tenha suscitado a este humanista maior interesse do que o aspeto medievalizante da Igreja de Santo Antão.

Geralmente considera-se que a planta escolhida para a igreja vem na sequência da construção das “sés novas”, que adotam precisamente o modelo das *hallenkirche* com

¹³⁸ Espanca 1966, p. 208; Pereira 2022, p. 323

¹³⁹ Góis menciona que o cardeal tinha provido o reino de fortalezas depois da morte de D. João III, pelo que no momento em que o humanista escreve a sua biografia de D. Henrique, este já deveria ser regente – e por isso já ia adiantada a obra de Santo Antão. Vide Góis 1926 [1566], p. 104

abóbadas de cruzaria à mesma altura, tendo em conta que as datas de início de construção de todas estas catedrais precedem a da Igreja de Santo Antão¹⁴⁰. Mas, mais adiante, colocaremos a hipótese de a situação oposta, isto é, a igreja (e a Igreja de Fora de Alcobaça) ter sido predecessora ou contemporânea do modelo em *hallenchirche* nas sés novas. Mais seguro parece ser que Santo Antão tenha servido como modelo para outras igrejas da região, em cuja construção o cardeal teve influência, nomeadamente as igrejas matrizes de Estremoz, Veiros, Alcáçovas e Monsaraz¹⁴¹.

Quanto às colunas, vimos que, tal como em Valverde, são baseadas numa ordem clássica, mas alteradas. Embora seja provável que o modelo das colunas seja tratadístico, talvez por via das colunas compósitas do tratado de Serlio – consideravelmente parecidas com as desta igreja à exceção de estas, claro está, não possuírem folhagem – não é de excluir a possibilidade de as colunas do templo do fórum romano de Évora terem informado as da Igreja de Santo Antão. É que as colunas do templo, tal como as da igreja, possuem quatro volutas e uma flor entre elas. Isso podia também explicar a preferência pelo granito, material de que o templo é feito. Mesmo assim convém lembrar, tal como fizemos em relação à combinação de mármore e granito na Igreja de Valverde, que a visibilidade deste templo era nesta época limitada, pelo que um modelo tratadístico não deixa de ser mais provável. A forma das volutas também lembra mais as dos capitéis compósitos do tratado de Serlio do que os capitéis coríntios do templo romano (fig. 45).

À semelhança da Igreja de Valverde, um assunto que até hoje continua por resolver em relação a este edifício é o da autoria do traçado, assunto que não iremos solucionar, embora se possa apontar alguns dados a ter em conta. É que, em 1548, o local onde a igreja viria a ser edificada foi visitado por Miguel de Arruda, pelo que poderá ter sido este arquiteto a projetar a igreja. No entanto, a sua construção terá sido iniciada apenas em 1557, ficando a construção sob direção de Manuel Pires, mestre de obras de preferência do cardeal. A visita de Miguel de Arruda ao local, identificada pela primeira vez por Reinaldo dos Santos, levou este autor a considerar que a traça que acabou por ser concretizada nove anos depois da visita já era outra, apontando Afonso Álvares (m. 1580) como possível projetista¹⁴². Manuel Pires também é por vezes referido enquanto arquiteto da igreja¹⁴³, mas, conforme já mencionámos no capítulo anterior, tudo aponta para Pires

¹⁴⁰ Pereira 2022, p. 320

¹⁴¹ Pereira 2022, p. 325

¹⁴² Santos 1949, pp. 1-5

¹⁴³ Moreira 1995, p. 360

ter sido sobretudo um mestre de obras encarregado da construção dos edifícios do cardeal, mais do que um arquiteto. cremos ainda haver alguns indícios de que Miguel de Arruda possa mesmo ter projetado a igreja, ficando Manuel Pires encarregado da sua construção, posição aliás anteriormente proposta por Manuel Branco¹⁴⁴.

No ano de 1548, Miguel de Arruda deslocou-se a pelo menos três empreitadas distintas, conforme comprovam cartas trocadas entre D. João III, o prior do Convento de Cristo em Tomar, e o cardeal D. Henrique. Além de ter estado em Évora, deslocou-se nesse ano também ao Mosteiro de Alcobaça e ao Convento de Cristo em Tomar. O documento que confirma o envolvimento de Miguel de Arruda na construção da Igreja de Santo Antão é uma carta de D. João III ao prior do Convento de Cristo, datada de 7 de fevereiro de 1548 e transcrita por Rafael Moreira:

“E ao que dizeis do Castello [de Tomar], e que devo lá mandar Miguel de Arruda p^a se medir a obra, elle há agora de hir a Évora, por que mo mandou pedir o Cardial p^a a obra que manda fazer na Igreja de S. Antão, tanto que vier o mandarei, e ordenarei como se mida a obra, e de lá poderá logo hir convosco a Alcobaça, como dizeis”¹⁴⁵.

Temos também notícia de que Miguel de Arruda enviou ao rei um projeto da obra que estava a ser construída em Alcobaça, novamente numa carta do rei D. João III a Frei António de Lisboa, datada de 24 de outubro de 1548: “Tenho visto a traça que Miguel de Arruda trouxe da obra de Alcobaça, e mandei fazer um debuxo dela, como vos escrevi, o qual vou vendo”¹⁴⁶. Tanto a Igreja de Santo Antão como as obras em Alcobaça eram do domínio do cardeal D. Henrique, que era arcebispo de Évora, mas também administrador do Mosteiro de Alcobaça. Embora ambas as igrejas tenham sido iniciadas anos depois da visita de Miguel de Arruda, é de notar que a forma de ambas é semelhante: tratam-se de igrejas-salão, ambas com maciças colunas a suportar abóbadas de cruzaria com arcos redondos – um formato muito parecido, de resto, com o do refeitório do Mosteiro de Alcobaça, que pode ter inspirado o das igrejas. Assim, o facto de Miguel de Arruda ter estado tanto em Évora como em Alcobaça a estudar os locais nos quais se construiriam

¹⁴⁴ Branco 1995, p. 53

¹⁴⁵ Moreira 1995 (a), p. 49

¹⁴⁶ Bernardo 2009, pp. 75-76. Esta obra inclui também o Palácio Abacial, empreendido pelo cardeal no mesmo período, não apenas a Igreja de Fora, não sendo claro a que obra em específico se refere o debuxo de que fala o monarca.

duas igrejas com uma considerável coerência formal entre si pode indicar que o autor dos traçados seja Arruda – ou, pelo menos, que as empreitadas tenham sido pensadas em simultâneo e traçadas porventura pelo mesmo arquiteto, mesmo que não o que propomos.

Um dado material também pode apontar para um eventual projeto de Arruda: as abóbadas. Poucos anos antes, entre 1539 e 1540, Miguel de Arruda terá supervisionado (e provavelmente projetado) o antigo dormitório e a enfermaria do Mosteiro de S. Bento de Cástris, em Évora (fig. 46) – espaços cuja cobertura é feita em abóbadas de cruzaria com nervuras lisas sustentadas por colunas de inspiração clássica (toscana, neste caso)¹⁴⁷.

Um ano depois, em 1541, Miguel de Arruda – a par de João de Castilho, Diogo de Torralva e ainda Benedetto de Ravena, um engenheiro militar italiano contratado pelo rei – foram enviados por D. João III a Marrocos para fortificar Mazagão, uma das cidades sob posse portuguesa no território, fragilizada depois da perda de Agadir¹⁴⁸. A empreitada terá tido um impacto importante na arquitetura em Portugal¹⁴⁹, que levou Walter Rossa a denominá-la “laboratório de Mazagão”¹⁵⁰, tendo servido como campo experimental não só na arquitetura militar, mas também na arquitetura civil¹⁵¹. Dela resultou a Cisterna de Mazagão (fig. 47), que tem abóbadas de cruzaria lisas apoiadas por colunas de inspiração toscana – tal como as que, ao que tudo indica, Arruda fez em S. Bento de Cástris.

Estas duas obras, em ambas as quais esteve envolvido Miguel de Arruda, podem ter servido como campo experimental para o desenvolvimento das abóbadas da tipologia das “sés novas”, na qual se insere a Igreja de Santo Antão. Além disso, o facto de nesta e na Igreja de Fora as abóbadas serem de cruzaria simples, em vez de polinervadas, como acontece em Leiria e Portalegre, pode indicar que o projeto seja mais antigo, por se aproximar mais da forma da cisterna de Mazagão e do dormitório e enfermaria do Mosteiro de S. Bento de Cástris, embora – e isto é fundamental – possa também ser entendido como uma opção “chã” pelo despojamento.

¹⁴⁷ A atribuição e datação desta obra é recente, e foi realizada por Francisco Bilou a partir de documentação coeva por ele descoberta. Vide Bilou s/d. “Miguel de Arruda em São Bento de Cástris: Notícia Princeps”, pp. 11-16, c.f. Bibliografia.

¹⁴⁸ Rossa 2020, pp. 385-90

¹⁴⁹ Segundo Nuno Senos, a empreitada e o contacto com Benedetto de Ravena teve repercussões sobretudo na forma como João de Castilho compreendia a arquitetura clássica, dela resultando as opções que Castilho faz em algumas das principais obras do Renascimento em Portugal: as Salas dos Noviços e a Ermida de Nossa Senhora da Conceição de Tomar. Vide Senos 2017

¹⁵⁰ Rossa 2020, p. 389

¹⁵¹ Esta à data ainda recente experiência militar poderia explicar, também, o uso de gárgulas em forma de cano de canhão em Santo Antão.

Outro dado pode apontar para uma datação anterior para a Igreja de Santo Antão e para uma autoria de Miguel de Arruda: é que este arquiteto está associado ao projeto da Sé de Miranda do Douro (1547-66), segundo Paulo Pereira, provavelmente por ele realizado apenas um ano antes da hipótese que apresentamos, 1547¹⁵². Segundo o mesmo autor, é provável que a conceção do modelo das “sés novas” tenha tido origem neste projeto de Arruda, tendo em conta que o edifício que dele resultou é, no seu geral, idêntico às restantes catedrais, cujos projetos, ao que tudo indica, são posteriores¹⁵³.

A proximidade cronológica dos “debuxos e apontamentos”¹⁵⁴ que Arruda realizou para a Sé de Miranda com a ida do mesmo arquiteto a Évora e a Alcobaça com vista à construção de duas igrejas que viriam a ter o mesmo tipo de planta apontam para que seja efetivamente Arruda o autor dos seus projetos. Pode ainda sustentar esta hipótese o facto de em Miranda do Douro as abóbadas não partilharem do mesmo aparato polinervado que as das posteriores sés de Leiria e Portalegre, mas serem sim lisas, sem chaves, num despojamento e austeridade semelhantes aos da Igreja de Fora e de Santo Antão (figs 48-50.)¹⁵⁵.

3 – O Colégio do Espírito Santo

O Colégio do Espírito Santo de Évora (elevado posteriormente a universidade, a segunda do país depois de Coimbra), será o maior edifício mandado erguer pelo cardeal D. Henrique, e tornar-se-á na principal instituição de formação clerical da Companhia de Jesus em Portugal (fig. 51). Alvo das mesmas críticas por parte de alguma historiografia mais antiga que vimos em relação à Igreja de Santo Antão, devido à sua austeridade, o colégio tem sido amplamente abordado pela historiografia mais recente, em particular por Rui Lobo, que dedicou vários artigos ao tema e um livro com o título “O Colégio-Universidade do Espírito Santo de Évora”¹⁵⁶. Lobo centra-se, contudo, na história e arquitetura do colégio em si, tendo escrito ainda artigos relativos aos pátios, mas dedica

¹⁵² O autor considera, aliás, que as “sés novas” são produto de uma “(...) ação coordenada, com a participação dos mais importantes arquitetos do reino”. Pereira 2022, p. 319

¹⁵³ Pereira 2022, p. 322

¹⁵⁴ Pereira 2022, p. 319

¹⁵⁵ Manuel Branco também considerou que a Igreja de Santo Antão foi realizada por Miguel de Arruda, associando-a à Igreja da Misericórdia de Santarém, com alçados semelhantes, por ele feita também. Mas não vamos tão longe quanto a propor que Santo Antão seja “a matriz das nossas Hallenkirchen” (como propõe Branco), tendo em conta que o projeto da Sé de Miranda do Douro é anterior. Branco 1998, pp. 236-39

¹⁵⁶ Lobo 2009, vide bibliografia.

poucas palavras à arquitetura da igreja. Quanto à igreja, destacamos os artigos realizados por Paulo Pereira¹⁵⁷.

A Companhia de Jesus foi criada por um conjunto de estudantes em Paris, liderados por Inácio de Loyola (1491-1556), obtendo o reconhecimento do papa Paulo III em 1540. Foi criada sobretudo com motivações evangelistas, mas também de educação eclesiástica. A sua instalação em Portugal deu-se no mesmo ano da sua criação, tendo obtido o apoio tanto de D. João III como depois de D. Catarina e de D. Henrique aquando das suas regências. A sua rápida aceitação no país estará ligada não só à expressa vontade do monarca português em assegurar a homogeneidade religiosa no seu território continental (para cujo efeito, aliás, já instalara a Inquisição quatro anos antes), mas também de evangelizar os territórios além-mar, tendo em conta que “os projetos de expansão política dos reinos ibéricos estiveram intimamente ligados ao desígnio de universalização da fé cristã (...)”¹⁵⁸. Os jesuítas destacaram-se pela sua ação missionária eficaz, procurando adaptar-se às culturas e línguas dos povos com que lidavam¹⁵⁹. Para essa ação missionária, foram fundamentais os colégios, pelo que uma rede destas instituições foi sendo construída em território português com o apoio não só da coroa, mas também do cardeal D. Henrique. O Colégio do Espírito Santo, embora estivesse na sua origem destinado nem aos jesuítas, nem à cidade de Évora, foi um dos primeiros a ser construído no país.

Em 1541, o cardeal reservou em Coimbra um lote de terreno com vista à construção de um colégio, ao que tudo indica já com a denominação de “Espírito Santo”. Com esta empreitada, o cardeal fazia a sua parte no projeto de D. João III na Reforma da Universidade de Coimbra, com vista à educação do clero. Em 1548, contudo, o cardeal desiste do empreendimento, e entrega o edifício de Coimbra à Ordem de Cister, da qual o cardeal era comendatário. O Colégio do Espírito Santo tem, portanto, um antecedente em Coimbra, realocado para Évora, onde a ideia foi expandida para dar lugar a um colégio de maiores dimensões, surgindo mais tarde a ideia de o elevar a universidade¹⁶⁰.

Os terrenos para a construção do novo colégio, situados junto à muralha nascente da cidade, foram adquiridos em 1550, e as obras foram prontamente iniciadas. O colégio foi entregue à Companhia apenas em 1554, quatro anos depois do início da sua

¹⁵⁷ Pereira 1992; Pereira 1995

¹⁵⁸ Franco 2020, p. 380

¹⁵⁹ Franco 2020, p. 383

¹⁶⁰ Lobo 2009, p. 26

construção, três anos após a chegada dos primeiros padres jesuítas à cidade de Évora¹⁶¹, e um ano depois da entrega da ermida de S. Roque, em Lisboa, aos jesuítas, que seria demolida para dar lugar a uma igreja cuja construção se daria em paralelo com a do Espírito Santo¹⁶². Segundo Baltasar Teles, terá sido o infante D. Luís, irmão do cardeal, a aconselhar o cardeal a entregar o colégio à Companhia de Jesus¹⁶³. Apesar de o colégio não ter sido inicialmente pensado enquanto instituição desta companhia, foi precisamente neste edifício que foram alojados estes primeiros jesuítas, tendo o cardeal mandado ampliar o número de celas das anteriores quinze para trinta para o efeito. Rui Lobo identifica o local das primeiras ampliações, destinadas aos primeiros jesuítas, como sendo provavelmente junto ao Claustro da Botica¹⁶⁴.

Ainda antes da sua entrega aos jesuítas, surgiu o projeto de elevar o colégio a universidade. A ideia foi proposta pelo cardeal ao rei D. João III em 1553, tendo o monarca prontamente recusado, pois queria concentrar a educação superior, incluindo a religiosa, em Coimbra¹⁶⁵. Após a morte do seu irmão, em 1557, o cardeal fez uma nova tentativa, e obteve do papa Paulo IV no ano seguinte a permissão para a elevação a universidade, inaugurada a 1 de novembro de 1559, na antiga igreja do colégio, sem a presença do cardeal, que se encontrava em Lisboa. Estiveram na cerimónia representantes de autoridades tanto eclesiásticas, como civis. No Pátio dos Gerais, então em construção, foi representada uma peça de teatro que terá sido assistida por milhares de pessoas¹⁶⁶. Os espaços mais antigos do colégio encontram-se atualmente nas traseiras da universidade. Baltasar Teles (1596-1675), que escreveu a *Chronica da Companhia de Iesu na Provincia de Portugal* (1645-47), menciona que destes primeiros espaços encontravam-se “(...) quinze cellas no andar mais alto, & nos baixos se accomodaram as officinas, com huma claustra quadrada, & uma capela (...)”¹⁶⁷.

A “claustra” de que fala Teles será o Pátio da Botica, o primeiro a ser construído, encontrando-se provavelmente próximo da conclusão em 1554. Está muito alterado, restando apenas seis colunas da sua arcada original (fig. 52)¹⁶⁸. Seguiu-se o Pátio da

¹⁶¹ Lobo 2010, p. 297

¹⁶² Pereira 2014, p. 579

¹⁶³ Teles 1647, p. 352

¹⁶⁴ Lobo 2012, p. 473-75

¹⁶⁵ Lobo 2009, p. 29

¹⁶⁶ Lobo 2009, p. 33

¹⁶⁷ Teles 1647, p. 317

¹⁶⁸ Lobo 2012, p. 474

Cisterna (ou dos Irmãos), já construído em 1556, uma vez que numa carta de Francisco Morais, que residia no colégio, menciona um pátio com uma fonte que “(...) ocupa o lugar central dum espaço rodeado por um magnífico pórtico com colunas marmóreas (...)”. Embora esta descrição seja coincidente com a do Pátio dos Gerais, segundo Rui Lobo este espaço não se podia ainda tratar desse pátio, cuja construção ainda não tinha sido iniciada. O pátio sobreviveu intacto até aos nossos dias, e os seus alçados, conforme a descrição de Francisco Morais indica, são compostos por uma arcaria contínua com colunas de mármore de ordem toscana (fig. 53).

O Pátio dos Gerais, eixo central do colégio, foi iniciado, ao que tudo indica, em 1559, ano em que o colégio foi elevado a universidade. No ano seguinte, as obras do pátio já iam avançadas, e em 1561 estariam próximas da conclusão. O pátio tinha um papel central na universidade, por ser o de maiores dimensões e o espaço pelo qual se dava a entrada na universidade. Terá albergado duas classes de Teologia e as do curso preparatório de Artes. O seu aspeto atual é, em parte, fruto de obras já dos sécs. XVII e XVIII (sobretudo a fachada da Sala de Atos, concluída em 1718), mas a arcada inferior será ainda originária da primeira campanha, segundo as propostas de reconstituição feitas por Rui Lobo¹⁶⁹.

A entrada para o pátio a partir da fachada principal do colégio, embora contenha alguns elementos ornamentais que apontam para que seja posterior ao século XVI, tem colunas de proporções e ábaco coríntios sem, no entanto, possuir no capitel a decoração em folhas de acanto nem as volutas que normalmente acompanham as colunas dessa ordem – um modelo em tudo semelhante ao da Igreja do Bom Jesus de Valverde (fig. 54). Isso pode apontar para que parte da fachada seja ainda originária do século XVI, mas é mais provável que signifique que seja posterior, e o modelo das colunas coríntias sem capitel tenha persistido no século seguinte.

O pátio é quadrangular e tem 43 metros de largura por 39 de fundo¹⁷⁰, e possui na face contrária à porta de entrada a fachada da Sala de Atos, que era à data da conclusão do pátio ainda a igreja do colégio. Tem dois pisos com arcadas contínuas com arcos com molduras lisas (semelhantes às do claustro de Valverde) suportados por colunas toscanas em mármore, sendo que as do inferior assentam no piso, e as do superior em plintos (fig. 55). O piso inferior, contudo, possuía apenas 55 colunas, em vez das 69 atuais¹⁷¹, e o piso

¹⁶⁹ Lobo 2012, pp. 480-86

¹⁷⁰ Espanca 1966, p. 73

¹⁷¹ Lobo 2009, p. 35

superior só foi construído no século XVII¹⁷², embora já em 1566 o reitor da universidade, Jorge Serrão, expressasse vontade de construir um segundo piso¹⁷³. As coberturas são planas, em pedra no piso inferior e de madeira no superior. A fonte que está ao centro do pátio será resultado de uma obra posterior, já que Baltasar Teles diz que a “(...) obra desta fonte toda he de mármore com duas taças, que primeyro em sy recebem a agoa, & depois a lançam em hum tanque quadrado (...)”¹⁷⁴. A fonte que hoje se encontra no pátio não tem um tanque quadrado nem formato em duas taças. O mestre de obras encarregado da construção deste pátio e das alas em seu redor foi António Álvares, como se sabe a partir de um alvará de D. Sebastião de 1559 onde ditava a concessão de “oficiais e trabalhadores” a António Álvares “enquanto durarem as obras do Colégio que o Cardeal Infante D. Henrique, muito amado e prezado tio, mande fazer na Cidade de Évora”¹⁷⁵.

No período de ausência do cardeal, nomeado regente e arcebispo de Lisboa, foram construídos o pátio e as dependências do noviciado (1564-68), bem como a igreja, da qual falaremos mais adiante. O noviciado encontra-se completamente desfigurado¹⁷⁶, mas segundo Rui Lobo, o pátio, quadrado, possuía uma fonte ao centro, à semelhança do Pátio dos Gerais, e não possuía arcada; os “cubículos” dos noviços davam diretamente para o pátio¹⁷⁷.

O cardeal regressou a Évora em 1574, assumindo a mitra da cidade no ano seguinte. Durante esta segunda estadia enquanto arcebispo, realizou alguns novos empreendimentos na universidade, desde logo a construção de novos aposentos para si mesmo, junto à Sala de Atos. Planeou, também, a fundação, nos arredores da universidade, de novos colégios a ela associados, embora apenas o da Purificação tenha efetivamente sido por ele construído, iniciado em 1577¹⁷⁸. Segundo Rui Lobo, esta ideia terá por referência o Colegio Mayor de Santo Ildefonso em Alcalá de Henares (inícios do séc. XVI), que também possuía um colégio central rodeado por outros de menores dimensões¹⁷⁹.

¹⁷² Espanca 1966, p. 73

¹⁷³ Lobo 2009, p. 36

¹⁷⁴ Teles 1647, p. 355

¹⁷⁵ Patrocínio 2012, p. 439

¹⁷⁶ Espanca 1966, p. 80

¹⁷⁷ Lobo 2009, p. 42

¹⁷⁸ Lobo 2009, pp. 45-47

¹⁷⁹ Lobo 2009, p. 62

Face ao aumento da comunidade, o número de celas da universidade começava a ser insuficiente, pelo que se ordenou a construção do braço do refeitório¹⁸⁰. Este, embora construído em vida do cardeal, chegou aos nossos dias consideravelmente alterado, já que a abóbada original foi substituída em 1714, depois do seu desabamento, e foi ainda substituída novamente no século XIX¹⁸¹. Apesar disso, possuímos a descrição feita por Baltasar Teles, que o qualifica como uma:

“(...) valente peça, com colunas pelo meyo de mármore lustrado, & de tam perfeyto polimento, que parecem finíssimos alabastros; tem cada hum de alto desassete palmos & meyo, cõ bazes, & capiteis tem de grosso sete & meio; respõdemlhe pera sustentar os arcos que nelas descansam, pilares de cantaria, com suas cornijas (...)”¹⁸²

A ala do refeitório, a par do Colégio da Purificação, terão sido as últimas obras mandadas fazer pelo cardeal para a universidade.

Quanto à igreja, temos notícia de ter sido construída por iniciativa expressa do cardeal D. Henrique, a pedido dos padres jesuítas da universidade. Como vimos, a universidade já era dotada de uma igreja, com planta retangular com nave única, quando se optou por construir uma nova, de maiores dimensões. Para esta decisão pesaram, de acordo com Rui Lobo, duas questões: a primeira era, então, a da sua reduzida dimensão, que se revelava insuficiente para a quantidade considerável de fiéis que recorriam a ela; a segunda consistia na localização da igreja, que implicava a passagem das mulheres que se deslocavam para assistir às missas pelo novo Pátio dos Gerais do colégio – o que consistia num problema para os dogmas da Companhia de Jesus. Assim, em inícios da década de 1560, ganhava terreno a ideia de construir uma nova igreja, embora a primeira tivesse sido terminada poucos anos antes, em 1557¹⁸³.

Apesar de à data do início da sua construção o cardeal D. Henrique já não ser arcebispo de Évora, foi sem grande margem para dúvidas por iniciativa sua que a igreja foi construída. Assim o indica Baltasar Teles, na sua *Chronica da Companhia de Iesu na Provincia de Portugal*¹⁸⁴, bem como uma carta do padre Leão Henriques ao novo Geral

¹⁸⁰ Lobo 2009, p. 48

¹⁸¹ Espanca 1966, p. 76

¹⁸² Teles 1647, p. 356

¹⁸³ Esta datação decorre do facto de os “painéis dos altares” terem sido terminados em 1557. Lobo 2009, p. 42

¹⁸⁴ Teles 1645-47, p. 366

da Companhia de Jesus, datada de 1566¹⁸⁵. Segundo Túlio Espanca, a nova igreja implicou a demolição de uma residência do cardeal e do Convento do Salvador do Mundo, expropriado à Ordem de Santa Clara¹⁸⁶. Depois da construção da nova igreja avançar, a velha foi transformada na Sala de Atos da Universidade.

A igreja terá sido começada em 1566, embora a cerimónia do lançamento da primeira pedra se tenha dado apenas a 4 de outubro de 1567¹⁸⁷. Foi dirigida por D. João de Melo e Castro, novo arcebispo de Évora, que assumiu funções em 1564 após o cardeal ter assumido a regência do reino. O mestre de obras encarregue da sua edificação foi Manuel Pires, cujo falecimento, em 1570, levou à entrega dos trabalhos a Afonso Álvares. A construção da igreja foi excecionalmente rápida, sem os “problemas e hesitações” que levariam a uma mudança de projeto na sua “congénere lisboeta”, a Igreja de S. Roque¹⁸⁸. As capelas laterais encontravam-se quase terminadas em 1571, iniciando-se por esta altura a capela-mor, e apenas seis anos depois do início das obras, em outubro de 1572, era fechada a abóbada, e a 11 de abril de 1574, domingo de Páscoa, deu-se a cerimónia de sagração da igreja¹⁸⁹, desta vez já com presença do cardeal, vindo de Lisboa de propósito para celebrar a missa¹⁹⁰.

A fachada está dividida em três tramos por pilastras, tendo o tramo central maior altura e largura do que os laterais (fig. 57). É dotada de uma galilé, que possui cinco arcos redondos na face frontal, e um único arco em cada face lateral. Os arcos são separados por pilastras com capitéis toscanos, e a galilé é encimada por um entablamento e um varandim. Os arcos são lisos, à semelhança dos da Igreja de Santo Antão. A abóbada da galilé é de arestas (fig. 58). Atrás do varandim, encontram-se cinco janelas retangulares, que têm seguimento nas faces laterais da igreja. O tramo central da fachada tem, ao centro, um óculo com uma moldura lisa, também. No topo, por cima de cada uma das pilastras, e separados pelos entablamentos abreviados, situam-se pináculos em forma de acrotérios, que terão tido esferas (nos acrotérios laterais) e uma cruz (no acrotério central) de granito por cima, conforme se vê numa gravura de Pier Maria Baldi¹⁹¹ (fig. 59), e que podem ser

¹⁸⁵ Lobo 2014, p. 238-40

¹⁸⁶ Espanca 1966, p. 81

¹⁸⁷ Lobo 2014, p. 238-40. Segundo José Veloso, escolheu-se esta data por ser dia de S. Francisco. Veloso 1976, p. 109

¹⁸⁸ Pereira 2014, p. 580

¹⁸⁹ Lobo 2009, p. 43

¹⁹⁰ Espanca 1966, pp. 81-82

¹⁹¹ Trata-se de uma gravura feita por Pier Maria Baldi (C. 1630-86) em 1669, aquando da viagem de Cosme de Médicis a Portugal. Lobo 2009, p. 43

uma referência à Igreja da Graça de Évora. O tramo central é coroado por um frontão triangular, com um óculo oval ao centro e um pináculo no topo.

Nas faces laterais da igreja têm continuação alguns dos elementos da fachada: o entablamento da galilé tem seguimento, dividindo a parede na horizontal; e por cima encontram-se sete janelas retangulares com molduras lisas à mesma altura das da fachada. As faces laterais do tramo central da igreja possuem cinco pilastras com entablamentos abreviados, e entre estas filas de pequenos nichos retangulares. A cabeceira da igreja repete o modelo da fachada, embora evidentemente sem a galilé e com a inserção de duas torres sineiras de reduzidas dimensões. As torres têm planta retangular, pilastras a defini-las, arcos redondos lisos e entablamentos abreviados, como nos restantes elementos do exterior da igreja (fig. 60).

A planta é de nave única com dez capelas laterais intercomunicantes (fig. 61) e transepto inscrito (fig. 62). A capela-mor tem planta quadrada e uma capela de menores dimensões de cada lado, também em planta quadrangular. À semelhança da Igreja de Santo Antão, a planta estabelece uma razão de 3:2, de acordo com a razão sesquiáltera¹⁹². A nave, capelas laterais, transeptos e capela-mor são, todos, cobertos por abóbadas de berço (fig. 63).

O pavimento forma um padrão composto por retângulos de mármore negro rodeados por lajes de mármore branco (fig. 64). À entrada, o coro (fig. 65) é suportado por colunas toscanas cujos capitéis têm continuidade no entablamento (fig. 66). As faces laterais do interior da igreja, apesar de serem igualmente desprovidas de ornamentação, têm um formato mais complexo do que as da Igreja de Santo Antão no que toca ao espaço entre cada capela lateral (que são também mais profundas que em Santo Antão), dotados de uma pequena entrada com arco redondo e sem qualquer ornamento. Por cima das capelas laterais encontram-se tribunas com aberturas para a nave, através de janelas retangulares com varandins. Cada janela da tribuna corresponde a um arco do tramo inferior, que é, de resto, separado do superior por um entablamento. A separar as faces laterais da abóbada de berço, em tijolo com caixotões em estuque, estão, também, possantes entablamentos, cujos frisos, contudo, são lisos (fig. 67). Na capela-mor, novamente, a abóbada tem caixotões em estuque e pavimento com um padrão em mármore preto e branco, desta feita axadrezado. Possui ainda duas sacristias, associadas uma à outra, ambas de planta retangular e abóbada de berço.

¹⁹² Pereira 1995, p. 195

Vários historiadores – a referir Kubler, Horta Correia, Paulo Pereira, Rui Lobo e Túlio Espanca¹⁹³ – observaram que a planta da igreja precede a “definição do modelo de igreja internacional da Companhia, consagrado em Il Gesù de Roma”¹⁹⁴. Paulo Pereira considera, inclusive, que este suposto modelo jesuíta – igreja-caixa, de nave única com capelas laterais – terá sido criada em Portugal, nesta igreja e na de S. Roque¹⁹⁵. Os conceitos de um “modelo jesuíta” ou de um “estilo jesuíta” foram, contudo, desmentidas por vários autores no século passado, sobretudo por Joseph Braun, que demonstrou que nunca foi imposto um modelo específico pelo topo da hierarquia jesuíta¹⁹⁶. Além disso, conforme escreveu Jeffrey Muller:

“(…) the Jesuits, far from rejecting the native Gothic style of northern Europe as a tainted symbol of Protestant heresy, actually built most of their churches in that style until well into the seventeenth century. When they did introduce antique or Italian elements, these were inflected by the local, national style of Renaissance or baroque”¹⁹⁷.

E, com efeito, templos como a Igreja de S. Carlos Borromeu, em Antuérpia (séc. XVII) (fig. 68) ou a Igreja de Sainte-Trinité-et-Saint-Georges, em Molsheim (séc. XVII) (fig. 69), têm plantas com três naves, e no caso da última o estilo escolhido é o Gótico. Assim, é improvável que o modelo de nave única com capelas intercomunicantes aqui desenvolvido tenha servido posteriormente como “modelo de igreja internacional da Companhia”¹⁹⁸. O uso frequente deste modelo advirá antes da sua praticabilidade – “uma tendência comum, mais do que uma estratégia deliberada, para criação de espaços de carácter homogéneo e funcional”¹⁹⁹, como Kubler escreveu. A escolha desta planta para a Igreja do Espírito Santo, por sua vez, também não terá vindo das chefias jesuítas em Roma. Parece antes ter sido uma exigência do cardeal D. Henrique, dada a sua intervenção

¹⁹³Kubler 1959, p. 105; Correia 1991, p. 52; Pereira 2022, p. 329; Lobo 2012, p. 477; Espanca 1966, p. 82

¹⁹⁴ Lobo 2012, p. 477

¹⁹⁵ Pereira 2014, pp. 578-81

¹⁹⁶ Muller 2017, cf. bibliografia

¹⁹⁷ Muller nota, contudo, que a insistência de Braun nas variações regionais tem motivações ideológicas, o que mesmo assim não refuta o facto de os jesuítas construído igrejas com diferentes modelos e estilos. Vide Muller 2017, cf. bibliografia

¹⁹⁸ Mesmo assim, é possível que algumas igrejas jesuítas em território português, sobretudo no espaço ultramarino, tenham tido por base a Igreja do Espírito Santo, a de S. Roque ou, sobretudo, a de S. Francisco, na qual se baseia a do Espírito Santo, como veremos adiante. Paulo Pereira, por exemplo, considera que as igrejas do Bom Jesus de Goa e do Espírito Santo de Margão “(...) denunciam a influencia direta daquele templo eborense [S. Francisco] na sua concepção (...)” Pereira 1995, p. 195

¹⁹⁹ Kubler 1988, p. 58

numa outra igreja jesuíta, a Igreja de S. Roque em Lisboa (1566/68-86). Houve hesitação e mudança de planos na escolha da planta desta igreja, cujo projeto inicial terá consistido numa igreja-salão de três naves²⁰⁰, até à intervenção do cardeal, como comprovado por uma carta do padre Francisco Henriques ao padre Luís Gonçalves, datada de 1568, onde escreve aquele que “o Cardeal [D. Henrique] com Affonso Alvarez se resolveo em que se fizesse de huma nave”²⁰¹.

Conforme menciona Baltasar Teles, cronista seiscentista da Companhia de Jesus, a planta do Espírito Santo terá tido por modelo-base a igreja eborense de S. Francisco por pedido explícito do cardeal²⁰². Esta igreja, edificada por iniciativa régia em estilo “gótico-manuelino”, foi construída entre finais do século XV e inícios de XVI. O templo de grandes proporções, em cuja conclusão o pai de D. Henrique investiu consideráveis somas, tem uma planta semelhante à do Espírito Santo, com uma galilé de cinco tramos, nave única e capelas laterais intercomunicantes. É, de resto, a volumosa galilé que a distingue enquanto tendo S. Francisco como modelo, já que a Igreja de S. Roque, que tem sensivelmente a mesma planta, não possui galilé (figs. 70-71).

Um dos motivos que terá levado o cardeal a optar pelo modelo de S. Francisco, embora com proporções diferentes, de menor altura, pode ter sido a vontade de construir o edifício tão rapidamente quanto possível, como dá a entender Baltasar Teles no segundo volume da sua crónica. Diz Teles, depois de afirmar que os jesuítas demoveram o cardeal de construir uma igreja que igualasse a grandeza da de S. Francisco da mesma cidade, que na sua opinião:

“(…) acho por muyto melhor o conselho que lhe deram, q fizesse essa obra na proporçam em que hoje a vemos, q nẽ por pequena deyxar de agasalhar muy grandes auditorios em seu corpo, que he muy bastante, & nas capellas, & tribunas; nem por grãde empede aos ouvintes perceber a palavra de Deos, & desta sorte se faria, & acabaria em breve tempo; porque obras de Igrejas muy sumptuosas raramente se acabam, & ou se vẽ a deyxar principiadas, ou vem a servir imperfeytas, como a experiencia nos tẽ mostrado.”²⁰³

²⁰⁰ Pereira 2014, p. 579

²⁰¹ Pereira 1995, p. 195

²⁰² Teles 1647, p. 366-67

²⁰³ Teles 1645-47, p. 367

Isto é, para Baltasar Teles – que, é preciso mencionar, escreve quase um século depois dos eventos que relata – a construção da igreja na “proporçam em que hoje a vemos”, foi positiva por a construção ter sido breve, sem por isso a igreja ser menos adequada ao funcionamento das atividades religiosas no seu interior, o que leva a crer que as preocupações à data da edificação da igreja seriam semelhantes. Não será de ignorar o dado de na Igreja de S. Roque em Lisboa se ter adotado um modelo semelhante ao do Espírito Santo por decisão de D. Henrique, substituindo um projeto anterior em três naves, como o da Igreja de Santo Antão e outras do modelo das “sés novas”, o que pode constituir uma rejeição desse modelo em prol de um espaço com capelas-laterais maiores onde possam ser estabelecidas congregações religiosas²⁰⁴.

Quanto à galilé e às tribunas por cima das capelas laterais, segundo Paulo Pereira, terão servido para a realização de representações teatrais e procissões no âmbito de festividades religiosas, tendo em conta que Baltasar Teles descreve assim a cerimónia da abertura da igreja ao culto:

“Pelas tribunas estavam repartidas várias figuras, que representavam Anjos muy ricamente vestidos, os quaes começaram a seu tempo a representar seus ditos, em louvor da festa: & o que mais agradou foy, aparecerem de repente estes Anjos ao entrar do Sanctíssimo Sacramento, correndose em todas as tribunas as cortinas que os encobriam (...)”.²⁰⁵

A igreja, em termos formais, distingue-se pelo seu despojamento ornamental. Embora a austeridade formal tenha começado a ser frequente em edifícios a partir da segunda metade do século, atinge aqui níveis invulgares, chegando a ser descrita como um templo “sem colunas e sem capitéis”²⁰⁶. Efetivamente, qualquer elemento ornamental que possamos aqui encontrar vem por via da pintura e dos retábulos das capelas, não pela arquitetura. Talvez este pragmatismo dos alçados da Igreja do Espírito tenha sido impactado pelo momento de crise financeira e austeridade orçamental com que a regência do cardeal D. Henrique teve de lidar, que levou, por exemplo, à suspensão das obras no Mosteiro dos Jerónimos²⁰⁷. Mas, como bem notou Paulo Pereira, nesta igreja as ordens arquitetónicas são “muitíssimo simplificadas”, pelo que a igreja “(...) não se revê numa

²⁰⁴ Pereira 2014, p. 581

²⁰⁵ Citado em Pereira 1992, p. 107

²⁰⁶ Pereira 2014, p. 581. A frase é algo enganadora, contudo, tendo em conta que a igreja possui colunas toscanas, embora apenas no seu interior: no coro e nas capelas dos transeptos.

²⁰⁷ Polónia 2005, p. 161

linguagem “ao romano”, tal e qual”²⁰⁸. Talvez as dificuldades económicas não sejam o principal fator em jogo para este afastamento em relação à arquitetura clássica, assunto a que voltaremos na Parte III da dissertação.

Tal como nas igrejas anteriormente abordadas, não há certezas acerca de qual o arquiteto responsável pela criação do projeto. É possível que tenha sido Diogo de Torralva, que era na altura “Mestre de Obras da Comarca do Alentejo e Paços de Évora”. É de notar, contudo, que Torralva faleceu em 1566, precisamente o ano do início da construção do edifício. O autor mais consensual é hoje Afonso Álvares, o arquiteto da Igreja de S. Roque, em Lisboa, cuja construção se desenrolou por volta dos mesmos anos que a do Espírito Santo (c.1568-1586). A atribuição é sustentada sobretudo pelo facto de ambas as igrejas terem um modelo semelhante (aliás, parece que a escolha do modelo em nave única em S. Roque é feita na sequência do início da construção da Igreja do Espírito Santo), e por o arquiteto ter participado na sua construção, a par de Manuel Pires, que já se havia consolidado enquanto mestre de obras do cardeal²⁰⁹. Não é possível para já determinar com certeza a autoria do traçado como, de resto, em todas as obras em abordagem. No entanto, conforme indica Rui Lobo, a já mencionada carta do padre Leão Henriques refere que era o “Architecto del Rey” que estava a realizar os projetos, o que poderia apontar para Torralva, em vez de Afonso Álvares²¹⁰.

Dentro da igreja, no transepto, encontra-se ainda o túmulo do cardeal, mandado fazer pelo próprio em janeiro de 1578, quando ainda não se adivinhava o desastre de Alcácer-Quibir. O cardeal não foi sepultado aqui, mas sim junto de seu pai e irmão na capela-mor da Igreja de Santa Maria de Belém – obra que, ironicamente, mandara travar enquanto era regente – mas é possível que tenha sido colocada uma parte do seu corpo na arca tumular da Igreja do Espírito Santo²¹¹.

O túmulo, em forma de arca, situa-se numa capela no lado esquerdo do transepto de quem olha para o altar. Encontra-se inserido sob uma estrutura arquitetónica inscrita no transepto em formato de arco do triunfo (idêntica à da capela do lado direito do transepto), composta por uma serliana, cujo arco é suportado por duas colunas de ordem toscana acompanhadas por pilastras toscanas também, nos cantos (fig. 72). Um sumário entablamento separa as colunas e pilastras do arco. A estrutura tem profundidade, sendo

²⁰⁸ Pereira 2014, p. 581

²⁰⁹ Lobo 2014, p. 240

²¹⁰ Lobo 2014, p. 240

²¹¹ Segundo Baltasar Teles, foi o padre Leão Henriques, confessor do cardeal, que realizou a transferência dessa parte do corpo, provavelmente a pedido de D. Henrique. Veloso 1976, pp. 110-12

por baixo da abóbada de berço ao centro que se encontra o túmulo (fig. 73). Ao contrário dos elementos arquitetónicos do restante edifício, em granito, os do túmulo e estrutura envolvente são em mármore. Embora o motivo da serliana lembre os alçados da Igreja de Valverde, difere desta pelas colunas, que aqui são de uma ordem canónica, e pelos entablamentos, em mármore tal como as colunas, em vez do contraste entre mármore e granito que conferimos em Valverde.

Na inscrição do túmulo lê-se, conforme a tradução do latim feita por Túlio Espanca:

“Henrique, filho do invictíssimo rei de Portugal, D. Manuel, e da piíssima rainha D. Maria: cardeal da Santa Igreja Romana; perpétuo legado *a latere* da sé apostólica; inquisidor geral nestes reinos; o qual, de arcebispo da augusta Braga, por justas razões, foi eleito primeiro arcebispo de Évora, e depois de Lisboa, tornando outra vez a ser de Évora; comendatário dos mosteiros de Alcobaça e de Santa Cruz de Coimbra; príncipe excelente e digno de universal memória; vivendo ainda, escolhera este lugar para sua sepultura, porque onde, por favor do céu, procurou a salvação das almas alheias, cria e espera elle, com razão, ter propicio ao eterno Deus para a sua alma, com os contínuos sacrifícios e orações daqueles que em todo o tempo se lhe mostrarão agradecidos. Elle mesmo, porém, sendo depois rei, foi obrigado a mandar-se sepultar junto de sus paes e irmãos.”²¹²

Ainda acerca do túmulo do cardeal, Baltasar Teles, na sua crónica, indica que D. Henrique mandou vir de Roma um quadro pintado por Miguel Ângelo Buonarroti (1475-1564). Não há registo da peça desde o séc. XVIII²¹³. O túmulo foi a derradeira obra mandada fazer pelo cardeal em Évora, antes de partir para Lisboa para tomar o trono português, e deixa, através da inscrição, a imagem que pretendia dele mesmo.

4 – As Obras Públicas

Conforme mencionámos anteriormente, o investimento feito pelo rei D. João III no abastecimento de água à cidade de Évora aquando da estadia da corte foi considerável. Além do Aqueduto da Água de Prata, erigido no local onde André de Resende apurou ter-

²¹² Espanca 1966, p. 84

²¹³ Veloso 1976, p. 113

se situado o aqueduto romano de Évora, foram construídas caixas de água e fontes para realizar o abastecimento da água à população. Dentre estas, destacam-se a Caixa de Água da Rua Nova (fig. 74); o chafariz (por vezes denominado pórtico) que se encontrava diante da Igreja de Santo Antão; e a caixa de água que se situava em frente à Igreja de S. Francisco (fig. 75). D. Henrique continuará os esforços do irmão no abastecimento de água a esta cidade, tanto enquanto arcebispo da cidade, como mesmo no período em que se encontrava em Lisboa depois de assumir a regência – aliás, uma das obras principais, a Fonte da Praça do Giraldo, foi construída nesse período.

O Chafariz das Portas de Moura (figs. 76-77) foi inaugurado a 4 de dezembro de 1556 na praça que lhe dá o nome. Além do cardeal D. Henrique, terá obtido financiamento do Município e das próprias pessoas que moravam na vizinhança. Para Túlio Espanca, a autoria do projeto será de Diogo de Torralva, que estava à data encarregado dos trabalhos no aqueduto, e era mestre de obras da comarca²¹⁴.

A fonte é de mármore branco, e está dividida em duas partes: uma inferior, de planta retangular; e a seu lado, mais acima, outra, de planta quadrangular, sobre a qual assenta o elemento principal. Em redor desta, há um peristilo de dois degraus. A fonte em si é composta por um fuste em forma de balaústre sobre o qual assenta um elemento esférico dividido em dois, sendo que na parte inferior encontram-se quatro carrancas representando cabeças de serafins. Junto à linha que divide as duas meias-esferas, situa-se uma inscrição, transcrita por Túlio Espanca: “QVI + CONVERTIT + PETRAM + IN + STAGNA + AQUARVM + ET + RVPEM + IN + FONTES + AQVARRM + ANNO + 1556”²¹⁵. O remate é encimado por uma cruz com uma bandeira em ferro forjado. Esta fonte foi elogiada por D. João III como sendo “(...) a cousa mais nobre que (havia) nesta cidade”²¹⁶. Não é, assim, de admirar que as outras fontes mandadas fazer pelo cardeal sigam sensivelmente o mesmo modelo da de Portas de Moura, embora, em vez do uso de uma esfera, as próximas façam recurso a formas mais irregulares.

A Praça do Giraldo, onde foi construída a fonte, era a mais importante da cidade, tendo obtido a sua atual configuração no século XIV. Deve o seu nome a Geraldo Geraldês (m. 1173), que terá organizado a conquista de Évora aos muçulmanos, em 1166. A praça ganhou ainda maior notoriedade durante o período em que D. Henrique se tornou arcebispo da cidade, já que, com a instituição da Inquisição, passou a ser o local em que

²¹⁴ Espanca 1966, p. 107

²¹⁵ Espanca 1966, p. 107

²¹⁶ Bilou 2009, p. 78

culminavam as procissões dos autos-da-fé, dando-se aí o mórbido espetáculo da execução dos condenados pela Inquisição, que eram queimados junto do Pelourinho e da Fonte do Giraldo²¹⁷. Os hábitos dos condenados à morte eram, aliás, colocados no interior da Igreja de Santo Antão²¹⁸.

A Fonte da Praça do Giraldo (fig. 78) foi mandada fazer em 1570 pelo cardeal, no âmbito de uma campanha de monumentalização da praça, ordenando no mesmo ano a demolição de um “pórtico” que se encontrava em frente da Igreja de Santo Antão. Este pórtico, que se julgou durante muito tempo ter origem romana, deverá ter sido afinal, conforme Francisco Bilou apurou, um chafariz anterior, construído no âmbito do aqueduto da Água de Prata. Bilou considera que depois da construção da igreja, o dito pórtico “(...) tornou-se aos olhos do Cardeal D. Henrique como que uma excrescência visual na austera fachada de Santo Antão (...)”²¹⁹. Foi, por isso, sacrificado para dar visibilidade à igreja que se situava atrás deste, cuja fachada era obstruída pela sua presença, e a substituí-la foi construída, então, a nova fonte (figs. 79-80). As colunas do chafariz antigo terão sido reaproveitadas, embora não haja certezas em relação ao sítio em que foram realocizadas, e os leões “de comprovada antiguidade” que a estrutura possuía foram igualmente dispersos, sendo possível que os leões do Chafariz dos Leões tenham vindo daqui²²⁰.

A fonte é feita a partir de um bloco de mármore de Estremoz, que chegou à cidade a 6 de novembro de 1571. O arquiteto que a projetou foi Afonso Álvares, que já trabalhara para o cardeal na Igreja do Espírito Santo. O tanque da fonte era circular. Um pilar em forma de balaústre sustenta a “taça” da fonte (o corpo principal tem efetivamente a forma de uma taça). De oito mascarões em bronze dispostos em redor deste elemento sai a água. Sobre a “taça”, encontra-se uma peanha octogonal que sustenta a coroa no topo. Na peanha, encontra-se uma inscrição dedicada ao rei D. Sebastião: “SEBAS/TIANO/LVSIT/REGI/PIO FE/LICIN/VICTO/VITA”. A coroa, por sua vez, é em bronze e tem formato “fechado” (fig. 81). No seu topo encontra-se uma cruz da Ordem de Cristo²²¹. Esta coroa, associada à inscrição, apontam para uma celebração do poder régio do jovem rei D. Sebastião.

²¹⁷ Coelho 2018, p. 152

²¹⁸ Coelho 2018, p. 544

²¹⁹ Bilou 2009, p. 78

²²⁰ Bilou 2009, pp. 74-76

²²¹ Espanca 1966, p. 249

A última intervenção realizada “devido aos cuidados” do cardeal no sistema de abastecimento de águas em Évora terá sido a construção da Fonte da Porta de Avis (c. 1573), originalmente construída junto à Porta Nova antes de ser transladada para o seu local atual já em inícios do séc. XX (fig. 82)²²². É feita em mármore de Estremoz, à semelhança das restantes. Tem base quadrangular e, diferentemente das restantes, o corpo principal da fonte assenta sobre um pilar de forma piramidal. O elemento principal, denominado “cabaça ovóide” por Túlio Espanca, tem quatro carrancas de bronze, a partir das quais jorrava a água. Por cima, tem um pináculo²²³.

Em suma, as fontes demonstram uma preocupação continuada em assegurar a manutenção do abastecimento de água à cidade, numa linha de continuidade com o investimento feito por D. João III. Apresentam, também, uma considerável coerência formal: todas em mármore branco, com elementos centrais esféricos ou esferoides com elementos em metal e carrancas com mascarões. Mas estas características distinguem-se em tudo das caixas de água e fontes mandadas fazer pelo rei D. João III – onde o uso de colunas baseadas nas ordens, arcos de volta perfeita, entablamentos e outros elementos arquitetónicos clássicos foi a norma, atribuindo uma imagem “ao romano” à cidade²²⁴. A opção por estas formas não associadas à arquitetura clássica pode apontar para um afastamento em relação àquelas opções arquitetónicas classicizantes, de que será expoente a demolição do pórtico com colunas clássicas e leões “de comprovada antiguidade” que se situava em frente da Igreja de Santo Antão. E não parece efetivamente ter sido, como mencionámos no primeiro capítulo, uma imagem “ao romano” que o cardeal tentou aplicar à cidade, mas antes uma imagem cristã²²⁵, que desenvolveremos na próxima parte da dissertação.

No que toca às obras públicas, o cardeal ordenou ainda a colocação de cruzeiros nas vias de entrada e saída da cidade de Évora. Quem associa estes cruzeiros ao cardeal é Francisco de Holanda em *Da Fabrica que Falece ha Cidade de Lisboa* (1572). Holanda pretende que o rei D. Sebastião, a quem dirige o livro, coloque este tipo de “cruzes de pedra que se põem em o caminhos e lugares públicos” em Lisboa, substituindo as que menciona haver então em madeira. Os cruzeiros de pedra que o cardeal mandou fazer em

²²² Branco 1998, p. 236

²²³ Espanca 1966, p. 278

²²⁴ A Caixa de Água da Rua Nova, por exemplo, possui colunas baseadas na ordem toscana e a do Paço Real de S. Francisco possuía colunas coríntias compósitas abreviadas com caneluras nos equinos, arcos de volta perfeita e um coroamento com uma cúpula. Em nenhum destes dois se encontram cruzeiros.

²²⁵ Aliás, tanto a Fonte das Portas de Moura como a da Praça do Geraldo são encabeçadas por cruzeiros.

Évora surgem, assim, como exemplo a seguir: “Não fez assim o muito católico e prudentíssimo cardeal vosso tio em a cidade de Évora, que de cruces de mármore de Estremoz ornou todas as entradas e saídas daquela cidade, o que não faz em Lisboa”²²⁶.

A única destas obras a chegar aos nossos dias na forma em que foi esculpida é, segundo Francisco Bilou, o Cruzeiro de São Bento de Cástris (fig. 83). Não temos informação quanto à datação da obra sendo, evidentemente, anterior à publicação do livro de Francisco de Holanda. Encontra-se fora da cidade, a 1890 metros da Porta da Lagoa, perto do Mosteiro que dá o nome ao cruzeiro. A sua localização marca uma encruzilhada e o caminho que ligava a cidade ao mosteiro, e também indica o início da arcaria do Aqueduto da Água de Prata²²⁷. A peça foi realizada em granito. É constituída por uma peanha com dois degraus sobre a qual se situa a coluna, baseada na ordem dórica, com uma grande cruz latina desornamentada enquanto remate. No colarinho do capitel encontram-se quatro inscrições relativas aos pontos cardeais: M (Norte); D (Oeste); A (Sul); e D (Leste). No topo da cruz situa-se a inscrição “INRI”²²⁸.

Novamente, este singelo monumento distingue-se em absoluto das obras públicas mandadas construir por D. João III, sem o aparato ornamental que a caixa de água frente à Igreja de S. Francisco possuía: onde esta apresentava uma imagem “ao romano” da cidade, o cruzeiro anuncia uma Évora cristã.

Proporcionar à cidade uma imagem cristã, ao invés da imagem ao romano que as obras construídas pelo seu irmão haviam deixado, parece efetivamente ter sido uma constante na arquitetura do cardeal em Évora. Ao classicismo aparatoso da Igreja da Graça, por exemplo, o cardeal responde poucos anos depois com o classicismo contido e austero da Igreja de Valverde: sem ornamento arquitetónico, com uma planta baseada num edifício medieval português, sem, mesmo assim, deixar de ter formas baseadas na tratadística italiana da época. Estes três aspetos – austeridade ornamental, uso de modelos medievais e fundamento na tratadística italiana – são aquilo que une os diferentes edifícios mandados construir pelo cardeal. São estes aspetos que desenvolveremos na Parte III, começando pelos modelos tratadísticos.

²²⁶ Holanda 2019, p. 69

²²⁷ Bilou s/d. “O cruzeiro de São Bento de Cástris, em Évora. Uma memória devocional do Cardeal D. Henrique”, p. 4, cf. Bibliografia

²²⁸ Bilou s/d. “O cruzeiro de São Bento de Cástris, em Évora. Uma memória devocional do Cardeal D. Henrique”, p. 3, cf. Bibliografia

Parte III

Definir uma Arquitetura

1 – Modelos Tratadísticos

A primeira característica que encontramos em comum em todos os edifícios do cardeal D. Henrique em Évora é a apurada atenção à tratadística italiana do Renascimento. Colunas, pilastras, arcos redondos, arquitraves, acrotérios – podemos observar todos estes elementos nestas obras. São prova da chegada e implantação destas formas, possível sobretudo através da entrada em Portugal de diversos tratados de arquitetura, a maioria de Itália e de Espanha, que as propagaram pelo território, mas não só: também uma estratégia de associação da monarquia portuguesa ao Império Romano ajudou à sua consolidação do país, dado que a encomenda régia de D. João III se inseriu sempre no classicismo, como abordámos anteriormente. Neste capítulo, procuramos demonstrar a relevância da tratadística na encomenda do cardeal, não através da identificação da origem tratadística de todos os elementos de cada edifício individual, mas apenas de alguns exemplos, em especial daqueles que se repetem entre diferentes obras.

Um contacto com a arquitetura clássica da maior importância que os arquitetos portugueses terão tido no século XVI ter-se-á dado por via de algumas edições ilustradas do tratado *De Architectura* (séc. I), de Vitruvius (c. 80-c. 15 ac.), destacando-se, entre estas, as edições de Fra Giocondo (c. 1433-1515), publicada em 1511, e Cesare Cesariano (c. 1483-1543), publicada em 1521. Terá sido também a partir de gravuras destas obras, bem como, potencialmente, de outros desenhos que circulavam sem estarem inseridos em tratados, que arquitetos puderam inserir grotescos nas suas obras, como João de Castilho fez no portal da igreja do Convento de Cristo em Tomar. Posteriormente, também os tratados de Vignola e Palladio (publicados em 1562 e 1570, respetivamente) tiveram importância na arquitetura portuguesa de quinhentos²²⁹. Mas terão sido sobretudo os tratados de Alberti e de Serlio que impactaram a arquitetura do cardeal.

Um dos mais importantes tratados de arquitetura do Renascimento é o *De Re Aedificatoria*, concluído em 1452 por Leon Battista Alberti (1404-72). Trata-se de um livro envolto na cultura do humanismo, não necessariamente pensado para mestres de obras, mas sim para leitura de intelectuais. De acordo com Carroll Westfall: “Alberti’s intention was not only to give a theory for practice but also to integrate architecture with a broad interpretation of the new humanist culture”²³⁰. Tendo em conta que este tratado possui um tema e escrita eruditos, e crucialmente foi publicado, décadas depois da sua

²²⁹ Além dos tratados, também alguns álbuns de gravuras editados por artistas flamengos tiveram impacto na arquitetura portuguesa da época. Craveiro 2009, p. 129

²³⁰ Westfall 1969, p. 61

escrita, sem o acompanhamento de ilustrações, a sua receção em Portugal foi menor, ou pelo menos de menor visibilidade, do que a de outros livros de arquitetura editados na época, como os do espanhol Diego de Sagredo (c. 1490-1528), que foi aliás editado três vezes em Portugal entre 1541 e 1542, ou Sebastiano Serlio (1475-1554), ou ainda as edições mencionadas do *De Architectura* de Vitrúvio, profusamente ilustradas.

As primeiras referências ao tratado de Alberti em Portugal são feitas pela mão dos humanistas João de Barros (c. 1496-1570) e Garcia de Resende (c. 1470-1536), ambas no início da década de 1530²³¹. O tratado gerou suficiente interesse junto da corte para D. João III o mandar traduzir para português, a par do *De Architectura*. A tradução, encarregue a André de Resende, terá permanecido em manuscrito e não chegou aos nossos dias, à semelhança da tradução da obra de Vitrúvio, esta última ao encargo de Pedro Nunes. O tratado foi, por isso, lido por homens das letras portuguesas, incluindo João de Barros e André de Resende, ambos ao serviço do cardeal D. Henrique. Assim, embora este tratado dificilmente tenha sido lido pelos arquitetos que empreenderam as obras do cardeal, é possível que a sua leitura por estes homens de letras ao seu serviço tenha tido algum impacto nas escolhas nelas feitas. Vejamos alguns exemplos.

“Acima de tudo gostaria que o pavimento fosse repleto de linhas e figuras relacionadas com a música e a geometria, de tal modo que de todos os lados sejamos incitados ao culto do espírito.”²³² Isto pede Alberti para o pavimento de edifícios sagrados, no capítulo X do Livro VII, sobre “o ornamento de edifícios sagrados”. Esta associação entre música e geometria parece, à primeira vista, insólita. No entanto, como demonstrou Rudolf Wittkower, para Alberti, e seguindo uma tradição que vinha desde a Antiguidade, ambas eram, no fundo, o mesmo:

“(…) for Alberti – who follows here a tradition unbroken from classical times – music and geometry are fundamentally one and the same; that music is geometry translated into sound, and that in music the very same harmonies are audible which inform the geometry of the building”²³³.

Assim, o pavimento da Igreja de Valverde, composto por um padrão geométrico, com lajes de cores e materiais distintos, está relacionado com geometria, em sintonia com o que é recomendado no tratado de Alberti. Além disso, a sua composição rítmica, que se

²³¹ Buescu 2016, p. 31

²³² Alberti 2011, pp. 474-75

²³³ Wittkower 1965 [1949], p. 9

interrelaciona com a arquitetura do edifício, pode igualmente apontar para as direções dadas por Alberti. Também na Igreja do Espírito Santo se optou por um padrão em mármore branco e negro, embora mais simples do que em Valverde.

Escreve Alberti sobre o posicionamento das janelas no interior de igrejas, no Livro VII, capítulo XII: “Nos templos, as aberturas das janelas devem ser pequenas e no alto, através das quais não se veja senão o céu, e através das quais os que fazem o sacrifício, ou os que rezam, em vão distraiam as suas mentes das coisas divinas”²³⁴. A ordem dos capuchos procurou aproximar-se dos ensinamentos e do modo de vida de S. Francisco, através da vida eremítica em absoluta pobreza e afastamento da sociedade. Essas regras de vida relacionam-se certamente com a opção de enquadrar a igreja no interior do edificado conventual, sem qualquer contacto direto com o exterior.

As preocupações de Alberti coincidem, assim, com as regras da ordem. É por isso possível que as recomendações do tratadista tenham impactado as escolhas feitas na igreja de Valverde, onde as janelas, de reduzidas dimensões, foram remetidas para o tambor da cúpula central, e as únicas outras entradas de luz são os lanternins por cima de todas as cúpulas – onde nada mais se vê sem ser o céu. A localização das janelas permite, enfim, o total isolamento em relação ao mundo exterior no decorrer das cerimónias religiosas.

Crucialmente, Alberti, embora considere no Livro VIII que a “ornamentação dá grande prazer”²³⁵, defende a moderação na arquitetura, em oposição à ostentação²³⁶. Aliás, critica mesmo a Igreja do seu tempo devido à ostentação, elogiando a frugalidade dos cristãos iniciais²³⁷. Escreve ainda, no Livro IX, capítulo I: “(...) quem quiser advertir correctamente no verdadeiro e certo ornamento dos edifícios há-de entender, sem dúvida alguma, que ele não se obtém nem depende das riquezas que se gastam, mas sobretudo da riqueza do engenho”²³⁸. Estes valores coincidem com o que conferimos nas obras do cardeal, especialmente em Valverde, onde a “riqueza do engenho” da planta contrasta com a sobriedade da sua ornamentação.

²³⁴ Alberti 2011, p. 479

²³⁵ Alberti 2011, p. 518

²³⁶ Como por exemplo nesta passagem do Livro IX, cap. I: “Entre os nossos antepassados, vejo que aos mais prudentes e sensatos lhes agradou vivamente a sobriedade e a parcimónia (...) em especial na arte edificatória (...)”. Alberti 2011, p. 573

²³⁷ As suas condenações à Igreja terão contribuído para a inclusão do *De Re Aedificatoria* no Index de livros proibidos da Inquisição portuguesa em 1581. Talvez isso explique o desaparecimento da tradução da obra realizada por Resende. Alberti 2011, pp. 486-87 (vide também notas de rodapé das mesmas páginas)

²³⁸ Alberti 2011, p. 575

Mas, como referimos anteriormente, foram sobretudo os tratados ilustrados que os arquitetos portugueses usaram para os traçados dos edifícios, em particular o tratado de Serlio, que teve um impacto mais direto na forma dos edifícios do que o de Alberti. Este tratado terá chegado a Portugal, a acreditar no que escreve Francisco de Holanda em *Da Pintura Antiga* (1548), trazido por si mesmo após lhe ter sido oferecido pelo próprio autor aquando da sua viagem a Itália²³⁹. Ter-se-á tratado do Livro IV, o primeiro a ser publicado, em 1537, sendo este o livro onde aborda as antiguidades. A profusão de gravuras acompanhadas de textos explicativos tornaram o tratado amplamente utilizado pelos arquitetos da época, incluindo em Portugal, popularizando a divisão em cinco ordens arquitetónicas, e padronizando os seus formatos numa gravura que se encontra no início do Livro IV²⁴⁰ (fig. 84). O seu impacto encontra-se um pouco por toda a obra de encomenda do cardeal, sendo que mesmo a mais antiga, a Igreja de Valverde, terá já sido informada pelo tratado.

Os alçados da Igreja de Valverde são marcados pela alternância entre arquitrave e arco redondo. Este ritmo – arquitrave / arco / arquitrave – constitui aquilo que conhecemos por “serliana”, assim denominada por ter sido popularizada pelo tratado de Serlio, já que foi amplamente utilizada nas gravuras desse livro (fig. 85)²⁴¹. No Livro IV, aliás, há um modelo de serliana simples, a aplicar à ordem toscana (fig. 86)²⁴². Este elemento retirado diretamente da tratadística é, assim, o eixo central da Igreja de Valverde, definindo os limites entre cada espaço do templo.

A serliana não aparece, contudo, de forma constante nas obras em causa. Embora esteja presente no órgão da Sé de Évora, em edifícios surge novamente apenas uma vez, nas capelas do transepto da Igreja do Espírito Santo de Évora (numa das quais se encontra o túmulo do próprio cardeal), neste caso ligeiramente alterada: os elementos que suportam as arquitraves são constituídos por duas colunas por baixo do arco e pilastras nos cantos da obra. Podemos argumentar que os alçados laterais desta igreja são igualmente uma versão simplificada da serliana. A eles voltaremos no capítulo seguinte.

Os acrotérios utilizados nos pináculos da Igreja do Espírito Santo e no topo dos contrafortes das faces laterais da de Santo Antão aproximam-se consideravelmente dos

²³⁹ Deswarte 1991, pp. 51-52

²⁴⁰ Serlio 1611, fol. 3

²⁴¹ Como por exemplo as serlianas dos tramos superiores dos edifícios das gravuras no Livro IV de Serlio 1611 [1540], fólhos 29-31

²⁴² Serlio 1611, fol. 12

das gravuras de templos pagãos do Livro IV de Serlio²⁴³. No caso da Igreja do Espírito Santo, em particular, a localização dos acrotérios no frontão da fachada coincide com a posição em que se situam nos templos pagãos de Serlio (figs. 87-88). Uma observação deve ser feita, contudo: atualmente a semelhança entre os acrotérios de ambos é maior do que terá sido quando foram realizados, já que hoje, tal como nas gravuras de Serlio, os acrotérios do Espírito Santo não possuem nenhum elemento escultórico por cima. Acontece que os acrotérios desta igreja possuíam esferas e cruzes por cima²⁴⁴, tendo posteriormente sido removidos, embora isso não invalide que o modelo dos acrotérios em si tenha base serliana. A fachada de uma igreja também no Livro IV possui acrotérios por cima de um frontão triangular, só que estes, tal como no Espírito Santo, possuem esferas no topo (fig. 89)²⁴⁵. Este motivo foi, aliás, utilizado por João de Castilho no topo das Salas dos Noviços do Convento de Cristo de Tomar (fig. 90). Acontece, no entanto, que estas esferas possuem chamas em seu redor, que são replicadas por Castilho em Tomar, mas que não se terão verificado na Igreja do Espírito Santo, simplificando o elemento.

As colunas e os seus capitéis serão um elemento crucial no capítulo seguinte, pelo que é pertinente dedicar especial atenção aos aspetos tratadísticos que os informam. As colunas da Igreja do Espírito Santo de Évora parecem basear-se também nos modelos toscano ou dórico de Serlio, no Livro IV (fig. 91-92)²⁴⁶. As colunas das restantes obras, contudo, deverão ter uma origem mais complexa. Como mencionámos nos capítulos sobre as respetivas igrejas, os capitéis das colunas das igrejas de Valverde e de Santo Antão têm por base, respetivamente, a Ordem Coríntia e a Ordem Compósita. Francisco Bilou, aliás, demonstrou em relação aos de Valverde que possuem as mesmas proporções dos capitéis coríntios do tratado de Serlio²⁴⁷, podendo, no entanto, ter igualmente origem nos capitéis coríntios de uma gravura da edição de Cesare Cesariano do tratado de Vitruvius (fig. 93). Contudo (e conforme aprofundaremos no capítulo seguinte), estes capitéis não têm exatamente a mesma forma das gravuras dos tratados – foram-lhes retirados certos elementos. Em Valverde, embora tenham proporções de capitéis coríntios, toda a decoração foi eliminada; em Santo Antão, foram mantidas apenas as volutas. Efetivamente, a tratadística não é tratada como valor absoluto a seguir: há uma

²⁴³ Como por exemplo os acrotérios do templo dórico do Livro IV de Serlio 1611, fol. 19

²⁴⁴ Lobo 2009, p. 43

²⁴⁵ Serlio 1611, fol. 51

²⁴⁶ Serlio 1611, fols. 3 e 5

²⁴⁷ Bilou, s/d. A igreja do Bom Jesus de Valverde, p. 14, cf. Bibliografia

interpretação livre das formas. Mesmo assim, esta interpretação livre é legitimada por Vitrúvio, conforme consta da passagem seguinte do Livro IV, capítulo I:

“Há ainda tipologias de capitéis, designadas por nomes variados, que se podem dispor sobre as mesmas colunas, a respeito dos quais não podemos referir uma diferente ordem, nem as propriedades das suas comensurabilidades ou das suas colunas, antes consideramos que os seus nomes provêm da alteração dos modos coríntios, pulvinados e dóricos, cujos sistemas proporcionais de medidas são copiados para aceitação das esculturas novas”.²⁴⁸

Vitrúvio, notoriamente, não só afirma existirem outras tipologias de capitel para além das que menciona anteriormente a esta passagem (dórica, jónica e coríntia), diz também que essas tipologias consistem na alteração da “escultura” das colunas anteriores, isto é, possuem as mesmas proporções de uma coluna canónica, coríntia por exemplo, mas os seus capitéis têm uma forma diferente. Isto é, fundamentalmente, o mesmo que acontece nos capitéis das Igrejas de Santo Antão e Valverde. Também Alberti, no Livro I, capítulo IX, tem considerações a fazer acerca das ordens arquitetónicas:

“Com efeito, opor-se em muitas coisas à tradição tira a graça, e aceitá-la tem vantagens e constitui uma orientação segura, uma vez que, deste modo, os arquitectos mais conceituados testemunharam com a sua obra que a compartimentação dórica, jónica, coríntia, ou toscana era a mais conveniente de todas, não porque, transferindo os seus planos para a nossa obra, tenhamos de ficar agarrados às suas leis, mas porque tendo em conta as suas advertências e, descobrindo novas soluções, nos devemos esforçar por atingir uma glória igual ou, se possível, maior que a deles.”²⁴⁹

Ao contrário de Vitruvius, Alberti não menciona a existência de outras ordens, e recomenda explicitamente que se use as ordens dórica, jónica, coríntia e toscana. No entanto, também deixa espaço para a alteração das suas formas – e, de novo, segundo o mesmo preceito de Vitruvius de manter as mesmas proporções na generalidade, alterando, no entanto, a forma (“não porque, transferindo os seus planos para a nossa obra, tenhamos

²⁴⁸ Vitruvius 2006 [séc. I], p. 145

²⁴⁹ Alberti 2011 [1452], pp. 172-73

de ficar agarrados às suas leis”)²⁵⁰. Esta conceção menos restritiva das ordens é bastante comum na arquitetura do Renascimento do séc. XV, antes da sistematização das ordens realizada nos tratados de Serlio e de Palladio. Alberti coloca a condição, contudo, de se igualar ou ultrapassar a “glória” destas soluções arquitetónicas. Talvez tenha sido isso que Miguel Ângelo Buonarroti procurava fazer quando, nas colunas da Biblioteca Laurenziana (1525-71), em Florença, utilizou as mesmas proporções da ordem coríntia, mas nelas inseriu um capitel *composto*, formado através da junção de um ábaco coríntio com um equino toscano²⁵¹ (fig. 94). Esta combinação aproxima-se, de resto, dos capitéis de Valverde e Santo Antão, mas não constitui exatamente o mesmo, porque nas obras em causa a ação parece ser a remoção de alguns elementos de uma ordem, não a criação de uma ordem arquitetónica híbrida.

Em suma, apesar da simplificação das formas dos capitéis clássicos constituir um afastamento em relação às normas tratadísticas, este afastamento tem legitimação nos próprios tratados (e alguns paralelos na arquitetura da época em Itália), sendo que os capitéis das igrejas de Valverde e Santo Antão constituem disso exemplo. Ao contrário dos seus paralelos italianos, contudo, aqui as alterações aos modelos tratadísticos são feitas pela simplificação, ou abreviamento, da sua forma. Esta opção marcadamente “chã” pela austeridade é o tema do capítulo que se segue.

2 – Austeridade e Abreviamento

Apesar de, como vimos anteriormente, os edifícios em causa possuírem elementos da tratadística, ela não é aqui totalitária, quer por via da presença de modelos e formas medievais, quer pela própria alteração das formas clássicas, geralmente através da sua simplificação. Pois o segundo aspeto que caracteriza as obras arquitetónicas de encomenda de D. Henrique em Évora é a austeridade, que as insere na denominada “arquitetura portuguesa chã”.

Foi com o livro *Portuguese Plain Architecture* (1972), do historiador de arte norte-americano George Kubler, que o termo “estilo chão” foi popularizado para denominar a arquitetura no país entre os reinados de D. Manuel e D. João V²⁵². A proposta

²⁵⁰ No entanto, Christine Smith viu nestas palavras de Alberti uma abertura ao próprio Gótico, mais ainda do que uma liberdade de interpretação das ordens. Vide Smith 1992, p. 58

²⁵¹ Eck 2014, p. 2

²⁵² O termo “estilo chão”, que Kubler adaptou para o seu conceito de *portuguese plain architecture*, foi, contudo, pela primeira vez utilizado por Júlio de Castilho no séc. XIX, para descrever habitações portuguesas “(...) sem grandes belezas nem riquezas”. Kubler 1988, p. 3; Marnoto 2017, pp. 7-8

que Kubler apresenta no livro é que “entre as especiarias e os diamantes”, isto é, entre os períodos de maior abundância na história portuguesa – e as arquiteturas exuberantes que foram concebidas nesses períodos – havia-se desenvolvido em Portugal uma produção arquitetónica marcada sobretudo pela austeridade ornamental.

Esta austeridade arquitetónica teve origem no reinado de D. João III, caracterizado pelo autor como uma época de “frieza”, em contraste com a “ardência” da época imediatamente anterior, a manuelina. Os adjetivos com que Kubler qualifica estas duas épocas, bem como os estilos arquitetónicos correspondentes a cada uma, são por ele diretamente relacionados com as personalidades dos monarcas em que se desenvolveram: D. Manuel é “jovial”, em contraste com D. João III, “(...) religioso e solitário, tão frugal e cerimonioso, quanto conhecedor de arquitectura”²⁵³. O que Kubler aqui propõe é da maior relevância para o assunto em abordagem: considera estas produções arquitetónicas o resultado da ação das figuras políticas principais da época, isto é, dos principais encomendantes.

A necessidade de manter um vasto império, que esgotou “(...) rapidamente os recursos da Coroa portuguesa, drenados já pelas extravagâncias dos herdeiros da época dos Descobrimentos”²⁵⁴ é igualmente apontada como crucial para o desenvolvimento desta arquitetura. Essa escassez, a par do temperamento de D. João III, deu origem a uma arquitetura “sóbria e austera”, em oposição àquilo que o autor considera os “excessos ornamentais da era manuelina”²⁵⁵. Levou igualmente os arquitetos portugueses do Renascimento a “(...) desrespeitar os seus preceitos [da arquitetura clássica] a fim de obterem uma construção útil e económica”, particularmente crucial nos reinados “financeiramente desequilibrados” de D. Sebastião e do cardeal D. Henrique²⁵⁶.

Assim, a arquitetura chã foi associada ao afastamento das normas do Renascimento tratadístico desde a origem do próprio conceito. Para Kubler, esta é “como que uma arquitectura vernácula, mais relacionada com as tradições de um dialeto vivo do que com os grandes autores da Antiguidade Clássica”²⁵⁷. Essa é, de resto, a grande diferença da arquitetura chã em relação ao “estilo desornamentado” espanhol, com o qual o autor a compara. Embora em ambos os casos o ornamento seja usado de forma pontual

²⁵³ Kubler 1988 [1972], p. 6

²⁵⁴ Kubler 1988, p. 6

²⁵⁵ Kubler 1988, p. 6

²⁵⁶ Kubler 1988, p. 197

²⁵⁷ Kubler 1988, p. 3

(quando não é completamente excluído), a arquitetura portuguesa chã constitui na “emancipação das normas académicas e das formas italianizantes”, ao passo que no estilo desornamentado espanhol estas se mantêm relevantes²⁵⁸.

O livro está dividido em capítulos, cada um com entradas sobre diversas obras de arquitetura, que podem ser interrelacionadas, formulado, portanto, de acordo com a proposta historiográfica de arte como sistema de relações e sequências formais que Kubler defende em “The Shape of Time”²⁵⁹. Todas as igrejas encomendadas pelo cardeal em abordagem estão presentes no livro.

Sobre a Igreja do Bom Jesus de Valverde, Kubler destaca os jogos geométricos realizados através da sua planta, considerando que a sua complexidade suscita “diferentes possibilidades simultâneas de interpretação”²⁶⁰. Na sua opinião, a ênfase na geometria é oriunda da combinação da “harmonia das proporções do Alto Renascimento” com a suposta “tradição islâmica” da região. Quanto à Igreja de Santo Antão, a fachada é qualificada como “a menos elegante” de entre as igrejas-salão, devido às suas torres baixas e acrescentos posteriores, mas caracteriza o seu interior como “arrojado e elegante”. Chama à atenção a altura das colunas ditas “jónicas”, que é duas vezes e meia a largura da nave central, pelo que considera que a igreja tem “as mais altas proporções de todas as igrejas-salões desde a Alta Idade Média”²⁶¹. Quanto à Igreja do Espírito Santo, considera que o “seu risco simples e tenso, tal como a sua rápida construção e os seus materiais sóbrios, são um reflexo do Escorial (...)”²⁶². De novo, encontra no templo marcas das “tradições construtivas do Alentejo”, apesar de a enquadrar na “arquitetura desornamentada” espanhola. Associa-a ainda à igreja gótica de S. Francisco de Évora, que tem uma planta muito semelhante, como vimos.

Assim, em todas as igrejas em causa, Kubler reparou em aspetos que as fazem afastar-se da arquitetura do Renascimento, quer por via da “tradição islâmica” ou do Alentejo, quer por via do Gótico – sem por isso deixarem de fazer recurso aos elementos da arquitetura “clássica”. Aponta também para o despojamento dos edifícios, em particular na Igreja do Espírito Santo. Há, no fundo, e utilizando as palavras de Rafael Moreira, uma “(...) pluralidade de tradições que convivem paralelamente (...)”²⁶³.

²⁵⁸ Kubler 1988, pp. 3.4

²⁵⁹ Kubler 1962, p. 1-27

²⁶⁰ Kubler 1988, p. 49

²⁶¹ Kubler 1988, p. 41

²⁶² Kubler 1988, p. 59

²⁶³ Moreira 1995 (b), p. 360

No entanto, nem todos os edifícios que Kubler insere no seu livro contêm efetivamente a totalidade dos parâmetros que definem a arquitetura chã. O historiador norte-americano, e em sintonia com a sua visão da arte como “sistema de relações formais”, escreveu em *Portuguese Plain Architecture*, “(...) como o próprio explica no prefácio, [não] ‘uma história da arquitetura convencional e rectilínea’ mas antes ‘uma colecção de estudos’”²⁶⁴. Deste modo, como apontou Varela Gomes, de entre as obras inseridas no livro “(...) só cerca de 20 (um terço) são verdadeiramente ‘sóbrias, austeras, friamente racionais, claras, simples, profundas e pesadas, puristas, de exteriores sóbrios de pilastras contrafortes e paredes-cortina, menos académicas e mais vernaculares’, etc”²⁶⁵. Assim, Kubler foi muito abrangente nos edifícios que integrou no seu livro, e algumas das obras que inclui inserem-se mais naquela vertente “italianizante” e mais próxima da tratadística associada à rainha D. Catarina de que falámos na introdução (por exemplo o Claustro Grande de Tomar), do que propriamente a uma vertente mais austera, sóbria, purista, menos académica e mais vernacular – e que é a que conferimos na arquitetura do cardeal D. Henrique em Évora.

Efetivamente, embora no que toca a Valverde seja discutível que essa se trate de uma igreja “menos académica e mais vernacular”, mesmo assim Kubler encontrou nela aspetos vernaculares e inspiração islâmica, como vimos. E as obras mandadas fazer, ou com financiamento do cardeal, fora de Évora, como a Igreja de Fora e o Claustro dos Noviços de Alcobaça, adequam-se igualmente aos parâmetros atrás referidos. Se houve uma figura do poder em Portugal no século XVI que consistentemente mandou construir obras “chãs”, foi o cardeal D. Henrique, e é em Évora que se encontram os edifícios onde isso é mais evidente. A característica da arquitetura chã que será desenvolvida neste capítulo em relação às obras arquitetónicas em causa é a da austeridade formal destes edifícios, destinando-se ao capítulo seguinte os elementos de matriz medievalizante que mencionámos.

Austeridade e despojamento são a norma na arquitetura do cardeal. Na Igreja de Santo Antão, o ornamento arquitetónico encontra-se exclusivamente nas volutas e flores dos capitéis. Na Igreja de Valverde e na do Espírito Santo, por sua vez, o ornamento arquitetónico está inteiramente ausente: estamos nos antípodas das obras que o rei D. João

²⁶⁴ Senos, Nuno. “Arquitectura chã no tempo longuíssimo”. Artigo ainda por publicar, realizado no âmbito do “Colóquio Arquitectura, Urbanismo e Património da Época Moderna, dedicado a José Eduardo Horta Correia” (org. IHA NOVA FCSH e UAlg), decorrido na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa entre 4 e 5 de abril de 2024.

²⁶⁵ Gomes 2007, p. 282

III mandara fazer em Évora nos anos 30, onde a profusão ornamental é regra. Aqui, sem se abandonar completamente um vocabulário classicizante, construíram-se edifícios austeros, sem ornamento, em tudo diferentes dos do período joanino. Esta austeridade, cremos, dá-se em grande medida por via do abreviamento.

“Ordem abreviada”, termo utilizado por Christoph Frommel a propósito dos entablamentos de edifícios projetados por Giulio Romano²⁶⁶, refere-se à integração de capitéis no próprio entablamento, simplificando o desenho do edifício. Este fenómeno terá sido iniciado ainda na década de 1510, em Roma (ou possivelmente antes), e terá por base tratadística os entablamentos de gravuras de arcos do triunfo romanos, que têm em alguns casos fustes de capitéis dóricos inseridos nos entablamentos do topo dos monumentos. Este tipo de entablamento foi divulgado no tratado de arquitetura de Sebastiano Serlio, surgindo no Livro III, numa representação de um arco triunfal, e no Livro V, a propósito da sua proposta para uma igreja octogonal²⁶⁷.

Paulo Varela Gomes, no seu ensaio sobre o uso da “ordem abreviada” em molduras de faixas na obra de Baltazar Álvares e de Mateus do Couto, aponta que os primeiros casos de ordem abreviada conhecidos em território português são os da galilé da Igreja de S. Mamede e da Igreja do Espírito Santo, ambos em Évora. Este autor comenta acerca destes dados que não sabe como interpretá-los em relação com o que acontece depois nas obras dos arquitetos anteriormente mencionados. Nota, contudo, que Baltasar Álvares era filho de Afonso Álvares, frequentemente apontado enquanto autor da Igreja do Espírito Santo²⁶⁸.

No entanto, na Igreja de Santo Antão, iniciada antes de ambas as igrejas apontadas por Varela Gomes como as primeiras a utilizar entablamentos abreviados, a ordem abreviada é já usada no topo da fachada, onde as pilastras de ordem gigante desembocam diretamente no entablamento, não contendo assim capitéis. Na Igreja do Espírito Santo, novamente a ordem abreviada é utilizada tanto nas pilastras da fachada como nas do interior. Tanto numa como noutra, os capitéis das pilastras são continuações dos entablamentos. E ainda na Igreja de S. Mamede, iniciada em 1564 – dois anos antes da do Espírito Santo – já aparecia esse tipo de entablamento abreviado, por baixo do frontão triangular.

²⁶⁶ Frommel 1989, p. 121

²⁶⁷ Gomes 2007, pp. 93; 100-05

²⁶⁸ Idem, pp. 95-96

De resto, este parece não ser um elemento específico de Évora – aliás, em várias igrejas desta época há entablamentos abreviados na fachada, como na Sé de Leiria e a Igreja de Veiros. De qualquer forma, em todas estas, a ordem abreviada aparece no topo dos alçados, tal como é o caso das pilastras do topo dos arcos do triunfo desenhados por Serlio (fig. 95), bem como do seu desenho de um templo octogonal (fig. 96). Assim, para Paulo Varela Gomes, o uso dos entablamentos abreviados não constitui necessariamente uma fuga à norma, mas sim insere-se absolutamente nos padrões definidos pela tratadística, em particular nos livros de Serlio. Ainda segundo Varela Gomes, a inserção do entablamento abreviado na sua igreja octogonal constitui uma opção pela austeridade, inserida no contexto da *devotio moderna*²⁶⁹.

Acontece que, como referimos atrás, em Serlio os entablamentos abreviados aparecem unicamente no topo de gravuras de certas estruturas, como é o caso dos arcos do triunfo, e mesmo assim não em todos eles. E a igreja octogonal que menciona Varela Gomes é apenas uma de várias que Serlio apresenta como exemplos – as restantes possuem colunas e pilastras com entablamentos por cima, isto é, não têm entablamentos abreviados. As obras em causa não podiam ser mais diferentes: virtualmente todos os entablamentos das igrejas de Santo Antão e do Espírito Santo são abreviados (figs. 96-98). E se entendermos a abreviação de forma mais lata, como a simplificação de um elemento arquitetónico, na arquitetura de encomenda do cardeal veremos que esta estende-se a outros elementos dos edifícios que não os entablamentos: por exemplo, as colunas do coro da Igreja do Espírito Santo, cujos capitéis, estando à mesma altura do entablamento, nele têm continuação (fig. 99).

As arcadas do interior da Igreja do Espírito Santo, por exemplo, formam uma versão simplificada do motivo da serliana – arquitrave (ou neste caso, apenas cornija) / arco / arquitrave – reduzida ao essencial, sem colunas ou pilastras, nem frisos, apenas, por baixo das “arquitraves”, os reminiscentes das aberturas laterais das serlianas, que, de novo, não possuem colunas, e aqui com topos semicirculares, em vez de retos (figs. 100-101). Tratar-se-á, portanto, de uma serliana “chã”, ou mesmo abreviada. Semelhante a esta lisura são os laçados do Claustro dos Noviços (c. 1560?), no Mosteiro de Alcobaça,

²⁶⁹ Gomes 2007, p. 106. Varela Gomes, noutro ensaio no mesmo livro (“Arquitectura não-alinhada”), aponta também para o facto de haver edifícios com as características associadas à arquitetura portuguesa chã noutras geografias, como em Espanha e Itália. Até Kubler, segundo Gomes, terá dito anos depois da publicação do seu livro que “todas as arquiteturas têm as suas arquiteturas chãs”. Mas o facto de encontrarmos “arquiteturas chãs” noutras geografias não significa, evidentemente, que a opção pela austeridade e abreviamento nesses locais tenha a sua origem na tratadística. Vide Gomes 2007, pp. 279-83

onde não há de todo colunas (fig. 102), tal como na Igreja do Espírito Santo de Évora. À semelhança das arcadas interiores do Espírito Santo, as deste claustro são compostas por arcos separados por paredes de pedra, sem qualquer ornamento além das cornijas onde nascem os arcos e a cornija que separa o piso inferior do superior.

Mas, e fundamentalmente, a abreviação nestes edifícios abrange também os capitéis que, como referimos em capítulos anteriores, não são iguais aos seus modelos tratadísticos. Tanto na Igreja de Valverde como na de Santo Antão, os capitéis, com modelo coríntio e compósito respetivamente, são abreviados através da remoção da folhagem em prol da continuação do fuste liso. Noutras obras nas quais o cardeal teve um papel determinante, nomeadamente a Igreja de Fora de Alcobaça e as igrejas matrizes de Estremoz e Veiros, as opções tomadas em relação às colunas são outras.

Na Matriz de Veiros, encontramos capitéis coríntios sem folhagem, mas o lugar do capitel é substituído por caneluras (fig. 103)²⁷⁰. Na Matriz de Estremoz, por seu lado, as colunas têm capitéis jónicos, embora ligeiramente menos ornamentados do que os que vemos em Serlio (fig. 104). Os capitéis das colunas da Igreja de Fora de Alcobaça, contudo, são toscanos canónicos, embora em Alcobaça a ação do rei D. João III também tenha sido relevante, tendo o rei inclusive mandado vir debuxos dessa obra. Além disso, a construção prolongou-se no tempo. Embora não seja seguro que a opção pela abreviação neste aspeto venha diretamente pelo cardeal, é de notar que o mesmo, como aliás D. João III, tinham efetivamente voz ativa na escolha dos projetos, como conferimos em capítulos anteriores.

Embora nas colunas da Igreja de Valverde verifiquemos um dos primeiros casos de capitéis abreviados, nos capitéis das colunas do Claustro da Sé de Viseu (1529-34), obra mandada construir por D. Miguel da Silva mais de uma década antes, encontramos abreviamento (fig. 105). Nestes capitéis, que aparentam ter modelo coríntio, encontramos no capitel, em vez de folhagem, a continuação do fuste. Este formato de coluna, embora abreviado como as colunas dos edifícios de Évora em causa, não constitui uma opção “chã”: não só as volutas e os florões dos capitéis são muito pronunciados e detalhados, como há caneluras nos fustes, que têm continuação nos capitéis. Nas igrejas em abordagem, as colunas são lisas, e as volutas, que em Valverde são mesmo inexistentes, embora se encontrem nos capitéis de Santo Antão, são pouco pronunciadas. As colunas

²⁷⁰ Manuel Branco inseriu estes capitéis, contudo, na mesma tipologia dos de Valverde e Santo Antão. Cide Branco 1993, p. 47

do Claustro da Sé de Viseu aproximam-se vagamente, contudo, das colunas da Matriz de Veiros, cujos capitéis, como em Viseu, têm caneluras (mas não no fuste).

Encontramos também alguns outros edifícios com colunas abreviadas com um formato mais semelhante aos das igrejas de Valverde e de Santo Antão, embora posteriores a estes, ao que tudo indica. É o caso das colunas do pátio do Colégio da Graça de Coimbra (1543-48) que, embora de proporções mais baixas e com ábacos de capitéis toscanos, têm o colarinho na mesma posição de uma coluna coríntia, à semelhança da Igreja de Valverde (fig. 106). Também em Coimbra, as colunas do pátio do Colégio de S. Jerónimo (iniciado em 1565) apresentam capitéis abreviados originais: têm caneluras jónicas, mas com o colarinho também mais abaixo, novamente como uma coluna coríntia (fig. 107). Não é claro o motivo da colocação do colarinho mais abaixo nestes colégios, embora os colégios de Coimbra mandados construir a partir de meados da década de 40 estejam associados por Horta Correia ao mesmo arquiteto, Diogo de Castilho²⁷¹. Também na Igreja de S. Pedro de Dois Portos (c. 1560-70) encontramos capitéis abreviados, mas desta feita idênticos aos da Igreja de Santo Antão, com as volutas e flor compósitos, mas sem as folhas de acanto (fig. 108).

Em suma, encontramos o abreviamento de elementos arquitetónicos da tratadística em obras anteriores às de encomenda do cardeal – desde logo, em Serlio, que no seu tratado inclui uma igreja com um entablamento abreviado, mas até em Portugal, no claustro da Sé de Viseu, encontramos capitéis abreviados anteriores. O que distingue o abreviamento das obras do cardeal destes exemplos anteriores é que surge aqui como uma opção “chã” pela austeridade, ao contrário do que acontece nas colunas do claustro da Sé de Viseu, por exemplo.

Efetivamente, encontramos nas igrejas em abordagem vários elementos que se afastam da arquitetura da tratadística italiana, pela alteração das formas das ordens arquitetónicas, que são simplificadas, mas também, convém recordar, pela introdução de elementos e modelos que não constam da tratadística, como as abóbadas de cruzaria da Igreja de Santo Antão e o modelo medieval de S. Francisco de Évora na Igreja do Espírito Santo.

Assim, não concordamos que o que une as obras encomendadas pelo cardeal é a “ditadura das ordens arquitetónicas”, expressão utilizada por Maria de Lurdes Craveiro

²⁷¹ Correia 1991 (a), pp. 279-81

para as qualificar²⁷². Se, como vimos no capítulo anterior (e até certo ponto no presente), nestes edifícios se fez recurso aos tratados de arquitetura, não são as ordens arquitetónicas que aqui imperam de forma absoluta, autoritária e ortodoxa. Muito pelo contrário, os modelos tratadísticos utilizados são frequentemente alterados e não são hegemónicos, coexistindo com elementos de cariz medievalizante, revelando-se assim uma considerável heterodoxia das formas. Mas precisamente por estas igrejas “de incómoda classificação”²⁷³, como bem escreveu Maria de Lurdes Craveiro, se afastarem dos modelos tratadísticos sem, por isso, deixarem de se inserir numa arquitetura clássica (ou classicizante), estes edifícios foram alvo de alguma incompreensão por parte da historiografia dos sécs. XIX e XX.

Como apontou Nuno Senos, a historiografia de arquitetura entre os finais do séc. XIX e a maior parte do século seguinte, até à publicação da fundamental obra de Kubler que atrás abordámos, teve dificuldade em compreender estes edifícios. Como não se inserem propriamente na arquitetura renascentista da tratadística italiana, foram mesmo sendo qualificados pejorativamente: Albrecht Haupt, arquiteto alemão que se propôs a escrever uma história da arquitetura do Renascimento em Portugal, publicada em 1895, considerava a Igreja de Santo Antão “uma basílica simples e mesmo tosca”, e sobre o Colégio do Espírito Santo determinava que era uma obra “de menor valor artístico”. E ainda sobre este último edifício, anos depois, Walter Crum Watson, historiador de arte inglês, considerava a sua lisura “muito pobre”²⁷⁴. Só com Kubler foi possível perceber estes edifícios de uma forma diferente – aliás, sobre Santo Antão, Kubler recordava também estas afirmações depreciativas, discordando delas. Mas mesmo depois da publicação e receção favorável da proposta de Kubler, estes edifícios continuam ocasionalmente a ser qualificados com adjetivos que roçam o pejorativo. É o caso da Igreja de Santo Antão, que Rafael Moreira qualifica de “tensa”²⁷⁵, ou dos capitéis do mesmo templo, que Paulo Pereira, na sua obra de síntese sobre arquitetura portuguesa

²⁷² Craveiro 2013, p. 378

²⁷³ Craveiro 2013, p. 381

²⁷⁴ Senos, Nuno. “Arquitectura chã no tempo longuíssimo”. Artigo ainda por publicar, realizado no âmbito do “Colóquio Arquitectura, Urbanismo e Património da Época Moderna, dedicado a José Eduardo Horta Correia” (org. IHA NOVA FCSH e UAlg), decorrido na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa entre 4 e 5 de abril de 2024.

²⁷⁵ E qualifica ainda como “desajeitada” a Igreja da Misericórdia de Santarém, que possui um formato semelhante. Vide Moreira 1995, p. 360

publicada muito recentemente, em 2022, caracteriza como “jónicos de muito rude confeção”²⁷⁶.

Isto leva-nos a outro equívoco frequentemente feito em relação a estes edifícios: a atribuição de ordens a alguns dos seus elementos arquitetónicos, nomeadamente as colunas, nas quais não verificamos a dita ordem, pelo menos não tal e qual como a vemos nos tratados. Por exemplo, relativamente aos capitéis jónicos que Paulo Pereira vê na Igreja de Santo Antão, já tivemos oportunidade de conferir que se tratam afinal de capitéis com base na ordem compósita, embora sem a folhagem. Este não é caso único: é comum vermos as colunas de Valverde caracterizadas como sendo dóricas e as de Santo Antão como jónicas. Parece-nos que faz mais sentido abordar este tipo de capitel de outra forma, como a que fez Horta Correia, que descreve os mesmos capitéis sem necessitar de os associar a uma ordem: “capitéis com volutas e flores no perfil dos ábacos curvos (...)”²⁷⁷.

Para compreender de que modo se veio a criar esta conceção da arquitetura renascentista em Portugal, que vê cada forma como sendo oriunda de modelo tratadístico italiano e julga cada edifício de acordo com o seu grau de semelhança aos modelos dos tratados, é fundamental outro ensaio de Paulo Varela Gomes.

Em “Aspectos do Classicismo na Arquitectura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII”, Varela Gomes disserta, em cinco pontos, sobre diversas características daquilo que vê como sendo o classicismo em Portugal. No primeiro ponto, define os que considera ser os aspetos que definem a “arquitetura clássica”: a “autoridade projectual”, isto é, “o controle unificado e continuado da obra arquitectónica ou urbanística desde a fase de concepção à de pormenorização”, e a “normativa vitruviana”, isto é, “(...) a influência exercida sobre o projeto e obra pelas regras, preceitos e imagens das ordens arquitectónicas e dos motivos decorativos inspirados na arquitectura greco-romana”²⁷⁸. Portanto, para Varela Gomes o “classicismo pleno” é aquele que tem uniformidade estilística e cumpre as normas da tratadística, pelo que a sua concepção é difícil fora do “centro”; nas periferias, as práticas e estilos arquitetónicos locais, bem como aquilo a que chama “deficiências de aprendizagem”, tornam difícil o desenvolvimento desse “classicismo pleno”. Assim, o “(...) classicismo pleno é a excepção e não a regra”²⁷⁹.

²⁷⁶ Pereira 2022, p. 323

²⁷⁷ Correia 1986, p. 106

²⁷⁸ Gomes 2017, p. 113

²⁷⁹ Gomes 2007, p. 114

Por esta definição, nas obras de arquitetura do cardeal encontramos a “autoridade projectual”, tendo em conta que D. Henrique aparenta ter tido um papel direto na escolha das plantas e na (falta de) decoração dos edifícios, e que estes têm uma considerável uniformidade formal²⁸⁰. Não são clássicas, contudo, pelo afastamento evidente em relação às ordens arquitetónicas.

Assim, os juízos de valor em relação à Igreja de Santo Antão – “de muito rude confeção” ou “simples e mesmo tosca” – tornam-se possíveis apenas a partir da visão de que um edifício “menos clássico” nos termos de Varela Gomes é necessariamente pior do que um mais próximo dos modelos tratadísticos. Isto também leva a impor rótulos em certas formas arquitetónicas que não se conformam com as normas tratadísticas, como o que acontece com as colunas e capitéis da Igreja de Valverde, caracterizadas frequentemente como sendo dóricas, ou com os capitéis denominados jónicos de Santo Antão. Em ambos estes casos, a forma e as proporções das colunas não se adequam às que são ditadas em tratados, mas mesmo assim é frequente utilizar para elas os rótulos que se aproximam mais do seu formato. Os capitéis de Santo Antão só são jónicos de rude confeção quando associamos as volutas imediatamente ao que concebemos como “jónico” e, assim, ao não terem volutas contínuas como os capitéis jónicos, tornam-se efetivamente de rude confeção – mal feitos, pelo menos de acordo com as gravuras de Serlio. Mas não parece ter sido isso que o arquiteto quis que fosse esculpido nestes capitéis, nem nos de Valverde. Não é uma questão de falta de técnica nem “deficiências de aprendizagem”, mas sim uma opção deliberada de apropriação e alteração da forma original das gravuras dos tratados para criar algo diferente – aquilo a que geralmente, se denomina “recepção ativa”²⁸¹. Em suma, se, porventura, fizermos o esforço de apreciar os elementos arquitetónicos por aquilo que são, e não por aquilo que “deveriam” ser, veremos um mundo muito mais variado e original de formas que, apesar de se basearem em gravuras de tratados, não se conformam aos modelos em que são inspiradas.

²⁸⁰ A Igreja de Valverde, como temos vindo a mencionar, está mais próxima dos modelos tratadísticos e do gosto pelas formas geométricas simples do Renascimento do que os restantes edifícios. No entanto, a sua austeridade e o abreviamento dos elementos, bem como o recurso a modelos medievais, estão em total sintonia com as outras obras, pelo que mesmo assim continua a haver uma considerável uniformidade formal.

²⁸¹ Aliás, esta alteração das formas “canónicas” não é sequer um exclusivo de “periferias” em relação à arquitetura clássica, como Portugal é entendido. Como vimos, mesmo já no século XVI, com uma conceção mais padronizada das ordens arquitetónicas clássicas, encontramos fugas à “norma”, como os capitéis híbridos que Miguel Ângelo realizou na Biblioteca Laurenziana que mencionámos no capítulo anterior.

Posto isto de parte, é fundamental colocar uma questão: porque é que, nas obras mandadas construir pelo cardeal, se optou pela austeridade e pelo abreviamento? Para responder a essa pergunta, é quanto a nós pertinente recuperar uma obra que, embora tenha sido analisada nos anos 90 por Sylvie Deswarte²⁸², ao que nos foi possível apurar teve poucas repercussões na historiografia posterior. Trata-se de uma peça de teatro, o *Auto da Avé Maria* (c. 1565-70?), de António Prestes, que poderá não só constituir um exemplo da rejeição dos “valores clássicos” em Portugal a partir de meados do séc. XVI (como Sylvie Deswarte desenvolveu no seu artigo), mas também uma peça da maior relevância para a compreensão da “arquitetura chã”.

A peça constitui, efetivamente, um testemunho escrito da desconfiança em relação ao classicismo e à tratadística, no qual as formas clássicas são classificadas como sendo estrangeiras, associadas ao paganismo e até mesmo ao próprio Diabo. Em oposição a este tipo de arquitetura, parece defender-se uma arquitetura despojada, económica, isenta de “ vaidades”. Esta peça de teatro, apesar de ter sido apenas publicada em 1587, é apontada por Sylvie Deswarte como tendo sido escrita no período da regência do Cardeal D. Henrique (1562-68), mas dificilmente antes de 1565, data em que o autor se instalou em Lisboa, cidade onde a terá escrito²⁸³. José Camões aponta para uma data posterior, já nos anos de 1570, devido ao teor anticlássico e anti-tratadístico da peça, que apontará segundo o autor para uma crítica à arquitetura de Diogo de Torralva e de Felipe Terzi²⁸⁴. No entanto, isto por si só não comprova uma datação posterior, tendo em conta que Torralva já estava a trabalhar no Claustro do Convento de Cristo em Tomar nos anos de 1560 e mesmo em Lisboa decorria então a edificação da capela-mor da Igreja de Santa Maria de Belém, ambas obras de um classicismo marcadamente tratadístico.

Tendo em conta que terá sido escrita e encenada em Lisboa e é uma peça de considerável erudição, que convoca conhecimentos não só de arquitetura, como de filosofia, não é impossível que tenha sido escrita para ser encenada para a corte, ou pelo menos para uma casa nobre. No entanto, segundo José Camões, o teor moralizante e religioso da peça aponta para que tenha sido elaborada para uma festividade religiosa, ou

²⁸² Deswarte 1992

²⁸³ Isto porque a dado momento da peça, Prestes refere a “Chuva [que] vem de Santarém”, cidade de onde partiu antes de ir para Lisboa em 1565, e que menciona então como se já não lá estivesse. Vide Deswarte 1992, pp. 43-44

²⁸⁴ Prestes 2008, pp. 729-30

para alguma Confraria do Rosário, que era devota da Virgem Maria²⁸⁵. Pode apoiar também a hipótese de que tenha sido escrita durante a regência do cardeal²⁸⁶.

A peça constitui uma “moralidade”, um género dramatúrgico medieval, e insere-se no tema do “castelo espiritual” ou “castelo da salvação”, um tema que encontramos abordado na literatura portuguesa do séc. XVI, incluindo por Francisco de Holanda em *Da Fabrica que Falece ha Cidade de Lisboa* (1572)²⁸⁷, mas ao que tudo indica apenas encenado neste auto²⁸⁸. Este tema consiste numa alegoria da alma como um castelo atacado pelo Diabo, embora aqui, como aponta José Camões, em vez de o assalto ao castelo se concretizar, verifiquemos uma mudança de temática: “a do senhor feudal que, ignorando os conselhos dos seus bons servidores, se deixa arrastar pelos maus”²⁸⁹.

A peça começa com um diálogo entre a Sensualidade e o Diabo, no qual a Sensualidade se lamenta que se tenha perdido o interesse pela cultura pagã, não havendo já quem “doure as obras de Homero”²⁹⁰. O Diabo coloca as culpas na Razão, e então a Sensualidade decide derrotá-la no castelo do Cavaleiro que, segundo o Diabo, é tão influenciado pela Razão que reza uma “Avé Maria” todos os dias. Entretanto, o Cavaleiro e a Razão comentam a construção do castelo do Cavaleiro, elogiando o facto de ser discreto e de baixo custo. Quando o Mestre de obras chega, discutem a construção da fachada do castelo, decidindo o Cavaleiro que, para que não se esqueça de rezar a sua “Avé Maria” diária, deverá ter três portais, cujos frisos terão inscritas as primeiras palavras da oração: *Ave Maria Gratia Plena Dominus Tecum*. Inicia-se a sua construção pela mão do Bom Trabalho, do Bom Serviço e do Bom Cuidado. A Sensualidade vem, por fim, e derrota a Razão, deixando-a a seus pés. Os filósofos Heráclio e Demócrito entram em cena e discutem entre si a reação a ter em relação à funesta derrota da Razão, aquele lamentando e chorando pelo sucedido, e Demócrito mantendo uma atitude alegre, consoante as suas doutrinas filosóficas. Apesar do sucedido, a construção do castelo continua, até que o Diabo, vestido à italiana e falando castelhano, aborda o Mestre e o Cavaleiro, mostrando um projeto novo para o castelo e dando mostras de perceber de arquitetura, reclamando ainda para si a construção de vários templos pagãos. Encantado

²⁸⁵ Prestes 2008, p. 8

²⁸⁶ “(...) ou não se estivesse sob a regência do Cardeal Infante D. Henrique”, ironiza Pedro Dias sobre o teor moralizante da peça. Dias 1995, p. 18

²⁸⁷ Holanda 2019, pp. 37-38

²⁸⁸ Prestes 2008, p. 727 (vide ainda a nota de rodapé 8 na mesma página)

²⁸⁹ Prestes 2008, p. 727

²⁹⁰ Prestes 2008 [1587], p. 29

com o novo projeto, e ignorando os avisos dos seus bons servidores, o Cavaleiro decide que fora escusado ter iniciado a obra anterior e despede o Mestre. O Cavaleiro é assim induzido pelo Diabo e pela Sensualidade a uma vida desregrada e a atacar e roubar transeuntes. É apenas quando se lembra de rezar a sua Avé Maria diária que, ao som de um *Te Deum*, é salvo pelos arcanjos S. Rafael, S. Miguel e S. Gabriel. Depois de desmascararem o Diabo, levantam a Razão e casam-na com o Cavaleiro, terminando deste modo a peça.

Embora a peça se enquadre nos temas medievais do “castelo da alma” e do “pacto com o Diabo”²⁹¹, distingue-se destes pela inserção de personagens e assuntos relacionados com a Antiguidade greco-romana, num “hibridismo” a que Rita Marnoto denominou “teatro chão”, em referência ao conceito de “arquitetura chã”, que possui o mesmo hibridismo. Tal como na arquitetura chã podemos ver impacto tanto da arquitetura tratadística do Renascimento italiano, como de formas góticas, como eventualmente até elementos de origem islâmica, as peças de “teatro chão” têm frequentemente por inspiração modelos literários de épocas muito diferentes: para Prestes, por exemplo, Rita Marnoto identifica como referentes autores tão distintos quanto Petrarca e Gil Vicente²⁹². Além disso, Prestes, com efeito, demonstra um conhecimento considerável sobre a Antiguidade Clássica, referindo no decorrer da peça, entre outros, Homero, Apeles e Vitrúvio, e inserindo como personagens dois filósofos gregos, que agem de acordo com as suas filosofias. Apesar disso, Prestes usa esse conhecimento para criticar aquilo que considera ser a cultura pagã: folia, devassidão, ganância, crueldade.

Do mesmo modo, Prestes demonstra domínio da linguagem da arquitetura clássica, que usa para a criticar. Na peça, quando o Diabo, para enganar o Cavaleiro, precisa de comprovar a este e ao Mestre que percebe de arquitetura greco-romana, faz aquilo que só pode ser descrito como uma paródia das ordens arquitetónicas:

“Y sé las columnas dóricas
y coríntias y sé más
las jónicas de la paz
de la guerra las teóricas
sus talles, basas, compás.
Pero acá su manicórdio

²⁹¹ Deswarte 1992, p. 46

²⁹² Marnoto 2017, pp. 3-19

sus retóricas
siguen otras, metafóricas
adversas de su exordio
por las coríntias las dóricas.
Dóricas por las teóricas
jónicas por las toscanas
las toscanas por las jónicas.
No sabeis do están las dóricas
ni coríntias, todas vanas
la misma transmigración.”²⁹³

Prestes parodia, assim, o vocabulário da tratadística do “gran Sebastiano” (forma como Prestes mencionará Sebastiano Serlio, como veremos adiante), mas não só. A passagem “(...) y sé más/ las jónicas de la paz/de la guerra las teóricas (...)” parece evidenciar que os arquitetos portugueses desta época já associavam algumas ordens a certos temas, sendo isso que Prestes parece parodiar, relacionando a inventada ordem “teórica” à guerra. Com efeito, desde Vitrúvio que as ordens são associadas a temas, no caso a ordem dórica é associada ao corpo masculino e a jónica ao feminino²⁹⁴. É também de notar que, apesar de estar a parodiar a arquitetura clássica e sobretudo a tratadística, Prestes, que não tinha, tanto quanto se sabe, formação em arquitetura, domina o vocabulário presente nos tratados, como se vê também na passagem que se segue à anterior, onde menciona “pedestales”, “capiteles”, “frisos” e “arquitrabes”²⁹⁵. É provável que a tradução para castelhano dos livros III e IV do tratado de arquitetura de Serlio publicada em 1552 por Francisco de Villalpando (1510-61), que Prestes menciona na peça²⁹⁶, explique o conhecimento do vocabulário arquitetónico que o autor demonstra. É que, a partir da década de 40, com as traduções de tratados de arquitetura para castelhano e português, como as traduções do *De Architectura* e *De Re Aedificatoria* de que falámos no capítulo anterior, e a que Villalpando realizou do tratado de Serlio, a tratadística começou a estar disponível a um público mais abrangente de pessoas. Agora, não apenas intelectuais com o domínio do latim, mas também membros da aristocracia ou letrados sem conhecimento dessa língua, tinham acesso facilitado aos tratados. A arquitetura como

²⁹³ Prestes 2008, pp. 92-93

²⁹⁴ Vitruvius 2006 [séc. I], p. 143

²⁹⁵ Prestes 2008, p. 93

²⁹⁶ Prestes 2008, pp. 93-94

é exposta e definida na tratadística está, assim, no período da regência do cardeal D. Henrique, acessível a um público maior – e com isso também passa a ser mais fácil criticá-la ou, neste caso concreto, parodiá-la.

O que é aqui fundamental, contudo, é o facto de António Prestes, como já Joaquim de Vasconcellos notava, ter posto “na boca do Diabo todo o catecismo vitruviano”, fazendo de Vitruvius “o cúmulo da heresia”²⁹⁷. E, com efeito, ao colocar na boca do demónio o vocabulário da tratadística, Prestes acaba por associá-la ao mesmo. A conotação da arquitetura da tratadística com o Diabo vai mais além. Quando, depois da sua atrapalhada exposição de termos arquitetónicos, é questionado pelo Cavaleiro se tinha lido sobre arquitetura, o Diabo responde-lhe o seguinte:

“En toscano
muy a la suma
la escrebí, ál no persuma.
Della el gran Sebastiano
fue la tinta, yo la pluma (...).”²⁹⁸

Portanto, neste último verso, o Diabo reclama para si mesmo a autoria do tratado de Serlio, ao afirmar ser a pena que o escreveu, Serlio meramente a tinta. O autor, deste modo, não só associa a arquitetura da tratadística ao Diabo, como o representa a reclamar para si mesmo a autoria do principal tratado de arquitetura utilizado nesta época em Portugal. Ademais, num momento anterior na peça, faz ainda o mesmo em relação a Vitruvius, quando diz “Sou Lúcio Vitúrvio / quando quero, não me passa”²⁹⁹. É evidente que, no âmbito da peça, não é de facto o Diabo que escreve os tratados de arquitetura clássica. Ela é, no entanto, relacionada ao demónio por este e a Sensualidade, no início da peça, terem decidido unir esforços com a intenção de restaurar o modo de vida dos pagãos, enganando o Cavaleiro, isto é, a arquitetura clássica surge aqui como parte desta trama e é associada ao paganismo³⁰⁰.

²⁹⁷ Vasconcellos 1896, p. 32

²⁹⁸ Prestes 2008, p. 93

²⁹⁹ Prestes 2008, p. 72

³⁰⁰ Sylvie Deswarte nota ainda que Francisco de Holanda, em “Da Pintura Antiga” se apresenta como Vitruvius, tal como o Diabo aqui. O ensaio de Deswarte demonstra que a peça, em grande medida, pode constituir não só uma crítica à arquitetura clássica mas também contra o próprio Francisco de Holanda. No entanto, não vamos tão longe quanto Deswarte, que vê a relação entre o Diabo e o Cavaleiro como a relação entre Holanda e o rei D. João III (que tinha falecido cerca de dez anos antes da escrita da peça, aliás). Vide Deswarte 1992, pp. 53-58

Ainda para convencer o Cavaleiro da sua habilidade e experiência ao nível da arquitetura, reclama para si também a construção de vários edifícios: um templo de Minerva, um de Vesta, de Baco, os teatros de Marcelo e até mesmo o Panteão de Roma, todos eles edificadas em Roma³⁰¹. Os edifícios em causa são, evidentemente, de origem romana, alguns diretamente identificáveis no tratado de arquitetura de Serlio: o templo de Vesta, o templo de Baco, o teatro de Marcelo e o Panteão de Roma são todos eles abordados, acompanhados de hipotéticas plantas e reconstruções, no Livro III³⁰². É, assim, provável que novamente a fonte de Prestes seja o tratado de Serlio. Mas o relevante aqui é de novo a associação do “classicismo” ao “paganismo” e ao Diabo, agora por via de edifícios romanos, a maioria deles de culto pagão. De resto, esta associação entre a Antiguidade Clássica e o Diabo já tinha sido feita, recordamos, no início da peça, quando a Sensualidade lamenta ao Diabo a perda do interesse pela cultura pagã: “(...) já não há quem doure as obras de Homero/ os sábios as trocam já por ignorantes (...)”, por culpa da Razão³⁰³.

Esta desconfiança em relação à arquitetura clássica deverá estar relacionada com a Reforma Católica, cujos parâmetros tinham sido discutidos havia pouco tempo no Concílio de Trento (1545-63), que havia ditado um fechamento da Igreja Católica sobre si mesma, através do reforço dos seus dogmas iniciais. Este fechamento da Igreja, a par da vontade expressa do rei D. João III de assegurar a “homogeneidade, nomeadamente confessional” em todo o território português através da instalação da Inquisição no país³⁰⁴, demonstram o repúdio do “outro”, sobretudo no que toca à religião. E, como vimos na primeira parte desta dissertação, o cardeal, enquanto inquisidor-geral do reino, procurou manter essa homogeneidade religiosa, por exemplo quando impediu a circulação do livro *Fides, Religio Moresque Aethiopum* (1540), de Damião de Góis, por alguns dos aspetos do cristianismo etíope não coincidirem com os dogmas católicos³⁰⁵.

Ora, na peça, além da associação da arquitetura da tratadística ao paganismo e ao Diabo, há ainda passagens que apontam para questões identitárias. Prestes parodia o uso de modas estrangeiras em Portugal, de tal modo que: “(...) há cá italianos/ sem cheirarem nunca Itália/ sem Castela, castelhanos.” E continua Prestes:

³⁰¹ Prestes 2008, pp. 94-95

³⁰² Serlio 1611 [1540]: o panteão encontra-se nos fôlios 2-3 desta edição; o templo de Baco no fol. 8; o de Vesta no fol. 11; o teatro de Marcelo no fol. 23.

³⁰³ Prestes 2008, pp. 29-30

³⁰⁴ Biederman 2022, p. 234

³⁰⁵ Nepomuceno 2023, pp. 336-37

“De modo que não abastados
de o falarem, mas perdidos
por italianos vestidos
e Veneza nos toucados
dulce França nos ouvidos.
Fim de razões: anda tal
de tal carveiro
este português tinteiro
que estranho no natural
natural no estrangeiro.”³⁰⁶

A inserção destas críticas ao uso de vestidos italianos e toucados venezianos pode ter motivações económicas, tendo em conta a recente bancarrota de 1560 e as dificuldades financeiras que o país atravessava na altura, que obrigavam a uma maior contenção nos gastos da corte. No entanto, a paródia do uso de línguas estrangeiras na passagem seguinte, onde o Diabo e a Sensualidade discutem a intenção do primeiro de falar castelhano ao Cavaleiro, aponta sem dúvida para preocupações de cariz identitário:

“Sensualidade: Temo que te tome em minguas
por lhe mudares linguagem.
Diabo: O tempo é doutra paisagem:
pinta palavras com línguas
obras despacha em portagem.
Pátria onde o alemão
é português
e o português francês
e o pardal esmerilhão
dã língua farão três.”³⁰⁷

Aliás, o facto de o Diabo, quando apresenta o projeto ao Cavaleiro, optar por falar castelhano e vestir-se “à italiana” – apresentando o classicismo não só como pagão, mas também estrangeiro, pode ter implicações de teor “nacionalista”. Como também o facto de a personagem “Bom Trabalho” desconfiar do Diabo especificamente por ser

³⁰⁶ Prestes 2008, pp. 77-78

³⁰⁷ Prestes 2008, pp. 80-81

estrangeiro – “Olhai as perfias / do galego, longas vias / longas mentiras”³⁰⁸ – cuja intuição se revela acertada, apontam num sentimento contra o “outro”. A isso voltaremos no capítulo seguinte.

É evidente, portanto, que o autor repudia a arquitetura da tratadística, que considera ter origem no paganismo e associa ao Diabo. Mas então, que tipo de arquitetura é que Prestes considera adequado para a residência de um cavaleiro devoto? A resposta poderá estar no início da peça, no castelo que o Cavaleiro se encontra a construir antes de o Diabo o enganar, sobre o qual conversam a Razão e o Cavaleiro:

“Razão: Senhor, gentil aposento

tem aqui, gentil castelo.

Folguei de ver seu cimento.

Cavaleiro: Pera meu recolhimento

está bom, de bom modelo.

Razão: Tem sesuda frontaria

que é o tudo.

Cavaleiro: Tratei de gasto sesudo

nam no quis de demasia.

Razão: Nisso jaz discreto ou rudo.

Eu realmente hei por feio

obras cá demasiadas

pondo Deos seu prumo e meio

chamo às tais o que lhe creio

vaidades atorçoladas.”³⁰⁹

O castelo como descrito pela Razão tem, assim, “sesuda frontaria”, pelo que é “discreto ou rudo”, sendo que a Razão o elogia ainda por não ser como as “obras cá demasiadas” – que entendemos como obras com muita ornamentação – que considera serem “vaidades atorçoladas”. O Cavaleiro, por sua vez, aponta para o facto de os gastos com o castelo terem sido reduzidos, acrescentando posteriormente que é um homem “(...) muito chão/ nam ponho na terra céus (...)”³¹⁰. Com este trocadilho, o Cavaleiro é caracterizado então como “chão”, feliz coincidência com o termo que Kubler empregou

³⁰⁸ Prestes 2008, pp. 94-95

³⁰⁹ Prestes 2008, pp. 34-35

³¹⁰ Prestes 2008, p. 35

para descrever as obras arquitetónicas em causa. Em suma, embora a descrição não avance dados formais e estilísticos da obra imaginada por Prestes, os valores que o autor vê no “castelo da salvação” são os de contenção no ornamento e nos custos. Portanto, se não se tratar da “arquitetura chã”, é pelo menos uma arquitetura austera e económica³¹¹.

Podemos, aliás, encontrar um exemplo desta preocupação com os custos aquando da regência do cardeal D. Henrique, que ordenou a paragem das obras na capela-mor da Igreja do Mosteiro dos Jerónimos, onde a rainha D. Catarina tinha decidido sepultar D. João III³¹². Na origem da decisão terão estado não só os elevados custos que a obra acarretava nas finanças do reino, mas também a preocupação em fortalecer as defesas do território com a construção de novas fortalezas, como aliás refere Damião de Góis³¹³. Acabaria por ser a própria rainha a financiar a conclusão das obras³¹⁴. O interior da nova capela-mor, claro está, enquadra-se no estilo criticado por António Prestes: insere-se numa arquitetura clássica “teórica”, onde até as ordens são sobrepostas conforme dita a tratadística: jónica por baixo, coríntia por cima, à semelhança do Coliseu de Roma (fig. 109). E, além disso, está longe de ser “sesuda”, possuindo mármore de diferentes cores, entablamentos possantes e colunas ornamentadas – as tais “ vaidades ” de que fala Prestes, e que estão nos antípodas da arquitetura que era empreendida pelo cardeal D. Henrique em Évora nestes anos de 1560: as despojadas igrejas de Santo Antão e do Espírito Santo³¹⁵.

Retornando ao auto, a vontade de criar edifícios “sesudos” surge uma vez mais na peça, novamente pela boca da Razão. Quando o Cavaleiro e o Mestre estão a discutir os detalhes da fachada do castelo, a Razão intervém a apelar a que o edifício seja “pobre”, de modo a que seja possível acabá-lo:

“Razão: Quantos sucessos em vão
socederam começados
que em pobres fabricados
outro fim tiveram então

³¹¹ Discordamos neste ponto, portanto, de Sylvie Deswarte, que considerou que a arquitetura preferida neste auto era o “estilo plateresco”, dominado por uma “decoreção rica”. Vide Deswarte 1992, p. 48

³¹² Polónia 2005, p. 161

³¹³ Góis 1926 [1566], p. 104

³¹⁴ Polónia 2005, p. 161

³¹⁵ Não vamos tão longe quanto supor que a decisão do cardeal de suspender as obras enquadre também alguma discordância com o projeto escolhido para a capela-mor, mas não deixa ainda de ser uma possibilidade.

que começos sem acabados?
Começo que Deos mais preza
e põe na sela
que mais seu cabo empapela
é edefício da pobreza
quer que sempre façam nela.”³¹⁶

Esta passagem lembra aquilo que Baltasar Teles, na sua *Chronica da Companhia de Iesu na Provincia de Portugal*, diz a propósito da Igreja do Espírito Santo. Diz o cronista que acha “por muyto melhor” a opção de construir esta igreja em proporções mais modestas do que a de S. Francisco de Évora porque “(...) obras de Igrejas muy sumptuosas raramente se acabam, & ou se vê a deyxar principiadas, ou vem a servir imperfeytas, como a experiencia nos tẽ mostrado”³¹⁷. Estes dados levam a crer que a opção pela austeridade tem efetivamente motivações económicas, mas não só: também a “experiencia” de, frequentemente, edifícios vistos como sendo demasiado ambiciosos acabarem por não ser terminados, é tida em conta na escolha por edifícios “chãos”.

Embora Prestes condene, como vimos, a arquitetura da tratadística, os únicos dados formais do “castelo da salvação” mencionados coincidem com elementos da arquitetura clássica. São estes os três portais que o Cavaleiro quer construir na fachada do castelo, que o Mestre descreve como tendo arquitraves, e “(...) antre as molduras sem pena/ uns campos ou frisos (...)”³¹⁸, onde seriam inscritos os primeiros versos da “Avé Maria”. E, efetivamente, apesar das críticas ao classicismo que conferimos antes, e da preferência pelo “mestre de obras da tradição medieval” ao “arquiteto teórico”³¹⁹, de modo algum deixamos de verificar elementos clássicos na arquitetura portuguesa desta época, incluindo nos edifícios em questão. Em Valverde e Santo Antão, embora abreviadas, as colunas têm mesmo assim base em modelos tratadísticos, e no Espírito Santo, onde os elementos arquitetónicos foram levados quase ao mínimo, temos mesmo assim na fachada acrotérios semelhantes aos que vemos em gravuras de Serlio – isto para nomear apenas alguns exemplos. É que, apesar das condenações que Prestes faz ao classicismo, o autor demonstra na peça como a arquitetura da tratadística suscita admiração, tendo em conta que o Cavaleiro é convencido pelo Diabo a abandonar o

³¹⁶ Prestes 2008, p. 54

³¹⁷ Teles 1645-47, p. 367

³¹⁸ Prestes 2008, p. 55

³¹⁹ Isto usando os termos de Sylvie Deswarte em Deswarte 1992, p. 48

projeto que havia começado, depois de admirar o projeto que este lhe propõe, e até o Mestre de Obras lhe reconhece a habilidade:

“Diabo: Señor, mire la cornija
y el remate.
Mestre: Habilidade.
Cavaleiro: Tem isto grão majestade
por certo que regozija.
Pera qu’ é senão verdade?
Isto é bom, está severo.
O desenho
do que começado tenho
já me afronta, não no quero.
O que quero? Esta arte, engenho.
Mestre, nós façamos conta
vós e eu. Por escusado
hei o até qui começado.”³²⁰

Assim, cremos haver bons argumentos para associar o *Auto da Avé Maria* de António Prestes à arquitetura chã, e às obras em questão em particular. A defesa de uma arquitetura “sesuda” e sem “ vaidades” no início da peça, que implique custos menores de construção, coincide com a opção pela austeridade ornamental nas arquiteturas de encomenda do cardeal. A desconfiança patente na peça em relação à arquitetura “teórica” baseada na tratadística e em relação à arquitetura clássica, que é associada ao paganismo e ao Diabo, coincide com a receção ativa e seletiva dos elementos dos tratados. Por último, apesar das críticas ao entendimento acrítico da tratadística, também se reconhece o valor da arquitetura clássica, admirada pelas personagens do Cavaleiro e do Mestre – que representam as principais autoridades num projeto arquitetónico. Isto coincide com o facto de, nas igrejas em causa, apesar de se alterar sem dogmas os modelos tratadísticos, a arquitetura clássica não ser nunca abandonada. O auto também poderá ter implicações no que toca ao retorno a certos elementos da arquitetura gótica, tema que será central no próximo capítulo.

³²⁰ Prestes 2008, p. 100

A partir do auto, em suma, podemos constatar um testemunho por escrito da desconfiança em relação à arquitetura da tratadística, por ser pagã e estrangeira, mas também a definição da austeridade, tanto ao nível dos recursos como da decoração, como valor fundamental para o “castelo da salvação” e, portanto, para a arquitetura cristã. É um documento precioso para a compreensão da “arquitetura chã”, conceito que se adequa na perfeição às obras do cardeal.

Ainda sobre a peça, observámos que apesar da visão negativa da arquitetura clássica, há uma admiração expressa pelas personagens pelo projeto do Diabo. Este é aquele que consideramos ter sido um problema dos encomendantes e arquitetos da corte: o de conciliar a arquitetura clássica – que apesar de ter origem pagã, vieram a admirar – com a religião cristã. Há um dado em *Da Fabrica que Falece ha Cidade de Lisboa* (1572), de Francisco de Holanda, que pode apontar para que seja por este motivo que se optou pelo abreviamento das ordens da tratadística.

Neste livro, Holanda menciona, a propósito dos cruzeiros que propunha ao rei D. Sebastião construir em Lisboa (à semelhança dos que o cardeal construiu em Évora) um conjunto de cipos romanos que o infante D. Luís I^o havia mostrado anos antes. Estes cipos, cujas inscrições levam Francisco de Holanda a considerar que estavam dedicados ao Sol e à Lua, terão pertencido a um santuário pagão. O humanista, talvez preocupado em dar uso a estes objetos para que não caíssem no esquecimento num período de maior hostilidade em relação à Antiguidade Clássica (como vimos no Auto da Avé Maria), propõe fazer o seguinte com eles:

“(…) podemos converter [os cipos com as inscrições romanas] em os cipos ou embasamentos dos pés das cruzes [cruzeiros] que eu digo, em louvor e memória do verdadeiro sol de justiça, Jesus Cristo, e da verdadeira e sempre cheia da sua graça, Santa Maria, Nossa Senhora, como se pode considerar deste desenho: (fig. 110)³²¹”

Portanto, Holanda propõe reutilizar os cipos pagãos enquanto cruzeiros, acrescentando-lhes no topo uma cruz, apresentando ainda um debuxo para demonstrar a sua ideia (fig. 111). Através deste processo de acrescentar um símbolo cristão (a cruz), e da alteração da inscrição, atribuindo-lhe um significado igualmente cristão (o “verdadeiro sol de justiça, Jesus Cristo”), Holanda, que segundo Sylvie Deswarte “(…) procurou

³²¹ Holanda 2019, p. 72

durante toda a vida conciliar Antiguidade e Religião (...)”³²², pretendia legitimar o uso destes objetos de origem pagã para uma função cristã.

Pode ser este processo de, a partir da associação de um elemento cristão, legitimar o uso de um elemento de origem pagã, que leva à inclusão dos globos e das cruzes por cima dos acrotérios da Igreja do Espírito Santo de Évora, por exemplo. Aliás, no tratado de Serlio, este tipo de acrotério é utilizado no topo dos frontões das gravuras de exemplos de templos romanos que o arquiteto apresenta, o que os associa ao paganismo. Por esta lógica, o acrescento dos globos e cruzes por cima dos acrotérios pode ser pensado como forma de legitimar o seu uso em contexto religioso, tal como Holanda procurou legitimar o uso de cipos romanos em contexto cristão através do acrescento de cruzes no seu topo.

O mesmo argumento pode ser colocado em relação à abreviação, isto é, a simplificação e alteração das formas “canónicas” das ordens arquitetónicas definidas por Vitruvius pode servir como forma de legitimar o uso destes elementos de origem pagã, tão condenados por António Prestes. Isso poderia explicar a insistência do seu uso nas obras em abordagem.

Esta análise ao abreviamento nas igrejas mandadas construir pelo cardeal feita sobretudo à luz do *Auto da Avé Maria* tem algumas limitações, e deixa duas lacunas às quais não conseguimos dar sentido por completo. Uma das lacunas trata-se da questão explorada imediatamente atrás – cremos ser um bom palpite associar o processo de acrescentar um elemento cristão a um objeto de origem pagã ao abreviamento, que constituiria uma “cristianização” através do processo inverso, o de remover elementos que o associam ao paganismo. Mas trata-se disso, de um palpite, uma hipótese, que poderá ser explorada futuramente de forma mais aprofundada e até, porventura, no que toca a outros edifícios que não de encomenda do cardeal. A outra lacuna que identificamos são as obras mandadas construir pelo cardeal que escapam à norma da austeridade ou do abreviamento: tratam-se dos monumentos funerários por ele mandados fazer, tanto o monumento efémero em memória de D. Sebastião construído em Roma depois da sua morte, como o túmulo do próprio cardeal na Igreja do Espírito Santo³²³.

³²² Deswarte 1992, p. 64

³²³ Embora não constituam obras de arquitetura, podemos acrescentar a estes ainda o órgão e o cadeiral da Sé de Évora, mandados fazer pelo cardeal, tendo em conta que os elementos arquitetónicos aí reproduzidos são deveras ornamentados, longe da austeridade e do abreviamento que verificamos na arquitetura. Apresentam, além disso, vários motivos iconográficos não só com temas bíblicos, mas até mitológicos. Essa discrepância entre o cadeiral e órgão e obras arquitetónicas que temos visto pode ser facilmente explicada pela diferença de material, e talvez constitua um argumento a favor da ideia de que a austeridade na arquitetura do cardeal esteja ligada a preocupações financeiras. É de notar, contudo, que apesar do *horror*

O monumento a D. Sebastião (1578) é profusamente ornamentado, num claro contraste com todas as restantes obras mandadas construir pelo cardeal – embora o evidente teor propagandístico dos ornamentos (cruzes da ordem de Cristo, esferas armilares, quinas, castelos etc.), o facto de ser efémero, e a possibilidade de que o projeto tenha sido realizado em Itália possam explicar esse contraste. Quanto ao túmulo do cardeal D. Henrique na Igreja do Espírito Santo (1578), embora austero, apresenta um aspeto completamente clássico, com colunas toscanas canónicas e uma serliana, que apontam para um entendimento estrito da tratadística.

Assim, estes monumentos não se conformam em absoluto com as restantes obras do cardeal, sendo que no que toca ao monumento funerário de D. Sebastião essa diferença é facilmente explicada pelo cariz propagandístico da obra e por ter sido provavelmente projetado em Itália. Explicar a ortodoxia tratadística do túmulo do cardeal é mais difícil. Contudo, é de apontar que o monumento é do final da década de 1570: seria possível que a preocupação em abreviar elementos e alterar as formas da tratadística tenha, entretanto, dissipado, preferindo-se nesta época um entendimento mais ortodoxo das ordens? Ou ainda, talvez por se tratar de um monumento de carácter civil, o abreviamento tenha tido menor relevância: será que, por não ser um edifício religioso, não se via como necessário “cristianizá-lo”? São perguntas que deixamos em aberto – não temos quaisquer dados que permitam a sua resolução.

É, isso sim, seguro dizer que a austeridade e o abreviamento são características fundamentais das obras em causa, e que no *Auto da Avé Maria* encontramos um texto que ajuda a compreender a opção pelo despojamento nas obras do cardeal. Há, contudo, mais uma característica que pretendemos abordar, por a conferirmos igualmente em todos estes edifícios, e para a qual o auto pode ter também algumas implicações: o uso de elementos, modelos e formas oriundos de edifícios medievais portugueses.

3 – Medievalismos

A terceira característica em comum aos edifícios em abordagem é o recurso a elementos de origem medieval, apesar da base classicista que apurámos anteriormente. Sabemos hoje que na arquitetura do Renascimento frequentemente se encontram formas de origem medieval, e que vários edifícios da Idade Média possuem aspetos que

vacui da ornamentação do órgão, encontramos o mesmo desrespeito pelas normas da tratadística ao nível das colunas: as mais elaboradas, semelhantes a colunas coríntias, estão abaixo das jónicas. Sobre estas obras, vide Bilou 2016, pp. 237-44

associamos ao classicismo. No século passado, a historiografia de arte identificou em arquiteturas medievais “(...) a sistemática presença de traçados reguladores, módulos e *ratios* ditos neo-platónicos (...)”³²⁴, isto é, elementos que habitualmente associamos à arquitetura clássica. Mesmo num fundamental livro de Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (1960), o autor, apesar de defender a exclusividade do Renascimento do séc. XV, não deixa de apontar para momentos anteriores da história na Europa onde se deram “renascences”³²⁵. Além disso, em estudos da maior importância, como por exemplo o livro *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949), de Rudolf Wittkower³²⁶, veio a ser provado que os arquitetos italianos do Renascimento não recorreram unicamente a formas e edifícios da Antiguidade, mas também da Idade Média. E quando o estilo renascentista se disseminou pela Europa, raramente substituiu na totalidade o estilo que dominava até então o local a que chegava.

Para esta permanência de certas formas medievais foi proposto o termo “renaissance medievalisms”, num livro com o mesmo título editado por Konrad Eisenbichler (2009), termo que não se aplica apenas à arquitetura, mas às mais diversas formas artísticas e áreas do saber. Este termo pode ser aplicado em Portugal em relação à “arquitetura chã” (e a outras áreas também, como o “teatro chão” que já foi mencionado anteriormente). Com efeito, mesmo depois de a arquitetura do Renascimento da tratadística ter sido compreendida e assimilada pelos arquitetos portugueses, verificamos a recuperação de algumas formas medievais na arquitetura no país, incluindo nos edifícios mandados construir por D. Henrique em Évora. Neste capítulo analisaremos estes edifícios, procurando identificar neles formas medievais e os modelos que constituem a sua base, e tentaremos encontrar motivos para a recuperação destas formas.

Com efeito, ao longo da Alta Idade Média verificamos um processo mais de continuidade do que de quebra com a arquitetura greco-romana. A planta centralizada, em particular, associada frequentemente por arquitetos do Renascimento aos templos romanos, foi afinal também utilizada ao longo de toda a Idade Média, em edifícios tão diferentes quanto a Capela Palatina de Aachen (séc. VIII) ou o Batistério de Florença (séc. XII). E mesmo quando as linguagens arquitetónicas derivadas da arquitetura romana começaram a esgotar-se, com o desenvolvimento e difusão do Gótico, a planta centralizada continuou a ser usada em certos edifícios, como a Igreja de Nossa Senhora

³²⁴ Gomes 2007, p. 116

³²⁵ Panofsky 1972, pp. 43-54

³²⁶ Wittkower 1965

de Trier (séc. XIII) ou a “Capela do Condestável” na Catedral de Burgos (séc. XV). Também em Portugal abundam exemplos: a Igreja de S. Frutuoso de Montélios (sécs. VII-XI), a Charola do Convento de Cristo (sécs. XII-XIII), a Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Terena (séc. XIV) e os panteões do Mosteiro da Batalha (séc. XV).

Como veremos adiante, a planta centralizada foi utilizada na Idade Média sobretudo em referência à Igreja do Santo Sepulcro, local que se acreditava conter a sepultura de Jesus Cristo, e por isso um edifício fundamental para o cristianismo. Deste modo, as inúmeras “réplicas” do Santo Sepulcro realizadas a partir do uso de planta centralizada, de acordo com Alexander Nagel e Christopher Wood: “(...) confounded linear time, made antiquity present, and transported Jerusalem from there to here”³²⁷.

Assim, nas palavras de Maria de Lurdes Craveiro, quando, já no século XV, os arquitetos florentinos, Brunelleschi e Alberti em particular, elegem a planta centralizada como planta ideal, não estão a “inaugurar uma cosmogonia vivenciada, mas sim a explorar um caudal de sugestões anteriores”³²⁸. Isto apesar de, como veremos, nem sempre os arquitetos do Renascimento italiano terem estado conscientes de que estavam efetivamente a basear-se em edifícios medievais.

Acontece que um número considerável de edifícios medievais, como o complexo de Santo Stefano de Bolonha (sécs. IV-XIII), a Igreja de Santa Constança e o Batistério de Latrão em Roma (séc. IV), e o Batistério de San Giovanni de Florença (séc. XII) – apenas para nomear os identificados por Rudolf Wittkower – eram na verdade entendidos no século XV como sendo templos romanos pagãos adaptados ao cristianismo. O engano deve-se sobretudo à conceção de que na Antiguidade a planta centralizada seria preferida em relação a outras no que toca a edifícios religiosos. Este foi, de resto, um equívoco útil para os arquitetos que davam prioridade à planta centralizada, sobretudo Alberti, pois a continuidade do uso religioso destes edifícios supostamente romanos após a conversão ao cristianismo legitimava o seu uso³²⁹.

Mas o recurso a modelos e formas medievais não foi sempre feito ao engano, na ilusão de que certos edifícios medievais eram na verdade de origem romana. Por vezes, a arquitetura medieval serviu conscientemente como modelo. É disso exemplo a Sacristia Velha da Igreja de S. Lourenço (1421-28), em Florença, projetada por Brunelleschi, com uma planta em quadrado encimado por uma cúpula esférica suportada por pendentives,

³²⁷ Nagel e Wood 2009, p. 63

³²⁸ Craveiro 2009, p. 89

³²⁹ Wittkower 1965, p. 5

tendo ainda associada uma abside igualmente quadrangular – uma planta em tudo semelhante à do Batistério de San Giovanni de Siena (1316-25)³³⁰(fig. 112). E, segundo Christine Smith, também Alberti, em Florença, nas igrejas de Santa Maria Novella e San Pancrazio, terá utilizado fontes românicas e góticas³³¹. Com efeito, de acordo com Burns, para os arquitetos e tratadistas do *quattrocento*, como Alberti e Francesco di Giorgio: “(...) the imitation of the antique (...) is above all the imitation of antique principles, not antique forms”³³². Deste modo, o uso de referentes medievais não estava fora de questão para estes arquitetos.

No mesmo sentido, vários autores do *quattrocento* e do início do *cinquecento* mencionaram edifícios góticos como exemplos práticos dos princípios que admiravam na arquitetura, como Alberti em relação à Catedral de Florença ou Aeneas Silvius Piccolomini (papa Pio II) em relação à Catedral de Santo Estevão em Viena e à Catedral de Estrasburgo³³³. Cesare Cesariano, para ilustrar a teoria das proporções de Vitrúvio na sua edição do *De Architectura* – a primeira tradução de Vitrúvio a ser impressa, iniciada na corte do duque de Milão³³⁴ – chega mesmo a utilizar uma gravura da Catedral de Milão, um templo de feições góticas (fig. 113)³³⁵. Assim, o facto de no *quattrocento* se ter pretendido recuperar não só técnicas, métodos e ideias, como formas da Antiguidade Clássica não impediu os arquitetos deste período de verem em edifícios medievais características que consideravam adequadas para as obras que tencionavam fazer.

Só no século XVI é que se deu uma maior valorização das ordens clássicas como hoje as conhecemos, divulgadas através de tratados como os de Serlio e de Palladio. Mas mesmo na Itália do século XVI, alguns edifícios medievais foram elogiados pela mão do arquiteto mais improvável. Giorgio Vasari (1511-74), artista e arquiteto responsável pela divulgação do termo pejorativo “gótico” para denominar a arquitetura medieval no seu livro *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550-68), não deixa por isso de elogiar alguns arquitetos italianos que trabalharam na Idade Média e os edifícios que projetaram. Isto porque, segundo Marvin Trachtenberg, e à semelhança dos arquitetos do

³³⁰ Burns 1971, pp. 279-81

³³¹ Smith 1992, p. 76

³³² Burns 1971, p. 276

³³³ Smith 1992, pp. 61-62

³³⁴ Edição que, de resto, teve algum impacto em Portugal, tendo em conta que a fachada da Ermida de Nossa Senhora da Conceição de Tomar se baseia precisamente numa gravura desta edição do tratado de Vitruvius.

³³⁵ Anderson 2013, p. 56

quatrocento, ainda mais do que as formas clássicas, Vasari valorizava os princípios vitruvianos da Antiguidade, *firmitas, utilitas et venustas*³³⁶.

Não foi apenas na Itália que o impacto da arquitetura medieval se fez sentir na do Renascimento. No Sacro Império, por exemplo, Stephan Hoppe vê nas abóbadas de arestas lisas construídas na Saxónia em finais do séc. XV impacto do Românico³³⁷. Além disso, noutras regiões do Sacro Império, o mesmo autor aponta não só para a recuperação de modelos arquitetónicos românicos, mas até para a reutilização de elementos desse estilo em edifícios de finais do séc. XV, como no Mosteiro de Millstadt, onde uma arcaria românica sustenta uma abóbada construída por volta de 1490³³⁸. Já na Espanha, as abóbadas de cruzaria continuaram a ser utilizadas um pouco por todo o território não só ao longo do século XVI, mas inclusive até ao séc. XVIII³³⁹.

Mas, talvez, o caso mais próximo daquilo que discutiremos a seguir em relação às obras em abordagem seja o da arquitetura francesa do século XVI, em particular a do arquiteto e tratadista Philibert De l'Orme (1514-70). Na França, no período do “Primeiro Renascimento”, nunca se abandonou na arquitetura religiosa as abóbadas de nervuras nem as janelas de arco quebrado. Por exemplo, no Château de Écouen (c. 1540-50), embora os alçados do palácio ostentem arquitetura de inspiração clássica, a capela palatina tem, diferentemente do resto do edifício, janelas de arco quebrado, precisamente, e no seu interior uma abóbada polinervada³⁴⁰. Mesmo quando a tratadística italiana, em particular o tratado de Serlio e a sua padronização das ordens arquitetónicas, se tornou dominante em território francês, houve arquitetos que, sem nunca abandonar o classicismo, recuperam formas medievais, de entre os quais se destaca, então, Philibert De l'Orme, que usa tanto formas góticas como do cristianismo inicial nas suas obras, com motivações identitárias.

Embora De l'Orme tenha trabalhado sempre com o classicismo, segundo Yves Pauwels, destaca-se por, nas suas obras, se verificar algum impacto de arquiteturas medievais, que não descarta. No seu tratado *Premier tome de l'architecture* (1567), aliás, De l'Orme inclui e elogia as abóbadas de nervuras, apesar de serem raramente usadas no

³³⁶ Trachtenberg 2017, pp. 8-9

³³⁷ Hoppe 2019, p. 520

³³⁸ Hoppe 2019, pp. 556-58

³³⁹ Por exemplo, a Igreja de Santa Maria, em San Sebastián, construída entre 1743 e 1764 (já com o séc. XVIII adiantado, portanto) tem abóbadas polinervadas. Vide Martinez 1998.

³⁴⁰ Pauwels 2019, p. 212

seu tempo³⁴¹. Por exemplo, segundo Pauwels, a entrada do Château d'Anet (1553), embora tenha o formato de um arco do triunfo (nada mais classicizante) o tímpano do portal tem uma forma consideravelmente próxima da de portais românicos, como o de Saint-Gilles-du-Gard (1120-60) (figs. 114-115)³⁴². Ainda segundo este autor o interesse de De l'Orme pela arquitetura do cristianismo inicial é menos visível do que pelo Gótico. Apesar disso, podemos ver num capitel da Igreja de S. Pudenziana (séc. IV), em Roma (que l'Orme visitou) um modelo para os capitéis das pilastras da Capela do Château d'Anet – ambas com longas e finas folhas viradas para cima (figs. 116-117). Também se terá baseado em colunas da igreja romana de Santa Prassede (sécs. VIII-IX) na sua proposta para uma coluna de uma ordem francesa (fig. 118). Tanto a criação de uma ordem especificamente francesa, como a inserção de um elemento que a associa aos primórdios do cristianismo têm implicações identitárias³⁴³, às quais regressaremos mais adiante. Em suma, efetivamente encontramos, nos sécs. XV e XVI, nos mais diversos locais da Europa, interesse pela arquitetura medieval, interesse esse que teve repercussões na arquitetura. Veremos, a seguir, que também nas obras de encomenda do cardeal em Évora encontramos repercussões de arquiteturas medievais.

Alguns dos humanistas na órbita do cardeal, como João Vaseu e André de Resende, interessaram-se pela história não só da Antiguidade, mas também da Idade Média, em particular os primórdios do cristianismo. Só André de Resende (homem de confiança do cardeal, que dele recebia uma tença anual³⁴⁴) escreveu o *Breviarium Eborensis* (1548), livro no qual foram registados santos tardo-romanos medievais de Évora (e que foi encomendado pelo próprio cardeal); dedicou uma parte considerável da sua *História da Antiguidade da Cidade de Évora* (1553) aos santos mártires eborenses; e na *Carta a Bartolomeu de Quevedo* (1567) defendeu acerrimamente a antiguidade do culto cristão em Portugal. Este interesse pelos primórdios do cristianismo enquadra-se, de resto, na Reforma Católica então em discussão no Concílio de Trento (1545-63), onde, face à ameaça do protestantismo, a Igreja se voltou para as suas raízes e dogmas iniciais – o que ajuda também a compreender a opção pela austeridade na arquitetura, já que Alberti, por exemplo, associa os primórdios do cristianismo à frugalidade³⁴⁵. A Resende

³⁴¹ Pauwels 2019, p. 219

³⁴² Pauwels 2019, p. 223

³⁴³ Pawels 2019, pp. 226-28

³⁴⁴ Recebia do cardeal vinte mil reais de tença anual, uma quantia considerável segundo Hugo Crespo, sendo também notário do Santo Ofício em Évora a pedido do cardeal. Vide Crespo 2013, pp. 163-64-

³⁴⁵ Alberti 2011, pp. 486-87

voltaremos adiante. Quanto a João Vaseu, dedicou vários anos à escrita de um livro onde propôs registrar, ano por ano, a história de Espanha (i.e. Península Ibérica). Trata-se do livro *Chronici Rerum Memorabilium Hispaniae* (1552). A obra foi não só dedicada ao príncipe “reverendíssimo e sereníssimo”³⁴⁶ D. Henrique, como mandada fazer pelo próprio, conforme é indicado no início da obra: *Hoc opus orius in Portugallia iussu Reuerendissimi Cardinalis & Serenissimi Principis D. Henrici Infantis Portugalliae*³⁴⁷. A cronologia da obra vai dos tempos bíblicos até ao ano 1020, mas é focada sobretudo na Alta Idade Média. É notável que, numa das obras que temos abordado (e que é referida e elogiada precisamente por Vaseu na sua crónica), verifiquemos uma semelhança considerável com um edifício medieval precisamente do cristianismo inicial: a Igreja de S. Frutuoso de Montélios.

A semelhança entre a igreja altimedieval de S. Frutuoso de Montélios (figs. 119-120), em Braga, e a do Bom Jesus de Valverde, tem sido apontada por vários autores desde os finais do séc. XVII, e a historiografia de arte dos séculos XX e XXI tem vindo a abordar a Igreja de Valverde como tendo sido efetivamente baseada na de S. Frutuoso. O argumento é sustentado pelo facto de o cardeal D. Henrique ter sido arcebispo de Braga pouco tempo antes de assumir a mitra de Évora e pelas consideráveis semelhanças formais que os dois templos apresentam.

A história da igreja de S. Frutuoso de Montélios foi alvo de um aceso debate no século passado, sobretudo em redor de dois aspetos do templo: a cronologia da construção e a sua planta original. De acordo com a tradição eclesiástica, a igreja teria sido mandada construir no século VII por S. Frutuoso (m. 665), arcebispo visigótico de Braga, para servir como seu panteão funerário. Esta datação, contudo, foi colocada em causa, devido à conquista muçulmana de 717, que poderá ter destruído a cidade, e por isso, o templo; e também devido à existência de arcos em ferradura na igreja, elemento geralmente associado à arquitetura “islâmica”. Assim, datas posteriores foram colocadas, nomeadamente uma possível construção durante a ocupação islâmica, ou posterior a esta, já no século XI. Sabemos hoje que, afinal, a hipótese de uma origem visigótica é possível, tendo em conta que os visigodos já utilizavam arcos de ferradura, e alguns dos elementos da Igreja de S. Frutuoso, ao que tudo indica, são mesmo datáveis do século VII. A questão permanece inconclusiva, mas os estudos mais recentes apontam para uma provável

³⁴⁶ Vaseu 1552, p. 4

³⁴⁷ Vaseu 1552, p. 1

fundação visigótica, embora com reconstruções posteriores, que terão seguido sensivelmente o mesmo modelo da igreja inicial³⁴⁸.

Antes de abordar a Igreja de S. Frutuoso é necessário mencionar que o pequeno templo foi também alvo de vários restauros e reconstruções a partir do séc. XVI. Ainda em inícios desse século, a capela foi alvo de um restauro a mando do arcebispo D. Diogo de Sousa, que ali decidiu instalar um convento da Ordem dos Frades Menores. Este restauro, contudo, não terá alterado o seu formato original. Já no séc. XVIII, a igreja foi unida à nova Igreja de S. Francisco, construída ao lado do templo primitivo. Desta campanha de construção a igreja saiu danificada e “totalmente ocultada pelas novas instalações, encoberta pela torre sineira e pela fachada regular que junto à igreja se desenvolvia para Este”, sendo ainda ampliada a capela-mor³⁴⁹. O edifício ficou, portanto, descaracterizado, o que convocou, já no séc. XX, uma campanha de restauro, realizada pela Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN). Assim, o edifício como o podemos ver hoje é fruto desse restauro e das opções que foram (ou não) tomadas no seu decorrer.

A Igreja de S. Frutuoso de Montélios tem planta em cruz grega. O braço da entrada tem o interior com forma quadrangular, ao passo que os restantes acabam em semicírculos. O espaço central da igreja tem formato quadrangular. Cada um dos braços é separado por duas colunas, num total de oito, nas quais se apoiam três arcos de ferradura em cada tramo. Sabemos, contudo, de relatos dos séculos XVI e XVII que a igreja chegou a ter um total de vinte e duas ou de vinte e quatro colunas³⁵⁰, dispostas no interior dos braços circulares. Muito se debateu em relação ao local exato em que estiveram colocadas, e acerca dos abobadamentos que suportavam, e aquando do restauro, não havendo consensos acerca de qual opção tomar, estes elementos não chegaram a ser reconstruídos. A dificuldade em compreender a igreja pode resultar da possibilidade de ter havido, ao longo da Idade Média, mais do que uma campanha de (re)construção³⁵¹.

Destacaram-se duas hipóteses em relação à forma e localização das colunas e abóbadas no interior no período do restauro da DGEMN, uma colocada por João Coutinho em 1932 e outra por Rogério de Azevedo, em 1939, analisadas por Nídia Teles na sua dissertação de mestrado sobre a igreja. A proposta de João Coutinho parte do princípio

³⁴⁸ Ferreira s/d. A Capela de S. Frutuoso – Elementos para o seu estudo e compreensão, cf. Bibliografia

³⁴⁹ Teles 2017, p. 93

³⁵⁰ João de Barros e Manuel de Monforte dão relatos conflituosos, como veremos pouco adiante.

³⁵¹ Teles 2017, pp. 85-89

de que a disposição das colunas no interior de cada braço da igreja correspondia a “baldaquinos”, estando as colunas isoladas das paredes no centro dos espaços semicirculares, formando um caminho em seu redor (fig. 121). A segunda proposta, de Rogério de Azevedo, coloca as colunas encostadas às paredes, em vez de ao centro, suportando, ao invés de abóbadas, cúpulas – numa planta extraordinariamente similar à da Igreja do Bom Jesus de Valverde (fig. 122).

A segunda hipótese, apesar de tentadora no que toca ao tema em análise pelas semelhanças com a igreja mandada fazer pelo cardeal D. Henrique é, ao que tudo indica, menos provável no que toca à forma que a igreja tinha no séc. XVI, pelo menos a partir das descrições que sobrevivem. Por um lado, Damião de Góis explicita na sua obra *Geographia d’Entre Douro e Minho e Tras-os-Montes* (1548) que a Igreja de S. Frutuoso tinha “vinte e duas columnas, em que se sustenta”³⁵², e Manuel de Monforte, no livro *Chronica da Provincia da Piedade* (1696), explicita que são vinte e quatro – menos, portanto, do que as vinte e seis do projeto de Azevedo. Por outro lado, é de notar que, ainda Manuel de Monforte, critica o interior da igreja pelo facto de as muitas colunas “tão espessas, e com tão estreitos intercolumnios” obstruírem a circulação no espaço e tornarem difícil o cumprimento da eucaristia, porque não “cabe no Altar estante para o livro, nem menos se põem nelles castiças para as candeas, por não haver lugar accomodado”³⁵³. Esta descrição de com um interior apertado de difícil circulação suporta a hipótese dos “baldaquinos”.

Assim, é mais provável a hipótese de que os espaços do interior dos braços da Igreja de S. Frutuoso, na época do cardeal, eram constituídos por “baldaquinos”, com corredores em redor dos semicírculos formados pelas colunas, ao contrário da unidade espacial conseguida em Valverde. Mas independentemente disso, em termos formais as igrejas apresentam numerosas semelhanças: ambas têm planta centralizada em forma de cruz grega; fazem recurso a formas geométricas precisas (círculo numa, octógono noutra, e quadrado em ambas); e suas colunas estão dispostas de forma rítmica no interior do espaço (fig. 123)³⁵⁴. A solução do interior é a grande diferença entre ambas, mas pode derivar precisamente da impraticabilidade do modelo de S. Frutuoso para o culto cristão como era praticado no séc. XVI.

³⁵² Barros 2019 [1548], p. 178

³⁵³ Monforte 1751 [1696], pp. 233-34

³⁵⁴ Francisco Bilou defende ainda que o diâmetro de ambas tem as mesmas proporções: vinte e quatro vezes a base das colunas. Um “ensaio métrico” que o autor apresenta parece, contudo, contradizer estas afirmações. Vide Bilou s/d. A igreja do Bom Jesus de Valverde, p. 5, cf. Bibliografia

As conexões entre S. Frutuoso e Valverde vão mais além do que as meras semelhanças formais. Um dado é crucial para a associação entre as duas igrejas: ambas, na altura da edificação da de Valverde, pertenciam a mosteiros franciscanos. D. Diogo de Sousa ordenou, em 1522, restaurar a Igreja de S. Frutuoso depois de ter estado ao abandono, conforme indica um letreiro de pedra no braço da entrada da igreja³⁵⁵. Entregou-a aos franciscanos e ordenou a construção de um convento em seu redor. Provavelmente não foi inocente a escolha desta ordem para ocupar a Igreja de S. Frutuoso, tendo em conta que os franciscanos detinham, desde 1342, por ordem do papa Clemente VI, a custódia dos edifícios religiosos cristãos em Jerusalém³⁵⁶ – o que inclui a Basílica do Santo Sepulcro (iniciada no séc. IV), um templo cristão antigo de planta centralizada.

Ao longo da Idade Média, o Santo Sepulcro, com a sua planta com “dupla rotunda”, serviu de modelo conceptual para a planta de várias igrejas na Europa, sobretudo as da Ordem do Templo. No século XII, o octógono foi uma das formas mais usadas para o efeito, constituindo exemplos a igreja templária de Laon (França), a Igreja do Santo Sepulcro de Torres del Rio, e a Igreja de Santa Maria de Eunate (estas últimas em Navarra)³⁵⁷. Em Portugal, a Charola do Convento de Cristo, em Tomar é o principal exemplo do uso da planta centralizada pelos templários. Novamente, o octógono tem papel de destaque, sendo o tambor central da charola de formato octogonal. Mais recente, de inícios do século XVI, é a Capela de S Gregório, mandada construir também em Tomar pela Ordem de Cristo (que em Portugal sucedeu à do Templo), de novo com planta octogonal – demonstrando a permanência do modelo em edifícios desta ordem.

Para os templários, a relação com o Santo Sepulcro advinha daquele que fora o seu propósito original – proteger os peregrinos cristãos que se deslocavam a Jerusalém. Já para os franciscanos, obter a custódia do Santo Sepulcro tinha uma particular importância devido à celebração de S. Francisco enquanto *alter Christus* (outro Cristo), desenvolvida no *Liber Conformitatum*, escrito no séc. XIV por Bartolomeu de Pisa, no qual foram compiladas as semelhanças entre o fundador da ordem e Jesus Cristo. Assim, tal como os templários procuraram reproduzir em pequena escala o Santo Sepulcro nas suas igrejas, também os franciscanos, em Assis, terão tentado criar um paralelo entre a Basílica de S. Francisco (séc. XIII), local de sepultura do santo, e a Basílica do Santo

³⁵⁵ Teles 2017, pp. 92-93

³⁵⁶ Moore 2017, pp. 117-18

³⁵⁷ Moore 2017, p. 94

Sepulcro, onde se acreditava ter sido sepultado Cristo³⁵⁸. Apesar disso, a planta centralizada não teve, aqui nem na generalidade das igrejas franciscanas, um grande impacto, preferindo a ordem a planta basilical. Mesmo assim, é evidente que a relação com o Santo Sepulcro lhes era importante, e a planta centralizada uma referência a essa obra primordial do cristianismo, pelo que a atribuição do templo de S. Frutuoso à Ordem dos Frades Menores poderá ter sido deliberada. Além do mais, como vimos, tudo indica que na Igreja de S. Frutuoso a planta do interior era regida por corredores circulares em torno de cada espaço, o que a pode associar, também, tanto ao Santo Sepulcro, como a outros edifícios nele inspirados, como a Charola de Tomar.

Assim, o modelo da planta centralizada era particularmente adequado para a Igreja do Bom Jesus de Valverde, tendo em conta que a ordem a que se destinava tinha a este ponto uma longa história enquanto guardião do Santo Sepulcro – sendo que a igreja é, de resto, dedicada ao “Bom Jesus”. A planta centralizada surgiria, assim, como nas palavras de Nagel e Wood anteriormente citadas, como forma de “transportar Jerusalém de lá para cá”³⁵⁹. O facto de ter sido entregue aos franciscanos uma antiquíssima igreja de planta centralizada em cruz grega poucos anos antes da construção da Igreja de Valverde, igreja essa que o cardeal terá visitado e ao que tudo indica até intervencionado, sustenta a hipótese de que o modelo tenha sido precisamente a Igreja de S. Frutuoso. Por sua vez, a escolha do octógono em Valverde, em oposição ao círculo, poderá ter sido informada pelo seu uso frequente em igrejas de planta centralizada baseadas no Santo Sepulcro.

Como vimos, esta pequena igreja parece ter despertado o interesse de D. Diogo de Sousa, mas poderá ter sido também sido intervencionada pelo cardeal D. Henrique, que segundo Damião de Góis, a “mandou cõçertar” e prover de “prata, & ornamentos”³⁶⁰. Além disso, ainda no século XVI, a igreja chamou também à atenção de dois homens das letras, João de Barros e João Vaseu, ambos ao serviço do cardeal, que acompanharam a Braga, e depois se estabeleceram em Évora. Ambos estes autores escrevem sobre o pequeno templo bracarense, chegando a conclusões distintas acerca da sua origem. João Vaseu menciona-a brevemente na sua obra *Chronici Rerum Memorabilium Hispaniae* (1552), a propósito da vida de S. Frutuoso. Depois de localizar o mosteiro no espaço e de

³⁵⁸ Moore 2017, p. 125

³⁵⁹ Nagel e Wood 2009, p. 63

³⁶⁰ Não há certeza de que o cardeal tenha mandado reparar a igreja, tendo em conta que, comprovadamente, D. Diogo de Sousa já a mandara restaurar antes. É possível que Damião de Góis se tenha equivocado em relação a quem ordenou os reparos na igreja, ou talvez o cardeal tenha dado continuação a obras iniciadas pelo seu antecessor. Quanto às pratas e ornamentos que Góis refere, que deverão ter sido objetos como crucifixos ou cálices, por exemplo, nada indica que seja engano do autor. Góis 1926 [1562], p. 102

estabelecer que pertence aos frades franciscanos, caracteriza a igreja do seguinte modo: *In quo facile antiquam structuram & in structurae ratione veneredam conditoris sanctitatem agnoscas*³⁶¹. Classifica-a, portanto, como obra mandada fazer pelo próprio S. Frutuoso, e considera que a “razão da sua estrutura” reflete a “venerável santidade do seu fundador”. Ao partir do princípio de que a igreja foi mandada fazer pelo próprio S. Frutuoso, Vaseu atribui a este edifício uma origem não só medieval, como cristã, associada, de resto, a uma importante figura da consolidação do cristianismo na Península Ibérica.

Segundo Manuel de Monforte, João de Barros, ao contrário de João Vaseu, considerava que o edifício da Igreja de S. Frutuoso não foi fundado pelo santo que lhe dá o nome, mas tratava-se sim de um templo pagão convertido e adaptado pelo santo ao culto cristão – um equívoco que, de resto, não é diferente do de alguns arquitetos do *quattrocento* em relação, por exemplo, ao Batistério de Florença. Contudo, num livro de Barros que se manteve manuscrito, *Geographia d’entre Douro e Minho e Tras-os-Montes*, o autor indica sobre o edifício que “(...) era igreja parochia, que edificou Sam Fructuoso, em tempo de Godos, e antes muito que os Mouros entracem na Hespanha, que passa oitocentos annos que é feita (...)”³⁶². Não é claro em que obra de Barros Manuel de Monforte se baseia, mas para todos os efeitos, à data da escrita deste manuscrito, o autor parecia considerá-la obra do santo, edificada por sua ordem 800 anos antes. É de notar, mesmo assim, que Barros leu o tratado *De Re Aedificatoria*, de Alberti, pelo que a associação da arquitetura da Antiguidade Clássica à planta centralizada não lhe seria estranha³⁶³. Tal como João Vaseu, elogia ainda brevemente o edifício, dizendo que tem uma “abobada mui devota”³⁶⁴, avançando que tem vinte e duas colunas em mármore.

Já no século XVII, Manuel de Monforte, na *Chronica da Provincia da Piedade*, baseia-se numa qualquer obra de João de Barros, que não identifica, para classificar a igreja como de origem pagã:

“(...) João de Barros he de parecer, que esta Igreja he muito mais antiga que o mesmo Santo. Não duvida este Author que S. Fructuoso fizesse ali alli sua sepultura, e Convento junto della; porèm diz que quando edificou

³⁶¹ Vaseu 1552, p. 107. Propõe-se ainda a seguinte tradução para esta passagem, que seguimos: “Na sua estrutura antiga e na razão dessa estrutura é fácil reconhecer a venerável santidade do seu fundador.”

³⁶² Barros 2019 [1548], pp. 177-78

³⁶³ Buescu 2016, p. 31

³⁶⁴ Barros 2019 [1548], p. 178

o Convento, já alli estava a Igreja, obra antiga de Romanos, que havia sido Templo, ou Fano dos gentios, e que S. Fructuoso vindo por Arcebispo de Braga, a alimpou das immundicias dos Idolos e consagrando-a ao Divino culto, lavrou em a Capela sua sepultura, e fabricou alli o dito Convento”³⁶⁵.

Apesar disso, Monforte concede que nenhum “Author antigo, ou escritura” suportam a tese de João de Barros. Mesmo assim, tenta fundamentar a hipótese, apontando para a forma do edifício, que na ótica do autor é “semelhante aos Templos, que os antigos Romanos fazião para seus ídolos”³⁶⁶. Aponta, igualmente, para o interior da igreja, onde vê um conjunto de características que a aproximam da arquitetura romana, como por exemplo as “muitas invenções de columnas em diversas maneiras proporcionadas, como se pode ver em Vitruvio no seu livro de Architectura”³⁶⁷. Por último, salienta “huma cobra de bronze, da qual hoje se vê o encaixe na pedra”³⁶⁸, que leva o autor a considerar que o suposto templo estaria dedicado a Esculápio, deus greco-romano da medicina, cujo símbolo era uma serpente. Lamenta ainda os já mencionados problemas que tornavam, a seu ver, a igreja desadequada ao culto cristão: “não he possível que S. Fructuoso mandasse fazer Altares tão limitados, onde com tanta dificuldade se póde dizer Missa”³⁶⁹. Conclui, assim, que a teoria de que o edifício tem origem romana é mais convincente.

Ainda acerca da Igreja de S. Frutuoso, Monforte considera ainda “não haver em toda a Hespanha alguma Igreja fabricada pela traça desta, senão o Bom Jesus de Valverde, junto à Cidade de Evora, que o Cardeal Dom Henrique mandou fazer quasi pelo mesmo modo, depois que em Braga tinha visto esta”³⁷⁰. Trata-se da primeira identificação conhecida da Igreja de S. Frutuoso enquanto modelo da Igreja de Valverde, que Monforte considera, então, ter sido mandada construir pelo cardeal “quasi pelo mesmo modo”.

A afirmação de Monforte é notável por ser perentória, como se a considerasse um facto, ao contrário das suas considerações acerca da possível origem romana da Igreja de S. Frutuoso, que deixa claro serem apenas a sua opinião. Assim, não é impossível que a

³⁶⁵ Monforte 1751 [1696], p. 232

³⁶⁶ Monforte 1751 [1696], p. 232

³⁶⁷ Monforte 1751 [1696], p. 233

³⁶⁸ Monforte 1751 [1696], p. 235

³⁶⁹ Monforte 1751 [1696], p. 234

³⁷⁰ Monforte 1751 [1696], p. 232

afirmação não se trate meramente da opinião de Monforte; talvez tenha alguma base mais sólida, como a tradição oral do convento, por exemplo.

Entre as evidentes semelhanças formais, o facto de pertencerem à mesma ordem religiosa, ordem essa guardiã do Santo Sepulcro, o interesse demonstrado pelos arcebispos e homens das letras pelo templo altimedieval, e por último esta afirmação de Monforte em relação à origem da Igreja de Valverde, a probabilidade de o modelo desta ser a Igreja de S. Frutuoso é considerável. Assim, a Igreja de Valverde surge como uma reinterpretação do modelo medieval da Igreja de S. Frutuoso, onde a planta em cruz grega e o uso rítmico de colunas são adaptados aos modelos tratadísticos do Renascimento e ao gosto pela geometria que se fazia sentir na época (como provam as diversas igrejas de reduzidas dimensões cujas plantas consistem em jogos geométricos construídas na década de 1540 em Portugal). Dito isto, antes de passarmos à análise dos restantes edifícios em causa, afigura-se fundamental fazer algumas considerações em relação aos motivos que terão levado o cardeal a ordenar a construção de um edifício baseado num templo medieval, que talvez fosse entendido como tendo origem pagã.

A acreditar nas palavras de Manuel de Monforte, é possível ter havido duas interpretações para a origem da igreja feitas ambas por homens de letras ao serviço do cardeal: a de um edifício feito de raiz no séc. VII a mando do santo, que João Vaseu segue; e a de um edifício de fundação romana adaptado ao culto cristão por S. Frutuoso, proposta, a acreditar nas palavras de Monforte, por João de Barros. O que é particularmente interessante em relação às considerações de Barros e de Monforte acerca da Igreja de S. Frutuoso é o facto de verem nela características que os levam a identificá-la como tendo origem pagã, não cristã – tal como os arquitetos do *quattrocento* em relação a alguns edifícios medievais, como foi mencionado anteriormente. Isto leva a crer que a possibilidade colocada pelos homens de letras de ter origem pagã não foi um impedimento para a Igreja de S. Frutuoso ter sido, ou pelo menos entendida como, o modelo da Igreja de Valverde. Numa época em que da encomenda da corte portuguesa resultaram edifícios nos quais “jogos geométricos” definem a planta, a opção por aquele modelo pode ter sido inclusive tomada por nela se encontrar certas características que a aproximavam da arquitetura da tratadística (“como se pode ver em Vitruvio”), aqui legitimadas por S. Frutuoso as ter aceitado como adequadas ao culto cristão.

No entanto, a igreja não deve ser compreendida apenas através do fascínio pela arquitetura clássica que verificamos nestes anos. A recuperação do modelo de S. Frutuoso dever-se-á, também, ao facto de o pequeno templo estar associado ao santo que lhe dá o

nome, um bispo de Braga com considerável relevância ao nível da consolidação do cristianismo na Península Ibérica, modelo aqui recuperado num projeto de criação de uma imagem cristã antiga para a cidade de Évora.

É que, sobretudo desde os anos 40 do séc. XVI, verificamos em Portugal um crescente interesse por homens de letras pelos alvares do cristianismo em território ibérico, incluindo por André de Resende e João Vaseu. Efetivamente, como atrás mencionámos, João Vaseu focou-se sobretudo na história da Antiguidade Tardia e Alta Idade Média, e em particular no cristianismo³⁷¹ na sua obra *Chronici Rerum Memorabilium Hispaniae* e, conforme apurou Nuno Senos, uma das grandes preocupações de André de Resende na “História da Antiguidade da Cidade de Évora” é, precisamente, os mártires cristãos, de modo a confirmar que esta se tratava de uma cidade com longínquas raízes cristãs³⁷².

Esse interesse pelos primeiros cristãos na Península Ibérica, e os motivos desse mesmo interesse, são bem exemplificados pela *Carta a Bartolomeu de Quevedo*, escrita por André de Resende a este sacerdote de Toledo. A pedido de Quevedo, Resende responde na carta a algumas questões colocadas pelo padre espanhol em relação a assuntos controversos sobre os primórdios do cristianismo na Península, por exemplo acerca de qual a origem de alguns santos que tanto portugueses como espanhóis consideravam ser nativos dos seus lados da fronteira³⁷³.

Na carta, André de Resende assume uma postura defensiva, procurando desfazer os argumentos dos castelhanos, acusando-os ainda de se apoderarem daquilo que não lhes pertence (não só no que toca à origem de santos, como também noutros assuntos da história peninsular). Resende defende na extensa carta que as relíquias de S. Vicente de Saragoça estão em Lisboa, e não na Aquitânia, como consideravam os castelhanos; que os mártires S. Vicente, S. Sabina e S. Cristeta eram originários de Évora, e não de Talavera, na Espanha; e que Braga era o arcebispado Primaz das Espanhas, não Toledo³⁷⁴. Entre esta posição marcadamente “nacionalista” em relação ao património religioso

³⁷¹ As invasões árabes da Península, por exemplo, são minorizadas na narrativa de Vaseu, tal como na de André de Resende em relação a Évora, algo que, de resto, poderá ter implicações identitárias.

³⁷² Senos 2019, p. 132

³⁷³ Soares 2009, p. 258

³⁷⁴ Refere ainda, no decorrer da carta, a localidade de Tourega, onde entre ruínas romanas se encontravam uma igreja e uma capela, esta última dedicada a uma mártir eborense do séc. III, Santa Comba. Neste local, Resende aponta que terão sido mortos vários cristãos no período tardo-romano. A localidade talvez seja significativa por situar-se muito próxima de Valverde, mas para já nada a associa à escolha do local do convento. Resende 1988, pp. 87-88

português e acusações aos espanhóis de terem um “ego megalómano”, o humanista eborense defende ainda que Viriato e o lendário rei Vamba eram originários do território português, isto é, as suas posições nacionalistas vão além da história religiosa³⁷⁵. Segundo Virgínia Soares Pereira, esta posição anti-castelhana de Resende, que se estende, então, além da questão hagiográfica, compreende-se pela conjuntura política portuguesa nos anos 60 do séc. XVI: a independência do país estava ameaçada, tendo em conta que o rei D. Sebastião era ainda menor, não havendo outro herdeiro português credível para a coroa. Ainda segundo a mesma autora, esta posição anti-castelhana era partilhada pelo próprio cardeal D. Henrique³⁷⁶.

Embora Bartolomeu de Quevedo tenha falecido antes de poder responder a André de Resende, Bartolomeu de Albornoz, um jurista espanhol, escreveu uma carta em resposta aos argumentos de Resende, onde defende as posições espanholas sobre a questão, ripostando ainda contra as insinuações que Resende havia feito aos espanhóis, acusando os portugueses de serem “bárbaros, ignorantes, orgulhosos e judeus”³⁷⁷. Em suma, a busca por um passado cristão antigo por parte de homens de letras de ambos os lados da fronteira originou uma acesa discussão entre ambos, que podemos considerar como sendo identitária e até nacionalista.

Este interesse pelo cristianismo inicial e a defesa da antiguidade das raízes cristãs no território português – e aqui é de reforçar que uma das preocupações de Resende era sustentar Braga enquanto Primaz das Espanhas – pode ter impactado a escolha da igreja bracarense de S. Frutuoso como modelo para a de Valverde. Aliás, o próprio André de Resende viria a financiar a reconstrução de uma igreja dedicada a um conjunto de mártires eborenses, conhecida como Igreja dos Mártires ou apenas Igreja de S. Vicente (c. 1560). Este templo, que Resende, na *Carta a Bartolomeu de Quevedo* qualificava como “artisticamente cuidado e com excelentes dimensões”³⁷⁸ é, como Valverde e como S. Frutuoso, um espaço de planta centralizada em cruz grega, e com o elemento central mais elevado do que os restantes (figs. 124-126)³⁷⁹. Constitui, assim, a par de Valverde, outro exemplo da tentativa de dar uma imagem cristã, e neste caso muito concretamente de uma

³⁷⁵ Soares 2009, pp. 260-61

³⁷⁶ Pereira 1988, pp. 36-37

³⁷⁷ Soares 2009, p. 262

³⁷⁸ Senos 2018, pp. 132-33

³⁷⁹ Aliás, a coerência entre o modelo de Valverde e o de S. Vicente pode indicar algum envolvimento de André de Resende na escolha do modelo de S. Frutuoso no primeiro templo.

antiguidade cristã, à cidade de Évora, financiada por um homem da confiança do cardeal que já antes para ele havia escrito o *Breviarium Eborensis*.

Assim, ao que tudo indica, a Igreja do Bom Jesus de Valverde – considerado um dos melhores exemplos da arquitetura do “Alto Renascimento” em Portugal – teve afinal por base um edifício da Idade Média, e não apenas por se ver na Igreja de S. Frutuoso características que a aproximavam de modelos renascentistas que fascinaram a corte portuguesa nesta época; também o interesse pelos alvares do cristianismo em território português, nos quais S. Frutuoso teve uma ação importante, terá levado à escolha deste modelo, legitimado pelo santo. A opção pelo despojamento arquitetónico, por sua vez, pode ter também por base uma tentativa de se aproximar à frugalidade dos primeiros cristãos, de que a Igreja de S. Frutuoso constitui um exemplo arquitetónico.

Nas outras duas igrejas em análise na presente obra também é possível verificar relações com modelos de edifícios cuja origem se situa não na Antiguidade Clássica, mas sim na Idade Média. No entanto, ao contrário da relação da Igreja de Valverde com a de S. Frutuoso, que se baseia num passado antigo, ainda de alguma forma ligado à “arquitetura clássica” e onde o gosto pela geometria se faz sentir, nas igrejas de Santo Antão e do Espírito Santo, certas formas arquitetónicas apontam para outro passado, mais recente.

Com efeito, a Igreja de S. Frutuoso, apesar de ser um edifício evidentemente medieval, é no geral uma igreja cujas formas se baseiam na arquitetura romana – tanto que João de Barros e Manuel de Monforte consideravam-na como sendo de origem romana. Não é esta a arquitetura que Vasari critica ferozmente em *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, mas sim a arquitetura que denomina “gótica”, associada aos povos que conquistaram o Império Romano, e que se distingue na totalidade da arquitetura clássica.

Marvin Trachtenberg apresenta no artigo “Gothic/Italian ‘Gothic’: Toward a Redefinition” uma narrativa interessante do desenvolvimento do estilo Gótico. Para o autor, devemos entender este estilo como um “modernismo medieval”, tendo em conta que as formas que distinguem este estilo – arco quebrado, abóbadas de ogivas, colunelos, arcobotantes, entre outros – afastam-se ao máximo das formas que distinguem os estilos medievais anteriores, todos de algum modo baseados na arquitetura greco-romana. Assim, se o Românico era um estilo historicista, enraizado na arquitetura romana (como o termo que o veio a definir deixa implícito), o Gótico consistiria a sua antítese, um estilo “modernista” – que era, aliás, o termo aplicado no Renascimento a este estilo, “ao

moderno”³⁸⁰. Deste modo, para Trachtenberg: “(...) perhaps the fairest characterization of the Romanesque period would be in terms of a conflict – often moving and poignant – between the two opposing currents of historicism and modernism”³⁸¹. A partir desta visão, o conflito entre os modos “ao moderno” e “ao romano” teve início antes do século XV, embora não conceptualizado enquanto tal. Em suma, conclui Trachtenberg, “(...) the shift to the Renaissance should not be viewed as the replacement of “Gothic” by “classical”, but rather as the opposition of a newly purified historicist taste”³⁸².

Ora, na Igreja de Santo Antão verificamos, efetivamente, modelos medievais, mas estes não são de todo baseados em formas romanas, como a Igreja de S. Frutuoso; são de matriz gótica, precisamente. É que a Igreja de Santo Antão é uma *hallenkirche*, ou “igreja-salão”, com abóbadas de cruzaria.

O termo alemão *hallenkirche* designa um modelo de igreja de três naves cujas abóbadas têm todas a mesma altura. Este modelo, geralmente associado a igrejas góticas alemãs dos sécs. XIII e XIV, onde ganhou considerável popularidade, tem alguns antecedentes, incluindo em Portugal, na Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça e no refeitório do mesmo edifício (ambos dos sécs. XII-XIII). Embora tenha sido poucas vezes utilizado no país até aos inícios do século XVI, algumas das principais igrejas do reinado de D. Manuel são *hallenkirchen*, ou aproximam-se deste modelo. São casos disso a Igreja de Santa Maria de Belém e a Igreja do Convento de Jesus de Setúbal. O modelo, contudo, foi pouco utilizado na arquitetura religiosa de corte das primeiras décadas do reinado de D. João III, onde a preferência parece ter estado em edifícios com planta centralizada ou baseados em formas geométricas precisas, sendo a Igreja de Valverde um exemplo, mas também a Igreja do Paço de Salvaterra de Magos, cuja nave consiste na sobreposição de um octógono num quadrado; a Igreja das Dominicanas de Elvas, com planta em octógono; ou a Igreja do Mosteiro da Serra do Pilar, com planta circular.

No entanto, a partir de finais da década de 1540, volta-se à planta em salão, uma opção que verificamos, por exemplo, na Sé de Miranda do Douro (projetada ao que tudo indica em 1547) e em duas obras do cardeal, a Igreja de Santo Antão de Évora e a Igreja de Fora do Mosteiro de Alcobaça, mandadas fazer pelo cardeal em 1548. As abóbadas da Igreja de Santo Antão, como vimos num capítulo anterior, têm todas a mesma altura e são de cruzaria, sustentadas por colunas maciças. Este modelo que pode ser comparado com

³⁸⁰ Trachtenberg 1991, pp. 22-23

³⁸¹ Trachtenberg 1991, p. 23

³⁸² Trachtenberg 1991, p. 37

o da Igreja de Santa Maria de Belém, de muito maior complexidade, mandado fazer por D. Manuel, pai de D. Henrique, e, sobretudo, com as do refeitório do Mosteiro de Alcobaça, do qual o cardeal era administrador e junto ao qual mandou construir um palácio para sua residência, sendo, por isso, uma boa hipótese para o modelo da igreja (figs. 127-128). Trata-se, assim, de um regresso a um modelo arquitetónico de origem medieval, cujo desenvolvimento em Portugal está sobretudo associado à arquitetura “manuelina”. O uso das abóbadas de cruzaria e nervuras não deve ser, de resto, uma necessidade ao nível da engenharia, já que neste período encontramos o uso de abóbadas de berço em Portugal, incluindo noutras obras do cardeal, por exemplo nas abóbadas do claustro do Convento de Valverde.

Este regresso a uma planta de modelo medieval não é, contudo, acompanhado de um repúdio total das formas do Renascimento nem das proporções da tratadística. Isto porque, embora, como já mencionámos anteriormente, Kubler tenha visto nesta igreja a “as mais altas proporções de todas as igrejas-salões desde a Alta Idade Média”³⁸³, estamos longe de ver aqui a verticalidade da arquitetura gótica, e a planta está inscrita num duplo quadrado. E, apesar de as abóbadas serem em cruzaria, não é o arco quebrado que é utilizado, mas sim o redondo; as nervuras são lisas; e as maciças colunas, apesar de não-canónicas, têm base na ordem compósita. Além disso, as abóbadas de cruzaria não são polinervadas como as de Leiria, por exemplo, que têm um desenho mais próximo do que associamos ao Gótico; mas a simplicidade das de Santo Antão deve-se, muito provavelmente, à opção pela austeridade ornamental, não a uma tentativa de afastamento em relação ao Gótico.

Outros elementos que poderão recuperar um modelo medieval são as torres. Paulo Pereira considera que o uso de duas torres nas fachadas das sés-novas e noutras igrejas de meados do séc. XVI é uma permanência do Românico ou do Gótico, tendo em conta que esta é uma tipologia de fachada utilizada em várias catedrais medievais portuguesas, como as do Porto, Lisboa e também Évora³⁸⁴. O uso de pináculos nas torres de igrejas como a Sé de Portalegre, segundo o mesmo autor, será também uma permanência medieval, podendo os desaparecidos pináculos da Sé de Lisboa constituir um exemplo do seu uso em território português na Idade Média, a par, novamente, dos da Sé de Évora (fig. 129), na mesma cidade que a Igreja de Santo Antão. Também nesta última se

³⁸³ Kubler 1988, p. 41

³⁸⁴ Pereira 1995, p. 194

adivinham na fachada duas torres, embora tenham sido apenas concluídas no século XVIII, com um formato decerto muito distinto do que terá constado no projeto original. Embora não seja possível saber qual seria o modelo para elas pretendido, a forma das torres da Sé de Portalegre poderá ser um bom palpite, tendo em conta que foram efetivamente concluídas segundo o seu projeto original (fig. 130). É, por isso, possível que este modelo românico-gótico, tão presente nas sés medievais portuguesas, tenha constado do projeto da Igreja de Santo Antão.

Recuperando a narrativa de Trachtenberg sobre as arquiteturas da Idade Média, o uso de abóbadas de cruzaria e nervuras nas sés novas representa um regresso a formas e proporções “ao moderno”, e por isso um afastamento em relação ao modo “ao romano”. Vemos, deste modo, nas abóbadas da Igreja de Santo Antão (e de outras igrejas do modelo das “sés novas”) não tanto uma permanência do Gótico quanto um regresso a certas formas góticas, depois de sensivelmente duas décadas nas quais em obras de encomenda da corte terem sido uma opção utilizada apenas residualmente³⁸⁵. Por outro lado, é de reafirmar que as formas “ao romano” não foram de todo abandonadas: são arcos de volta perfeita, colunas e entablamentos baseados nos modelos tratadísticos que verificamos em Santo Antão, não arcos quebrados e colunelos.

Dito isto, depois de cerca de duas décadas onde a linguagem da arquitetura “ao romano” foi a norma em edifícios de encomenda da corte – inclusive, até certo ponto, na do cardeal D. Henrique, como vimos em Valverde – porque se terá voltado a utilizar formas góticas?

Num artigo sobre a permanência do gótico na arquitetura portuguesa dos sécs. XVI e XVII, Paulo Pereira argumenta que o uso em simultâneo de formas e modelos góticos e clássicos em edifícios da segunda metade do séc. XVI, resulta do desinteresse pelo estilo, isto é, que vários arquitetos desta época preferiam concentrar-se nos “princípios da concepção do edifício” ao invés de questões estilísticas. Assim, as abóbadas de cruzaria apareceriam aqui por os arquitetos preferirem aplicar “princípios de

³⁸⁵ A cisterna de Mazagão, construída em 1541, constitui uma notável exceção, embora se trate de uma obra puramente utilitária, não de índole religiosa. Ainda anterior a esta deverão ser o antigo dormitório e a enfermaria do Mosteiro de S. Bento de Cástris, cuja construção é situada entre 1539 e 1540 e atribuída a ninguém menos do que Miguel de Arruda – que apontamos como possível autor da Igreja de Santo Antão. Isto pode indicar que esta corrente “chã” de associação de elementos de matriz clássica e medieval tenha tido o seu desenvolvimento não depois, mas sim em paralelo com a arquitetura mais estritamente classicizante que vemos na Graça de Évora ou os pequenos templos de planta centralizada (embora não em edifícios da corte), acabando por ser adotado pela corte mais adiante nos anos 1540. Vide Bilou s/d. “Miguel de Arruda em São Bento de Cástris: Notícia Princeps”, pp. 11-16, c.f. Bibliografia.

tradição longa e segura, já testados”, ao invés de replicar os modelos da arquitetura clássica por si só³⁸⁶.

Acreditamos haver indícios que apontam, contudo, para que a questão estilística tenha alguma relevância para a recuperação de formas góticas. Para este assunto, o historiador espanhol Gómez Martínez, a escrever sobre as abóbadas de cruzaria na Época Moderna em Espanha, apontou para o *Auto da Avé Maria*, de António Prestes, como um valioso documento português onde se verifica a rejeição da arquitetura clássica, que lamenta não ter um equivalente tão explícito em Espanha:

“Cuestión intimamente asociada a la distinción entre lo romano y lo gótico es la asignación de connotaciones paganas o gentiles a la arquitectura formalmente romana, por boca, es de suponer, de quienes se sentían más identificados con la Antigüedad Gótica. No conocemos en España un testimonio tan explícito como el que constituye, para Portugal, el *Auto da Ave Maria* publicado por Antonio Prestes (...)”³⁸⁷

Efetivamente, nesse auto, como vimos anteriormente, a arquitetura clássica, por via dos tratados de Vitruvius e de Serlio, é condenada por ser de origem pagã e associada ao próprio Diabo³⁸⁸ – portanto, não só não é uma arquitetura cristã, como gentia e do demónio. Pelo contrário, a arquitetura “ao moderno”, com a qual podemos identificar as abóbadas de cruzaria, era um estilo evidentemente de origem cristã³⁸⁹, adequado para uma igreja católica, especialmente uma que se situa na principal praça da cidade, tendo por isso papel de destaque. Este processo de incluir elementos de arquiteturas associadas ao cristianismo como forma de tornar mais aceitável o classicismo enquanto arquitetura cristã tem, de resto, paralelos com a arquitetura de Philibert De l’Orme, que se inspirou como vimos em alguns elementos de edifícios cristãos antigos nas suas obras, segundo Pauwels de forma a legitimar o uso do classicismo³⁹⁰. É de notar, contudo, que apesar da sua incómoda origem pagã, a base formal destas igrejas, incluindo aquela em causa, não deixa de ser o classicismo.

³⁸⁶ Pereira 1995, p. 198

³⁸⁷ Martínez 1998, p. 196

³⁸⁸ Prestes 2008 [1587], p. 93

³⁸⁹ Aliás, no tratado de Philibert De L’Orme as abóbadas de cruzaria são denominadas *mode Françoise*, pelo que pelo menos em França associava-se estas formas a uma arquitetura cristã, não de origem clássica. Pauwels 2019, p. 219

³⁹⁰ Pauwels 2018, p. 228

Deste modo, verificamos um regresso a formas góticas nesta igreja que não deve ser, no entanto, visto como um retrocesso, até porque, como mencionámos acima, as formas clássicas não são abandonadas. Muito pelo contrário, ela faz parte de um conjunto de edifícios nos quais podemos assistir à criação de algo novo em território português: a conciliação da linguagem arquitetónica clássica da tratadística com uma planta e formas góticas anteriores, amplamente utilizadas na arquitetura eclesiástica portuguesa. Assim, o motivo da recuperação de formas góticas nesta igreja (e noutras com o modelo das sées novas) pode ser o de tal resolver o problema que mencionamos no capítulo anterior em relação ao abreviamento: o de conciliar uma arquitetura de origem pagã com o cristianismo. As abóbadas góticas surgem assim da desconfiança em relação à arquitetura clássica, e como forma de dar à cidade uma imagem cristã, particularmente relevante numa igreja em frente da qual culminava um dos seus principais eventos religiosos, os autos-da-fé.

Também na Igreja do Espírito Santo se aponta um modelo gótico. Como vimos anteriormente, a arquitetura jesuíta não foi uniforme em toda a Europa, e em alguns casos, sobretudo no Norte da Europa, o Gótico foi utilizado em igrejas da companhia, como por exemplo na Igreja de Sainte-Trinité-et-Saint-Georges de Molsheim (1615-17), na atual França, com os seus arcos quebrados e abóbadas nervuradas. Não é este o caso da Igreja do Espírito Santo, onde impera o classicismo, mesmo que de uma forma mais contida, como vimos no capítulo anterior. Apesar disso, evidências ao nível formal e um registo cronístico apontam para um modelo gótico para a igreja, na planta como no modelo da fachada. Trata-se neste caso de um edifício concreto: a Igreja de S. Francisco de Évora (figs. 131-133).

A Igreja de S. Francisco de Évora foi refundada por D. Afonso V, depois de o monarca se instalar junto ao convento dos franciscanos de Évora, na década de 1470. A obra foi herdada pelos seus sucessores, D. João II e D. Manuel I, sendo que os símbolos heráldicos de ambos³⁹¹ figuram nas zonas nobres da igreja. A igreja terá sido concluída em 1514. O templo tem nave única com doze capelas laterais intercomunicantes (seis de cada lado), e um “falso transepto”³⁹² que, embora saliente, não tem a mesma altura da nave. A capela-mor é profunda e tem formato retangular. Na fachada, possui uma galilé

³⁹¹ O pelicano no caso de D. João II; a esfera armilar no de D. Manuel. Encontram-se representados por cima da abóbada e no portal da igreja, enquadrados em molduras retangulares. A inclusão destes elementos terá sido feita já no reinado de D. Manuel. Vide Bilou 2014

³⁹² Pereira 1995, p. 195

de proporções consideráveis, com cinco arcos de diferentes feitios (alguns de ferradura, um redondo e um quebrado)³⁹³. A abóbada é complexa, resultando da interseção de dois tipos diferentes: abóbada de berço quebrado e sistema de penetrações laterais (fig. 134). A planta de nave única com capelas laterais, como já Pais da Silva havia observado, assemelha-se à de algumas igrejas góticas do reino de Aragão e do Sul de França dos séculos XIV e XV³⁹⁴, como por exemplo a Basílica dos Santos Mártires Justo e Pastor, em Barcelona (sécs. XIV-XVI), a Igreja de Santa María, em Gandía (séc. XV), ou a Catedral de Santa Cecília de Albi (sécs. XIII-XV) (fig. 135). A Igreja de S. Francisco distingue-se destas, contudo, por possuir transepto, e pela solução da abóbada. Esta configuração resulta num modelo em “caixa compacta”³⁹⁵, tal como a Igreja do Espírito Santo.

A associação entre a Igreja de S. Francisco e a do Espírito Santo é mencionada pela primeira vez pelo padre jesuíta Baltasar Teles, na sua *Chronica da Companhia de Iesu na Provincia de Portugal* (1645-47), que diz, a propósito da decisão do cardeal de construir a nova igreja para o Colégio do Espírito Santo, o seguinte:

“Logo se resolveo em fazer outra Igreja; & como em tudo era tam grandioso, determinou de a fazer tal, que parecesse obra digna de quem a mādava fazer, & do Senhor pêra quem se fazia: & assim nos consta, que seus primeyros intentos foram edificar hum templo, que igoalasse na grandeza a Igreja do mosteyro dos Padres de San Francisco da cidade de Évora, que he obra muy sumptuosa, & por isso muy parecida com seu magnifico fundador, que foy o felicissimo Rey Dom Manoel, pay do Sereníssimo Infante. Nossos mesmos Padres o dessuadiram de tam grandiosos pensamentos (...)”³⁹⁶.

Portanto, tal como o que vimos em relação às igrejas de S. Frutuoso e Valverde, é por via da cronística do século XVII que temos as primeiras indicações de uma matriz medieval para a igreja, no caso da Igreja do Espírito Santo, a de S. Francisco da própria cidade de Évora. Não nos deixa indicação o autor de onde obteve a história que conta da

³⁹³ Esta assimetria pode não ser intencional, mas resultado de duas fases de construção distintas. Vide Bilou 2014, p. 94

³⁹⁴ Silva 1992, p. 226

³⁹⁵ Pereira 2014, p. 423

³⁹⁶ Teles 1645-47, pp. 366-67

fundação da Igreja do Espírito Santo, tal como Monforte em relação a Valverde, mas é provável que tenha vindo novamente por via da tradição oral.

É, antes de mais, de notar a ambição relatada pelo cronista de construir um templo “que igoalasse na grandeza” a Igreja de S. Francisco, que leva a crer que o principal motivo pelo qual o cardeal escolheu este modelo seria a sua grandeza e “sumptuosidade”. Baltasar Teles afirma ainda que foram os próprios jesuítas a demovê-lo destas intenções. No entanto, apesar da sua escala e do carácter monumental que na fachada a galilé e os acrotérios proporcionam ao edifício, é notável a sobriedade e austeridade dos diferentes alçados. Onde S. Francisco tem uma abóbada da maior complexidade, a Igreja do Espírito Santo tem uma sóbria e singela abóbada de berço com caixotões muito pouco pronunciados, em estuque. Assim, embora tenham uma planta e modelo semelhantes na sua generalidade, o tratamento deste modelo na Igreja do Espírito Santo é completamente diferente do da Igreja de S. Francisco. Não se trata de um edifício sumptuoso, como, aliás, todos os edifícios mandados fazer pelo cardeal, como por várias vezes reforçámos³⁹⁷ – pelo contrário, é marcado pela austeridade e abreviamento. Dificilmente foi a “sumptuosidade” da Igreja de S. Francisco que levou o cardeal a optar pelo dito modelo. Outros motivos podem ser avançados.

Uma possibilidade mais credível para a escolha do modelo de S. Francisco é o facto de o rei D. Manuel, pai de D. Henrique, ter empreendido obras nesta igreja. Aliás, mesmo Baltasar Teles refere o rei D. Manuel a propósito da Igreja de S. Francisco, que segundo o autor, tinha sido o seu fundador³⁹⁸. Sendo D. Henrique filho de D. Manuel, é possível que o cardeal tenha escolhido o modelo de S. Francisco não apenas por ter uma planta adequada ao culto cristão, mas também como forma de se associar a seu pai, a quem faz questão de chamar, no epitáfio do seu túmulo, “rei invictíssimo” (como o faz, aliás, numa inscrição na fachada da Igreja de Santo Antão). Ademais, o facto de ter apoiado a escrita da *Crónica de D. Manuel* também demonstra vontade do cardeal não só de perpetuar na memória os feitos do seu pai, como de a ele se associar.

Outra hipótese pode ser apontada. A opção por torres de reduzido tamanho remetidas para a cabeceira da igreja pode ter sido informada pela demora da construção da Igreja de Santo Antão, cujas torres, como vimos, não chegaram a ser concluídas em

³⁹⁷ Daí que nos pareça implausível a história de Baltasar Teles de que a vontade de criar uma igreja mais austera venha por via dos jesuítas: o próprio cardeal mandou sempre construir edifícios despojados.

³⁹⁸ De realçar que esta afirmação é incorreta. D. Manuel foi responsável pela conclusão da igreja, que já tinha sido iniciada quando decide tomar as rédeas do empreendimento.

vida do cardeal. Resultado da experiência de Santo Antão pode ter sido também escolha da planta, já que, pelo menos em S. Roque, o modelo em *hallenkirche* foi rejeitado em prol do de nave única com capelas intercomunicantes. Talvez a opção pelo modelo em nave única tenha permitido uma construção mais rápida, ao contrário das igrejas “muy sumptuosas” que, como afirma Baltasar Teles, “(...) raramente se acabam, & ou se vñ a deyxar principiadas, ou vem a servir imperfeytas, como a experiencia nos tẽ mostrado”³⁹⁹. Como vimos anteriormente, a funcionalidade terá certamente sido outra preocupação do cardeal e dos jesuítas, determinando Teles que a Igreja do Espírito Santo “nem por grãde empede aos ouvintes perceber a palavra de Deos”⁴⁰⁰. E, com efeito, o modelo de planta de nave única com capelas intercomunicantes era adequado o suficiente para vir a ser frequentemente utilizado pela Companhia de Jesus, sendo inclusive o modelo escolhido pelos jesuítas para a Chiesa del Gesù, em Roma, a principal igreja da companhia⁴⁰¹. Assim, a Igreja de S. Francisco pode ter sido escolhida meramente pelas suas qualidades ao nível da funcionalidade – embora isso não explique o motivo da reprodução no Espírito Santo da galilé da igreja gótico-mudéjar.

Ainda ao nível da funcionalidade, o modelo da Igreja de S. Francisco possui várias capelas laterais com considerável profundidade. Na Igreja do Espírito Santo, estas capelas laterais foram atribuídas a diferentes congregações “de configuração e sociabilidade neomedievais”⁴⁰². Este tipo de divisão em congregações é mais difícil numa igreja-salão, cuja espacialidade é mais unitária e ampla, levando geralmente a capelas laterais de menor dimensão – como as da Igreja de Santo Antão.

Além das preocupações ao nível da funcionalidade, podemos também ver (e o que se segue não passa de especulação) a escolha do modelo de S. Francisco como uma escolha identitária, tendo em conta que os jesuítas, como vimos no caso da igreja de Molsheim, por vezes adaptavam os seus edifícios religiosos às arquiteturas locais dos sítios em que praticavam a missionação.

Encontramos, em suma, em todos os edifícios em causa, modelos medievais, se bem que de naturezas distintas. Podemos encontrar algumas diferenças entre as formas históricas recuperadas na Igreja de Valverde e nas restantes: se na primeira o modelo é originário de uma antiguidade cristã que é vista, a acreditar no que escreve Monforte,

³⁹⁹ Teles 1645-47, p. 367

⁴⁰⁰ Teles 1645-47, p. 367

⁴⁰¹ Embora esteja longe de ser o único modelo usado, como vimos no capítulo sobre a Igreja do Espírito Santo.

⁴⁰² Pereira 2014, p. 581

como tendo pelo menos sido muito impactada pela arquitetura “dos gentios”, nas outras recupera-se formas mais recentes, “ao moderno”, e por isso indiscutivelmente cristãs. Assim, seguimos, neste caso, a narrativa de Maria de Lurdes Craveiro, que defende que a Igreja de Valverde é ainda “de clara filiação humanista”⁴⁰³, ao passo que nas duas restantes a Reforma Católica, aliada porventura a sentimentos de índole “nacionalista” de que trataremos a seguir, já se faz sentir. O que nos parece evidente, contudo, é que a recuperação de formas e modelos medievais tem como principal motivação assegurar para Évora uma imagem de uma cidade cristã, através da evocação, a pedido do cardeal, de edifícios cristãos portugueses muito concretos, as Igrejas de S. Frutuoso e de S. Francisco.

Antes de fechar o capítulo, consideramos pertinente recuperar a narrativa que Rafael Moreira, no seu capítulo sobre a “arquitetura chã” na História da Arte Portuguesa editada pelo Círculo de Leitores, faz de edifícios como as sés novas e as primeiras igrejas jesuítas em Portugal. Afirma Moreira que a recuperação de formas góticas nestes edifícios “representa a ‘nacionalização’ do classicismo”⁴⁰⁴, feita a partir da conciliação entre as “vanguardistas” formas da tratadística do Renascimento com as do Gótico, de longa implantação em Portugal. Para Moreira, a “arquitetura chã” é descrita como “(...) uma arte nua e avessa a experiências vanguardistas, em clara reação a modas estrangeiras: um estilo que se pretende inserido numa tradição nacional em vez de em ruptura com ela (...) embora não hesitasse em se apropriar quanto queria das soluções clássicas”⁴⁰⁵. Obras como a Igreja de Santo Antão surgem assim, para este autor, como uma reação ao estilo “ao romano”, o que constitui na ótica de Moreira um “‘momento’ infeliz da cultura arquitectónica na difícil conjuntura sebástica”⁴⁰⁶. Quanto a este tipo de considerações pejorativas em relação a opções arquitetónicas que se afastam dos modelos tratadísticos, já as comentámos no capítulo anterior. No entanto, recuperando novamente o *Auto da Avé Maria*, que temos utilizado como uma das chaves para a compreensão deste tipo de arquitetura, há efetivamente passagens que apontam para um discurso identitário e para a rejeição de modelos estrangeiros.

⁴⁰³ Craveiro 2015, p. 379

⁴⁰⁴ Moreira 1995 (b), p. 356

⁴⁰⁵ Moreira 1995 (b), p. 359

⁴⁰⁶ Moreira 1995 (b), p. 361

No auto, vemos um discurso hostil às “modas estrangeiras” e aos portugueses que são “(...) italianos/ sem cheirarem nunca Itália”⁴⁰⁷, discurso esse que é válido na peça também para a arquitetura da tratadística, condenada como pagã e associada ao Diabo (que fala castelhano e se veste “à italiana”). Como vimos, a arquitetura que é louvada por Prestes coincide em grande medida com a dos edifícios em abordagem, descrita como não tendo “ vaidades” e como sendo de construção económica, representada no castelo do Cavaleiro antes da chegada do Diabo. Prestes, contudo, não dá uma descrição clara do castelo, pelo que não é possível compreender se o dramaturgo estava a pensar num estilo concreto, apenas que os valores que associava a uma arquitetura cristã eram aqueles. Independentemente disso, é evidente que verificamos, na mesma peça de teatro, tanto a rejeição da arquitetura clássica como outras preocupações de índole “nacionalista”, numa época em que começamos a verificar certos indícios da formação, não ainda necessariamente de uma identidade, mas pelo menos de uma “consciência nacional”. E António Prestes está longe de ser o único autor quinhentista português a apresentar um discurso identitário.

É célebre o discurso “nacionalista” de Luís de Camões (c. 1524-1580) em “Os Lusíadas” (1572), onde apresenta Portugal como “(...) cume da cabeça / de Europa toda (...)”⁴⁰⁸ e se propõe a exaltar os feitos dos portugueses, maiores do que os “(...) de Alexandro e de Trajano”⁴⁰⁹. E, como já conferimos a propósito da *Carta a Bartolomeu de Quevedo*, dentro dos discursos “nacionalistas” da época, destaca-se um alvo: Castela, por ser vista como principal ameaça à independência do país. Gil Vicente (c. 1465-c.1536), por exemplo, na *Tragicomédia Templo d’Apolo*, põe uma personagem a dizer: “Todo o Bem e a Verdade / neste Portugal nasceram, / e se ha alguma ruindade / de Castela a trouxeram (...)”⁴¹⁰. E Sá de Miranda, à semelhança de André de Resende, acusa Espanha, numa carta a D. João III, de ser “cobiçosa”, de querer apoderar-se do que não é dela, no fundo⁴¹¹.

⁴⁰⁷ Prestes 2008, p. 77

⁴⁰⁸ Citado em 1988, p. 40

⁴⁰⁹ Camões 2018 [1572], p. 52. É ainda de notar que Camões terá lido obras de André de Resende (que como vimos tinha preocupações identitárias), tendo em conta que as “Tágides”, ninfas do Tejo que Camões usa em *Os Lusíadas*, serão invenção de Resende (Lourenço 2024, p. 328); na mesma obra, Camões menciona Sertório como tendo vivido em Évora, uma tese defendida por Resende (Camões 2018, p.152); e, tal como Resende (Senos 2018, p. 129), segue a associação entre portugueses e lusitanos.

⁴¹⁰ Citado em Pereira 1988, p. 40

⁴¹¹ Pereira 1988, p. 39

Em suma, na literatura portuguesa encontramos outros casos de discursos identitários, que no *Auto da Avé Maria* são aplicados também à arquitetura, podendo apontar para que os mesmos discursos possam ter tido repercussões na arquitetura. E, como vimos anteriormente, há efetivamente vários casos de utilização de elementos associados a tradições locais na arquitetura dos séculos XV e XVI em vários locais da Europa, o que leva Christy Anderson a concluir que, nesta época: “Architects and patrons alike expressed a new belief in the very act of building to speak in subtle ways about their political power or national identity”⁴¹².

A opção por elementos arquitetónicos associados a uma “tradição local” com motivações identitárias terá até na tratadística um exemplo, como nota a autora citada previamente. Philibert De l’Orme, arquiteto francês do qual já falámos, propôs no seu tratado *Le Premier Tome de l’Architecture* a criação de uma nova ordem arquitetónica, a juntar às restantes cinco: uma ordem arquitetónica especificamente francesa. Para Yves Pauwels, a “ordem francesa” vem numa lógica de continuidade de França e da sua monarquia em relação ao Império Romano, o que tem evidentemente implicações identitárias:

“In the same way the Dorians invented the Doric order, Ionians the Ionic order, and people of Corinth the Corinthian order – and, later, Romans the Composite or Italic order, to show their domination over the Greek world – Frenchmen, as heirs of the Roman political and cultural leadership, had to imagine a specific order. The enumeration of the orders of the columns, from the Tuscan to the French order, emphasizes very well that the series of the orders is parallel to the succession of empires. The French order was a culmination, and as such, a synthesis of previous architectures.”⁴¹³

E acrescenta Pawels, em relação ao aspeto previamente mencionado de estas colunas conterem elementos que apontam para a arquitetura do cristianismo inicial: “Its early Christian reference is clearly the noblest one, for in the setting of a Christian kingdom, it establishes the tradition in a ‘moralized’ antiquity, rid of its pagan residues.”⁴¹⁴ Este mesmo processo de acrescentar uma referência do cristianismo inicial como forma de legitimar a arquitetura clássica pagã pode ser equiparado à referência feita

⁴¹² Anderson 2013, pp. 12-13

⁴¹³ Pauwels 2019, p. 228

⁴¹⁴ Pauwels 2019, p. 228

na Igreja do Bom Jesus de Valverde à Igreja de S. Frutuoso de Montélios, um edifício que se considerava ter origem pagã legitimado, contudo, por ter sido adaptado ao culto cristão por S. Frutuoso – “a ‘moralized’ antiquity”.

Não é, por isso, inconcebível que a contenção do classicismo e a recuperação de formas medievais nestas igrejas, além de as associar a modelos cristãos, seja uma opção tomada em oposição a modelos vistos como estrangeiros e, ainda por cima, de origem pagã, em prol de formas associadas a uma tradição construtiva local, ou mesmo nacional⁴¹⁵.

Parece ainda pertinente referir um dado que poderá apontar para uma arquitetura com preocupações identitárias: apesar da entrada em Portugal de modelos italianos ou da Roma Antiga através dos tratados de arquitetura, como o de Serlio, no qual foram reproduzidas diversas gravuras de templos e igrejas, não foram nestas gravuras, ao que pudemos apurar, que as plantas das igrejas que o cardeal mandou construir em Évora foram baseadas. Pelo contrário, os dados de que dispomos apontam para um cardeal atento a diferentes edifícios que viu em território português, e que fez questão de ver reinterpretados nas igrejas de Valverde e do Espírito Santo. Esta também pode constituir uma atitude de deliberado repúdio desses modelos, vistos como estrangeiros, em prol de edifícios nacionais. Enfim, há alguns dados que apontam na direção de que o discurso identitário que verificamos na literatura possa ter tido repercussões na arquitetura, incluindo (e sobretudo) na do cardeal D. Henrique.

Em suma, estes indícios podem apontar para que a narrativa de Rafael Moreira tenha fundamento. A recuperação do modelo das “igrejas-salão” e das abóbadas de cruzaria poderá resultar da desconfiança em relação às origens pagãs do “classicismo”, que começa ainda a ser visto como uma arquitetura estrangeira, conforme comprova o *Auto da Avé Maria*. Num período no qual a Igreja Católica começa a fechar-se sobre si mesma numa crescente ortodoxia, e numa época em que começamos a verificar alguns discursos marcadamente identitários na literatura, parece-nos que as formas góticas surgem aqui como forma não só de “cristianizar”, mas também “nacionalizar” esta arquitetura pagã e estrangeira. Cremos que este constitui um tema que pode ser estudado

⁴¹⁵ De acordo com Pauwels (vide nota de rodapé anterior), sobre as abóbadas de cruzaria, por exemplo, De l’Orme refere que, embora no seu tempo já não fossem frequentemente usadas, os pedreiros franceses as denominavam *La mode Françoise*. Isto é, em França este elemento gótico, além de não ser associado à arquitetura da Antiguidade, era associado à arquitetura francesa. Não temos conhecimento de algum elemento arquitetónico que fosse associado a Portugal, mas não é impossível que tenha havido algum. De qualquer forma, neste assunto estamos apenas no âmbito da especulação.

e aprofundado em trabalhos futuros, não só em relação a estas obras, mas também quanto a outros edifícios construídos nesta época, como as sés novas.

Conclusão

Ao longo dos últimos capítulos verificámos três características em comum entre os principais edifícios que abordámos (Convento de Valverde, Igreja de Santo Antão e Colégio do Espírito Santo): base em modelos tratadísticos do Renascimento, que não imperam, contudo, de forma “ditatorial”; uma opção deliberada pela austeridade e despojamento, muito por via do abreviamento de elementos arquitetónicos; e o uso de formas e modelos oriundos da Idade Média. Estas características alinham-se na perfeição nos termos propostos por Kubler na sua definição da “arquitetura portuguesa chã”. Tendo em conta que algumas das primeiras obras da vertente chã da arquitetura portuguesa foram mandadas construir pelo cardeal D. Henrique e que este construiu ao longo da sua vida, de forma consistente, edifícios chãos, é seguro a ele associar o desenvolvimento desta corrente arquitetónica.

A D. Henrique, homem conhecido pela sua frugalidade, terá agradado a ideia de uma arquitetura austera e económica, com os valores do cristianismo inicial que tanto interessou a alguns homens do seu círculo, sobretudo André de Resende. A opção pela austeridade, além de ter motivações económicas, é decerto também uma forma de replicar na arquitetura cristã da época os princípios do cristianismo inicial. Assim, em Évora, os edifícios mandados construir pelo cardeal apontam para uma frugalidade dos primórdios do cristianismo em contraste com a exuberância do classicismo da encomenda arquitetónica que o seu irmão realizou para a mesma cidade nos anos 30, atribuindo à cidade uma imagem cristã quer nas obras eclesiásticas, quer nas obras públicas.

Porque, efetivamente, a rejeição da profusão ornamental do “Primeiro Renascimento” pode estar ligada não só a uma preferência pela frugalidade (também arquitetónica) do cristianismo inicial, como a reações contra a arquitetura clássica, como abordámos a propósito do *Auto da Avé Maria*. Neste auto de António Prestes, que julgamos ter confirmado ser uma peça fundamental para a compreensão da arquitetura chã e das opções formais tomadas nas obras em abordagem, encontramos uma condenação clara da arquitetura clássica, e em especial da tratadística, que é associada ao paganismo, e criticada por ser de origem estrangeira e por ter vindo da pena do Diabo. Esta rejeição da arquitetura clássica e paródia da tratadística numa peça escrita em Lisboa durante a regência do cardeal D. Henrique aponta para uma desconfiança em relação ao classicismo, que pode ter levado à busca de soluções para tornar adequado ao culto cristão esta arquitetura que, apesar de tudo, tem “arte” e “engenho”⁴¹⁶. De resto, Prestes, na peça,

⁴¹⁶ Prestes 2008, p. 316

caracteriza como “sesuda” e sem “ vaidades”⁴¹⁷ a arquitetura do “castelo da salvação” – o que coincide com a opção pela austeridade e abreviamento das obras do cardeal.

Estamos, assim, perante uma arquitetura cujos alçados simples e austeros desvendam, afinal, uma enorme complexidade ao nível das formas utilizadas, mas não só: encontramos nela um dilema, o de conciliar um estilo de origem pagã com o cristianismo, um problema que, noutras geografias, preocupou também Alberti e De l’Orme. Tal como Alberti procurou pontes entre a arquitetura pagã e cristã a partir da planta centralizada e De l’Orme encontrou em elementos da arquitetura do cristianismo inicial uma “antiguidade moralizada”⁴¹⁸, na Igreja de Valverde, por exemplo, a planta centralizada deste edifício de grande complexidade geométrica, ao gosto renascentista, foi legitimada por estar baseada num templo igualmente de planta centralizada ligado a uma importante figura do cristianismo inicial da Península Ibérica, S. Frutuoso de Montélios. cremos, assim, que terá sido sobretudo isto que levou à coexistência de elementos clássicos e medievais nas obras de encomenda do cardeal. E a simplificação de elementos arquitetónicos da tratadística italiana, além de aproximar os edifícios da frugalidade dos primeiros cristãos, diminui também o carácter pagão do classicismo, pelo que propomos, ainda sem provas muito substanciais, que o abreviamento pode ter tido isso por motivação. Esperamos, também, a partir destas considerações, ter deixado claro que a convivência entre diferentes estilos na arquitetura chã é por vezes uma opção estilística, não a rejeição do estilo em prol do saber empírico.

Por fim, apontámos para outro aspeto que pode ter impactado as escolhas que conferimos nos edifícios em causa e na vertente chã da arquitetura desta época. É que a desconfiança em relação à arquitetura clássica no *Auto da Avé Maria* vem não apenas por ser de origem pagã, mas também por ser estrangeira. Se a arquitetura clássica do projeto do Diabo gera admiração nas personagens da peça, também causa desconfiança por vir de um arquiteto estrangeiro⁴¹⁹. Não pudemos ainda determinar com exatidão que repercussões estas preocupações identitárias que vemos não só neste auto como noutras obras literárias da época tiveram na arquitetura, mas é possível que o uso de modelos portugueses para as igrejas corresponda também a preocupações identitárias. Este é um

⁴¹⁷ Prestes 2008, pp. 34-35

⁴¹⁸ Aqui utilizando a expressão de Yves Pauwels. Pauwels 2018, p. 228

⁴¹⁹ Recordamos por exemplo a frase de uma das personagens que adverte o Cavaleiro a não confiar no Diabo vestido à italiana: “Olhai as perfias / do galego, longas vias / longas mentiras”. Prestes 2008, pp. 94-95

assunto que talvez deva ser tido em conta e aprofundado em abordagens futuras não só da arquitetura de encomenda do cardeal como da arquitetura chã em geral.

Bibliografia:

ABREU, Susana. “Arquiteturas franciscanas das Origens na Mais Estrita Observância portuguesa do século XVI: a lição de Vitruvius”, in *Os Franciscanos no Mundo Português III: o Legado Franciscano*. Porto: CEPESE, 2013, pp. 971-1002

ALMEIDA, Carlos Ferreira de. *O Românico*. Lisboa: Presença, 2001

ANDERSON, Christy. *Renaissance Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2013

BARROS, João de. *Geographia d’entre Douro e Minho e Tras-os-Montes* (estudo e transcrição de Joana Lencart). Porto: Câmara Municipal do Porto, 2019

BERNARDO, Alex Sousa. *Um Palácio para um Abade* (dissertação de mestrado). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009

BIEDERMAN, Zoltán. “1535”, in *Portugal, uma Retrospectiva*, vol. III (ed. Rui Tavares). Lisboa: Tinta da China, 2022, pp. 223-337

BILOU, Francisco. “O cruzeiro de São Bento de Cástris, em Évora. Uma memória devocional do Cardeal D. Henrique”, in *Academia.edu*. Consultado pela última vez a 4 de maio de 2024. Disponível em: https://www.academia.edu/28963944/O_cruzeiro_de_S%C3%A3o_Bento_de_C%C3%A1stris_em_%C3%89vora_Uma_mem%C3%B3ria_devocional_do_Cardeal_D_Henrique?sm=b

BILOU, Francisco. “A Igreja do Bom Jesus de Valverde: para uma síntese do seu significado artístico e devocional”, in *Academia.edu*. Consultado pela última vez a 1 de fevereiro de 2024. Disponível em: https://www.academia.edu/43887397/A_igreja_do_Bom_Jesus_de_Valverde_Para_uma_s%C3%ADntese_do_seu_significado_art%C3%ADstico_e_devocional

BILOU, Francisco. *A Igreja de São Francisco e o Paço Real de Évora. A obra e os protagonistas 500 anos depois*. Lisboa: Edições Colibri, 2014

BILOU, Francisco. “A Quintã de Valverde da Mitra de Évora: Notícia das suas Confrontações em 1534”, in *Academia.edu*. Consultado pela última vez a 3 de abril de 2024. Disponível em:

https://www.academia.edu/42548689/A_QUINT%C3%83_DE_VALVERDE_DA_MITRA_DE_%C3%89VORA_NOT%C3%8DCIA_DAS_SUAS_CONFRONTA%C3%87_%C3%95ES_EM_1534

BILOU, Francisco. *A (Re)fundação do Aqueduto da Água da Prata, em Évora 1533-37. Novos Dados Arqueológicos* (diss. mestrado). Évora: Universidade de Évora, 2009

BILOU, Francisco. “Miguel de Arruda e a capela das Onze Mil Virgens, em Alcácer do Sal: Para uma valorização documental e interpretativa da obra e do seu autor”, in *Academia.edu*. Consultado pela última vez a 21 de junho de 2024. Disponível em: https://www.academia.edu/34576806/Miguel_de_Arruda_e_a_capela_das_Onze_Mil_Virgens_em_Alc%C3%A1cer_do_Sal_Para_uma_valoriza%C3%A7%C3%A3o_documental_e_interpretativa_da_obra_e_do_seu_autor?sm=b

BILOU, Francisco. “Miguel de Arruda em São Bento de Cástris: Notícia Princeps”, in *Academia.edu*. Consultado pela última vez a 22 de junho de 2024. Disponível em: https://www.academia.edu/42272240/MIGUEL_DE_ARRUDA_EM_S%C3%83O_BE_NTO_DE_C%C3%81STRIS_NOT%C3%8DCIA_PRINCEPS

BILOU, Francisco. “O órgão e o cadeiral da Sé de Évora (1557-1562) – duas obras do marceneiro e imaginário Ascenso Dias”, in *Academia.edu*. Consultado pela última vez a 6 de agosto de 2024. Disponível em: https://www.academia.edu/41063959/O_%C3%B3rg%C3%A3o_e_o_cadeiral_da_S%C3%A9_de_%C3%89vora_1557_1562_duas_obras_do_marceneiro_e_imagin%C3%A1rio_Ascenso_Dias

BILOU, Francisco. *Património Artístico no Alentejo Central: Obras, Mestres e Mecenas, 1516-1604*. Lisboa: Edições Colibri, 2016

BRANCO, Manuel. “A Fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde e o Tríptico de Gregório Lopes”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 71-76 (ed. Túlio Espanca). Évora: Câmara Municipal de Évora, 1988-93, pp. 39-71

BRANCO, Manuel. “Renascimento, Maneirismo e Estilo Chão em Évora”, in *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998, pp. 219-47

BUESCU, Ana Isabel. *A Livraria Renascentista de D. Teodósio I, Duque de Bragança*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2016

BURNS, Howard. “Quattrocento architecture and the antique: some architectural problems”, in *Classical influences in European Culture A. D. 500-1500* (ed. R. Bolgar). Londres: Cambridge University Press, 1971, pp. 269-87

CABRAL, Marta. *Bom Jesus de Valverde, um estudo da igreja e do claustro do convento* (diss. de mestrado). Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 1988

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas* (Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa, vol. 17). Lisboa: Circulo de Leitores, 2018

COELHO, António Borges. *Inquisição de Évora 1533-1668*. Lisboa: Caminho, 2018

CONCEIÇÃO, Margarida Tavares da. “Translating Vitruvius and Measuring the Sky: On Pedro Nunes and Architecture”, in *Nexus Network Journal*, vol. 13, 2011, pp. 205-20

CORREIA, José E. Horta. “A arquitectura – maneirismo e «estilo chão»”, in *O Maneirismo* (ed. Vítor Serrão), vol. 7 de *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1986, pp. 93-110

CORREIA, José E. Horta (a). “A importância dos colégios universitários na definição das tipologias dos claustros portugueses”, in *Actas do Congresso ‘História da Universidade’* (vol. 2). Coimbra: 1991, pp. 269-290

CORREIA, José E. Horta (b). *Arquitetura Portuguesa: renascimento, maneirismo, estilo chão*. Lisboa: Editorial Presença, 1991

COSTA, Suzana Goulart. “A Reforma Tridentina em Portugal: Balanço Historiográfico”, in *Lusitania Sacra*, 2ª série, nº 21, 2009, pp. 237-48

CRAVEIRO, Maria de Lurdes. *A Arquitetura “ao Romano”* (Arte Portuguesa, vol. 5, ed. Dalila Rodrigues). Lisboa: Fubu, 2009

CRAVEIRO, Maria de Lurdes. “D. Henrique e a autoridade das ordens na gestão da arquitetura da Igreja e do Estado”, in *Alma Ars: Estudios de Arte e Historia en Homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordaz* (ed. Miguel Zalama e Pilar Cano-Cortés). Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013, pp. 377-81

CRESPO, Hugo Miguel. “André de Resende na Inquisição de Évora e a apologética anti-judaica: ciência teológica, doutrina e castigo (1541). Um autógrafo inédito”, in *Humanismo, Diáspora e Ciência (Séculos XVI e XVII): Estudos, Catálogo, Exposição* (cat. exp.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, pp. 151-211

DESWARTE, Sylvie. “Francisco de Holanda ou o Diabo vestido à italiana”, in *Temas Vicentinos: actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 43-64

DIAS, Pedro. *A Viagem das Formas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995

DIAS, Pedro. *O Manuelino* (História da Arte em Portugal, vol. 5). Lisboa: Alfa, 1986

ECK, Caroline Van. “The Composto Ordinato of Michelangelo’s Biblioteca Laurenziana: Proportion or Anthropomorphy?”, in *Architectural Histories*, vol. 2, 2014, pp. 1-14. Consultado pela última vez a 21 de junho de 2024. Disponível em: <https://journal.eahn.org/article/id/7467/>

ESPANCA, Túlio. *Inventário Artístico de Portugal, concelho de Évora* (1º vol.). Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1966

FERREIRA, Rui. “A Capela de S. Frutuoso – Elementos para a sua compreensão”, in *Academia.edu*. Consultado pela última vez a 15 de março de 2024. Disponível em: https://www.academia.edu/35493351/A_Capela_de_S_Frutuoso_Elementos_para_o_seu_estudo_e_compreens%C3%A3o

FRANCO, José Eduardo. “Os jesuítas e a primeira base de dados global”, in *História Global de Portugal* (ed. João Cardoso et al). Lisboa: Temas e debates, 2020, pp. 379-84

FROMMEL, Christoph. “Le opere romane di Giulio”, in *Giulio Romano* (cat. exp.). Milão: Electa, 1989, pp. 97-133

GÓIS, Damião de. *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, Parte III (anot. e pref. Joaquim Teixeira de Carvalho e David Lopes). Coimbra: Imprensa da Universidade., 1926

GOMES, Paulo Varela. *Arquitetura, Religião e Política em Portugal no Século XVI: a planta centralizada*. Porto: FAUP, 2001

GOMES, Paulo Varela. *14,5 Ensaios de História e Arquitectura*. Lisboa: Almedina, 2007

HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Nova Iorque: Routledge, 2018

HOLANDA, Francisco de. “Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa”, in *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa: Primeiras obras sobre arquitetura*, vol. 16. Lisboa: Círculo de Leitores, 2019, pp. 32-86

HOPPE, Stephan. “Translating the Past: Local Romanesque Architecture in Germany and Its Fifteenth-Century Reinterpretation”, in *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture* (ed. Karl Enenkel e Konrad Ottenheim). Leiden: Brill, 2018, pp. 511-85

KOORTBOJIAN, Michael. “Renaissance spolia and renaissance antiquity (one neighborhood, three cases)”, in *Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*. Hampshire: Ashgate Publishing, pp. 149-65

KUBLER, George. *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes, 1521-1706*. Lisboa: Vega, 1988

KUBLER, George. *Art and Architecture in Spain and Portugal 1500-1800* (The Pelican History of Art, ed. Nikolaus Pevsner). Harmondsworth: Penguin Books, 1959

KUBLER, George. *The Shape of Time*. Nova Iorque: Yale University Press, 2008

LOBO, Rui. “A arquitetura das primeiras igrejas jesuítas em Portugal: São Roque de Lisboa e Espírito Santo de Évora. Confessionários, púlpitos e tribunas”, in *La Compañía de Jesús y las Artes* (ed. María Zamora e Javier Fernández). Saragoça: Cometa, 2014, pp. 233-257

LOBO, Rui. “‘Fica este Grande Pateo tam Apparatoso à Vista’. O Colégio-Universidade do Espírito Santo de Évora”, in *Universidade de Évora (1559-2009)* (coord. Sara Pereira e Francisco Vaz). Lisboa: Chiado Editora, 2012, pp. 473-488

LOBO, Rui. “Jesuit School Courtyards at Évora and Coimbra and the Secular Origin and Function”, in *Public Buildings in Early Modern Europe* (ed. Krista de Jonge e Piet Lombaerde). Turnhout: Brepolis, 2010, pp. 297-306

LOBO, Rui. *O Colégio-Universidade do Espírito Santo de Évora*. Évora: Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora, 2009

LOURENÇO, Frederico. *Camões: uma Antologia*. Lisboa: Quetzal, 2024

MARNOTO, Rita. “Linguagem Teatral e Cómico. O Teatro Chão do Século XVI”, in *Incontri poetici e teatrali fra Italia e Penisola Iberica*. Florença: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2017, pp. 3-19

MARTÍNEZ, Javier Gómez. *El Gótico Español de la Edad Moderna: Bóvedas de Crucería*. Valladolid: Universidade de Valladolid, 1998

MONFORTE, Manuel de. *Chronica da Provincia da Piedade*. Lisboa: Oficina de Miguel Manescal da Costa, impressor do Santo Ofício, 1751

MOORE, Kathryn Blair. *The Architecture of the Christian Holy Land: Reception from Late Antiquity through the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017

MOREIRA, Nuno Bessa. *Cardeal D. Henrique: um Pensamento em Acção (1539-1578)* (diss. mestrado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004

MOREIRA, Rafael. *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano* (tese de doutoramento). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1991

MOREIRA, Rafael (a). “A encomenda artística em Alcobaça no século XVI”, in *Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça*. Lisboa: IPPAR, 1995, pp. 43-63

MOREIRA, Rafael (b). “A Resistência Nacional e o Problema do ‘Estilo Chão’”, in *História da Arte Portuguesa*, vol. II (dir. Paulo Pereira). Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, pp. 356-61

MULLER, Jeffrey. “Historiography of the Art and Architecture of the Jesuits”, in *BRILL*. Consultado pela última vez a 27 de março de 2024. Disponível em: https://referenceworks.brillonline.com/entries/jesuit-historiography-online/historiography-of-the-art-and-architecture-of-the-jesuits-SIM_192594

NAGEL, Alexander e WOOD, Christopher. “What Counted as an “Antiquity” in the Renaissance?”, in *Renaissance Medievalisms* (ed. Konrad Eisenbichler). Toronto: Victoria University, 2009, pp. 53-74

NEPOMUCENO, Luís. “O livro de Damião de Góis sobre a Etiópia”, in *Topoi Revista de História* nº 24 (52). Rio de Janeiro: Topoi, 2023, pp. 335-54

PACHECO, Ana Assis. “Arquitectura Franciscana Observante – A Ermida e o Tempietto do Cardeal Infante D. Henrique”, in *Actas III Congreso Internacional sobre el Franciscanismo en la Península Ibérica – El viaje de San Francisco por la Península Ibérica y su legado (1214-2014)*. Córdoba: Ediciones El Almendro, 2010, pp. 445-453

PANOFSKY, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Nova Iorque: Harper & Row, 1972

PASCOAL, Augusto. *Aquiles Estaço: humanista teólogo* (tese de doutoramento). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2022

PATROCÍNIO, Manuel “A História do Passal e Convento da Mitra”, in *Revue*, ano III (junho 2006). Évora: Universidade de Évora, 2006, pp. 144-49

PATROCÍNIO, Manuel. “A Universidade e os seus Colégios (sécs. XVI-XVII): do Referente de Universalidade ao Exercício Formal do Classicismo Arquitectónico”, in *Universidade de Évora (1559-2009). 450 Anos de Modernidade Educativa*. Lisboa: Chiado Editora, 2012, pp. 433-42

PAUWELS, Yves. “The Roots of Philibert De l’Orme: Antiquity, Medieval Art, and Early Christian Architecture”, in *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art*

and Architecture (ed. Karl Enenkel e Konrad Ottenheym). Leiden: Brill, 2018, pp. 210-29

PEREIRA, Gabriel. *Estudos Eborenses Historia – Arte – Archeologia. A Igreja de Santo Antão*. Évora: Minerva Eborense, 1887

PEREIRA, Paulo. “A Architectura Jesuíta: Primeiras Fundações”, in *Oceanos* nº 12. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, pp. 104-111

PEREIRA, Paulo. *Arquitetura Portuguesa – História Essencial*. Lisboa: Temas e Debates, 2022

PEREIRA, Paulo *Arte Portuguesa – História Essencial*. Lisboa: Temas e Debates, 2014

PEREIRA, Paulo. “A “Traça” como único Princípio: Reflexão acerca da permanência do Gótico na Cultura Arquitectónica dos Séculos XVI e XVII”, in *Estudos de Arte e História: Homenagem a Artur Nobre de Gusmão*. Lisboa: Vega, 1995, pp. 190-199

PEREIRA, Virgínia Soares. “Introdução”, in *Carta a Bartolomeu de Quevedo* (André de Resende). Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988, pp. 13-57

POLÓNIA, Amélia. “A Diocese de Évora em Contextos Pré e Pós-Tridentinos. A Actuação Pastoral do Cardeal Infante D. Henrique”, in *Eborensia – revista do instituto superior de teologia de Évora*, ano XIX, 2006, nº 38, pp. 45-66

POLÓNIA, Amélia. *D. Henrique. O Cardeal-Rei*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005

PRESTES, António. *Autos de António Prestes* (ed. José Camões e Helena Silva). Lisboa: Imprensa Nacional, 2008

RESENDE, André de. *Carta a Bartolomeu de Quevedo* (trad. E notas de Virgínia Teixeira). Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988

RESENDE, Garcia de. *Vida e Feitos D’El-Rey Dom João Segundo* (ed. Evelina Verdelho). Coimbra: Universidade de Coimbra, 2007 [1545]

RODRIGUES, Paulo Simões. “Évora, André de Resende e os Antecedentes Humanistas do Património em Portugal (Sécs. XV-XVI)”, in *O Mundo Clássico e a Universalidade*

dos seus Valores (vol. II, coord. António Rebelo e Margarida Miranda). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, pp. 81-93

ROSSA, Walter. “Mazagão: uma revolução arquitetónica”, in *História Global de Portugal* (ed. João Cardoso et al). Lisboa: Temas e Debates, 2020, pp. 385-90

SANTOS, Reinaldo dos. “Miguel de Arruda e a Igreja de Santo Antão de Évora”, in *A Cidade de Évora*, ano VII, nºs 19-20. Évora: Comissão Municipal de Turismo de Évora, 1949, pp. 1-5

SENOS, Nuno. “An Appropriate Past for Renaissance Portugal: André de Resende and the City of Évora”, in *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture* (ed. Karl Enenkel e Konrad Ottenheim). Leiden: Brill, 2018, pp. 127-50

SENOS, Nuno. “The Classical Ideal in Portugal and the Portuguese World”, in *The Companions to the History of Architecture, Volume I, Renaissance and Baroque Architecture* (ed. Alina Payne). Chichester: John Wiley & Sons, 2017, pp. 624-52

SERLIO, Sebastiano. *Five bookes of architecture: translated out of Italian into Dutch and out of Dutch into English*. London: Robert Peake, 1611

SERRÃO, Vítor. “A igreja-salão de Nossa Senhora da Lagoa em Monsaraz: da empreitada de Mateus Neto à traça de Manuel Pires, arquitecto do Cardeal-Infante D. Henrique (1560)”, in *Artis – revista do Instituto de História da Arte*, nº 5, 2007, pp. 217-236

SERRÃO, Vítor. *Arte, religião e imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578 -1602*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2015

SILVA, Jorge Henrique Pais da. *Cadernos de História da Arte. 1. Artistas e Monumentos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992

SILVA, Manuel Madureira da. *A Igreja de Santo Antão de Évora: Guia Turístico*. Évora: Paróquia de Santo Antão, 1995

SMITH, Christine. *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics and Eloquence 1400-1470*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1992

SOARES, Virgínia. “*Hispani omnes sumus?* Os nacionalismos de André de Resende e Bartolomeu de Albornoz”, in *Génese e Consolidação da Ideia de Europa*, vol. IV. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, pp. 257-74

TARRÍO, Ana Maria. “La memoria de los godos en João de Barros (*Geographia d'Entre-Douro-e-Minho*)”, in: *IV Congresso Internacional de Latim Medieval Hispânico* (coord. Aires Nascimento, Paulo Alberto). Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2006, pp. 889-904

TELES, Baltasar. *Chronica da Companhia de Iesu na Provincia de Portugal* (2 vols). Lisboa: Paulo Craesvbeeck, 1645-47

TELES, Nídia Pereira. *A capela de São Frutuoso de Montélios* (diss. de mestrado). Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2017

TRACHTENBERG, Marvin. “When did the Renaissance in architecture begin? From panofskian mythography to vasarian history”, in *The Companions to the History of Architecture*, vol. I: *Renaissance and Baroque Architecture* (ed. Alina Payne). Nova Iorque: Blackwell, 2017: pp. 1-37

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Quatro Dialogos. Da Pintura Antigua*. Porto: Publica Joaquim de Vasconcellos, 1896

VASEU, João. *Chronici Rerum Memorabilium Hispaniae* (vol. I). Salamanca: Johannes Junta, 1552

VELOSO, José de Queirós. *Universidade de Évora: Elementos para a sua História*. Évora: Junta Distrital, 1976

VITRÚVIO, Marco. *Tratado de Architectura* (tradução, introdução e notas de Justino Maciel). Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2006

WESTFALL, Carroll William. “Society, Beauty, and the Humanist Architect in Alberti's *de re aedificatoria*”, in *Studies in the Renaissance*, vol. 16. Cambridge: Cambridge University Press, 1969, pp. 61-79

WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principals in the Age of Humanism*. Nova Iorque: Random House, 1965

Anexo de Imagens:



Fig. 1: Retrato do Cardeal-Infante D. Henrique, de Domenico Robusti, c. 1579, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (fotografia do autor)



Fig. 2: Claustro dos Noviços, ou “Claustro do Cardeal”, c. 1550-60, Mosteiro de Alcobaça (fotografia do autor)



Fig. 3: “Igreja de Fora”, atual Sala dos Réis, iniciada c. 1548, Mosteiro de Alcobaça (fotografia do autor)

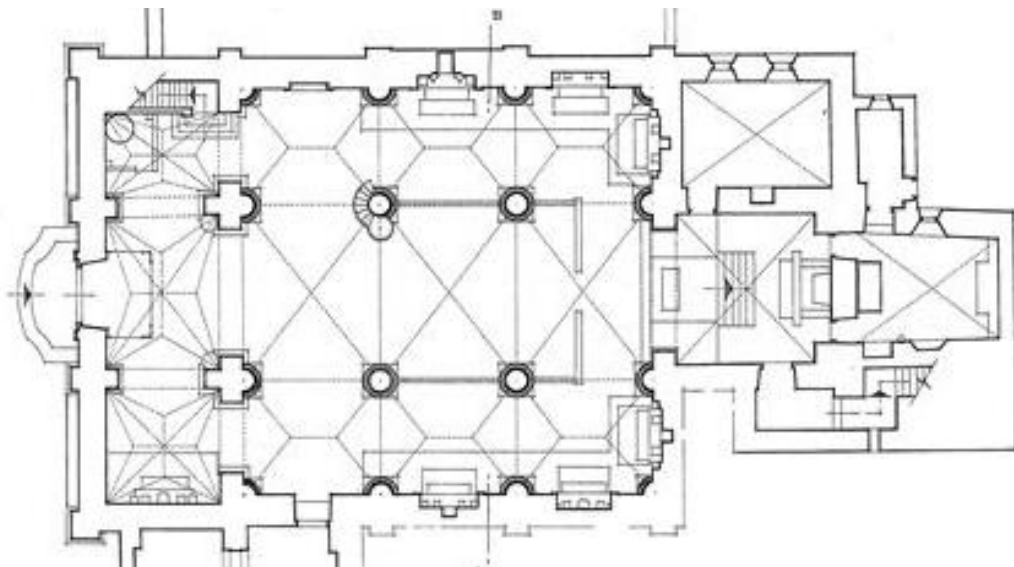
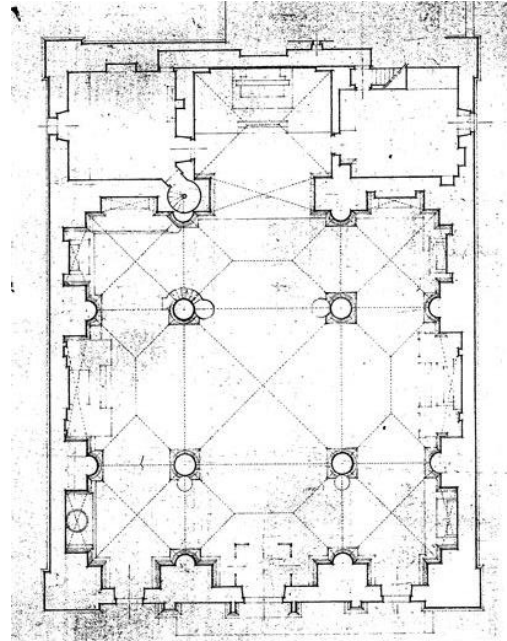
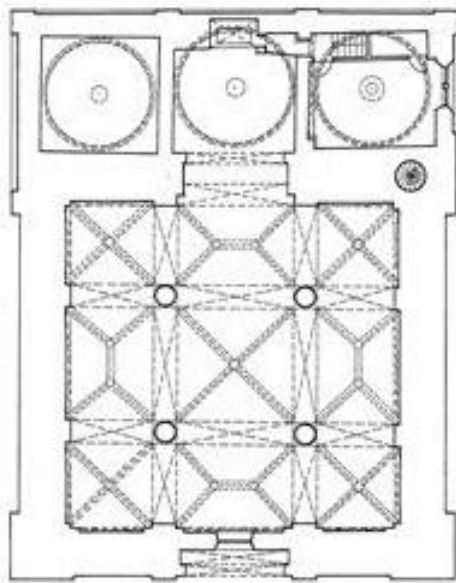


Fig. 4: Planta da Igreja Matriz de Alcáçovas (fonte: SIPA)



Figs. 5 e 6: Plantas das Igrejas Matrizes de Monsaraz (esq.) e de Estremoz (dir.) (fonte: SIPA)



Fig. 7: Cenotáfio de D. Sebastião em Roma, desenho de Mario Cartaro, datado de 3 de dezembro de 1578; Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque (fonte: MET)



Figs. 8 e 9: Comparação entre capitéis do cenotáfio de D. Sebastião em Roma e dos capitéis da Igreja Matriz de Veiros (fonte: SIPA)

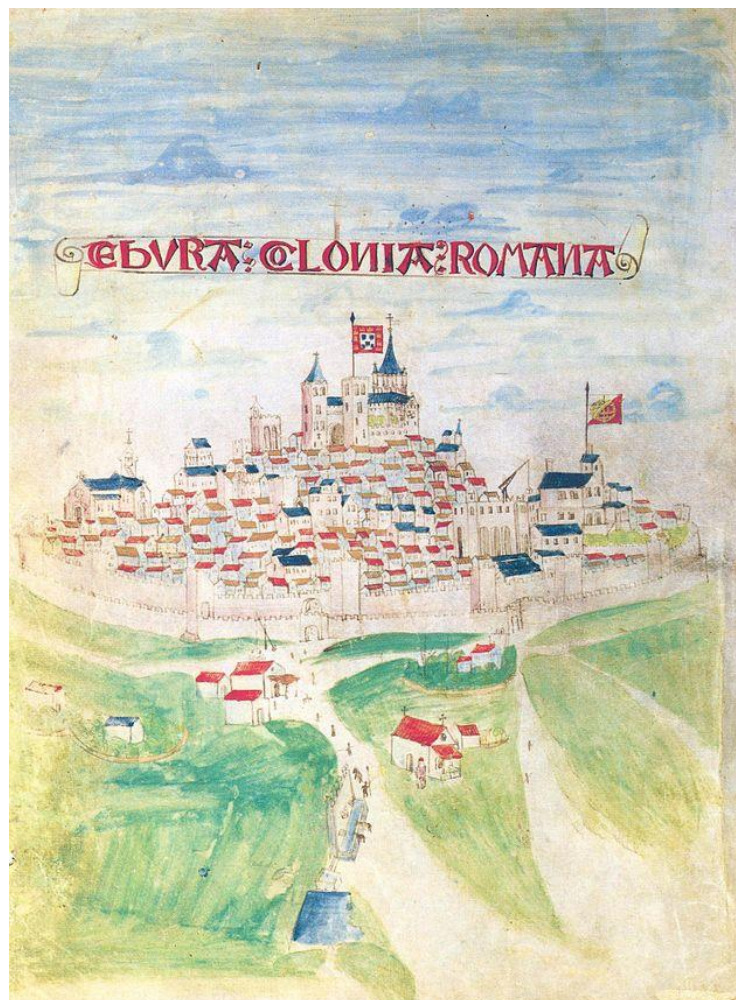


Fig. 10: Frontispício do foral da Cidade de Évora, 1501 (fonte da imagem: Wikipédia)



Fig. 11: Inscrição na fachada da Igreja da Graça de Évora onde D. João III é nomeado *patris patriae* (fotografia do autor)



Fig. 12: Igreja da Graça de Évora, projeto de Miguel de Arruda e Nicolau de Chanterene, c. 1535-55 (fotografia do autor)



Fig. 13: Vista da entrada do Convento do Bom Jesus de Valverde, iniciado c. 1542 (fotografia de Nuno Senos)



Fig. 14: Claustro do Convento do Bom Jesus de Valverde (fotografia de Nuno Senos)

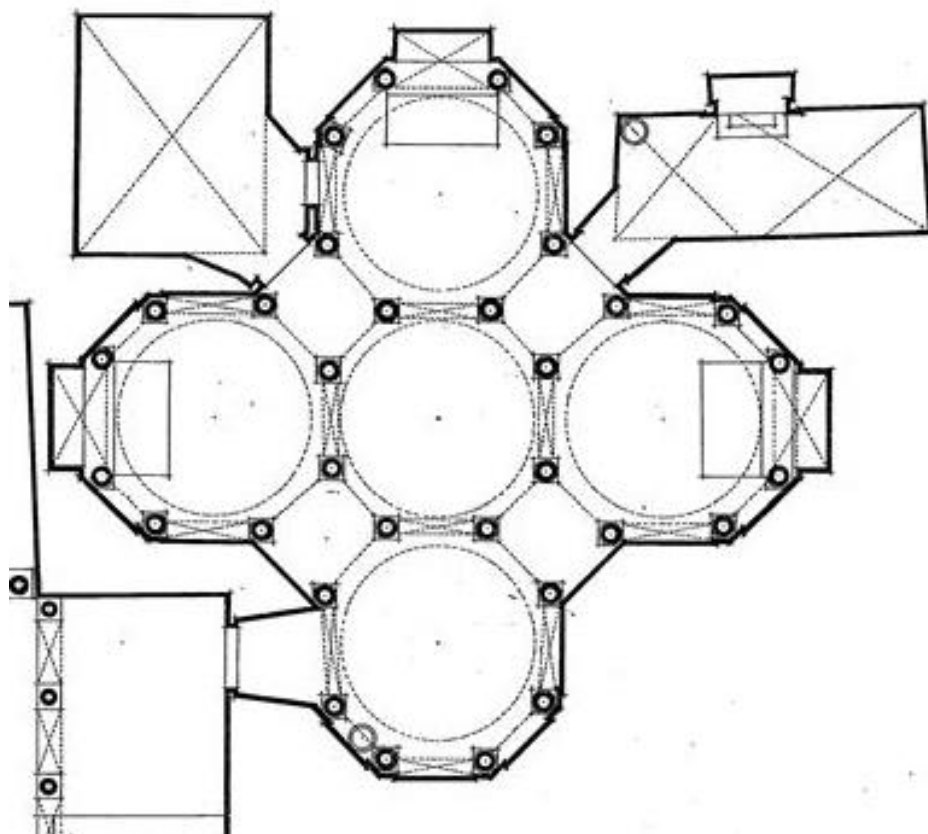


Fig. 15: Planta da Igreja do Bom Jesus de Valverde (fonte: SIPA)

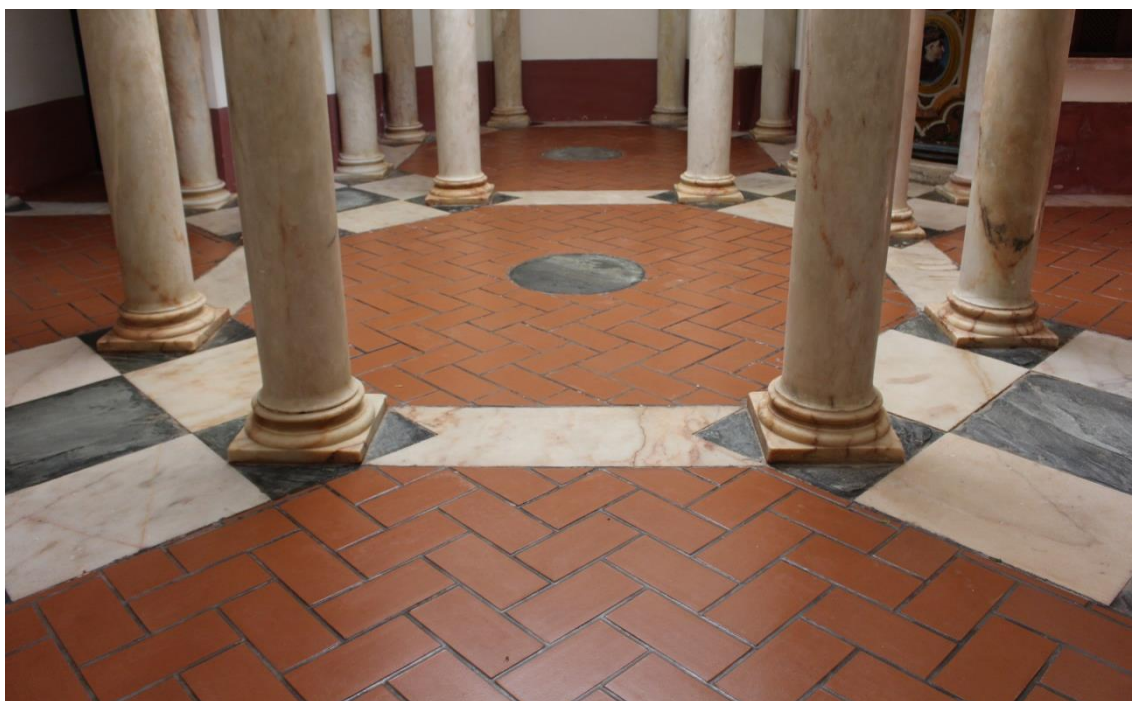


Fig. 16: Pavimento da Igreja do Bom Jesus de Valverde (fotografia de Nuno Senos)



Fig. 17: Interior da Igreja do Bom Jesus de Valverde (fotografia de Nuno Senos)



Fig. 18: Pormenor com capitéis e arquitraves da igreja (fotografia de Nuno Senos)



Fig. 19: Cúpula central da igreja (fotografia de Nuno Senos)

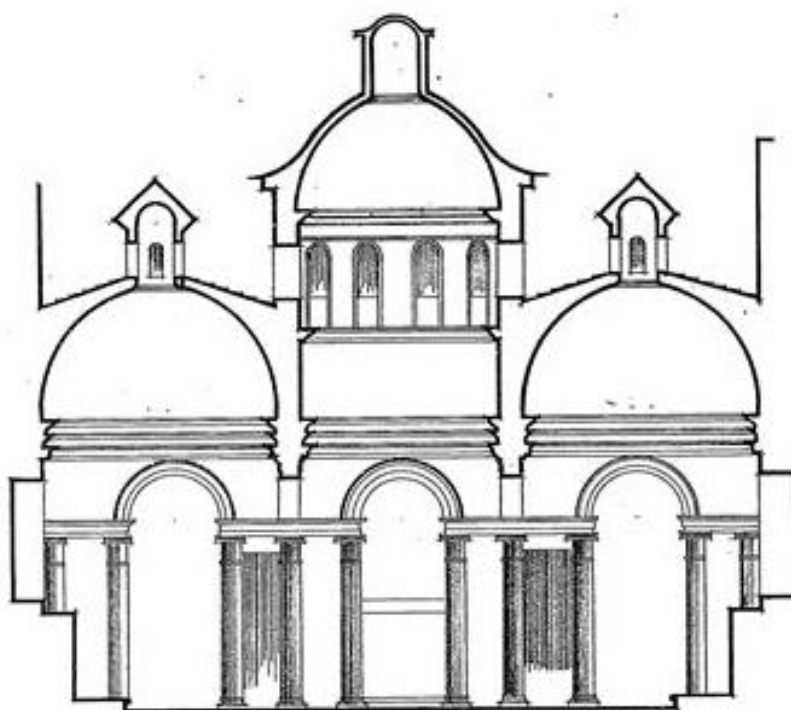


Fig. 20: Corte do interior da igreja (fonte: SIPA)

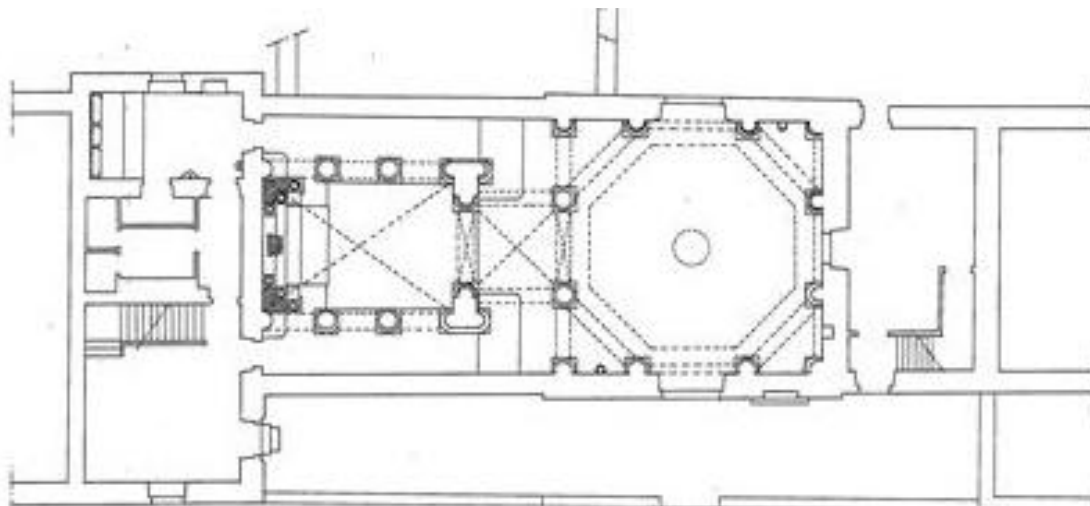


Fig. 21: Planta da Capela do Paço de Salvaterra de Magos (fonte: SIPA)

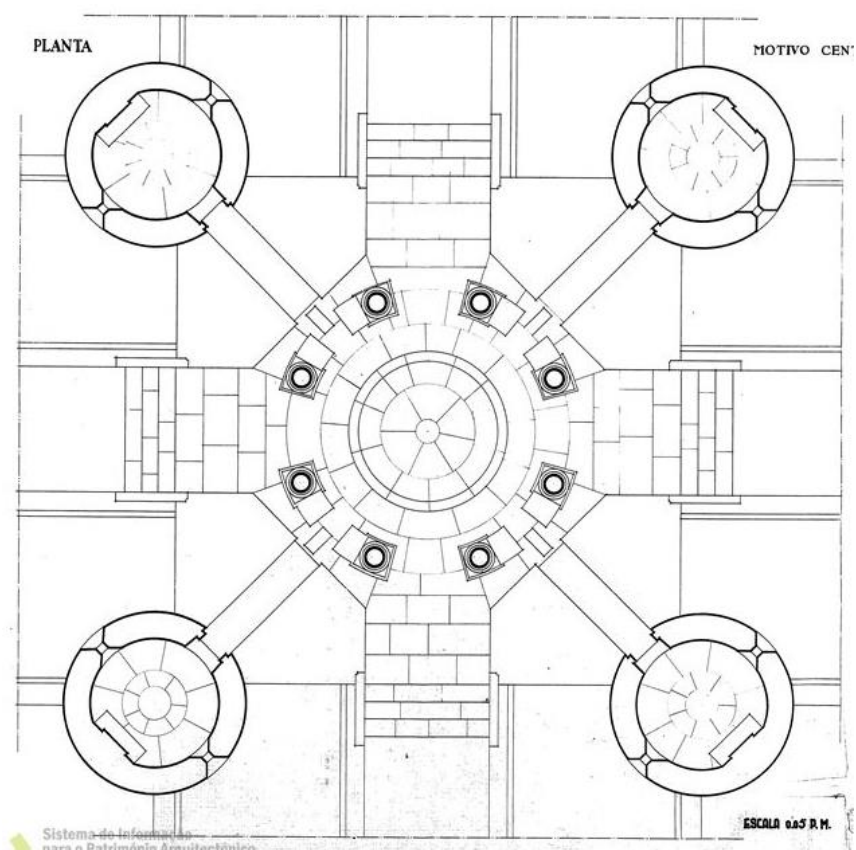


Fig. 22: Claustro da Manga, Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (fonte: SIPA)



Fig. 23: Portal da Igreja do Convento de S. João Evangelista de Évora, séc. XIV, Évora (fotografia do autor)

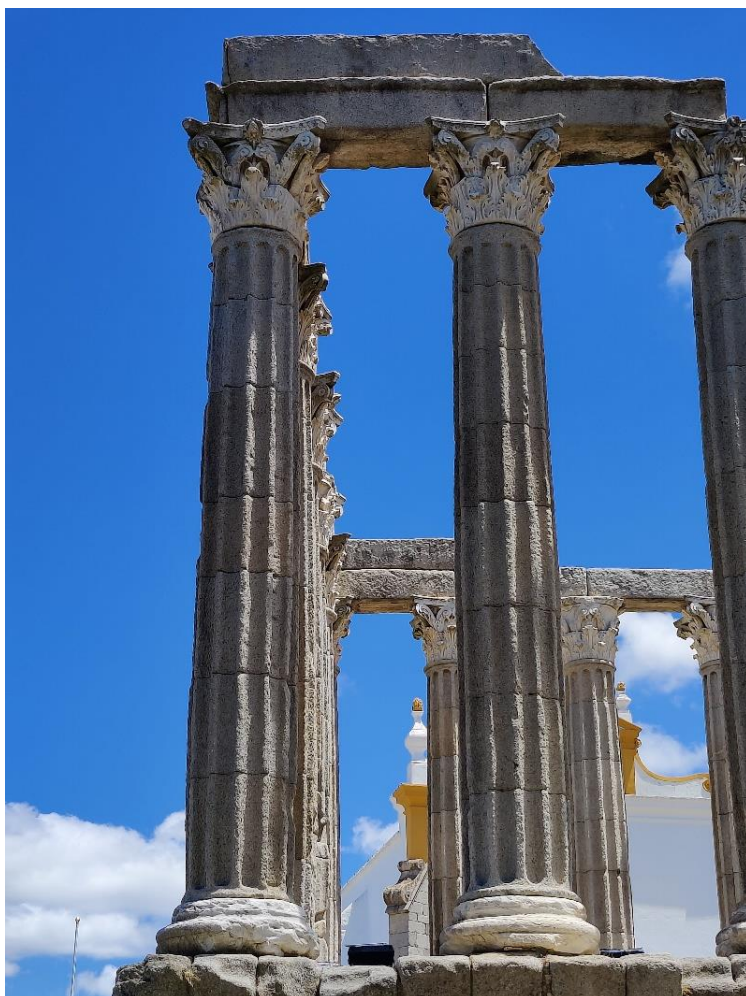


Fig. 24: Colunas do Templo Romano de Évora, séc. I d.c. (fotografia do autor)

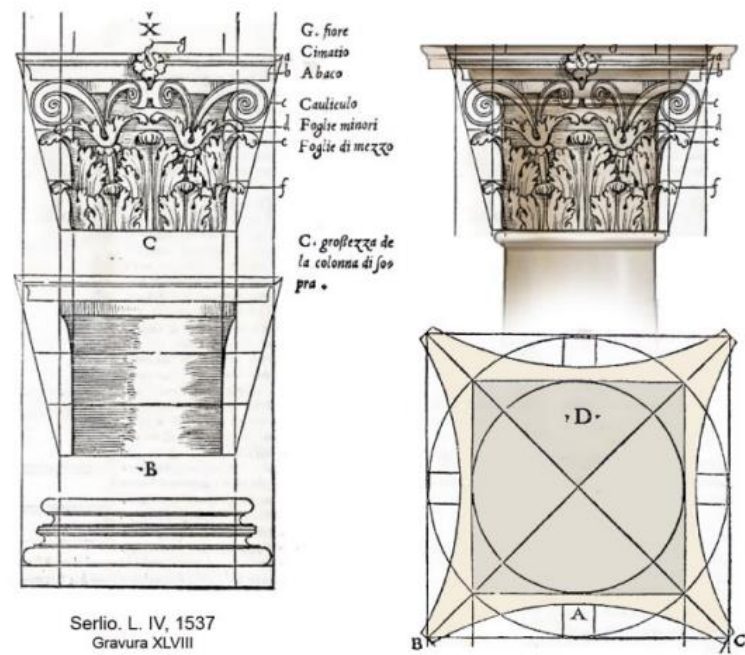


Fig. 25: “Ensaio métrico” dos capitéis da Igreja de Valverde e dos capitéis coríntios de Serlio, realizado por Francisco Bilou



Fig. 26: Capitéis de duas colunas da Biblioteca Laurenziana, (1525-71), Florença (fonte da imagem: Wikipédia)

Fig. 27: Plantas de igrejas centralizadas de Francesco di Giorgio, c. 1480 (fonte da imagem: Wittkower 1965)

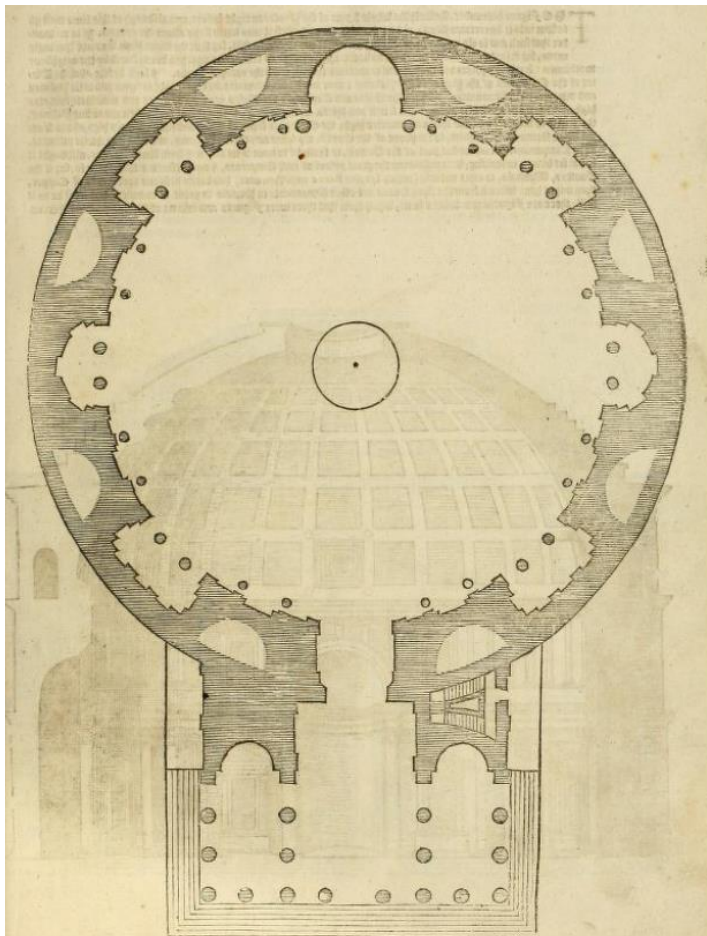
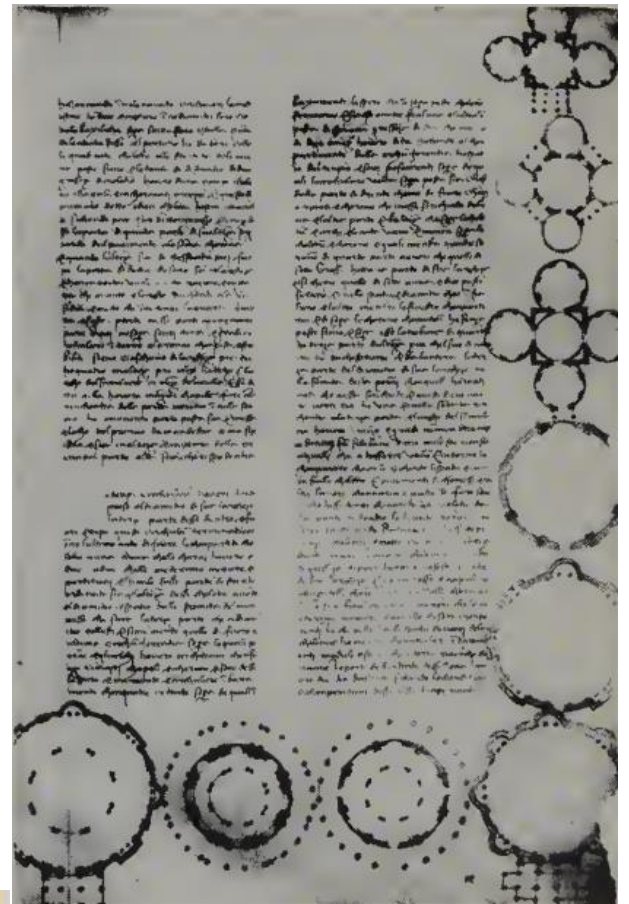


Fig. 28: Planta do Panteão de Roma, Livro III de Serlio, 1540

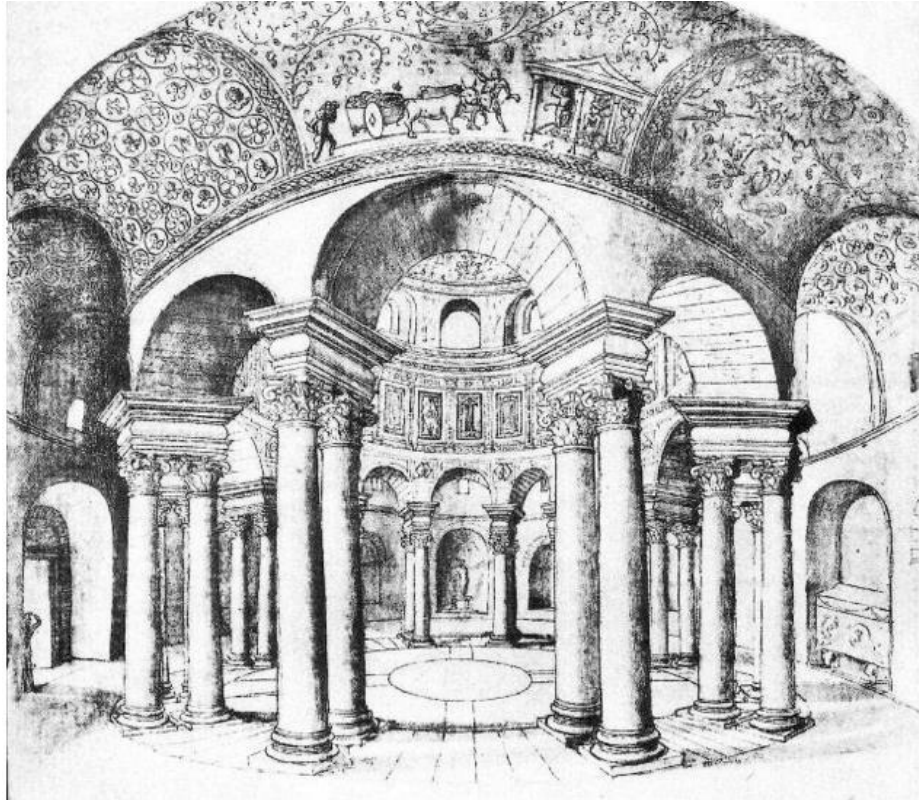


Fig. 29: Desenho do Mausoléu de Santa Constança, Album dos Desenhos e Antigualhas, de Francisco de Holanda, década de 1540



Fig. 30: Cenotáfio de D. Afonso, c. 1542, Museu Frei Manuel do Cenáculo, Évora (fotografia do autor)

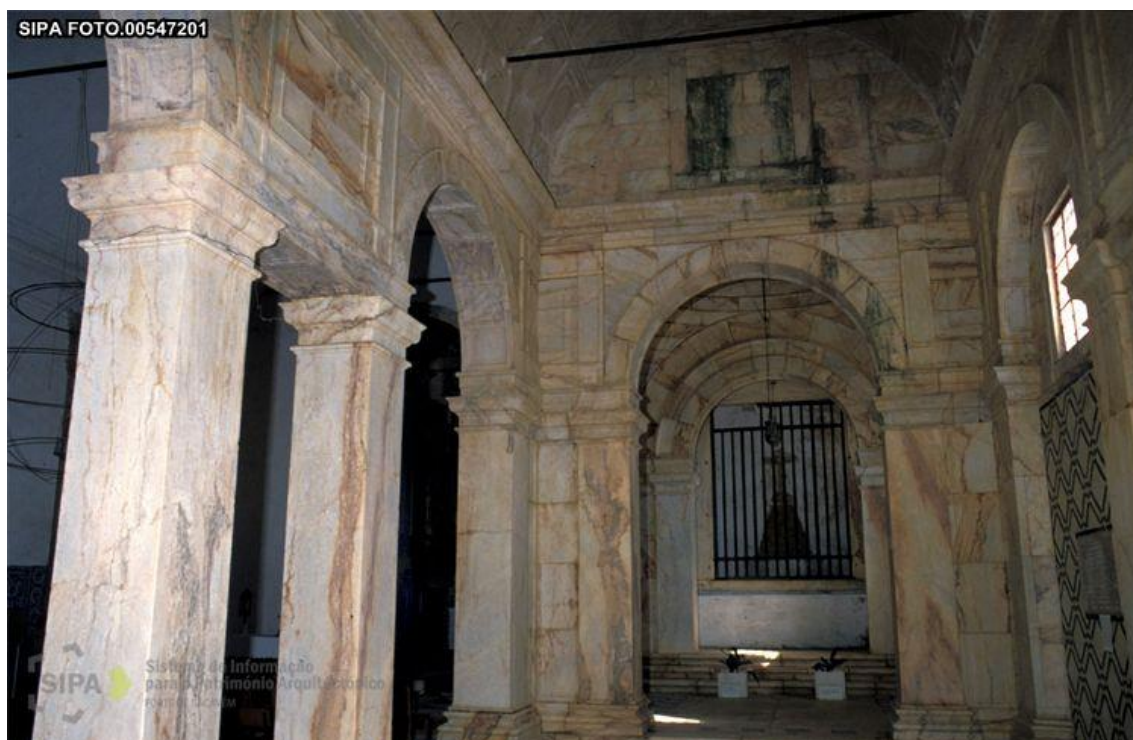


Fig. 31: Capela das Onze Mil Virgens, c. 1555, Alcácer do Sal (fonte da imagem: SIPA)



Fig.32: “Lápide da Fundação” da Igreja de Santo Antão, Évora (fotografia do autor)



Fig. 33: Igreja de Santo Antão, c. 1557-77, Évora (fotografia do autor)

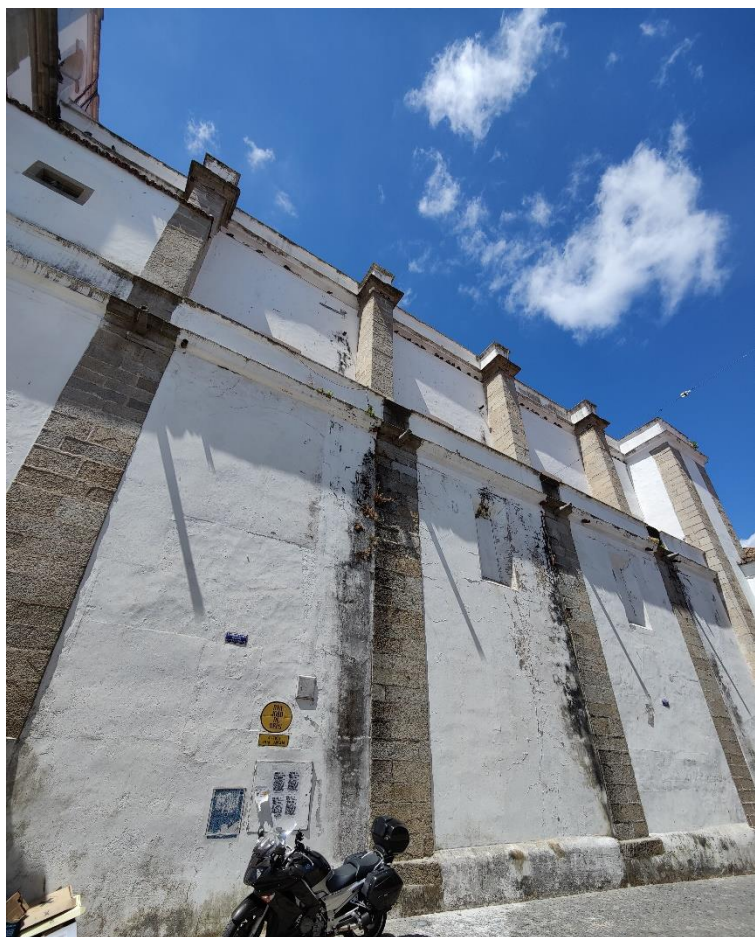


Fig. 34: Alçado lateral da Igreja de Santo Antão (fotografia do autor)

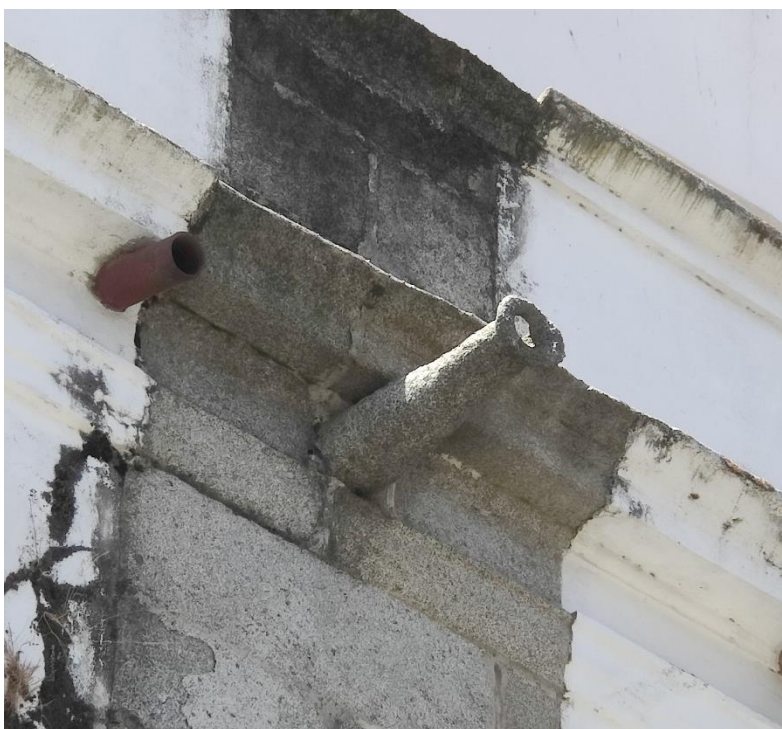


Fig. 35: Gárgula em forma de canhão da fachada da Igreja de Santo Antão (fotografia do autor)



Fig. 36: Cabeceira da Igreja de Santo Antão, com cúpula por cima da capela-mor e torresões não concretizados que replicam as torres da fachada (fonte: Google Earth)

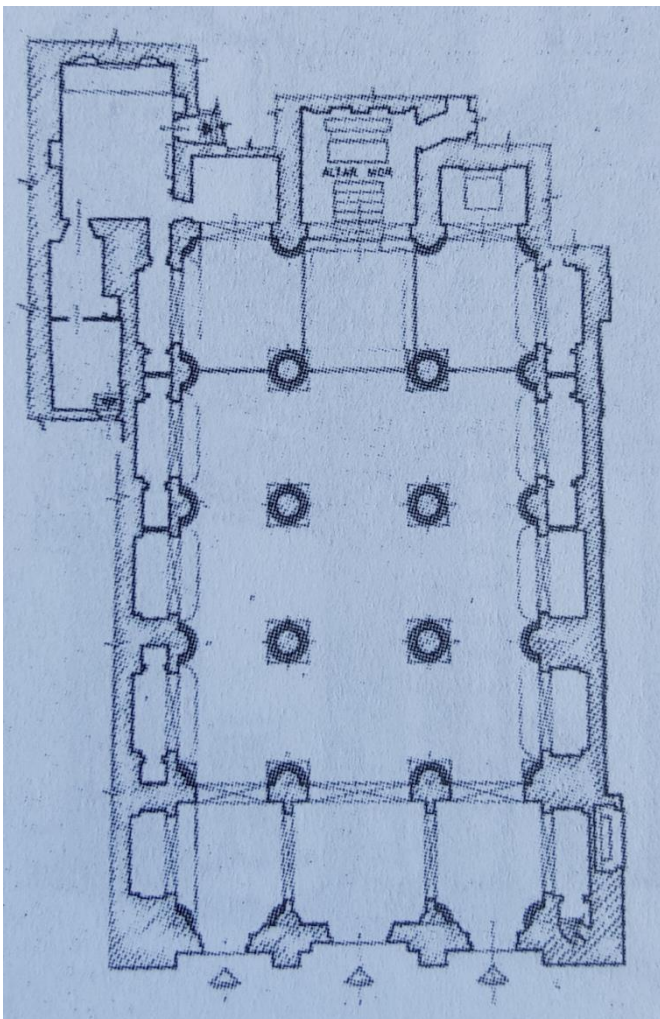


Fig. 37: Planta da Igreja de Santo Antão (fonte: Pereira 2014, cf. Bibliografia)



Fig- 38: Capelas laterais da Igreja de Santo Antão (fotografia de Nuno Senos)



Fig. 39: Interior da Igreja de Santo Antão (fotografia de Nuno Senos)



Fig. 40: Nave lateral direita da Igreja de Santo Antão (fotografia do autor)



Fig. 41: Outra perspetiva do interior do templo (fotografia de Nuno Senos)



Fig. 42: Vista para o coro, ao fundo (fotografia de Nuno Senos)



Fig. 43: Abóbada do sotocoro (fotografia de Nuno Senos)



Fig. 44: Capitel das colunas da igreja (fotografia de Nuno Senos)



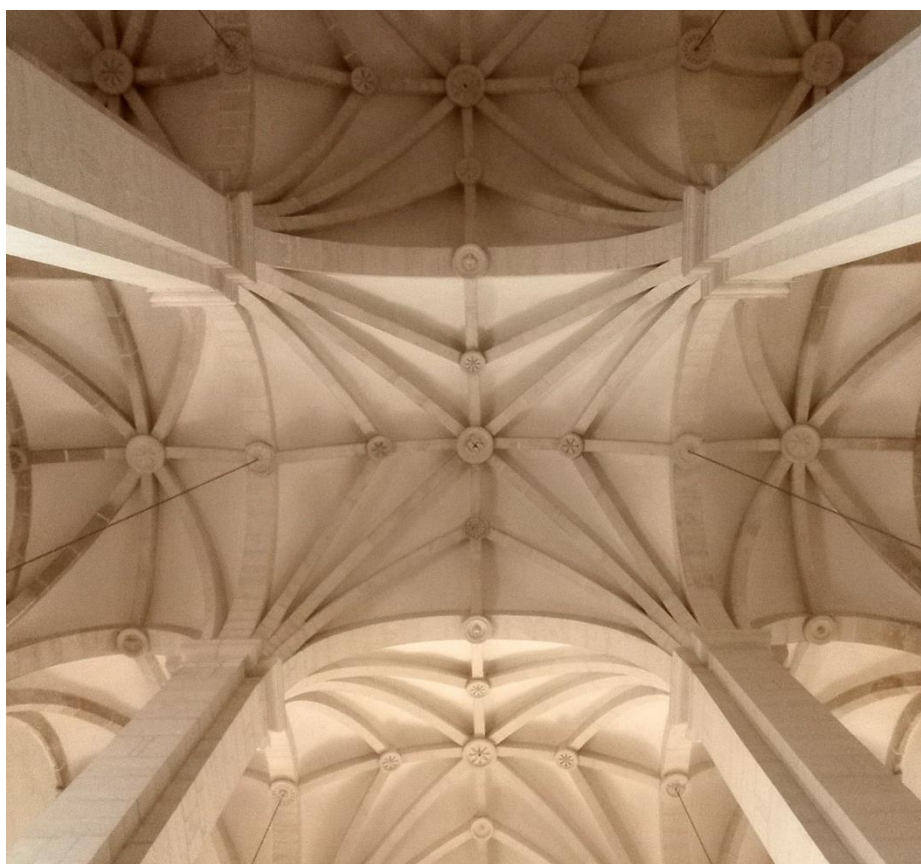
Fig. 45: Comparação entre capitel da Igreja de Santo Antão (à esq.) com capitel compósito do tratado de Serlio (ao centro) e capitel coríntio do templo romano de Évora (à dir.)



Fig. 46: Enfermaria do Mosteiro de S. Bento de Cástris, c. 1539-40 (?) (fonte da imagem: Wikipédia)



Fig. 47: Cisterna de Mazagão, 1541-42 (fonte da imagem: Património de Influência Portuguesa)



Figs. 48 e 49: Contraste entre a simplicidade das abóbadas de cruzaria da Igreja de Santo Antão (em cima) com o aparato das abóbadas da Sé de Leiria (fotografia do autor)



Fig. 50: Sé de Miranda do Douro, c. 1547-66 (fonte da imagem: Direção Regional de Cultura do Norte)

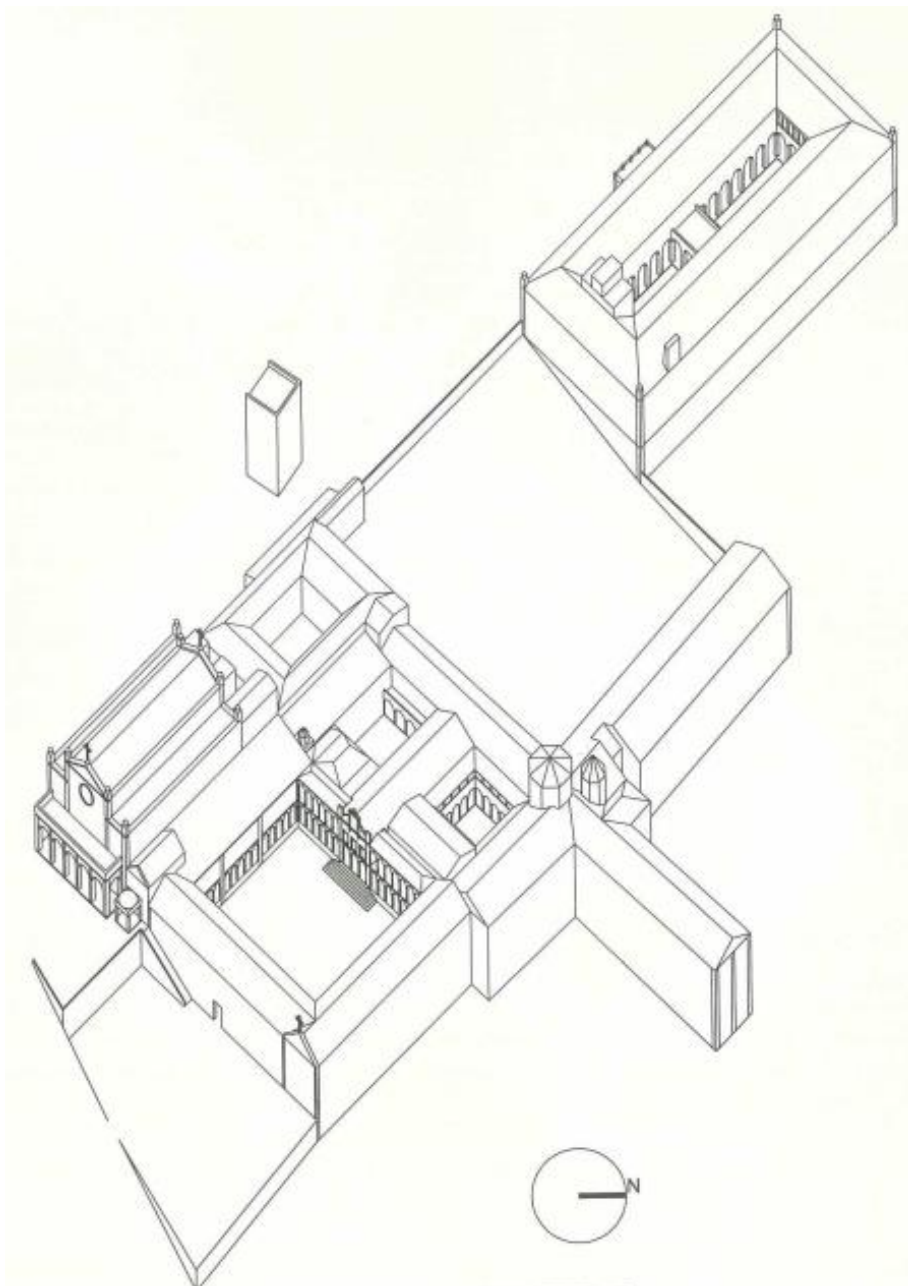


Fig. 51: Representação dos vários espaços do Colégio do Espírito Santo de Évora, incluindo o Colégio da Purificação, realizada por Rui Lobo (fonte: Lobo 2009, cf. Bibliografia)



Fig. 52: Pátio da Botica, concluído em 1554



Fig. 53: Pátio da Cisterna (ou dos Irmãos), concluído em 1556 (fotografia do autor)



Fig. 54: Entrada do Colégio, sécs. XVI ou XVII (fotografia do autor)



Fig. 55: Pátio dos Gerais, sécs. XVI-XVII (fotografia do autor)



Fig. 56: Colégio das Artes de Coimbra (posteriormente Pátio da Inquisição), c. 1548
(fonte da imagem: *website* da Câmara Municipal de Coimbra)



Fig. 57: Fachada da Igreja do Espírito Santo de Évora, 1566-74 (fotografia do autor)



Fig. 58: Interior da galilé da Igreja do Espírito Santo (fotografia do autor)



Fig. 59: Detalhe com a Igreja do Espírito Santo na vista de Évora realizada por Pier Maria Baldi em 1669 (fonte: Bilou 2009, cf. Bibliografia)



Fig. 60: Faces laterais e cabeceira do exterior da Igreja do Espírito Santo (fotografia do autor)

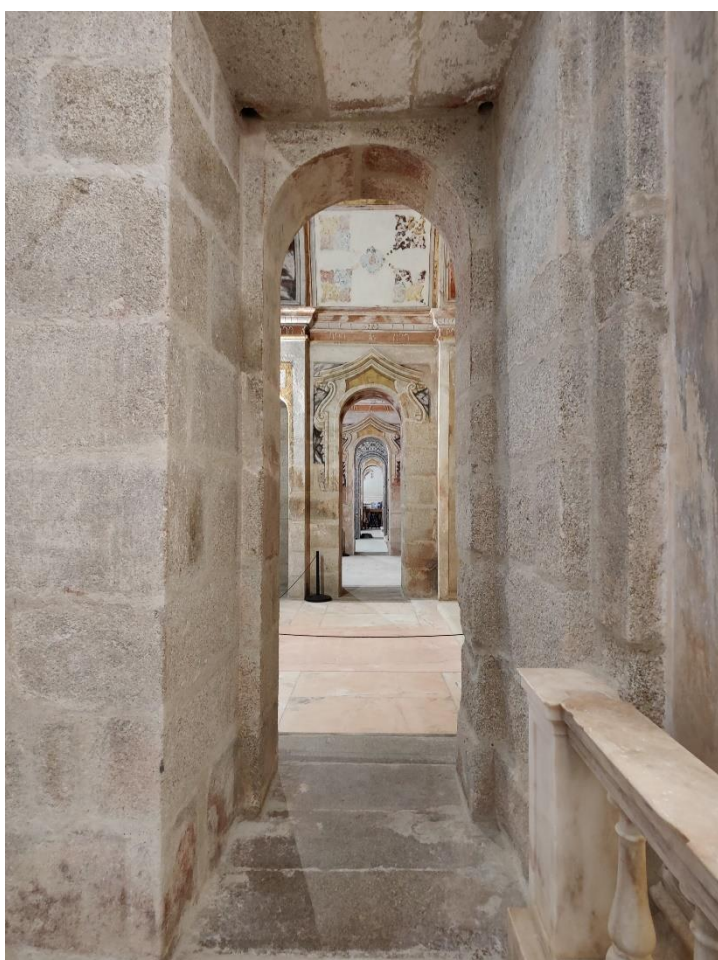


Fig. 61: Ligações entre as capelas intercomunicantes da igreja (fotografia do autor)

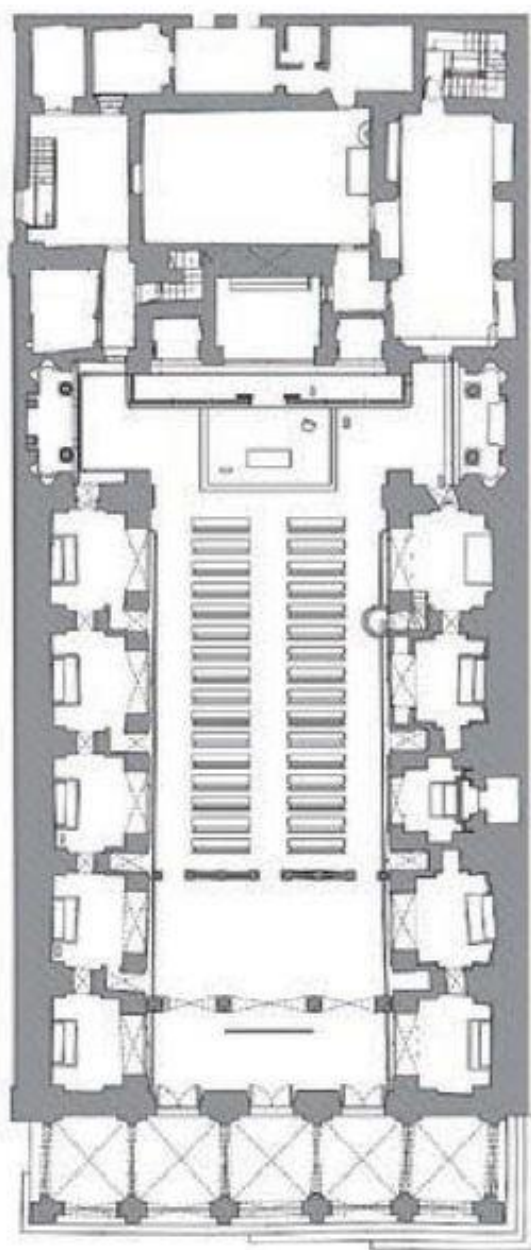


Fig. 62: Planta da Igreja do Espírito Santo de Évora (fonte: Lobo 2014, cf. Bibliografia)



Fig. 63: Interior da Igreja do Espírito Santo (fotografia do autor)

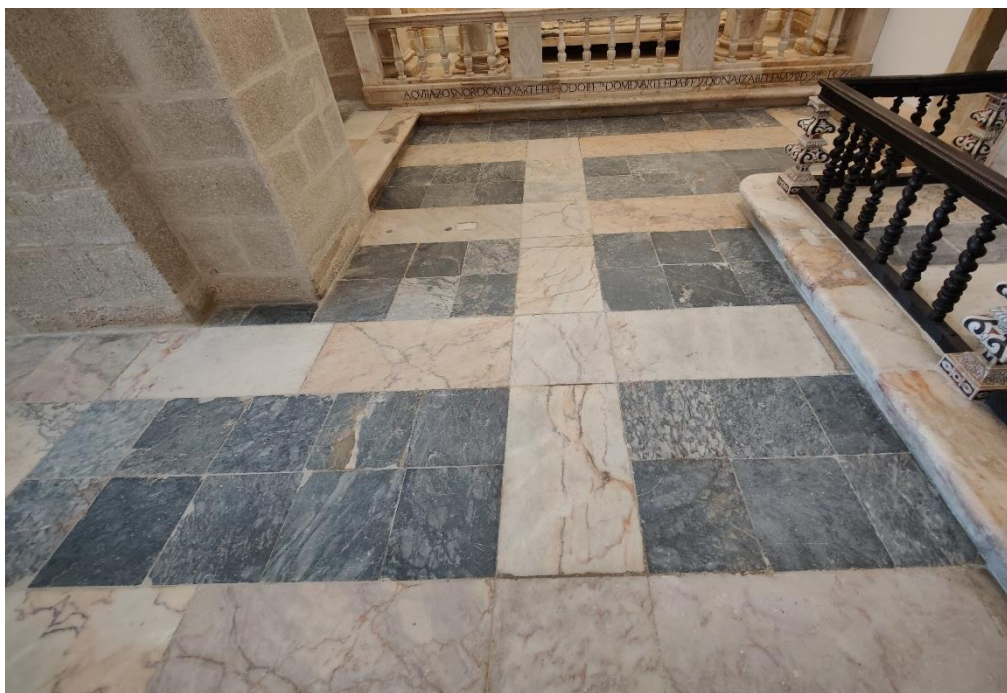


Fig. 64: Pavimento da Igreja (fotografia do autor)



Fig. 65: Coro da igreja (fotografia do autor)



Fig. 66: Capitéis toscanos do canto do sotocoro (fotografia do autor)



Fig. 67: Alçado lateral do interior da igreja (fotografia do autor)



Fig. 68: Igreja de S. Carlo Borromeu. Séc. XVII, Antuérpia (fonte da imagem: Wikipédia)



Fig. 69: Igreja de Sainte-Trinité-et-Saint-Georges, séc. XVII, Molsheim (fonte da imagem: Wikipédia)

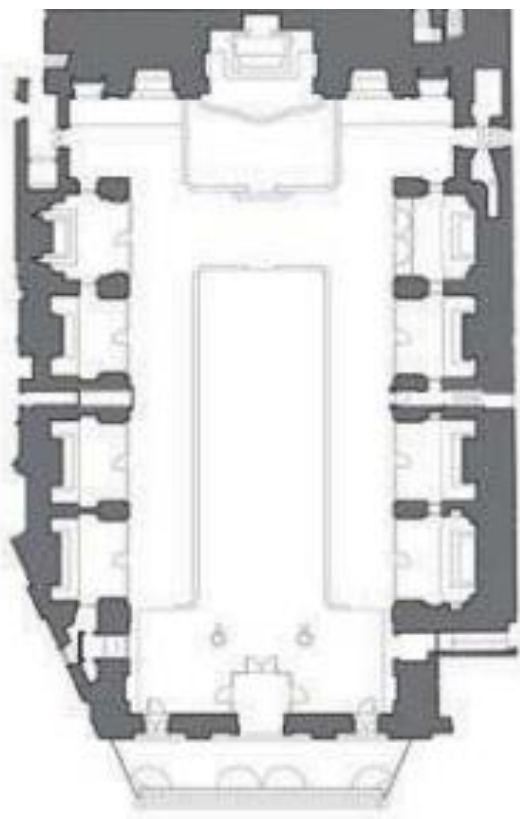


Fig. 70: Planta da Igreja de S. Roque de Lisboa (fonte da planta: Lobo 2014)

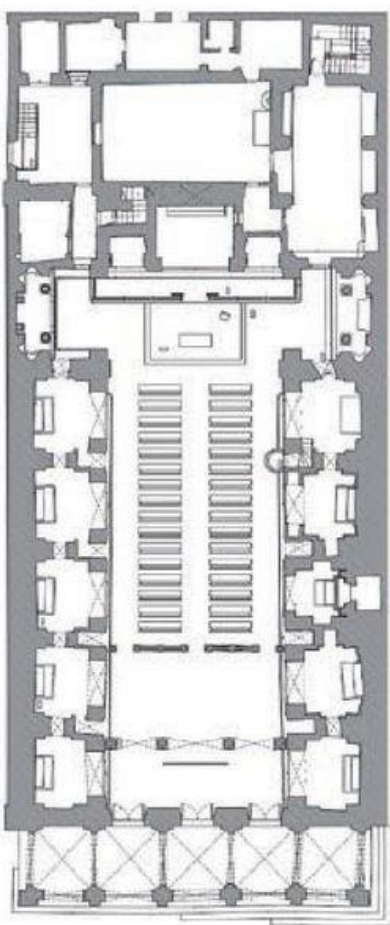


Fig. 71. Planta da Igreja do Espírito Santo de Évora (fonte da planta: Lobo 2014, cf. Bibliografia)



Fig. 72: Túmulo do Cardeal D. Henrique, iniciado em 1578, Igreja do Espírito Santo de Évora (fotografia do autor)



Fig. 73: Interior da estrutura que enquadra o túmulo (fotografia do autor)



Fig. 74: Caixa de Água da Rua Nova, 1536, Évora (fotografia do autor)



Fig. 75: Caixa de Água do Paço Real de S. Francisco, c. 1539, demolida no séc. XIX (fonte: Bilou 2009, cf. Bibliografia)



Figs. 76 e 77: Chafariz das Portas de Moura, inaugurado em 1556, Évora (fotografias do autor)



Fig. 78: Fonte da Praça do Giraldo, c. 1571, Évora (fotografia do autor)

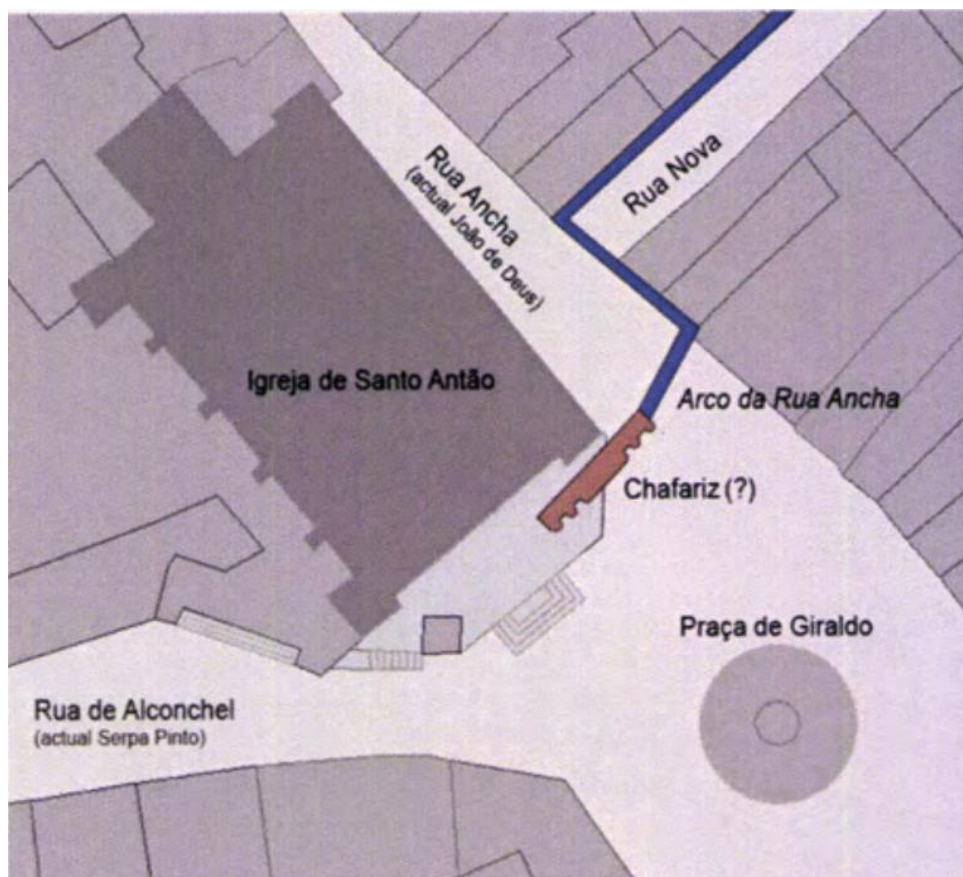


Fig. 79: Proposta de enquadramento do antigo chafariz na praça, que obstruía a Igreja de Santo Antão, e o atual, em frente ao templo. Esquema realizado por Francisco Bilou (fonte: Bilou 2009, cf. Bibliografia)



Fig. 80: Perspetiva da fonte e da igreja, entre os quais eram lidas as sentenças dos condenados pela Inquisição (fotografia do autor)



Fig. 81: A coroa de bronze no topo da fonte (fotografia do autor)

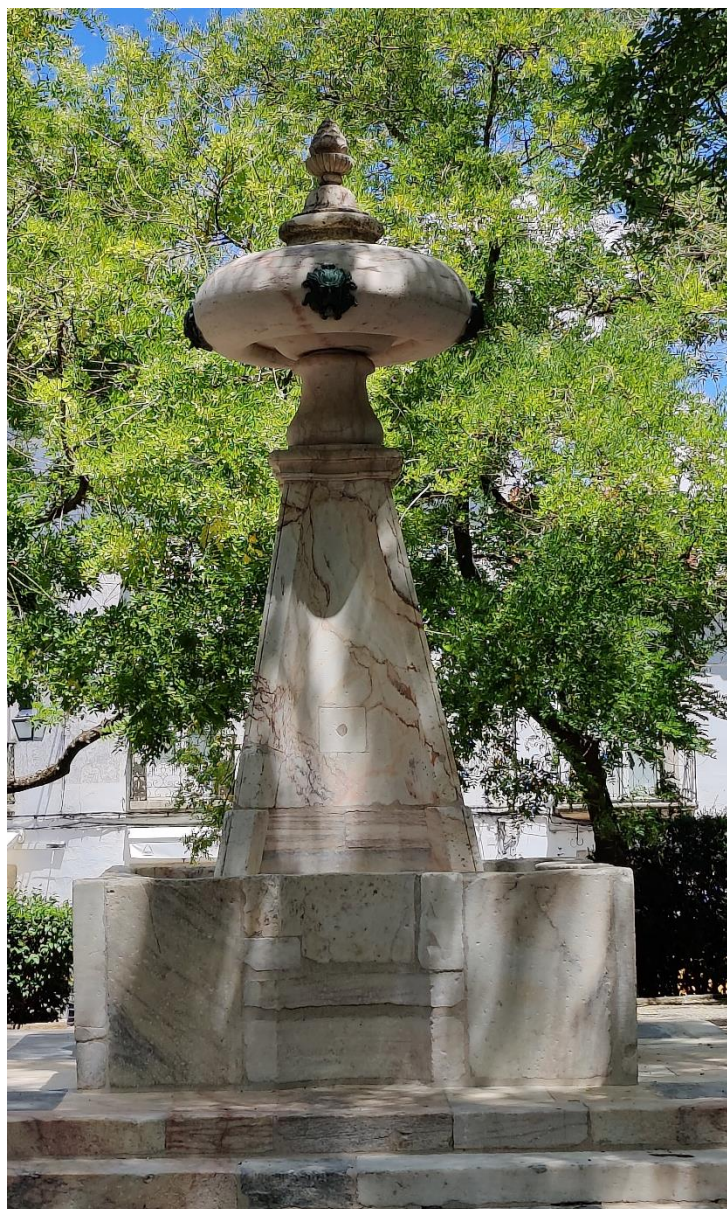


Fig. 82: Fonte da Porta de Avis, c. 1573, Évora (fotografia do autor)



Fig. 83: Cruzeiro de S. Bento de Cástris (fotografia de Francisco Bilou, cf. Bilou s/d: “O cruzeiro de São Bento de Cástris...”)

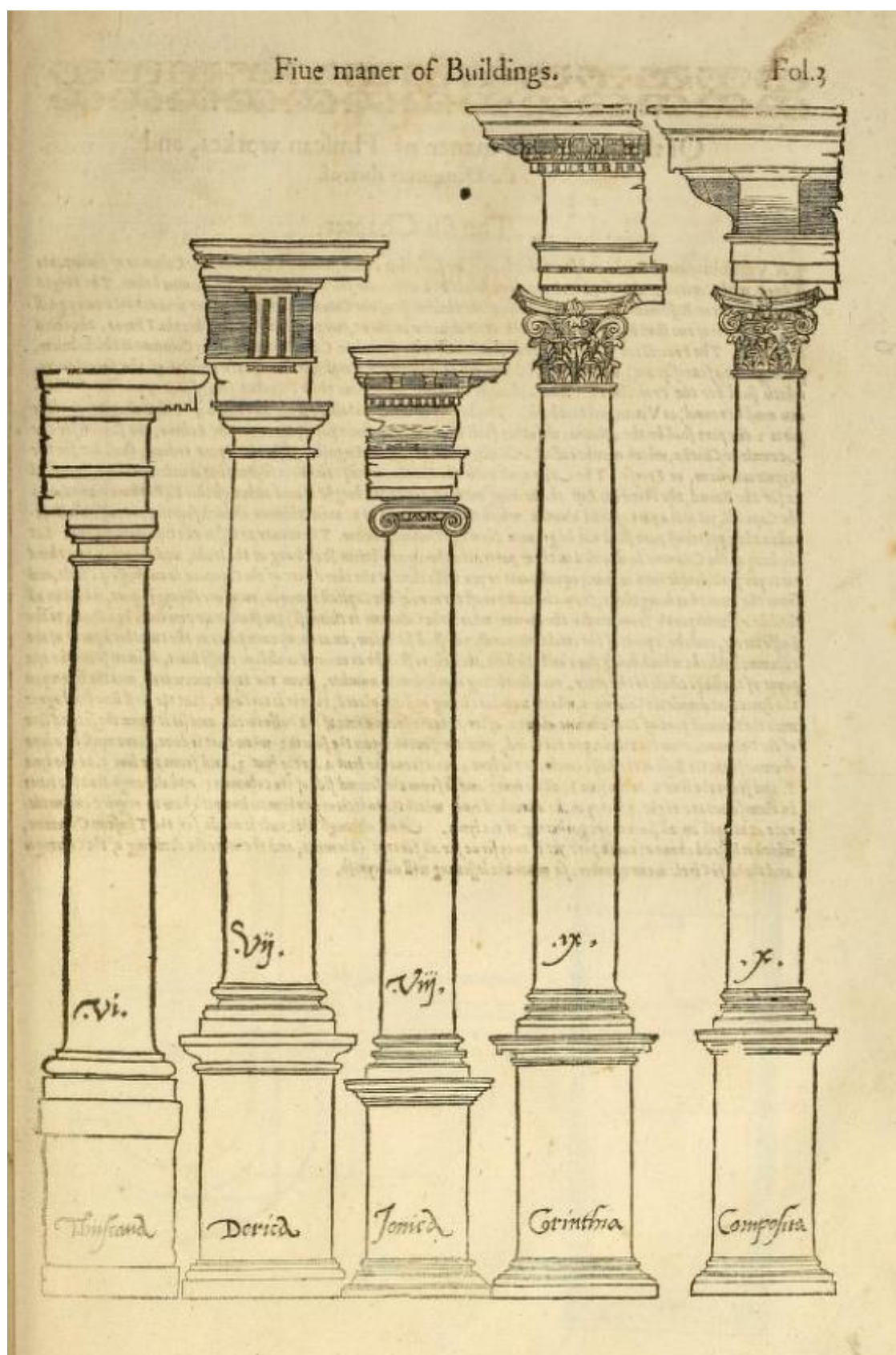


Fig. 84: As ordens arquitetónicas segundo Serlio, Livro IV do tratado de Serlio, 1537

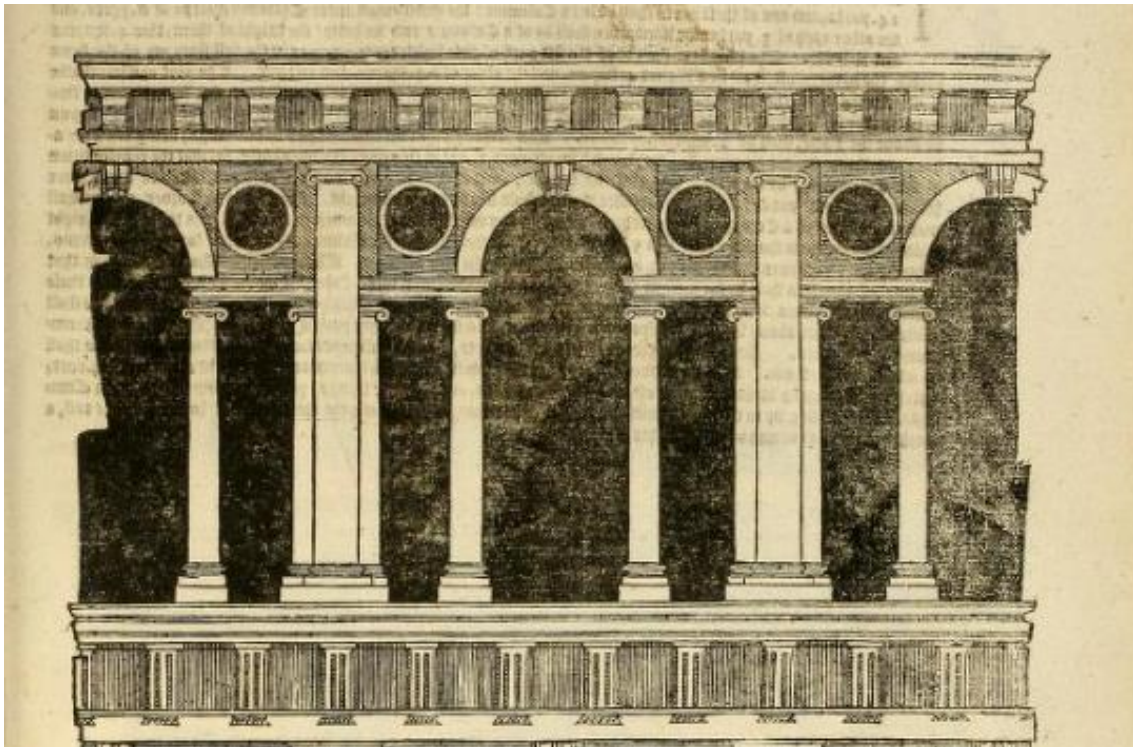


Fig. 85: Serliana, Livro IV do tratado de Serlio, 1537

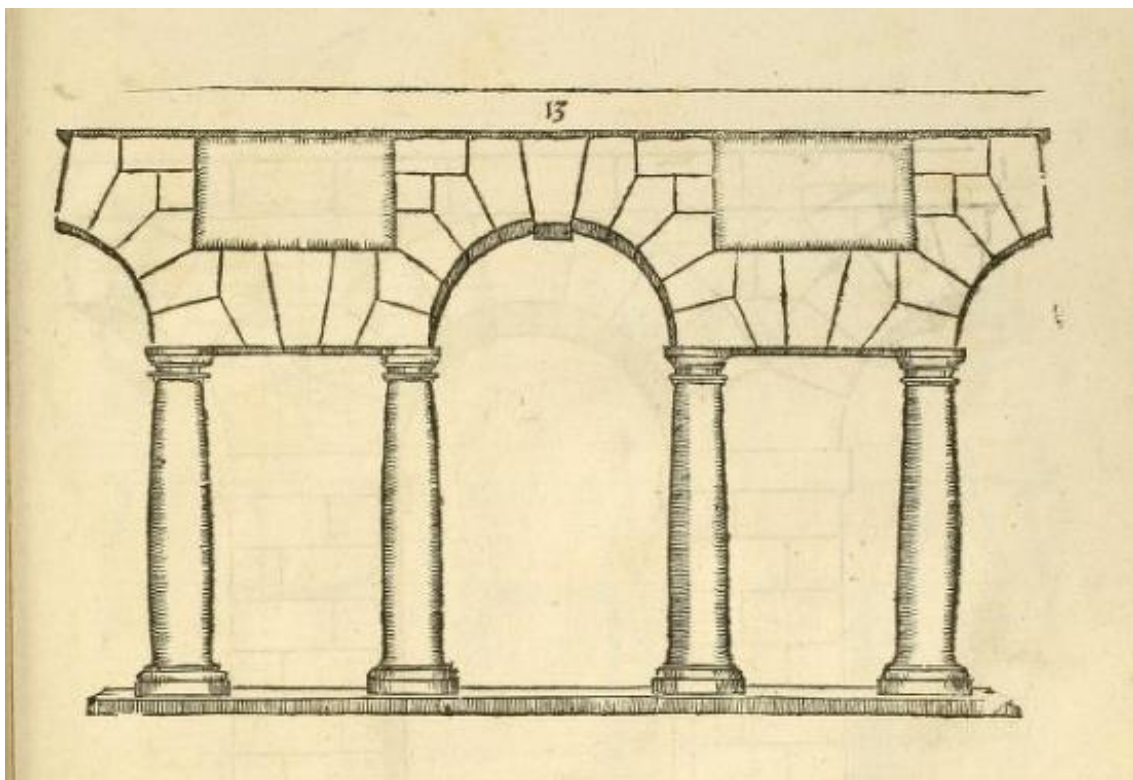
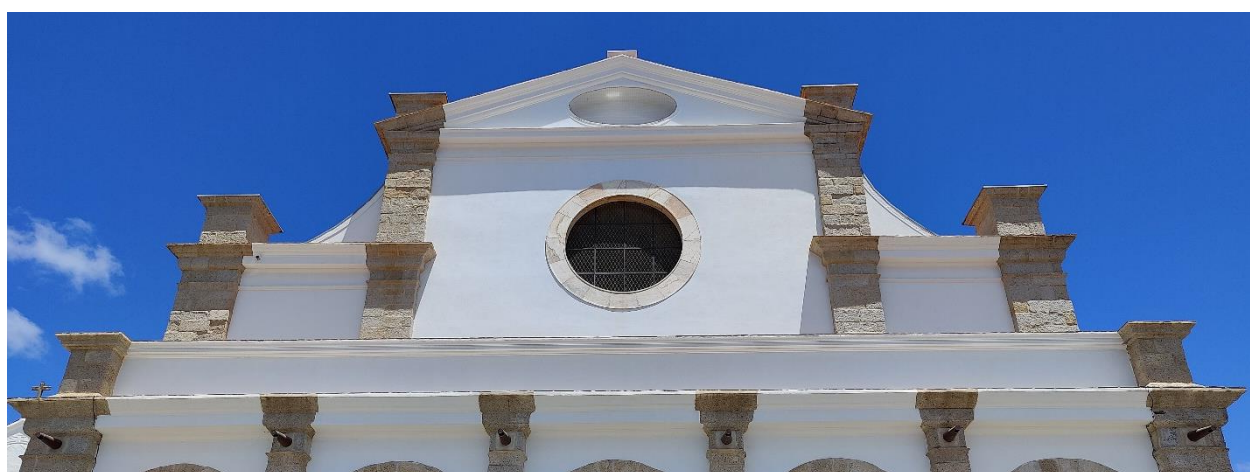
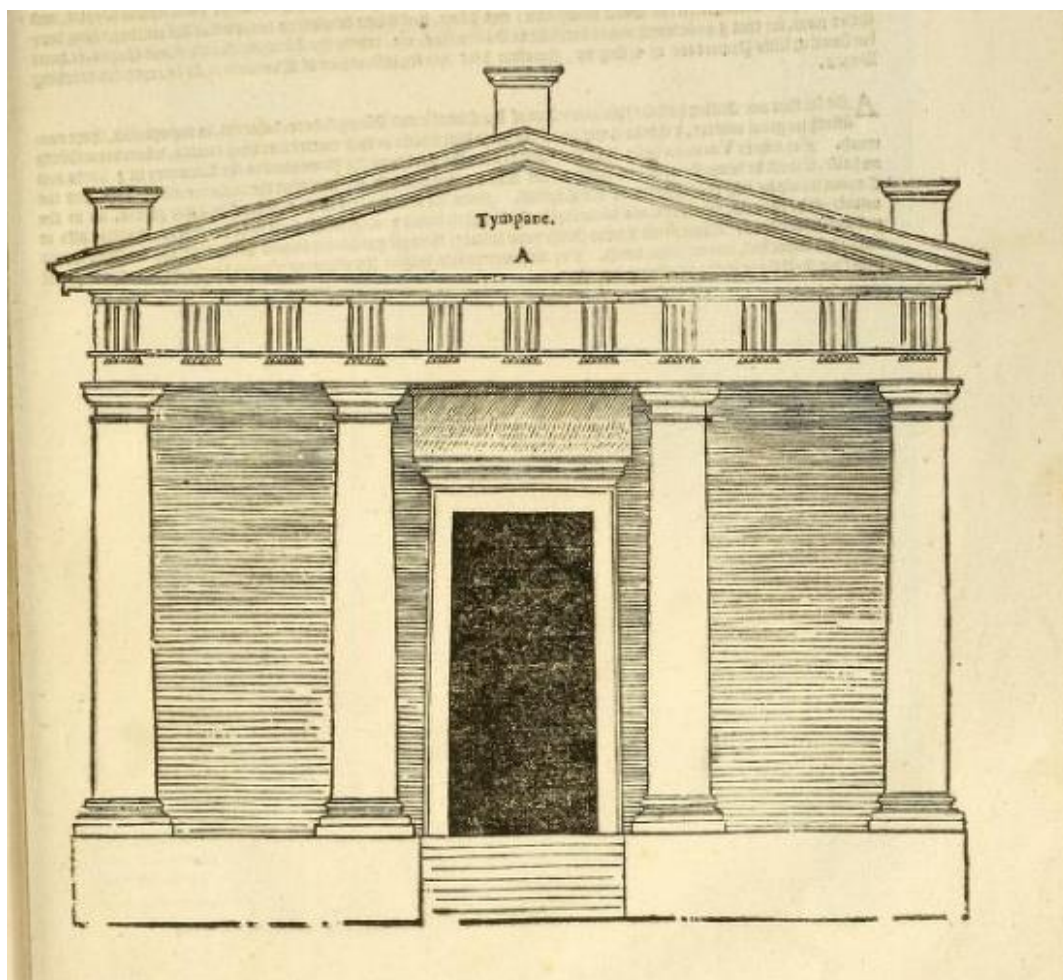


Fig. 86: Serliana, Livro IV do tratado de Serlio, 1537



Fig. 87: Serliana na Igreja de Valverde (fotografia de Nuno Senos)



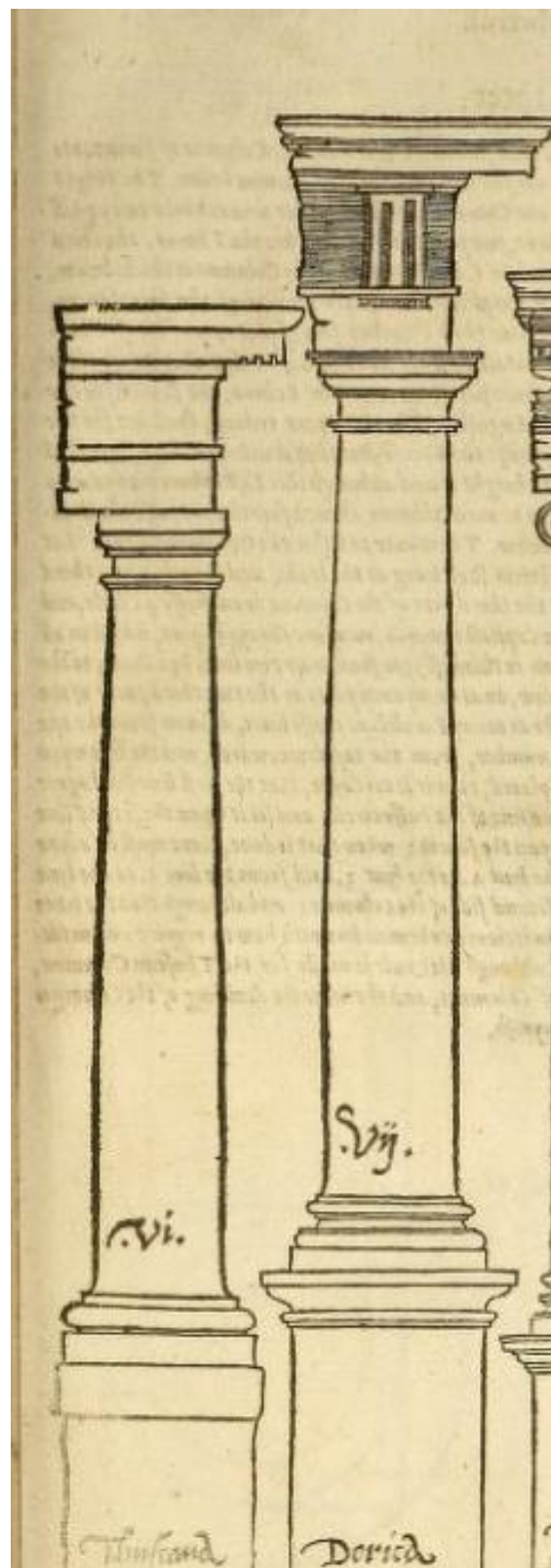
Figs. 87 e 88: Comparação entre os acrotérios de um templo de ordem dórica do Livro IV do tratado de Serlio com os acrotérios da fachada da Igreja do Espírito Santo de Évora



Fig. 89: Fachada de uma igreja do tratado de Serlio com esferas com chamas por cima de acrotérios, Livro IV, 1537



Fig. 90: Esferas em chamas por cima de acrotérios numa das Salas dos Noviços, no Convento de Cristo em Tomar, década de 1540



Figs. 91 e 92: Comparação entre uma coluna da Igreja do Espírito Santo com as colunas das ordens toscana e dórica do tratado de Serlio, Livro IV, 1537

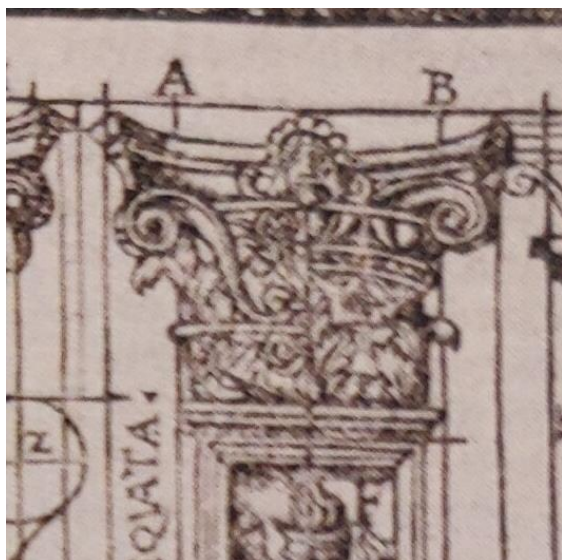


Fig. 93: Comparação entre capitel coríntio de Cesariano e da Igreja de Santo Antão



Fig. 94: Comparação entre capitel híbrido da Biblioteca Laurenziana com capitel da Igreja de Valverde (comparar também com o capitel de Santo Antão acima)



Fig. 95: Gravura do Arco de Trajano em Benevento, Livro III do tratado de Serlio, 1540 (atente-se as pilastras do topo, abreviadas)

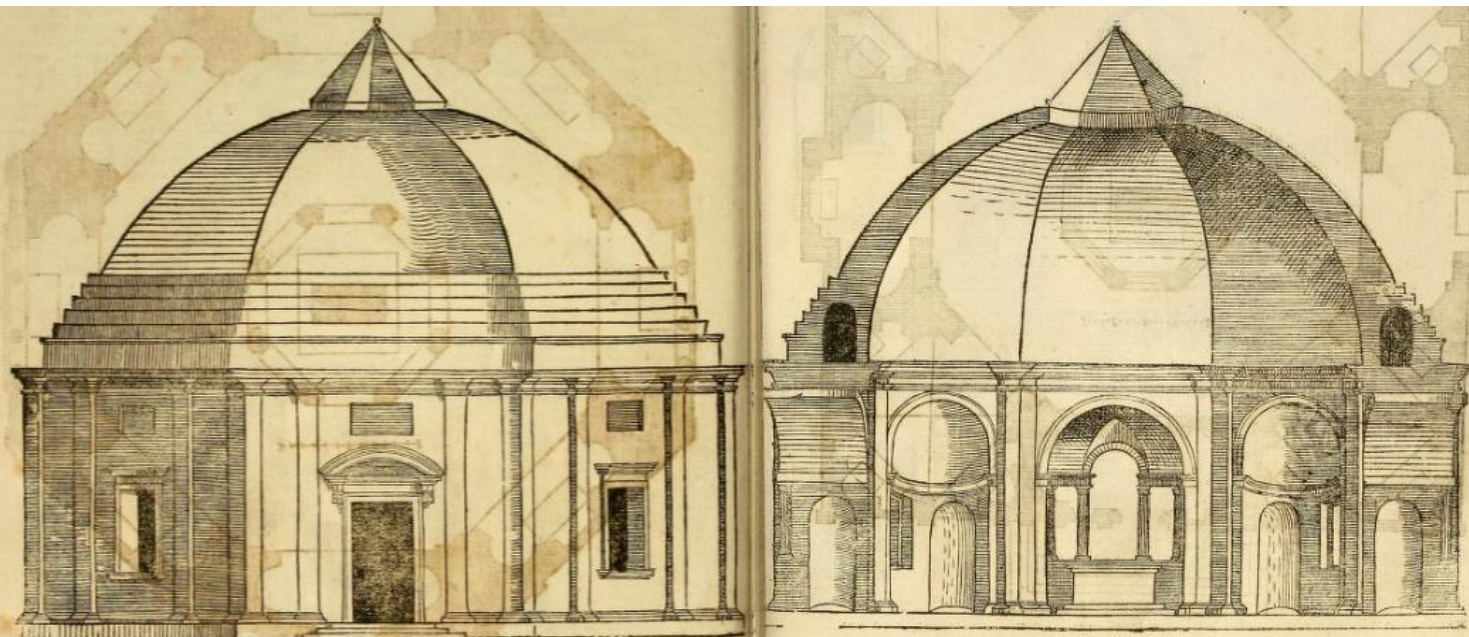


Fig. 96: Proposta para um templo octogonal, Livro V do tratado de Serlio, 1547



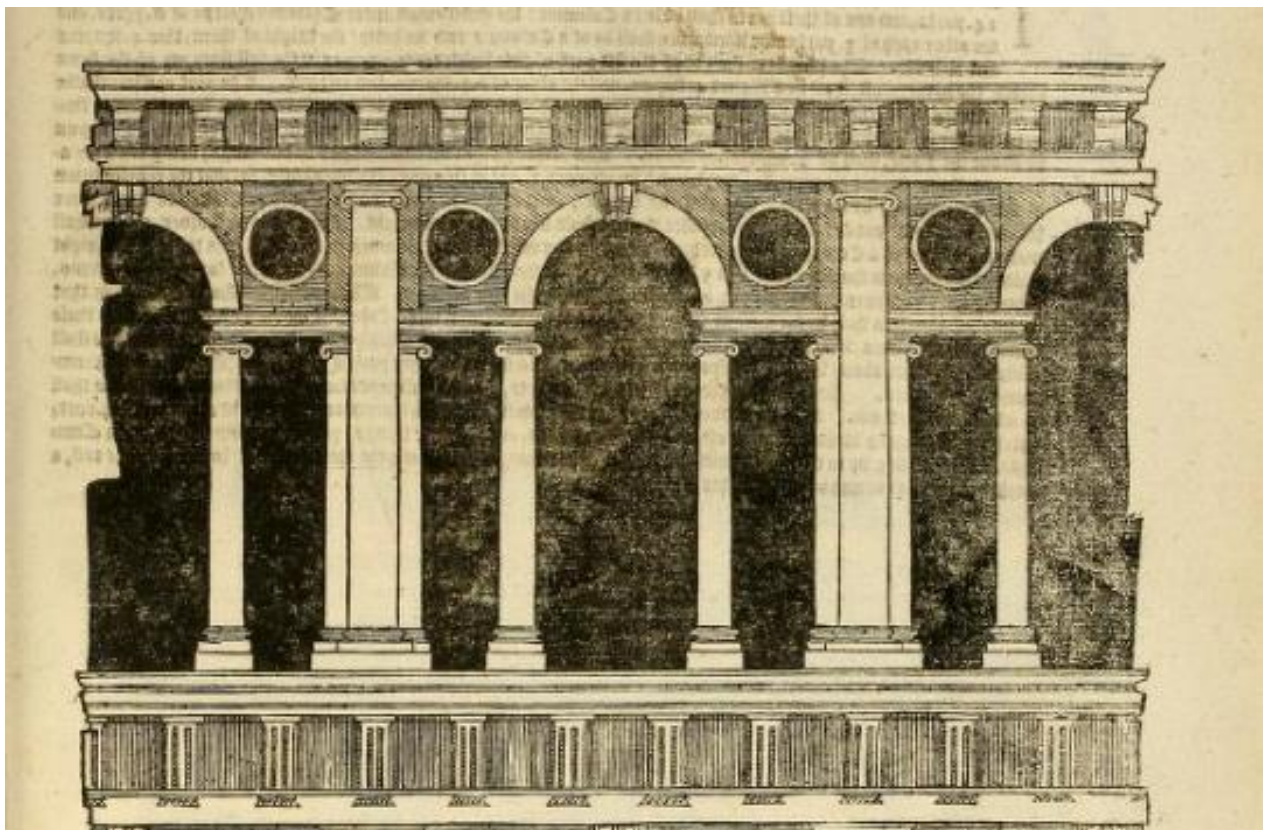
Figs. 96 e 97: Pilastras com capitéis abreviados na fachada da Igreja do Espírito Santo (em cima) e na face lateral da Igreja de Santo Antão (fotografias do autor)



Fig. 98: Pilastras com capitéis abreviados na face lateral da Igreja do Espírito Santo (fotografia do autor)



Fig. 99: Capitel toscano “abreviado” no sotocoro da Igreja do Espírito Santo (fotografia do autor)



Figs. 100 e 101: Comparação entre uma gravura de uma serliana do tratado de Serlio com os alçados laterais do interior da Igreja do Espírito Santo



Fig. 102: Alçados do Claustro dos Noviços (ou do Cardeal) do Mosteiro de Alcobaça (fotografia do autor)



Figs. 103 e 104: Capitéis da Matriz de Veiros (esq.) e de Estremoz (dir.)



Figs. 105 e 106: Capitéis do Claustro da Sé de Viseu (esq.) e do Claustro do Colégio da Graça de Coimbra (dir.) (fonte das imagens: Wikipédia)



Figs. 107 e 108: Capitéis do Claustro do Colégio de S. Jerónimo de Coimbra (esq.) e da Igreja de S. Pedro de Dois Portos (dir.) (fonte das imagens: SIPA)

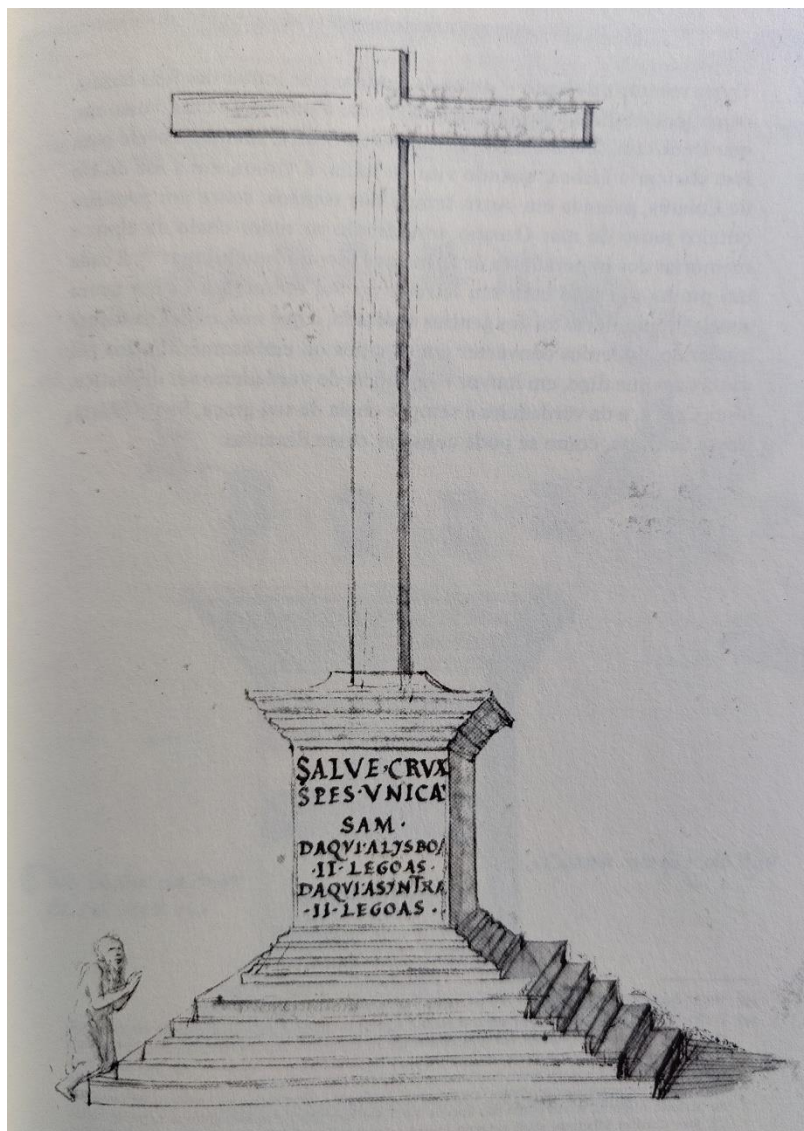


Fig. 109: Capela-mor da Igreja de Santa Maria de Belém, no Mosteiro dos Jerónimos, 1562-72, Lisboa (fonte da imagem: Google Arts & Culture)



Fig. 110: Desenho com proposta de reconstituição de um santuário romano e de alteração da inscrição de um dos cipos do santuário de modo a preservá-lo, por Francisco de Holanda, 1572 (fonte da imagem: Holanda 2018, cf. Bibliografia)

Fig. 111: Desenho com proposta para um cruzeiro em Lisboa, fazendo uso de um cipo romano como pódio, por Francisco de Holanda, 1572 (fonte da imagem: Holanda 2018, cf. Bibliografia)



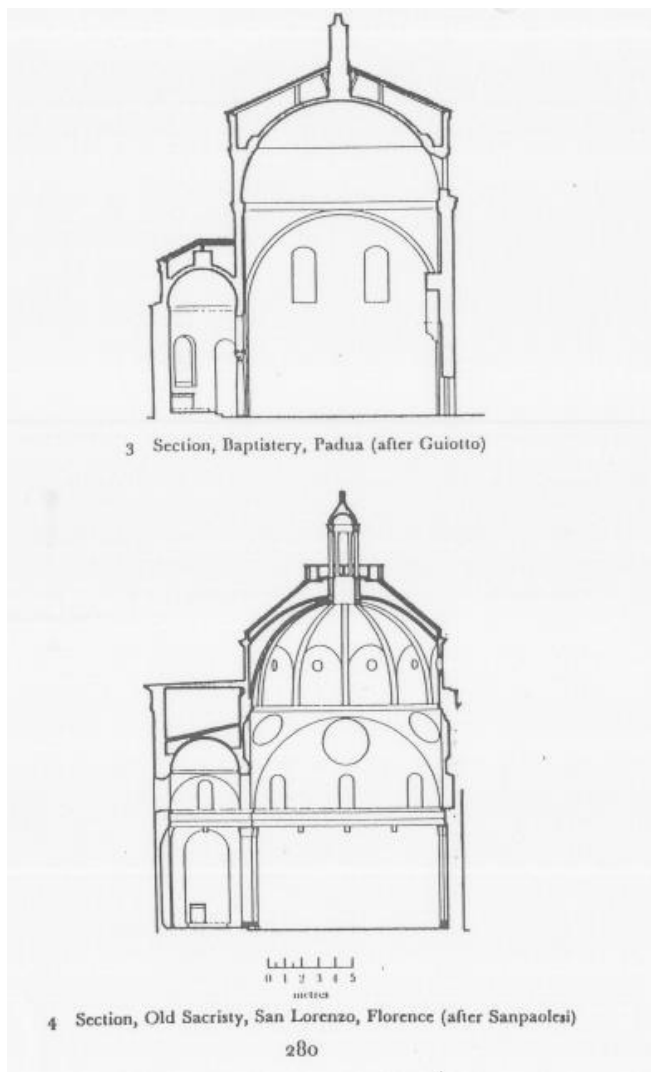


Fig. 112: Comparação entre o Batistério de Pádua (1316-25) e a Sacristia Velha da Igreja de S. Lourenço de Florença (1421-28) (fonte da imagem: Burns 1971, cf. Bibliografia)

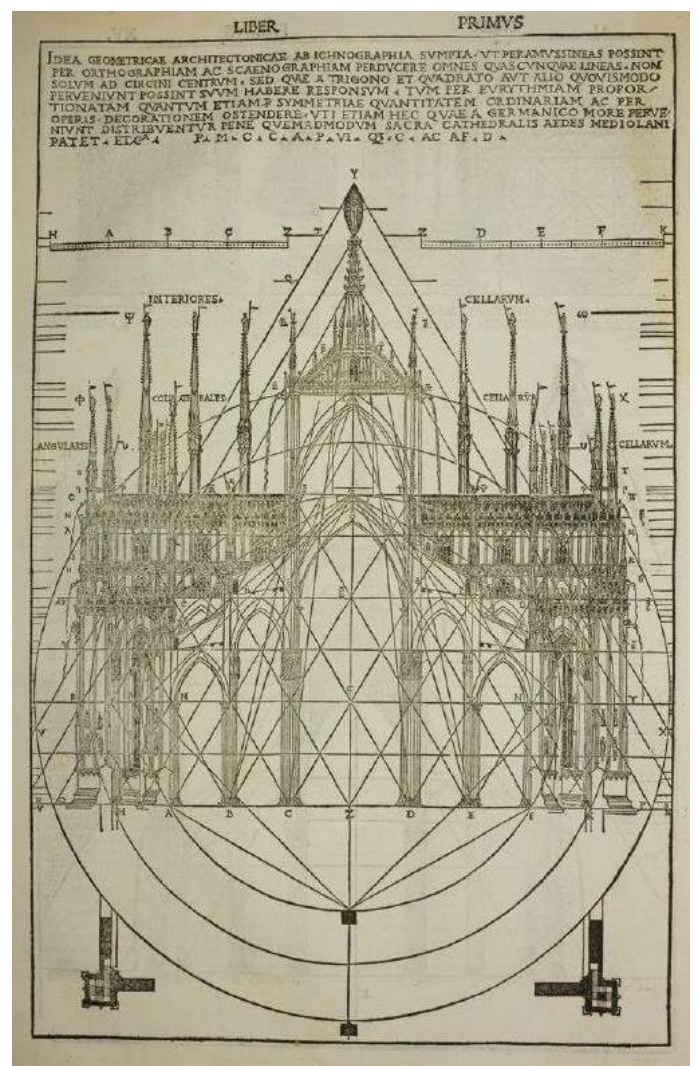


Fig. 113: Gravura de Cesare Cesariano com as proporções vitruvianas demonstradas a partir da Catedral gótica de Milão, na edição do tratado De Architectura editada por Cesariano em 1521



Fig. 114: Entrada do Chateau d'Anet, 1553, França (fonte da imagem: Wikipédia)



Fig. 115: Fachada da Igreja de St. Gilles, 1120-60, França (fonte da imagem: Wikipédia)



Figs. 116-117: Capitel da Capela do Chateau d'Anet (em cima) e Capitel da Igreja de S. Pudenziana, Roma (em baixo) (fonte das imagens: Pauwels 2018, cf. Bibliografia)

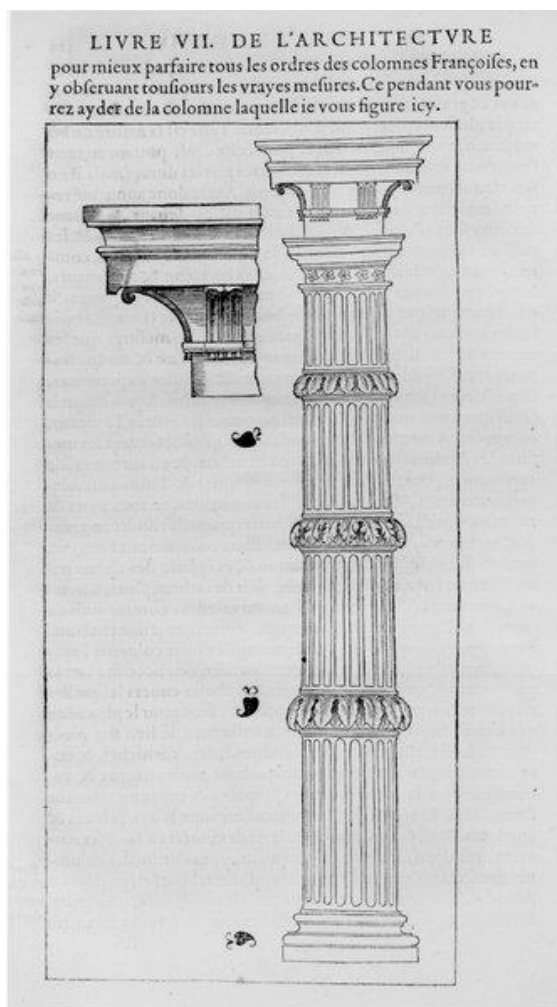


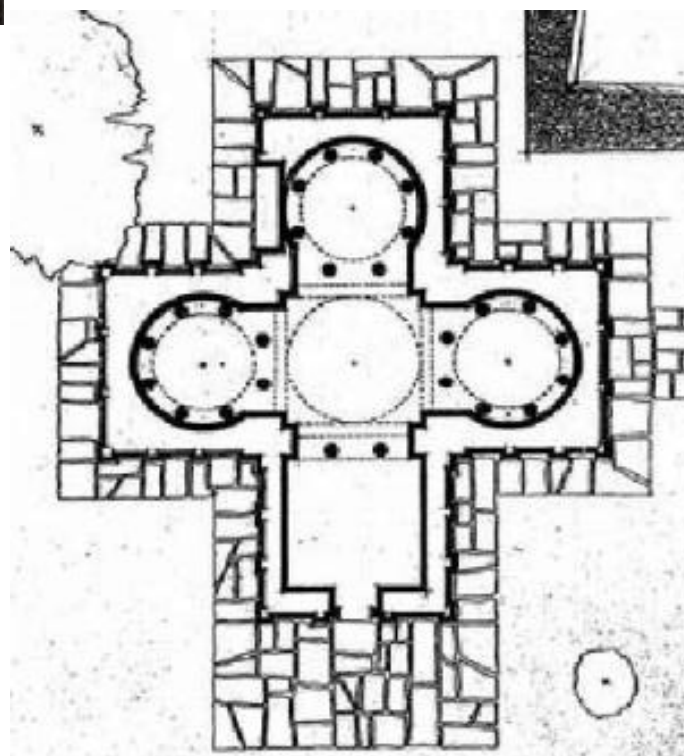
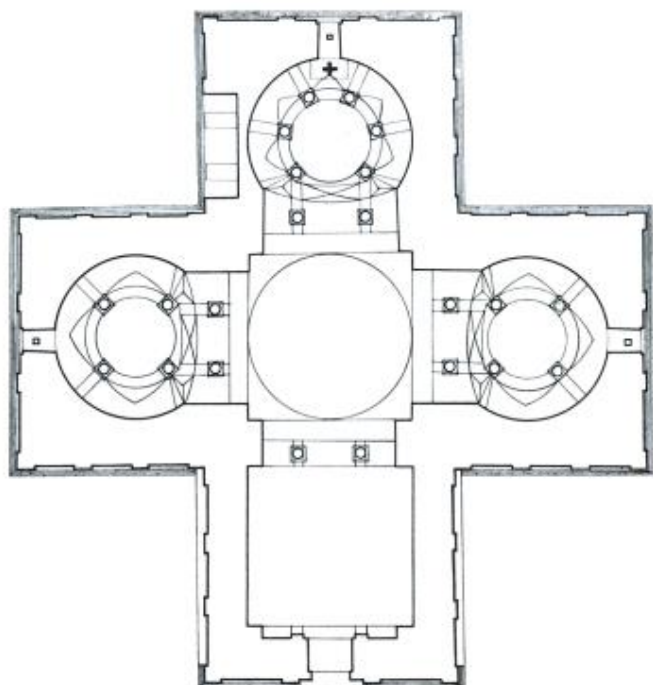
Fig. 118: Proposta de Philibert De l’Orme para uma “Ordem Francesa”, no seu tratado de arquitetura, 1567



Fig. 119: Igreja de S. Frutuoso de Montélios, sécs. VII-XI, Braga (fonte da imagem: Wikipédia)



Fig. 120: Aspeto atual do interior da Igreja de S. Frutuoso (fonte da imagem: SIPA)



Figs. 121 e 122: Propostas de reconstituição da Igreja de S. Frutuoso de João Coutinho (à esq., 1932) e de Rogério de Azevedo (à dir., 1939) (fonte das imagens: Teles 2017)

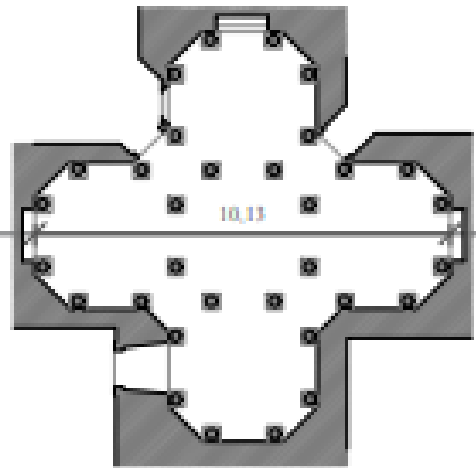
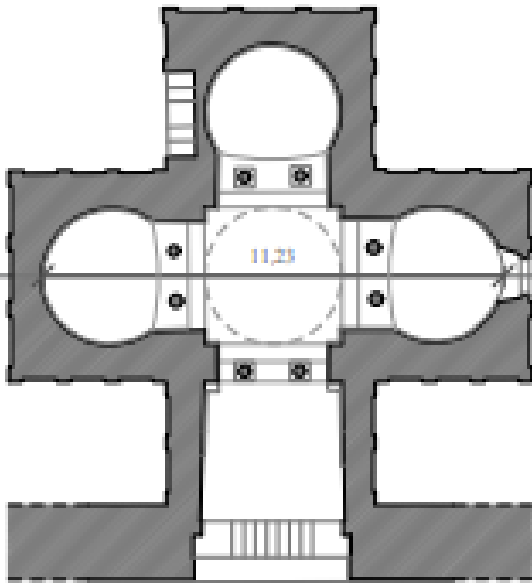
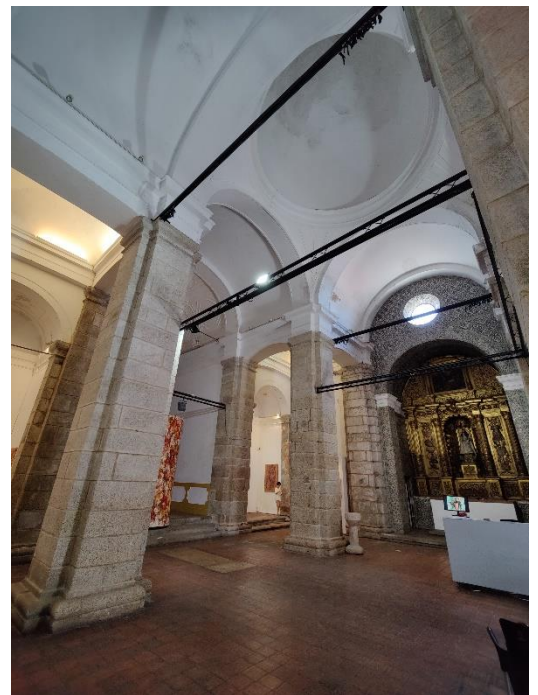


Fig. 123: Planta da Igreja de S. Frutuoso (esq.) e do Bom Jesus de Valverde (dir.), segundo Nídia Teles (comparar também com as plantas anteriores) (fonte: Teles 2017, cf. Bibliografia)



Figs. 124 e 125: Igreja dos Mártires (ou de S. Vicente), c. 1560, Évora (fotografias do autor)

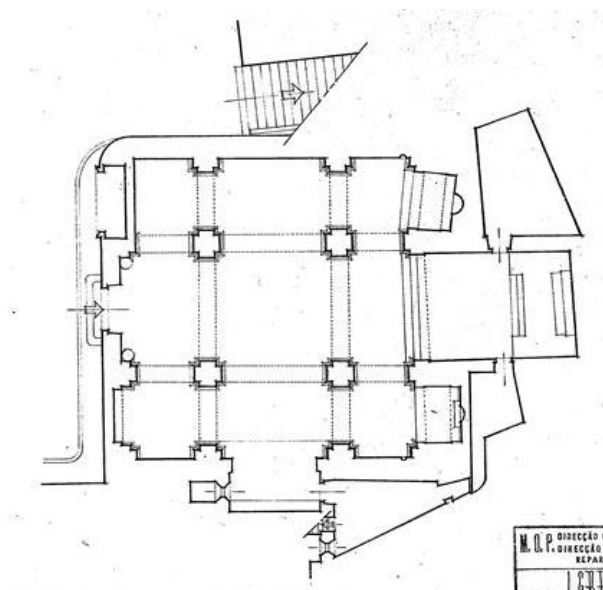


Fig. 126: Planta da Igreja dos Mártires de Évora (fonte da imagem: SIPA)



Fig. 127: Refeitório do Mosteiro de Alcobaça, c. 1178-1252 (comparar com figura seguinte) (fotografia do autor)



Fig. 128: Igreja de Santo Antão (fotografia de Nuno Senos)



Fig. 129: Fachada da Sé de Évora, séc. XIII (fonte da fotografia: Wikipédia)



Fig. 130: Fachada da Sé de Portalegre, 1556-80 (fonte da imagem: Wikipédia)

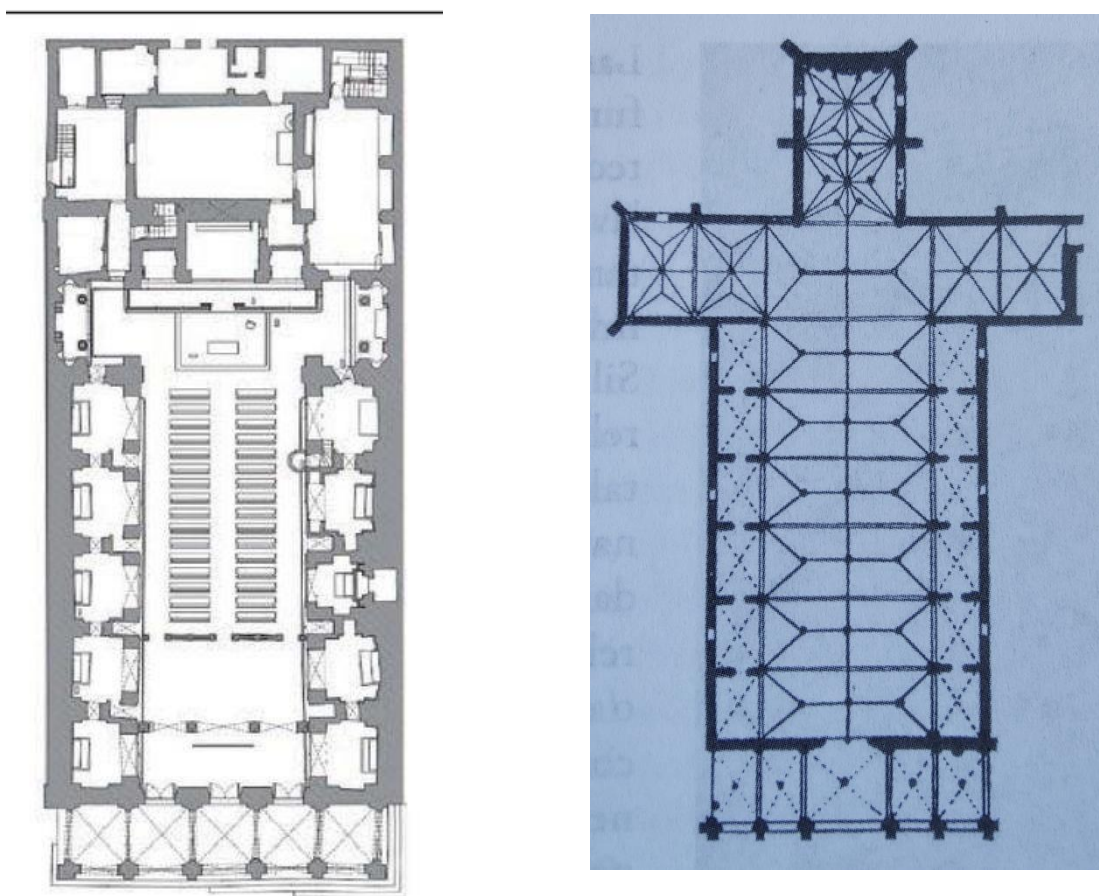


Fig. 131: Comparação entre a planta da Igreja do Espírito Santo (esq.) e a Igreja de S. Francisco de Évora (dir.) (fonte das imagens: Lobo 2014 e Pereira 2014, cf. Bibliografia)



Fig. 132: Galilé da Igreja do Espírito Santo (fotografia de Nuno Senos)



Fig. 133: Galilé da Igreja de S. Francisco de Évora, (fotografia do autor)



Fig. 134: Interior da Igreja de S. Francisco (fotografia do autor)

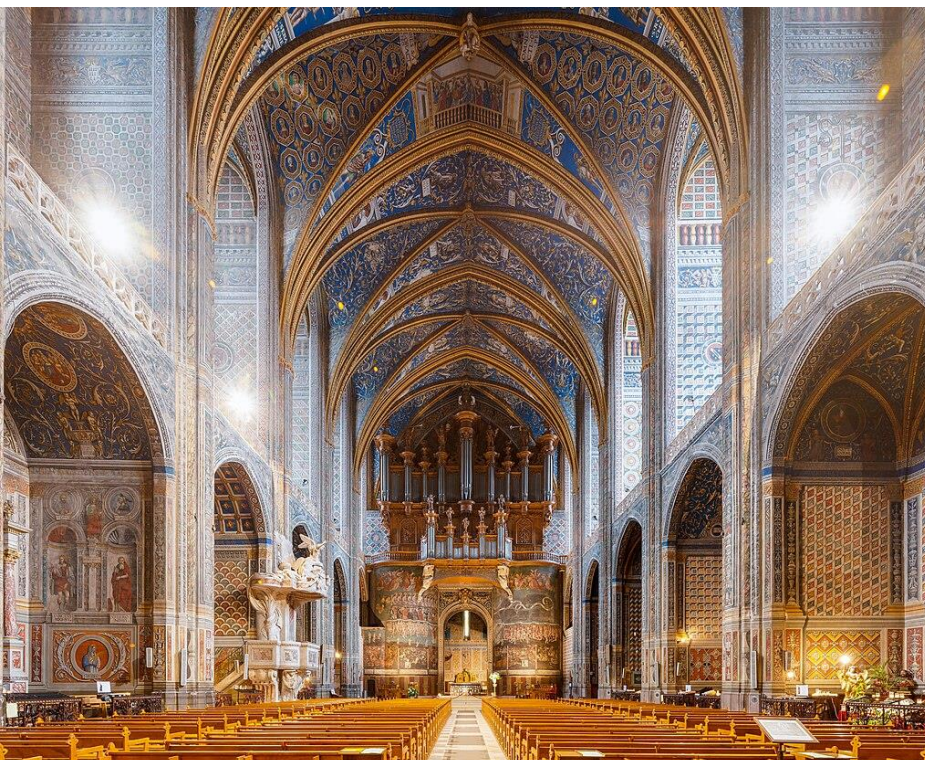


Fig. 135: Interior da Catedral de Albi, 1282-1480, França (fonte da imagem: Wikipédia)