

Ao longo deste tempo de pesquisa, interpretação e escrita, a dissertação que hoje termino foi uma fonte de indizível prazer de trabalho, de descoberta, mas também de partilha com todos os que me rodearam e apoiaram no estudo do monumento que desde cedo me despertou o interesse pela arte e pela História.

Agradeço em primeiro lugar à Doutora Raquel Henriques da Silva que desde o meu ciclo de estudos inicial em História da Arte, apoiou o meu interesse pelo tema do Palácio da Pena. Acreditou sempre, e fez-me acreditar, no meu projecto de trabalho. Com um empenho ímpar, orientou os meus estudos e progresso, deu-me um grande sentido de liberdade, ao mesmo tempo que me motivou incansavelmente compelindo-me a fazer sempre melhor.

Ao Dr. José Manuel Martins Carneiro dirijo o meu grande reconhecimento. Em primeiro lugar pelo modo como desde o primeiro momento, me recebeu e me ajudou a desvendar o palácio que me propus a estudar. Agradeço o entusiasmo, as conversas esclarecedoras e interessantes, os livros fundamentais que me emprestou e, também, a paciência com que atendeu às minhas mais pequenas dúvidas e hesitações, incitando sempre que eu as esclarece-se através da minha própria pesquisa.

Pela imediata compreensão dos objectivos do meu trabalho, agradeço imensamente à Doutora Ana Paula Correia, que me ajudou a chegar aos 'Livros de Obra' e aos projectos guardados no Palácio da Pena, assistindo e apoiando os meus avanços na leitura destes documentos.

O meu muito obrigada ao Dr. Bruno Martinho, pela disponibilidade demonstrada, pelas referências úteis e pelas informações sempre actualizadas das pesquisas que como Conservador desenvolve neste palácio.

Uma palavra de grande agradecimento também ao Doutor José Custódio Vieira da Silva, pela simpatia e gosto com que me ajudou a entender a questão dos restauros oitocentistas no núcleo claustral da Pena. Bem como as conversas esclarecedoras sobre as problemáticas relacionadas com o manuelino, fundamentais no entendimento deste 'estilo' não só no século XVI, como no século XIX.

Agradeço por fim à minha família, particularmente ao meu irmão e aos meus pais, que me acompanharam e apoiaram ao longo de toda a minha vida escolar e académica. E, naturalmente aos meus amigos. Obrigada pela paciência, pelas perguntas sempre pertinentes, pelo interesse e pelo entusiasmo com que envolveram este trabalho que vos dedico.

Sintra, 5 de Abril de 2011

Acrescento um agradecimento ao Doutor António Nunes Pereira que, pacientemente, me auxiliou na rectificação de alguns elementos desta dissertação que se apresenta agora na sua versão final.

Sintra, 16 de Junho de 2011

Índice

Introdução

Um Palácio Novo para a Pena	1
Estado da questão	2
1. A nova Europa pós-revolucionária e o Romantismo	9
1.1. Os nacionalismos, a ‘Fronteira’, a visão de ‘uma Europa mais rica, porque diversa’..	12
2. A estética romântica	14
2.1. Exotismos e Idade Média.....	14
3. D. Fernando de Saxe-Coburgo Gotha	17
4. Sintra	22
4.1. ‘Material Romântico...’	24
4.2. Um lugar de <i>desenfadamento</i>	26
5. ‘Neomanuelino ou um manuelino inventado...’	29
6. ‘Palácio Velho, Palácio Novo...’	37
6.1. O Lugar das Hospedarias	38
6.2. Um Palácio Novo, um lugar antigo	44
6.3. Ala Nova da Pena	48
6.4. Um Palácio Velho, um lugar romântico	50
7. O Palácio Velho	52
7.1. Restauro e adaptação do Claustro	56
7.2. Interiores do ‘Palácio Velho’	75
8. O Projecto para um Palácio	82
8.1. Dois modelos Prussianos	90
8.2. Outros sistemas de apoio à construção do Palácio	104
9. O Palácio Novo	111
9.1. Interiores Novos	179
10. Um Palácio Vivido	205
Conclusão	
Um Palácio Novo na Pena	216
Anexo 1	221

Anexo 2	223
Anexo 3	226
Índice das Ilustrações	228
Bibliografia	251

Introdução

Um Palácio Novo para a Pena

Novo e velho. Dois antónimos constantes nos textos que compõem esta dissertação de mestrado. O interesse pelo passado e pelo antigo e sua apropriação no presente é uma marca das elites cultas desde a Antiguidade. Porém, a aproximação da idade contemporânea e do novo tipo de sociedade, ou civilização, nascida da revolução industrial criará em redor do documento do passado uma nova aura: “O mundo acabado do passado perdeu a sua continuidade e a homogeneidade que lhe conferia a permanência do fazer manual dos homens. O monumento histórico adquire por isso uma nova determinação temporal. A distância que dele nos separa é, a partir de então, desdobrada. Ele está acantonado no passado de um passado. Um passado que não pertence mais à continuidade do futuro e que mais nenhum presente ou futuro virão aumentar. (...) Desde o Renascimento que as antiguidades, fonte de saberes e prazeres surgiam (...) como referências para o presente, obras que se podiam igualar ou ultrapassar. A partir dos anos vinte do século XIX, o monumento histórico é inscrito no signo do insubstituível: os danos que sofre são irreparáveis e a sua perda irremediável.”^I

As obras do Palácio da Pena nascem e vivem imbuídas desta compreensão de que o monumento do passado, pertence ao passado e deve ser entendido e respeitado como tal, mas que na contemporaneidade, embora possa ser uma referência, já não existe qualquer pretensão de o ‘igualar ou ultrapassar’.

Era certo, como escreveu o próprio D. Fernando II, que “(...) o antigo não pode deixar de ser ainda uma das bases do novo.”^{II} Contudo é precisamente na capacidade de afastamento definitivo da ideia de fazer igual ou melhor que o monumento antigo, mas antes lê-lo como parte de um tempo que já acabou e incuti-lo, como memória, nas construções do tempo novo, que reside a acção caracterizadora da época contemporânea.

A compreensão do que é definitivamente velho e do que é definitivamente novo, constitui a atitude que está na base das obras de adaptação e restauro do mosteiro de Nossa Senhora da Pena, bem como nas obras de construção do Palácio Novo a ele

^I Françoise Choay – **A Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 119

^{II} José Teixeira – **D. Fernando II, Rei-Artista Artista Rei**. Lisboa: Fundação Casa de Bragança, 1986, p. 320

agregado. O sincronismo de o Palácio Real que foi construído ser: definitivamente velho e definitivamente novo, não é paradoxo ou uma contradição. Na realidade, trata-se do reflexo de um tempo novo de mudança que se revela num desejo profundo de evolução tecnológica, de desenvolvimento humano, a nível pessoal, e de desenvolvimento social. Ou seja, de progresso da civilização ocidental, que, por isso mesmo, ia reconhecendo, cada vez mais, o valor da História e o valor da História da Arte cujo campo de estudos estava a ser circunscrito num balanço entre os ‘valores cognitivos’ e os “(...) valores da sensibilidade, nomeadamente estéticos”.^{III}

Estado da questão

Sobre o Palácio da Pena, e sobre o Mosteiro de Nossa Senhora da Pena, existem variadíssimos documentos escritos e iconográficos. Estes reportam tanto a épocas anteriores às obras fernandinas, como posteriores, bem como do decorrer das mesmas.

A maioria está de uma forma ou de outra presente neste trabalho que, sem pretender ser definitivo, aspira a ser mais um pequeno passo no avanço do conhecimento sobre a obra maior de D. Fernando de Saxe-Coburgo Gotha a “(...) personalidade-chave da cultura artística portuguesa do romantismo.”^{IV}

Existe contudo um conjunto de obras e textos que teve um peso fundamental na construção desta dissertação acerca da Pena, o qual apresentamos segundo uma ordem cronológica destacando os contributos que cada um traz para a História deste palácio.

Tude de Sousa no seu «Mosteiro, Palácio e Parque da Pena na Serra de Sintra» de 1851, será dos primeiros, se não o primeiro, a olhar o Palácio de modo mais completo, ou na sua verdade mais profunda, preocupando-se em abordá-lo ‘de dentro para fora’ e não como um mero observador que o descreve e opina sobre o mesmo.

Esta obra é decorrente de um artigo que o mesmo autor havia publicado em 1944 no periódico «Estremadura – Boletim da Junta de Província», acerca de um documento que encontrara na Torre do Tombo relativo à fundação do mosteiro. Tal “(...) interessante documento (...)”^V tê-lo-á despertado para a necessidade de aprofundar o conhecimento, não só sobre o mosteiro preexistente, mas também sobre o palácio e o parque que lhe foram associados. No livro resultante da sua investigação não pretende “(...) descrever

^{III} Françoise Choay, 2006, p.112

^{IV} José Augusto França – **O Romantismo em Portugal**. Lisboa: Horizonte, 1999, p. 233

^V Tude de Sousa – O Convento de Nossa Senhora da Pena na Serra de Sintra. Estremadura – Boletim da Junta de Província. Série II, Nº VII (Setembro, Outubro, Novembro, Dezembro de 1944), p. 331

o Palácio da Pena sob o ponto de vista arquitectónico e artístico, não só por nos faltar a competência para isso, como, principalmente, porque já autoridades de reconhecido valor (...) se têm pronunciado largamente nesse sentido, sem, todavia, lhe darem o estudo minucioso e detalhado por que ele ainda espera.”^{VI} Porém, nele reúne e cita grande parte dos documentos que até hoje são a base mais importante para fazer a história deste palácio.

Trata-se de uma boa e completa base de trabalho, utilizada e citada pelos autores que se seguiram no estudo da Pena. Na qual, ainda destacamos a importância da compreensão definitiva de que o Palácio tem um importante antecedente no Mosteiro e que o Parque é parte fulcral do complexo construído, ponto que as abordagens subsequentes ao tema nunca mais abandonaram. Igualmente importante em Tude de Sousa é a marcação da diferença clara entre o momento de restauro do mosteiro e igreja e o momento em que “(...) se começou propriamente a edificação do Palácio (...)”.^{VII}

Quinze anos depois da obra de Tude de Sousa, em 1966, saía a primeira edição de «A Arte em Portugal no Século XIX» de José Augusto França. Nesta obra, no capítulo “D. Fernando II e a Pena”, a biografia de D. Fernando II é um dos primeiros dados a ser tratado, nela o ênfase foi colocado na sua actuação mecenática protegendo os artistas, comprando e formando o gosto do publico português, mas também na actividade em prol da defesa e restauro do património português e na sua personalidade artística, afirmando-se que “(...) ocupa o primeiro plano do gosto romântico português, por direito de cultura e de acção criadora também.”^{VIII}

A Pena é apresentada como o principal fruto da sua acção criadora. O sentido romântico e cenográfico das ruínas adquiridas em 1838 é focado, bem como o conceito de criação de um cenário adequado ao homem “(...) culto e sensível (...)”^{IX} que era.

Noutro âmbito, José A. França refere o facto de, tal como Monserrate, a Pena, ser uma obra revivalista sintrense de encomendante e arquitecto de origens estrangeiras. A força ‘lugar’ em se ergue o Palácio da Pena é outro aspecto da análise, citando-se “(...) a influência do paço real manuelino, azulejado à mourisca, que se elevava na vila.”^X e o

^{VI} Tude de Sousa, 1951, p. 51

^{VII} Tude de Sousa – **Mosteiro, Palácio e Parque da Pena na Serra de Sintra**. Sintra: Sintra Gráfica, 1951. (1999)

^{VIII} José Augusto França – **A Arte em Portugal no Século XIX – I Volume**. Bertrand Editora, 1990, p. 295

^{IX} José Augusto França, 1990, p. 297

^X José Augusto França, 1990, p. 300

valor da planta se acertar “(...) com o sítio, aproveitando-lhe as virtualidades numa implantação geográfica que poderemos julgar perfeita (...)”^{XI}.

O neo-manuelino e o gosto neomudéjar são apontados como orientadores do produto final, que França vai descrevendo, numa narrativa em que destacamos a sua análise do Tritão.

No capítulo “O Gótico, o Manuelino e o Oriental” da mesma obra, José A. França coloca a obra de D. Fernando II como a cabeça de série destas três linhas de programa arquitectónico ou de ‘gosto’ em Portugal. O texto é aberto com a afirmação de que “Sintra, coma a Pena ao princípio, deve ser considerada uma espécie de agente catalisador do ramo exótico do gosto romântico, com as suas propostas góticas, manuelinas e orientais – e foi a partir de lá que puderam desenvolver-se certos programas lisboetas (...)”^{XII}

A obra «O Romantismo em Portugal», também de José A. França, editada pela primeira vez em 1974, é dividida em cinco partes relativas às três fases deste movimento neste país.^{XIII} Na segunda parte, relativa aos “Anos de Loucura (1835-1850)”, o autor apresenta o capítulo “*Em Campo Verde um Castelo de Ouro*”, onde trata sobretudo a obra da Pena, mas também as suas consequências na abordagem do neogótico e neomanuelino. Na apresentação de D. Fernando II, França dá um grande enfoque à sua educação e gosto germânicos, ou centro europeus que, como explica, influenciaram a sua atitude em relação às artes e património e, sobretudo, em relação à Pena. Monumento que é posto em comparação com o Teatro D. Maria II, seu contemporâneo e também obra de arquitecto estrangeiro, reparando o autor que “Um e outro (...) definem, no quadro do romantismo, as duas correntes do «revival»: a opção neoclássica, própria de um templo de artes (...), e a opção medieval, que convém a um castelo real.”^{XIV} Afirmação que faz surgir a ideia da construção física, mas também metafísica de uma «morada real», como veremos.

Por seu lado, o Catálogo da Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Morte do Rei D. Fernando II intitulado «D. Fernando II, Rei-Artista Artista-Rei» de José Teixeira mantém-se desde 1986 como a mais completa publicação sobre o consorte de D. Maria

^{XI} José Augusto França, 1990, p. 305

^{XII} José Augusto França, 1990, p. 380

^{XIII} “Primeira Parte: Os Anos de Inocência (antes de 1835)”; “Segunda Parte: Os Anos de Loucura (1835-1850)”; “Terceira Parte: Os Anos da Razão (1850.1865)”; “Quarta Parte: Os Anos de Contestação (1865-1880)”; “Quinta Parte: O Anos da Sobrevivência (após 1880).

^{XIV} José Augusto França, 1999, p. 217

II. Ao longo de dez capítulos percorre toda a sua existência retratando as suas origens, o seu papel político, familiar, a sua personalidade artística, a sua actividade mecenática, a acção na recuperação do património e ainda o caso da sua morte e testamento, que é o texto final. Previamente a este alinha-se o capítulo IX: “A (Re)Construção da Pena” que contém a novidade de publicar os documentos relativos à compra do Convento de Nossa Senhora da Pena e, ainda, um alçado e duas plantas do conjunto atribuído a Eschwege, bem como da planta do antigo convento e hospedarias assinada por Nicolau Pires com data de 1839. Um dos principais contributos de José Teixeira prende-se com a reavaliação dos projectos originais da Pena, face aos quais faz notar que foram de facto utilizados, com alterações somente no seu sentido decorativo: “Se a D. Fernando não agradou a opção ‘gothic revival’, a volumetria permaneceu e os planos de massa subsistiram.”^{XV} Outro contributo do autor passa pela enumeração clara dos monumentos nacionais que são citados na Pena^{XVI}. Bem como a descrição de como seria o núcleo claustral antes das obras e o seu estado após as mesmas. A possibilidade da influência do arquitecto Schinkel, que José A. França já tinha adiantado, é sublinhada agora por José Teixeira, que, inclusivamente, avança com a comparação dos projectos da Pena com os do Schloss Babelsberg.

Acrescentamos que neste catálogo, os interiores decorativos do palácio da serra de Sintra são tratados praticamente com igualdade aos exteriores, tratando-se e datando-se muitas das coberturas parietais, como é feito com a construção arquitectónica e escultórica externa. Dedicam-se mesmo alguns parágrafos à abordagem aos móveis escolhidos no tempo de D. Fernando II, dos quais se publicam fornecedores e se enceta uma análise das suas valências e contributo para a composição do ambiente eclético que se pretendeu. Este Imaginário decorativo torna-se ainda mais perceptível pela publicação de algumas imagens de projectos de Ruhl, tanto para interiores do palácio como para estruturas do parque.

Na tese de doutoramento de Regina Anacleto intitulada «Arquitectura Neomedieval Portuguesa» (1992), o capítulo sobre a “Importância Emblemática do Paço da Pena” comporta uma abordagem actualizada do tema. As questões até então analisadas pelos

^{XV} José Teixeira – **D. Fernando II, Rei-Artista Artista Rei**. Lisboa: Fundação Casa de Bragança, 1986, p. 308

^{XVI} “(...) absorções pontuais de traços robustos e edifícios manuelinos, como seja o caso da Torre de Belém, da Casa dos Bicos, ou do Convento de Cristo em Tomar. Arqueologia esta que regulou as mutações por que passou até à reordenação neomodéjar final.” In José Teixeira, 1986, p. 308

autores são retomadas e apresentadas segundo uma nova perspectiva. Destacamos os parágrafos sobre a ‘Poesia das Ruínas’ e o efeito que tinham sobre os românticos, embora a autora refira que o convento abandonado não estaria tão arruinado quanto se supõe, um ponto fundamental na investigação actual sobre o palácio.

É interessante, também, o retrato que é feito da relação de D. Fernando II com o Barão de Eschwege, tornando definitiva a ideia, desde sempre apontada, acerca da importância crucial da participação criativa do rei na obra.

Continuando a ideia de J. Teixeira sobre o projecto original da Pena, é com grande cuidado e detalhe descritivo que Regina Anacleto prova que as alterações se deram sobretudo a nível decorativo. Por outro lado, assenta que nunca se pretendeu sobrepor ou incorporar o núcleo antigo com a construção da ala nova.

A mesma autora no texto ‘Para a compreensão do revivalismo nacionalista e eclético da Pena’ da sua tese, faz uma análise do comportamento artístico do monarca face ao manuelino e ao neomanuelino que aplicou na Pena, onde expõe ideias que são determinantes para o entendimento que hoje temos do ‘estilo’ do palácio^{XVII}. E, por outro lado, apresenta com clareza os valores da vivência habitacional e familiar do século XIX, que são fundamentais para uma melhor compreensão da ‘A paleta dos estilos nos interiores do Castelo Fernandino’.

No campo das influências estrangeiras Regina Anacleto retoma Schinkel, acrescentando o Castelo de Stolzenfels, mas mantém como o projecto mais semelhante o de Babelsberg.

A publicação mais recente que traz novos contributos para o estudo do Palácio da Pena, é obra de José Manuel Martins Carneiro sobre «O Imaginário Romântico da Pena» (2009), uma obra muito abrangente, que decorreu da sua dissertação de mestrado. Num extenso capítulo sobre “D. Fernando II e a sua época”, o autor traça o contexto europeu em que o príncipe nasceu e se formou, rodeado pelo ‘Pensamento e Filosofia Romântica’, ‘Os Princípios da Naturphilosophie’ e uma completa educação literária e musical^{XVIII}. Nestes textos apresentam-se fixadas pelo autor as notas filosóficas,

^{XVII} “D. Fernando não se contentou em transpor para a Pena somente o manuelino, mas, dentro de um exotismo congénito, amalgamou elementos orientais, mouriscos, indianos e marítimos, numa irregularidade compositiva altamente gratificante para os espíritos românticos.” In Regina Anacleto – **Arquitetura Neomedieval Portuguesa 1780-1924**. Coimbra: FCG, 1992, p. 85

^{XVIII} “Educado no centro da Europa, onde o romantismo e as ideias modernas ganhavam forma através de bibliotecas devidamente enriquecidas com obras de maior importância e actualidade, e perto de centros musicais e culturais de inegável peso, como Weimar, Bayreuth, acrescia-se a educação do príncipe em

espirituais, místicas, operáticas, políticas que, pela mão de D. Fernando II, irão soar com maior ou menor intensidade nas paredes da Pena.

A contemporaneidade do ‘Palácio Novo’ “(...) projectado nos modelos mais vanguardistas da Europa.”^{XIX} que José M. Carneiro assinala, é outro contributo de grande importância para a compreensão dos objectivos ou arquitectónicos e estéticos do romantismo, que embora fossem revivalistas eram plenos da sua época. E, talvez mais importante ainda, é a introdução de uma nova problemática no tema da Pena, acerca do sentido que as opções de colocação da cor têm nos exteriores do palácio, através da qual, afirma o autor, D. Fernando II, ou os seus colaboradores, supõe “(...) a datação imediata de dois espaços que, vizinhos, amigos e integrados, sabem bem a idade de cada um...”^{XX}

As ‘malhas de significação’^{XXI} criadas através da arquitectura do palácio e iconografia a ela associada, tanto nos exteriores como nos interiores, são interpretadas longamente pelo autor que apresenta uma leitura alargada acerca dos significados e objectivos associados à Pena, e que não se destinam a uma leitura directa, mas apenas aos iniciados^{XXII}. José Martins Carneiro descortina o simbolismo multifacetado do palácio que se encontra no pormenor, no detalhe, por vezes ocultado, por vezes disfarçado, mas presente em todos os momentos. Esta análise permite o avanço do conhecimento acerca desta peça que vai além da arquitectura, e permite entender determinadas opções relativas à sua configuração, disposição de volumes e colocação de iconografia^{XXIII}. A ligação do palácio ao parque (à natureza) é novamente sublinhada, mas reforçando o conceito: “A sua maior novidade está em deixar a mensagem duma peregrinação que [começa no jardim e] continua no palácio.”^{XXIV} A ideia do cavaleiro viajante é fundamental, baseada na ideia de mudança que peregrinar implica. “É precisamente este

tempo escolar, no palácio e seus pais, em Viena de Áustria, cidade de grande importância cultural na época.” In José Manuel Martins Carneiro – **O Imaginário Romântico da Pena**. Lisboa: Chaves Ferreira, 2009, p. 27

^{XIX} José Manuel Martins Carneiro, 2009, p. 72

^{XX} José Manuel Martins Carneiro, 2009, p. 83

^{XXI} José Manuel Martins Carneiro, 2009, p. 262

^{XXII} “Neste trabalho procurámos apresentar uma análise (ou análises) coerente relacionando o que se pretende encontrar nos vários percursos do Palácio, que se entrecruzam numa forma quase labiríntica, a pretender lembrar que só o “eleito” pode ter acesso ao hermético, ao sagrado, ao secreto. Do exterior para o interior, e deste, novamente, ao oposto, apelando sempre a que, para que a «história» fique completa, tudo se inicia nos jardins do Parque.” In José Manuel Martins Carneiro, 2009, p. 262

^{XXIII} “Nos vários percursos de visita ao Palácio, encontramos, uma vasta e extensa decoratividade simbólica. A diversidade das formas de representação, olhada com atenção, não está presente por qualquer casualidade, mas integrando múltiplos símbolos numa leitura intertextual, apercebendo-nos das múltiplas leituras possíveis.” In José Manuel Martins Carneiro, 2009, p. 262

^{XXIV} José Manuel Martins Carneiro, 2009, p. 263

sentido de vivência do Homem de Oitocentos, esta dimensão do dever histórico que cria mudança, temática esta, também, espalhada nas cantarias trabalhadas do Palácio, onde as metamorfoses da Natureza apelam ao constante devir.”^{xxv}

Também de 2009 é o trabalho de Jorge Muchagato: «Palácio e Parque da Pena – Fontes e Bibliografia para apoio à Investigação Histórica», com edição para breve. Esta obra dividida em duas partes, uma sobre “O Mosteiro de Nossa Senhora da Pena” e outra sobre “O Palácio da Pena”, como o próprio título indica, é um perfeito suporte à investigação, reunindo as Fontes Manuscritas, Fontes Impressas e a Bibliografia, funcionando os textos, notas e articulação do autor como um fio condutor que afasta as dúvidas ou contradições que possam existir sobre o mosteiro preexistente, a construção do palácio e a sua habitação pela família real. Destacamos três documentos que em coordenação com os Livros da Folha das Despezas na Real Obra e Quinta da Penna de Rodrigo José Simões, guardados no Palácio da Pena, foram uma mais valia para a compreensão do avanço das obras, são eles os “*Relatórios do Mestre João Henriques sobre o andamento das obras no Palácio da Pena para o período de Julho a Setembro de 1847.*”, “*Relatórios do Mestre João Henriques sobre a evolução dos trabalhos no Palácio da Pena para o período de Julho a Setembro de 1848*” e as “*Instruções para o mestre das Obras João Henriques. Trabalhos de pedreiros, Canteiros, e carpinteiros durante a minha ausência*” do Barão de Eschwege. Estes elementos, devido ao seu carácter mais informal e descritivo, e não de assento restrito em livros de obra, permitem chegar mais longe.

^{xxv} José Manuel Martins Carneiro, 2009, p. 263

1. A nova Europa pós-revolucionária e o Romantismo

A revolução de 1789 em Paris foi o culminar de todas premissas desenvolvidas ao longo do século XVIII, o *ditto* século das luzes, em que foram colocadas as esperanças de muitos, tanto em França como no âmbito internacional. Porém, como refere Georges Gusdorf, o seu subsequente tempo do «Terror» “(...) est la preuve par l’absurde de l’inefficacité des Lumières.”¹, no qual se viveu não a glorificação da razão, mas a violência fratricida².

É um momento de desilusão, de crise espiritual para muitos, sobretudo para a *intelligentsia* francesa e internacional, que observam com surpresa, consternação e, até, ironia³, os desenvolvimentos da revolução, considerando que “(...) elle emploie les pires moyens pour arriver à ses fins et sombre dans d’inexpiables contradictions. »⁴. No entanto, considera-se que a revolução francesa foi um acontecimento fundamental para a Europa do século XIX pois, “Dans ses intentions premières, et dans son échec la révolution de France suscite à travers l’Europe une révolution spirituelle plus profonde que les remembrements politiques.”⁵

Não se concretiza a promessa messiânica de um mundo novo, com novas estruturas de poder e instituições criadas segundo critérios racionais, por oposição às do antigo regime nascidas dos «acasos da história»⁶. A prova está na “(...) dure réalité (...); des conflits inexpiables ont entraîné une confusion des valeurs, une dégradation des bonnes volontés.”⁷ “A filosofia das luzes fora abalada ou ultrapassada pelo acontecimento.”⁸ Contudo, surgira um mundo diferente e, se as premissas revolucionárias não são postas em prática para criar o direito comum nas sociedades, elas impõem-se como temas de reflexão totalmente novos. O que era somente especulação abstracta, reflexão solitária de intelectuais tinha tomado corpo no povo francês, levando a que por todo o ocidente alastrassem motes, até então *impossíveis*, tais como: liberdade, justiça, igualdade, direito à insurreição, reivindicação dos direitos do homem e do cidadão...⁹

¹ Georges Gusdorf – **Le Romantisme I**. Paris: Payot & Rivages, 1993. p. 7

² Georges Gusdorf, 1993, p. 51

³ Georges Gusdorf, 1993, p. 51

⁴ Georges Gusdorf, 1993, p. 51

⁵ Georges Gusdorf, 1993, p. 53

⁶ Georges Gusdorf, 1993, p. 51

⁷ Georges Gusdorf, 1993, p. 54

⁸ Henri Peyre – **Introdução ao Romantismo**. Sintra: Europa-América, 1975, p. 59

⁹ Georges Gusdorf, 1993, p. 55

É desta maneira que se altera o mundo mental na Europa, num processo que ajudará a definir os vários vectores que compõem o pensamento social do século XIX. Tratou-se de um momento de ruptura que “(...) impose une conscience de modernité, une conception nouvelle de l’individu et de la société, une réévaluation du statut de l’homme dans le monde.”¹⁰

Assim, é possível abordar o Romantismo como uma corrente de pensamento intimamente relacionada com a construção do novo Eu do homem ocidental, que se vê num mundo desestruturado, face ao que até então conhecia. No qual, instituições aparentemente seguras como a “(...) monarquia [francesa] mais antiga e sólida que qualquer outra da Europa (...)”¹¹, por acção da vontade humana fora violentamente derrubada. Onde a “Razão”, acalentada desde o início do século, afinal não é um novo messias, mas uma das origens do «Terror», verificando-se, mais tarde, que essa mesma “(...) raison militante, opératrice du progrès de l’humanité, s’efface devant la raison militaire du général Bonapart. La revolution des droits de l’homme n’a pas eu lieu.”¹²

Como tal, em poucos anos, o ‘Indivíduo’ adquire uma importância, como talvez nunca até então havia conhecido. Privado de seguranças exteriores, exposto ao turbilhão da situação social, política e económica, cuja estabilidade se encontrava constantemente ameaçada, é obrigado a tomar a responsabilidade da *gestão* da sua vida pessoal, o que fez avançar o advento definitivo da iniciativa individual¹³ dentro das sociedades europeias.

Neste contexto, consideramos que o movimento romântico deve ser entendido como muito mais que um movimento artístico ou literário. Na proposta dos seus primeiros teóricos, sobretudo F. Schlegel e Novalis, observa-se a necessidade de procura de um novo tipo de sabedoria revelada num novo tipo de vida. E, como refere Gusdorf, autor que temos vindo a citar: “*Les majores oeuvres du romantisme ne se limitent pas à des livres, à des tableaux ou à des symphonies; elles comprennent le corps franc des chasseurs de Lützow qui font le coup de feu contre es armées napoléoniennes en Allemagne, et qui manifestent en octobre 1817 à la Wartburg, pour célébrer le troisième centenaire de la Réformation en même temps que les valeurs libérales. Les barricades de Juillet 1830 et la grand esperance qu’elles suscitent à travers l’Europe sont des témoignages*

¹⁰ Georges Gusdorf, 1993, p. 55

¹¹ Henri Peyre, 1975, p. 59

¹² Georges Gusdorf, 1993, p. 7

¹³ Georges Gusdorf, 1993, p. 56

romantiques, ou encore le mort de Byron à Missolonghi, pour l'indépendance de la Grèce (...) " ¹⁴

Parece portanto pertinente a ideia de Romantismo como um construtor metafísico da realidade, já que o seu momento é contemporâneo do momento de falência da esperança na razão e na revolução¹⁵. Tempo em que se impôs à geração filha da revolução francesa a construção de um novo mundo "(...) sur les ruines de l'ancien."¹⁶.

A aderência aos conceitos do movimento romântico invoca um certo tipo de espiritualidade pós-revolucionária que, sem ser reaccionária, funciona como o contraponto à revolução e a tudo o que de negativo veio na sua esteira como: despotismo, interesses meramente terrenos etc.

Neste ponto Schegel pergunta retoricamente "Mais où allons-nous trouver un tel contrepoids? La réponse n'est pas difficile : incontestablement en nous-mêmes (...)"¹⁷. Ou seja, como explica George Gusdorf, a nova espiritualidade exige uma reconversão cultural em que toda a importância transita do exterior para o interior¹⁸.

Um dos aspectos fundadores da nova consciência do Eu trazida pelo Romantismo foi a experiência do exílio ou da viagem, que aumentou por razões políticas, intelectuais durante guerras e mudanças de regime que se deram em alguns países europeus. De facto, no século XIX verifica-se uma grande mobilidade de algumas elites pela Europa, em parte como consequência da melhoria das vias de transporte.

Ou seja, fosse o caso dos exilados franceses após a revolução, os que saíram do seu país devido às guerras napoleónicas ou, mais tarde, os portugueses que foram exilados pelo miguelismo ou o liberalismo e, ainda, os viajantes com razões muito pessoais ou objectivos turísticos, intelectuais e de cultura. A verdade é que, por diferentes motivos se torna ainda mais comum a experiência de viajar, que vinha aumentando desde o século XVIII com o enraizamento do hábito inglês do Grand Tour.

Desta experiência fazia parte a procura duma via de desenraizamento do mundo que se conhece, para encontrar *outro* que, provavelmente apresentará outros sentidos para a

¹⁴ Georges Gusdorf, 1993, pp. 33 e 34

¹⁵ Georges Gusdorf, 1993, p. 56

¹⁶ Georges Gusdorf, 1993, p. 54

¹⁷ Georges Gusdorf, 1993, p. 56

¹⁸ Georges Gusdorf, 1993, p. 56

vida do indivíduo que precisa de criar a *dita* nova consciência para si próprio. E será nesta abertura que os homens do tempo do romantismo aprenderão a valorizar as diferenças, o característico, ou o pitoresco, que encontravam em lugares cada vez mais remotos do seu ponto de partida.

A racionalidade, a beleza clássica e ideal, os princípios do intelecto e a norma académica progressivamente deixavam de ser as únicas matrizes. E, como tal, estes aventureiros cosmopolitas procuravam *juntar* ao que já conheciam, outras formas de olhar o mundo: a natureza, a arte, Deus, a história, as nações, as regiões etc. De modo a se tornarem mais completos, atingirem a plenitude¹⁹.

“A ideologia da viagem implica a partida de um lugar e o regresso a esse mesmo lugar: o viajante enriquece esse lugar com todo um (...) conhecimento e experiência através dos quais reafirma, no seu regresso à estabilidade, a sua própria consistência, a sua identidade enquanto sujeito.”²⁰

Como sublinha Henri Peyre, o exilado pode passar por sentimentos, sensações fortes, que se ligam eminentemente ao Romantismo como: o do “(...) isolamento do homem entre paisagens esmagadoras ou planícies tristes, da sua alienação entre gentes cuja língua nem sempre lhe era acessível, a desvairada saudade de um passado mais tranquilo, a angústia em relação ao futuro (...)”²¹. E, no provável tempo livre o viajante/exilado, registaria essas impressões “(...) com complacência e langor, com um egocentrismo compreensível nos que haviam deixado tudo (...) e que se encontravam complacentemente a sós com o seu eu (...)”²².

1.1. Os nacionalismos, a ‘Fronteira’, a visão de ‘uma Europa mais rica, porque diversa’

A espiritualidade pós-revolução, a crise do pensamento racional, um certo sentimento de nostalgia acerca de um tempo indefinido, as reformulações políticas, a alteração das prioridades dentro das sociedades, associadas às várias e diferentes experiências de exílio e viagem, são alguns dos factos que levaram à construção de uma nova ideia de Europa através dos ‘Nacionalismos’, uma marca do século XIX.

Um tempo durante o qual, se descobrirá o fascínio da multiplicidade ao invés da unidade. Concepção que se opunha ao antiquíssimo sonho do «império europeu», a

¹⁹ Georges Gusdorf, 1993, p. 284

²⁰ Louis Marin - The Frontiers of Utopia. In Filipa Lowdes Vicente – **Viagens e Exposições: D. Pedro V na Europa do Século XIX**, Lisboa: Gótica, 2003 (excertos introdutórios)

²¹ Henri Peyre, 1975, p. 58

²² Henri Peyre, 1975, p. 58

caminho de uma uniformidade ideal, ou ao mito reaccionário da Santa Aliança entre os reis europeus²³. Emerge, assim, uma visão em que toda a variedade de línguas, culturas, trajas, lugares pitorescos, compõem uma Europa mais rica, porque diversa.

O cosmopolitismo universalista dos cidadãos do mundo dá lugar um internacionalismo de especificidades geográficas e históricas que encontra a sua expressão nos relatos de viagem, nos romances históricos, nas composições dos músicos e pintores, bem como nos trabalhos dos historiadores, filólogo e etnólogos.²⁴

A «Fronteira»: linha que separa e ao mesmo tempo relaciona, torna-se mais um mito da imaginária romântica por oposição à do racionalismo pois: “A la Cosmopolis intellectuelle sans frontières, à l’Europe de l’homogénéité, succède une Europe des frontières, et de différences. (...) L’âge des lumières ignorait la Frontière, au nom de l’unité du monde des esprits; la frontière était une signe de arriération historique et politique, appelée a disparaître dans le progrès du devenir cosmopolitique (...)»²⁵. Ou seja, na perspectiva romântica o caminho da unidade europeia, não passa pela eliminação das fronteiras, mas pelo seu acentuar, na medida em que as diferenças entre



²³ Georges Gusdorf, 1993, p. 289

²⁴ Georges Gusdorf, 1993, p. 290

²⁵ Georges Gusdorf, 1993, p. 290

nações, que em vez de constituírem uma deficiência a lamentar, se tornam numa mais-valia de cada país que constitui o velho continente.²⁶

2. A estética romântica

Neste sentido romântico de gosto pela pluralidade, como meio de atingir um todo pleno, verifica-se uma progressiva alteração da estética dominante. O ideal de beleza clássica deixará de poder ser a norma ou o objectivo a alcançar pelo artista, o escritor, o poeta, o músico, ou mesmo o marceneiro, para que a seu lado, e não numa ordem inferior, tomem lugar outras categorias estéticas como o «sublime», o «pitoresco», o «maravilhoso» e mesmo o «feio». Como explica Paolo d'Angelo²⁷; a 'arte moderna' passará a ter por objectivo não o belo mas o interessante, não o ideal mas o característico.

Enquanto uma obra clássica se basta a si própria, sendo alvo de uma fruição *desinteressada*, durante a qual o espectador tem à sua frente um objecto que representa a realidade «*como deveria ser*», corrigida segundo regras abstractas, à qual nada pode acrescentar de si, homem imperfeito que é. Uma 'obra da contemporaneidade' procura estimular o fruidor com sensações novas e fortes, fundamentalmente porque a realidade é apresentada sem escamotear características ou particularidades na procura de ser única e irrepitível, mesmo que implique a associação a elementos ligados ao desagradável, ao feio, ao deformado... Pois, são esses elementos assim como os do mundo do maravilhoso, os que interessam o espectador moderno que, como já foi referido, tem por obrigação construir-se a si próprio enquanto pessoa individual.

2.1 Exotismos e Idade Média

Pode-se, portanto, considerar que esta *desobrigação* face à matriz clássica, associada à valorização dos aspectos mais característicos de cada nação europeia e em articulação com um tempo de atribuições resultantes da reformulação das sociedades em que homem europeu encontra a “(...) necessidade de sonhar, mesmo que seja acordado, na medida em que tal pode transformar-se numa «forma de fruição da [sua] própria personalidade»”²⁸. Acabará por conduzir ao gosto pela Idade Média e aos *exotismos* característica de oitocentos.

²⁶ Georges Gusdorf, 1993, p. 298

²⁷ Paolo d'Angelo – **A Estética do Romantismo**. Lisboa: Editorial Estampa 1998, pp. 129 e 130

²⁸ Regina Anacleto – **História da Arte em Portugal. Volume X**. Lisboa: Alfa, 1986, p. 94

Na valorização da Idade Média, o europeu encontrou um tempo diferente, com formulações mentais, arte, cultura, leis, ordem social, muito diferentes das propostas da sua época. No prazer encontrado no exótico, é-lhe permitido deslocar-se, nem que seja através da imaginação, para espaços diferentes dos que conhece, onde existe uma outra hierarquia de valores, diferentes estéticas, onde a filosofia influente é outra.

Referimos que a perspectiva oitocentista face ao exótico, das regiões do Oriente e do Novo Mundo, era muito semelhante relativamente aos lugares pitorescos mais recônditos, fora do eixo das grandes cidades, mas na Europa.

Estas duas vias: medieval e dos *exotismos*, são de facto apenas uma. Resultante da necessidade e desejo de «estar num lugar outro», de viagem no tempo ou espaço. Mas também do crescente interesse pelo estudo da história universal, pela análise e ‘recuperação’ das tradições nacionais e de povos longínquos, que a maior facilidade de viajar e a recente fotografia ajudavam a melhor conhecer. Um caminho que, em última análise originara as primeiras pesquisas no domínio da etnologia: dos primitivos e dos povos da Europa.

Os ambientes, a estética, a cultura, a espiritualidade, a linguagem, a imaginária, a literatura, tanto da Idade Média como de paragens exóticas e rurais, marcam presença nos vários campos artísticos do século XIX; seja como pano de fundo de romances, ou inspiração de músicos, poetas, escultores, pintores e mesmo de ilustradores e decoradores de interiores.

No âmbito da específico da arquitectura estas influências serão marcantes para a vivência em oitocentos, pelo facto de ser esta a disciplina que, em princípio, mais literalmente envolve o homem, dela usufruindo, sentindo-a de facto.

Constatamos por isso, que a par de obras pictóricas evocadoras de paragens exóticas, como algumas de Delacroix, ou que transmitem o sentido do sublime como as de Friederich, de obras sinfónicas como a *Sinfonia de Fausto* de Liszt ou *Tristão e Isolda* de Wagner, dos romances históricos e dos famosos diários de viagem, surgem obras arquitectónicas que revelam o que se tem vindo a escrever quanto à estética do Romantismo. Na qual, impera o conceito de não haver uma única regra, mas todas as possibilidades.

O classicismo racional, pós-revolucionário, perde a sua hegemonia nas opções tomadas pelos arquitectos, construtores, assim como pelos encomendantes. Neste novo tipo de escolhas, ou de ‘gosto’, todos os géneros têm o seu valor, não sendo nenhum

superior ao outro. Este é o momento em que a denominação «gótico» perde o seu sentido pejorativo²⁹ e entram em voga os estilos indianizante, arabizante, egípcio...

Surge uma gramática arquitectónica e decorativa “(...) muito vasta e rica que desembocou no ecletismo, arquitectura emblemática (...)”³⁰ que dominará uma parte considerável da construção no século XIX, abarcando desde moradias urbanas da nova classe burguesa muitas vezes nobilitada ou os palácios de campo, às infra-estruturas criadas a partir de novas necessidades do século tais como gares, mercados, bibliotecas públicas, edifícios de administração pública, prisões e hospitais.



²⁹ Georges Gusdorf, 1993, p. 298

³⁰ Regina Anacleto – **Arquitectura Neomedieval Portuguesa 1780-1924**. Coimbra: FCG, 1992, p. 86

3. D. Fernando de Saxe-Coburgo Gotha

Entende-se portanto que o Romantismo envolve a proposta de uma renovação no modo de viver que foi claramente adoptado pelas elites cultas europeias, às quais pertencia D. Fernando de Saxe-Coburgo Gotha. Epítome da imagem do príncipe germânico do século XIX, havendo passado grande parte da sua juventude, “(...) desafogada e culturalmente preenchida.”³¹ entre cosmopolita Viena e os domínios da sua família em Coburgo, num ambiente ou



“(...) *modus vivendi* (...) romântico-musical.”³² que a sua fortuna familiar permitia... Não só a de seu pai, o Duque Fernando Jorge Augusto de Saxe-Coburgo Gotha (1785-1851), mas também a de sua mãe, filha única, Princesa de Kohary, “(....) cujo património se espalhava pela Áustria e sobretudo na Hungria.

Desde cedo, o príncipe foi alvo de uma esmerada educação sobretudo na área das ciências e das artes liberais³³, cujos frutos se comprovaram, entre outros factos, nas escolhas para a sua biblioteca em Portugal³⁴ reveladoras do “(...) à-vontade com que (...) se movimentada em todas as frentes do romantismo, como a literatura, as artes e arqueologia, a teologia e a filosofia, os clássicos, a jurisprudência, as ciências naturais, a medicina e a história.”³⁵

Foram aliás, a cultura e instrução, aliadas ao facto de não trazerem consigo “(...) complicações de ordem política (...)”³⁶ a explicação para os inúmeros casamentos entre

³¹ Paulo Pereira; José Martins Carneiro – **O Palácio da Pena**. Londres: Scala Publishers, 1999, p. 23

³² Ruben A. Leitão – **Cartas de D. Pedro V ao Príncipe Alberto**. Lisboa: Portugália Editora, 1954, p. 30

³³ “É o teólogo Carl Dietz que – nomeado seu perceptor – orientará a formação e educação do príncipe acompanhando-o (...) a Portugal.” [até 1847] in Paulo Pereira; José Martins Carneiro, 1999, p. 23

³⁴ “A biblioteca de Fernando de Coburgo é rica em material lido pelo monarca, para não falarmos de toda a sua educação e formação no meio florescente das sociedades secretas de Viena e da Prússia.

No «Catálogo dos Livros pretendentes à biblioteca de Sua Majestade Fidelíssima El-Rei o Senhor Dom Fernando II» (...) é-nos referida a existência de praticamente todas as obras dos principais autores românticos alemães, franceses e ingleses (...) Weber, (...) Kleist, Schiller, Jacobi, Lessing, E.T.A. Hoffmann, Goethe, (...) Tieck e Novalis (...) Rousseu, Victor Hugo, Montaigne (...)” In José Manuel Martins Carneiro – **O Imaginário Romântico da Pena**. Lisboa: Chaves Ferreira, 2009, p. 110

³⁵ José Manuel Martins Carneiro, 2009, p. 110

³⁶ “Esta facilidade com que de um momento para o outro aparecia um poder neutro explica o aparecimento da Bélgica com o seu primeiro rei, Leopoldo de Saxe Coburgo; explica o casamento deste Rei., ainda Príncipe com a Princesa Carlota, herdeira efémera do trono de Inglaterra; explica os dois

príncipes dos ducados germânicos e os herdeiros das principais casas reais europeias. Pois, estes consortes, oriundos de algum “(...) inocente principado, nas margens românticas do Reno (...) forneciam matéria para não se extinguirem as monarquias da Europa. (...) Muito bem instruídos (...) eram bons chefes de família [e tinham] fama de prolíferos, o que convinha sobre todos os aspectos (...)”³⁷. Sobretudo em Portugal, onde que “(...) o trono da Rainha Senhora D. Maria II estava sobre um vulcão (...)”³⁸.

José Augusto França a este propósito transmite-nos a imagem de D. Maria II como uma jovem herdeira que no exílio se tornara conhecida da aristocracia europeia e que, entretanto, se havia convertido na “(...) própria imagem de uma heroína romântica atingida pela desventura e que um cavaleiro-«dandy» devia vir socorrer (...)” sobretudo após ter ficado órfã e viúva tão nova, “(...) perdida no seu reino ainda convulsionado por políticos pérfidos e «barões» ávidos, tornara-se uma espécie de personagem de romance histórico e popular (...)”³⁹.

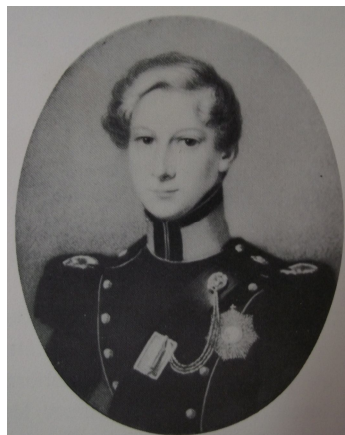


casamentos da nossa rainha D. Maria II, um com o príncipe Augusto de Lichtenberg, o outro com o futuro rei D. Fernando (...) Saxe Coburgo; explica o casamento do Príncipe Alberto de Saxe Coburgo com a rainha Vitória de Inglaterra; e explica ainda o casamento do nosso rei D. Pedro V com D. Estefânia Hohenzollern Sigmaringen.” Ruben A. Leitão, 1954, p. 28

³⁷ Ruben A. Leitão, 1954, p. 28 e 29

³⁸ Marion Ehrhardt – **D. Fernando II – Um Mecenas Alemão Regente em Portugal**. Porto: Paisagem Editora, 1995, p. 8

³⁹ José Augusto França – **O Romantismo em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1999, p. 213



Após a sua viuvez precoce foi necessário voltar a casar a rainha. E constata-se que as manobras diplomáticas levadas a cabo pelo Duque de Palmela, presidente do ministério e do Conde de Lavradio enviado especial a Londres e Paris⁴⁰, de facto, penderam para o factor germânico, certamente pelas razões que acima referimos. Como tal, procuravam entre “(...) Princepes Allemaes da Familia Real d’Inglaterra (...) algum Principe q. tenha as qualidades exigidas p.^a o Esposo de Sua Magestade (...)”⁴¹.

Em Julho de 1835, surge como possibilidade o nome de Fernando de Saxe Coburgo, então com 19 anos, e que tinha a vantagem de “(...) apesar de ser da família Saxe-Coburgo he Catholico desde o seu nascimento.”⁴². Assim, foi negociado o casamento, realizado primeiramente por procuração no dia 1º de Janeiro de 1836, e depois ratificado a 9 de Abril do mesmo ano, na Sé de Lisboa.

A nível pessoal, Marion Ehrhardt faz notar que a proposta de casamento com uma rainha “(...) deve ter lançado o jovem príncipe num conflito profundo (...)”⁴³, já que a sua formação tinha sido direccionada para uma vida particular dedicada ao seu gosto pelas artes e ciências, e não para ser um soberano ou militar⁴⁴.

Porém, como ficou na História de Portugal, D. Fernando II, cognominado de o Rei-Artista, acabaria por encontrar o seu lugar na formação da nova sociedade portuguesa nascida do liberalismo.⁴⁵

Uma sociedade que o novo regime pretendia direccionar para novos rumos tanto a nível económico e financeiro, na indústria, no comércio, nas exportações e no mercado

⁴⁰ José Teixeira – **D. Fernando II, Rei-Artista Artista Rei**. Lisboa: Fundação Casa de Bragança, 1986, p. 30

⁴¹ José Teixeira, 1986, p. 30

⁴² “(...) officio de 4.VII. 1835 do conde do Lavradio ao duque de Palmela.” In, José Teixeira, 1986, p. 31 e 32

⁴³ Marion Ehrhardt, 1995, p. 8

⁴⁴ José Martins Carneiro, 1999, p. 23

⁴⁵ José Augusto França, 1999, p. 9

de capitais⁴⁶, como a nível filosófico, moral e ideológico, constituindo a extinção das ordens religiosas de 1834 um indício claro da mudança de sinal.

O impulso às «artes e letras» que a sociedade nascida da revolução em França já adoptara “(...) entre as suas modas ou marcas distintivas.”⁴⁷, ainda era ténue em Portugal. Facto que se deveu sobretudo ao investimento irrisório na instrução geral, o que não favorecia nem a criação de novos criadores, nem de novos públicos⁴⁸. E também ao insuficiente apoio aos artistas, que contavam com um ensino medíocre⁴⁹, um número irrelevante de bolsas de estudo no estrangeiro e com um pequeno mercado de arte, além de críticos de “(...) de uma incompetência que compung[ia].”⁵⁰

D. Fernando II interessou-se por estas questões e problemas e, progressivamente, tomou “(...) o papel de um verdadeiro ministro da cultura.”⁵¹ Uma função que segundo Maria João Baptista Neto, desempenhou, não apenas por razões de inclinação artística ou de gosto pessoal, mas por razões políticas. Pois, como defende a autora, por toda a Europa monárquica, a ascensão do liberalismo implicou esforços para a conservação da imagem benemérita das Casas Reais através da acção filantrópica e cultural.

Numa aliança com os anseios dos grandes vultos da cultura da época na defesa do património, nomeadamente com Alexandre Herculano, convidado em 1839 para o cargo de Director das Bibliotecas Reais, o Consorte movimentou-se para fazer avançar projectos de restauro de monumentos nacionais. Entre os quais se conta o mosteiro da Batalha, além dos conventos de Mafra e Tomar, Jerónimos,



⁴⁶ Irene Vaquinhas; Rui Cascão – A Evolução em Portugal: A lenta e complexa afirmação de uma civilização burguesa. In **História de Portugal V**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, p. 444 a 447

⁴⁷ Note-se que “(...) a burguesia francesa [era] (a principal inspiradora dos nossos padrões culturais)” A sociedade M. Lourdes Lima Santos – Para a análise das ideologias da burguesia. Análise Social, Vol. XIII (49), 1977-1.º, p. 24

⁴⁸ No fim do século XIX o número de analfabetos ainda atingia 80% da população portuguesa, site: <http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/ano.php>

⁴⁹ José Augusto França – Esboço de uma Sociologia da Vida Artística Portuguesa. O Tempo e o Modo. Nº 36 (Março de 1966), p. 360

⁵⁰ José Augusto França, 1966, p. 367

⁵¹ Maria João Baptista Neto, «**James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria de Vitória no Século XIX**». Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 59

Sé de Lisboa e Torre de Belém⁵².

Noutro âmbito, igualmente ligado à cultura artística, D. Fernando II ajudou a promover os artistas seus contemporâneos através do exemplo, adquirindo obras nos Salões que visitava e prestigiava. As suas preferências funcionavam “(...) como uma espécie de padrão de bom gosto (...)”⁵³ seguido pelos grupos com poder económico. Num “(...) fenómeno de mimetismo social; [em que] as camadas mais endinheiradas mas com poucos conhecimentos e fraca sensibilidade estética, apuram os seus gostos tornando-se por arrastamento apreciadoras e consumidoras de arte.”⁵⁴ O facto de o rei aparecer em eventos artísticos e comprar, terá tido uma razoável influência no crescimento do mercado de arte, facto positivo para os artistas e para o reconhecimento da arte portuguesa.

A acção desenvolvida por D. Fernando II em prol da arte e cultura nacionais, como faz notar Maria João Baptista Neto, terá alcançado ainda mais impacto e visibilidade pelo facto de naquele momento ainda não ter havido a capacidade de criar um sistema administrativo de suporte a nível governamental que protegesse os monumentos nacionais.⁵⁵



⁵² “Ao bolso do príncipe se devem (...) as obras de restauro na Batalha, em Tomar, em Mafra, nos Jerónimos, na Torre de Belém, na Sé de Lisboa (...)” José Augusto França – **A Arte em Portugal no Século XIX – I Volume**. Bertrand Editora, 1990, p. 296

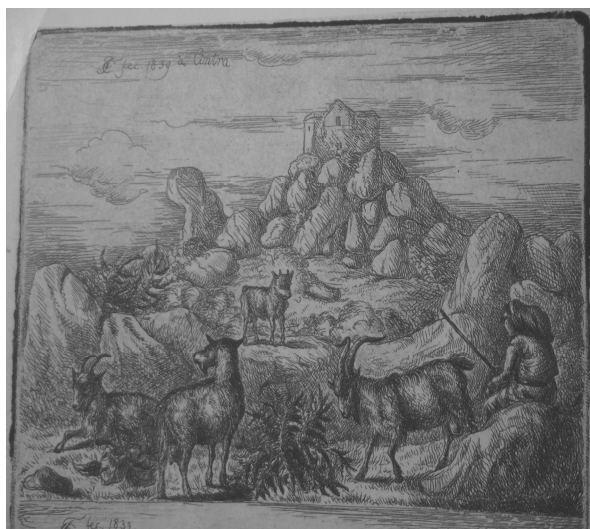
⁵³ Este fenómeno de ‘mimetismo social’ é referido a propósito da pessoa concreta de D. Fernando II. Maria Isabel Duarte Saraiva – Os Cinco Artistas em Sintra no Quadro e o Contexto Histórico-Artístico da Época. In **Romantismo – Sintra nos Itinerários de um Movimento**. Sintra: Instituto de Sintra, 1988, p. 64 e 65

⁵⁴ Maria Isabel Duarte Saraiva, 1988, p. 64 e 65

⁵⁵ Maria João Baptista Neto, 1997, p. 61

4. Sintra

Pouco tempo depois de chegar a terras lusas, provavelmente ainda na Primavera de 1836, D. Fernando terá estanciado com a rainha em Sintra, lugar que desde a antiguidade fascina os homens cultos. E que se impunha como um espaço fundamental para conhecer numa época em que “(...) a existência de uma relação com o



sentimento da natureza, que se pode apreender na contemplação do universo, da paisagem, ou na emoção intrínseca ao próprio indivíduo, (...) [era] uma preocupação de todos os românticos.”⁵⁶ Entre os quais se contava o jovem príncipe que “(...) ficou apaixonado pela vegetação de Sintra e pelos seus recantos poéticos.”⁵⁷, entre os quais o cativaram particularmente Monserrate⁵⁸ e a Pena, que veio a adquirir...

Um lugar no topo da Serra, preso à rocha, quase tocando o céu, de onde se avista o mar, onde os elementos naturais se encontram e se aliam ao sentido místico de corresponder ao lugar de “(...) uma Senhora Aparecida (...)”⁵⁹.

Espaço sacralizado, onde desde século XII existiu uma ermida⁶⁰, substituída no início do século XVI por um convento mandado erguer por D. Manuel I, *o Venturoso*. O convento foi inicialmente construído em madeira (1503) e logo depois em pedra (1508). Numa obra ligada à afirmação do poder real, à qual, parece, esteve ligado um dos

⁵⁶ Regina Anacleto, 1986, p. 93

⁵⁷ José Martins Carneiro – **D. Fernando de Saxe-Coburgo Gotha: Comemoração do 1º centenário da morte do Rei-Artista**. Sintra: Palácio Nacional da Pena, 1985, p. 49

⁵⁸ “El-Rei o Senhor D. Fernando cubiçou longamente a formosa propriedade chegando a projectar uma estrada de ligação entre a Pena e Monserrate. Não chegou porém nunca ao preço que lhe era pedido.” [D. Luís de Castro – Beckford em Cintra. II. Beckford em Monserrate. *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, 2ª Série, 2º Semestre, 1906, p. 472] Citado por Regina Anacleto, 1992, p. 64

⁵⁹ Tude M. de Sousa – **Mosteiro, Palácio e Parque da Pena na Serra de Sintra**. Sintra: Sintra Gráfica, 1951, p. 15

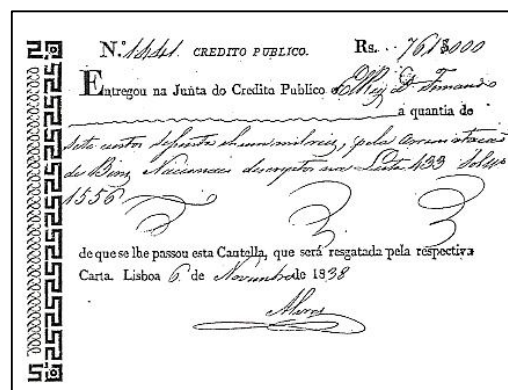
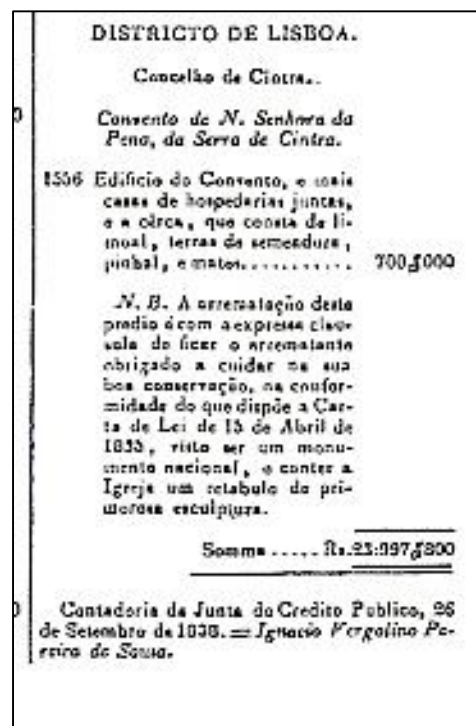
⁶⁰ “Pelo que diz o Abade de Castro, sem aliás fundamentar a informação esta ermida foi fundada «pelos anos de 1372, por D. Henrique Manuel de Vilhena (e não D. Afonso Henriques, como é tradição geral) conde de Ceia e Sintra, tio de El-Rei D. Fernando I, o Formoso...» - («Memória histórica sobre a origem e fundação do R. Mosteiro de N.ª S.ª da Pena, situado na serra de Sintra» pelo Abade A. D. de Castro e Sousa – Lisboa, 1841). Citado por Tude M. de Sousa, 1951, p. 15

grandes mestres do manuelino: Diogo de Boitaca, facto confirmado pelos registos quinhentistas do almoxarife do palácio da Vila.⁶¹

No século XVIII, esta obra sofreu alguns desastres. Primeiro, em 1743, quando no dia de S. Jerónimo, caiu um raio sobre a torre sineira, logo recuperada pelos monges, e depois, com o terramoto de 1755 que provocou danos e obrigou a uma intervenção para evitar a derrocada⁶². Finalmente, a extinção das ordens religiosas, em 1834, trouxe ao Convento de Nossa Senhora da Pena os males do abandono total, deixando-o “(...) no maior estrago pociavel, chov[ia] em todas as cazas e até na Igreja.”⁶³.

A anunciada ‘ruína completa’ foi, no entanto, evitada. Em 1838, D. Fernando II arrematou o imóvel por 761.000 réis, responsabilizando-se por cumprir a clausula de “ (...) cuidar da sua boa conservação (...) visto ser um monumento nacional (...)”⁶⁴, de acordo com a Lei de 15 de Abril de 1835 acerca da venda de monumentos nacionais.

Diploma que, como se verificará, o Consorte respeitou, num acto quase singular e revelador da conduta “(...) deste rei alemão (...) única, à margem dos costumes nacionais e do tempo histórico (...)”⁶⁵. Pois, apesar da existência desta lei, os governos liberais não adoptaram



⁶¹ “Diogo de Boitaca (...) segundo o *Livro Truncado* (...) de André Gonçalves - almoxarife da obra do Paço da Vila - se encontrava em Sintra nesta época participando nas duas obras: “«Item deu e pagou o almoxarife ao dito pêro de carnjde de duzentos e corenta de cunhaes em pillares de pedraria pera a obra do cerco dos coelhos e pera a casa da fazenda de que a daver por cada uma peça a vinte e oyto reaes em que a monta seis mjll e oytocentos e oytenta e oyto reaes a qual pedraria deu **mestre boitaca** no sobredito preço que é a taxa de **santa Maria da pena**» Isto indica-nos ao certo que no ano de 1507 este mestre Boitaca fornecia cunhaes e pilares para as obras do Paço pelos preços pelos quais os fornecia para a Pena” Conde de Sabugosa - **O Paço de Cintra**, Sintra: C.M.S., 1990 [1903], p. 63

⁶² Regina Anacleto, 1992, p. 68 e 69

⁶³ José Teixeira, 1986, p. 303

⁶⁴ Anúncio de venda de «Bens Nacionaes» pela Junta de Crédito Público lista 433, nº1556. In José Teixeira, 1986, p. 303

⁶⁵ José Augusto França, 1999, p. 215

medidas categóricas na defesa da arte e património, com resultados funestos para a cultura nacional⁶⁶, e que, até hoje, “(...) ainda não foram perfeitamente estabelecidos.”⁶⁷

4.1. Material Romântico...

D. Fernando tinha acabado de adquirir material romântico em bruto: uma casa conventual abandonada, parcialmente arruinada, um lugar místico de ligação entre o céu e a terra, o natural e o religioso, sítio eremítico de difícil acesso, no qual se haviam recolhido reis medievais em oração⁶⁸.

Este era o ponto de partida ideal para “(...) um Príncipe que vem da terra do romantismo, das lendas medievais, dos ventos e dos nevoeiros (...)”⁶⁹, poder dar largas à imaginação – a faculdade de eleição entre os românticos.⁷⁰

A ideia inicial parece ter sido “(...) destinar a parte conventual para a instalação de alguns quartos para permanências pouco demoradas.”⁷¹ Por exemplo, quando a Família Real estivesse no Paço da Vila de Sintra e visitasse aquele lugar. Porém, logo entre os anos de 1840 e de 1841⁷², o Rei decidiu transformar o convento em ‘palácio acastellado’⁷³, num plano que incluía a construção de uma nova ala com “(...) novos aposentos para transformar o espaço em agradável residência de veraneio (...)”⁷⁴.

Apesar de estar ligado várias iniciativas patrimonialistas, culturais, mecenáticas e científicas, que preencheram a sua existência enquanto consorte, uma função indefinida e, por vezes, ingrata⁷⁵, o grande projecto artístico e vivencial de D. Fernando II foi a construção do Palácio da Pena. Uma obra que encerra “(...) sua justificação de artista, de amador, de criador.”⁷⁶, e que, obedecendo a um programa romântico “(...) de conciliar a realidade da vida com os impulsos da imaginação (...)”⁷⁷, se apresentou sempre uma

⁶⁶ Joaquim Veríssimo Serrão – **História de Portugal. 1832 – 1851**. Lisboa: Verbo, 1995, p. 358

⁶⁷ Maria João Baptista Neto, 1997, p. 49

⁶⁸ Tude M. de Sousa, 1951, p. 26 e 27

⁶⁹ José Martins Carneiro, 1985, p. 49

⁷⁰ Marcel Zahar - **L’Art de Notre Temps**. Paris : Émile-Paul, 1969, p. 275

⁷¹ José Teixeira, 1986, p. 305

⁷² Regina Anacleto, 1992, p. 73; José Teixeira, 1986, p. 305

⁷³ Regina Anacleto, 1992, p. 73

⁷⁴ José Martins Carneiro, 2009, p. 69

⁷⁵ Até 1851, D. Fernando tinha uma função bem definida, negociada antes do seu casamento, que era o cargo de comandante em chefe do exército, mas que após um embaraçoso episódio militar, termina. Marion Ehrhardt, 1995, p. 9 a 12

⁷⁶ José Augusto França, 1999. p. 215

⁷⁷ C. M. L. Baeta Neves – O Papel do arvoredo no ambiente romântico do Parue da Pena e seu interesse científico. A criação do «Arboreto Nacional D. Fernando II». In **Romantismo – Sintra nos Itinerários de um Movimento**. Sintra: Instituto de Sintra, 1988, p.69

obra aberta, com alterações, construções e melhoramentos realizados praticamente até à morte do seu mentor em 1885.

O papel do Barão de Eschwege no apoio à construção idealizada por D. Fernando II, tem sido tratado nas obras literárias referentes à Pena⁷⁸, expondo-se a analisando-se as suas habilitações de engenheiro de minas, tão úteis nos problemáticos terreno e edifício original da Pena, além da sua capacidade, pela origem germânica, de entender e se sensibilizar perante os anseios românticos de D. Fernando com quem reparte a «autoria» da obra da Pena.



No entanto, devemos, ao mesmo tempo, valorizar o trabalho de mestres⁷⁹ intervenientes na obra, dos quais “(...) de muitos (...) se sabe o nome, mas certamente alguns permanecerão para sempre no anonimato (...)”⁸⁰. Destacamos os mestres Nicolau Pires e João Henriques, sempre os primeiros nas ‘folhas das despezas’, ao longo de toda a obra, parecendo-nos que trabalhavam em estreita colaboração com Eschwege. Consideramos, contudo que no topo das decisões esteve sempre o rei que, aparentemente, tinha uma visão do rumo que desejava que para o seu palácio.

Edifício para o qual talvez não tenham existido, de facto, planos finais – correspondentes ao seu aspecto actual. Mas que se desenhava a partir dos seus sonhos, da sua cultura, do seu diletantismo, e também, da sua juventude⁸¹. Uma morada que mesmo com a passagem dos anos, e das décadas, particularmente depois do seu segundo

⁷⁸ Os textos fundamentais na abordagem ao Barão de Eschwege são: Fernando Cardoso d’Orey – O Barão de Eschwege, autor do primeiro estudo geológico da Serra de Sintra. In **Romantismo – Figuras e Factos da Época de D. Fernando II**. Sintra: Instituto de Sintra, 1988; Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 23; José Teixeira, 1986, p. 304 e 305; Regina Anacleto, 1992, p. 73 a 77; José Carneiro, 2009, p. 63 a 65

⁷⁹ Entre estes mestres devem ser destacados “Nicolau Pires [que] serviria na frente relativa aos levantamentos, desenhos e pormenores técnicos do projecto (...); João Henriques, no acompanhamento dos trabalhos de construção civil e de coordenação do estaleiro.” José Martins Carneiro, 2009, p. 72; “(...) Nos finais de 1863 morre o mestre das obras João Henriques, ‘pedra fundamental em toda a construção. O louvor conferido bem como a pensão de viuvez a sua mulher, foram provas do apreço em que era tido por D. Fernando.” José Teixeira, 1986, p. 327

⁸⁰ Regina Anacleto, 1992, p. 90

⁸¹ Regina Anacleto, 1992, p. 77

casamento com Elise Hensler, não deixará de ser um reflexo do seu mentor, decerto mais maduro, mas sempre inspirado pelo espírito romântico.

4.2. Um lugar de *desenfadamento*

Dom Duarte ect. A quantos esta carta virem fazemos saber que consiirando nos como vijmos a esta villa de Sintra mujtas uezes teer alguuns ueraãos E assy creemos que o farom. Os Reis que depôs de nos vierem por acharmos a terra de muy boons aares e agoas e de comarcas em que há grande auondança de mantijmentos de mar e da terra E por a nossa muy nobre e leal cidade de lixboa seer a tam acerqua⁸².

Como se pode ler neste excerto da carta de privilégios concedida aos sintrenses, em 1435 o rei D. Duarte já previa que os futuros monarcas portugueses iriam manter o gosto de vir a Sintra, sobretudo no Estio. Sendo interessante verificar que os atractivos fundamentais do século XIII, se mantinham no século XIX; os bons ares



e águas, a proximidade do mar estando numa região campestre, alguma caça e, sobretudo, a importância de estar perto da capital, mas distante o suficiente, para uma mudança de cenário.

Quatro séculos depois de D. Duarte, os ‘nobres paços’ sintrenses eram mantidos para o veraneio da família real portuguesa, havendo decerto provocado *encantamento* em D. Fernando II, uma vez que a sua imagem geral parece manter uma relação com a herança islâmica em Portugal, traço de exotismo que tanto agradava aos espíritos românticos como o seu.

Um sabor que era incrementado pelo facto do palácio estar implantado no mesmo local da alcáçova dos governantes mouros de Lisboa⁸³. Mas também pelas características da sua arquitectura manuelina, que tem uma vertente de certo exotismo advindo da latência da arte mudéjar na península ibérica. A qual, entre o final do século

⁸² «**Privilégios de Sintra...**» IAN/TT, Chanc. de D. Duarte, 1.º 1, fl. 210v. O doc. presente insere-se na carta de confirmação de 1439, de 4 de Setembro e está na de 4 de Fevereiro de 1497, na Chanc. de D. Manuel I, 1.º 29, fl. 80 e, em leitura nova, Estremadura, 1.º 2, fl. 278v. Retirado do site http://www.triplov.org/novaserie.revista/numero_07/joao_silva_sousa/index.html

⁸³ José Custódio Vieira da Silva – **O Palácio Nacional de Sintra**. Londres: Scala Publishers/IPPAR, 2002, p. 17

XV e o início do XVI encontrou no gótico final um aliado *estético e formal* e um factor de reflorescimento em Portugal e Espanha.⁸⁴

Do mesmo modo, as lendas mouriscas⁸⁵ que, pelo menos desde o século XVIII envolvem o paço, estimularam a ideia de exotismo em que alegadamente mergulhariam as suas raízes. Lendas que, segundo José Custódio Viera da Silva, não devem ser escamoteadas, defendendo que esta morada régia se foi tornando em algo mais que “(...) *verdades* históricas ou arquitectónicas.”⁸⁶ Uma vez que, vive também “(...) dos valores acrescidos (...)”⁸⁷ trazidos pela visão romântica de vários autores, nacionais e estrangeiros que, atraídos pela possibilidade de uma outra Alhambra, como a de Granada, viam origem islâmica nos revestimentos



azulejares, nas fontes e repuxos, nos jardins e até na organização espacial, que na realidade é um resultado das múltiplas campanhas de obras reais. Essa sensibilidade ao gosto islâmico de facto existe, mas apenas desde o século XVI trazia pela campanha manuelina...

O desejo de tornar a estadia de desenfadamento em Sintra num experiência de apropriação “(...) de outros mundos (...)”⁸⁸, não foi uma ideia romântica oitocentista.

Na realidade a introdução de uma sugestão de mudejarismo no Paço da Vila, durante as “(...) obras de embelezamento (...)”⁸⁹ levadas a cabo por D. Manuel I⁹⁰, reflecte gosto pelo vivenciamento de algo que é “(...) aparentemente distante e do qual não

⁸⁴ Paulo Pereira – **História da Arte Portuguesa – II Volume**. Lisboa: Temas e Debates, 1995, p. 147

⁸⁵ A Lenda da Lindaraya e Lenda das Duas Irmãs são um exemplo.

⁸⁶ José Custódio Viera da Silva – O Palácio Nacional de Sintra. O Poder de um Lugar, século XV a XIX. In **Lugares de Poder – Europa séculos XV a XX**. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 1998, p. 217

⁸⁷ José Custódio Viera da Silva, 1998, p. 214

⁸⁸ Raquel Henriques da Silva – A Propósito do Paço Real de Sintra. In **Estudos de Arte e História: Homenagem a Artur Nobre de Gusmão**. Lisboa: Vega, 1995, p. 243

⁸⁹ Paulo Pereira – A arquitectura Manuelina e o Problema do Exotismo. *Revista Oceanos*. Nº 33 (Jan. Mar. 1998), p. 160

⁹⁰ “O Paço da Vila é claramente influenciado pela arte andaluza, que é mal assimilada. Como alguém disse, há só uma sugestão de mudejarismo. Cremos ter sido intenção deliberada de D. Manuel construir, para sua morada, um edifício como os que vira em Espanha. O monarca deve ter-se valido dos seus artistas, dos seus construtores, dos seus decoradores, que não deixariam evidentemente de estar informados das correntes plásticas além fronteiras. Porém, sem um educação mudéjar, sem prática em trabalhos do género, mais não conseguiram que produzir certos efeitos (...)” Pedro Dias – **A arquitectura manuelina**. Porto: Civilização, 1988, p. 87

decorre qualquer risco de confusão cultural e religiosa.”⁹¹ E que, neste caso, se faz acompanhar do carácter de um certo luxo, conforto e festa que faziam parte do imaginário quinhentista acerca do oriente.

O Paço de Sintra configura assim o sentimento de «romantismo eterno»⁹², que sempre acompanha o homem na sua vontade de se projectar espaços e tempos outros, nos quais possa encontrar refúgio e lazer. Conceito que o justifica como o “(...) ponto de mira (...)”⁹³, ou a raiz do Palácio da Pena. Que, erguido lá no alto, como sua “(...) duplicação cúmplice (...)”⁹⁴, fez uso de todos pressupostos de sonho, de imaginação, de apropriação do poder demiúrgico da Serra, presentes na morada medieval para os reorganizar, como “(...) só um palácio romântico se atreveria (...)”⁹⁵, de maneira a apresentar a visão definitiva do que deveria ser uma morada régia em Sintra.



Valoriza-se por isso, a intuição de D. Fernando II que aceitou o projecto atribuído a Eschwege, a nível estrutural e de articulação de volumes⁹⁶, mas decidiu que a linguagem decorativa não seria a do neogótico internacional prevista. Desejava “(...) «outra coisa», mais aberta à fantasia, capaz de se inspirar nos restos renascentistas do velho mosteiro e de se inspirar nas mais variadas fontes.”⁹⁷, algo que atendesse ao desejo de viagem no tempo e no espaço que a passagem por Sintra fazia despontar nas camadas mais cultas da sociedade portuguesa e estrangeira. Não hesitou, portanto, em reunir ao *manuelino* do edifício preexistente um ‘manuelino inventado’, francamente

⁹¹ Paulo Pereira, 1998, p. 160

⁹² “Le romantisme historique a permis la révélation du romantisme éternel (...) » In Georges Gusdorf, 1993, p. 49

⁹³ Raquel Henriques da Silva, 1995, p. 243

⁹⁴ José Custódio Vieira da Silva, 1998, p. 219

⁹⁵ José Custódio Vieira da Silva, 1998, p. 219

⁹⁶ “Tem se dito e afirmado que os planos da Pena são desconhecido e que D. Fernando rejeitou as primeiras propostas de Eschwege, a desenvolverem-se dentro de um goticismo corrente na Europa do tempo, porque elas não correspondiam aos seus anseios. É bem provável que esta posição não seja consentânea com a realidade e o que aconteceu, na verdade, resume-se, apenas e só, à existência de modificações pontuais de carácter decorativo, executadas sobre esses mesmos planos, porque, formalmente, a sua estrutura permanece.” Regina Anacleto, 1992, p. 78

⁹⁷ José Augusto França, 1990, p. 300

maleável, capaz de se harmonizar com sugestões e elementos vindos de ‘*longe*’ fossem neomouriscos, neomedievalizantes germânicos, indianizantes, egípcios ou chineses...

5. Neomanuelino ou um manuelino inventado...

A leitura do texto «Alguns Aspectos da Cultura Artística de F. A. Varnhagen» de Paulo Pereira, ajudou-nos a constatar que o Palácio de D. Fernando II e a mitografia oitocentista acerca da arquitectura do tempo de D. Manuel I são duas construções simultâneas, que se entrecruzaram, contribuindo para o crescimento mútuo. São os dois primeiros assomos da abordagem do *manuelino* no século XIX e têm grande interesse para a compreensão da sua instituição na arte portuguesa.

A cronologia da invenção do Neo-manuelino confirma esta proposta... No início dos anos de 1840, enquanto D. Fernando fazia desenvolver os primeiros trabalhos na Pena, Adolfo Varnhagen preparava o que viria a ser o texto definidor do «*estilo original português*»⁹⁸, através da sua participação, como director substituto e ensaísta, na revista *Panorama*, dirigida por Alexandre Herculano.

Neste periódico, Varnhagen publica um dos seus primeiros textos, um artigo de 1840, sobre a Torre de Belém – símbolo da arquitectura do *Venturoso*. Dois anos depois, publica dividida em doze partes, a «Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém», na qual revela o “(...) «*estilo original português*» que irá encontrar em Belém: o *manuelino*. Defini-lo-á através de 10 caracteres principais, todos de índole mais decorativa que estrutural, como todos os seus críticos não deixaram de lembrar depois.”⁹⁹

O termo *manuelino* foi assim proposto para definir o estilo arquitectónico praticado no tempo de D. Manuel I. Uma arte que actualmente entendemos como um prolongamento do gótico flamejante que encontrou no mudejarismo um poderoso aliado. E que, sobre os mais variados suportes, se impôs, em muitas situações, como painel de representação ideológica da pessoa régia¹⁰⁰ e como um factor de afirmação de

⁹⁸ Adolfo Varnhagen – **Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém, com um glossário de vários termos respectivamente à arquitectura gothica**. Lisboa: Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1842

⁹⁹ Paulo Pereira – Alguns Aspectos da Cultura Artística de F. A. Varnhagen. In **Romantismo – Da Mentalidade à Criação Artística**. Sintra: C.M.S., 1986, p. 299

¹⁰⁰ Sobretudo pelos símbolos que empregava, nomeadamente a esfera armilar e elementos da natureza como a romã e a alcachofra a que se deve juntar outros «frutos de sementes imaginários» além das rosas, que possivelmente terão o mesmo sentido que, por um lado, será o da opulência e da fartura manifesta nos múltiplos grãos, pétalas e bagos que todos têm, e por outro lado a reunião de todos esses elementos

Portugal face aos outros reinos europeus onde a estética clássica começava a ser adoptada, uma vez que se afirmava como a “(...) arte não submetida a modelos classicizantes ou à teoria das ordens pagãs, uma vez que a sua existência dependia (ou dependera) da «invenção» cristã.”¹⁰¹

Este factor de diferenciação é um ponto a favor deste estilo artístico e que ajudou a lançar e afirmar o neo-Manuelino. Isto dentro do ambiente romântico europeu em que homens da escrita, intelectuais e artistas, alguns ligados aos centros de decisão governativa e culturais, empreendiam a busca do estilo de arquitectura de cada nação, sintetizador e revelador das suas verdadeiras raízes. Neste contexto impôs-se como o estilo ideal para representar a Portugal, porque além de rememorar o que se acreditou ser o maior momento de glória nacional: a Expansão Marítima, detinha o valor possuir na base das suas práticas construtivas/arquitectónicas o sabor mudéjar, um valioso distintivo face a “(...) França, (...) Itália, ou (...) [à] Alemanha [cuja] raízes remontavam exclusivamente às arquitecturas clássicas (...)”¹⁰².

Almeida Garrett foi outra figura fundamental para a construção da mitologia do manuelino. Era amigo de Varnhagen,¹⁰³ e, alguns meses depois de sair o último fascículo da «Notícia...», decerto entusiasmado com a enunciação de um termo que consagrava o estilo que iria sendo discutido “(...) nos meios cultos.”¹⁰⁴, toma e interpreta, com alma de poeta, o texto *científico* do historiador brasileiro.

No seu «Claustro de Belém», Garrett acaba por fixar definitivamente o que se vulgarizou como *Estilo Manuelino*. Insere-o “(...) numa periodização que segue o modelo tradicional «dinástico» (...)”¹⁰⁵, entre “(...) o segundo [estilo] o jonanino ou quasi normando (...) [e] o quarto o philippino ou da restauração clássica (...)”¹⁰⁶. E caracteriza-o tomando como exemplo o mosteiro de Belém do seguinte modo: “Bem

mais pequenos, num mesmo fruto, sob a mesma *coroa*, que é literalmente visível nas romãs e alcachofras – um sentido que, a existir, seria ideal dentro da ideia propagandística de um rei próspero e forte que começava a reorganizar o reino e a centralizar a autoridade.

¹⁰¹ Paulo Pereira – **2000 Anos de Arte em Portugal**. Lisboa: Temas e Debates, 1999, p. 211

¹⁰² Regina Anacleto, 1992, 85

¹⁰³ “«As relações com Garrett, literárias e pessoais – diz-nos Clado Ribeiro de Lessa - eram as melhores possíveis, apesar da diferença sensível de idade, aplainada pela similitude de gostos. Tinham assentos de assinatura, ao lado um do outro, no Teatro São Carlos, e muitas vezes, em noites de luar, saíam a passear juntos pelo Largo das Chagas, não longe das casa em que moravam: Varnhagen no próprio largo e Garrett na Rua do Alecrim.»” Paulo Pereira, 1986, p. 296

¹⁰⁴ Paulo Pereira, 1986, p. 315

¹⁰⁵ Paulo Pereira, 1986, p. 313

¹⁰⁶ Almeida Garrett – Claustro de Belém. Jornal das Bellas Artes, T. 1, nº 5 (1843), p. 87

como a igreja d'aquelle mosteiro de Belém, elle o claustro ata e infeixa com suas irredadas laçarias todos os géneros d'arquitectura, confundindo as tradições góticas e as reminiscências clássicas, a simplicidade normanda e a luxuriante riqueza moirisca. Domina porêem sôbre tudo um pensamento nacional e próprio, uma ideia de grandeza, de elevação e de entusiasmo, que geralmente caracterizam aquella época...”¹⁰⁷

Interessa reter algumas expressões, tais como: «pensamento nacional e próprio», «grandeza» e «entusiasmo», para contextualizar o texto citado na realidade portuguesa naquele momento delicado em que o regime liberal ainda estava em consolidação.

Uma forma de governo sonhada e apoiado pelos intelectuais que acreditavam que a verdadeira renovação da pátria seria alcançada através de uma nova cultura, e pela revitalização do que então se denominava como «alma pátria». Neste aspecto, o apelo ao passado, através da literatura e das artes visuais, era encarado como o despoletador dessa chama necessária para colocar os portugueses no caminho da contemporaneidade europeia.

E será dentro desta via que Garrett, sem fazer “(...) aprofundamento da crítica arquitectónica (...)”¹⁰⁸ se *apropria* da recém-criada ideia de manuelino, tornando-o bandeira ideológica do romantismo¹⁰⁹, concebendo a base literária do que hoje é o neomanuelino.

O «*estilo original português*» manifestar-se-á das mais diversas formas: em palacetes, hotéis, pavilhões de feira, jazigos e portadas de livros¹¹⁰. Torna-se ao longo do século XIX num facto do quotidiano artístico, que com a sua morfologia simbólica e de apelo ao sentimento deu à “(...) sociedade portuguesa a sua certeza de existir para além das dificuldades do momento (...)”¹¹¹. José-Augusto França introduz uma reflexão esclarecedora acerca da construção mítica do Manuelino quando refere que, apesar de existir nos «documentos do passado», este foi mormente divulgado a partir da ideia que dele se fez, e que passava mais por um construído oitocentista segundo o qual se pode medir “(...) a irrealidade ideológica em que repousa a história contemporânea do País.”¹¹²

¹⁰⁷ Almeida Garrett citado por Paulo Pereira, 1986, p. 313

¹⁰⁸ Paulo Pereira, 1986, p. 313

¹⁰⁹ José Augusto França – Perspectiva Artística da História do Século XIX Português. *Análise Social*. Nº 61- 62 (1980), p. 17

¹¹⁰ José Augusto França, 1980, p. 17

¹¹¹ José Augusto França, 1980, p. 17

¹¹² “O neomanuelino imbuía um país em desapareição, tanto quanto o envolvia cenograficamente: por dentro e por fora, a ficção aparente servia-o, no grande sono em que tombara.” José Augusto França, 1980, p. 18

Ressalvamos porém, dois factos... O primeiro prende-se com a conhecida inclinação de Alexandre Herculano pelo gótico dos primeiros tempos da dinastia de Avis – «época de virilidade moral» – em detrimento do manuelino, “(...) sinónimo de decadência do «corpo social»”¹¹³ a favor da concentração do governo na pessoa do rei. Ou seja, a publicação da *Notícia...* na *sua* revista Panorama, teria muito mais um sentido de valorização do património construído, símbolo do passado a ser protegido, do que um sentido de apelo à elevação de género eminentemente português e representativo da nação, um estilo do qual não era adepto.

O segundo facto relaciona-se com o carácter, à época, rigoroso que podemos encontrar no texto de Varnhagen¹¹⁴ e que, apesar deste comungar da ideologia nacionalista dos demais intelectuais do seu círculo¹¹⁵, não seria a sua intenção primeira colocar o manuelino no patamar de símbolo mítico a que Garrett o elevou, mas antes estudar um estilo “(...) cujo typo é Belem (...)”¹¹⁶. E que, pelas suas características, acreditava ser “(...) em Portugal um estylo particular e *sui generis* (...)”¹¹⁷, capaz de se apresentar como solução à apologia das ‘arquitecturas nacionais’, entendendo que a sua configuração e proliferação fez parte da enorme acção política centralizadora do poder e de «Refundação Simbólica do Reino» levada a cabo por D. Manuel I.

Uma acção da qual, nas palavras do próprio Varnhagen se celebrizou “(...) o código legislativo, bem conhecido com o nome de *manuelino* (...)”¹¹⁸. Título que o autor oitocentista terá achado natural para apelidar a arte que fez parte do programa propagandístico do que foi o primeiro Estado Moderno Português, como tal aventou que esta “(...) ainda se hade caracterizar com o nome talvez de *manuelino* (...)”¹¹⁹

A reflexão de Paulo Pereira¹²⁰ leva-nos a sublinhar o interesse deste episódio decorrido entre 1842 e 1843, os anos em que se iniciou a construção científica, ideológica, literária por Varnhagen e Garrett, e a construção física do manuelino, ou *neomanuelino*, que se ia materializando, a pouco e pouco, no Palácio da Pena.

¹¹³ Paulo Pereira, 1986, p. 311

¹¹⁴ Paulo Pereira, 1986, p. 316

¹¹⁵ Paulo Pereira, 1986, p. 317

¹¹⁶ Adolfo Varnhagen, 1842, p. 10

¹¹⁷ Adolfo Varnhagen, 1842, p. 9

¹¹⁸ Adolfo Varnhagen, 1842, p. 9 (sublinhado nosso)

¹¹⁹ Adolfo Varnhagen, 1842, p. 9

¹²⁰ Paulo Pereira – O Revivalismo: A Arquitectura do Desejo. In **História da Arte Portuguesa – III Volume**. Lisboa: Temas e Debates, 1997, p. 360/ Paulo Pereira, 1986, p. 304

De facto, os círculos intelectuais eram bastante restritos e, acreditamos que D. Fernando foi um leitor atento da revista *Panorama*, nem que fosse pelo facto de seu director ser o responsável pelas bibliotecas reais desde 1839¹²¹. Deve também considerar-se “(...) o contacto (...) mais do que certo.” entre Eschwege e Varnhagen, uma vez que o Barão visitou “(...) no Brasil a fábrica que o pai do historiador dirigia (...)”¹²².

Por outro lado, verifica-se que a construção física também contribuiu para a edificação teórica, sendo deveras “(...) significativo (...) o uso por parte de Varnhagen do registo oral recolhido junto de pedreiros que, na altura em que preparava a *Notícia...*, trabalhavam nas obras (...) [do] palácio da Pena, para elucidação dos termos tradicionais arquitectónicos portugueses.”¹²³

D. Fernando II “(...) passou e assinou a certidão de nascimento do neomanuelino.”¹²⁴ Tanto por respeitar cuidadosamente “(...) o estilo árabe misto ou manuelino da sua primitiva (...)”¹²⁵ nas obras de restauro do convento. Como, sobretudo, pela manutenção revivalista destas vozes como timbres dominantes na concepção da ala nova, ou palácio novo, perceptíveis de forma mais concreta na aplicação de uma recomposição da ‘janela do Convento de Cristo’.

Porém, ainda não se tratará do neomanuelino mergulhado em evocações de grandeza passada, patriotismo e espírito cívico que animaram o seu uso e desenvolvimento nos mais diversos suportes artísticos, ganhando com o fim do século certas preocupações de ordem científica e arqueológica. O Palácio de D. Fernando, integrando o velho convento, consagra o único exemplo da primeira fase deste revivalismo, e que José Augusto França, considera ser a fase delirante do neomanuelino.¹²⁶

Através de sete sinónimos do termo *delirante*: arrebatador, encantador, entusiástico, excessivo, maravilhoso, extraordinário e extravagante¹²⁷, conseguimos compreender o sentido de França para a caracterização da fase inicial do neomanuelino, na qual coloca solitariamente o Palácio da Pena.

¹²¹ Maria João Baptista Neto, 1997, p. 60

¹²² Paulo Pereira, 1997, p. 360

¹²³ Paulo Pereira, 1986, p. 304 e 305

¹²⁴ Regina Anacleto, 1992, p. 84

¹²⁵ “(...) descrição minuciosa de Miguel Franzini, publicada na parte não oficial do Diário do Governo de 5ª feira 26 de Outubro de 1848 (...)” citada por Tude M. de Sousa, 1951, p. 46

¹²⁶ José Augusto França, 1990, p. 386

¹²⁷ **Dicionário de Sinónimos**. Porto: Porto Editora, 2008, p. 349



Uma obra em que continuamente pressentimos e valorizamos uma liberdade e confiança estética próprias de um rei de altíssima cultura. Liberdade essa, que provavelmente nunca mais se verificou em nenhuma obra do revivalismo de quinhentos em Portugal, mais estáticas, presas a um só conceito, algo que na Pena obviamente não aconteceu...

E se, numa abordagem, esta obra pode ser definida como a primeira e impulsionadora do neomanuelino. Noutra perspectiva, a Pena apresenta-se como “(...) o princípio da série.”¹²⁸ dos orientalismos, marcantes em alguma arquitectura, nomeadamente de palacetes, a partir do final da década de 60. Nos quais, mais que o factor mudéjar, tomará a preponderância “(...) um gosto mongólico dentro de influência imperial britânica.”¹²⁹, também presente no palácio de D. Fernando, nomeadamente nas cúpulas bolbosas que o Consorte “(...) certamente conheceu o pavilhão indianizante de Brighton (...)”¹³⁰.

Na verdade, não é possível considerar o Palácio da Pena uma obra neomanuelina, *neomudéjar*, ou puramente orientalizante¹³¹. Trata-se enfim, do ecletismo característico de oitocentos levado ao limite. Ali, mais que a definição e enumeração de cada estilo miscigenado, o que prevalece é o “(...) interesse que confere ao espectáculo da forma

¹²⁸ José Augusto França, 1990, p. 388

¹²⁹ José Augusto França, 1990, p. 388

¹³⁰ José Augusto França, 1990, p. 388

¹³¹ O Palácio da Pena não se coaduna com categorizações fechadas como a Estação do Rossio (1886) que é Neomanuelina, ou o Palacete Ribeiro da Cunha (1877) puramente Orientalista, aliás, dois monumentos tardios em Relação à Pena.

(...)”¹³² pois, “O movimento das massas e dos espaços é animado com inteligência e a relação entre os volumes e o espaço atinge a qualidade de uma obra-prima.”¹³³

D. Fernando II que “(...) interiorizou e assimilou (...) rapidamente os ideais fundamentais da cultura nacional.”¹³⁴ Entre as diversas influências, quis incluir na sintaxe decorativa do palácio elementos específicos da arquitectura portuguesa. Os quais seleccionou entre obras quinhentistas, pois era este o século da execução original do *seu* convento hieronimita.

Os elementos escolhidos não foram aplicados como *pastiche*, mas como pormenores articulados no conjunto. Seja no trabalho em ‘ponta de diamante’ como na Casa dos Bicos Lisboeta, nas guaritas de cobertura gomeada reproduzidas a partir da Torre de Belém, igualmente utilizada como ‘modelo’ para a Torre do Relógio, nas ‘bolas’ trazidas do célebre Palácio do Cunhal das Bolas no Bairro Alto, ou ainda na já referida reformulação da Janela do Convento de Cristo em Tomar. O rei



conhecia estes objectos arquitectónicos e certamente apreciava a sua peculiaridade dentro do universo artístico nacional, ao mesmo tempo que valorizaria a sua origem durante o século glorioso português, cujo brilho e memória se fazem presentes no grande ascendente da Pena: o Palácio da Vila de Sintra.

Porém, estes dados não nos permitem concluir que o Palácio da Pena seja “(...) profundamente português.”¹³⁵, como escreveu Manuel Rio de Carvalho.

Pretendemos, antes constituir a ideia de que, apesar de alguns ingredientes serem intrinsecamente nacionais, a realização final dependeu do “(...) gosto alemão (...)”¹³⁶, que funcionou como um véu unificador de todos os sabores arquitectónicos e

¹³² Regina Anacleto – Os Protagonistas das Arquitecturas Neomedievais. In **O Neomanuelino ou a Reinvenção da Arquitectura dos Descobrimentos**. Lisboa: IPPAR, 1994, p. 59

¹³³ José Augusto França, 1999, p. 217

¹³⁴ José Martins Carneiro, 1985, p. 49

¹³⁵ Manuel Rio de Carvalho – Castelo da Pena. In **Palácios Portugueses**. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1972, p. 3

¹³⁶ José Augusto França, 1999, p. 217

decorativos, originando uma peça de arquitectura que não deixou de ser inspirada em modelos estrangeiros, nomeadamente nos palácios Prussianos de Schinkel, mas que, pela aglutinação dos elementos sintenses e portugueses se torna num modelo único, sem paralelo na Europa, sobretudo pela especificidade ibérica do mudejarismo que nele existe.

6. Palácio Velho, Palácio Novo...

A transformação de uma casa de monges Jerónimos em morada para a família de D. Fernando, rei de Portugal, deve ser entendida à luz do seu tempo. No entanto, é curioso constatar que não é estranha ao nosso século a recuperação de um convento e aglutinação de uma ala moderna, com vista a transformar um lugar antigo e desabitado numa agradável estância de lazer com todas as comodidades necessárias¹³⁷. Estas reformas são usualmente norteadas por um grande cuidado em não apagar o edifício original, pois é este o elemento que contribui para resultado final com uma nota de venerabilidade histórica, por demais apreciada pela idade contemporânea.¹³⁸

Entendemos porém que, apesar dos fins serem semelhantes, o espírito era outro. De facto, como já se verificou, a ideia de ‘material romântico em bruto’ composta pelo antigo mosteiro era aliciante para o príncipe oitocentista, tanto pelo cariz poético do abandono e da ruína rememorativa de uma vida que a mudança dos tempos colocara definitivamente no passado, como pelas aspirações de preservação que se impunham aos espíritos românticos “(...) depois de se terem deixado maravilhar pelos sortilégios dos monumentos antigos e de os ter celebrado devidamente (...)”¹³⁹.

Por isso, entretecidos com as obras de modificações estruturais, os arranjos revivalistas, a destruição de edifícios anexos e a construção de novos, foram realizadas obras de conservação e restauro sobretudo no claustro e na capela. Trabalhos que, como refere M^a João Baptista Neto, no âmbito do estudo do século XIX tendem a ser integrados no do fenómeno dos revivalismos quando, de facto “(...) são dois problemas diferentes. Embora concomitantes às vezes.”¹⁴⁰, defendendo a importância de compreender o papel autónomo do Restauro para “(...) abordar a época do Romantismo com relação às artes plásticas.”¹⁴¹

Distinguido dos *neos*, o Restauro oitocentista deve no entanto, ser observado “(...) segundo pressupostos historicistas, estéticos e arqueológicos todos vistos através da

¹³⁷ “Eschwege devia ajudar a fazer da Pena a síntese do usufruto simbólico da memória histórica com todas as comodidades proporcionadas pelo moderno desenvolvimento técnico.” In Maria João Baptista Neto – Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855), um percurso cultural e artístico entre a Alemanha, o Brasil e Portugal. In **Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**. Faculdade de Letras do Porto: Porto, 2007, p. 390

¹³⁸ “Le château et la chapelle, érigés par D. Manoël le Fortuné (...) ofret de leur côté le plus sérieux attrait ax amateurs de architecture.” In Comte de Barral – **Voyage en Portugal**, 1886, p. 55 (sublinado nosso)

¹³⁹ Françoise Choay – **A Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 118

¹⁴⁰ Maria João Baptista Neto, 1997, p. 20

¹⁴¹ Maria João Baptista Neto, 1997, p. 20

mentalidade de então.”¹⁴² Na realidade, a procura da autenticidade dos estilos, conduziu bastantes vezes à interpretação dos vestígios e à sua completação através do que acabavam por ser verdadeiros exercícios de revivalismo dentro de um restauro¹⁴³.

O restauro do mosteiro da Pena obedeceu portanto às premissas da sua época, a mesma em que se iniciaram os trabalhos no mosteiro da Batalha, igualmente sob forte impulso do rei consorte, em 1840. Como tal, através do que escreveu Mouzinho de Albuquerque, o primeiro responsável pelas obras naquele mosteiro dominicano, procurámos uma melhor compreensão do pensamento, ou da perspectiva que existia na época acerca dos edifícios antigos que adquiriam o título de *Monumentos* e que, portanto, estavam no grupo dos que deveriam ser conservados e restaurados, distinguindo-se dos restantes pela “(...) «sumptuosidade, elegância e primor da sua *Architectura*» a par das «recordações históricas a elles colligidas»”¹⁴⁴.

6.1. O Lugar das Hospedarias

Compreender-se-á assim o caso da Pena, em que se procurou restaurar o quanto possível a ‘pequena jóia manuelina’, ao mesmo tempo que se faziam desaparecer as hospedarias anexas. O que correspondia a uma prática comum ao longo do século que consistia em suprimir os elementos impeditivos da visão clara do que se considerava o *verdadeiro monumento*¹⁴⁵, sobretudo quando esses elementos fugiam à unidade do estilo que se pretendia evidenciar, neste caso: o Manuelino.

O mesmo sistema foi utilizado na Batalha, onde “ (...) Mouzinho de Albuquerque estabelece, à partida, uma distinção entre a parte monumental e a parte conventual do edifício. O tratamento que propõe para ambas as partes é totalmente distinto. Enquanto a primeira absorve as obras de restauro propriamente ditas, a parte conventual é considerada sem valor artístico, não merecendo qualquer reparação. Propõe, mesmo a sua demolição, a fim de tornar mais visível e fazer sobressair a parte monumental.”¹⁴⁶

¹⁴² Maria João Baptista Neto, 1997, p. 20

¹⁴³ Maria João Baptista Neto, 1997, p. 21

¹⁴⁴ Maria João Baptista Neto, 1997, p. 69

¹⁴⁵ Por exemplo: “Hausmann não vê os velhos bairros senão como obstáculo (...) à contemplação dos monumentos do passado que se devem libertar.” In Françoise Choay, 1999, p. 156

¹⁴⁶ Maria João Baptista Neto, 1997, p. 94.

De facto, o confronto das gravuras de Celestine Brelaz e George Vivian, que sabemos terem sido realizadas antes da compra do imóvel por D. Fernando II¹⁴⁷, com o texto da crónica setecentista de Frei Manuel Baptista de Castro descrevendo o mosteiro da Pena, permite cimentar a ideia de que, por não corresponderem à traça manuelina do plano inicial do convento, as hospedarias terão sido desmanchadas para criar naquele lugar, relativamente exíguo, ganho ao topo do monte “(...) a ferro e fogo (...)”¹⁴⁸, um espaço para a construção de uma nova ala.

Nos textos de Frei Manuel e do visconde de Juromenha, as construções da antiga ‘parte das hospedarias’ da Pena parecem, eventualmente, oscilar estilisticamente entre o manuelino e o início do renascimento. Pode chegar-se a uma imagem aproximada de como seria esta zona reservada aos romeiros, a partir dos documentos escritos e iconográficos que as citam.

Assim, antes das obras que anularam as casas para romeiros/hóspedes, encontrava-se no patamar abaixo do acesso exterior à capela (inalterado), um pátio chamado ‘das Hospedarias’, que viria ser o ‘Pátio dos Arcos’. A Poente este ‘largo’ era delimitado e sustentado por uma muralha não muito diferente da fernandina actual, que se erguia a partir de uma Porta de entrada dos peregrinos “(...) a qual se forma de hum arco de pedra em meia laranja donde continua[va] hum lanço de muralhas com suas ameias repartido em três arcos, e cada hum deles em dois, que devida uma Columna de obra Jónica rematando em duas meias colunas da mesma ordem”¹⁴⁹

¹⁴⁷ **Celestine Brelaz**, artista francófona, citada como Mademoiselle Celestine Brelaz, executou vários desenhos ‘d’après la nature’ em Lisboa e Sintra, que surgem datados de 1832, havendo sido litografados em 1840. Desta autora conhecemos dois álbuns de gravuras representado Portugal. «Dix Vues de Lisbonne dessinées d’après la nature et lithographiées», que compreende gravuras intituladas : Tour de Belém; Interieur de l’Église de Belém; Place du commerce prise du Tage; Promenade Publique; Vue de Lisbonne prise de Alfeite; Vue de S. Pedro d’Alcantara; Palais de Necessidades; Quai de Sodré; Palais d’Ajuda; Chapelle anglaise à Lisbonne. E ainda «Croquis de Cintra. Dessinées d’après nature. Lithographiées.», uma colecção composta por dezoito litografias impressas sobre papel China e depois coladas em cartolina, que terão sido realizadas também em 1832, e que foram publicadas por Manuel Luís da Costa, como comprova o seu fontespício. Este álbum compreende as seguintes ‘vistas’: Vue de Cintra prise de S. Pedro; Pena; Os Pizões (Cintra); Le Carmo, Collares; Vue de Cintra prise du Jardin du Comte da Povoia; Chateau de Cintra; Campagne de l’horloge; Vue de Cintra prise des Castanhaes; Monserrat; Pena; Croix á lentrée de Cintra; Vue prise de Rio de Porto ; Etang de la Varja. (Collares) ; Convent de Liège (Cintra) ; Fountain des amours; Chateau des Maures ; Placedu Marché, Cintra); Seteias. **George Vivian (1798-1873)**, artista inglês que em 1839 publica o álbum *Scenery of Portugal and Spain*, com as imagens litgrafadas por Louis Haghe (1806-1885), provavelmente da editora Day & Haghe, com um conjunto de vistas de vários lugares que visitou, nomeadamente o Porto, Arrábida, Coimbra, Vila do Conde, Lisboa e Sintra.

¹⁴⁸ Tude M. de Sousa, 1951, p. 15

¹⁴⁹ Frei Manuel Baptista de Castro – Chronica do Máximo Doutor, E Príncipe dos Patriarchas Saõ Jeronymo Particular do Reyno de Portugal (...). Citado pelo Visconde de Juromenha, 1838 (ed. Fac-similada, 1990), p. 138

O pátio era igualmente circunscrito a Nascente, com um muro iniciado na ‘Casa do Prior’, sob a qual existia um arco de passagem que até hoje se mantém, como é visível na comparação entre a gravura de G. Vivian e a fotografia actual.



Na planta de Nicolau Pires com data de 1839, esse muro encontra-se delineado, assim como as escadas a ele adossadas, que davam acesso à varanda das hospedarias. Esta compor-se-ia por um balcão sustentado por dois *botarcos*, ou gigantes, levantados à distancia de cerca quarenta pés de comprimento¹⁵⁰, sob o qual se formava um alpendrado com cobertura manuelina “(...) de laçaria de pedra com as armas reaes nos feixos (...)”.¹⁵¹



¹⁵⁰ 13, 2 metros de comprimento

¹⁵¹ Visconde de Juromenha - **Cintra Pinturesca ou Memória descritiva da Vila de Sintra, Colares e seus arredores**. Câmara Municipal Gabinete de Estudos Históricos e Documentais: Sintra, 1838 (ed. Fac-similada, 1990)., p. 139

Esta varanda, de onde “(...) se descobr[ia] o mar com vista muito dilatada.”¹⁵², conformava presumivelmente uma espécie de *loggia* pois, segundo afirmou o Visconde de Jurumenha em 1838, tinha “(...) sobre o parapeito (...) arcos e columnas (...)”.¹⁵³

O corpo das hospedarias, propriamente dito, era composto por “(...) quatro casas, de duas em duas separadas, com duas janelas e assentos de pedra (...)”¹⁵⁴. Estas habitações não tinham a elevação ou as dimensões da ‘ala nova’ que veio ocupar o seu espaço, possuindo um pé direito mais baixo, como se vê na gravura de George Vivian e, sobretudo na sua representação em 1843 na gravura de Legrand, quando já eram ‘Cavallhariças’ e ‘Casa do Ferreiro’.



¹⁵² Visconde de Juromenha, 1838 (ed. Fac-similada, 1990), p. 140

¹⁵³ Visconde de Juromenha, 1833 (ed. Fac-similada, 1990), p. 139

¹⁵⁴ Tude M. de Sousa, 1951, Citando Frei Manuel Baptista de Castro, p. 23

Colocamos, neste ponto, a hipótese de as hospedarias não pertencerem ao plano original manuelino, dirigido por Boitaca, ou se pertencessem, não terem sido de imediato erguidas ou terminadas. A sua construção poderá ter correspondido às necessidades decorrentes de um aumento de peregrinos ao longo do século XVI¹⁵⁵. E, os seus eventuais elementos ‘clássicos’ ou da passagem do gótico para o renascimento, tais como: as colunas de ordem jónica, os arcos de volta perfeita e a *loggia*, podem estar ligados a uma campanha relacionada com o altar renascentista ofertado por D. João III em 1531.



Trata-se do “(...) retábulo de primorosa esculptura.”¹⁵⁶ referido especificamente no curto texto da ‘Lista 433 de Arrematação Perante a Junta do Crédito Público’ onde consta o convento da Pena. Uma obra encomendada ao escultor Nicolau Chanterêne, na qual se representa a ‘história da vida de Cristo’ em onze cenas de alabastro negro e branco. Este investimento justificaria o arranjo das imediações do templo, nomeadamente das hospedarias e muralhas em redor do seu pátio.

No século XIX, esta parte de hospedagem do mosteiro estaria bastante descaracterizada, devido abandono, ou às catástrofes naturais que o atingiram, não suscitando grande interesse aos designers que passaram pela Pena e que dela fazem pouca menção, talvez porque não correspondesse à pureza de estilo que então se procurava.

Certo é que, quando D. Fernando II comprou o imóvel, as hospedarias ainda existiam, tiveram o seu uso, mas foram desmanteladas posteriormente.

A consulta dos *Livros de Ponto da Real obra da Pena* e do *Livros das Folhas das Despesas na Real Obra e Quinta da Pena*, permite saber que as primeiras obras, iniciadas em Março de 1839,¹⁵⁷ se concentraram nos portões, nos acessos e na zona

¹⁵⁵ No início do século XVII na obra **De la História de la Orden de San Geronimo Doctor de la Iglesia** Frei José de Singuenza conta que “Junta-se grande concorrência no dia da Páscoa do Espírito Santo grande concorrência de gente de toda a região, vinda de visita a esta santa imagem por devoção herdada de seus pais e avós, da qual, uns para fazerem choças e abrigos para seus fogos, chegam a abater mil e dois mil pinheiros (...)”. In Frei José de Singuenza - **De la História de la Orden de San Geronimo Doctor de la Iglesia [Terceira Parte – Livro 1 – capítulo 17]**. Madrid: La emprenta Real, 1605

¹⁵⁶ Ver na ilustração a reprodução da página da ‘Lista 433 de Arrematação Perante a Junta do Crédito Público’. In José Teixeira, 1986, p. 303

¹⁵⁷ Constança Moreira Rato Azevedo Lima – **Os Livros de Ponto da Real Obra da Pena 1839-1855**. Sintra: Palácio Nacional da Pena, 1998 (edição policopiada)

mais próxima do claustro. As ditas casas das Hospedarias para ‘Casa do Ferreiro’ foram adaptadas como ‘Cocheira’, uma vez que as novas cavaliças só começaram a ser construídas em 1844¹⁵⁸, estando a ser terminadas em 1846¹⁵⁹.

Um registo do ano seguinte, 1847, apresenta o pagamento de 1\$440 pela “Empreitada de Joaquim Bento e Leps, de desmanchar um gigante junto da ca[s]a que se está desmanchando.”¹⁶⁰, o que torna verosímil que esta seja a data referente à demolição das Hospedarias e seus gigantes, que sustentavam a varanda. Facto corroborado por uma carta de Abril desse ano com: ‘Instruções do barão de Eschwege para o Mestre João Henriques acerca do andamento dos trabalhos no Palácio da Pena durante o período de ausência do primeiro’ em viagem pela Europa, em que são enumerados os trabalhos a realizar e se ordena a reutilização das pedras das antigas hospedarias: “As pedras para estas obras sahem do desmancho da cavalharia velha que se há de desmanchar pouco a pouco e a medida do gasto das pedras para ficar o pateo sempre desembaraçado, devendo começar o desmancho no lado da casa do ferreiro.”¹⁶¹

O Palácio Novo¹⁶² surgirá sobre a área disponibilizada a partir de 1847. Esta estrutura ganhará um porte bem diferente das antigas hospedarias, amplificando-se sobre o maciço rochoso em redor, através de muros e torres de sustentação, e prolongando-se em direcção ao mosteiro na linha da antiga muralha nascente. O elo de ligação entre o Novo e o Antigo foi uma antiga construção que, no tempos dos monges, possuía “(...) no rés-do-chão, as casas dos criados e, no primeiro andar, a cela do prior (...)”¹⁶³, e que já foi anteriormente referida como a ‘Casa do Prior’.

¹⁵⁸ Livro de Ponto dos Operários na Real Obra da Pena 1844. Arquivo do Palácio Nacional da Pena. 1ª Semana de Janeiro.

¹⁵⁹ Rodrigo Jozé Simões – Real Obra da Pena. Folhas das Despezas semanaes e Despeza com materiaes de 1846. Arquivo do Palácio Nacional da Pena

¹⁶⁰ Rodrigo Jozé Simões – Real Obra da Pena. Folhas das Despezas semanaes e Despeza com materiaes de 1847. Arquivo do Palácio Nacional da Pena. p. 138

¹⁶¹ 1847, Sintra Abril, 17 – Instruções do barão de Eschwege para o Mestre João Henriques acerca do andamento dos trabalhos no Palácio da Pena durante o período de ausência do primeiro. IAN/TT, Arquivo da Casa Real, Caixa N.º 7314, doc. CR 101-2. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 275

¹⁶² Em 1848 regista-se a construção de alicerces para o «Palácio Novo». Rodrigo Jozé Simões – Real Obra da Pena. Folhas das Despezas semanaes e Despeza com materiaes de 1848

¹⁶³ Jorge Muchagato – 9. *o Mosteiro de Nossa Senhora da Pena na serra de Sintra*. In **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume I. O Mosteiro de Nossa Senhora da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 43

6.2. Um Palácio Novo, um lugar antigo

O Palácio Novo conformou-se no espaço extra-claustro disponível, o qual já tinha sido ‘habitado’ pelas casas dos peregrinos. E, não se crendo a nova construção como um substituto das anteriores, esta acabou por se impor, talvez, como a alternativa certa, ou como a *continuidade mais autêntica possível* dentro da mentalidade oitocentista. Pensamos, por isso, que nunca esteve em causa a não construção desta nova ala.

Esta ideia é reforçada pela perspectiva publicada acerca das novas construções na Pena que, de certo modo, foram encaradas como a sua finalização dado que o seu “(...) fundador (D. Manuel I) deixara incompleta a sua obra; não curaram dela os seus sucessores, mas o augusto restaurador deste monumento, resolveu de o acabar seguindo o mesmo gosto de architectura.”¹⁶⁴ Realçamos que a opinião patente nesta passagem foi publicada pelo *Universo Pittoresco*, o mesmo periódico que, de forma poética, mas inusitada, denomina a obra fernandina por “Real Paço de Nossa Senhora da Pena”¹⁶⁵. No entanto, são estas ‘ideias’ que mantêm a análise em curso enquadrada pelo espírito e modo de viver românticos.

No excerto citado reparemos na menção das palavras ‘restaurador’ e ‘monumento’, que nos indicam que coexistindo com o lirismo, cresceram em Portugal os valores da conservação e rememoração dos testemunhos do passado que, para a Pena surgiram pela voz de muitos intelectuais que a visitaram e que registaram as suas impressões.

Na maioria desses textos então publicados, é evidente uma grande preocupação relativa à subsistência do ‘*Estylo original*’, não só no que tocava às obras do edifício primitivo, mas também na construção da nova ala.

O Príncipe Lichnowsky em 1842 observava que o “(...) género de architectura que ali se empregou, pode, segundo a classificação de Murphy, pertencer à categoria do moderno normando-gótico (...)” e que “(...) os restos do antigo mosteiro foram escrupulosamente conservados e restaurados (...)”¹⁶⁶. Já o Conde de Raczynski, no ano seguinte, considerou “Dans ce qui a été ajouté j’ai remarqué de beaux détails: il est difficile cependant dans une entreprise pareille d’éviter les disparates sous le rapport do style architectonique et de faire accorder ce qui est nouveau avec ce qui est ancien.”¹⁶⁷ E, no mesmo ano de 1843, o redactor do *Universo Pittoresco*, elogiava Eschwege, pois

¹⁶⁴ Cintra – O Palácio Real da Pena. *Universo Pittoresco*. Nº 1 (1843), p.1

¹⁶⁵ Cibra – Uma vista exterior do Real Paço de Nossa Senhora da Pena. *Universo Pittoresco*. Tomo 3, 1843-1844. Nº 21 (1844), p. 321

¹⁶⁶ Felix Lichnowsky – **Portugal. Recordações do ano de 1842**. Lisboa: Ática, 1946, p. 140

¹⁶⁷ Le Comte Raczynski – **Les Arts En Portugal**. Paris : 1846 (1ª edição 1843), p. 405

“O illustre architecto tem sabido levantar as novas construções em harmonia com as antigas, conservando estas a pureza do seu estylo original.”¹⁶⁸

Mais de três décadas depois, surgia a obra «Portugal de Relance», onde a Princesa Maria Rattazzi, registava que encontrou na arquitectura da Pena “(...) tudo o que pode transportar-nos mentalmente à Idade Média.”¹⁶⁹

O Palácio Novo nasce então como uma continuação (natural) da obra antiga. Embora, na realidade, os dois núcleos acabem por ser diferenciados, seja nas plantas, seja nos registos da própria obra que em 1847 principiam a declarar trabalhos no ‘Palácio Novo’¹⁷⁰, começando-se assim a registar, por antinomia, a zona do antigo convento como ‘Palácio Velho’.¹⁷¹

As escolhas do próprio D. Fernando II apontam para distinção das duas partes do complexo, pois, nelas se patenteia “(...) o cuidado em separar, datando através da cor, a antiga construção conventual e a nova ala (...)”¹⁷², utilizando o amarelo forte, característico das construções prussianas¹⁷³ e uma fachada em azulejo na *sua* nova ala. O rosa escuro foi deixado para a antiga parte monástica, cuja frente sul se apresenta em amarelo por ter sido muito alterada, o que acentua o carácter escrupuloso da intervenção.

Retornamos aos registos escritos e iconográficos, particularmente às gravuras de George Vivian e Celestine Brelaz, onde podemos encontrar indícios de que o ‘Palácio Novo’ sofreu pequenas influências das construções precederam no mesmo lugar, e que poderão ter sido tomadas em conta pelo seu mecenas.

¹⁶⁸ *Universo Pittoresco*. Tomo 3, 1843-1844. Nº 10 (1843), p.145

¹⁶⁹ Maria Rattazzi – **Portugal de Relance**. Lisboa: Antígona. 2004 (1ª edição 1881), p. 320

¹⁷⁰ DOCUMENTO N.º 28: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre o andamento das obras no Palácio da Pena para o período de Julho a Setembro de 1847*. In Jorge Muchagato – **Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 282

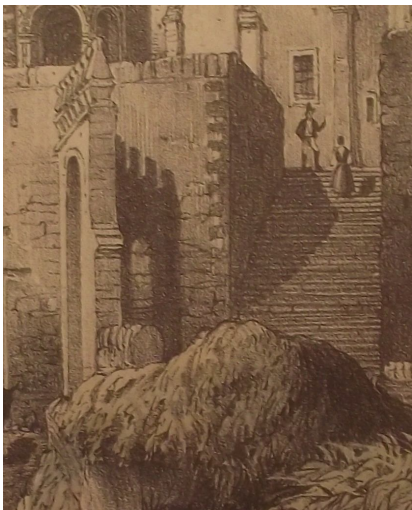
¹⁷¹ DOCUMENTO N.º 28: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre o andamento das obras no Palácio da Pena para o período de Julho a Setembro de 1847*. In Jorge Muchagato – **Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 282

¹⁷² José Manuel Martins Carneiro, 2009, p. 83

¹⁷³ Robert R. Taylor - **The castles of the Rhine: recreating the Middle Ages in modern Germany** , Ontário: Wilfrid Laurier University Press, 1998, p. 147

Essas ténues lembranças manifestam-se por exemplo: na utilização de varandas com arcos, rememorando a descrita por Juromenha e, sobretudo, na manutenção do ‘arco’. Um elemento preexistente em locais como: o limite Poente do actual ‘Pátio dos Arcos’, onde existia o grande arco de entrada no mesmo alinhamento em que, no século XIX se construiu a arcaria em voltas ultrapassadas. E também na frente Sul do mosteiro originalmente decorada com uma varanda com quatro arcos, antecessora do antepano do Pátio da Cisterna e dos arcos da *loggia* que completa a fachada.

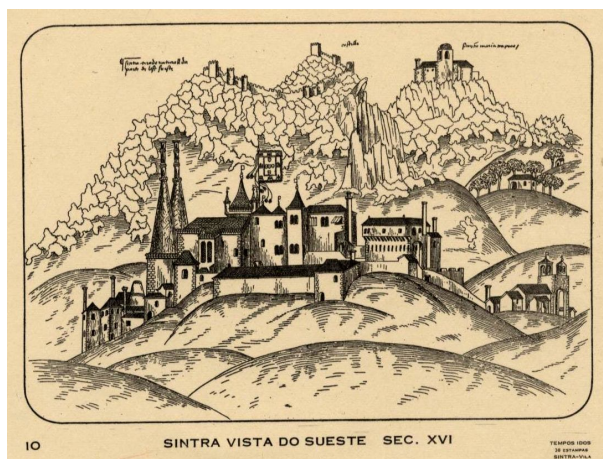
Esta constatação visa sublinhar o valor de contemplação da paisagem devidamente enquadrada através de varandas e arcadas, que nos parece ter estado sempre presente, ao longo dos séculos na vivência da Pena, e que o investimento de D. Fernando II naturalmente não escamoteou, mas antes acentuou.



Uma simples visita permite compreender que o uso do elemento ‘arco’, sob várias formas, e em grande profusão, com variantes de escala e multiplicação em arcadas, acabou por se tornar uma marca do Palácio. Capaz de o trazer à sua origem conventual ou, como consequência do efeito que produz pelo excesso e pela repetição ritmada, de o remeter para paragens ou modelos exóticos.

Este elemento da arquitectura faz-se presente nos portões, nas passagens, nas abóbadas, em nichos, nas varandas ou *loggias*, nas áticas protegendo certos vãos, nas cornijas, nas janelas, no fresco da Sala Árabe e, de um modo diferente, no claustro. Especialmente sugestivo poderia ser o simbolismo oculto das ‘arcadas’, que relaciona a sua configuração com o “(...) duplo simbolismo do quadrado e do círculo (...) A arcada, que levanta com seus braços a coroa de pedra, proclama a vitória duradoura do esforço anagógico (arrebatamento da alma na contemplação das coisas divinas) sobre o peso material...”¹⁷⁴

O uso de ‘arcos’ na Pena não é, então, um atributo da estrutura palaciana. Como se viu nas gravuras, já eram uma presença no tempo do mosteiro, e terão tido a sua cota parte de influência na classificação da sua arquitectura feita por James Murphy em 1790, que ali encontrou uma componente arábica inserida numa variedade do gótico não puramente normando¹⁷⁵.



¹⁷⁴ Jean Chevalier; Alain Gheerbrant – **Dicionário dos Símbolos**, Lisboa: Teorema, 1982, p. 81 e Jaime Séguier – **Dicionário Lello. Prático Ilustrado**. Porto: Lello Editores, 1997, p.64

¹⁷⁵ James Murphy – **Travels in Portugal: through the provinces of Entre Douro e Minho, Beira Estremadura, and Alem-tejo, in the years 1789 and 1790, consisting of observations on the manners, customs, trade, public buildings, arts, antiquities, &c. of that kingdom**. Londres: Printed by A. Strahan and T. Cadell and W. Davies, 1795, p.242

José Custódio Vieira da Silva corrobora com esta ideia ao nos asseverar que, pelo menos desde o século XIV, naquele mosteiro da serra de Sintra existiam arcos de volta ultrapassada relacionados com a influência mudéjar. Comprova esta teoria através de um desenho pertencente ao *Livro das Fortalezas* de Duarte de Armas: ‘*Sintra tirado ao naturall da parte de leste sueste*’ no qual, o professor assinala que, por oposição aos vãos do Palácio da Vila desenhados indiscriminadamente em arco de volta perfeita ao correr da pena, mesmo sendo de outros modelos, os arcos da torre hironimita surgem cuidadosamente delineados em volta ultrapassada, parecendo que existiria importância nessa especificação precisa.

6.3. Ala Nova da Pena

A ‘Ala Nova da Pena’, apesar de ter bebido inspiração das estruturas preexistentes, foi uma obra plena da sua “(...) contemporaneidade.”¹⁷⁶ E, dado que um dos grandes valores da época contemporânea se relaciona com o interesse e respeito pelo passado histórico e artístico, entendemos que a sua construção nunca pôs em causa a existência do mosteiro, tendo sido projectada de modo a não se lhe sobrepor, mas antes a completá-lo¹⁷⁷.

Uma das chaves para compreender as construções da Pena reside na admissão de que a sua fachada é uma obra cenográfica, norteadada pela estética revivalista, composta exactamente como um contributo à harmonização ou à suavização do encaixe entre as estruturas novas e as estruturas velhas.

Assim, ao planear a ala nova optou-se pela criação de uma imagem exterior que a apresenta dividida em quatro corpos, combinados com um quinto; o do antigo monastério.

De Sul para Norte foram erguidos: o corpo das Cozinhas e Cavalariças; o grande Torreão; o corpo a que chamaremos ‘Neo-renascentista’ e o Corpo do Tritão.

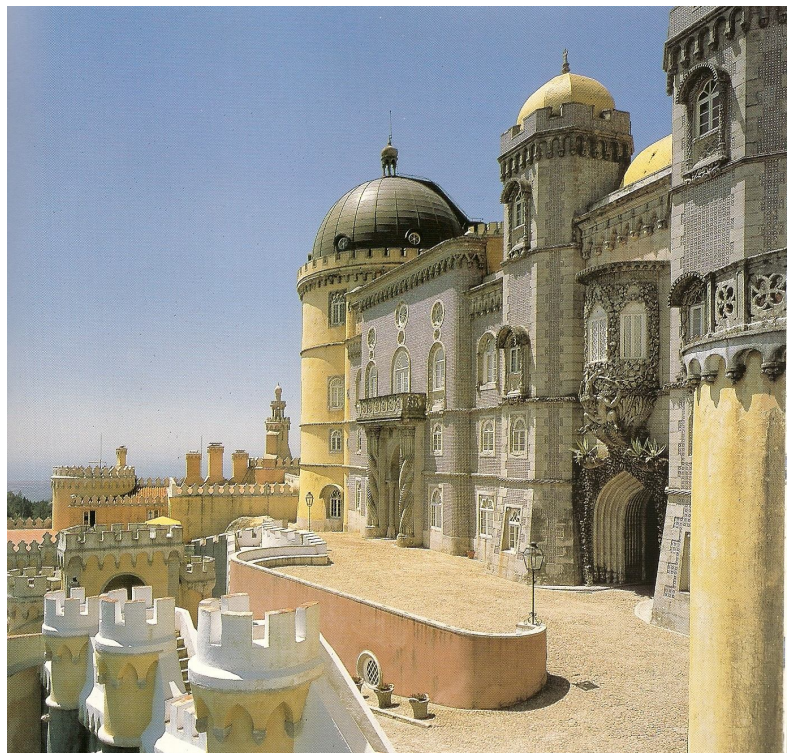
As cozinhas e cavaliças estavam a ser terminadas em Abril de 1847, quando os “Pedreiros Continuarão com o reboco da cosinha pela parte exterior, assentarão a teia de enpola da torre da chaminé, acabarão de rebocar as améias da torre da cavallariça

¹⁷⁶ Carneiro, José, 2009, p. 69

¹⁷⁷ Regina Anacleto, 1992, p. 78

(...)”¹⁷⁸. Na mesma altura estava a ser terminada a primeira ‘torre’ do ‘Corpo do Tritão’: “(...) acabarão de assentar os azulejos na frente do torreão do Norte do Palácio novo (...)”,¹⁷⁹ ou seja, será a que está mais perto do convento, começando-se já a preparar “(...) as ombreiras para a janella por cima da roseta no Palácio novo (...)”¹⁸⁰, que possivelmente já estava instalada. O Corpo neo-Renascentista começou a ser preparado em 1848, como adiante descreveremos.

Consideramos, por isto, que a solução arquitectónica da ‘Ala Nova’ passou pela a concepção de estruturas distintas que se colocam lado a lado, como se tratassem de edifícios independentes de uma mesma frente urbana. Estão alinhados, mantendo pormenores como a cornija e a cobertura em azulejo, mas sem apresentarem maiores constrangimentos de coerência estilística, antes rivalizando entre si, como vizinhos que são.



¹⁷⁸ DOCUMENTO N.º 28: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre o andamento das obras no Palácio da Pena para o período de Julho a Setembro de 1847*. In Jorge Muchagato – **Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, p. 282 (policopiado)

¹⁷⁹ DOCUMENTO N.º 28: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre o andamento das obras no Palácio da Pena para o período de Julho a Setembro de 1847*. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. Palácio da Pena**. Sintra, 2009, p. 282 (policopiado)

¹⁸⁰ DOCUMENTO N.º 28: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre o andamento das obras no Palácio da Pena para o período de Julho a Setembro de 1847*. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, p. 282 (policopiado)

Criou-se uma fachada alheia ao que se considera tradicional num palácio. Não existe na Pena o classicismo de uma porta central de recepção aos convidados com escadaria de aparato, ladeada por vãos simetricamente dispostos. O caminho escolhido foi totalmente diferente, no sentido do pitoresco ou do desarmonioso e, talvez, da falsa ideia de construção em épocas diferentes, que mais facilmente se coordenaram com a preexistente obra quinhentista.

A erudição e constante atenção à obra do próprio D. Fernando II corresponderão uma larga percentagem de responsabilidade nas opções e no resultado final. A coerência que, *apesar de tudo*¹⁸¹, perdura em todo o conjunto palaciano e no parque dever-se-á ao consorte de D. Maria II. A sua participação foi decerto muito activa, quer no projecto, quer durante a obra, não tendo ainda sido avaliado com exactidão concreta o nível do seu contributo. No entanto acreditamos que as múltiplas visitas do rei permitiram o rápido avanço dos trabalhos¹⁸² o que se reflecte na contemporaneidade entre os vários corpos e, sobretudo entre os interiores e os exteriores.

6.4. Um Palácio Velho, um lugar romântico

O núcleo mais nobre do antigo do mosteiro Jerónimo, composto pelo edifício em redor do claustro e da capela, apenas toma o nome de *Palácio Velho* quando nos registos de obra se começam os alicerces da nova ala que, como refere Paulo Pereira, é por excelência o “(...) corpo palaciano (...)”¹⁸³ do complexo, ou seja, o que trouxe o sentido áulico ao mosteiro restaurado que, caso contrário, seria para os príncipes um simples “(...) pavilhão de férias.”¹⁸⁴, o que não lhe retiraria qualquer romantismo...

Porém, a via escolhida foi diferente, e aos sentimentos de ‘excitamento e temor’ provocados pela pousada num inacessível ‘ninho de águias’¹⁸⁵ instalado no alto do penhasco, preferiram-se outros, igualmente românticos como: o fascínio por diferentes épocas e culturas, a atracção pelas vias iniciáticas, o gosto pelo belo e estranho e sobretudo a estética do sublime¹⁸⁶.

¹⁸¹ José Augusto França, 1990, p. 305

¹⁸² José Carneiro, 2009, p. 78

¹⁸³ Paulo Pereira, 1995, p. 359

¹⁸⁴ Regina Anacleto, 1994, p. 106

¹⁸⁵ Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume I. O Mosteiro de Nossa Senhora da Pena**. Sintra, 2009, p. 39 (policopiado)

¹⁸⁶ A estética do sublime que se considerou presente na obra da Pena, liga-se ao pensamento romântico alemão e inglês sobre o tema, tendendo a teoria alemã a fazer convergir o belo e o sublime, considerando que numa forma finita e bela o sentido de infinito é lhe conferido pelo sublime, enquanto os pensadores ingleses atribuem ao sublime impressões como o excitamento ou o temor e sobretudo a sensação de «Potência», que embarga “(...) as capacidades comparativas da mente e faz com que a alma seja

Este caminho estético adoptado por D. Fernando II ficou traçado no que podemos considerar uma epítome do palácio romântico. Esta definição surgiu-nos pelo entendimento de que, além de todas as premissas arquitectónicas e simbólicas, a Pena tem a particularidade de se encontrar ‘*desterrada*’ num país meridional afastado dos eixos de reflexão ‘centro-europeus’ que deram origem à corrente do romantismo¹⁸⁷, ou seja, erguia-se num lugar efectivamente romântico.

Portugal, e particularmente Sintra, era uma das regiões onde os românticos *do Norte*: ingleses, alemães... buscavam inspiração e informação. Aos olhos destes estrangeiros, este era um país, no qual o tempo e a modernidade pareciam ainda não ter deixado uma marca tão profunda, presentindo, talvez, uma passagem mais lenta da História, e onde, a cada passo, encontravam algo *pitresco*. Mais a mais, num reino tão perto do Norte de África, que tanto interessava à imaginação europeia de oitocentos, o factor exótico era uma marca presente pelas tradições mouriscas, uma componente cultural ainda activa visível, por exemplo, nas técnicas construtivas.¹⁸⁸

“Não era no Sul que o romantismo tinha surgido (...)”¹⁸⁹, mas era ao Sul que se vinham procurar, e se encontravam, as imagens perdidas pela modernidade: as tradições, a religiosidade, os usos ainda pouco mundanos da nada cosmopolita Lisboa, os hábitos arreigados da antiga nobreza, as festas que apaixonavam todas as classes sociais, tais como as procissões e a tourada. Tudo sob brilho que a luz mediterrânica impõe à paisagem construída e natural, que fascina quem viajou a partir de paragens setentrionais. Destas jornadas resultaram diários e álbuns de gravuras, que muitas vezes além de Portugal incluem o território espanhol.¹⁹⁰

dominada por uma imagem forte de unidade.” de completude, ou seja, na base da criação deste Palácio, entre outros elementos, esteve esta via estética capaz de suscitar no fruidor sentimentos fortes e penetrantes. Paolo d’Angelo, 1997, p. 134

¹⁸⁷ Londres, Paris, Jena, Berlim, Heidelberg. Ver Paolo d’Angelo, 1997, p. 11 a 34

¹⁸⁸ “Convém alertar para o facto de Portugal ter sido desde meados do século XVIII um dos países inspiradores do revivalismo europeu (inglês e germânico, em especial), tradando-se de uma «fonte» mais do que um território de aplicação dos pressupostos neomedievais. Portugal, tal como Espanha, situado nas franjas da Europa foi muitas vezes considerado por viajantes e curiosos setecentistas e oitocentistas como um país «exótico.” Paulo Pereira, 1995, p. 353

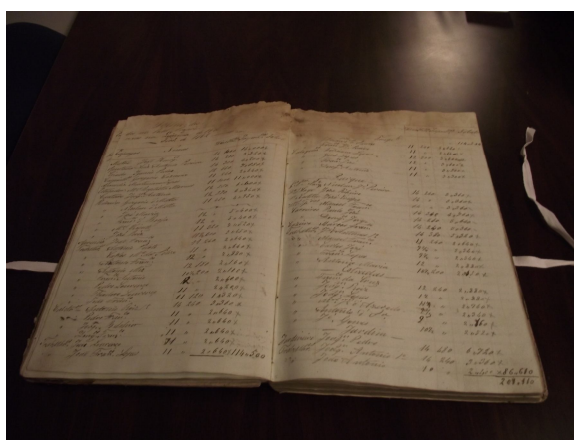
¹⁸⁹ José Carneiro, 2009, p. 72

¹⁹⁰ Alguns exemplos de álbuns de imagens decorrentes de viagens a Portugal: William Bradford – **Sketches of the country, character, and costume, in Portugal and Spain, made during the campaign, and on the route of the British Army, in 1808 and 1809. Engraved and coloured from the drawings.** London:Printed for John Boot. (1809); Celestine Brelaz – **Croquis de Cintra. Dessinées d’après nature.** Lithographiés. Lisbonne. 1840; W. Colebrooke Stockdale - **Souvenir of Cintra : drawn from nature.** 1876; Catherine Charlotte Jackson. – *A Formosa Lusitânia.*(Versão do inglês, prefaciada e anotada por Camillo Castello Branco). Porto:Livraria Portuense, 1877.

7. O Palácio Velho

Voltemos ao mosteiro que, à data da sua compra, em 1838, se apresentava num estado delicado “(...) chov[endo] em todas as cazas e até na Igreja.”¹⁹¹. Com natural prontidão, os primeiros trabalhos iniciaram-se para sua preservação “(...) reparando-lhe os telhados e ainda modificando o seu interior de modo a torná-lo minimamente habitável.”¹⁹² Uma responsabilidade, segundo Regina Anacleto, tomada por Possidónio da Silva, arquitecto da Casa Real desde 1834, com quem o Barão de Eschwege partilhou a direcção da obra, durante os meses iniciais, até Outubro de 1839¹⁹³.

Depois desta intervenção mais imediata, foi aberta uma campanha de restauro e adaptação a residência da parte claustral, que durou pelo menos até 1851¹⁹⁴, registando-se desde 1839 um grande investimento, visível sobretudo pelo trabalho ininterrupto e pelo elevado número de pessoal inscrito nos Livros de Ponto e das *Despezas Semanaes*, ambos da responsabilidade de Rodrigo Jozé Simões que sempre os assina.



A obra do Mosteiro Pena foi realizada de forma distinta do restauro do Mosteiro da Batalha. Este foi executado sob forte influência do ‘gothic revival’ inglês, sobretudo pelo seguimento escrupuloso¹⁹⁵ dos desenhos do álbum ‘*Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalha*’ de James Murphy¹⁹⁶, onde o ‘antiquário-desenhador’ apresentava uma visão ‘graficamente restaurada’ do monumento dominicano¹⁹⁷ que conduziu ao sabor decorativo inglês reconhecido por alguns naquele edifício.

¹⁹¹ Carta de Rodrigo Jozé Simões ao secretário particular de D. Fernando, Sintra 20/09/1838. In José Teixeira, 1986, p. 303

¹⁹² Regina Anacleto, 1992, p. 72

¹⁹³ José Teixeira, 1986, p. 307

¹⁹⁴ Através da consulta dos Livros de Ponto e da Real Obra e Quinta da Pena. Folhas das Despezas semanaes e Despeza com materiaes, as obras no ‘Palácio Velho’ parecem durar até 1851, pelo menos com esse título, e embora ainda possa ter sofrido algumas intervenções, como a campanha de decoração parietal em 1854, a partir deste ano o grande investimento, sobretudo em número de trabalhadores passa para o ‘Palácio Novo’.

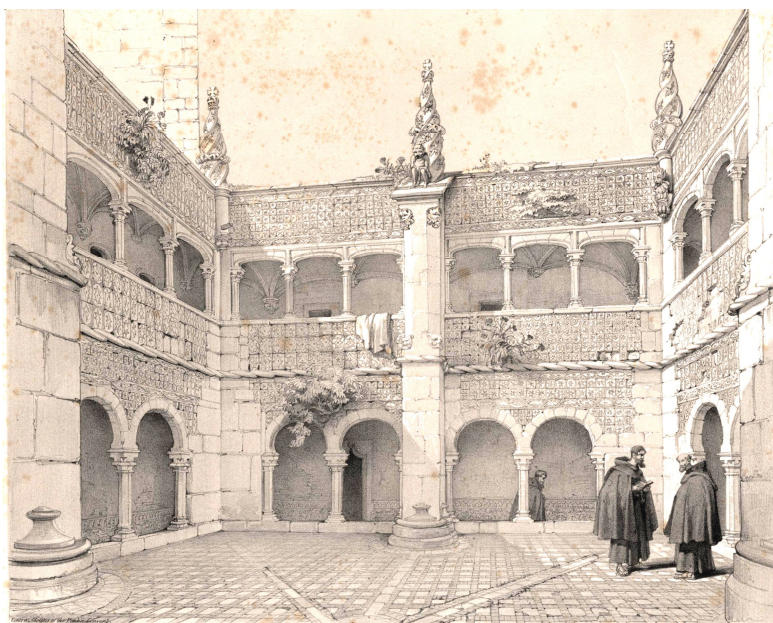
¹⁹⁵ Maria João Baptista Neto, 1997, p. 45

¹⁹⁶ “W. Conyngham assegurou a edição dos elementos recolhidos por Murphy do Mosteiro da Batalha, numa monumental e luxuosa obra publicada em Londres sob o sistema de subscrição, entre 1792 e 1795 (...)” In Maria João Baptista Neto, 1997, p. 34

¹⁹⁷ “Trata-se de uma atitude própria deste antiquários-desenhadores que «restauravam» graficamente os monumentos que levantavam, segundo um gosto reconstrutivo revivalista, servido unicamente pela

Esta diferença tem razões de ser. Desde logo, porque o Palácio da Pena se destinava a morada da família real, e não a monumento, e porque, na realidade a observação da zona do claustro, com a preciosa ajuda de José Custódio Vieira da Silva, permite calcular que o ‘conventinho’ não estaria “(...) tão deteriorado como muitas vezes se pretende fazer acreditar (...)”¹⁹⁸, não tendo sido, por isso, necessárias obras com muito trabalho de reconstrução.

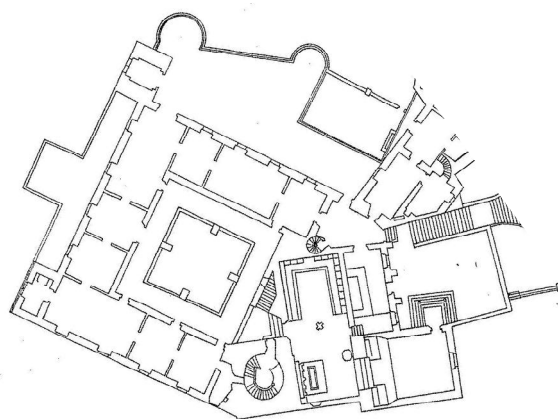
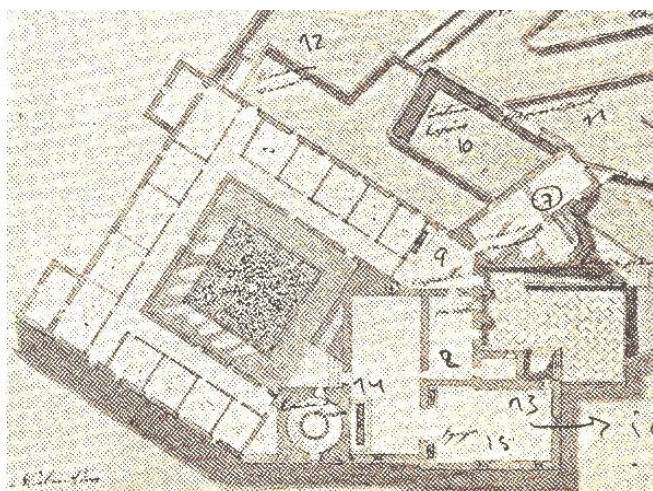
Sustentamos esta ideia também a partir de uma gravura do interior claustral, visto de Sul para Norte, na qual se observa um estado de conservação muito aceitável do pátio central e galerias. Condições tão boas que quase colocámos a hipótese de esta ser uma ‘gravura imaginativa’ feita após o restauro. Porém, encontramos a prova contrária num anúncio do jornal inglês «The Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.» de dia 22 de Dezembro de 1838, em que se publicita a primeira edição do álbum *Scenery of Portugal and Spain* de George Vivian (desenho) e Louis Haghe (litografia), que inclui, além da dita gravura, os registos a cores da ‘Entrada no Mosteiro’ e do ‘Pátio das Hospedarias’ (consultar no Anexo 1 recortes do jornal inglês).



imaginação, em busca de uma idealizada perfeição arquitectónica e gráfica.” In Maria João Baptista Neto, 1997, p. 45

¹⁹⁸ Regina Anacleto, 1992, p. 68

Um dos primeiros trabalhos executados na parte conventual da Pena ter-se-á concentrado na zona adjacente à parte Sul do claustro. Onde sabemos pelas gravuras e pelo levantamento de 1839 feito por Nicolau Pires, que existia um pátio fechado por paredes altas, ou uma construção destelhada, e que foi transformado na área de serviço do ‘Palácio Velho’. O seu desenho a nível da planta manteve-se praticamente inalterado, mas como cobertura foi assente um terraço aberto para o segundo piso do convento, que se alarga na direcção Este estruturado entre um preexistente corpo avançado, ao qual se deu a forma arredondada de uma torrinha, e um novo ‘bastião hemicircular’¹⁹⁹ construído a Nascente.



No recorte deste terraço, surge ao nível térreo, o ‘Pátio da Cisterna’, com a mesma configuração do tempo dos monges, embora protegido por uma nova arcaria de talhe canopial que introduz um carácter exótico, mais inspirado no orientalismo inglês do que na herança mudéjar. O paramento entre os ‘bastiões’ de suporte ao terraço é igualmente composto por arcos, alinhados numa *loggia* dupla que anima a fachada e protege a visão dos compartimentos do seu interior, que eram de serviço.

O interior deste espaço adjacente que precede a zona claustral divide-se em dois segmentos. No primeiro segmento, em volta do ‘Pátio da Cisterna’, devidamente protegida pelo citado antepano arcos canopiais, encontra-se a ‘Entrada da Família Real’ – uma porta de verga recta decorada com vários tipos de frutos – que introduz num vestíbulo rectangular com uma escadaria dupla em U “(...) que sobe ao nível do

¹⁹⁹ Regina Anacleto, 1992, p. 74

Claustro (...)”²⁰⁰, diferente do acesso estreito que os monges utilizavam, como está assinalado na planta de 1839. Segundo a planta de piso acima da ‘Entrada da Família Real existiam dois quartos de criada e uma ‘casa de costura’.



²⁰⁰ *Relação dos Bens de raiz que D. Fernando II possuía em Sintra à data da sua morte, em 15 de Dezembro de 1885. IAN/TT, tribunal da Boa Hora, Processo de Inventário de D. Fernando II, 6ª Vara, 4ª Secção, Processo N.º 815/169, Caixa N.º 2, Terceiro Volume do Inventário Orfanológico, fs. 2817 – 2833 v.º.* In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II.** Sintra, 2009, (policopiado) p. 200

O segundo segmento, sob o terraço, na direcção Este, organizava-se em dois pisos de serviço. O inferior com a rouparia, mantearia, ‘casa dos candeeiros’ e ‘casa de jantar dos criados’. E o superior com o ‘Quarto do chefe de manutenção’, um ‘Escritório’, uma ‘Copa’ de serviço à ‘Casa de Jantar’, a ‘*Pharmacia*’ e três quartos de criadas. Algumas das dependências referidas era aberta para a *loggia* dupla que tinha a valência de ocultar as suas verdadeiras funções estranhas a uma fachada palaciana.²⁰¹

No final do Verão de 1840, esta ‘área de serviço ao Palácio Velho’ estaria totalmente concluída, pois, em Agosto foi feito um pagamento pela “*Empreitada da cimalha da caza e terraço pegado ao palácio de 2 palmos de balanço c/ 3 pés de altura e 94 p. de comprimento.*”²⁰², que remata a construção e serve de balcão protector do terraço, conferindo um efeito rendilhado à fachada. As medidas que tirámos a esta estrutura correspondem exactamente às dimensões citadas, que são indicadas por Rodrigo Jozé Simões na “Folha das Despezas...”.²⁰³



7.1. Restauro e adaptação do Claustro

Durante a vida de D. Fernando a parte do claustro, definido como núcleo privado da família real, teve duas intervenções importantes. A primeira campanha, de adaptação do convento, foi iniciada em 39 e terminou por volta de 1851, como referido. A segunda foi realizada por ocasião do casamento morganático do rei com a Condessa de Edla, em 1869, após o qual, as temporadas na Pena se foram tornando cada vez mais longas. Facto que justificou melhorias sobretudo ao nível de infra-estruturas, canalizações

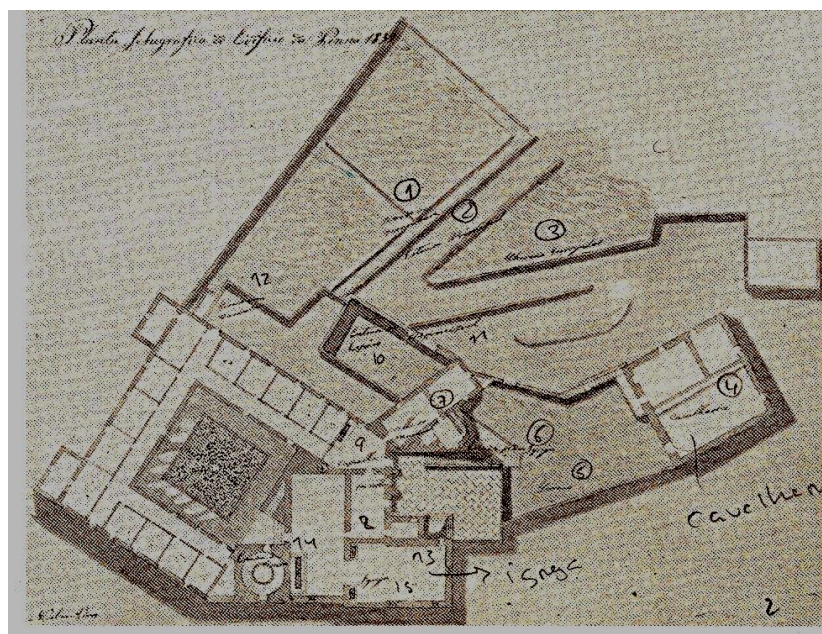
²⁰¹ As funções destas dependências são assinaladas no bloco de plantas assinadas por J.A.A. Victal em 1901, do tempo da Rainha D. Amélia, mas cremos que não seriam muito diferentes na época de D. Fernando. Neste período inicial do palácio, no piso superior da zona de serviço, além do Escritório, encontravam-se dependências de apoio à Casa de Jantar e Sala de Café, como ‘Copa’ e ‘Casa de Lavagem das Louças’, segundo o Inventário Orfanológico D. Fernando II (IAN/TT)

²⁰² Rodrigo Jozé Simões – Folha das Despezas na Real Quinta e Obra da Pena 1840, Nº33, 2ª semana d’Agosto

²⁰³ Rodrigo Jozé Simões – Folha das Despezas na Real Quinta e Obra da Pena 1840, Nº33, 2ª semana d’Agosto

telhados, acabamentos de pintura parietal e azulejares, além de algum novo mobiliário²⁰⁴. As “(...) bemfeitorias feitas aquando do casamento com a senhora condessa(...)”²⁰⁵ são descritas de forma muito precisa na ‘*Relação dos Bens de raiz que D. Fernando II possuía em Sintra à data da sua morte, em 15 de Dezembro de 1885*’.²⁰⁶

Neste núcleo do Palácio se forem excluídos os trabalhos de acessos, canalizações e telhados, é possível considerar que a obra mais profunda que se realizou foi a transformação das celas em quartos e salas para habitação familiar. Afirma-se que o mosteiro tinha capacidade para “(...) dezoito monges.”²⁰⁷, o que pode corresponder, numa hipótese, a catorze celas no piso superior e a quatro celas, ou dois dormitórios na galeria Norte do piso inferior, ou, noutra hipótese, a dezasseis celas no piso superior, se contarmos com as duas assinaladas por Nicolau Pires (nesta planta o arquitecto



²⁰⁴ Marion Ehrhardt – D. Fernando II Visto através das suas cartas à família. In **Romantismo – Sintra nos Itinerários de um Movimento**. Sintra: Instituto de Sintra, 1988, p.13 e 14; José Teixeira, 1986, p. 372;

Relação dos Bens de raiz que D. Fernando II possuía em Sintra à data da sua morte, em 15 de Dezembro de 1885. IAN/TT, tribunal da Boa Hora, Processo de Inventário de D. Fernando II, 6ª Vara, 4ª Secção, Processo N.º 815/169, Caixa N.º 2, Terceiro Volume do Inventário Orfanológico, fs. 2817 – 2833 v.º. In Jorge Muchagato, 2009, (policopiado), p. 201

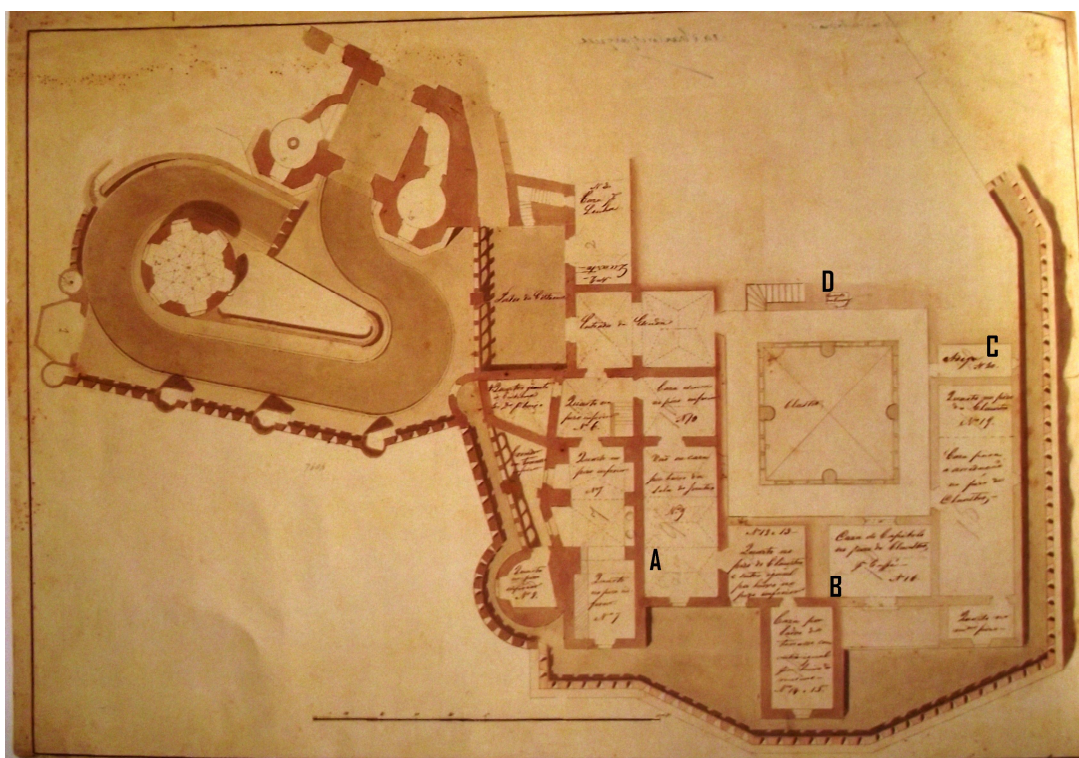
²⁰⁵ Jorge Muchagato, **Volume II**, 2009, p. 201

²⁰⁶ *Relação dos Bens de raiz que D. Fernando II possuía em Sintra à data da sua morte, em 15 de Dezembro de 1885*. IAN/TT, tribunal da Boa Hora, Processo de Inventário de D. Fernando II, 6ª Vara, 4ª Secção, Processo N.º 815/169, Caixa N.º 2, Terceiro Volume do Inventário Orfanológico, fs. 2817 – 2833 v.º. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica, Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, p. 201 (policopiado)

²⁰⁷ Visconde de Juromenha, 1838 (ed. Fac-similada, 1990), p. 138

apresenta o piso superior do claustro) nas torres avançadas Nascente, e apenas duas no piso inferior.

O piso inferior do claustro, aparentemente, foi destinado ao serviço das refeições e convívio familiar, dado o tipo de dependências que constam no projecto com as propostas iniciais de alteração, atribuível a Eschwege que faz parte da colecção do Palácio da Pena.



Na ‘galeria Sul’ existia o “Refeitório dos Monges” que, naturalmente, e de uma forma romântica, se tornou na Sala de Jantar (A). Aqui procurou-se preservar, o quanto possível, o que cremos ser o tecto original, em abóbada rebaixada com “(...) uma coroa ao centro da cobertura (...) assemelhando-se esta a uma cúpula muito plana.”²⁰⁸. E rasgou-se a fresta de iluminação Nascente para dar origem a uma janela mainelada aberta para o terraço, que foi construído por volta de 1847.²⁰⁹

²⁰⁸ José Custódio Vieira da Silva – **O Tardo-Gótico em Portugal, a arquitectura no Alentejo**. Lisboa: Livros Horizonte, 1989, p. 159

²⁰⁹ 1847, Sintra Abril, 17 – *Instruções do barão de Eschwege para o Mestre João Henriques acerca do andamento dos trabalhos no Palácio da Pena durante o período de ausência do primeiro*. IAN/TT, Arquivo da Casa Real, Caixa N.º 7314, doc. CR 101-2. In Jorge Muchagato – **Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 275

Na ‘galeria este’, depois de uma câmara que foi mantida com as proporções originais,²¹⁰ existia a “Sala do Capítulo” transformada por D. Fernando II em ‘Sala do Café’ (B), que se justifica dada a sua proximidade com a ‘Casa de Jantar’²¹¹.



Desta sala possuímos uma descrição pormenorizada acerca da sua aparência na época anterior às obras do rei. Um texto que consta no *‘Inventário discriminatório do que havia na igreja e mais dependências’*, realizado a 13 de Maio de 1834, por ocasião da “(...) supressão do convento de Nossa Senhora da Pena, dos monges de São Jerónimo (...)”²¹², que refere o seguinte: “A Casa do Capítulo, por onde se entra por uma larga porta de mármore dividida por uma coluna a meio, fazendo duas entradas, é toda azulejada e de abóbada perfeitamente construída, é toda rodeada por um assento de boa pedra. Há nela um altar dedicado a Nossa Senhora da Pena, cujo retábulo é uma das mais preciosas peças de escultura e é feito de uma só pedra da melhor qualidade que tem a Itália. Terá seis palmos de altura e quatro de largura. A imagem, que terá três palmos de alto, de um relevo tão levantado na mesma pedra, que parece ser separada. Está colocada em um elegante nicho entre duas pilastras pouco salientes, sobre cujas arquitraves descansa a cimalha que serve de base a um triângulo arrendado, com o qual pela parte superior arremata esta linda peça. Sobre o ângulo superior está um açafate de flores sustentado por dois serafins e por baixo do nicho as armas do Invicto Rei Senhor D. Manuel. Enfim, é tão primorosa esta obra que tem sido a admiração dos entendedores, que por ela têm oferecido grandes somas. Não obstante estar encaixada na parede de um bem

²¹⁰ Esta câmara entre o Refeitório e a Sala do Capítulo é actualmente o ‘Quarto do Ajudante de Campo’.

²¹¹ No *Inventário Orfanológico D. Fernando II*, “(...) dos Bens existentes na comarca de Cintra, que ficou em appenso aos autos de Secretaria, os quês passo a descrevêr como adiante se segue. Descrição A os vinte de agosto de mil oitocentos em oitenta e sette (...)” (IAN/TT), existe a confirmação de que como no projecto esta dependência foi utilizada como ‘Sálla do Caffé’, folha 2508.

²¹² Portaria de 6 de Maio de 1834, “(...) assinada pela Junta, constituída por D. Marcos, Arebispo Eleito de Lacedemonia, Licenciado José Ferrão de Mandonça e Sousa e Miguel do Carmos Alves do Rio, começou a ter execução no dia 12 (...)”. In Tude M. de Sousa, 1951, p. 31 a 33

trabalhado arco de pedra mármore branco, roxo e pardo, contudo, havendo cuidado, poderá dali sacar-se e ser conduzido a um museu.”²¹³

Deste excerto do texto de 1834 retiram-se três conclusões. A primeira relaciona-se com actual porta de entrada na ‘Casa do Capítulo/Sala do Café’, decorada com um o portal manuelino de arco duplo em mármore, dominado pelo motivo da romã que, segundo José Carneiro fez parte do lote de cantaria para vãos vindos da Penha Longa, oferecido pelo duque de Saldanha.²¹⁴ Facto que abre a possibilidade da ‘porta larga de mármore com uma coluna ao meio’ inventariada, ter sido colocada no no andar superior no vão de acesso da galeria para a ‘Sala Encarnada’ ou do ‘Quarto de Vestir de D. Fernando’ para o terraço, da durante as obras fernandinas.

A segunda conclusão, relaciona-se com a perda da cobertura abobadada original, decerto semelhante à do ‘Refeitório’, que não poderia faltar numa Sala do Capítulo, como o “*Inventário discriminatório do que havia na igreja e mais dependências*” confirma. Porém, talvez devido ao seu mau estado de conservação, foi substituída por uma abóbada de berço abatida, acentuada por quatro arcos torais em pedra lisa, dois junto às paredes laterais e dois a partir da porta-janela mainelada. Este vão abre-se para o mesmo terraço da ‘Casa de Jantar’, o que possibilitava, se o tempo o permitisse, que os convivas após as refeições se encaminhassem para a ‘Sala do Café’ pelo exterior, contemplando a paisagem até Lisboa.²¹⁵



²¹³ ‘Inventário discriminatório do que havia na igreja e mais dependências’ feito a 13 de Maio de 1834. In Tude M. de Sousa, 1951, p. 36

²¹⁴ José Carneiro, 2009, p. 147

²¹⁵ Ver *Planta da zona onde se erguia o Mosteiro da Pena, marcando as alterações feitas nos 1º e 2º pisos, bem como o local onde se levanta o pórtico e o torreão circundado pela entrada*. Coleção do Palácio Nacional da Pena.

A última ideia retirada do excerto remete para uma alusão às consequências da desamortização dos bens das ordens religiosas. A qual, pese embora o “(...) desastre cultural (...)”²¹⁶ que foi, teve esporadicamente, pelo menos ao nível da intenção, objectivos museológicos naturalmente dominados pela mentalidade da época, aqui manifestados na proposta de destaque da peça escultórica e seu transporte para um museu. Um facto que não sabemos se terá sucedido pois, todas as pesquisas para a encontrar foram infrutíferas, colocando-se a hipótese de ter sido arrematada por um particular, uma vez que, como refere o texto: ‘por ela têm oferecido grandes somas’.

As salas até aqui tratadas, não determinaram grandes alterações ao nível da planta original do mosteiro. E o mesmo aconteceu na ‘galeria Norte’, oposta à da ‘Casa de jantar’, onde a organização original das dependências foi conservada pelo consorte e seus colaboradores.

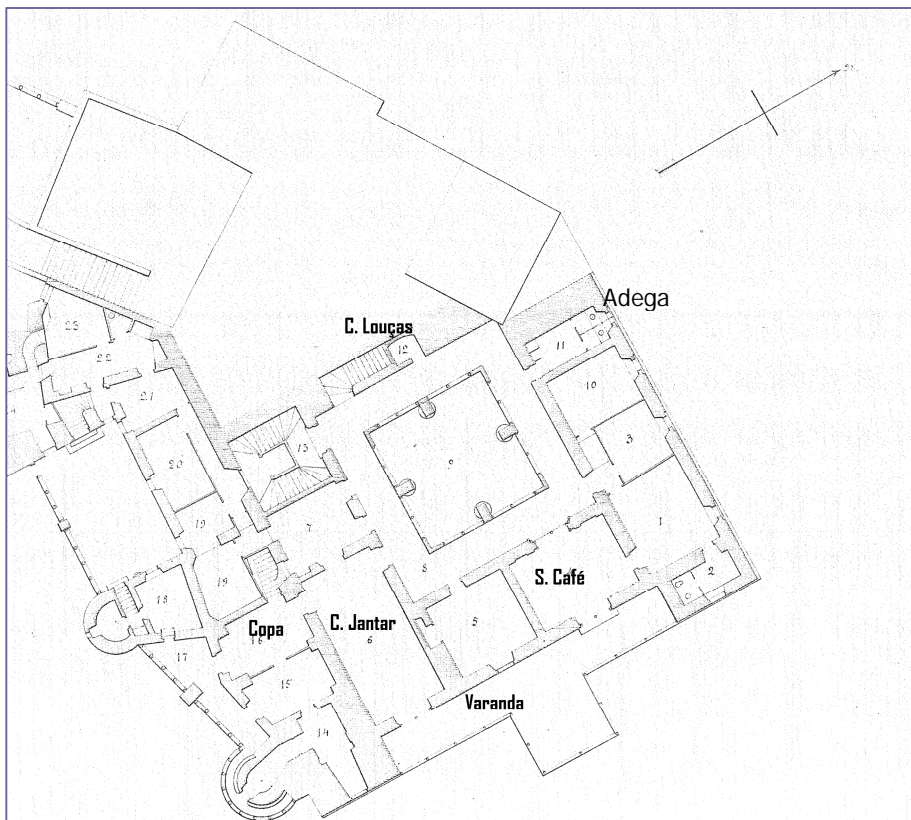
A comparação entre a actualidade e a já indicada «gravura do ‘interior do claustro’» serve de prova de que, por exemplo, a porta com recorte superior trilobado de uma antiga cela monástica foi mantida no seu lugar, embora esta tenha sido provavelmente transformada em Adega (C), conforme consta na planta inicial apresentada na página 58. Ainda na galeria Norte existiam dormitórios ou dispensas, que no tempo de D. Fernando II se tornaram em quatro divisões, entre as quais o quarto do particular.²¹⁷



²¹⁶Maria João Baptista Neto, 1997, p. 49

²¹⁷ Esta informação foi depreendida da leitura do documento *Inventário Orfanológico D. Fernando II, “(...) dos Bens existentes na comarca de Cintra, que ficou em appenso aos autos de Secretaria, os quês passo a descrevêr como adiante se segue. Descrição _ Aos vinte de agosto de mil oitocentos em oitenta e sette (...)”* (IAN/TT), folhas 2569 a 2571

A ‘Capela de São Jerónimo’ situada na “(...) caixa das escadas (...) no vazio deixado pelos rochedos da fundação.”²¹⁸, conforme o ‘*Inventário discriminatório do que havia na igreja e mais dependências*’ era “(...) toda de abóbada e forrada por dentro de ornatos de pedras de diferentes cores e conchas que a tornam muito curiosa. Tem um altar rústico e sobre ele a imagem de S. Jerónimo, feita de barro, de dois palmos de altura.”²¹⁹ Contudo, segundo projecto que temos vindo a citar o espaço desta capela foi transformado em ‘Quarto das louças’ (D). Uma alteração confirmada pela sua referência na planta de 1901 como ‘Casa das Pratas’. Facto que ajuda a provar a sugestão de que piso inferior do claustro, que acabámos de tratar, terá sido destinado às refeições, reunindo a ‘Casa de Jantar’, ‘Sala do Café’, ‘Adega’ (C) e um espaço extra para arrumar a baixela, além é certo da segunda copa na zona dos criados, que permitia um bom serviço, mesmo longe das cozinhas.



²¹⁸ Paulo Pereira; José Carneiro, 1999, p. 85

²¹⁹ ‘Inventário discriminatório do que havia na igreja e mais dependências’ feito a 13 de Maio de 1834. In Tude M. de Sousa, 1951, p. 37

Atendamos agora ao segundo piso do claustro, a que se ascende através de escadas que terminam no espaço de acesso ao coro da capela. Registamos algumas modificações nesta secção do claustro onde se faz a comunicação entre pavimentos, justificadas pela passagem de mosteiro a palácio.

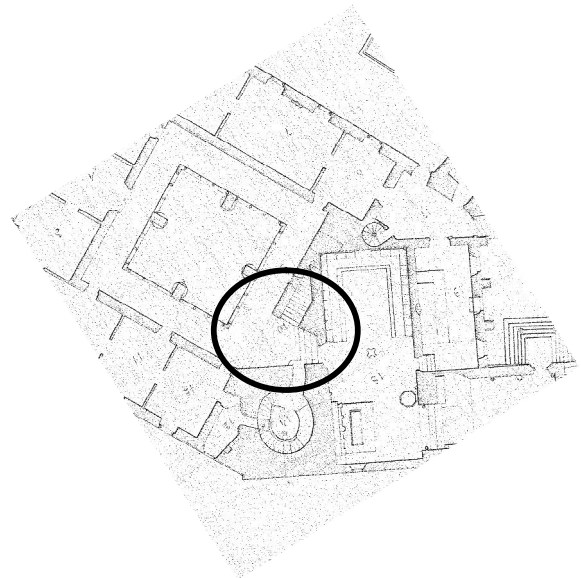
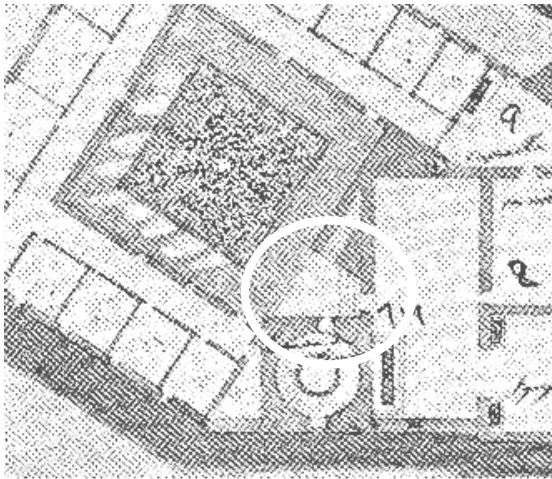
A largura desafogada das escadas é uma das alterações evidentes pois, segundo José Custódio Vieira da Silva, são impróprias de uma casa monacal, considerando que foram alargadas. Como, aliás, confirma a comparação entre a planta de 1839 de Nicolau Pires, anterior às obras, e as plantas actuais. Outra novidade foi a iluminação da escada com um janelão aberto sobre o claustro superior, decorado com uma larga moldura de meias canas enroladas por uma fita *neomanuelina*.



Por último refira-se a modificação verificada pela observação da gravura de George Vivian através da qual se depreende que, originalmente, a entrada do claustro para a capela não corresponderia à fernandina abertura em dois arcos abatidos com o intradorso em aduelas de mármore.



A antecâmara do coro manteve-se, como no tempo dos monges, com uma forma sensivelmente trapezoidal que, como comprova a planta de Nicolau Pires, já possuía a elevação de um degrau face à galeria e necessitava de um pequeno lance de escadas para aceder ao templo. Noutro desenho deste mestre da Pena, da colecção do Palácio, verifica-se que a abóbada estrelada e irregular que cobre a antecâmara é anterior à campanha de D. Fernando II.



Continuamos a restringir a análise às adaptações feitas a nível estrutural. Prosseguimos no piso superior do claustro onde galerias ‘Norte’, ‘Este’ e ‘Sul’, seriam ocupadas exclusivamente por celas de monges.

A ‘galeria Norte’ parece ter sido destinada por D. Fernando aos aposentos privados, que partilhava com a Condessa de Edla. As duas primeiras celas, mais próximas da capela, foram ligeiramente aumentadas e tornadas em «Toilette da Senhora

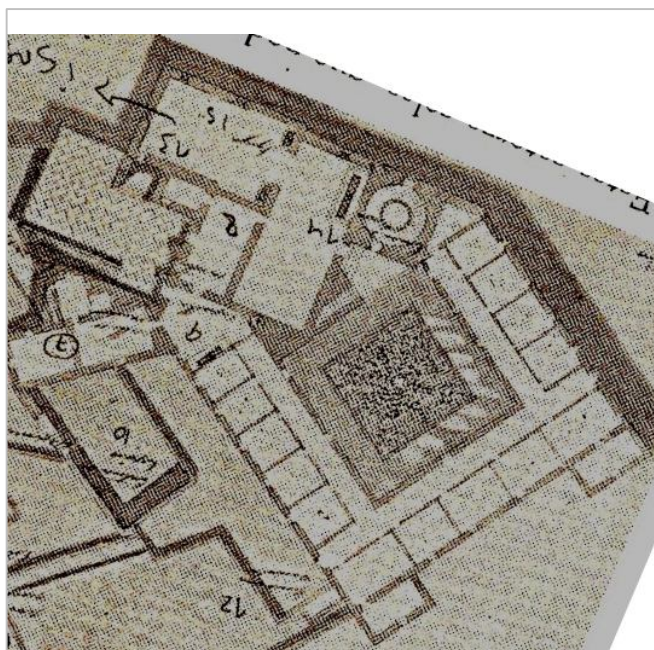


Condessa» e «Sala Imediata ao Toilete da Senhora Condessa». Divisões em que a iluminação natural resulta do alargamento das frestas monásticas, transformadas em janelas de duplo batente com verga redonda. Processo repetido em todas as câmaras deste piso, excepto nos torreões onde as janelas são de verga recta, como se pode verificar na ilustração da página anterior.

As duas outras celas do lado Norte deram lugar ao «Quarto Principal de Cama» que se prolonga até à primeira cela da ‘galeria Este’, anulando o corredor que existia entre galerias. No espaço do ‘torreão’, ficou o «Quarto de Vestir d’el Rei». Avancemos pela ‘galeria Este’, na qual também foram demolidas as divisórias entre celas para dar origem ao «Escriptório» e à «Sala de Encarnada», às quais se segue um espaço maior destinado a «Sala da Senhora Condessa». Esta tem as mesmas dimensões do quarto do rei e, portanto, abrange o início da ‘galeria Sul’.

Nesta última galeria, ao centro, encontramos a «Sala de Ve[i]sitas», hoje conhecida como ‘Sala Árabe’ que é mais larga, e que no tempo de D. Fernando era precedida pela «Sala do Chá» e sucedida pela «Sala Verde».²²⁰

Planta anterior à intervenção fernandina



Planta posterior à intervenção fernandina



²²⁰ A nomenclatura das dependências citada nesta página é referente ao tempo do rei D. Fernando II, segundo o *Inventário Orfanológico D. Fernando II, "(...) dos bens existentes na comarca de Cintra, que ficou em appenso aos autos de Secretaria, os quaes passoa descrever como adiantes se segue (...)* (IAN/TT), folhas 2460 a 2481 [*Móveis existentes no Palácio da Pena em Cintra_Mobiliários que já existiam no dia 10 de Junho de 1869*] e folhas 2586 a 2608 [*Mobiliários adquiridos depois de 10 de Junho de 1869*]

Parece-nos que as decisões de D. Fernando II durante toda a obra da Pena nunca visaram escamotear a arquitectura monástica do ‘Palácio Antigo’. Neste núcleo, em particular, seja pela abertura sobre o claustro, pelos tectos abobadados ou, sobretudo, pela escala reduzida, os aposentos mantêm uma forte ligação à sua génese quinhentista. Seguramente, tal aconteceu porque aquela arquitectura ‘falava’ a uma sensibilidade tocada pelo romantismo que, além da valorização do passado, participava num tempo de mudança em que surgiam as premissas da vivência contemporânea. Por exemplo, as “ (...) pequenas dimensões vão convidar a um futuro intimismo duma aristocracia que se vai aburguesando.”²¹⁸ Assim, a lembrança quinhentista foi sobejamente garantida tanto no pátio central do claustro, como nas galerias superiores e inferiores em seu redor, podendo considerar-se a totalidade do seu restauro um acto excepcional de defesa patrimonialista.



²¹⁸ José Carneiro, 2009, p. 69

Refira-se, ainda, que nas galerias, após os devidos trabalhos de consolidação, foi mantido o sistema de abóbadas de aresta irregular que existia em ambos os pisos²¹⁹, procurando-se também conservar os fechos e mísulas originais. Exceptuamos um número reduzido de casos em que foram utilizados antigos fechos como mísulas, algo que, segundo José Custódio Vieira da Silva, será um rearranjo pois na época manuelina tal nunca ocorreria.



Como curiosidade, observemos alguns fechos de abóbada tais como: o que apresenta um pequeno dragão ou os fechos com faces humanas, a partir dos quais, é possível compreender até que ponto a estética e as formas medievais foram uma influência para o universo representativo do romantismo, que as assimilou de tal modo que, neste caso, formas quinhentistas quase parecem do século XIX... Um equívoco desfeito através duma pesquisa demonstrativa de que dragões eram utilizados pelos imaginários manuelinos, surgindo por exemplo, na porta da Casa do Capítulo do convento da Conceição em Beja. Assim como as representações de faces humanas expressivas que existem um pouco por todo o país, como numa mísula da Igreja Matriz de Viana do Alentejo.²²⁰ Os restantes fechos, existentes na Pena, com escudos, esferas armilares, cruzes de Cristo, romãs, alcachofras, e as mísulas, com os mesmos elementos, além de cogulhos, são extremamente comuns no mundo arquitectónico manuelino.²²¹

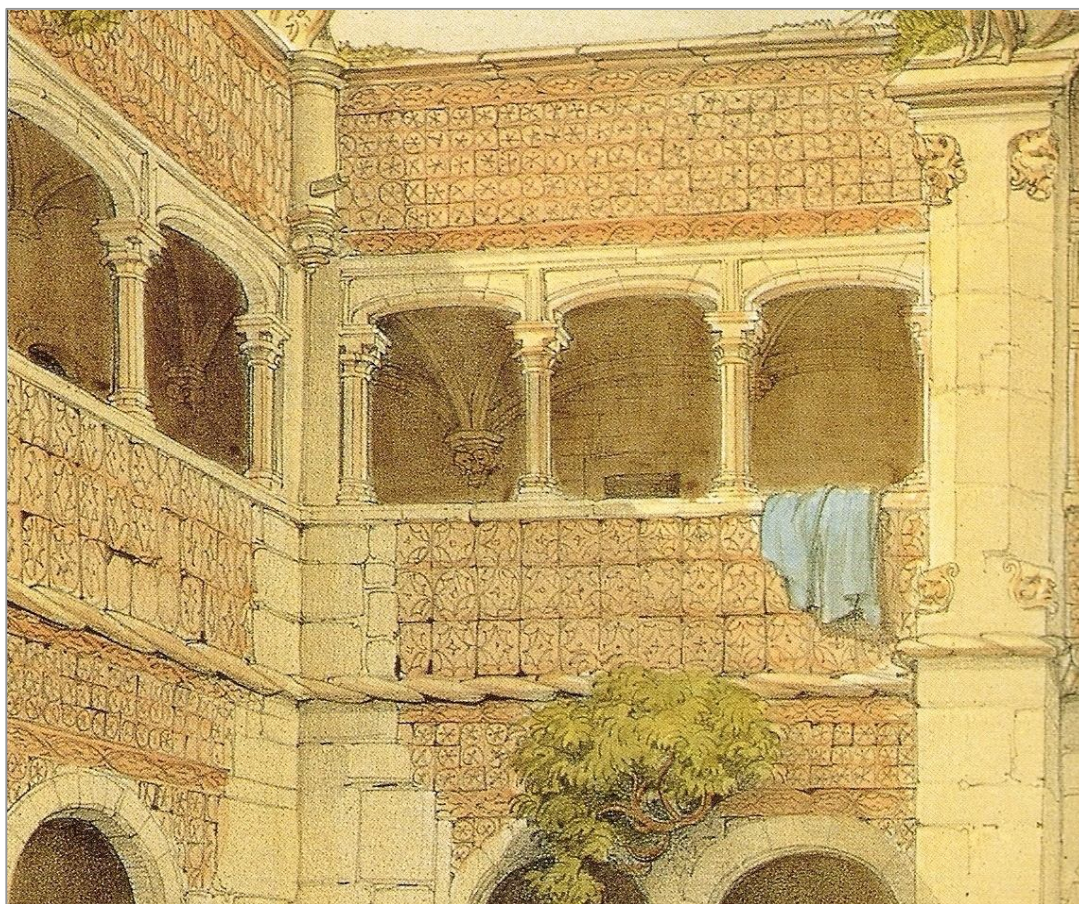
²¹⁹ “Este conjunto corresponde tipologicamente a uma versão enriquecida do claustro quinhentista, uma vez que é de supor o abobadamento das galerias superiores, quando eram geralmente cobertas de travejamento de madeira. Este facto revela que o esforço despendido por D. Manuel I correspondeu a um programa de prestígio (...) pese embora a pequena escala do empreendimento (...)” In José Carneiro, 2009, p. 147. O abobadamento do segundo piso é corroborado pela gravura de G. Vivian.

²²⁰ José Custódio Vieira da Silva, 1989, p. 133, 137, 152, 169

²²¹ Estas conclusões só foram possíveis através da preciosa orientação do Professor José Custódio Vieira da Silva, a quem muito agradeço.



O trabalho de restauro é igualmente notável nas fachadas interiores do claustro. Aqui, os azulejos hispano-árabes foram repostos apenas nas partes em falta, mantendo a técnica de aresta, embora sem preocupação na coordenação dos padrões. Parece-nos que a maioria das barras de emolduramento, com motivos entrelaçados, se conservaram desde a época anterior às obras, em que George Vivian fez o desenho já múltiplas vezes citado²²².



²²² Como mera curiosidade faz-se notar que, na face Norte representada por G. Vivian, é notória existência de três plantas infestantes que danificaram os azulejos, nos exactos locais em que estes foram visivelmente substituídos.

Como o mesmo desenho comprova, foram mantidas as arcadas das galerias em redor do claustro. As suas colunas são em brecha rosa da Arrábida. No piso inferior abrem-se quatro arcos de volta perfeita com intradorso biselado, encontrando-se cada par assente em três colunas chanfradas com bases e capitéis prismáticos “de série”. E no piso superior, em cada uma das duas aberturas delineiam-se três arcos segmentares, assentes em quadro colunas iguais às inferiores.

Ao centro de cada face ergue-se um pesado contraforte de secção quadrada, com base arredondada caracteristicamente manuelina, possuindo chanfros a partir da secção superior, que é assinalada por um friso com o motivo da corda que se prolonga em redor de toda a quadra. Nos remates do chanframento surgem sobre enrolamentos, diferentes modelos do motivo da máscara, expressivos, parecendo alguns retirados do imaginário da Alta Idade Média, outros de modelos clássicos²²³.



No topo inclinado de cada contraforte, e em cada canto do claustro, existem gárgulas com aspecto de figuras humanas e de animais. A partir da observação actual e da gravura de Vivian, sabemos que, em 1839, elas não existiriam em número suficiente para os oito lugares em que se encontram, sendo provável que algumas tenham sido feitas de novo, como a do homem – igual às gárgulas do Túnel de acesso ao palácio – e, talvez, trazidas de outro edifício antigo.



²²³ Como se pode ver nas ilustrações existem diabretes, ‘reis-sol’, leões, e algumas máscaras que, de facto, se assemelham às do teatro grego ou romano.



As quatro fachadas do claustro são rematadas por uma cornija que encobre o telhado. Sobre a mesma, nos cantos e nos contrafortes, encontram-se oito pináculos em *torsade*, com flores nas estrias côncavas, coroados por esferas armilares com uma cruz de Cristo. Presumimos que estes elementos quinhentistas foram retirados e recolocados sobre pedras novas nos contrafortes.



A ‘torre do relógio’ ergue-se adossada ao canto Nordeste do claustro. Por inerência faz parte da capela Real como sua torre sineira. Trata-se de um elemento marcante na imagem final do palácio, facto que aprofundaremos adiante.



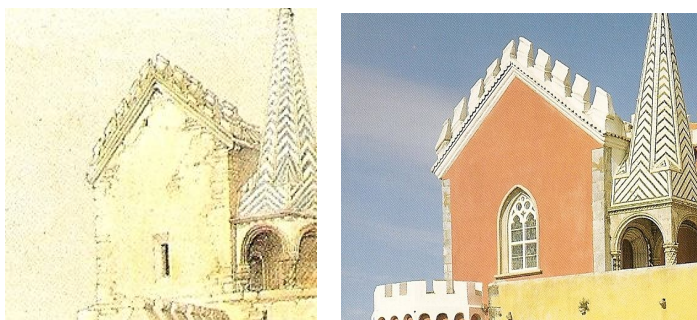
A capela, que nos registos de obra do século XIX era denominada por Igreja, foi também alvo de recuperação fernandina. Contudo, os seus trabalhos são convenientemente descritos como uma «restauração»²²⁴, o que denuncia uma importante diferença de atitude face ao claustro, no qual se realizavam «obras».

De facto, à excepção do rasgamento das frestas para iluminação natural e da introdução de um púlpito²²⁵, as empreitadas relativas à Igreja concentraram-se sobretudo no «concerto» e no arranjo dos seus tectos, retábulo e cadeiral do coro. D. Fernando I parece ter o objectivo de lhe devolver a sua ‘aura’, através da recuperação do que se



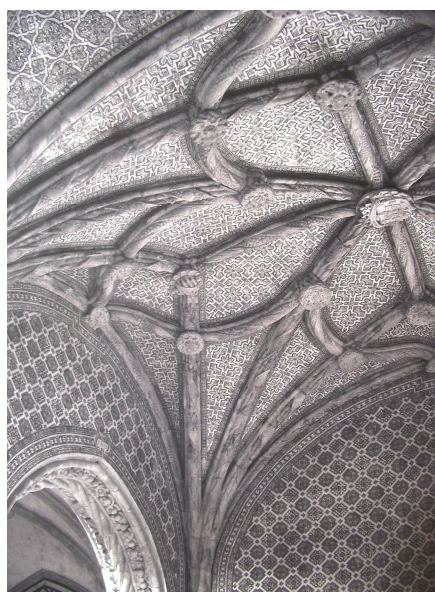
²²⁴ “Resumo da conta da Despeza feita no mez e Dezembro de 1850 com as obras do Real Palácio da Pena, cultura da Cerca, Castello, e com a Restauração da Igreja.” Biblioteca da Fundação Cada de Bragança. Documentos Avulsos (Núcleo D. Fernando II e diversos) Palácio da Pena, Mss Inv. Ger 108, Cota: 28, Documento N.º 30, 1851, Lisboa, Janeiro, 6. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II**. Sintra, 2009, (policopiado), p 117

²²⁵ O púlpito da Capela Real da Pena foi transportado no início do século XX para a Igreja de São Pedro de Penaferrim, onde se encontra até hoje. E que se for observado atentamente podemos ver que faz parte da campanha de D. Fernando II, mormente pelo tipo de desenho escultórico. Agradeço esta informação ao Dr. José Martins Carneiro.



cria ser a sua imagem original. Para isso fez-se grande “(...) despesa (...) quantidade que se deve reportar nulla em comparação com a utilidade moral e material que resulta de tão importante trabalho.”²²⁶

A campanha da ‘Capela Real’ foi a última ser iniciada, apenas em 1850, quando o ‘Palácio Velho’ estava em vias de finalização, e o ‘Novo’, já estava a ser construído. Logo nesse ano foi reparado o “(...) estuque do tecto (...)”²²⁷ e, provavelmente, foram repostos alguns panos de azulejo. Recorde-se que aqui se encontram, conjuntos azulejares autónomos dos séculos XVI, XVII e XVIII²²⁸, revestindo completamente o templo, do rodapé aos tectos.



Esta miscelânea de padrões e de cores (verde, branco, azul e amarelo) e, sobretudo o revestimento completo das superfícies resulta numa visão singular que pode, inclusive, comportar uma inesperada sensação de exotismo, pelo brilho, pela variedade e pela abundância. D. Fernando II terá apreciado esta estética e aplicou-a, de um modo diferente, na ‘Casa de Jantar’.

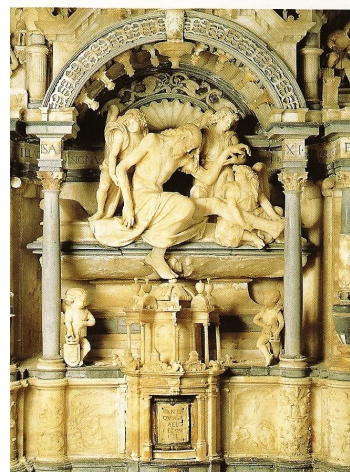
²²⁶ Biblioteca da Fundação Casa de Bragança. Documentos Avulsos (Núcleo D. Fernando II e diversos) Palácio da Pena, Mss Inv. Ger 108, Cota: 28, Documento N.º 30, 1851, Lisboa, Janeiro, 6. In Jorge Muchagato – **Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 117

²²⁷ Biblioteca da Fundação Casa de Bragança. Documentos Avulsos (Núcleo D. Fernando II e diversos) Palácio da Pena, Mss Inv. Ger 108, Cota: 28, Documento N.º 30, 1851, Lisboa, Janeiro, 6. In Jorge Muchagato – **Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 117

²²⁸ José Carneiro, 2009, p. 90

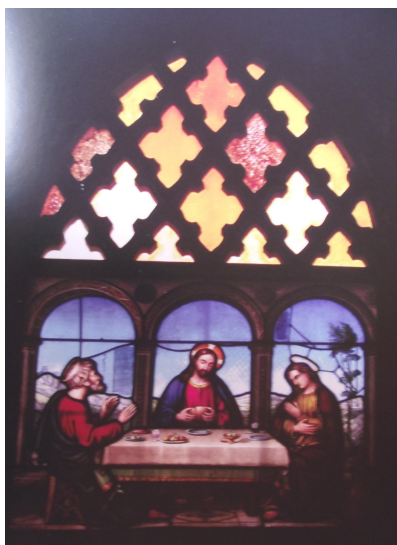
Ainda em 1850, foram iniciados os trabalhos no altar, e no ano seguinte “(...) foram empregados 2 canteiros na restauração do altar-mor [no retábulo], e 2 carpinteiros no concerto do coro, e outros ornatos.”²²⁹

Estes trabalhos estariam concluídos em 1852, e o seu encomendante satisfeito. No livro de registos, além da jorna, existe uma “Gratificação que concedeo S. M. El-Rei aos canteiros Francisco Ramos e Manuel António, pelos trabalhos de restauração do altar-mór (...) 38\$400.”²³⁰.

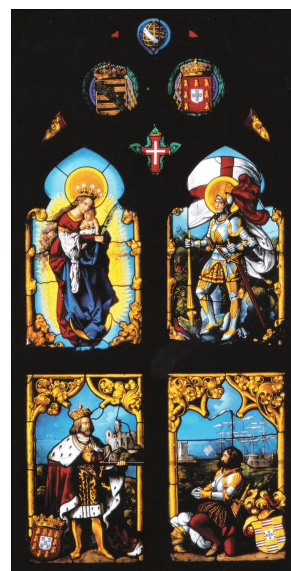


No ano subsequente de 1853, regista-se nos ‘Livros da Real Obra...’ uma ‘Janela Nova na Igreja’²³¹. É provável que este registo se refira à janela do coro, pois sabemos que, além dos vitrais da janela da nave encomendados em Nuremberga em 1841,²³² apenas existe uma nova encomenda de vitrais em 1852²³³. Como tal, a ‘janela nova’ do ano de ‘53 será o vitral da ‘Ceia de Emaús’, através do qual se completou o desejo de D. Fernando II de colocar

(...) janellas, para lhe dar essa luz misteriosa própria das Igrejas gothicas.”²³⁴.



“(...) vidros de côres nas



²²⁹ Biblioteca da Fundação Casa de Bragança. Documentos Avulsos (Núcleo D. Fernando II e diversos) Palácio da Pena, Mss Inv. Ger 108, Cota: 28, Documento N.º 30, 1851, Lisboa, Janeiro, 6. In Jorge Muchagato – **Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 118

²³⁰ Rodrigo Jozé Simões – Real Obra da Pena. Folhas das Despezas semanaes e Despeza com materiaes , 3ª Semana de Maio de 1852. Arquivo do Palácio Nacional da Pena, p. 87

²³¹ Constança Moreira Rato de Azevedo Lima, 1998, p.

²³² O Vitral da Nave está assinado: *Kellner in Nuremberg 1841*

²³³ Paulo Pereira; José Carneiro, 1999, p. 86

²³⁴ D. Fernando de Saxe-Coburgo Gotha, Citado por Paulo Pereira; José Carneiro, 1999, p. 86

7.2. Interiores do ‘Palácio Velho’

Vamos agora abordar as questões decorativas e de acabamentos do núcleo do mosteiro. Na análise da zona do palácio que era reservada à ‘família real’, devemos ter em conta a já referida importância crescente da vivência familiar em habitações onde as dimensões dos compartimentos iam *diminuindo*, acompanhando o gosto pela proximidade entre os membros da família, e pelo prazer de estar em casa. Estas novas preocupações originaram, desde o século XVIII e, sobretudo, pelo século XIX, a multiplicação de gabinetes para as diferentes ocupações em voga – desenho, música, jogos de sala, colecionismo, fumo. As suas dimensões comedidas e materiais utilizados como: os tecidos e brocados, as madeiras, as peles e os metais, conferiam aos habitantes a sensação de conforto, presentindo-se a ambição de *aconchego do lar* romântico-burguês, cujos valores foram sendo tomado, em privado, pela aristocracia.

O claustro da Pena no tempo de D. Fernando foi fechado por um “(...) envidrejamento com caixilharia de ferro entalhada nos vãos (...)”²³⁵ O mesmo sistema havia sido utilizado para fechar o claustro do convento das Necessidades, que ocupou após a morte de D. Maria II, deixando o Palácio para o seu filho D. Pedro V, que ali instalou os seus aposentos após os seu casamento em 1858.²³⁶

Segundo uma descrição feita em 1886 por Caetano Alberto da Silva, que se depreende pelo texto privou com o rei e conhecia as salas das Necessidades enquanto este foi vivo, ficamos a saber que o “(...) claustro convenientemente apropriado para o efeito.” era uma “(...) esplêndida galeria para quadros, estátuas e outras obras de arte (...)”²³⁷. A mesma utilização terá sido aplicada na Pena, onde a



galeria também funcionava como corredor de distribuição dos residentes pelos diferentes aposentos. Para tal, além dos caixilhos, foi pavimentada com “(...) parque[t]

²³⁵ *Relação dos Bens de raiz que D. Fernando II possuía em Sintra à data da sua morte, em 15 de Dezembro de 1885.* IAN/TT, tribunal da Boa Hora, Processo de Inventário de D. Fernando II, 6ª Vara, 4ª Secção, Processo N.º 815/169, Caixa N.º 2, Terceiro Volume do Inventário Orfanológico, fs. 2817 – 2833 v.º. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II.** Sintra, 2009 (policopiado), p. 200

²³⁶ Manuel H. Côrte-Real – **O Palácio das Necessidades.** Lisboa: Chaves-Ferreira, 2000, p. 47

²³⁷ Manuel H. Côrte-Real, 2000, p. 48

de faia e carvalho (...)”²³⁸. A sua decoração seria composta por objectos artísticos como acima referido, além de outros característicos destes espaços de passagem em oitocentos, tais como: “(...) cadeiras de couro repregadas (...) potes da Índia (...)”²³⁹ objectos de loiça, *cache-pots* com plantas... Maria Ratazzi ao descrever a sua vista à Pena, e que teve como cicerone o próprio D. Fernando II, refere o “(...) pátio [claustro], adornado de velhas colunas e cercado por uma galeria inteiramente moderna a que as faianças e quadros dão um brilho intenso.”²⁴⁰

Atendamos seguidamente à decoração da ‘Casa de Jantar’. A sua abóbada, que se presume ser original do século XVI, terá, no entanto, sofrido uma reestruturação profunda, com a substituição de alguns fechos e de todas as mísulas que, actualmente, apresentam a forma de concha ou são feitas a partir de meios fechos.

Numa fase inicial, esta sala teria as suas paredes simplesmente pintadas²⁴¹. Porém, dois anos antes do casamento do rei com a condessa de Edla, toda a superfície, incluindo paredes e tecto, foi coberta com azulejo com nove



centímetros de lado com a rosa-dos-ventos sobre fundo branco, alternadamente verde e encarnada.

Esta opção permite alcançar um efeito de fechamento e, ao mesmo tempo, de riqueza, conseguidos tanto pelo cariz repetitivo de um motivo tão pequeno, como pelo brilho intrínseco dos azulejos nas cores de branco, esmeralda e rubi que, por exemplo, se combinam perfeitamente com o serviço copos actualmente exposto.

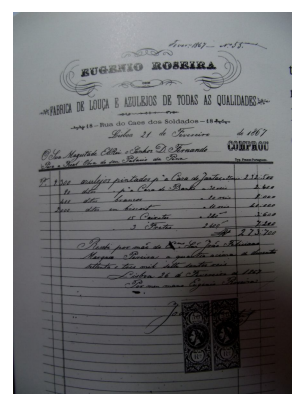
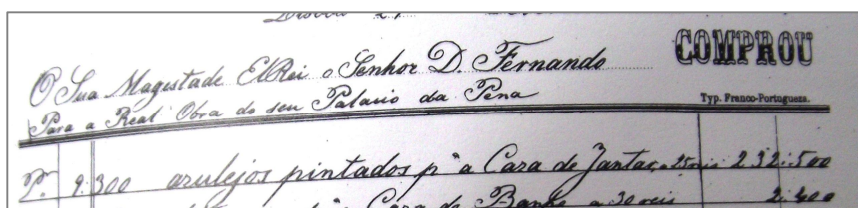
²³⁸ *Relação dos Bens de raiz que D. Fernando II possuía em Sintra à data da sua morte, em 15 de Dezembro de 1885.* IAN/TT, tribunal da Boa Hora, Processo de Inventário de D. Fernando II, 6ª Vara, 4ª Secção, Processo N.º 815/169, Caixa N.º 2, Terceiro Volume do Inventário Orfanológico, fs. 2817 – 2833 v.º. In Jorge Muchagato – **Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II.** Sintra, 2009 (policopiado), p. 200

²³⁹ Estes objectos encontravam-se na ‘Galeria das Necessidades’. Ver Manuel H. Côrte-Real, 2000, p. 48

²⁴⁰ Maria Ratazzi – **Portugal de Relance.** Lisboa: Antígona. 2004 (1ª edição 1881), p. 320

²⁴¹ Rodrigo Jozé Simões – Real Obra da Pena. Folhas das Despezas semanaes e Despeza com materiaes, 5ª Semana de Junho de 1842. Arquivo do Palácio Nacional da Pena, p. 92

Estes azulejos foram fornecidos pela Fábrica Roseira do alemão Eugénio Rosenbaum, que deveu parte do seu sucesso comercial, à popularidade das encomendas de D. Fernando II para a Pena.²⁴² “O período áureo da fábrica verificou-se na segunda metade do séc. XIX e o seu sucesso deveu-se às encomendas de D. Fernando II para o Palácio da Pena, à reprodução e recriação de modelos da azulejaria tradicional portuguesa, resultado do gosto eclético da segunda metade do séc. XIX e, deste modo, a um reconhecimento do valor da azulejaria como forma de arte decorativa nacional.”²⁴³



Os restantes aposentos do claustro não possuiriam coberturas abobadadas, já que eram dormitórios e celas de monges²⁴⁴, com excepção da Sala do Capítulo, cujo caso já foi mencionado. Por outro lado, a completa alteração das dimensões daquelas dependências tornou inevitável a modificação dos seus tectos, optando-se pela colocação de abóbadas de nervuras. Esta solução, remetendo para a arquitectura manuelina tornou os quartos mais acolhedores, com uma envoltura arredondada, fazendo de cada câmara um espaço único que o tecto delimita terminando em curva sobre as paredes.

²⁴² José Carneiro, 2009, p. 87

²⁴³ Site do Museu Nacional do Azulejo, Fábrica Roseira: <http://mnazulejo.imc-ip.pt/pt-PT/Colecao/Colecoes/ContentDetail.aspx?id=385>

²⁴⁴ Devo ao Professor José Custódio Vieira da Silva a chamada de atenção para o facto de não ser nada usual a aplicação de abóbadas em celas, restringindo-se o seu uso nos mosteiros à Casa do Capítulo, Refeitório, Claustro, Templo...

Estas abóbadas novas, colocadas em todas as câmaras do ‘Palácio Velho’, foram certamente projectadas pelo Barão de Eschwege que, inclusivamente editou o seu *Novo Methodo de Construção de Abobadados com Manilhas de Barro, Aplicado por Edifícios do Real Palácio da Pena*. Estes estudos tiveram os resultados mais



importantes no túnel de acesso ao palácio, nas estruturas dos terraços e de suporte das muralhas, mas contribuíram também para a imagética e o conforto dos interiores.

No ano do casamento o rei com a Condessa de Edla, alguns compartimentos da Pena foram revestidos com “(...) estuques modernos em substituição dos forros de chita, que existiam, e n’outros que se achavão simplesmente caiados ou em tosco (...)”²⁴⁵. conforme vem referido na “*Relação dos Bens...*”. Esta reforma parece ter o objectivo de tornar o palácio de lazer²⁴⁶, sempre inacabado, numa residência apta a receber uma Senhora. Um lugar onde dadas as circunstancias do seu casamento, D. Fernando II encontrou um refúgio à corte, sobretudo, à “(...) oposição cerrada de D. Maria Pia (...)”, e se pôde dedicar “(...) definitivamente à sua vida pessoal e aos seus interesses mais legítimos (...)”²⁴⁷.

Os cómodos do ‘Palácio Velho’ que receberam os ditos ‘estuques modernos’ em 1869 poderão ter sido vários, tais como: os quartos das damas e do vedor, a sala de leitura, o escritório e a sala de estar privada. Constatamos, porém, que existem pelo menos duas excepções de câmaras cuja decoração parietal foi realizada anteriormente ao casamento, mais precisamente em 1854: o quarto do rei D. Fernando e a Sala Árabe. Estes aposentos, por coincidência ou não, são, no palácio velho, os que mais sinalizam com

²⁴⁵ *Relação dos Bens de raiz que D. Fernando II possuía em Sintra à data da sua morte, em 15 de Dezembro de 1885*. IAN/TT, tribunal da Boa Hora, Processo de Inventário de D. Fernando II, 6ª Vara, 4ª Secção, Processo N.º 815/169, Caixa N.º 2, Terceiro Volume do Inventário Orfanológico, fs. 2817 – 2833 v.º. In Jorge Muchagato – **Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II**. Sintra, 2009 (policopiado), p. 201

²⁴⁶ Em que a própria construção e projectos, por demais apreciados por D. Fernando, faziam parte desse lazer.

²⁴⁷ José Carneiro, 2009, p. 52 e 55

seu decor interior, os valores do exotismo ou orientalismo que predominaram na arquitectura exterior e em algumas salas do ‘Palácio Novo’.

A decoração das paredes e tecto do quarto de D. Fernando II está atribuído ao artífice António Januário Correia²⁴⁸, que utilizou em relevo o padrão neomourisco como nos trabalhos de laçaria. Aqui predominam os tons de ouro e branco, com apontamentos a vermelho e azul acinzentado.

Paolo Pizzi foi o mestre da obra de pintura a fresco e têmpera que domina a Sala Árabe. Esta pintura parietal em tons de cinzento e verde apresenta ‘quadros’ com vistas do Parque da Pena entre colunatas em *tromp l’œil* que se encontram envolvidas uma miríade de motivos



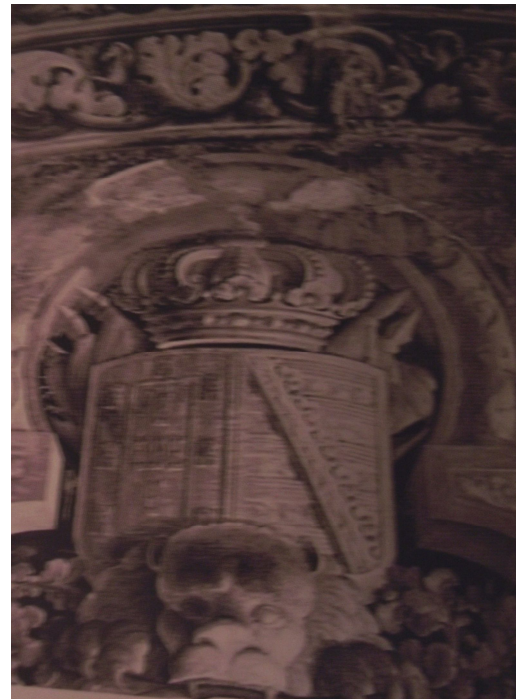
como: enrolamentos naturalistas de folhas e vinhas com uvas e parras emoldurando as portas, um conjunto de dezasseis cabeças de génios, diabretes, máscaras, cavaleiros e, ainda, dois ursos e dois brasões que completam a profusão de elementos, coordenados e estruturados por meio da configuração dos vãos nas paredes e da abóbada de aresta do tecto.

Para uma melhor compreensão da simbólica presente nesta sala, julgamos fundamental a leitura do capítulo “Imaginário e Formas de Representação – A Sala Árabe” da obra *O Imaginário Romântico da Pena*. **Aqui**, José Carneiro aborda questões cruciais nos estudos acerca do romantismo, como: a mitologia norte-europeia, o gosto pelas lendas mouriscas, os símbolos alquímicos e, particularmente, as diferentes teorias oitocentistas sobre a origem da arquitectura gótica, as quais, demonstra estarem todas presentes em simultâneo nesta sala cujo “(...) desenho dava expressão à interpretação tradicionalista, segundo a qual a arquitectura gótica teria derivado da arquitectura da «cabana primitiva». Outra interpretação consistia em confundir a origem do gótico com as primícias da arquitectura islâmica. E é nessa conformidade que a sala reproduz, em fingido, arcos ultrapassados, de ferradura, polilobados e apontados (...)”²⁴⁹.

²⁴⁸ José Carneiro, 2009, p. 89

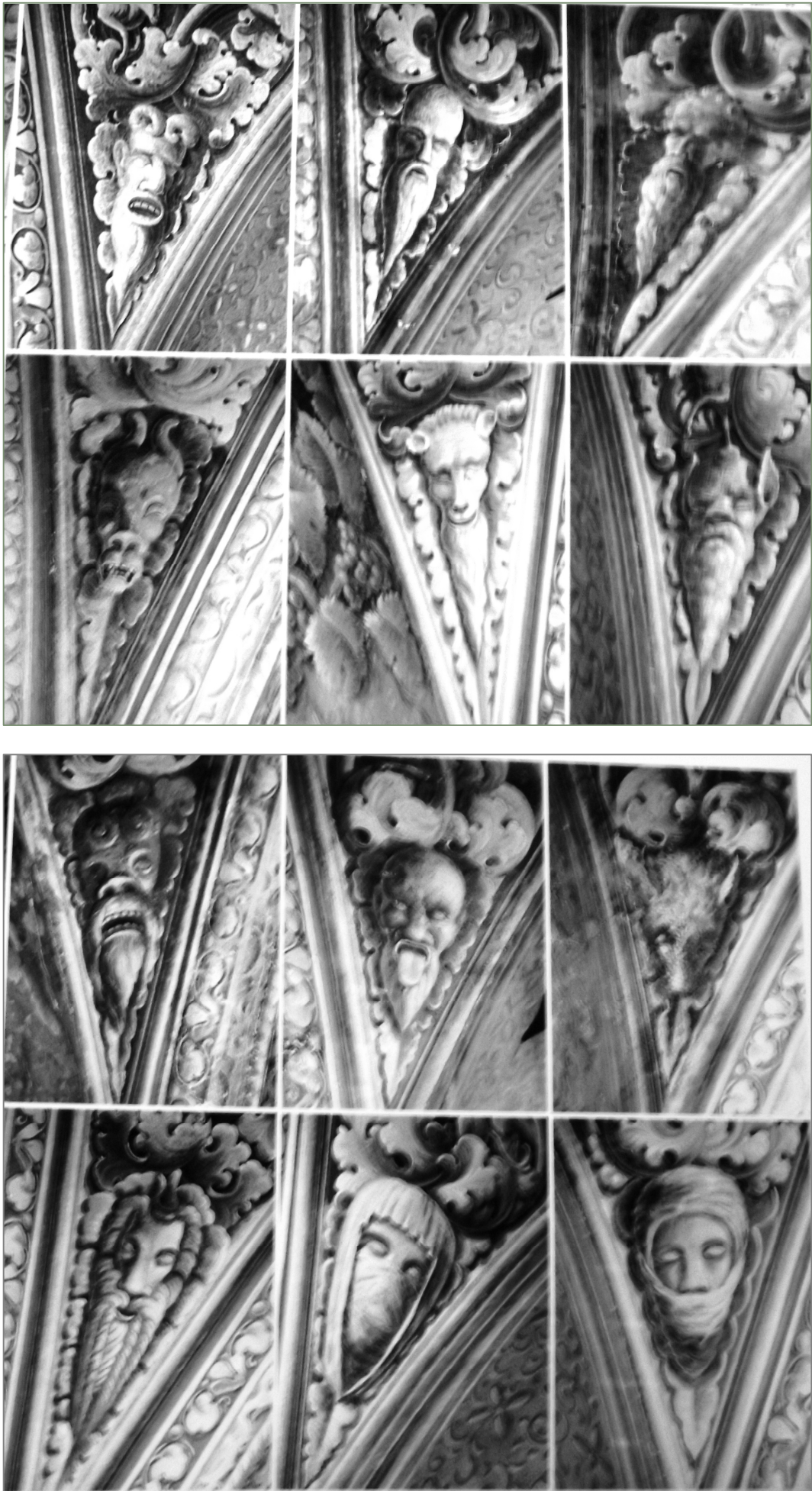
²⁴⁹ José Carneiro, 2009, p. 151

Ou seja, na Sala Árabe permanece desde 1855, uma síntese do pensamento romântico acerca do gótico, habilmente entrelaçada com a “(...) *féerie* neomourisca, neogótica, neo-indiana que presidiu à construção do Palácio (...)”²⁵⁰. Ao mesmo tempo, a introdução das máscaras mistericas, dos símbolos alquímicos, das armas de Coburgo e de Bragança permitiu construir uma visão do sentido místico e romântico que nele existe,²⁵¹ e que é reforçado pela introdução de uma representação do próprio palácio, já como uma imagem simbólica por si mesma.



²⁵⁰ José Carneiro, 2009, p. 151

²⁵¹ José Carneiro, 2009, p. 151



Mais escreveríamos acerca do ‘Palácio Velho’, que abordámos ainda sem o merecido pormenor, nomeadamente, no que concerne à análise da decoração dos seus interiores e à organização dos seus espaços para a vida quotidiana em oitocentos.

Porém, este trabalho procura centrar-se no ‘Palácio Novo’, para o qual se avança, compreendendo que a todos os níveis – desde o plano mental da simbologia e fantasia românticas, à arquitectura e decoração – é no núcleo velho que se deve em primeiro lugar procurar as razões de determinadas escolhas e os modelos da ala nova e, só depois, utilizar outras fontes para a sua interpretação.

8. O Projecto para um Palácio

O conjunto de projectos para o Palácio da Pena, habitualmente é atribuído ao Barão de Eschwege, como já foi mencionado. Um dado provavelmente correcto, apesar de sempre se referir que “(...) «a arquitectura não era a sua especialidade (...)»²⁵². No entanto, os seus conhecimentos científicos como engenheiro de minas foram essenciais para uma construção desta natureza.²⁵³ Interessa também considerar que, numa época em que o valor do *génio* autoral já estava plenamente enraizado, o facto de o barão não ser arquitecto terá sido importante na relação com D. Fernando II que mais simplesmente podia dispor do seu projecto inicial e modificá-lo,

²⁵² Comte Raczynsky citado por José Augusto França, 1990, p, 300

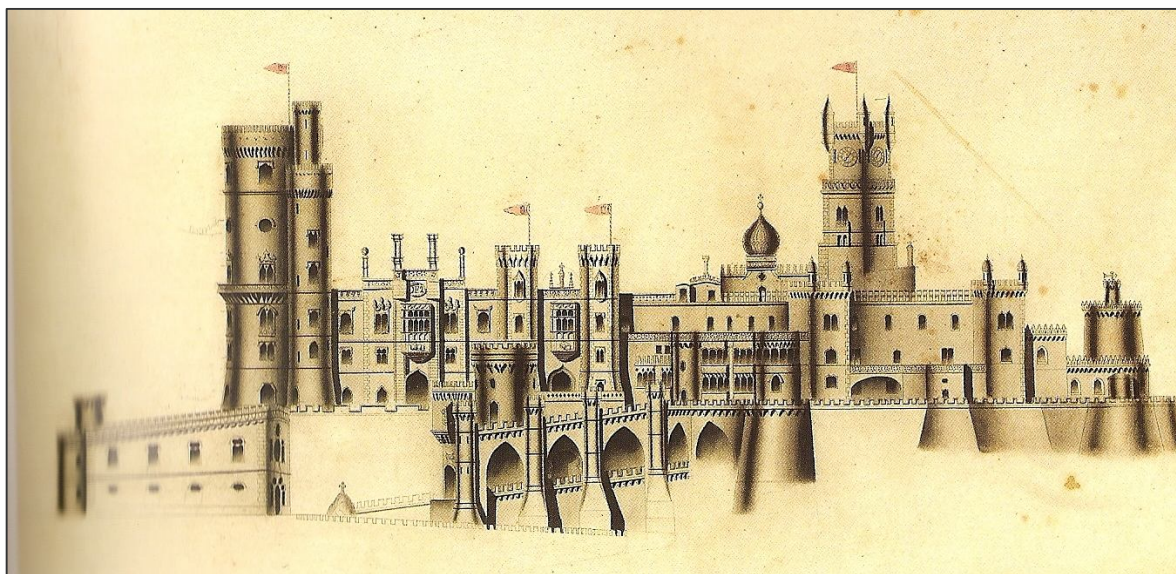
²⁵³ “O barão juntava a componente técnica, à componente cultural (...). O rei precisava do engenheiro para responder ao programa romântico de recuperação da ruína, da intercepção das novas construções, naquele espaço natural não muito propício (...)” In Maria João Baptista Neto, 2007, p. 390

Na comparação entre os projectos dos exteriores do palácio e a obra final, são visíveis algumas alterações. No que concerne às questões estruturais ou de volumetria, as maiores mudanças registam-se na anulação do *minaret* ou Torre do Galo junto à muralha do 'Pátio dos Arcos', que chegou a ser construída e na diminuição da altura da torre no final do 'Túnel de Acesso'. Esta torre é visível em gravuras de 1843 e '44²⁵⁴



²⁵⁴ As gravuras referidas são de Legrand e foram reproduzidas no Universo Pittoresco. Nº 1 (1843) e Nº 13 (1844)

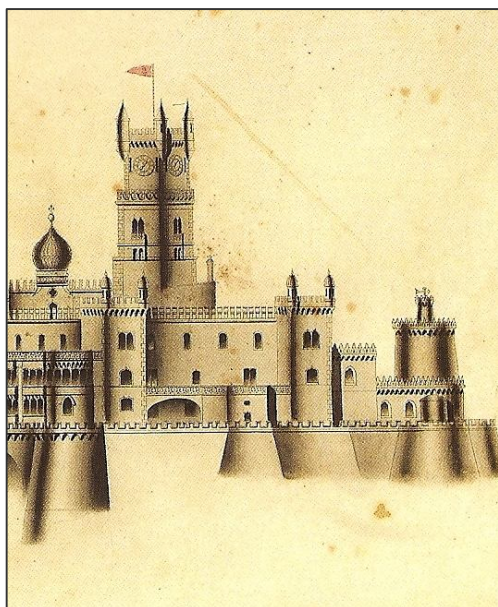
Relativamente à decoração arquitectónica através da qual foi composto o que, à época, se designava por: *estyllo*, encontramos “(...) modificações pontuais de carácter decorativo (...)”²⁵⁵, possivelmente impostas pelo rei que, manifestamente absorvera alguns valores do ainda jovem pensamento romântico português no que concerne ao manuelino, além de ter compreendido o *espírito do lugar* que é Sintra. Razões que o terão levado a fazer caminhar a imagem do seu palácio da Pena do estilo neogótico com um traço do gosto mongólico dado pela cúpula bolbosa, para um manuelino envolvido com o mudéjar, o indianizante e, porque não, com o renascimento quinhentista.



²⁵⁵ Regina Anacleto, 1992, p. 78

Estas modificações feitas aos planos iniciais através da decoração arquitectónica não são tão evidentes na primeira fase da obra, como depois se verificará no ‘Palácio Novo’. Aliás, o ‘Palácio Velho’, exteriormente, obedece praticamente na íntegra ao que havia sido programado, excepção feita a uma construção planeada na continuação da fachada exterior Norte do núcleo claustral que nunca foi iniciada.

Depreendemos, por isso, que até certo ponto, ou talvez até uma certa data, o projecto seguiu o seu curso, respeitando-se os desenhos que se guardam na Pena até hoje. Desconhecemos as razões que fizeram alterar os planos e, na linha do que refere Maria João Baptista Neto, acreditamos “Não são as influências muçulmanas, colhidas pelo barão entre 1847 e 1851, na sua viagem pelo sul da Espanha e norte de África, ou a idêntica viagem de D. Fernando II, em 1856 que fazem a Pena.”²⁵⁶ Uma ideia que confirmamos pelos registos da obra, que em 1847 já apresentam a existência do ‘Monstro’²⁵⁷, elemento marcante na transformação da linguagem decorativa do ‘Palácio Novo’. Sintetizando o que temos vindo a defender terá sido “(...) antes o sentido do lugar trabalhado pelo romantismo, onde cultura germânica de ambos (...) soube incorporar a nossa história, interpretar e extrair os vocábulos fixados num discurso que nos ensinou a explorar os nossos mitos e a cultivar o nosso imaginário histórico.”²⁵⁸



²⁵⁶ Maria João Baptista Neto, 2007, p. 391

²⁵⁷ DOCUMENTO N.º 28: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre o andamento das obras no Palácio da Pena para o período de Julho a Setembro de 1847*. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II**. Sintra, 2009 (policopiado), p. 282

²⁵⁸ Maria João Baptista Neto, 2007, p. 391

A arquitectura do convento, simplificada e pouco fulgurante – dadas as suas premissas eremíticas, as catástrofes naturais e o abandono do mosteiro – a partir das obras realizadas sob os projectos atribuídos a Eschwege adquiriu um cariz de sentido palaciano. Dentro do qual, o primeiro aspecto a destacar é a decisão de abertura ao exterior e manifestação de magnificência, conseguidas especialmente através dos acabamentos escolhidos para o exterior e da fenestração mais larga que veio substituir as frestas, além dos terraços, das varandas de arcadas e, ainda da ‘Torre do Relógio’.

Alterações que ajudaram a criar a imagem de ‘Palácio Real’. Cujas imagens ideais foram descritas no século XII por Chrétien de Troyes e se manteve na imaginação europeia ao longo dos séculos, sendo reutilizada de forma consciente, ou não, quando se pretende apresentar um palácio, seja numa obra literária, numa pintura, ou propriamente na construção. Senão, veja-se, como a morada do Rei surge no «Conto do Graal»: “*«O castelo, empoleirado numa falésia, era tão poderosamente fortificado que jamais homem algum contemplara tão rica fortaleza. Porque sobre a rocha viva fora erguido palácio tão luxuoso (...). Nas suas paredes, abriam-se pelo menos quinhentas janelas, todas enfeitadas com damas e donzelas que contemplavam ao longe os prados e os pomares floridos...»*».

Preocupação defensiva antes de mais nada: esta é a característica da sede do poder feudal. Mas logo a seguir impõe-se (...), o palácio propriamente dito, que suscita a admiração pela sua beleza e a sua abertura: uma abertura voltada para a natureza, dominada pelo amo e senhor, domesticada e reconstruída de modo a servir de enquadramento à doçura e à feminilidade. Encontramos aqui uma dialéctica entre virilidade, poder, agressividade afirmados pelas fortificações e feminilidade, beleza, doçura, expressas pelo palácio: nestas poucas linhas escritas no final do século XII, transparece tudo o que caracteriza a residência senhorial e principesca durante a Idade Média.”²⁵⁹ E, que se espelham com uma fidelidade romântica no Palácio oitocentista da Pena.

Aqui, D. Fernando II e os seus colaboradores, no topo do monte, conjugaram o nível do tangível com o nível do alegórico e introduziram, um por um, todos os itens que configuram o conceito de um Palácio. Fosse este físico ou espiritual. Como tal, nesta construção não poderia deixar de estar presente o factor político-social descrito por Chrétien de Troyes, segundo o qual, é necessário a demonstração de força e de poder,

²⁵⁹ Jean Mesqui – Palácios principescos, residências senhoriais. In **História Artística da Europa, A Idade Média**, Quetzal Editores: Lisboa, 1998, p. 187

em simultâneo com um sentido de doçura, beleza e abertura à natureza e ao povo. Pode considerar-se que esta dualidade existe na Pena, mas fica remetido naturalmente para o plano da fantasia, ou antes, para o plano filosófico, uma vez que o seu Senhor era um “ (...) rei-consorte diletante e livre.”²⁶⁰

Este sentido político e social do palácio acompanha o ideal que esteve na base do restauro e adaptação de castelos medievais. Sobretudo na Germânia natal de D. Fernando, em que a família imperial, e a aristocracia em geral, assolados pela *Burgenschwärmerei* (hiper-entusiasmo por castelos) recuperaram antigas ruínas de *burgos* como os de Sooneck,



Stolzenfels e outros... Num momento que corresponde ao advento da valorização dos monumentos históricos e aos objectivos de afirmação do lugar destas famílias na história e na sociedade pós-revolução industrial, revolução francesa e guerras napoleónicas. Deve admitir-se que a posse e transformação de castelos continha um sentido político assente no antigo poderio associado a estas construções pois: “(...) nineteenth-century Germans idealized medieval social and political attitudes, of which castles are symbols.”²⁶¹

Estas questões relacionadas com a arquitectura revivalista na Alemanha também se podem colocar com relação à Pena. Contudo, não conseguimos definir com segurança até que ponto o consorte de D. Maria II, também tomou como objectivo valores de afirmação política inerentes ao “German castle rebuilding phenomenon (...)”²⁶², para os colocar ao lado dos valores artísticos, arquitectónicos, históricos e da carga mística que incutiu no seu palácio

²⁶⁰ José Augusto França, 1990, p. 305

²⁶¹ Robert R. Taylor - **The castles of the Rhine: recreating the Middle Ages in modern Germany** , Ontário: Wilfrid Laurier University Press, 1998, p. 15

²⁶² Robert R. Taylor, 1997, p. 18

D. Fernando II tinha real necessidade de se impor no meio político e na corte onde foi recebido com desconfiança. Porém, outros objectivos, como a hipótese plausível de afirmação do regime político liberal inaugurado pela esposa, não constariam no plano. Inicialmente, aliás, não apoiava por completo as ideias liberais, verificando-se que “(...) ao chegar a Portugal tinha ocupado uma posição conservadora (...) ironizando as «alegrias» da vida constitucional (...)”²⁶³. Mudaria de tom a partir de 1851 “(...) afirmando que «um homem sensato tem que progredir com a sua época».”²⁶⁴

Concluimos que, aparentemente na reabilitação da construção manuelina, D. Fernando II não teve como prioridade um programa político. Os seus desejos concentrar-se-iam em construir o derradeiro Palácio Real no lugar que é Sintra, nele incluindo todas as premissas, incluindo a política mas apenas no plano filosófico, ou das ideias. Desta maneira pretenderia romanticamente seguir os grandes reis portugueses e com a sua obra arquitectónica e simbólica ser “(...) um novo «Venturoso» da contemporaneidade.”²⁶⁵

Regressemos aos projectos guardados na Pena onde observamos, por fim, a ‘Torre do Relógio’ construída sobre a antiga torre setecentista. Trata-se de um elemento totalmente novo que foi edificado exactamente como projectado, e não um caso de restauro, ou de *‘fazer parecer como era’*.

Face a este elemento do palácio admitimos a ideia de que: “(...) para despir a cogula monástica cobrindo-se com a púrpura real (...)”²⁶⁶ em lugar de uma torre de igreja, se optou por erguer uma ‘torre altaneira’ para *defesa* do castelo com suas guaritas e corredor de vigia, ‘resguardado’ por uma linha de escudos com a cruz de Cristo.



²⁶³ Marion Ehrhardt, 1988, p. 11

²⁶⁴ Marion Ehrhardt, 1988, p. 11

²⁶⁵ José Carneiro, 2009, p. 69

²⁶⁶ Archivo Pittoreco, 26, Tomo VIII, Lisboa, 1865, p. 201

O facto de a torre sineira preexistente não ser contemporânea do restante mosteiro, e sim, uma reconstrução tardia, terá contribuído para a sua demolição. A construção que a *substitui* colheu decerto grande influência na Torre de Belém que é, afinal, o grande modelo de torre manuelina simultaneamente de vigia e de representação do poder real.

Esta nova torre com o seu aspecto militar, mesmo que *‘de ilustração’*, foi um contributo poderoso para a transformação do mosteiro de Nossa Senhora da Pena em *Château de Pena*. Este, aliás, título timbrava o papel de carta no tempo de D. Fernando II,²⁶⁷ demonstrando o seu desígnio de criar romanticamente uma fortaleza. Ideia evidenciada, por exemplo, numa carta de 1843 ao seu tio Ernesto I de Coburgo²⁶⁸, na qual refere que “Depois de acabar a construção do túnel e da ponte levadiça Pena será o sítio mais seguro de Portugal.”²⁶⁹

Como apontamento, note-se que exteriormente são quase nulas as marcas que sinalizassem o carácter religioso do lugar, não se encontrando um crucifixo, ou uma imagem de santo, indicando a zona da igreja. Talvez um sinal dos tempos, em que “(...) acabara uma fase da historia, uma civilização, que durante séculos tinha servido de suporte ao edifício da Igreja.”²⁷⁰, dos quais a compra do próprio convento subtraído a uma ordem religiosa, é mais do que simbólica.



²⁶⁷ Arquivo da Casa Real, Caixa N.º 7354. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II**. Sintra, 2009 (policopiado), p. 110

²⁶⁸ Ernesto I, à data duque reinante de Coburgo, era irmão de Fernando Augusto Jorge de Saxe-Coburgo Gotha, e portanto tio de D. Fernando.

²⁶⁹ Marion Ehrhardt, 1988, p. 13

²⁷⁰ Manuel Augusto Rodrigues – Problemática religiosa em Portugal no século XIX, no contexto europeu. In **O Século XIX em Portugal, Comunicações ao Colóquio Organizado pelo Gabinete de Investigações Sociais**. Lisboa: Editorial Presença, Novembro de 1979, p. 437

8.1. Dois modelos Prussianos

O Palácio da Pena foi construído num dinâmico contexto cultural, como temos vindo a procurar transmitir: por um lado, o restauro e imaginária do mosteiro hieronimita de Diogo de Boitaca; por outro, o nascimento oitocentista do ‘estilo manuelino’ agregado a uma emergente cultura nacionalista, o novo valor dado aos ‘monumentos históricos’, as premissas de abertura a outros mundos a partir do lugar que é Sintra e, certamente também com base no “(...) paço medieval, emanção petrificada de uma primeira domesticação e apropriação dos poderes mágicos da serra, (...) que só um palácio romântico como este se atreveria e lograria concretizar.”²⁷¹. Porém, estes elementos não seriam suficientes para configurar uma obra de arquitectura, sobretudo pela mão de um engenheiro de minas e de um rei que, apesar de tudo, era somente um *connoisseur*²⁷².

Assim, considerou-se a possibilidade de se terem utilizado projectos e obras suas contemporâneos como modelos inspiradores. Um método muito natural em qualquer campo artístico – particularmente na arquitectura – em qualquer época da história. Sem o qual, não existiria essa sucessão de apropriações e recriações que permite escrever e entender a História da arte, como actualmente a conhecemos. Disciplina cujo estudo verifica que as formas artísticas se articulam permanentemente com outras formas artísticas a partir de um mundo finito de formas, como aliás, descreve George Kubler na sua obra “A Forma Tempo”.²⁷³

Eram diversas as propostas arquitectónicas que circulavam pela Europa, em álbuns e em outras publicações, num momento em que o eclectismo já se tinha afirmado definitivamente no seio da arquitectura, que agora se apresentava com uma “(...) gramática formal assaz rica, que se traduziu na aplicação de diferentes estilos aos mais variados edifícios, sem contudo, deixar de falar numa linguagem própria, bem de acordo com a circunstância sociocultural e mental do período.”²⁷⁴

Alinham-se, por isso, diferentes hipóteses de modelos adequados a servir as referidas premissas da Pena. Na senda de da palavra de José Augusto França que lembra o

²⁷¹ José Custódio Vieira da Silva, 1998, p. 219

²⁷² A **connoisseur** (Fr. *connoisseur*, from Middle-French *connoistre*, then *connaître* meaning "to be acquainted with" or "to know somebody/something.") is a person who has a great deal of knowledge about the fine arts, or an expert judge in matters of taste. In [Http://dictionary.reference.com](http://dictionary.reference.com)

²⁷³ George Kubler, **A Forma do Tempo**. Lisboa: Vega 1990, p. 170

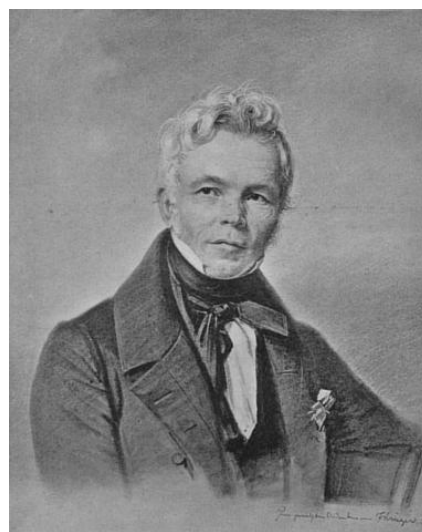
²⁷⁴ Regina Anacleto, 1994, p. 57

restauro dos “(...) velhos castelos lendários (...) pelo célebre Schinkel.”²⁷⁵, de José Teixeira que especifica o Palácio de Babelsberg²⁷⁶ e de José Carneiro que acrescenta o Castelo de Stolzenfels,²⁷⁷ consideramos estes dois projectos ligados ao arquitecto alemão Schinkel, os principais *leitmotiv* da obra de D. Fernando II. O castelo de Stolzenfels e o palácio de Babelsberg são construções contemporâneas ao palácio da serra de Sintra, e pertenceram respectivamente a Frederico Guilherme IV Imperador da Prússia e ao seu irmão o Príncipe Guilherme.²⁷⁸

O castelo, ou burgo de Stolzenfels, foi oferecido ao príncipe Frederico Guilherme pela cidade de Koblenz em 1823, alguns anos depois da Renânia-Palatinado ter sido anexada ao império prussiano em 1815. O interesse do herdeiro da coroa imperial pelas ruínas permitiu que, com aquele gesto, se iniciasse uma reconciliação da cidade com o seu pai, o imperador Frederico Guilherme III: “ (...) The king (...) was annoyed at the burghers because of their earlier petition for a constitution, and because of the nationalistic agitation of the Koblenz native, Görres. (...) they may also have wished to improve the regional economy by attracting travellers to a royal site.”²⁷⁹

Karl Friedrich Schinkel, então conselheiro da autoridade para a construção civil do Império Prusso, a Technische Oberbaudeputation, foi o arquitecto chamado em 1823 para comandar o projecto de restauro de Stolzenfels. E, mais tarde, em 1833, fez o primeira parte do Palácio de Babelsberg, que foi construído de raiz, e que veio a ser aumentado, ou continuado, por dois seus discípulos após a sua morte em 1841.

Este arquitecto, como a maioria dos seus colegas europeus do século XIX, tinha uma formação técnica de índole clássica mas, nascido em 1781, cresceu moldado pela cultura do romantismo, encontrando no gótico, ou melhor, na estética medieval, uma das suas fontes de inspiração romântica, sobretudo durante os anos de ocupação napoleónica



²⁷⁵ José Augusto França, 1990, p. 300

²⁷⁶ José Teixeira, 1986, p. 308

²⁷⁷ José Carneiro, 2009, p. 75

²⁷⁸ Maria João João Baptista Neto, 2007, p. 385 a 392 e José Carneiro, 2009, p. 69 e 71

²⁷⁹ Robert R. Taylor, 1997, p. 129

quando o nacionalismo toma vigor e se define o gótico como o ‘estilo nacional’²⁸⁰ germânico.

“Schinkel was convinced that he lived in an age of profound historically necessary revolutions. He both felt obliged to support them by devoting his art to ennobling ‘all human conditions’, by perfecting man morally through aesthetic education (...) recommending both Classical Athens and the medieval Roman Empire of the German nation as social models and guides to the modernisation of the conditions in Prussia and in Germany as a whole.”²⁸¹ Como tal, ao longo da sua vida activa, ambas as fontes estéticas foram utilizadas, cada qual em seu lugar e momento oportuno. As viagens que empreendeu contribuíram para o aprofundamento das duas influências, sobretudo a Itália onde contactou com a arquitectura da antiguidade, da renascença, assim como a do românico, descobrindo na Lombardia a utilização do tijolo sem cobertura. Neste material descobre um valor estético e plástico que, em 1827 irá confirmar, por outra via, na sua jornada a Inglaterra, onde verifica que “(...) the brick was more than a merely aid to regions poor in building stone, and both on aesthetic and on structural grounds it fulfilled the demands of the modern architecture (...)”²⁸². Em terras britânicas tomou também contacto com a arquitectura industrial das fábricas, estaleiros e fundições, “(...) which astonished him.”²⁸³, sobretudo pela novidade dos materiais e técnicas utilizadas.

Na realidade, “Schinkel wanted to found a modern architecture.”²⁸⁴ E fez escola na Alemanha, conseguindo-se pressentir nas suas obras o caminho trilhado pela arquitectura moderna, nas volumetrias, nos espaços interiores, no rasgamento dos vãos, no assumir da superfície parietal, no enquadramento das obras seja na cidade, seja no campo, e sobretudo na ‘honestidade para com os materiais’ pois, como o próprio afirmava “(...) any fully perfected construction in a particular material has its own definite character and could not rationally be executed in the same way in another material.”²⁸⁵

A atenção de D. Fernando II às obras deste arquitecto é muito verosímil, não só porque este era chefe da autoridade prussiana, um potentado em expansão no que toca à

²⁸⁰ Michael Snodim - **Karl Friedrich Schinkel. A Universal Man.** Londres: The Victoria and Albert Museum, 1991, p. 5

²⁸¹ Michael Snodim, 1991, p. 1 e 5

²⁸² Michael Snodim, 1991, p. 7

²⁸³ Michael Snodim, 1991, p. 7

²⁸⁴ Michael Snodim, 1991, p. 7

²⁸⁵ Karl Friedrich Schinkel, citado por Michael Snodim, 1991, p. 50

indústria da construção,²⁸⁶ onde a arquitectura foi uma das formas de afirmar e unificar o império²⁸⁷, mas também, porque desenvolvia, em paralelo, projectos para os palácios de lazer dos príncipes em Potsdam – que estava para Berlim, como Sintra para Lisboa.

Por outro lado, Schinkel havia sido responsável pelos projectos de alteração do palácio residencial de Coburgo, que o rei-artista tão bem conhecia, e que tomou um cariz neogótico representando “(...) um dos primeiros exemplos deste estilo na linguagem germânica neste tipo de construções (...)”²⁸⁸. Estas obras iniciaram-se em 1810, e incluíram a remodelação “(...) das fachadas, das escadarias e também na decoração de interiores deste imóvel, símbolo do reforçado poder ducal.”²⁸⁹

Os dois palácios referidos como modelo para a Pena, Stolzenfels e Babelsberg, seriam conhecidos pelo Barão de Eschwege, uma vez que as datas da sua construção quase coincidem com a sua permanência na Prússia entre os anos de 1821 e 1835²⁹⁰, regressado do Brasil, antes de voltar a Portugal com o primeiro marido de D. Maria II D. Augusto de Leuchtenberg.

Diz-nos Maria João Baptista Neto que durante este tempo conviveu na erudita corte de Weimar e as suas publicações sobre a geologia e mineralogia brasileira eram “lidas e apreciadas por autores como Goethe”²⁹¹. A mesma autora admite, inclusive, a possibilidade de Eschwege ter privado com Schinkel, uma vez que “Tinham amigos em comum, os von Humboldt (...)” além do mesmo interesse pela emergente arquitectura industrial.²⁹²

Como aventa José Augusto França, quando o ‘Barão da Pena’ voltou a visitar a sua terra natal em 1847 “(...) esteve convidado do rei prussiano, e admirou trabalhos de Schinkel, falecido poucos anos antes.”²⁹³ em 1841. Entre os quais poderão ter estado os

²⁸⁶ Micheael Snodim, 1991, p. 5

²⁸⁷ Michael Snodim, 1991, p. 3 e 5

²⁸⁸ José Carneiro, 2009, p. 60

²⁸⁹ José Carneiro, 2009, p. 60

²⁹⁰ A primeira fase de recuperação de Stolzenfels deu-se entre em 1823 e a segunda iniciou-se em 1834. Babelsberg foi iniciado em 1833, continuado após a sua morte em 1843 por Ludwing Persius e termina Heirich Strack em 1849

²⁹¹ Maria João Baptista Neto, 2007, p. 386

²⁹² Durante a sua permanência no Brasil entre 1807 e 1821 encontrou no Estado de Minas Gerais “(...) um vasto laboratório de ensaio e pesquisa. Aí, na qualidade de director das minas de ouro, procurou aperfeiçoar os métodos de mineração, com novos engenhos (...). Concebeu uma fábrica de ferro próximo de Congonhas do Campo (Fábrica de Ferro Patriótica de S. Julião, 1812) e uma fábrica de chumbo do Abaeté, desenvolvendo todas as infra-estruturas habitacionais para os operários. Em Vila Rica (Ouro Preto), onde tinha uma bela casa rodeada por um frondoso jardim, refez ruas e recuperou calçadas.” In Maria João Baptista Neto, 2007, p. 386

²⁹³ José Augusto França, 1990, p. 300

palácios de Stolzenfels²⁹⁴, mas mais provavelmente o de Babelsberg, ambos já concluídos, ou muito próximos do término das suas obras.

Stolzenfels é um caso exemplar de um castelo medieval romanticamente recuperado, onde os valores do gosto e estética oitocentistas quase se sobrepuseram às preexistências históricas. A sua remodelação, contudo, foi um importante contributo para a activação deste tipo de obras nos castelos do vale do Reno: “Nevertheless Frederick William made an important contribution to the growth of architectural conservation. As noted earlier in 1843 he established the Office of the Conservation Officer of Prussian Monuments. Moreover, his rebuilding of Stolzenfels and his encouragement of his brothers’ and cousin’s activities on the Middle Rhine provoked a reconsideration of the

already well-known ruins and of their meaning for contemporary Germans. Although the first rebuild castles displeased later scholarly conservationists, Frederick William must be considered one of the prime movers of German heritage movement.”²⁹⁵



Ao longo das duas fases do projecto, a primeira iniciada em 1823 e a segunda em 1834, o trabalho de Schinkel concentrou-se na unificação de todas as partes do núcleo central deste burgo em ruínas. Apesar de sido edificado em épocas diferentes, foi inteiramente restaurado segundo uma «imagem geral» de castelo medieval²⁹⁶ e totalmente pintado num tom “(...) popular in contemporary Prússia.”²⁹⁷: o amarelo forte.

²⁹⁵ Robert R. Taylor, 1997, p. 134

²⁹⁶ Michael Snodim, 1991, p. 164

²⁹⁷ Robert R. Taylor, 1997, p. 147

Outras alterações verificam-se na abertura de janelas nas torres, na construção de uma nova ‘gate tower’,²⁹⁸ e na estruturação de um ‘caminho da ronda’ protegido por ameias “(...) que permite a leitura da paisagem circundante.”²⁹⁹ Porém, uma das modificações mais paradoxais, se tivermos em conta os objectivos do pensamento do romantismo alemão, passa pela anulação dos telhados de forte inclinação de duas águas e em cone que, como se observa na gravura do século XVII, tinham um forte impacto visual abrindo a memória dos castelos lendários, optando-se por telhados planos ocultados pelas ameias “(...) more English in inspiration than Rhenish.”³⁰⁰



De facto, apesar deste castelo no espírito dos seus contemporâneos simbolizar o renascimento do Império Alemão, isto acontecia “Only in its associations, certainly not in its appearance (...)”³⁰¹. Pois, envolvidos com as preexistências renanas, encontramos traços do movimento eclético que atravessava a arquitectura europeia, neste caso, procedentes da via inglesa, bem conhecida por Schinkel que não se coibiu de aplicar modelos e técnicas oriundas daquele reino insular visíveis, por exemplo, nas janelas

²⁹⁸ Michael Snodim, 1991, p. 164

²⁹⁹ José Carneiro, 2009, p. 75

³⁰⁰ Robert R. Taylor, 1997, p. 146

³⁰¹ Robert R. Taylor, 1997, p. 146

inspiradas no modelo inglês da idade média final, na cobertura em folhas de zinco do telhado³⁰² e na bow-window com vista para o Reno. Utilizou também outras influências, através de elementos de origens diversas: “Stolzenfels garden was italian, perhaps Moorish, in inspiration. Southern European influences can also be seen in the waterfall, viaduct, grotto, hermitage and hillside chapel.”³⁰³



A imagem de fortaleza desta residência de Frederico Guilherme IV, amplificada pelo uso repetido das ameias, pela sua torre altaneira e pelas muralhas que a circundam, parece ter sido uma influência importante, ou um modelo, para a Pena.

Particularmente no que concerne ao núcleo do ‘Palácio Velho’, onde igualmente se fez uma reconstrução a partir de um antigo monumento sobre o qual se utilizou o imaginário da arquitectura militar para lhe conferir, ou reforçar, o cariz de morada régia, ainda que o objectivo desta simbólica fosse certamente distinta entre Portugal e a Prússia, dada a disparidade dos contextos políticos e sociais.



³⁰² Robert R. Taylor, 1997, p. 146

³⁰³ Robert R. Taylor, 1997, p. 146

O **Schloss Babelsberg** divide-se em duas partes: uma ala executada por Schinkel a partir de 1833, e outra, continuada entre 43 e 45 por Ludwing Persius³⁰⁴ e terminada Heinrich Strack a partir de 1849³⁰⁵. Este palácio apresenta características menos ‘guerreiras’ que o exemplo anterior, afirmando-se como uma ‘Gothic Cottage’ de nítida inspiração inglesa, cuja imagem final parece ter grande influência, desta feita, no núcleo do ‘Palácio Novo da Pena’, sobretudo ao nível do seu projecto inicial atribuído a Eschewege.



³⁰⁴ Friedrich Ludwing Persius (1803 –1845) nasceu em Potsdam e formou-se na Academia de Arquitectura de Berlim em 1821. No mesmo ano começa a trabalhar com Schinkel que será o seu grande mentor. Assistiu o seu mestre em obras como: o Palácio de Charlottenhof (1826-33) e os Banhos Romanos (1829-40) junto ao mesmo, assim como o Palácio Glienicke (1824-23). Em 1840 empreende uma viagem ao Reno em que conhece entre, outros o castelo de Stolzenfels e o forte Ehrenbreitstein. No ano seguinte conhece Paris e visita também Munique, Estrasburgo, Colónia e outras cidades. No ano da morte de Schinkel, 1841, Frederico Guilherme IV nomeia Persius como o seu arquitecto da corte. Como tal iniciou o aumento/conclusão do Palácio de Babelsberg, entre 1843 e 45, ano da sua morte, deixando a obra para ser continuada por Strack que a concluiu em 1849. **In** Projecto da Comissão Histórica da Academia Bávara de Ciências e da Biblioteca Estadual da Baviera: www.deutsche-biographie.de

³⁰⁵ Heinrich Strack (1805-1880) é descrito como um arquitecto alemão da Schinkelschule – Escola Schinkel. Estudou na Bauakademie de Berlim entre 1824 e 1838. Durante a sua vida de estudante foi aprendiz durante dois anos no atelier de Schinkel, sendo também importante uma viagem a São Petersburgo com Friedrich August Stüler (autor do Alte Nationalgalerie) que acompanhou também a Inglaterra e a França. Em 1841 foi nomeado professor na Academia de Arte Prussiana. O seu primeiro grande trabalho consistiu precisamente na conclusão da segunda ala do Palácio de Babelsberg iniciada por Persius. **In** Projecto da Comissão Histórica da Academia Bávara de Ciências e da Biblioteca Estadual da Baviera: www.deutsche-biographie.de

Implantado numa pequena elevação que se espria em direcção ao rio Havel, o Schloss de Babelsberg teria sido uma construção no estilo clássico, como o seu vizinho: Schloss Glienicke erguido na margem oposta³⁰⁶. Este o gosto artístico fora escolhido para colmatar “(...) the demands of the rapidly expanding Prussian building industry. (...)



whose leaders preferred the systematic, stabilising and ceremonial language of antiquity to the nationalistic associations aroused by the Gothic.”³⁰⁷

No entanto, a esposa de Guilherme, Augusta Sachsen-Weimar, preferia a linguagem neo-gótica, que povoava a sua imaginação desde cedo: “Goethe had designed Gothic houses with the Princess when she was small (...)”³⁰⁸, além de que era este tipo de arquitectura que aparecia nas mais recentes publicações inglesas, muito apreciadas



³⁰⁶ Schloss Glienicke, pertencia a Karl, irmão de Frederico Guilherme e do Príncipe Guilherme.

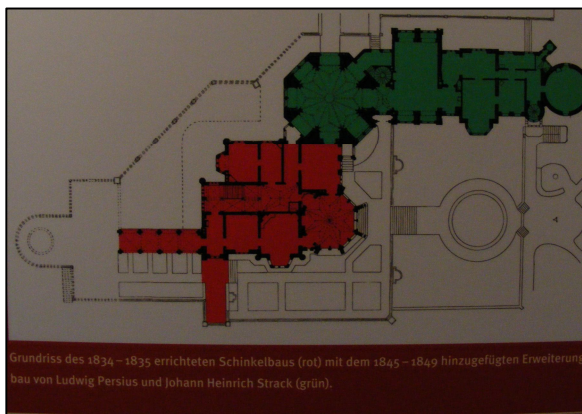
³⁰⁷ Michael Snodim, 1991, p. 5

³⁰⁸ Michael Snodim, 1991, p. 162

pela assumida anglófila.³⁰⁹ Assim, Schinkel idealizou a primeira ala do palácio obedecendo ao desejo de economia imposto por Frederico Guilherme III³¹⁰ e, projectou, num gótico contido, um pequeno palácio em tijolo sem reboco, que respeitava a escassez de pedra na região e simultaneamente sugeria o modelo inglês. Uma inspiração que é bem evidente na fachada conformada por quatro corpos ligados numa estrutura alongada, alinhada com o rio, erguendo-se a partir de Este numa pérgola assente numa arcaria de arcos canopiais, mais baixa que o corpo rectangular que a segue. Um segmento, que como se pode ver pela ilustração da próxima página é emoldurado por pilastras encimadas por pseudo-coruchéus, com dois largos vãos de



verga simples marcando cada piso. No corpo seguinte, um pouco mais elevado, e com duas torrinhas no remate dos cunhais, destaca-se uma bow-window no nível térreo, na qual se recortam janelas estreitas em arco quebrado com um rendilhado no topo, servindo o seu avançado como varanda da janela superior. Esta ala de Schinkel é rematada por um corpo de planta octogonal, que cria algum movimento, mas não se adianta relativamente à restante fachada, mantendo-se uma linha de relativa austeridade.



³⁰⁹ Michael Snodim, 1991, p. 162

³¹⁰ Michael Snodim, 1991, p. 163 (Frederico Guilherme III reinou até 1840)

A ala construída mais tarde, de Ludwing Persius e Heirich Strack, marcada a verde na planta, mantém o sentido alongado do palácio mas, recuando face ao corpo de Schinkel, cria um largo que confere alguma animação à fachada, corroborada pela torre cilíndrica que a remata a Oeste.



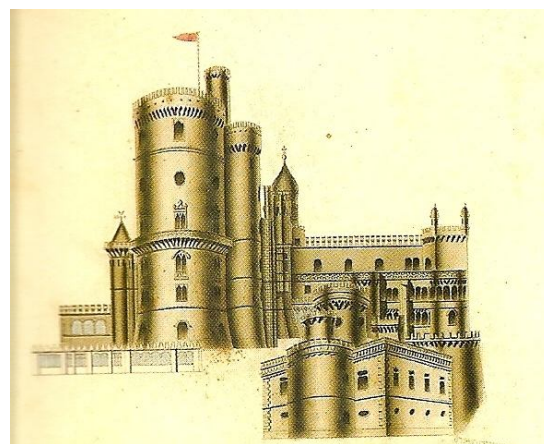
No planeamento desta nova ala é notório que os arquitectos, profundamente marcados pela *Schinkelschule*, tomaram em conta o edifício preexistente projectado pelo mestre de ambos. Este cuidado é visível particularmente na repetição da planta octogonal no início do novo corpo e no uso de uma bow-window. Na mesma linha de concordância foram mantidas as ameias encobrendo o telhado em chapa de zinco ‘à inglesa’, além da ideia de separação entre corpos do palácio sublinhada pelo seu ligeiro avanço e recuo e através do enquadramento por meio de pilastras e torrinhinhas.



Acreditamos que Babelsberg teve grande influência no projecto da ‘Ala Nova’ da Pena, sendo importante acentuar que ambos foram edifícios construídos a partir do zero, e não de adaptações de antigos monumentos.

Na comparação entre os projectos dos dois palácios, o caso de semelhança mais flagrante, prende-se com o grande torreão de remate que, no projecto atribuído a

Eschwege, surge como uma cópia, quase literal, da construção de Persius e Strack. No entanto, outros elementos sugerem este palácio prussiano como modelo para os planos obra fernandina, nomeadamente a construção segundo uma estrutura alongada que permite a fruição da paisagem a partir de todas as varandas e janelas. Essa estrutura, em Babelsberg, como na Pena, é constituída pela agregação de vários corpos, que parecem insinuar a construção em diferentes tempos, uma sugestão sublinhada pelas acentuadas diferenças no tipo de vãos utilizados em cada corpo. Por último, note-se que na Ala Nova da Pena, com excepção das cúpulas, se reproduziu ocultação do telhado, neste caso por meio de uma cornija e não de ameias.



Relativamente aos interiores, no palácio de Babelsberg verifica-se a existência de aposentos de dimensões relativamente pequenas que, na ala de Schinkel, se organizam em torno de um corredor/hall central, para o qual abrem, tendo igualmente portas de comunicação interior. E, tal como no palácio da Pena, as dependências apresentam-se bem diferenciadas entre si, particularmente ao nível da decoração parietal, verificando-se o gosto acentuado pelos tons fortes e saturados, bem como a utilização de estuques, quer seguindo linhas ‘goticizantes’, quer de influência oriental, como foi a opção de D. Fernando II, conforme se pode verificar nas fotografias.



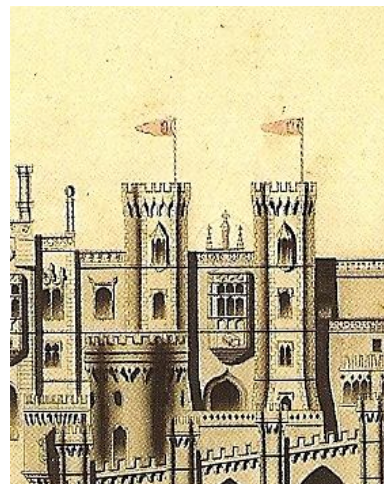


Dentro da conjectura de Babelsberg ter sido um modelo concreto da Pena, colocamos a hipótese de o rei-artista e seus colaboradores terem procurado desenvolver a via inglesa que este palácio do Havel inspira, procurando modelos britânicos que apoiassem o caminho escolhido. Refira-se, por exemplo, a entrada de Hampton Court Palace: a ‘Gate House’, que apresenta grande semelhança com o ‘Corpo do Tritão’, sobretudo no projecto inicial para esta parte do palácio³¹¹.

Parece-nos que, partindo dos modelos contemporâneos como os de Schinkel, se caminhou para imagens e modelos que desenvolvessem a ideia base, como este portão acabado por Henrique VIII (1491-1547), no período da arquitectura Tudor, estilo que aliás se tornou muito citado no revivalismo inglês desde o século XVIII.

³¹¹ Agradeço ao Dr. Bruno Martinho a chamada de atenção para este facto.

Esta conjectura tem peso não só pelas evidências das ilustrações apresentadas, mas também porque, no maço de verbetes da “*Biblioteca de S. M. El Rei D. Fernando – Real Castelo da Pena – Cintra, até 1868*” existe uma obra de David Carr denominada “*Views of Hampton Court.*”³¹²



Apesar de ter modelos concretos, como os apresentados, o palácio de D. Fernando II pode ter outras leituras, que não as de uma peça arquitectónica comum. Obra imaginada por um amador das artes, e não por um arquitecto, a Pena poderia ser um poema, uma ilustração, uma composição musical, e é assim que pode ser lida. Além do domínio técnico e construtivo que naquele difícil local se provou, neste palácio desenvolveu-se o trabalho da cor, como numa pintura; a modelação das massas e dos cheios e vazios, como numa escultura; o aprofundamento dos mundos metafísicos, como numa obra de literatura; a procura da harmonia entre os elementos, como numa obra musical; a concretização do sonho, como na poesia. Podendo cada acção descrita, pertencer às diferentes práticas artísticas enunciadas, revelando-se então a Pena com a ambição de ser uma ‘obra de arte total’.

³¹²*Biblioteca de S. M. El Rei D. Fernando – Real Castelo da Pena – Cintra, até 1868 inclusivé ‘Obras 67, Volumes 130’* Verbetes **B.** 92. Biblioteca da Fundação Cada de Bragança. Documentos Avulsos (Núcleo D. Fernando II e diversos) Palácio da Pena.

Naturalmente, não podemos esquecer a época propícia em que surgiu. Tempo no qual, a regra para a arquitectura era existirem todas as possibilidades, vivendo-se a nível pessoal e artístico, o advento da libertação de fórmulas, normas, tradições, com que se iniciou a contemporaneidade.



8.2. Outros sistemas de apoio à construção do Palácio

Na construção de um complexo como o da Pena, a fuga ao classicismo e à repetição racional de motivos e elementos arquitectónicos, implicou uma grande atenção ao detalhe, mesmo dentro de uma obra de tão grandes dimensões. Na verdade, o seu sentido estético romântico incluía a necessidade da criação de sensações de surpresa, de efeitos ‘romantizados’ de luz e sombra dentro da própria arquitectura, além da construção aparentemente deliberada de desníveis que permitissem ver o mesmo edifício de diferentes maneiras e dispositivos – como janelas e arcos – que enquadrassem e fizessem contemplar um determinado ponto de vista.

Para o detalhe, as minudências decorativas e arquitectónicas, que à primeira vista não são detectáveis, mas que no seu conjunto compõem a sensação de constante diferença e diversidade entre vãos, cornijas, arcos, cimalkhas, platibandas e balaustradas, terão sido fundamentais algumas publicações com modelos e propostas adaptadas e transpostas para a Pena por D. Fernando e Eschwege, nem um nem outro architectos.

“A Glossary of Architecture”, cujo título é citado numa compra inscrita nos ‘Livros de registo da Pena’ no fim do mês de Setembro de 1841³¹³, foi certamente um item importante, do qual se terão retirado alguns elementos que, com as adequações devidas, serviram na criação da visão *rendilhada* composta pela multiplicidade decorativa do Palácio.

³¹³ Rodrigo Jozé Simões – **Folha das Despezas na Real Quinta e Obra da Pena 1841**. Arquivo do Palácio Nacional da Pena, 4ª Semana de Setembro, p. 143

Pareceu-nos fundamental conhecer esta obra, cujo título indica que é um dicionário tecnológico de arquitectura. Porém, no registo da compra apenas se refere o título em inglês e a indicação de que são ‘2 tomos’, sem informações acerca do seu autor ou editora. E, uma vez que a obra não se encontra no “*Catálogo dos Livros pertencentes à Bibliotheca de Sua Magestade Fidelíssima El Rei o Senhor D. Fernando II*”, no registo da “*Biblioteca de S. M. El Rei D. Fernando – Real Castelo da Pena – Cintra, até 1868*” pesquisámos acerca da publicação de uma obra deste tipo em Inglaterra nos anos anteriores a 1841, inclusive. Trabalho que se demonstrou simples, chegando-se rapidamente a um “*A Glossary of Architecture*” de Jonh Henry Parker que se divide exactamente em dois tomos e que parece ter tido grande sucesso com múltiplas edições desde 1836³¹⁴. Uma vez que não existem mais detalhes acerca da obra, apenas o seu título, poderemos estar a cair em erro. Mas a observação das imagens da publicação inglesa e a semelhança de alguns modelos apresentados com elementos da Pena indicia a pertinência deste caminho (ver anexo 2).

Outro elemento de apoio na construção do Palácio da Pena poderá ter sido a fotografia, uma invenção ainda recente, dos anos de 1820, mas que, em 1839, já tinha a arquitectura como um dos seus temas principais, a par da paisagem e do retrato.³¹⁵

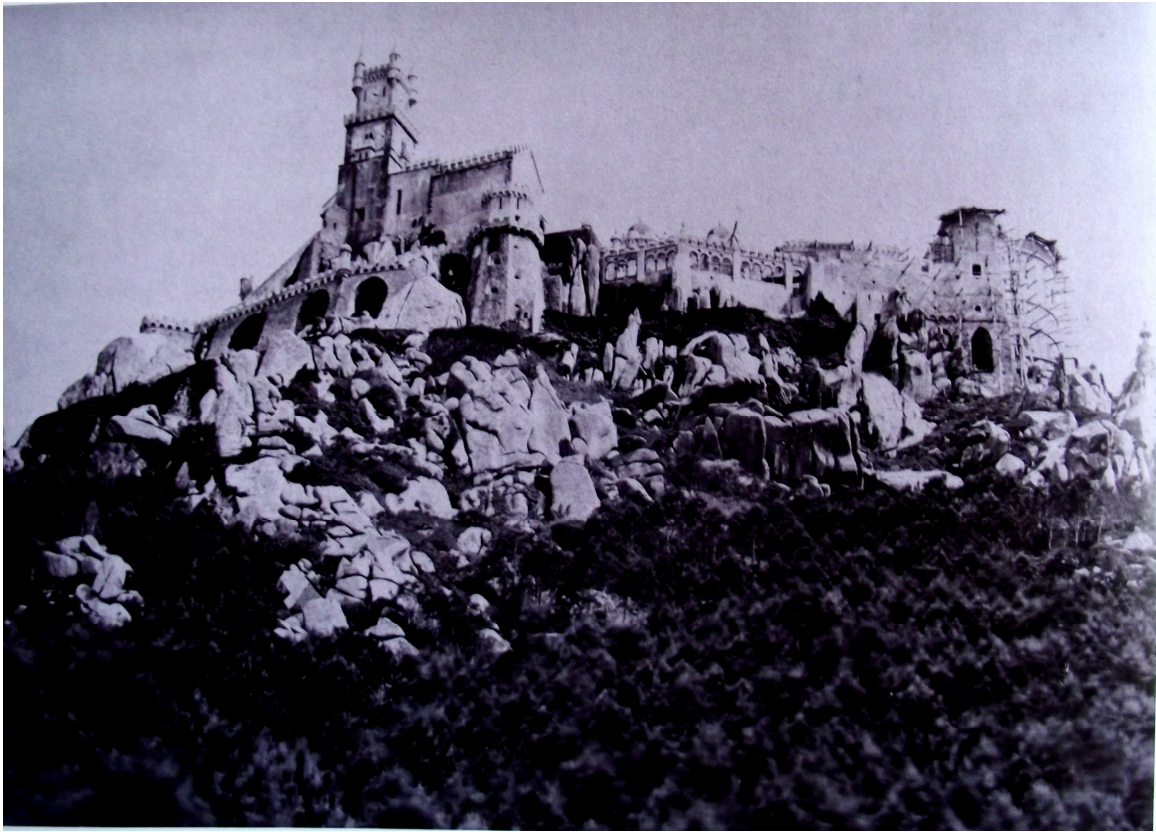
Em 1848, quando se iniciava a ‘ala nova’, encontramos no ‘Livro de Ponto dos Operários da Real Obra da Pena’, na primeira semana de Abril, o registo de “1 fracção para a câmara obscura...1\$600”³¹⁶. Este maquinismo terá sido utilizado, necessitando de arranjo na ‘2ª semana de Novembro de 1851’, quando se assenta na ‘Folha das Despezas semanaes e Despeza com materiaes de 1851’ um pagamento “Por concertar a camâra obscura pertencente ao palácio... \$960”³¹⁷.

³¹⁴ Estas obras estão digitalizadas e disponíveis online no www.archive.org.

³¹⁵ Cervin Robinson; Joel Herschman – **Architecture Transformed. A History of the photography of buildings from 1839 to the present**. Nova Iorque: The Architectural League, 1988, p. 4

³¹⁶ Rodrigo Jozé Simões - Livro de Ponto dos Operários da Real Obra da Pena 1848, 1ª semana de Abril. Arquivo do Palácio Nacional da Pena.

³¹⁷ Rodrigo Jozé Simões - **Folha das Despezas semanaes e Despeza com materiaes de 1851**, 2ª Semana de Novembro. Arquivo do Palácio Nacional da Pena, p. 162



Constatamos então que, durante as obras em curso, foi empregado o método fotográfico, talvez para registar a ‘evolução dos trabalhos’, não só por fotógrafos externos como Vigé et Pléssix e Tisseron, mas também por alguém que frequentava a obra. Seria o Barão de Eschwegue, Nicolau Pires, Cifka, o próprio D. Fernando II, ou mais do que um? Não nos foi possível desvendar.

Wenceslau Cifka apresenta-se como uma boa hipótese. Nascido em 1811 na Boémia, era agrónomo diplomado na escola de Zittolep, e pertencia à corte portuguesa de D. Fernando II, registado “(...) nas folhas de pagamento (Cartório Real) (...) como caçador.”³¹⁸ Terá sido conselheiro entendido em arte, e participava das actividades artísticas do rei, sobretudo no seu gosto pela faiança. Porém, a “(...) primeira actividade artística, à qual dedicou grande parte do seu tempo, foi a fotografia de que foi um dos pioneiros em Portugal, inaugurando no ano de 1848 em Lisboa, na Rua Direita das Necessidades, um dos primeiros estúdios fotográficos permanentes do país.”³¹⁹

E, se sabemos que participou na obra da Pena, pelo menos com seus azulejos de tema medieval, também poderá ter tido a responsabilidade na captação das suas primeiras imagens fotográficas. Certo é que a ‘câmara obscura’ foi comprada em 48, o mesmo ano da abertura do seu primeiro estúdio fotográfico próximo à morada lisboeta da família real e que, o Centro Português de Fotografia data de c. 1848 o daguerreótipo da Pena em construção tirado por Cifka.³²⁰

“É sabido que a fotografia nascente encontrou na Casa Real Portuguesa grande apoio e não é, assim, de estranhar que a obra fotográfica de Cifka com ela se relacione.”³²¹

Nesta imagem da autoria do artista boémio³²², conforme atesta a Associação Portuguesa de Fotografia, o parque da Pena ainda não era tão frondoso, o que permite uma leitura clara do estado do palácio em c. 1848. Talvez tirado a partir do Alto de Santa Catarina, o daguerreótipo apresenta dois núcleos já terminados ou muito próximos da conclusão: o ‘Palácio Velho’ e as ‘Cavaliças e Cozinhas’, e o início da primeira torre do ‘Corpo do Tritão’. Como tal, a data de ‘cerca’ de 1848 poderá ser antecipada para 1847, pois nessa data, conforme os ‘*Relatórios do Mestre João Henriques...*’ as cavaliças e cozinhas estavam a ser terminadas e já existia “(...) o

³¹⁸ João Pedro Monteiro – Wenceslau Cifka Fecit. In **Cifka Obra Cerâmica**. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo / Instituto Português dos Museus, 1993, p. 11

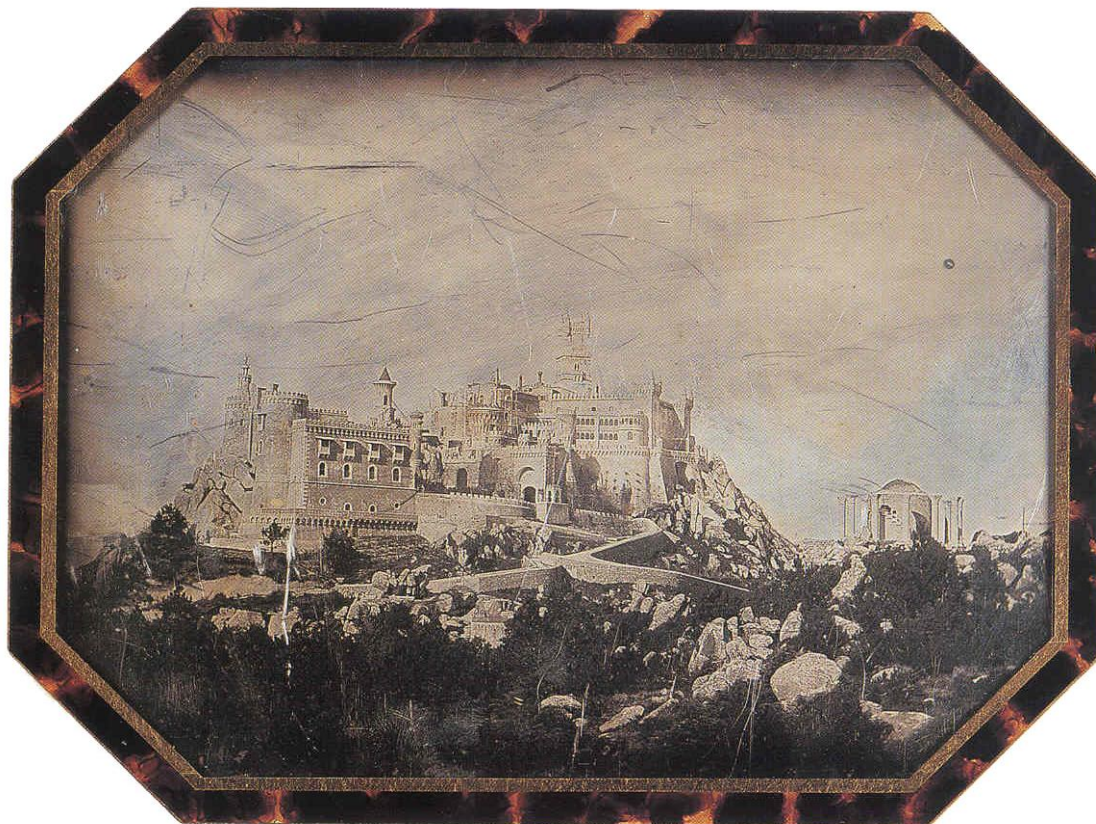
³¹⁹ João Pedro Monteiro, 1993, p. 12

³²⁰ Ver site da Associação Portuguesa de Photographia: <http://apphotographia.blogspot.com> e site do Centro Português de Fotografia (Ministério da Cultura): <http://www.cpf.pt/>

³²¹ João Pedro Monteiro, 1993, p. 13

³²² A autoria é atestada pela APPh (Asssociação Portuguesa de Fotografia) blog: http://apphotographia.blogspot.com/2007_07_01_archive.html

torreão do Norte do Palácio novo (...)”³²³, ou seja, o mais próximo do corpo do antigo convento, que embora mal, já se descortina na fotografia de Cifka.



Nesta época a torre da ‘Guardaria do Palácio’ ainda tinha a elevação inicial, que o avanço dos trabalhos levou a diminuir³²⁴, porque impedia a vista do ‘Pátio do Palácio’ e, nomeadamente, do ‘Corpo do Tritão’. Verifica-se também que c.1848 (1847) ainda não tinha sido anulado o ‘Minaret’, que a partir do ‘Pátio dos Arcos’ serviria de acesso aos ‘Aposentos da Rainha’ no piso nobre do Grande Torreão³²⁵, como estava previsto no projecto. É muito provável a suposição apresentada por Regina Anacleto de esta torre ter sido desmantelada após a morte de D. Maria II em 1853³²⁶, momento em que “O sonho e a fantasia na relação [de D. Fernando] com o Palácio empalideceram temporariamente (...)”³²⁷. “Foi em Sintra, que surge tantas vezes nas suas cartas, onde

³²³ DOCUMENTO N.º 28: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre o andamento das obras no Palácio da Pena para o período de Abril a Outubro de 1847*. Biblioteca da Fundação Casa de Bragança, Vila Viçosa, maço 108, IV/1847. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009 (policopiado), p. 282

³²⁴ José Teixeira, 1986, p. 313

³²⁵ José Teixeira, 1986, p. 319

³²⁶ Regina Anacleto, 1992, p. 74

³²⁷ José Teixeira, 1986, p. 320

D. Fernando, em tempos de desgosto procurou consolação.”³²⁸ E um lugar onde “(...) *chorar a nobre e singular mulher que constituiu toda a felicidade da minha vida, sem ela vagueio como num deserto.*”³²⁹

Atendemos a mais duas fotografias das obras do Palácio da Pena, que nos parecem ser praticamente do mesmo dia. Publicadas na obra «Sintra – A Paisagem e suas Quintas», sem autoria ou datação, sugerem o tipo de ‘fotografia documental’ sobre construção de um monumento, uma prática já utilizada, mas ainda pouco comum.

Numa época em que surge a consciência do “«nunca mais como dantes»”³³⁰, e em que a História se tornava uma disciplina científica, a documentação das construções terá sido encarada como um dado importante, *agora* possível pela tecnologia que registava a evolução das obras com precisão, “(...) or what the age referred to as «truth».”³³¹

Acreditamos que a fotografia técnica, ainda nos seus primórdios³³², foi mais um meio de suporte à construção da Pena. Facto que confirmamos a partir da necessidade de existir uma câmara obscura ainda durante as obras. E pelas próprias fotografias, sobretudo a segunda, que, mais que algum sentido estético, parece apresentar apenas o estado da obra.

³²⁸ Marion Ehrhardt, 1988, p. 13

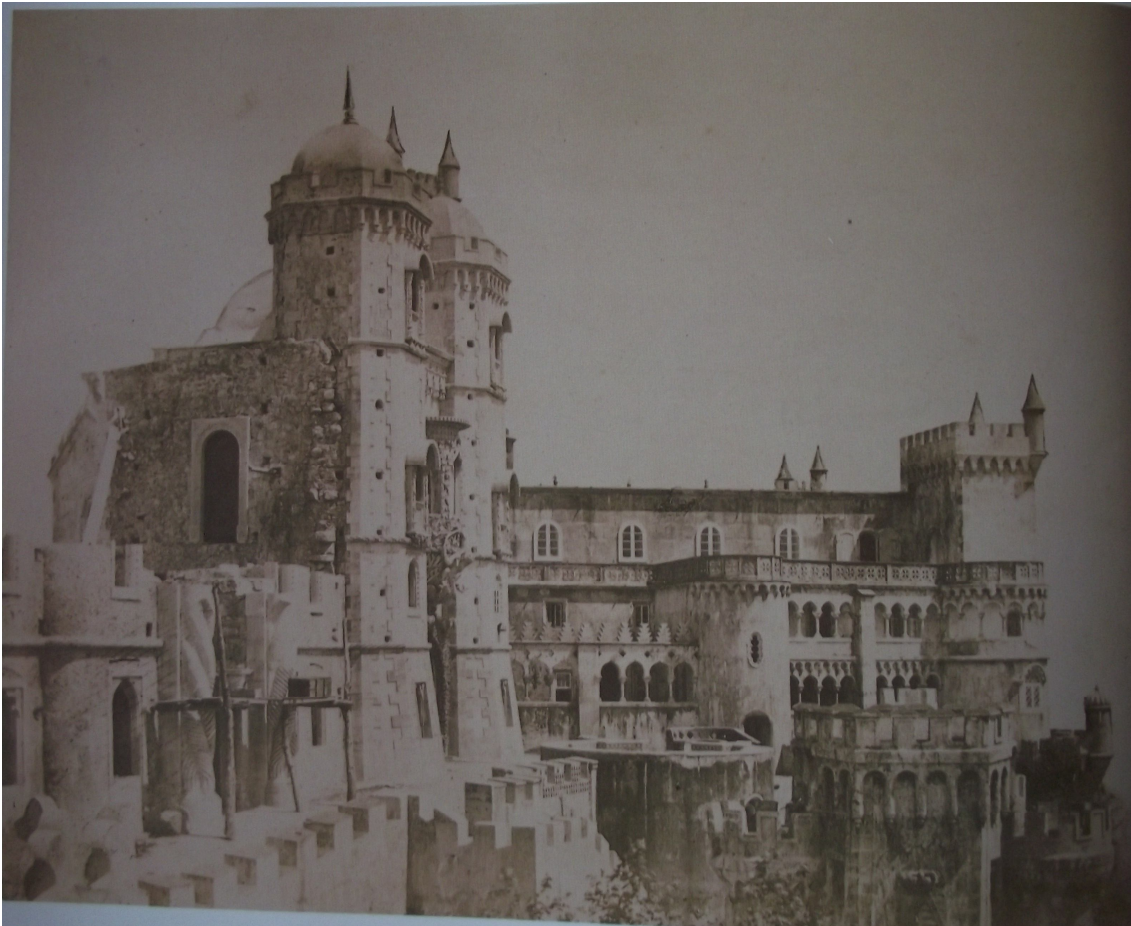
³²⁹ Carta de D. Fernando II ao seu tio Ernesto ‘duque reinante de Coburgo’. Marion Ehrhardt, 1988, p. 13

³³⁰ Françoise Choay, 1999, p. 118

³³¹ Cervin Robinson; Joel Herschman, 1988, p. 4 e 43

³³² Leia-se o que é referido acerca da fotografia da construção e restuaro de edifícios em alvenaria na obra **Architecture Transformed. A History of the photography of buildings from 1839 to the present**: “In the forties Talbot had photographed the construction of London brick houses, and in 1846 or ’47 Hill and Adamson followed the construction of the neo-gothic Waler Scott Memorial and the neoclassical National Gallery of Scotland, both in Edinburgh. Although the mandate of the 1851 Mission Héliographique did not encourage the depiction of restoration in progress, being more concerned with prerestoration states, a large number of restoration photographs survive from that period. The daguerreotypes Viollet-le-Duc had commissioned from Lerebours of Notre-Dame in Paris as a preparation for his work there have not surfaced. This lengthy restoration project became a favourite topic for Parisian photographers, although no one appears to have followed the work in the systematic way we saw in the engineering albums [relacionados com a nova tecnologia da construção em ferro e vidro]. Charles Marville showed an educated interest in processes of construction of traditional masonry buildings. His Fontaine des Innocents photographs are examples among many. Noteworthy is his photograph of one of the era’s greatest projects using traditional masonry construction, the completion of the nave and transept of Cologne Cathedral. It was published by Blaquart-Evrard in 1853 or 1854. (...)”

Photographs showing processes and sequences of construction of all types of architecture would have appealed to a dual audience. As journalistic records of buildings in the public eye they would have attracted amateurs of architecture from whom they have had an educational function. For architects, engineers, an contractors, they would have supplemented the engravings regularly published in professional reviews and general-circulation magazines such as *Scientific American* to illustrate articles on technical subjects and thus would have been an important source of technical information. In Cervin Robinson; Joel Herschman, 1988, p. 47

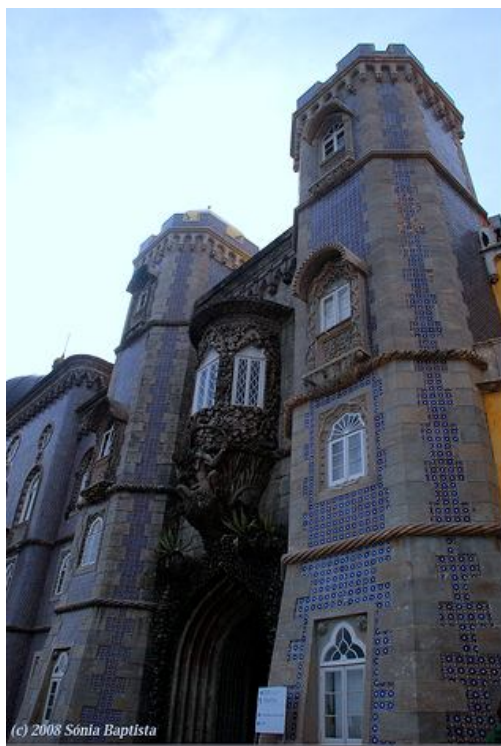


9. O Palácio Novo

Dividida em corpos diferentes, a ‘ala nova’ do Palácio da Pena corresponde a uma imagem de grandeza, de brilho e de um tipo de luxo, que diríamos exótico. E, embora se insira num meio ligado à natureza, este edifício prima mais por uma sofisticação de cariz urbano, do que por uma chamada ao mundo campestre, à qual, mais tarde o Chalet da Condessa irá corresponder.

Descreveremos o exterior do edifício, seguindo as várias partes que o compõem, de ‘Norte para Sul’ a partir da sua ligação ao núcleo do mosteiro.

O ‘Corpo do Tritão’ foi definido como o espaço de recepção e entrada dos convidados no palácio. Entre o sentido ‘militarizado’ das suas torres ameadas com base em ligeiro talude e o sentido de ‘abertura à paisagem’ conferido pela bow-window, apresenta-se como um contributo para o imaginário de ‘Palácio Real’, enquanto construção física e simbólica que, como temos vindo a desenvolver, nos parece que D. Fernando procurou explorar.



Por outro lado, é neste primeiro corpo do ‘Palácio Novo’ que se encontra o conjunto de elementos que mais concretamente remetem ao universo da arquitectura manuelina transportado a partir do convento Jerónimo. Nos corpos subsequentes, o manuelino está igualmente presente, mas de forma progressivamente mais atenuada e entrosada com outras influências, como veremos.

Os elementos referentes em concreto à arte manuelina são: a janela inspirada na do sub-coro da Igreja do Convento de Cristo em Tomar³³², os azulejos com a esfera armilar quase idênticos aos do Palácio da Vila do tempo de D. Manuel I e o ‘portal do Monstro marinho’. Este último não remete directamente para nenhuma memória

³³²Conhecida como Janela da Sala do Capítulo

particular do manuelino, mas a ele alude, quer pela ligação ao mar – que no século XIX se acreditou ser a essência do manuelino – quer, ainda, pela sua configuração ligada ao ‘naturalismo manuelino’ que era pautado tanto pela ideia de transformar a “(...) arquitectura numa natureza em-si, substituindo os elementos secamente estruturais por coisas significantes e reconhecíveis (...).”³³³, como pela inserção do conceito exagero e de “(...) elementos contrafeitos (...)”³³⁴.



³³³ Paulo Pereira, 1995, p. 148

³³⁴ “No manuelino, o homem apropria-se dos trabalhos da Natureza e submete-os às suas leis criativas; ao mesmo tempo a arquitectura «confirma-se» a si própria ao transformara-se ela mesma em «Natureza». Desta maneira o manuelino dá a sensação que brota do solo como se tratasse de um fenómeno natural.” Paulo Pereira, 1995, p. 147.

Analisemos morfologicamente a fachada desta secção do ‘Palácio Novo’ que, como referimos, tem grandes semelhanças com a ‘Gate House’ de Hampton Court. Ao centro apresenta uma secção de volumetria rectangular com a bow-window e recortada por um arco canopial de cinco arquivoltas que accede ao túnel. Na sua cobertura eleva-se a cúpula bolbosa irregular oitavada recoberta com azulejos amarelos encimada por um pináculo.



Este conjunto está ladeado por duas torres de forma octogonal irregular, de remate superior ameado, com cúpulas oitavadas terminadas por crescentes islâmicos. Como a cúpula central, as laterais também são forradas a azulejo amarelo, o que lhes acentua o carácter exótico e, ao mesmo tempo, as faz corresponder ao tom usado nas superfícies pintadas do ‘Palácio Novo’. Assinalamos que existem duas encomendas de ‘azulejos amarelos’ em 1851³³⁵, quatro anos depois desta parte do palácio ser iniciada.

O sentido militar faz-se presente neste corpo, particularmente nas duas torres laterais que parecem ser postos de defesa da entrada. Estas têm elementos da arquitectura militar, nomeadamente: a base talude, cunhais em pedra aparelhada e ameias sobre a cornija. No entanto, o recorte da bow-window e das outras oito janelas, em cada um dos quatro pisos estreitos das torres, garante o contraponto áulico ao sentido *bélico-defensivo*, destacando-se a decoração das suas aduelas que são todas diferentes.

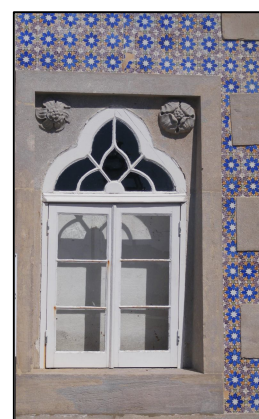
Aliás, em todo o ‘Palácio Novo’ os vãos têm um papel preponderante na definição da arquitectura, constituindo “(...) pólos de animação parietal nalguns casos agitada e penetrante (...)”³³⁶. Nas janelas e portas-janela, além das aduelas e do recorte das vergas destacamos os próprios caixilhos produzidos a partir da combinação do ferro com a madeira, cujas bandeiras apresentam desenhos variados partindo da sua divisão radial, que cria “(...) um efeito de renda (...), dando textura leve aos corpos por vezes

³³⁵ Arquivo Casa de Bragança, *Casa Real – Século XIX*, Palácio da Pena, doc. nº 15 de 19.VI. 1851. In José Teixeira, 1986, p. 326 e 341

³³⁶ José Teixeira, (com.), 1986, p. 321

maciços do edifício.”³³⁷

Retomamos o ‘corpo da entrada dos convidados’ ou do ‘tritão’, para tratar as janelas das suas torres laterais. No piso térreo de cada um, encontra-se uma janela com emolduramento rectangular simples de verga em recorte trilobado, enquadrando-se no canto superior de cada alfiz um pequeno motivo circular: na da direita uma planta em botão e em flor, e na da esquerda duas esferas armilares.



No primeiro piso das torres, as janelas têm um recorte polilobado com uma aduela côncava decorada com pequenas esferas em intervalos regulares, o conjunto é rematado por uma moldura lisa e inserem-se, nos espaços dos cantos superiores, motivos naturais: flores e folhas de visco. O calcário, uma pedra dúctil, permitiu o trabalho fino que se verifica na decoração destes vãos, assim como em todos os outros vãos e trabalhos de escultura arquitectónica e decorativa do Palácio da Pena.



As janelas do segundo piso são mais elaboradas que as anteriormente descritas. Cada uma apresenta a cobertura de uma ática saliente com remate cairelado e, inferiormente, um desenvolvido avental cujos desenhos em *rinçeau* parecem nascidos no limite do encontro entre mundos clássico, árabe e medieval.

³³⁷ José Teixeira, (com.), 1986, p. 321

O vão da esquerda tem como elemento dominante a representação de visco de carvalho. Este apresenta-se como consola do avental, num «arranjo» feito a partir dos seus ramos com bolotas e folhas petrificadas, elementos utilizados também nos pseudo-capitéis sobre os dois finos troncos podados, ou melhor, os colunelos que a partir de cestos em vime *crescem*, ladeiam a janela e continuam pela verga em volta perfeita.



O vão à direita, também de verga em volta perfeita, toma o acanto como a planta principal. As suas folhas servem como consola do avental, e os seus ramos espinhosos para envolver os colunelos em redor do vão que, neste caso, se encontram colocados em bases prismáticas tendo, classicamente, folhas de acanto como pseudo-capitel.



Igualmente, as janelas no topo de cada torre³³⁸ são cobertas por áticas caireladas e decoradas com aventais de desenhos em ‘enrolamentos’ semelhantes aos anteriores. No vão da esquerda, o acanto surge como consola, mas num arranjo mais leve com duas flores além das folhas. A janela com verga trilobada é emoldurada por um feixe de cepos podados envolvido por uma fita. A moldura assenta em bases com soco de caneluras e possui, na volta, pseudo-capitéis prismáticos.



No vão da torre à direita, o desenho da mísula foi de tal modo simplificado, ou sintetizado, que sugere a estética *arte nova* por antecipação. Contudo, a moldura de verga trilobada que envolve a janela mantém o sentido naturalista, lembrando um enrolamento de corais ou troncos secos.

³³⁸ Estas janelas já não correspondem a um piso, servem de iluminação às escadas.

Folhas de acanto e ramos de visco de carvalho, vasos de vime, cepos cortados e uma grinalda de coral. Motivos da natureza petrificados que, além de do sentido decorativo, indicam a simbologia da passagem, iniciada nos dois portões anteriores ao longo da subida para o Palácio, e que continua nesta terceira entrada. O carvalho, é um elemento sagrado “(...) em muitas tradições, (...)



investido de privilégios da divindade suprema do céu, sem dúvida porque atrai o raio e simboliza a majestade (...)”³³⁹. Exemplo de força e grandeza, esta árvore representa muitas vezes o *eixo do mundo*, cumprindo portanto uma função axial de ligação entre terra e céu, sublinhada pelos simbologia do visco que nele vive e medra... O visco é uma planta parasitária e rara, ligada à mitologia gaulesa, celta e germânica, utilizada como amuleto, simbolizando a “(...) passagem de uma forma de vida a uma vida superior quase divina.”: o Visco é “(...) *aquilo que tudo cura.*”, e portanto um símbolo de “(...) imortalidade e regeneração (...)”.³⁴⁰

O acanto, por seu lado, é ‘a’ planta clássica, embora se tenha mantido na arte durante, e após, o período medieval. Relacionado com a temática da vida e da morte, este elemento vegetal foi, segundo Vitruvius, usado pelo escultor Calímaco para adornar o túmulo de uma menina. Os seus espinhos indicariam as “(...) provações da vida e da morte (...)”³⁴¹ entendendo-se que o seu uso na arquitectura, nas vestes de homens importantes e em carros fúnebres, prova que as dificuldades da vida foram suplantados e alcançado o triunfo, uma vez que a planta espinhosa foi dominada: “Quem estiver adornado com esta folha venceu a maldição bíblica: *O solo produzirá para ti espinhos e cardos* (Gen 3, 18), no sentido de que a provação vencida se transformou em glória.”³⁴²

O cesto ou vaso de vime também se insere na temática da vida e da morte, no sentido que este material natural “(...) acompanha os nascimentos miraculosos.”³⁴³ Ampara e

³³⁹ Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 165

³⁴⁰ Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 699

³⁴¹ Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 38

³⁴² Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 38

³⁴³ Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 694

faz viver, acompanha com o seu “(...) carácter sagrado de protecção (...)” a vinda ao mundo de personagens míticas e bíblicas como Moisés, Osíris e Diana.³⁴⁴

Os cepos podados, por seu lado, indicam o momento de letargia, de morte aparente, antes de renascem as folhas, as flores e os frutos de uma planta, como um sinal da perpétua continuidade entre morte e vida.

O colar de corais, ou da árvore das águas, também remeterá para a simbólica da vida e da morte que temos observado. Nele está presente um duplo sentido entre a Árvore, metáfora da Vida e eixo do mundo, e as Águas profundas que evocam a morte, mas também: a “(...) origem do mundo (...)”³⁴⁵. Este elemento participa igualmente na simbólica de defesa presente neste portal, pois costuma ser usado como amuleto protector.³⁴⁶

Frutos da natureza, os objectos representados nas aduelas das torres do Corpo do Tritão indicam o sentido do rito de passagem ao Palácio que simbolicamente protegem. Lugar onde só entram os que enfrentam as provações da vida e da morte com glória e desejam o renascimento espiritual, ao mesmo tempo que compreendem que “Há mais coisas entre o céu e a terra, (...) do que sonha a nossa vã filosofia.”³⁴⁷

Sentido simbólico mantido no corpo central onde as peças de destaque são: a bow-window sustentada pelo Tritão e o arco de entrada no vestíbulo. Aqui o impacto visual dos elementos decorativos/simbólicos é sublinhado pelo contraste entre a singeleza da pedra aparelhada na parte superior da fachada e o carregado conjunto de corais que a recamam em redor do arco, pontuado por grande naturalismo, particularmente pelo assomo esporádico de conchas e búzios. O conjunto composto pelo Tritão e pela videira que cobre a bow-window mantém e acentua o sentido simbólico desta entrada.

Segundo Regina Anacleto, “O monstro é o guardião dos palácios e dos tesouros, não dos fabulosos, pertencentes ao mundo exterior, mas dos relacionados com o mundo interior (...) ao qual apenas se chega através da transformação subjectiva e íntima (...)” e “(...) na medida em que se apresenta informe, caótico, tenebroso, abissal (...) evoca o período anterior à formação do mundo (...) está na base de um novo nascimento que acaba por ser ressurreição. “Morra o homem velho, viva o homem novo”, eis a fórmula capaz de resumir a simbologia do monstro.”³⁴⁸ A autora salienta também a

³⁴⁴ Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 694

³⁴⁵ Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 227

³⁴⁶ Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 227

³⁴⁷ William Shakespeare – **Hamlet**, Acto I - Cena V

³⁴⁸ Regina Anacleto, 1992, p. 80

ambivalência das raízes da videira nascidos nos cabelos do Tritão, que são um sinal de morte, mas que estando reapresentados à vista simbolizam, por antinomia, a vida que irá crescer e se afirmar na videira, cujas uvas que têm “(...) um duplo significado de sacrifício e fecundidade.”³⁴⁹

Crê-se que tenha sido D. Fernando II o autor do desenho para este Monstro executado em calcário. E, na falta do projecto para a escultura, alguns desenhos do rei apresentam indícios para esta convicção acerca da sua autoria. Neste conjunto de ‘esquissos’ é demonstrada uma grande liberdade inventiva, nomeadamente no da ilustração apresentada nesta página, onde raízes se transformam em montada de seres imaginários, apontando uma inclinação para um traço, ou uma marca do surreal na personalidade artística de ‘*Sua Magestade*’. Parece que terá sido também da sua responsabilidade a alteração da Janela de Tomar, a partir de um desenho que Nicolau Pires foi enviado a executar *in loco*³⁵⁰.



Seguindo os autores que estudaram este tema, consideramos portanto a possibilidade de que o rei-artista tenha jogado com os elementos ‘manuelinos’ para compor os dois blocos decorativos da fachada e do tardo do mesmo corpo. Neste acto criativo decidiu trazer para diante as raízes manuelinas da ‘janela’, redesenhando-as como cabelo do

³⁴⁹ Regina Anacleto, 1992, p. 81

³⁵⁰ “Nicolau Pires, desloca-se a Tomar para fazer o levantamento da janela que irá ser colocada na fachada da retaguarda do palácio.” Arquivo Casa de Bragança, *Casa Real*, - Século XIX, Palácio da Pena, obras, doc. n° 173, recibo de 8.IX.1843 no valor de 2.600 réis ‘para despesas da viagem de Thomar’. In José Teixeira, 1986, p. 315 e 340

Tritão.³⁵¹

A posição deste ser mitológico, poderá sido igualmente importada de Tomar, como escreve José Augusto França: “O gigante ou tritão que ele desenhou para a fachada (...) é uma ampliação brutal da estatueta que termina inferiormente a janela de Tomar (...)”³⁵². Um agigantamento do busto que em Sintra pelas suas funções de sustentáculo da bow-window e defesa da ‘Entrada dos Convidados’ adquire um aspecto mais ‘assustador’ e de maior esforço face à figura que o inspira, a qual parece ter sido desenhada ‘apenas’ como a base ou a origem de todo o conjunto simbólico da *sua própria* Janela e não como o esforçado suporte.



Confirmada a interacção do Tritão com simbologia desta ‘passagem da morte à vida’, ao mesmo tempo que protege a entrada no palácio, pretendemos entender como surgiu esta “(...) imagem única em todo o romantismo europeu.”³⁵³ que, como sublinha José Augusto França foi uma “(...) raríssima manifestação de sobrenatural do romantismo entre nós.”³⁵⁴

Esta escultura, mais que ter importância artística *per si*, adquire um valor acrescentado por participar na arquitectura da Pena. Particularmente pela sua localização específica ‘à entrada’, onde pode confrontar com o ‘*olhar*’ os que por ela passam, o que lhe confere uma vida própria que não teria senão agregada a uma peça arquitectónica como esta. Lembra, talvez, o estatuto das gárgulas medievais que contemplam os que ainda estão ‘no lado de fora’ e que ainda não se atreveram a passar

³⁵¹ “A decoração da ventana terá saído do lápis fernandino, mas, na realidade trata-se de uma aproximação e simultaneamente uma recomposição de um comportamento artístico de outrora que o monarca pretendia fazer reviver na actualidade (...)” In Regina Anacleto, 1992, p. 84

³⁵² José Augusto França, 1990, p. 303

³⁵³ José Carneiro 2009, p. 123

³⁵⁴ José Augusto França, 1990, p. 303

o portal para tocar o solo sagrado.

De facto, na escultura e a decoração arquitectónica do século XIX, o ‘Tritão da Pena’ não encontra homólogos. Mas parece-nos que os tem na pintura, nomeadamente em pinturas de artistas como Füssli e William Blake que por vezes são apelidadas de ‘Pesadelos Góticos’.



Questionamo-nos, portanto, quanto à causa, ou à origem, da introdução de um elemento tão pouco comum em oitocentos, no sistema decorativo e simbólico da arquitectura do ‘Palácio Novo’... A sua ligação ao mundo marinho, que o enquadra dentro do revivalismo manuelino é um dado que já foi referido mas que não basta para justificar a escolha desta personagem mitológica em concreto.

Por isso, regressamos aos ascendentes que estruturaram a construção física e simbólica do Palácio³⁵⁵, entre os quais se encontra a importância do *lugar*. Desde a Antiguidade, Sintra foi uma região sagrada, relacionada com cultos místéricos e iniciáticos, e à qual se associam factos extraordinários ou mitos: as ‘éguas que eram fecundadas apenas pelo vento’ descritas por Varrão³⁵⁶ ou os frutos de “(...) uma tal espessura que alguns chegam a ter quatro palmos de circunferência.”³⁵⁷ citados pelo geógrafo árabe Al-Bacr no século X.

E, sendo este um local de encontro entre a terra e o mar, *finisterra*, é natural que das suas praias também existam lendas povoadas com acontecimentos e personagens mitológicas.

Entre essas lendas, a mais famosa é a do Tritão que vivia no ‘Buraco do Fojo’ perto da Praia da Adraga. Uma história descrita por Plínio, o Velho, entre 27 e 79 d.C., como

³⁵⁵ Referidos na página 52

³⁵⁶ Damião de Góis – **Descrição da Cidade de Lisboa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1988

³⁵⁷ <http://www.cm-sintra.pt/Artigo.aspx?ID=2305>

um factio verídico ³⁵⁸ na sua *Historiae Naturalis Libri XXXVII*, onde narra a embaixada que os habitantes de Olisipo enviaram ao imperador Tibério para comunicar o avistamento “(...) numa certa gruta, tocando búzio, um Tritão sob a forma que é conhecida.”³⁵⁹ Acrescenta ainda o autor clássico: “Tenho testemunhos de distinguidos membros da ordem equestre atestando que eles próprios viram no oceano de Gades um homem marinho, em todas as partes do seu corpo parecido com um homem.”³⁶⁰

A lenda manteve-se corroborada pelo efeito sonoro que as ondas marinhas fazem no fundo daquela abertura estreita e muito profunda, escavada pela natureza a partir do topo da rocha. De modo que, séculos depois, em 1554 na obra “*Urbis Olisiponi Descriptio*”³⁶¹ Damião de Góis ao descrever Colares refere que “(...) não muito longe da aldeia, debaixo dum rochedo sobranceiro ao mar, há uma gruta batida pelo oceano. A gruta engole as ondas que penetram lá dentro e se entrechocam numa confusão de água e de espuma, e de novo as vomita com o enorme ruído das vagas. Daí que o nosso povo julgue que ali foi visto outrora um tritão a cantar com a sua concha.”³⁶²

Uma ideia que o cronista não refuta, acrescentando a propósito dos “tritões, de nereides e de sereias...”³⁶³ que “(...) nos Antigos Arquivos do Reino, de cuja chefia eu próprio estou (...) encarregado, existe ainda um antiquíssimo manuscrito, dum contrato (...) nesse documento se determina o imposto das sereias e outras espécies de animais pescadas nas praias (...). Donde se deduz obviamente que as sereias eram então

³⁵⁸ É o seguinte o texto completo de Plínio: "Tiberio principi nuntiavit Olisiponiensium legatio ob id missa, visum auditumque in quodam specu concha canentem Tritonem qua noscitur forma. Et Nereidum falsa non est, squamis modo hispido corpore etiam qua humanam effigiem habet. Namque haec in eodem spectata litore est, cuius morientis etiam cantum tristem accolae audivere longe, et Divo Augusto legatus Galliae conplures in litore apparere exanimes Nereidas scripsit" ("Ao imperador Tibério foi anunciado por uma embaixada de Olisiponenses, enviada para esse efeito, que tinha sido visto e ouvido numa certa gruta, tocando búzio, um Tritão sob a forma que é conhecida. E não são mentira as Nereides, com o corpo áspero coberto por escamas, mesmo na parte em que têm figura humana. Porque também na mesma costa litoral foi vista uma, cujo triste canto de agonia os habitantes ouviram de longe, e um governador da Gália sob o Divino Augusto escreveu-lhe que muitas destas Nereides apareceram mortas na costa.")

Na continuação deste texto, escreve Plínio: "Auctores habeo in equestri ordine splendentes, visum ab iis in Gaditano oceano marinum hominem toto corpore absoluta similitudine; ascendere eum navigia nocturnis temporibus statimque degravari quas insederit partes et, si diutius permaneat, etiam mergi." ("Tenho testemunhos de distinguidos membros da ordem equestre atestando que eles próprios viram no oceano de Gades um homem marinho, em todas as partes do seu corpo parecido com um homem; e que durante a noite ele subia aos navios fazendo imediatamente afundar a parte onde se sentava e, se ali permanecesse por algum tempo, o submergia." In Caius Plinius Secundus – *Historiae Naturalis Libri XXXVII*. Nova Iorque: Teubner, 1870, p. 114 e 115 (traduzido)

³⁵⁹ Caius Plinius Secundus, 1870, p. 114

³⁶⁰ Caius Plinius Secundus, 1870, p. 114 e 115

³⁶¹ Damião de Góis, 1988 [1554]

³⁶² Damião de Góis, 1988 [1554], p. 36

³⁶³ Damião de Góis, 1988 [1554], p. 38

frequentes nas nossas águas, visto que sobre elas se promulgou uma lei.”³⁶⁴

Refere o mesmo autor quinhentista: “E julgo que não se deva passar em silencio o seguinte: nos nossos dias, em diversos lugares das proximidades deste litoral, tem se encontrado uma espécie de homens a que os habitantes da área começaram a dar o nome de homens-marinhos, devido à sua natureza e origem, sobretudo pelo facto de apresentarem e conservarem na superfície da pele umas rugosidades ou escamas (...) como se fossem vestígios da sua antiga raça. Sempre se teve como certo que tais seres devem a sua origem e ascendência aos homens-marinhos ou tritões.

Tudo isto provém, conforme as tradições dos antepassados de que os tritões por vezes saltavam para terra, e pouco a pouco se habituavam a brincar na praia; atraídos pela doçura da fruta, que naquela região é muito abundante, ali voltavam muitas vezes; por infável astúcia dos habitantes, alguns deles foram apanhados e depois iniciados com carinho num género de vida mais civilizado e menos selvagem.”³⁶⁵

Face a esta lenda, que William Beckford dá conta no seu diário em 1787³⁶⁶, consideramos que D. Fernando, individualidade atenta e de cultura romântica, não terá deixado de se interessar pela mitologia da região onde erguia o seu palácio. Sobretudo naquele tempo em que se desencadeava a valorização das tradições folclóricas cujas raízes, por vezes, se associavam à cultura clássica, como acontece neste caso da lenda do Tritão.

Da subsistência desta lenda sintense retiramos dois pontos fundamentais. O primeiro passa pela justificação do uso desta personagem mitológica em concreto no Palácio, e não de qualquer outra. Facto que considerámos explicado por esta ser uma figura ligada ao universo das lendas e imaginação de Sintra desde a Antiguidade.

O segundo ponto conduz à componente simbólica que a figura mítica do Tritão adquire nesta lenda da Praia da Adraga, e que fundamenta o seu enquadramento no significado deste ‘Corpo de Entrada no Palácio’.

Como vimos, nesta passagem para a ‘Entrada dos Convidados’ tratam-se os conceitos

³⁶⁴ Damião de Góis, 1988 [1554], p. 38

³⁶⁵ Damião de Góis, 1988, p. 36 e 37

³⁶⁶ No seu *Diário* William Beckford narra a sua visita ao buraco do Fojo com D. Pedro, filho do Marquês de Marialva: “Visitaremos estas grutas amanhã – estou ansioso por conhecê-las. Suponho que debaixo dos seus escarpados arcos é que os antigos imaginavam que folgavam e dormiam tritões. Há uma estranha história que se conta que os Lusitanos enviam uma mensagem ou uma embaixada a Tibério, relatando-lhe da maneira mais solene, terem visto as divindades marinhas recreando-se nestas grutas e brincando com as suas retorcidas conchas.” In William Beckford – **Diário de William Beckford em Portugal e Espanha**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983, p. 153

da Vida e da Morte – física e espiritual, do ‘medo’ da morte caracterizado pelas profundezas escuras do mar e da sua superação através da luta e trabalho árduo em direcção à glória da vida plena e eterna. Um prémio que pode ser antevisto antes da entrada no Palácio, no túnel que sucede ao arco de entrada, onde existe um levantar do véu para as promessas abundância e plenitude.

Na história ancestral a que temos atendido, eram “(...) iniciados com carinho num género de vida mais civilizado e menos selvagem.”³⁶⁷ Ou seja, faz-se presente a ideia de superação de um estado. Pela convivência, e ‘iniciação com carinho’, os tritões alcançavam um estágio mais humano, logo mais perfeito, resta saber se para si próprios ou para a sua descendência. A evocação desta ligação entre humanos e tritões pode ser entendida como um rito de passagem que parte do receio inicial em direcção à plenitude e geração de vida. Regina Anacleto, propiciou esta ideia de relação do ‘Portal do Tritão’ com a geração de um novo tipo de vida mais perfeito, quando alude de forma muito concreta, às “(...) conchas maiores, tanto as laterais, como as da chave, com as suas múltiplas pregas e profundidade interna, [que] apontam para uma alusão clara ao órgão sexual feminino, ao fim e ao cabo, também ele fonte de vida.”³⁶⁸



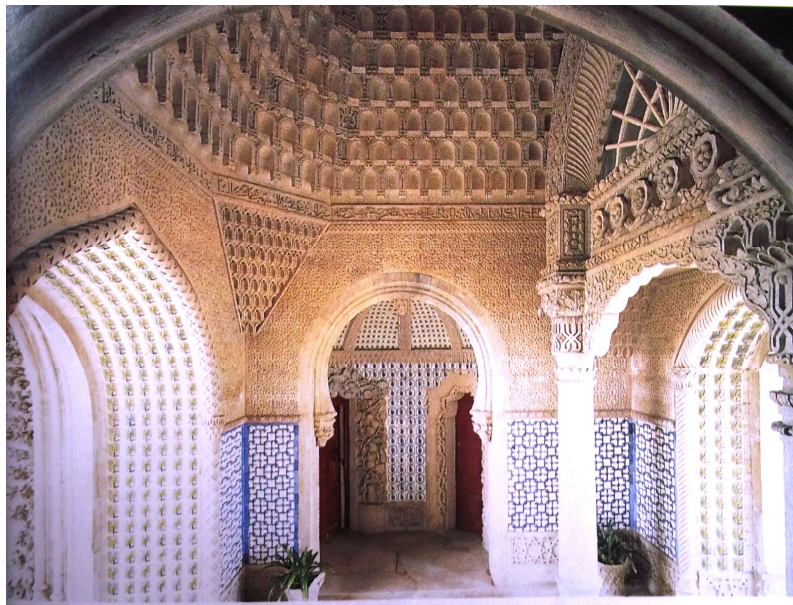
Passado o Tritão, os convidados do palácio eram acolhidos no que José Carneiro denominou por ‘vestíbulo coberto’, no qual existe a porta de entrada dos convidados para a zona nobre do Palácio da Pena.

Aqui a arquitectura decorativa tem um peso fundamental. Ela transforma o que seria apenas um túnel, num espaço iniciático que entenderemos como ‘Cabana do Peregrino’,

³⁶⁷ Damião de Góis, 1988, p. 37

³⁶⁸ Regina Anacleto, 1992, p. 80

uma excelente ideia do mesmo autor.



Esta ‘cabana’, construída para um momento transitório, é um lugar que pertence ao universo do simbólico: não é um ponto de chegada, mas de descanso e preparação, onde, como encorajamento, se permite um levantar do véu para as alegrias da ‘morada real’³⁶⁹, ou da ‘Terra Prometida’ que após a longa peregrinação ‘no deserto’ será o ponto de chegada onde ‘corre leite e mel’.³⁷⁰

A este propósito, tomámos uma passagem do Livro dos Números em que Moisés envia os chefes das doze tribos “(...) para fazer o reconhecimento da terra de Canaã (...) Ao fim de quarenta dias, eles voltaram do reconhecimento da terra. Apresentaram-se a Moisés, Aarão e a toda a comunidade dos israelitas em Cades, no deserto de Fará. Fizeram o relato para eles e para toda a comunidade, mostrando os frutos da terra. Contaram o seguinte: «Entramos na terra à qual nos enviastes. De facto, é uma terra onde corre leite e mel, como se pode ver por estes frutos»³⁷¹ (Num 13)

Esta leitura evoca o caminho de quarenta dias, número indicador de um tempo necessário de preparação para algo novo que vai chegar³⁷², o acampamento no deserto e

³⁶⁹ Morada real, Jerusalém Celeste.

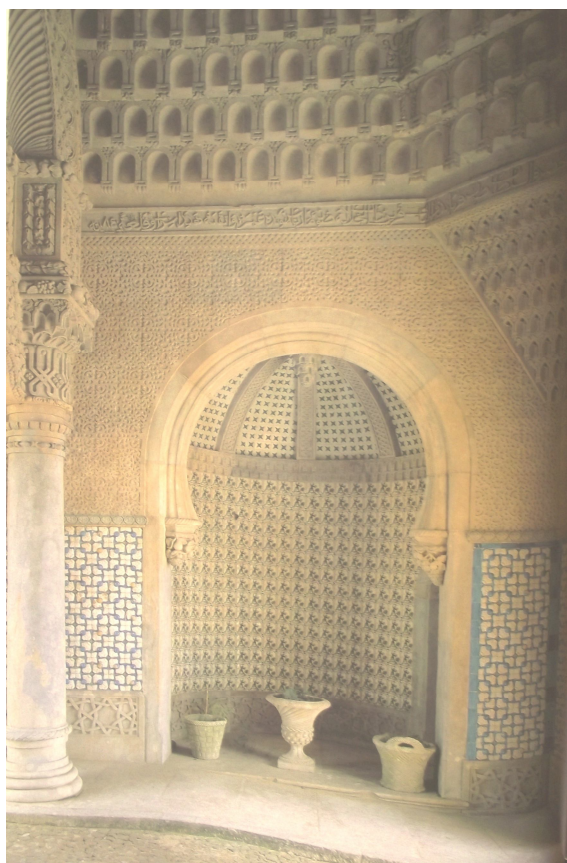
³⁷⁰ José Carneiro, 2009, p. 127

³⁷¹ **Bíblia Sagrada**. São Paulo: C.N.B.B. Edições Loyola, 2001

³⁷² Quarenta dias e quarenta noites do dilúvio (Gn 7,4.12); quarenta dias e quarenta noites passa Moisés no Monte (Ex 24,18; 34,26; Dt 9,9-11; 10,10); quarenta anos foi o tempo da peregrinação pelo deserto (Nm 14,33; 32,13; Dt 8,2; 29,4, etc.); Jesus jejuou quarenta dias antes de começar o seu ministério (Mt 4,2; Mc 1,12; Lc 4,2); a Ascensão de Jesus acontece quarenta dias depois da Ressurreição (Act 1,3). Quando alguém errava, era corrigido com quarenta chicotadas (Dt 25,3) e Paulo também recebeu cinco vezes as quarenta chicotadas menos uma (2Cor 11,24).

a antevisão, ou confirmação, do lugar prometido. Como tal, parece-nos ter uma forte relação com a composição deste espaço que, em termos artísticos, oscila entre a arquitectura e a escultura.

Analisemos morfologicamente esta ‘Cabana do Peregrino’ que se encontra sob a Ala Nova do Palácio da Pena. O tecto em caixotão assente em trompas terá sido inspirado por um dos desenhos encomendado a Juan de Lizasoín,³⁷³ ainda que esse modelo representado em planta, em corte e com detalhes decorativos seja para uma abóbada e não para um caixotão. As suas faces são decoradas com alinhamentos de pseudo muquarnas, com feitiço simples e extremidades ornadas por margaridas. Ao centro, para um remate mais sofisticado, as muquarnas tomam um aspecto pontiagudo que as aproxima do significado do seu nome em árabe: estalactites.



Estes elementos tridimensionais da arquitectura islâmica poderão insinuar, ao olho ocidental, a ideia de favos de mel. Uma leitura que se adequa, na medida em que a ‘colmeia’ simbolicamente é a “(...) *casa* (...) segura, protectora, maternal (...) que tem a propriedade de acalmar as inquietudes fundamentais do ser e de dar a paz.”³⁷⁴ Ou seja, é o lugar seguro, a ‘cabana’ no meio da imensidão do deserto. Esta ideia acerca do mel, que como o leite “(...) correm em cascatas por todas as terras prometidas.”³⁷⁵ foi suscitada pela dissertação acerca dos seus significados de esperança, vida e sabedoria, escrita por José Carneiro a

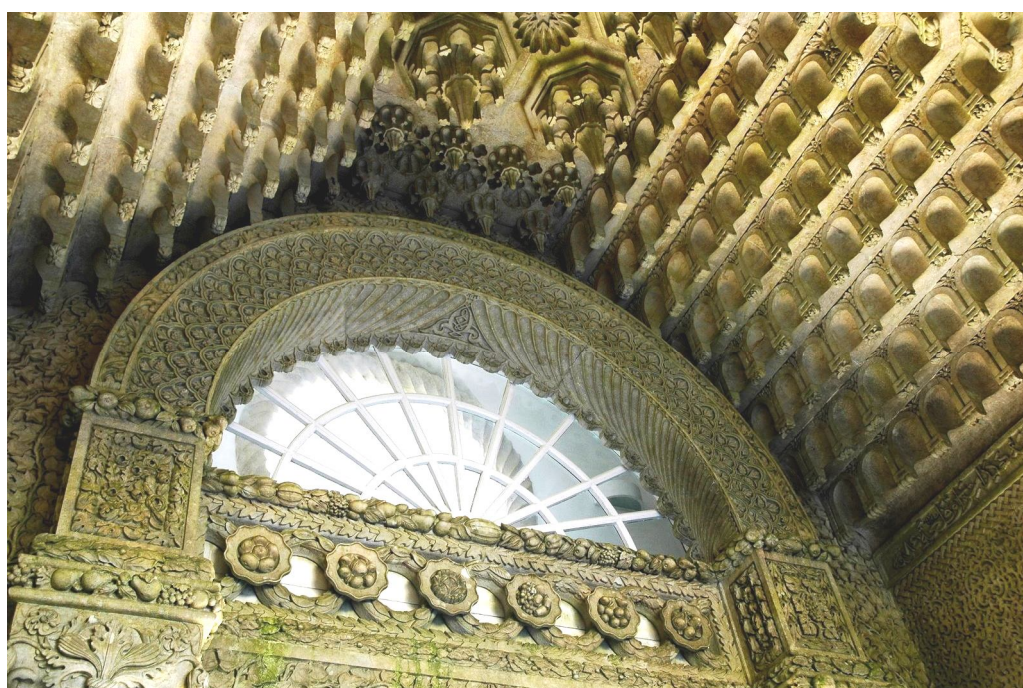
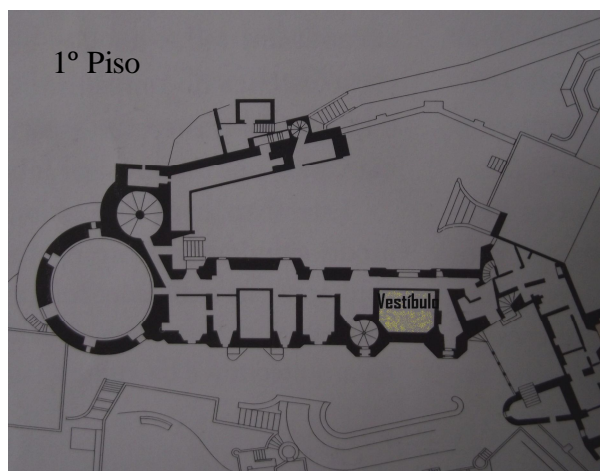
³⁷³ Este desenho, assinado Juan de Lizasoín, não datado a tinta da china e aguada sobre cartão pertence ao Arquivo do Palácio da Pena, e terá sido encomendado pelo rei por intermédio de Manuel José Machado, a quem se regista o pagamento de 29.520 réis ‘pr. Desenhos que mandou tirar d’antiguidades de Hespanha’. Arquivo Casa de Bragança, *Casa Real* – Palácio da Pena, obras, doc. nº 25, 14.XII.1844. In José Teixeira, 1986, p. 317 e 340

³⁷⁴ Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 211

³⁷⁵ José Carneiro, 2009, p. 128

propósito desta parte do palácio.³⁷⁶

Como se pode ver na planta, o piso intermédio do ‘Palácio Novo’ é interrompido pela elevação do ‘vestíbulo coberto’. E, para permitir a continuação do corredor que o atravessa em toda a sua extensão, foi desenhada uma estrutura que não interfere na linguagem e organização decorativa da cabana do peregrino, funcionando antes como mais um contributo arquitectónico e escultórico.



Exteriormente, este corredor ou passadiço apresenta-se sob a forma de arco conseguido através da janela termal que também serve para a sua iluminação. Observa-se novamente uso do ‘elemento arco’, a referida constante do palácio, que, neste caso, consideramos que toma o sentido de Arco do Triunfo ou de passagem glorificadora e enriquecedora que também fazem parte do universo simbólico desta peça arquitectónica.

Neste arco tudo é riqueza, abundância e evocação da vida mais fértil e mais solar,

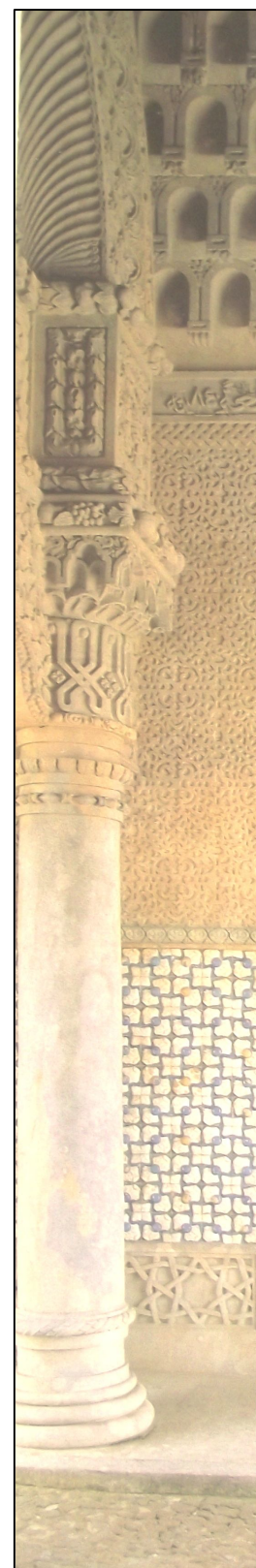
³⁷⁶ José Carneiro, 2009, p. 125 a 128

prometida após a superação do medo da morte e do mergulho profundo no frio dos oceanos, a que obrigava a simbologia da ‘Entrada’ liderada pelo Tritão.

Essa vida é garantida, em primeiro lugar, pela luz do sol que penetra pelo tímpano do arco, transformado em janela com os seus vidros dispostos radialmente em três semi-círculos que evocam o pôr e o nascer do astro-rei.³⁷⁷ Em segundo lugar, pela teoria de frutos, ‘amadurecidos pelo sol’: maçãs, peras, cachos de uva, limões e marmelo, representados em grinaldas no remate dos capitéis das colunas e na linha superior do lintel. Neste, sobre coroas de louro, alinham-se seis pratos com as diferentes frutas, fazendo lembrar imagens do Erntedankfest – uma tradição ancestral germânica, que se pode traduzir como ‘Festa de Agradecimento pelas Colheitas’³⁷⁸, no fundo uma festa de ‘acção de graças’ pela vida e pela abundância, celebrada pelas comunidades.

É uma festividade de Outono, onde se miscigenam os antigos ritos pagãos com o cristianismo, em que o ponto central, em torno do qual giram as celebrações, é o altar profusamente decorado com cesto, pratos e grinaldas onde se apresentam os produtos colhidos da terra.

Este arco assenta em duas colunas de fuste liso, unido às bases coríntias por toros simulando uma coroa de louros enrolada com fita. Sobre os capitéis, desenvolvidos com um padrão encadeado em X, antecedidos por um colarinho duplo, surgem ábacos diferentes: um com relevo de flores e folhas de acanto, outro com uma fiada dupla de muqarnas.



³⁷⁷ “É importante referir que as bandeiras das janelas da Pena evocam sempre o sol e a natureza, já que as suas decorações de aros em ferro representam o nascer e/ou o pôr do sol e, também as flores da natureza que desabrocham e se abrem para a luz.” José Carneiro, 2009, p. 173

³⁷⁸ Esta festa acontece no primeiro sábado de Outubro. É uma festa religiosa, de agradecimento a Deus, ou à Mãe-Natureza, pelas colheitas obtidas, onde se confundem os ritos pré-cristãos do Norte da Europa, com a cultura das Igrejas Cristãs (Católica e Protestantes) e mesmo resquícios de festivais do Império Romano. O tradicionalismo que se pressente neste festival actualmente, deixa adivinhar que no passado os arranjos do ‘altar das colheitas’ não eram muito diferentes dos actuais.

As impostas de ligação ao arco são igualmente díspares, uma com rosas e outra com um cacho de uvas. Em redor da janela termal, o intradorso do arco possui caneluras oblíquas e o extradorso ostenta um padrão em escama com motivos naturalistas, além de ser emoldurado pelo motivo das folhas de acanto em movimento ondeado. Sob o lintel recorta-se um arco polilobado, cuja aduela é revestida por uma naturalista trepadeira de hera petrificada, que se prolonga em redor de toda a composição.

Este dispositivo parece-nos, de facto, o ‘arco do triunfo’ da abundância e da fertilidade, pronto a ser transcorrido por um cortejo da ‘Festa das Colheitas’, como os que percorrem as comunidades alemãs após o serviço religioso, celebrando a fartura agrícola.



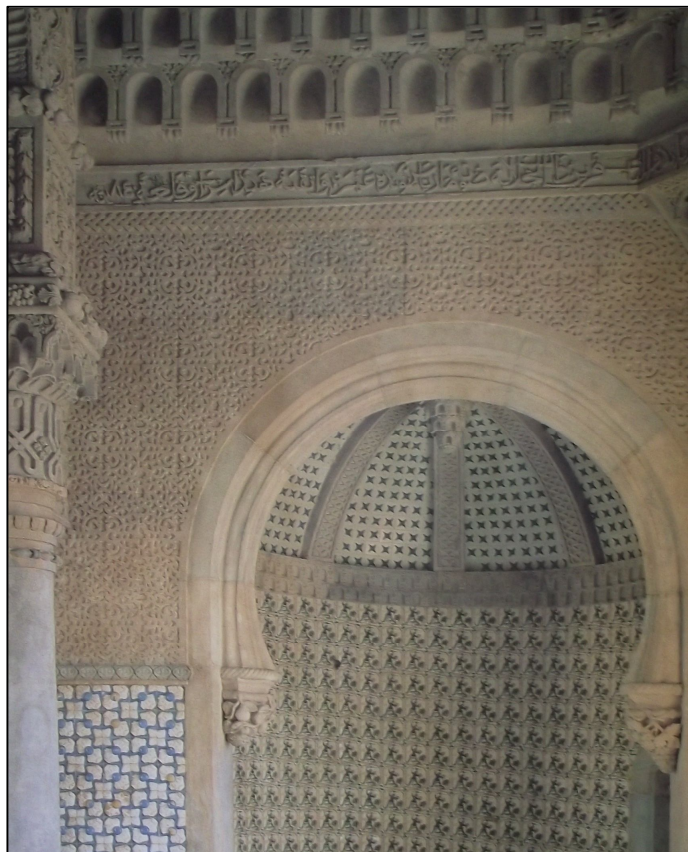
Atendamos agora aos alçados internos da ‘cabana do peregrino’... No alçado correspondente à ‘Porta do Tritão’, observa-se o recorte do seu arco canopial, desta feita, assinalado por uma aduela de losangos enlaçados³⁷⁹ com margaridas, e com o seu intradorso forrado a azulejos de 15 por 15 cm, cujo motivo supomos ser um ramo de carvalho em relevo, encomendados na Fábrica Roseira.³⁸⁰ A parede, tal como as restantes deste vestíbulo, tem um rodapé de boa altura com o motivo encadeado da estrela de oito pontas em calcário,



³⁷⁹ Joaquim de Vasconcelos – **A Arte Românica em Portugal**. Porto: Marques Abreu, 1918, p. 72

³⁸⁰ José Carneiro, 2009, p. 176

a partir do qual se desenvolve, até meia altura, um lambrim de azulejos, que J. Carneiro refere serem da mesma fábrica Roseira. Estes são igualmente em relevo, mas desta feita com um saliente ‘botão central’ e fundo azul, rodeados por folhas de acanto brancas, fazendo lembrar penugem de aves. Sobre o lambrim rematado com uma barra de ‘bem-me-queres em círculos cavados’³⁸¹, estende-se até à sanca um trabalho em placas pedra, esculpida segundo um desenho geométrico que, possivelmente, evocará os “(...) veludos persas, os lavrados indianos e os *palampor* orientais.”³⁸².



A dita sanca de remate entre as paredes e o tecto é, na realidade um friso com escrita árabe. Elemento que poderia ser apenas parte da decoração, mesmo porque na cultura islâmica a caligrafia integra as artes estéticas. Mas que, continuando a seguir José Carneiro, tem um significado: “O Sultão D. Manuel construiu esta capela bendita em nome de Nossa Senhora Maria da Pena, no ano de 1503, em comemoração do regresso, a salvo, de D. Vasco da Gama do descobrimento as terras e países que encontrou, isto é, o Cabo da Boa Esperança, a Índia e outros. Pois sua Alteza o Sultão D. Fernando Segundo, marido de Sua Majestade D. Maria II construiu desta maneira em magnificência real, no ano de 1840.”³⁸³

Uma mensagem de evocação do primeiro construtor da Pena: Manuel I, e da obra que D. Fernando II continuou, a qual apoia a confirmação desta passagem como ‘Entrada dos Convidados’. Pois, é usual que este tipo de escritos sejam colocados num lugar de entrada onde todos os chegam possam ser informados. Mesmo que, neste caso, poucos decifrassem tal caligrafia.

³⁸¹ Joaquim de Vasconcelos, 1918, p. 72

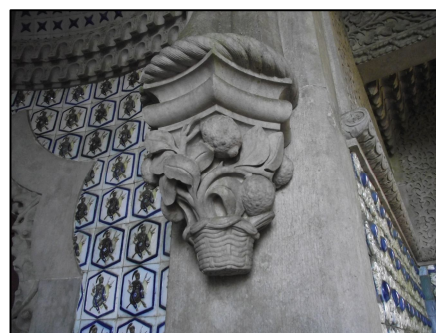
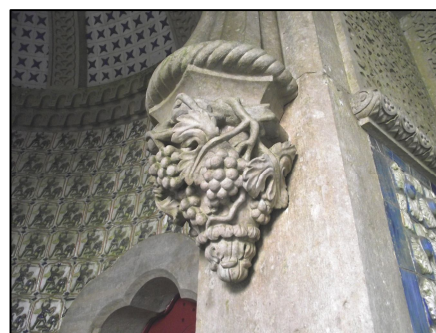
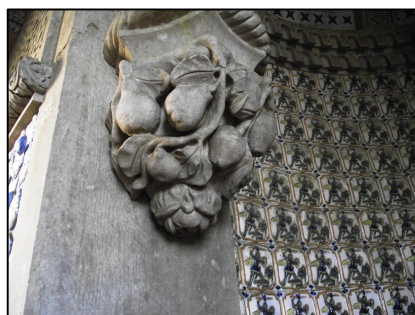
³⁸² José Carneiro, 2009, p. 127

³⁸³ José Carneiro, 2009, p. 128

Ao fundo, após o ‘arco da abundância’, existe a saída para o ‘Pátio dos Arcos’. Rasga-se em arco canopial, ladeado por colunelos em *torsade*, ‘motivo’ que continua no emoldramento da verga sobre os pseudo-capitéis com motivos naturalistas e geométricos. No intradorso foram colocados novamente os azulejos com o motivo do ramo de cedro em relevo sobre fundo branco.

De cada lado do vestíbulo existe uma exedra semicircular. Quase idênticas, ambas apresentam a sua abertura em arco de volta perfeita decorado com um segundo arco em ferradura assente em mísulas. A cobertura de cada uma foi construída em meia cúpula com nervuras de secção rectangular, com o motivo do coração encadeado, reunidas ao centro num ‘fecho-muqarna’.

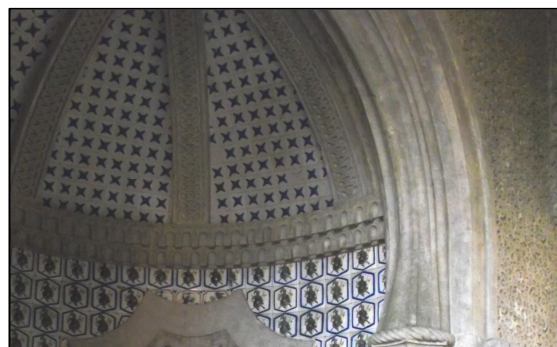
Na da direita, para quem entra pelo Tritão, existe apenas uma porta com aduela em pedra lisa, chegada para um dos lados. As mísulas de suporte ao arco em ferradura correspondem respectivamente a uma haste com peras e a uma vide com cachos



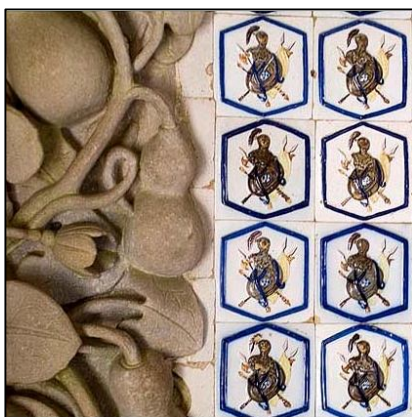
de uvas, assentes sobre cogulhos.

Na exedra recortada à esquerda, por sua vez, encontramos uma porta de cada lado, ambas com molduras de decoração naturalista: a primeira feita a partir de cabaças e a segunda com troncos podados. As mísulas do arco em ferradura também são díspares, uma feita a partir do acanto com suas folhas e flor e a segunda com um ramo de limoeiro num arranjo dentro de um cesto de verga.

As paredes côncavas desta espécie de nichos são recobertas com azulejos, com dois motivos bélicos medievais diferentes atribuídos a Wenceslau Cifka³⁸⁴. Na da esquerda, a imagem de cada azulejo é uma ‘panóplia medieval com as cinco quinias’ dentro de um hexágono azul sobre fundo



branco. Já na parede da exedra à direita, em cada azulejo se repete ininterruptamente uma ‘luta apeada entre cavaleiros com armadura’ em que um deles tem espada quebrada’ – emblema da resistência heróica, sacrifício e sua ultrapassagem³⁸⁵. Os tectos são igualmente forrados a azulejo, desta feita com um padrão geométrico em que cada peça apresenta uma estrela azul de quatro pontas sobre fundo branco. Entre as paredes e a meia-cúpula de cobertura interpõe-se um friso duplo de muqarnas em calcário.

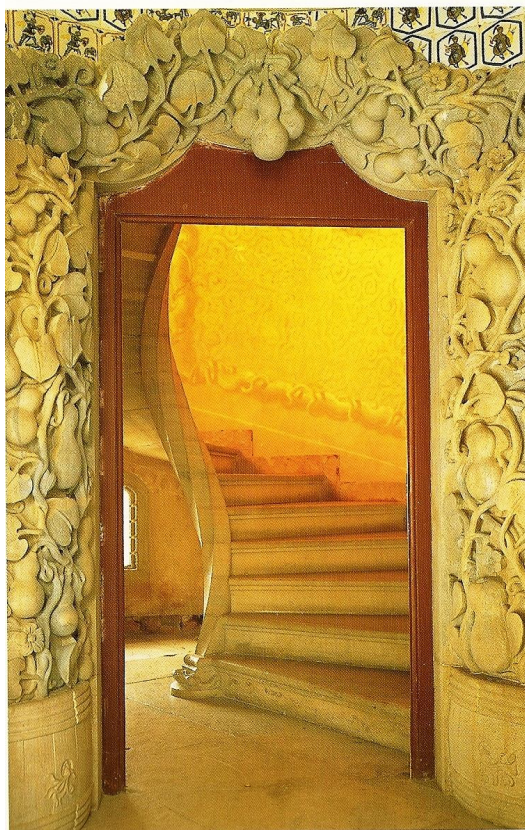


³⁸⁴ Página do Museu Nacional do Azulejo sobre Wenceslau Cifka: <http://mnazulejo.imc-ip.pt/pt-PT/Colecao/Colecoes/ContentDetail.aspx?id=417>

³⁸⁵ <http://www.lithis.net/33>

Chegamos assim à Entrada dos Convidados' no Palácio da Pena que se fazia concretamente pela citada 'Porta das Cabaças'. Caso peculiar em que, para penetrar num palácio real, se passa por uma porta diminuta, embora profusamente decorada.

Colocamos a hipótese de se ter procurado fazer um analogia com a alegoria da «Porta estreita» de que Jesus fala no «Sermão da Montanha». “ - Entrai pela porta estreita; porque larga é a porta, e espaçoso o caminho que conduz à perdição, e muitos são os que entram por ela; E porque estreita é a porta, e apertado o caminho que leva à vida, e poucos há que a encontrem.” (Mt 7, 13-14).



Assim, após o descanso e as visões de beleza na 'cabana do peregrino', é retomada ideia da dificuldade na passagem para uma vida superior, exigidas a quem a deseja alcançar. Ela surge através da 'Porta de Entrada', porém este é o último 'obstáculo' antes da oportunidade da subida em círculos 'sobre si mesmo' que as escadas em caracol proporcionam.

Temos em conta que as proporções humildes da porta podem unir a simbologia da superação da adversidade com a ideia da chegada a uma casa de família, a um lar, que no fundo o Palácio da Pena também foi.

E, neste ponto, introduzimos a dissertação de Mircea Eliade acerca da “(...) passagem pela porta estreita”, pela qual “A ‘casa’ (...) é ao mesmo tempo uma *imago mundi* e uma réplica do corpo humano (...)”. Cujas ‘porta’ “(...) torna possível a passagem de um modo de ser a outro, de uma situação existencial a outra.” Trata-se do “(...) simbolismo da passagem que o homem religioso (...) decifra no seu meio familiar e na sua vida quotidiana: na sua casa, por exemplo, nos caminhos que utiliza para ir ao trabalho, nas pontes que atravessa etc.” A ‘soleira da porta’, ou o seu “(...) limiar, concretiza a limitação entre o dentro e o fora, como a possibilidade de passagem de uma zona a outra, do profano ao sagrado (...) [assim] são sobretudo as imagens da ponte e da porta

estreita que sugerem a ideia de passagem perigosa e que, por esta razão, abundam nos rituais e nas mitologias iniciáticas (...).³⁸⁶

Além das suas parcas dimensões, a decoração também coopera na simbologia associada a esta porta. Uma ornamentação bastante carregada, composta por cabaçeiros que nascem de duas pipas colocadas de cada lado da entrada. As cabaças desenvolvem-se voluptuosamente numa trepadeira em calcário de extremo naturalismo, com: caules, flores e frutos que envolvem a porta de verga em pseudocortina, segundo um desenho que se pensa ser de D. Fernando II.

Esta atribuição tem origem num esquisso do rei: ‘Cavaleiro apeado junto a uma trepadeira de cabaças’. Esta possibilidade é reforçada com o facto do esquisso estar



³⁸⁶ Mircea Eliade – **O Sagrado e o Profano, a essência das religiões**. Lisboa: Livros do Brasil, 2002, p. 187 a 189

datado de 1843, época em que se começou a planear a ala nova, e de ser um desenho que quase parece um esboço inicial de como se poderia imaginar uma ‘Cabana do Peregrino’. Pois, nele se fazem presentes vários elementos que acabaram por conformar este espaço intermédio da Pena, tais como: a exedra, colunas, lambrim azulejos com desenho hexagonal, lambrim acentuado, rodapé demarcado, uma entrada e as próprias cabaças que a rodeiam.

Este fruto – a cabaça – tem interesse e valor simbólico. E, devido à sua conveniente localização na Pena, em primeiro lugar destacamos o facto de que era habitual existirem “(...) assestadas sobre os pavilhões de entrada das lojas das sociedades secretas (...)”³⁸⁷.

Por outro lado, a cabaça é o símbolo do peregrino, onde este transporta a água, sinónimo de vida³⁸⁸. Como vaso sagrado, pela pujança que geralmente apresenta, ou pela sua forma ovóide, este fruto, suporte de vida, está naturalmente associado aos sinais da fecundidade, neste caso, destacamos dois em particular: o elemento feminino que faz nascer e o elemento solar que faz crescer.³⁸⁹

Como refere Regina Anacleto a cabaça é simultâneo “(...) um sinal de regeneração espiritual e acesso à imortalidade.”³⁹⁰, ou seja, lembra respectivamente o acto de peregrinar física ou espiritualmente e a ideia de fertilidade e de eterno retorno.

As mesmas ideias estão presentes na porta ao lado da Porta das Cabaças, sua antítese a nível visual, mas não a nível simbólico. O tronco podado que a emoldura, como já foi referido, remete para o momento de morte antes do renascimento ainda mais frondoso. A poda lembra o sofrimento necessário para ‘morrer o homem velho e nascer o homem novo’, e ao mesmo tempo o aspecto seco e nu dos troncos, lembra que após a exuberância da vida demonstrada pela trepadeira de cabaças, existirá sempre o Inverno – tempo de morte latente antes de um novo regresso.



³⁸⁷ Regina Anacleto, 1992, p. 83

³⁸⁸ O factor de peregrinação e a importância do peregrino que sobe o parque, atravessa vários estágios e portas até penetrar no Palácio-Casa, por meio de renovação física, sensorial e espiritual, são reforçados por dois símbolos do peregrinar: a cabana e a cabaça.

³⁸⁹ Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, 1982, p. 136

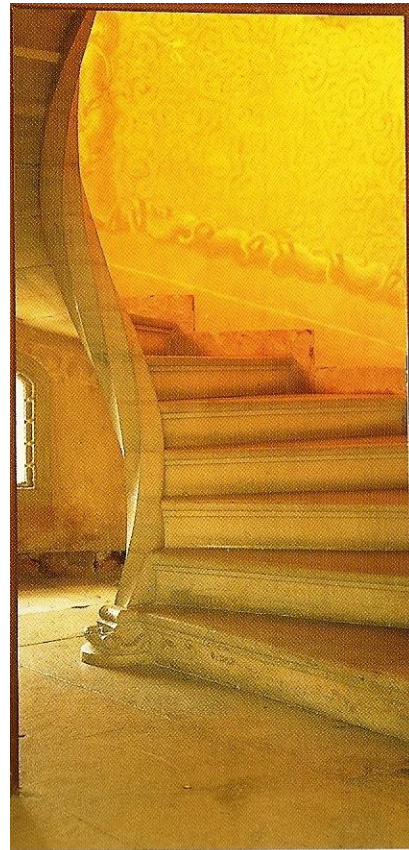
³⁹⁰ Regina Anacleto, 1992, p. 83

Esta simbologia é reforçada pela escada em caracol que sucede à ‘Porta das Cabaças’, causadora de novo impacto por não propor aos convidados a ascensão ao andar nobre, através de uma escadaria de aparato, mas por meio de uma subida que os faz rodar sobre si próprios e que se insere no grande projecto do rito de passagem criado arquitectónicamente na Pena. O qual, aqui se encontra no seu momento alto, na medida em que o subir em caracol “(...) atrai particularmente a atenção para o centro do desenvolvimento axial, que pode ser Deus, um principio, (...) ou o próprio Eu do ser que, no decurso da ascensão se apoia completamente nesse centro (...)”³⁹¹.

“Símbolo ascensional clássico, [que] pode designar não só a subida no conhecimento, como também uma elevação integrada de todo o ser.”³⁹²

a escadaria em espiral poderá ser considerada o culminar da programática construída para a Entrada na Pena, na qual se incluem a subida pelo parque que implica “(...) certo esforço físico [com] que se deve alcançar o Palácio (...)”³⁹³, além de três portagens: o ‘Portão dos Lagartos’, a ‘Porta Férrea’ e o ‘Tritão’.

Desenrolada dentro do torreão Sul, a ‘Escada dos Convidados’ apresenta um modelo decerto inspirado pela escadaria de aparato de D. João III do Palácio da Vila de Sintra. A semelhança é bem visível sobretudo no pilar de secção quadrada torço que acompanha o “(...) ritmo ascensional.” do caracol ao longo dos seus trinta e três degraus. Um número que



³⁹¹Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, 1982, p. 292

³⁹²Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, 1982, p. 292

³⁹³Manuel Rio de Carvalho, 1972, p. 5

simboliza crescimento pessoal em direcção à plenitude – Cristo morreu e ressuscitou com trinta e três anos, são trinta e três os graus da maçonaria etc.

A base do pilar torso das escadas da Pena é envolvida por uma serpente enrolada sobre si própria, símbolo da “(...) perpétua transmutação de morte em vida, dado que as suas presas injectam veneno no seu próprio corpo.”³⁹⁴ Ao mesmo tempo, remete para o início da criação pois, “Se o homem se situa no final de um longo esforço genético, temos necessariamente de colocar esta criatura fria, sem patas, sem pêlos, sem penas, no começo desse mesmo esforço.”³⁹⁵, o que leva a considerar que a sua localização na base desta ascensão final em direcção a uma vida mais perfeita foi uma aposta ponderada.



O tema da serpente ligado a outros animais ‘do campo’ será mantido na decoração



escultórica do recorte das janelas que iluminam as escadas ao nível do primeiro e do segundo pavimento. Repare-se contudo que, no emoldramento da janela do piso térreo, se faz um regresso ao tema do tronco podado, localizado convenientemente antes de se iniciar a subida para ‘um renascimento espiritual’.

No primeiro vão encontrado na subida das escadas o tema dos animais quase toma um aspecto mais ligado à ilustração do que à escultura decorativa. Na verga polilobada do recorte, em cada lóbulo surgem seis cabeças de animais, talvez raposas, que sustentam uma grinalda de ramos de visco com folhas e bagas, presa ao centro com um anel. Na parte lateral, acompanhando a volta do desenho da janela encontramos



³⁹⁴ Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 595 e 596

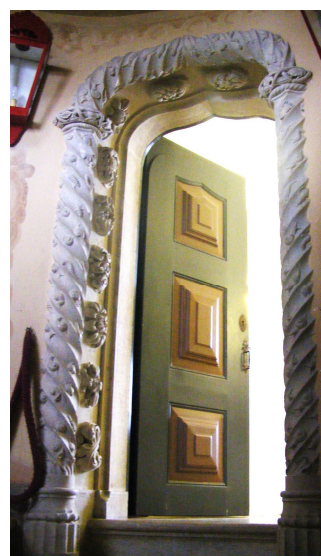
³⁹⁵ Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 595 e 596

uma ave de pescoço comprido que bica um animal de aparência estranha, quase uma mistura de dragão com serpente. A base é decorada por duas cabeças desse monstro de cujas bocas saem grinaldas.



Alguns degraus após esta janela, encontramos a porta que acede ao primeiro piso do ‘Palácio Novo’, que era destinado a alojar o pessoal superior de serviço à família real. Designada ‘Porta dos Vermes’, abre-se segundo um arco canopial abatido, cuja aduela é composta por uma *torsade* e o seu intradorso decorado com florões e as armas de D. Fernando II e de D. Maria II.

Nas estrias da *torsade* foram esculpidos em relevo pequenos animais: insectos, vermes, anfíbios e répteis. São caracóis, búzios, tartarugas, cágados, lagartixas, minhocas, bichos-de-conta, escaravelhos, baratas, pirilampo, osgas, térmitas, traças, gafanhotos, lesmas, salamandras, vespas, centopeias, aracnídeos, víboras e sapos, que se aninham ou parecem rastejar no enrolamento contínuo onde se inserem.



Na subida das escadas, ou na elevação em círculos sobre si mesmo, o programa simbólico da entrada é lembrado ao convidado/peregrino do palácio novamente por meio da sua aposição a uma porta. Facto que nos ajuda a constatar que os elementos da simbologia escolhida ganham mais força por se inserirem no elemento arquitectónico que é a ‘Porta’ à qual se associam os mais antigos significados e alegorias.³⁹⁶

Os vermes simbolizam “(...) a vida que renasce da podridão e da morte. (...) Na evolução biológica, o verme marca a etapa primordial da dissolução, da decomposição. Em relação ao inorgânico, ele indica a via ascendente da energia primordial em direcção à vida; em relação ao organizado superior, é a regressão ou fase inicial e larvar”³⁹⁷ Não é inocente, portanto, a introdução da ‘Porta do Vermes’ a meio das escadas, pois nela se faz presente a ‘alegoria do ciclo ininterrupto entre a morte e a vida’, além dos sentidos de ascensão e regressão. Esses sentidos são acentuados pelo movimento dinâmico da *torsade*, cujo efeito espiralado evoca no inconsciente “(...) a evolução de uma força, [ou] de um estado.”³⁹⁸

O modelo achado para a representação da maioria dos animais na pedra calcária parece remeter para a imagem dos fósseis, um fenómeno natural que há séculos interessava aos cientistas, homens cultos e estudiosos da natureza e que era coleccionado nos ‘Gabinetes de Curiosidades’ que alguns tinham, já desde o século XVI. Por outro lado, D.



Fernando conhecia em Portugal pelo menos um antecedente de aduelas em que se introduziram em relevo pequenos vermes. Nas ‘capelas imperfeitas do Mosteiro da Batalha, a natureza surge como a grande inspiração petrificada quase substituído às estruturas arquitectónicas onde “(...) até caracóis se estendem entre a folhagem.”³⁹⁹



³⁹⁶ O elemento porta, como temos vindo a compreender, é uma constante nesta programática longa de ‘Entrada no Palácio’ iniciada no Parque e que só termina no final das escadas em caracol. Segundo o **Dicionário dos Símbolos** “A porta simboliza o lugar de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a penúria. A porta abre-se para um mistério. Mas tem um valor dinâmico e psicológico; pois não só indica uma passagem como ela própria convida a atravessá-la (...) Nas tradições judaica e cristã, a importância da porta é imensa, dado que é ela que dá acesso à revelação (...)” Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 537 e 538

³⁹⁷ Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 685

³⁹⁸ Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 303

No intradorso da porta em análise o tema da vida e dos ciclos é repetido pela introdução de diferentes passos do desenvolvimento de espécies florais, entre os quais, na parte superior de cada lado da ombreira, estão inseridos as armas de D. Fernando II e de D. Maria II.



Na terceira janela da torre das escadas o tema dos animais campestres volta a sair do mundo da ilustração para se compor em escultura. Na base da moldura, encontramos quatro serpentes enlaçadas;⁴⁰⁰ nas laterais, de cada lado, sobe um rato que morde um cacho de uvas pendente de um ramo de videira onde se apoia uma ave que bica outro cacho. A verga é polilobada e apresenta, de cada lado, um pássaro com asas abertas que sustenta uma grinalda de folhas e flores, prolongada pela verga.



³⁹⁹ Pedro Dias, 1988 p. 29

⁴⁰⁰ Uma imagem que remete para a ideia de que "(...) todas as serpentes possíveis formam juntas uma única multiplicidade primordial, uma indivisível Coisa primordial que não pára de se desenroscar, não acaba de se desenvolver. Mas o que será essa Coisa primordial senão a vida na sua latência (...)?" In Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 595

A parede de forma cilíndrica em redor das escadas foi decorada com pintura parietal. O tema da força da vida é repetido, representado por meio de grandes troncos de árvore onde se enrolam e desenvolvem grossos caules ou raízes. Alguns crescem na vertical e outros emolduram um padrão geométrico que, como na cabana do peregrino, lembra os adamascados orientais. As escadas são fechadas por uma cúpula, cujos sentidos de grande copa de árvore, ou abóbada celeste, ajudam a completar o sentido simbólico do conjunto. Nomeadamente, porque sobre a porta que se abre para o piso nobre, o momento final da ascensão, encontramos encaixado entre os ramos, o conjunto das armas de D. Fernando II e D. Maria II.

Ou seja, poderá ter sido intencionalmente criado um encontro entre a morfologia da torre: um eixo entre o céu e a terra criado artificialmente pelos homens⁴⁰¹ e a morfologia da árvore: o eixo natural com as raízes na terra e ramos apontados para o céu⁴⁰². Dessa junção nascem os símbolos do Casal Real colocados no topo da árvore ou da torre. Uma alegoria à força da sua união, como uma torre de um castelo, e à justificação da sua soberania suportada pelas raízes ancestrais que não morreram, antes tomaram e vida medraram, entrecruzaram-se e finalmente se uniram.

A pintura actualmente aparenta ter sido realizada em tons claros e escuros de ocre, com apontamentos a branco. Um sistema parecido com o que Paolo Pizzi utilizou na ‘Sala Árabe’ em 1854. Esta data permite colocar a hipótese de ter sido o mesmo pintor, ou alguém da sua equipa a realizar o trabalho para a ‘Escada dos Convidados’, pois



⁴⁰¹ Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 649

⁴⁰² Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 88 e 89

nessa data o 'Palácio Novo' já contava com sete anos de construção e, como comprova a fotografias da página 87, o 'Corpo do Tritão' foi o primeiro a ser construído e terminado, tanto no exterior, como, aparentemente nos interiores, dado que no documento já tem as janelas fechadas e com caixilhos e portadas.



Voltamos ao exterior do corpo em análise para, desta feita, observar a sua fachada posterior que dá para o 'Pátio dos Arcos' que, pelo impacto da sua decoração azulejar e escultórica, tem honras de destaque relativamente à restante frente do edifício. A razão de assim acontecer poderá ser



justificada por este ser o corpo que se encontra mais perto da Igreja, o que exige uma arquitectura mais cuidada. Por outro lado, o facto de pertencer ao 'Corpo de Entrada dos Convidados', torna necessária uma dignificação deste segmento de fachada, que além de tudo *protege* a 'Cabana do Peregrino', participando no seu programa simbólico.

Como na frente principal, os corpos constituintes do 'Palácio Novo' também são diferenciados na fachada posterior. O corpo que temos em análise distingue-se dos restantes por estar coberto com azulejos e pelo ligeiro avanço das secções laterais correspondentes às torres da fachada que, desta vez, se rebaixam face à construção central. O acerto de alturas é bem conseguido, que permitindo uma melhor ligação com a antiga 'Casa do Prior' do Palácio Velho. Essa união na fachada principal está 'protegida' ou mascarada pela cimalha do 'Terraço da Rainha' e pelo antepano do 'Pátio da Cisterna'.

A fachada oeste deste corpo é composta por três segmentos rectangulares com arestas vivas, sublinhadas por cunhais de pedra aparelhada. Superiormente, cada segmento é rematado por uma cornija em pedra e encimado por uma platibanda em alvenaria que protege a visão da cobertura feita em terraço de tijoleira. Trata-se do emprego de uma técnica construtiva vernacular pois, em vez de uma *Gothic Revival* cobertura em zinco, optou-se por uma açoteia em tijoleira: solução arquitectónica introduzida pela cultura islâmica e que se tornou uma constante na arquitectura portuguesa, sobretudo no Sul.



Relativamente às cornijas, assinalamos que foi mantida a aposta arabizante verificada nas torres da fachada e no interior do túnel. Nomeadamente pela utilização de três linhas de pseudo-muqarnas para criar as cornijas dos corpos laterais. E também na parte central, onde a cornija é diferente: composta por arquinhos polilobados dos quais pendem botões de flores – no pano entre cada arquinho desenha-se um coração e ao centro de cada um surge uma flor-de-lis.

Como é possível ver na ilustração as duas secções avançadas laterais apresentam uma disposição de vãos em altura, correspondentes aos três pisos, dispostos simetricamente ao nível da escala e da decoração, tendo como eixo o corpo



central, onde se sobrepõem o arco de passagem, o óculo e o janelão alegórico. Este jogo de simetria só não é perfeito ao nível do rés-do-chão, onde o preexistente arco de ligação entre o antigo 'Pátio das Hospedarias' e o 'Pátio da Cisterna' foi mantido,

embora bastante restaurado. E, no lado oposto não existe um arco, mas uma janela de verga polilobada, como se verifica na primeira ilustração da página anterior.

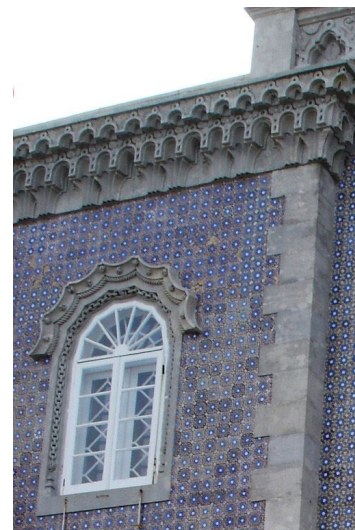
O arco abre para um túnel debaixo da antiga ‘Casa do Prior’, que desde o início foi entendida como a ligação entre o ‘Palácio Velho’ e o ‘Palácio Novo’. Como tal, no projecto atribuído a Eschwege o dito arco surge no mesmo lugar em que se encontrava, na gravura de George Vivian, ainda que uma volta em ferradura tenha vindo substituir as arquivoltas primitivas, como se pode ver nas ilustrações.



No primeiro piso, em cada avançado está recortada uma janela com os vértices superiores arredondados. As suas molduras resultam de uma reinvenção total do manuelino que surge através de alguns dos elementos que o caracterizam, nomeadamente os guizos e flores em botão, colocados no côncavo da aduela, a qual apresenta os ângulos superiores fortemente encurvados e segmentados, formando-se ao centro um contracurvado com um florão, num modelo que parece retirado do portal da ‘Sala Grande’ do piso inferior da ala manuelina do Palácio da Vila, que se repetirá adiante.



No piso nobre as dimensões dos vãos das secções laterais são maiores e o seu desenho diferente. A verga é polilobada de modo muito pouco acentuado e o côncavo da aduela foi decorado com uma corrente em pedra que acompanha o ligeiro movimento da verga. Desta corrente pendem sobre pseudo-bases prismáticas, duas esferas armilares. Na parte superior destas janelas foi aposto um segundo emolduramento que desce apenas à altura das bandeiras, acentuando o seu desenho polilobado. Nesta moldura aparece o motivo da corda sobrepujado uma teoria de flores/guizo desde a fase do botão ao desabrochar final.



A secção central tem, ao nível térreo, o arco canopial para a ‘Cabana do Peregrino’, como no projecto inicial do palácio, porém mais simplificado com apenas duas arquivoltas em meia cana sobre bases arredondadas alteadas e lisas. O desenvolvimento deste arco interrompe, nesta secção, a passagem do friso com o motivo da corda que assinala o início do primeiro piso e que se prolonga em redor de todos os corpos principais ‘Palácio Novo’.



No pano de fachada desenvolvido a partir do arco canopial existe apenas um vão por cada piso superior, um óculo e um janelão.

Observe-se primeiramente o janelão que se abre a partir da ‘Sala Indiana’ no terceiro pavimento, o ‘Piso Nobre’ do palácio onde o peregrino chega enfim à ‘casa do rei’.

A decoração desta janela é atribuída a D. Fernando II que se inspirou nos desenhos trazidos de Tomar por um dos mestres da Pena, Nicolau Pires, como já foi referido.

Assinalamos porém, que o monarca conhecia pessoalmente o monumento do Convento de Cristo, que visitara pouco mais de um mês antes de encomendar os ditos desenhos.⁴⁰³

Mais do que uma ‘(...) cópia infiel (...)’⁴⁰⁴, esta janela “(...) trata-se de uma aproximação e simultaneamente de uma recomposição de um comportamento artístico de outrora (...)”⁴⁰⁵. D. Fernando II terá redesenhado a janela de Tomar adequando-a ao seu palácio. Miscigenada com as outras influências, desejou inserir ‘*uma ideia*’ ou ‘*uma imagem*’ da arte manuelina interpretada nesta janela que é mais do que uma cópia, seja fiel ou seja infiel.



Para a sua criação, o rei utilizou as formas gerais do modelo quinhentista de Tomar que induzem a rápida analogia entre as duas ventanas, mas fê-las acompanhar ou condizer com a restante decoração em calcário do ‘Palácio Novo’, que retira as suas referências do mundo vegetal: vime, flores, cepas, videiras, frutos, visco, carvalho, acanto, coral, com poucas exceções, como o Tritão, a caligrafia árabe e três referências explícitas ao manuelino: a corda, a corrente e a esfera armilar.

Dados estes factos, verifica-se que, na alegoria à janela de Tomar recomposta na Pena, todas as referências a passamanaria e trabalho do metal que existiam na composição

⁴⁰³ Nicolau Pires foi a Tomar em 8. XI. 1843, pouco tempo depois da comitiva real ter visitado o Convento de Cristo em Setembro desse ano. Ver José Teixeira, 1986, p. 299 e p. 340 nota 38

⁴⁰⁴ José Augusto França, 1990, p. 303

⁴⁰⁵ Regina Anacleto, 1992, p. 84

quinhentista são transformadas em folhas, botões de flor e grinaldas vegetais⁴⁰⁶. Como propõe Begoña Farré tratar-se-á de uma aposta na *vegetalização* do manuelino⁴⁰⁷ que surge em várias partes do palácio: desde a ‘Porta das Cabaças’ à ‘Entrada Privada da Família Real’ e até em aspectos na decoração de interiores, explodindo no grande janelão.

Esta proliferação dos elementos do reino vegetal poderá estar relacionada com “a paixão de D. Fernando pela silvicultura e a horticultura”⁴⁰⁸, como conclui Farré. Contudo acrescentamos que a *vegetalização* desta janela tem a valência de a fazer acompanhar o carácter celebrativo da vida e da prosperidade, que assinalámos como uma antevisão na ‘Cabana do Peregrino’, e que colocada ao nível do piso nobre adquire um valor de concretização.

Da ‘Sala Indiana’, através da janela engalanada, avista-se o mesmo oceano onde D. Manuel I, em Novembro de 1503, teria visto a chegada da armada da segunda viagem à Índia, dirigida por Vasco da Gama, enquanto perseguia um veado branco pela serra junto à ermida de Nossa Senhora da Penha. Êxito que comemorou com construção do convento. Um objecto arquitectónico de forte carga artística⁴⁰⁹, mas também de grande peso simbólico. E, ao transformá-lo e aumentá-lo “(...) D. Fernando II compreendeu (...) a marca memorial do edifício e o neomanuelino do Palácio é sinal evidente disso.”⁴¹⁰

O sentido ideológico, a simbologia de promessa de fertilidade e abundância da natureza representada, estão de facto presentes. No entanto, lembramos que acerca desta grande moldura ao gosto romântico José Augusto França afirma que se trata de um

⁴⁰⁶ Begoña Farré – **O vegetalismo neomanuelino no Palácio da Pena**. Novembro de 2001 (não editado)

⁴⁰⁷ Agradeço a Begoña Farré a sua opinião e ideias que me transmitiu ao graciosamente me ceder o trabalho: **O vegetalismo neomanuelino no Palácio da Pena**, realizado em Novembro de 2010 disciplina de História da Arte dos Séculos XIX e XX em Portugal leccionada pela Professora Raquel Henriques da Silva na FCSH.

⁴⁰⁸ Begoña Farré, Novembro de 2001

⁴⁰⁹ “Este conjunto corresponde tipologicamente a uma versão enriquecida do claustro quinzentista, uma vez que é (...) original o abobadamento das galerias superiores, quando eram geralmente cobertas de travejamento de madeira. Este facto revela o esforço despendido pela empreitada determinada por D. Manuel I correspondeu a um programa de prestígio (...)” José Carneiro; Paulo Pereira, 1999, p. 77

⁴¹⁰ “A fundação do Mosteiro de Nossa Senhora da Pena tem a ventura de partilhar a grandeza dos feitos desse tempo: a segunda viagem marítima de Vasco da Gama à Índia (...). É assim inscrito na História o lugar cimeiro que é reservado às acções cuja fortuna está ligada ao sentido ideológico. No século XIX, que foi demanda romântica das raízes nacionais da identidade dos povos. D. Fernando II compreendeu essa marca memorial do edifício e o neomanuelino do Palácio é sinal evidente disso.” Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume I. O Mosteiro de Nossa Senhora da Pena**. Sintra, 2009 (policopiado), p. 42

pesado «aplique» de “ (...) insuficiência arquitectural (...)”⁴¹¹, ou seja, um ornamento monumental, uma “Decoração em segundo grau, decoração de decoração (...)”⁴¹².

Observação que nos transporta às palavras de Regina Anacleto ao descrever ‘a exuberância, o gosto pela policromia, pelo luxo e pelos adornos’ como valores da decoração de interiores nos salões da aristocracia e de uma burguesia enriquecida⁴¹³, os quais, no Palácio da Pena parecem ter sido transportados para o exterior.

Uma aposta visível no cômputo geral, mas em particular neste caso da alegoria da Janela de Tomar, pois trata-se de um elemento que poderia ter saído das mãos de um decorador oitocentista, e que foi colocado ostensivamente numa das suas fachadas.

No nível inferior da janela, encontramos o óculo aberto a partir do corredor de serviço no primeiro piso. Por este vão entra a luz que atravessa o corredor e ilumina a ‘Cabana do Peregrino’ através da janela termal que já tratámos.

Este elemento também faz parte da composição evocativa da composição da Janela do convento de Cristo. Em Tomar encontra-se sobre o grande janelão mas na Pena as posições foram invertidas, talvez pelo interesse que protagoniza no sentido simbólico, ou meramente por questões arquitectónicas e estruturais.

A transmutação fundamental, no entanto, não se prende com a sua localização face à janela mas com a sua passagem de óculo a rosácea. A criação deste novo dispositivo partiu certamente das linhas fundamentais da aduela do vão redondo quinhentista de Tomar, que se definem entre a hélice e a espiral, para criar, no século XIX, uma evocação de um dos mais importantes elementos de uma catedral na época medieval: a rosácea.

Apoiamo-nos na obra “O Tempo das Catedrais” de Georges Duby para melhor compreensão do significado deste elemento e da coerência da sua integração no Palácio da Pena. Segundo este autor, devemos observar que nas igrejas medievais “Só as rosáceas, símbolos da criação em toda a sua plenitude (...)” quebram “(...) a linha recta, vector da história, projecção rectilínea do raio luminoso que figura o acto criador do impulso da dinâmica racional, da investigação escolástica e de todo o progresso desse tempo que voam direito ao seu objectivo.”⁴¹⁴

⁴¹¹ José Augusto França, 1990, p. 303

⁴¹² José Augusto França, 1990, p. 303

⁴¹³ Regina Anacleto, 1992, p. 88

⁴¹⁴ Georges Duby – **O Tempo das Catedrais. A arte e a sociedade 980 – 1420**. Lisboa: Estampa, 1993, p. 296

Estes vãos redondos “Significam os ciclos do cosmos, do tempo, resumindo-se no eterno mistério de Deus, Deus luz, Cristo sol. (...) Demonstram, no turbilhão de esferas a identidade do universo concêntrico de Aristóteles e da efusão jorrante de Roberto Grosseteste. A rosácea é enfim, a imagem do amor divino, em que todo o desejo se consome. Mas pode-se vê-la também como o símbolo dos caminhos secretos da devoção, já formados à margem da disciplina católica. Ou então como labirinto que, de prova em prova, conduz o amor profano ao seu objectivo.”⁴¹⁵

A ideia de rosácea está profundamente ligada ao sentido da rosa: símbolo do amor ideal⁴¹⁶ despojado do desejo mundano, ou seja, do que é impuro e conseqüentemente mortal. Como tal, “(...) torna-se imagem duma vitória sobre a morte. Vitória da Natureza, isto é, de Deus. Isto é também dos homens; eles cooperam na criação. No brasileiro da rosácea gótica, devemos ver flamejar a alegria e a vontade de viver.”⁴¹⁷

Quebrar a dinâmica do racionalismo, simbolizar o mistério da perfeição de Deus que é luz, os caminhos secretos na passagem dos sentimentos inferiores/profanos aos superiores/sagrados. Triunfo do mundo natural, criado por Deus para os homens, que nele trabalham e o fazem prosperar. Alegria de viver. São estes alguns dos sentidos que George Duby encontra para a rosácea na sua obra que analisa a ‘arte e sociedade europeias entre 980 e 1420’.

E, parece-nos que a colocação de uma rosácea, em vez do óculo, no Palácio da Pena em meados do século XIX não é casual, sobretudo, porque ilumina a ‘Cabana do Peregrino’. Porém, não só de luz vive a sua associação com aquele espaço meio-sagrado entre o exterior e o interior do palácio pois, toda a simbólica que referimos, com apoio em Duby, converge para o programa alegórico construído para o túnel que já descrevemos e analisámos.

Por outro lado consideremos a rosácea quanto à sua morfologia. O movimento em hélice retirado do óculo de Tomar é, como referimos, o mote do qual parte o seu desenho. Porém, se for feita uma observação de várias rosáceas medievais, é possível constatar que, independentemente do nível de desenvolvimento em círculos concêntricos que possam alcançar, a sua divisão é geralmente radial. Na Pena optou-se por um desenho helicoidal, formada por grinaldas curvas que partem de um anel central.

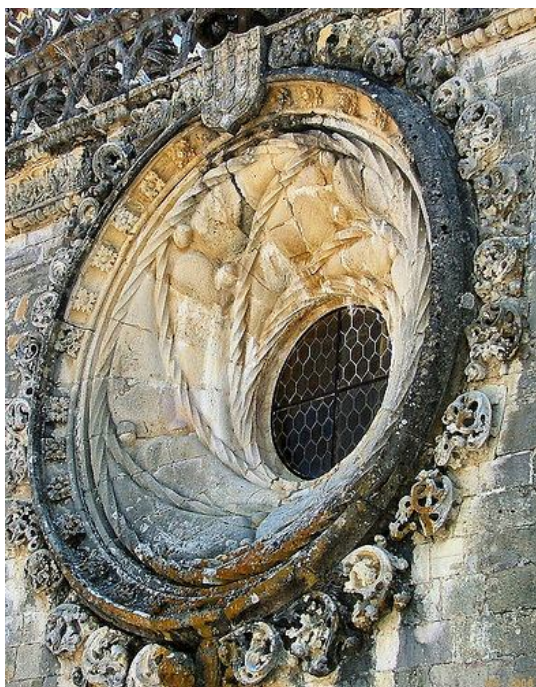
⁴¹⁵ Georges Duby, 1993, p. 296 e 297

⁴¹⁶ Jean Chevalier; Alain Gherbrant, 1982, p. 576

⁴¹⁷ Georges Duby, 1993, p. 297

Entre os segmentos de círculo encontra-se um rendilhado de calcário, cujo motivo é o recorte de flores de seis pétalas em pequenos círculos ligados entre si.

Acreditamos que a manutenção da sensação de movimento transmitida por esta ‘neo’rosácea fernandina se pode relacionar com simbolismo do disco, sinal do girar constante da vida e da renovação dos ciclos, assim como do próprio Sol, senhor da vida. Esta ideia de constante mutação – que o ‘Dicionário dos Símbolos’ liga à ‘Roda da Fortuna’, antiga alegoria aos ‘altos e baixos da existência’ e à Sorte – adequa-se, mais uma vez a toda a simbologia de vida e morte, triunfo sobre a adversidade, contemplação das alegrias de uma vida superior, mais próxima de Deus e da perfeição.



A rosácea tem um lugar especial na organização da fachada. Observe-se que a secção a si reservada, que abrange a entrada para a ‘Cabana do Peregrino’ – o lugar de carácter semi-sagrado que medievalmente ilumina – é a única que está forrada com azulejos com a ‘Spera Mundi’ copiados dos que D. Manuel I encomendou para o Palácio da Vila. Terá pretendido D. Fernando II associar à gesta dos Descobrimentos esta roda da sorte, símbolo solar de vida e da sabedoria divina associada ao engenho humano? Terá desejado construir um programa simbólico e iniciático, combinando o manuelino com elementos vindos de terras e culturas distantes, para conduzir a um novo futuro tão glorioso como o do tempo dos portugueses de quinhentos?

A segunda parte do ‘Palácio Novo’ é constituída pelo que determinámos como ‘Corpo neo-renascentista’, título inspirado pela descrição que José Augusto França faz das “(...) janelas da fachada sul, dum renascimento reinventado, com intervenção gótica, dentro de uma forma neoclássica de verga de volta redonda (...)”⁴¹⁸.



Esta parte da obra começou a ser preparada em 1848⁴¹⁹, como se depreende pelo registo de caboucos e alicerces para Palácio Novo⁴²⁰ e do talhe de “(...) ombreiras para a casa dos Embaixadores (...)”⁴²¹, que viria a ser o Salão Nobre. Em fotografias posteriores a 1850 (ver página 111), mas certamente do início dessa década, já se registava um bom avanço da obra com piso térreo construído.⁴²²

⁴¹⁸ José Augusto França, 1990, p. 303 (sublinhados nossos)

⁴¹⁹ DOCUMENTO N.º 29: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre a evolução dos trabalhos no Palácio da Pena para o período de Julho a Setembro de 1848*. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 285 a 287

⁴²⁰ Rodrigo Jozé Simões – *Folha das Despezas na Real Quinta e Obra da Pena 1848*, 3ª Semana de Novembro, p. 122

⁴²¹ DOCUMENTON.º 29: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre a evolução dos trabalhos no Palácio da Pena para o período de Julho a Setembro de 1848*. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 286

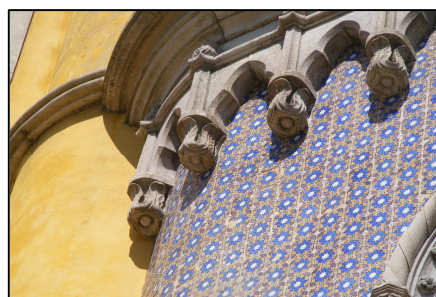
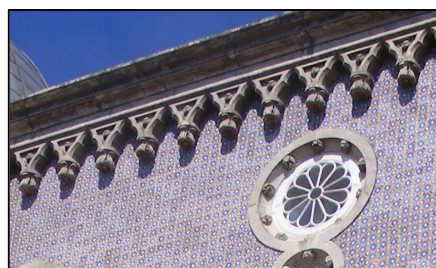
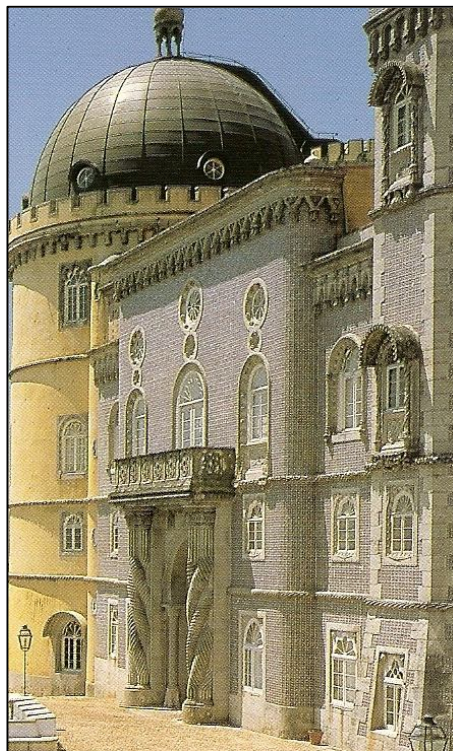
⁴²² Referimos que embora não tenhamos a data deste documento fotográfico, podemos afirmar que é certamente posterior a '50, porque o ‘Corpo do Tritão’ já está completamente terminado, o que ainda não se verificava no mês de Novembro daquele ano, quando os canteiros ainda continuavam “(...) as sacadas para as janelas dos torreões aos lados do monstro e aparelharão alguns cunhaes para os mesmos torreões.” Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, *Cartório da Casa Real*, Maço 6, doc. 101-7, Palácio da Pena, obras. In José Teixeira, 1986, p. 321

Este novo corpo, mais extenso que o ‘Corpo da Entrada do Monstro’, constitui a grande fachada palaciana da Pena, por isso, também o apelidamos de ‘Corpo Nobre’. Apresenta-se tripartido, com uma secção central avançada e mais elevada, ladeada por duas mais estreitas e recuadas; numa contraposição à fachada do Monstro, no qual são os torreões laterais se elevam e avançam.

Esta parte do palácio é um forte contributo para o cariz cénico que atribuímos ao conjunto. Esse aspecto revela-se em detalhes como o ressalto de cantos arredondados da parte central, a platibanda que oculta o telhado, da qual parece pender uma simulação de cachorrada que mais sugere as franjas de um trabalho tecido do que um elemento de suporte e, sobretudo, na varanda de aparato e no facto da penetração no seu grande portal não conduzir a nenhum acesso à zona nobre que aparentemente serve.

Ao centro do ‘Corpo Nobre’, ou ‘neo-renascentista’, evidencia-se o recorte do dito portal que acede ao túnel. A sua entrada é emoldurada por um arco que foi tido”(...) ‘como fiel imitação da Porta da Justiça, existente no maravilhoso edifício do Alhambra’; ao que parece, copiada a pedido de D. Fernando, pelo arquitecto espanhol Juan Liazoam.”⁴²³, mas que de semelhante só tem a parte interna com o seu arco lanceolado que, na verdade, poderia ser inspirada por muitas outras portas do Alhambra.⁴²⁴ Esta abertura a é feita a partir do piso térreo, mas desenvolve-se em altura até ao primeiro nível do palácio interpondo-se no andar intermédio.

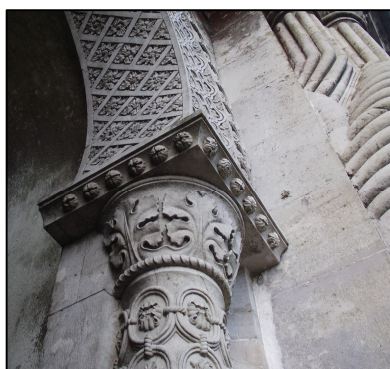
O seu arco, como se pode ver na ilustração, tem a frente esculpida num relevo de face plana segundo um motivo de três folhas de hera repetido em escamas. E o intradorso é



⁴²³ Teixeira, José, 1986, p. 313

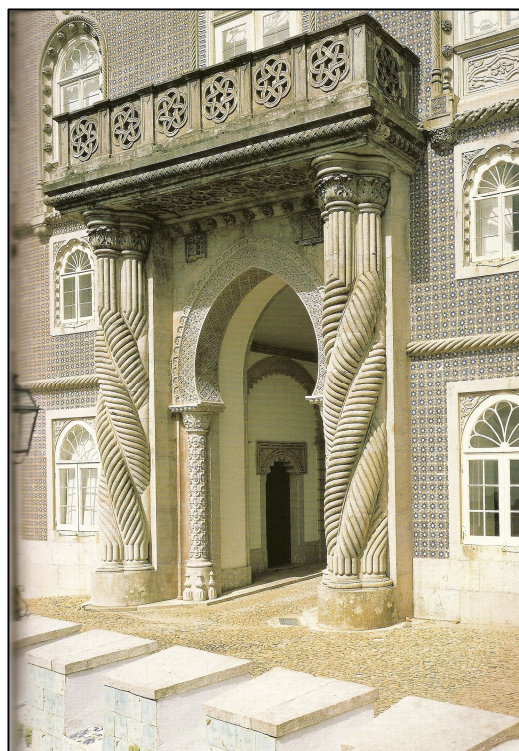
⁴²⁴ Oleg Grabar – **La Alhambra**. Madrid: Alianza, 2006, p. 43, 44, 46 e 84

decorado com uma sucessão de florões entre fitas cruzadas. Este dispositivo assenta em colunas com capitéis de motivo naturalista, encimados por um fino ábaco com botões de flor espaçados. O fuste é ornamentado segundo um relevo de florões inseridos em molduras ovais reunidas com presilhas, e assenta em bases pseudo-manuelinas. Sobre o arco desenvolve-se um alfiz liso em que sobressaem as armas de D. Maria II e de D. Fernando.



No entanto, o grande destaque deste portal concentra-se na estrutura que compõe a varanda de aparato que serve o 'Salão Nobre'. Os seus elementos de suporte são dois conjuntos de três colunas salomónicas entrelaçadas, assentes em bases simples e rematadas por capitéis com folhas de acanto. Sobre estas colunas dispõe-se a varanda, ou balcão, desenhado segundo linhas rectas, e animado pelo recorte de oito símbolos circulares.

Fazemos notar que o uso de uma dupla de colunas torsas numa entrada deste 'corpo nobre' constituirá uma alusão às duas colunas que segundo a Bíblia se encontravam defronte do templo de Salomão, onde se guardava a preciosa 'Arca da Aliança'.



Como no projecto atribuído ao Barão de Eschwege (ver página 159), ao nível do piso térreo abrem-se duas janelas de cada lado do portal, ainda que a sua configuração não corresponda ao planeado. No corpo avançado, de cada



lado do portal as janelas rasgam-se em arco apontado, inseridas num emolduramento rectangular, que cria um *alfiz* decorado com enrolamentos naturalistas de folhas e caules. E, nas secções recuadas laterais, a verga dos próprios caixilho acompanha os cinco lóbulos da aduela, surgindo dois motivos florais no alfiz do emolduramento rectângular.

No primeiro piso, que era de serviço, os vãos são todos iguais, não correspondendo novamente ao projecto original que propunha um modelo mainelado. Têm a verga polilobada, mas de forma pouco acentuada e no côncavo da moldura que as envolve apresentam repetições da teoria do desenvolvimento de uma flor, desde o botão ao desabrochar. A aduela em seu redor é recta e nos cantos superiores repete-se o preenchimento com motivos naturalistas, que variam entre a folha de acanto, o florão, a videira com suas parras e uvas e os arranjos de folhas de carvalho.



As janelas do piso nobre apresentam a decoração mais desenvolvida, como estava previsto no projecto. Porém, em vez do manuelino quase decalcado da ala Nascente do palácio da Vila presente nos desenhos originais, escolheram-se vergas de volta perfeita que José A. França considera “(...) dentro de uma forma neoclássica (...)”⁴²⁵. E, à bow-

⁴²⁵ José Augusto França, 1990, p. 303

window de inspiração inglesa prevista, preferiu-se o ‘clássico’ balcão já descrito, para o qual se abre uma porta-janela do ‘Salão Nobre’.

Os vãos das secções ‘exteriores’ deste piso são emolduradas por colunelos e arco com caneluras, assente em mísulas de folhas de acanto, o mesmo motivo dos pseudo-capitéis de diâmetro reduzido. Na aduela mais perto do caixilho, temos a teoria do desenvolvimento da flor, novamente reproduzida no seu côncavo. Superiormente bandeira é decorada por um rendilhado calcário com o motivo da flor de quatro pétalas.

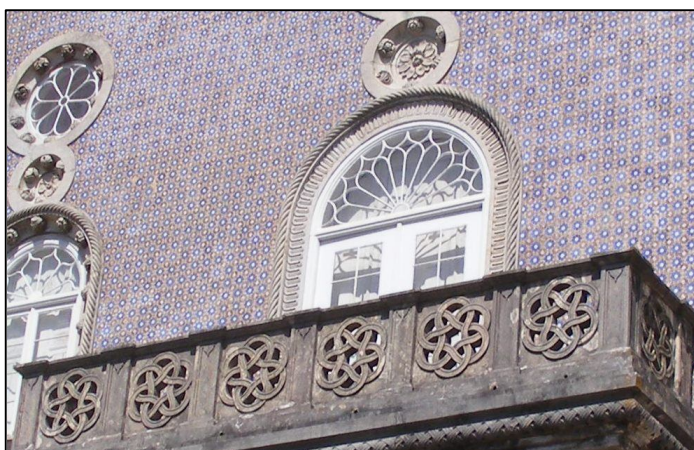


No corpo avançado as janelas de cada lado da varanda são amplificadas por aventais onde se desenvolve um motivo retirado do mundo vegetal mas geometrizado, parecendo ter influência de estética árabe. As aduelas côncavas repetem os botões e flores desabrochadas, em maior escala. Um



fino colunelo em torsade envolve todo o conjunto em volta perfeita, terminando em pseudo-bases com caneluras sustentadas por pseudo-estilobatos, que assentam em mísulas, com motivos vegetais diferentes.

Ao centro, a porta-janela eleva-se um pouco face aos vãos que a flanqueiam. A decoração em redor do caixilho parece-nos neo-egípcia, mas no emoldramento exterior foi novamente utilizada uma torsade fina.



As três janelas do ‘piso nobre’ que acabámos de descrever são encimadas por rosetas que as ligam a três óculos, nos quais o caixilho reproduz o motivo da flor simplificada. Este sistema pouco usual será o que mais faz aludir a uma reinvenção do renascimento.

Um contrato datado de 20 de Junho de 1857 adjudicava o “(...) acabamento de trez vãos de janellas da frente principal do Palácio da Pena: d’uma hombreira que falta para um dos vãos: o acabamento d’uma verga para um vão de peitos da mesma frente (...)”⁴²⁶. Conforme reporta Jorge Muchagato o trabalho “(...) devia ter início em 22 de Junho de 1857 e prolongar-se até ao limite máximo de seis semanas.”⁴²⁷ Este registo dá-nos a possibilidade de saber que em ’57 já se começava a concluir esta ala do palácio.⁴²⁸



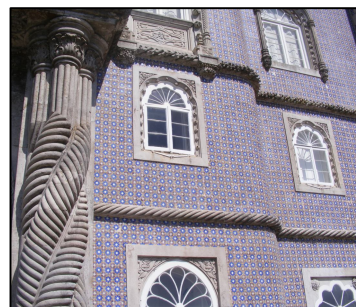
Apesar de o ‘Corpo neo-renascentista’ e do ‘Corpo de Entrada com o Tritão’ terem sido intencionalmente projectados como objectos disjuntos, existem três elementos que os unificam entre si e ao resto do ‘Palácio Novo’ e que devem ser enunciados.

⁴²⁶ Núcleo D. Fernando II e Diversos, Documentos Avulsos. Biblioteca da Fundação Casa de Bragança Vila Viçosa. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 122 (sublinhado nosso)

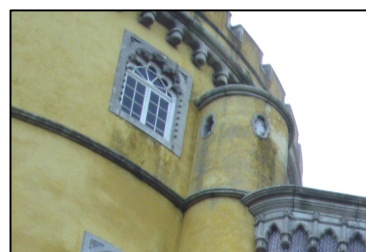
⁴²⁷ Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 122

⁴²⁸ Esta data permite colocar nos primeiros anos da década de 1850 (51 a 55) a fotografia que acima referimos ‘sem data’.

Em primeiro lugar a cachorrada ou pseudo-cachorrada que, sob a forma de pingentes, muqarnas e óvulos, confere um carácter de continuidade aos alçados erguidos a várias alturas, avançados ou recuados e que também inclui o grande Torreão. Observe-se o sentido decorativo adquirido por este elemento que acaba por se sobrepor ao papel de suporte. Os desenhos escolhidos sobretudo para a fachada principal e para o torreão transmitem mais a ideia da cachorrada se tratar de uma fiada de berloques ou franjas de um pano de palco, do que do sustentamento dos beirados do telhado.



Os frisos que exteriormente marcam o arranque dos pavimentos são igualmente um modo de dar uma certa união à ‘ala nova’ que abraçam na totalidade. O primeiro destes frisos, designados por “Cordões” pelo Mestre João Henriques, assinala início do primeiro piso, segundo o motivo da corda, o mesmo que no claustro do ‘Palácio Velho’ diferencia a galeria inferior da superior. O segundo friso, estava a ser feito em Abril de 1847 e trata-se do (...) cordão de esgalhos (...)”⁴²⁹, que se pode ver na primeira ilustração.



Apenas no ‘Torreão’ foi necessário um terceiro friso para marcar o arranque do quarto andar. Note-se que o seu desenho em tripla meia cana se coordena com o entablamento do ‘Corpo Nobre’ unido à grande torre, além de ser o mesmo que encontramos sob as janelas mais altas das torres que ladeiam a ‘Entrada do Monstro’. Para esta empreitada existe especificamente um ‘*Contrato de adjudicação para a empreitada do cordão de cantaria para a torre do Palácio da Pena (...)*’, no qual o canteiro afirma que: “Eu, Manoel Martins, abaixo



⁴²⁹ “(...) na semana finda em 24 d’Abril de 1847 Canteiros Continuarão (...) com o Corão d’esgalhos (...)”. DOCUMENTO Nº 28: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre o andamento das obras no Palácio da Pena para o período de Abril a Outubro de 1847*. Biblioteca da Fundação Casa de Bragança, Vila Viçosa, maço 108, IV/1847. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 282

assignado, tomo sob minha responsabilidade, de empreitada, a factura do terceiro cordão de cantaria da Torre em construção deste Real Palácio, conforme o modelo presente (...)”⁴³⁰. Este contrato com data de 20 de Junho de 1857, permite-nos saber que nesse ano a Torre sul ainda estava a ser terminada.



O terceiro elemento de “unificação” foi aplicado apenas no ‘Corpo Nobre’ e no ‘Corpo da Entrada do Monstro’ mas, pelas suas valências plásticas é um forte contributo para o brilho da ‘ala nova da Pena’ de que falámos no início deste texto. Tratou-se de uma ousada aposta no azulejo de padrão como acabamento da ‘fachada principal’. Para tal, escolheu-se um motivo em estrela pintado à mão nos tons, azul, laranja, verde e lilás sobre fundo branco.⁴³¹

Em 1847, quando os pedreiros do mestre João Henriques “(...) acabarão de assentar os [primeiros] azulejos na frente do torreão do Norte do Palácio novo (...)”⁴³², já existiam prédios com fachadas de azulejo, como aliás Raczinsky registou em 1845 no seu livro sobre Portugal⁴³³. Porém, o uso de motivos em padrão repetitivo ainda era utilizado mais para os interiores das habitações, do que para os exteriores⁴³⁴. Uma opção

⁴³⁰DOCUMENTO Nº 43: *Contrato de adjudicação para a empreitada do cordão de cantaria para a torre do Palácio da Pena, celebrado com Manuel Martins*. Biblioteca da Fundação Casa de Bragança, Vila Viçosa, maço 108, XII/1875. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 292

⁴³¹Foram “(...) adquiridos azulejos para a fachada do Palácio da Pena, em Sintra, a Eugénio Roseira, reproduzindo azulejaria quinhentista de fabrico sevilhano, conhecido como padrão de estrela (...). D. Fernando II escolheu um modelo existente tanto na zona conventual do Palácio como no Palácio da Vila de Sintra, colocando-o emblematicamente na fachada do Palácio da Pena. Esta encomenda além de dar notoriedade à Fábrica Roseira renovou o interesse pela azulejaria tradicional portuguesa.” In <http://mnazulejo.imc-ip.pt/pt-PT/Colecao/Coleccoes/ContentDetail.aspx?id=385>

⁴³²DOCUMENTO Nº 28: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre o andamento das obras no Palácio da Pena para o período de Abril a Outubro de 1847*. Biblioteca da Fundação Casa de Bragança, Vila Viçosa, maço 108, IV/1847. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 282

⁴³³“Il y a des maisons qui en sont recouvertes extérieurement depuis leur base jusqu’au toit. Ces azulejos sont carrés et ont presque tous de 13 à 16 centimètres en tout sens. Ils présentent toujours un fond blanc avec des dessins qui, la plupart sont de couleur bleu-azur (...) » Le Comte Raczynski – **Les Arts En Portugal**. Paris : 1846, p. 427

⁴³⁴Note-se que Raczinsky fala de azulejos azuis e brancos e com «dessins» e não de padrão.

que, em Lisboa só se generaliza a partir dos anos 60 para “(...) ornar as fachadas dos seus grandes prédios pombalinos.”⁴³⁵

Em meados do século XIX a técnica do azulejo “(...) achou-se subitamente renovada, o azulejo de secular passado nacional que nos fins do século XVIII entrara em decadência, passava a ser empregado nas paredes exteriores das casas (...)”⁴³⁶. Trata-se de um elemento usual na “(...) arquitectura portuguesa mais tradicional, resultante da situação geográfica de Portugal numa região de influência mediterrânica e nas proximidades do Norte de África (...)”⁴³⁷, popularizado sobretudo por ser um acabamento rápido de aplicar, económico, duradouro e muito adequado ao clima peninsular.



Este material traz à arquitectura “(...) dinamização, cor e espectáculo visual (...)”⁴³⁸; D. Fernando II terá encontrado nele o sabor longínquo da estética árabe em simultâneo com a tradição portuguesa, que nesta técnica se entrecruzam.

Um dos melhores exemplos das valências da azulejaria mudéjar na arquitectura portuguesa encontra-se precisamente no Palácio da Vila, onde D. Fernando II estanciava quando visitava a obra da Pena⁴³⁹.

As câmaras deste antigo paço real são ornadas com azulejos de padrão, que foram aplicados durante a campanha de “(...) embelezamento do edifício (...) levada a cabo por D. Manuel I, entre 1497 e 1510”⁴⁴⁰. Os silhares ostentam “(...) forte sentido decorativo, e aproveitam ao máximo as capacidades ilusionistas e de vibração luminosa permitidas por este material de grande tradição muçulmana.”⁴⁴¹

⁴³⁵ José Augusto França – **A Arte Portuguesa de Oitocentos**. Lisboa: Bertrand, 1992, p. 62

⁴³⁶ José Augusto França, 1992, p. 62

⁴³⁷ José Meco – **O Azulejo em Portugal**. Lisboa: Alfa, 1989, p. 13

⁴³⁸ José Meco, 1989, p. 13

⁴³⁹ D. Fernando II terá dormido pela primeira vez no seu Palácio da Pena em Junho de 1846 pois, é a primeira vez que Rodrigo Jozé Simões assenta na «Folha da Despeza»: A lavadeira p^a lavar toalhas de meza, guardanapos e lenzols de cama de S. M. \$860. In Rodrigo Jozé Simões - **Folha das Despezas na Real Obra e Quinta da Penna 1846**. (1^a Semana de Junho), p. 79

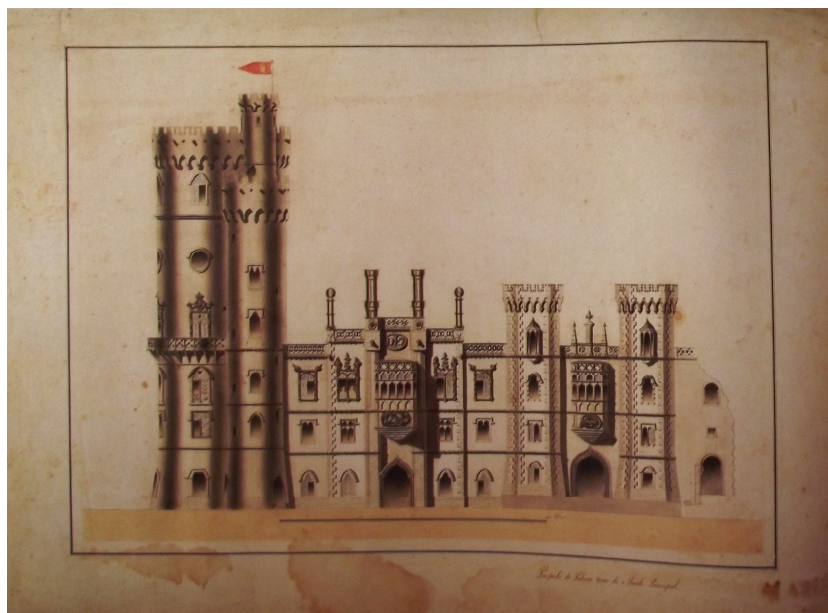
“O príncipe Linchnowsky, em Sintra em 1842, visitou a Pena acompanhado por D. Fernando; depois foi convidado a jantar precisamente no Paço da Vila (...)” José Teixeira, 1986, p. 339

⁴⁴⁰ José Custódio Vieira da Silvam 2002, p. 22

⁴⁴¹ Salientamos que a utilização deste material no tempo de D. Manuel I se relaciona com a voga de mudejarismo que, como já referimos, surge como um forte aliado do esplendor artístico do tardo-gótico. Não olvidemos que Granada tinha caído em 1492, e “(...) se já era conhecida dos artistas portugueses,

O príncipe alemão terá ficado impressionado com a ideia e, trazendo-a para o exterior, reproduziu-a à escala monumental recobrando “emblematicamente”⁴⁴² toda a fachada nova do seu palácio com um padrão estrelado inspirado em azulejos manuelinos da Vila.⁴⁴³

Com a Pena entre os edifícios mais relevantes, o *azulejamento* das fachadas tornar-se-á uma marca da arquitectura portuguesa do século XIX: “Emprego utilitário, sem dúvida, ele assume, porém uma posição estética. Os valores do colorido, que é importantíssimo, e do desenho, que pode implicar ou impor certas linhas de força que acentuam ou contrariam o sentido das fachadas, e do relevo (...) que acrescenta um movimento de sombras bem modeladas (...) [sendo] o seu reluzir que mais interessa nessa alteração (...)”⁴⁴⁴



ficou de portas escancaradas à admiração das suas maravilhas arquitectónicas por parte dos conquistadores cristãos (...).” José Custódio Vieira da Silva, 1989, p. 22

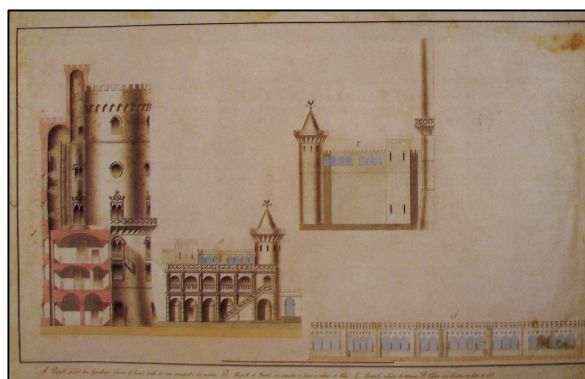
Por outro lado, é interessante verificar o desejo de reprodução ou de reconstituição do brilho da cultura árabe ‘aparentemente distante e do qual não decorria qualquer risco de confusão cultural e religiosa’, já acontecia no tempo de D. Manuel, como no romantismo oitocentista, este já desligado preocupações de orientação religiosa e cultural. Na verdade, o sentido mudéjar que na Vila encontramos na constante presença da água, nos jardins murados, nos pátios, no recorte de algumas janelas e nos azulejos terá advindo, em parte, da (...) imagem [que] D. Manuel traria nos olhos desde que, em 1498, tinha contemplado, no palácio mouro da Aljafería, em Saragoça (onde os reis de Aragão o levaram a jantar), as fontes e o largo espelho de água que pavimenta o delicado pórtico interior.” José Custódio Vieira da Silva – **Paços Medievais Portugueses**, Lisboa: IPPAR, 1995, p. 321

⁴⁴² <http://mnazulejo.imc-ip.pt/pt-PT/Coleccao/Coleccoes/ContentDetail.aspx?id=385>

⁴⁴³ Note-se que quando José Augusto França escreve sobre a influência do Paço da Vila no Palácio da Pena o único aspecto que salienta são os seus azulejos: “E, construída em Sintra, a Pena sofria ainda naturalmente a influência do paço real manuelino, azulejado à mourisca, que se elevava na vila.” José Augusto França, 1990, p. 300 (sublinhados nossos)

⁴⁴⁴ França, José Augusto, 1990, p. 367

Deixemos a ‘fachada principal’ para atravessar o túnel sob o ‘Salão Nobre’ que, como o do Tritão acede ao ‘Pátio dos Arcos’. Apontamos, no entanto, duas diferenças: a primeira, como já assinalámos é a de este não aceder à parte nobre do edifício, e a segunda relaciona-se com uma marcação diferente da penetração nos espaços. Pois, enquanto o túnel da ‘Entrada dos Convidados conduz à vista até ao mar enquadrada pelos arcos, o túnel sob o ‘Salão Nobre’ parece orientado para encaminhar em direcção às escadas para ‘Casa de Jantar’ que actualmente é designada por ‘Sala dos Veados’. Encontra-se no piso térreo do ‘Torreão’, sendo a sua entrada protegida e enquadrada pelo pórtico que em tempos foi rematado por um ‘*minaret*’, desmantelado por ordem de D. Fernando.⁴⁴⁵



A cobertura do túnel foi construída em abóbada de berço, que se apresenta somente rebocada. Na face da entrada do lado principal, o pano que desce desde a cobertura é recortado em arco apontado rematado por uma fina cantaria em meia cana. Na face oposta encontramos novamente o dispositivo que permite a passagem do corredor no primeiro piso, sob o qual se abre um arco contracurvado.

⁴⁴⁵ Regina Anacleto, 1992, p. 74



As paredes laterais são decoradas com uma arcada cega. De cada lado alinham-se dois arcos cairelados que na simulação dos seus pilares são compostos por lajes de pedra rusticada. Um terceiro arco surge no curto espaço disponível no espaço sob a passagem do corredor, como tal desenha-se lanceolado.

A superfície parietal entre os arcos encontra-se simplesmente rebocada. De cada lado, ao centro do primeiro arco quando se entra, encontramos portas decoradas superiormente com um ‘pseudo-allfiz’, com desenhos de natureza vegetal simplificados, recortados inferiormente em arcos de volta perfeita cairelados. A porta da direita segundo a “*Relação dos bens de raiz que o rei D. Fernando II possuía em Sintra à data da sua morte...*” acedia a “(...) dois pavimentos de menor importância que serviam, o inferior para alojamento de vários empregados, e o superior de aposentos do Senhor



Infante Dom Augusto.”⁴⁴⁶

O dispositivo referido, para a passagem do corredor do primeiro piso configura-se novamente como um ‘arco do triunfo’, embora não possua a transparência luminosa que a janela termal confere ao interior da ‘Cabana do Peregrino’, conformando-se como um tímpano. No entanto, parece que foi mantido o vocabulário decorativo trazido do mundo vegetal em simultâneo com o tema dos ciclos, disco solar e da roda que gira eternamente...



O conjunto assenta sobre colunas de base simples ‘de série’, sobre plintos quadrangulares. O fuste apresenta caneluras na parte inferior, separada da parte superior por um anel de florões, a partir do qual as caneluras se apresentam oblíquas.

Sobre os ábacos de recorte simples, elevam-se as impostas e um lintel decorados indiscriminadamente com um baixo-relevo de fitas formando um encadeado de estrelas de seis pontas, ao centro das quais surgem flores de seis pétalas.



⁴⁴⁶Relação dos Bens de raiz que D. Fernando II possuía em Sintra à data da sua morte, em 15 de Dezembro de 1885. IAN/TT, tribunal da Boa Hora, Processo de Inventário de D. Fernando II, 6ª Vara, 4ª Secção, Processo N.º 815/169, Caixa N.º 2, Terceiro Volume do Inventário Orfanológico, fs. 2817 – 2833 v.º. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 201

O tímpano em volta perfeita é emoldurado por um motivo simples alongado e encadeado. Divide-se depois em quatro registos em meia circunferência. O superior, mais estreito, é pontuado por folhas de acanto interligadas pelos seus caules. No central, que é mais largo, mantém-se o domínio do acanto, mas desta feita com a representação das suas flores. Inferiormente, emoldurado por um registo vegetalista, encontramos uma estrela de oito pontas (representada pela metade), da qual partem o que parecem ser folhas que produzem o movimento em hélice, de disco em movimento, que já verificámos na rosácea da fachada posterior do ‘Corpo do Tritão’.

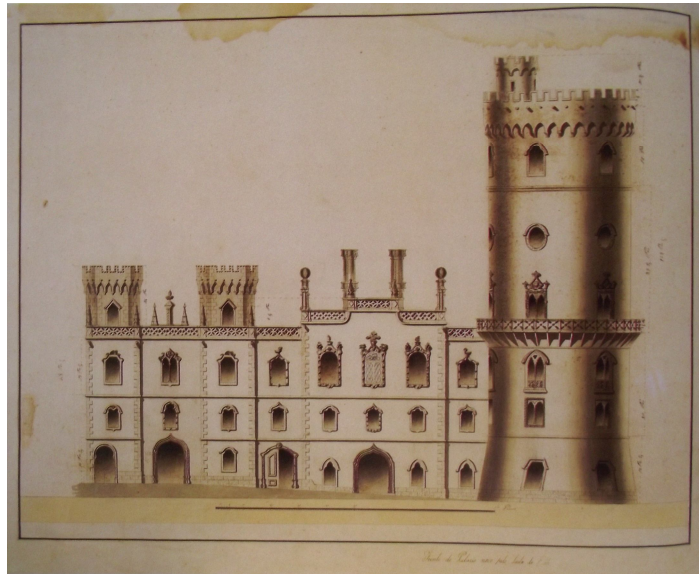


Deixemos o túnel, para observar a fachada posterior do ‘Corpo Nobre’ ou ‘neo-renascentista’. Esta parte diferencia-se da secção com a ‘Roseta’ e a ‘janela de Tomar’, sobretudo por não ser acabada em azulejo, mas em reboco de cor amarela. Compõe-se segundo três partes, a central, mais avançada que as laterais, mantendo o jogo, sempre triplo, de avanços e recuos que anima as fachadas dos dois corpos descritos.



No que concerne à disposição dos vãos no piso térreo, respeitou-se suficientemente o que havia sido programado no plano inicial atribuído a Eschwege. As alterações são poucas: a troca da porta para junto do torreão e a supressão da janela central no segundo pavimento dada a falta de espaço provocada pela elevação do arco canopial.

Esse arco igualmente respeita a planificação original, embora com um emolduramento mais profundo, multiplicado em oito arquivoltas conformadas por finos colunelos assentes em base prismáticas. De cada lado desta abertura existe



uma janela cuja ornamentação se concentra na bandeira do caixilho em arco de volta perfeita, rodeada por uma moldura que possui um pequeno desenho alongado e encadeado esculpido nos cantos superiores. Nas secções laterais recuadas, os caixilhos da janela e da porta-janela são iguais aos anteriores, mas com um florão no canto superior do emolduramento liso.



Ao nível do primeiro piso as molduras das quatro janelas de verga recta com os cantos redondos, têm todas o mesmo formato que nos parece ter origem na reinvenção muito livre do manuelino que já referimos antes. Concretamente, sugerem a influência directa do tipo de desenho presente no portal que acede à ‘Sala Grande’ do piso inferior da ala manuelina do paço da vila. Sobretudo no intradorso formado por um colunelo simples, que apresenta os ângulos superiores fortemente encurvados e segmentados, formando-se ao centro um contracurvado. Na Pena esse aparelho em ‘contracurva’, que já verificámos nas janelas do primeiro piso fachada da ‘janela de Tomar’, emoldura um arranjo de acanto petrificado e é rodeado por uma aduela que acompanha os seus movimentos.



As janelas do segundo andar abrem-se a partir do ‘Salão Nobre’. São cinco: três no corpo avançado e duas nos laterais, conforme o plano original para este alçado do palácio. Porém, existem evidentes modificações de carácter decorativo, ou nas opções de «esthylo» tomadas para o seu recorte e aduelas.

O vão central cujas dimensões são um pouco maiores que as restantes, destaca-se pela sua verga recta em contraste com as de volta perfeita que o ladeiam. Como já é habitual,

no côncavo da moldura alinham-se a espaços os vários momentos do desenvolvimento de uma flor, terminando em pseudo-base prismáticas. Como noutros vãos do palácio, este também é fechado por dois caixilhos. O caixilho exterior tem uma forma quadrangular com quadrícula, e é rematado por uma bandeira dupla. A aduela acompanha



superiormente a bandeira em duas voltas polilobadas, conferindo um sabor neomodéjar.

As restantes janelas do ‘piso nobre’ têm um recorte polilobado pouco acentuado, cujas bandeiras são encimadas pelo que vernacularmente se designa por ‘sobrancelha’. A decoração escultórica, cujo desenho intrincado continua a remeter à ‘vista desarmada’ para o universo manuelino, continua a retirar a sua inspiração do reino vegetal. As duas janelas do corpo avançado apresentam-se em antinomia simbólica: uma com videira recheada de cachos de uva no emolduramento superior e com ramos de carvalho com folhas e bolotas na aduela junto ao caixilho, e a outra decorada com troncos podados, sem flor ou fruto.



A janela lateral mais próxima do ‘Corpo do Tritão’ tem na parte superior folhas de acanto e na aduela a representação de hastes de romãs. Enquanto que a do outro corpo recuado apresenta superiormente uma composição de folhas de acanto, na qual se enrolam duas serpentes com as cabeças cruzadas no topo.



Defronte desta fachada encontramos o ‘pórtico dos arcos’, sobre o qual se encontram as escadas e passagem para aceder ao primeiro andar do torreão. Observamos que neste extremo do ‘Pátio dos Arcos’ tudo de encaixa para dar um certo ênfase à ‘Entrada para a



Casa de Jantar’, que é afinal o ‘portal’ do ‘Corpo do Torreão’. A pintura em amarelo é um factor de união desse “recanto” formado entre o tardo do ‘corpo nobre’, o torreão e o pórtico.

Passamos, assim, à análise exterior da grande torre sul que, como vimos, em 1857 ainda não tinha sido terminada. Esta não é tão estreita e elevada como se projectara, numa imagem muito próxima à de Babelsberg, muito provavelmente por razões técnicas, relacionadas com o terreno difícil.



Subtraiu-se a ideia de torre altaneira, mas parece-nos que acaba por ter uma centelha de exótico, na medida em que se ergue como um poderoso bastião com o seu zimbório coroadado por uma pequeníssima cúpula bulbosa. Admitimos que a sua massa circular funciona como um contraponto ao convento dominado pela planta quadrangular do seu claustro.



A ‘torre do Palácio novo’⁴⁴⁷, como os restantes corpos do palácio também tem o seu próprio portal, ao qual se acede descendo sete degraus. Conforme o relatório do Mestre João Henriques, na semana de 9 de Setembro de 1848 os “Canteiros (...) principiarão os portaes da escada para a casa de jantar (...)”⁴⁴⁸.



⁴⁴⁷ DOCUMENTO N.º 29: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre a evolução dos trabalhos no Palácio da Pena para o período de Julho a Setembro de 1848*. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 285

⁴⁴⁸ DOCUMENTO N.º 29: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre a evolução dos trabalhos no Palácio da Pena para o período de Julho a Setembro de 1848*. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 286

O primeiro arco que conforma o dito portal, assenta no lancil das escadas e foi recortado no vão debaixo das escadas de acesso à torre, erguendo-se entre dois contrafortes. O seu tipo é lanceolado com aduela e intradorso decorados num baixo-relevo de face plana

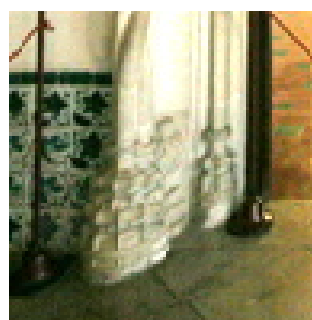


segundo motivos encadeado neomudéjares. As colunas sobre bases simples, têm caneluras oblíquas no fuste e os capitéis um anel de hastes podadas enrolado por uma fita e folhas de acanto entre fiadas de contas. A imposta apresenta, novamente, uma chamada ao mundo árabe com uma rede de círculos e estrelas em relevo.

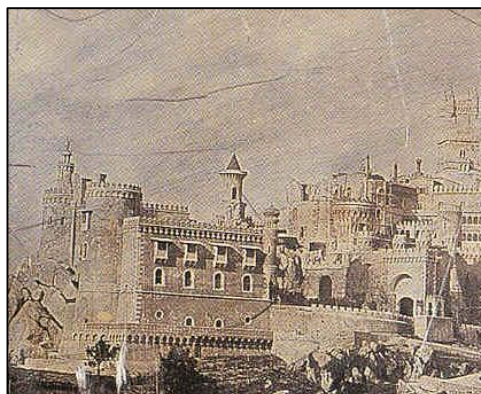
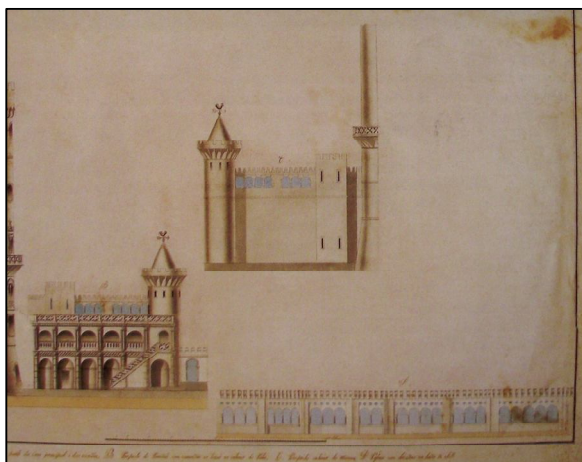


No segundo ‘arco’, ou portal, da entrada para a ‘Casa de Jantar’ deixa-se o mundo árabe, para regressar à estética neomanuelina, com uma clara ‘releitura’ de outro portal da ‘ala manuelina’ do Paço da Vila, neste caso da ‘Sala Grande’ do piso superior.

Comparando as ilustrações dos dois portais podemos considerar bastante evidente a inspiração de um no outro, embora na Pena o desenvolvimento do motivo da corda seja mais contido e sem as armas reais. Ainda assim, reconhecemos facilmente o desenho geral e, em particular as duas ordens de colunelos em *torsade*, uma miniaturização dos existentes na nave da igreja manuelina do convento de Jesus de Setúbal. Na base do intercolunio côncavo e liso como o da vila, existe uma ‘inovação oitocentista’ pois, nela encontramos duas pinhas francamente naturalistas, que se não são habituais no universo manuelino, a ele remetem facilmente nesta reinvenção, sobretudo pela sua afinidade visual com o motivo da alcachofra.



Deixando o portal, observemos o ‘Pórtico com Arcadas’ designado no projecto ‘original’ por “(...) paredão com varandas (...)”⁴⁴⁹. Este foi construído de forma mais simplificada que o planeado com apenas uma ordem de arcadas e não três em altura, e o ‘minaret’ que possuía foi desmantelado.



⁴⁴⁹ Legenda do projecto atribuído ao Barão de Eschwege apresentada nesta página.

Apresenta um segmento de três arcos em ferradura até à esquina do pátio e depois, no lado Poente, dois segmentos de quatro arcos, sobre os quais se desenvolvem as escadas e uma passagem de acesso ao piso nobre. O tecto deste pórtico é conformado por pequenas abóbadas de cruzamentos da autoria técnica do Barão de Eschwege. Segundo o levantamento de 1901, uma das portas que possui dava para o quarto do sacristão e a outra para o ‘Pátio dos Cães’.⁴⁵⁰

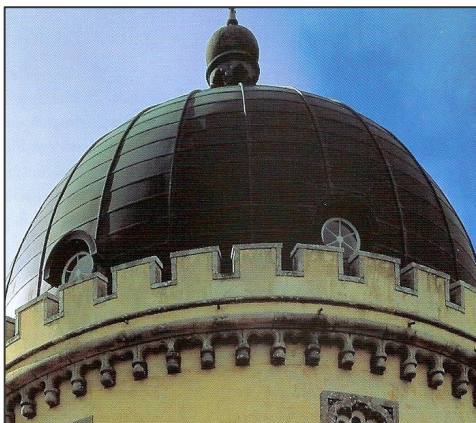
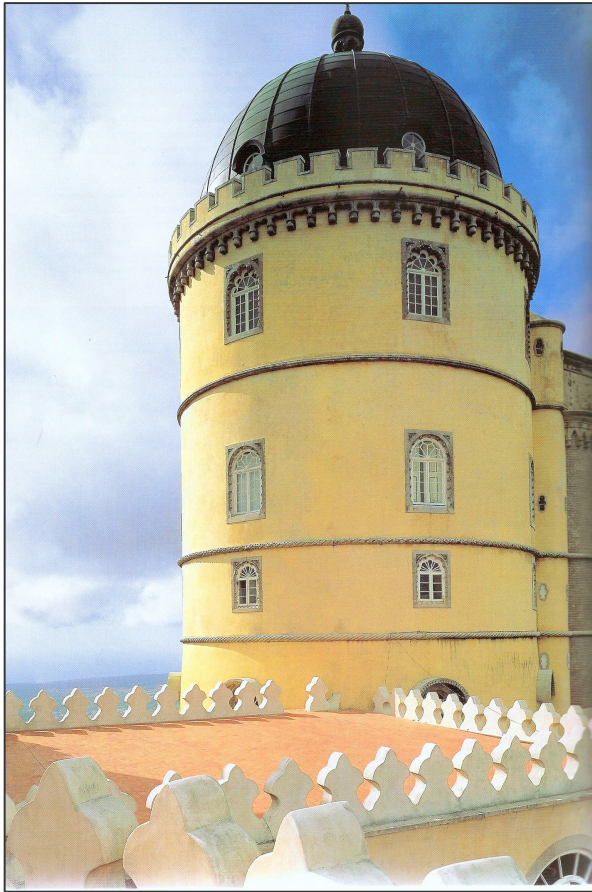


Relativamente ao grande ‘Torreão’ atendamos primeiramente ao seu aspecto exterior em que a sua “(...) massa imponente (...)”⁴⁵¹ cilíndrica é pontuada pelos vãos que se alinham dispostos geometricamente na vertical e na horizontal.

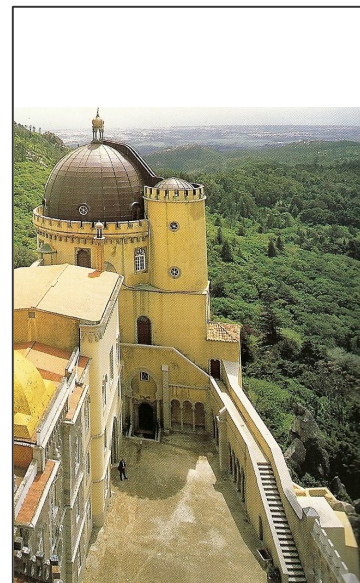
No piso térreo abrem-se cinco vãos, dois para o ‘Pátio do Palácio’ do lado da fachada principal, e dois para a varanda aberta a partir da ‘Sala dos Veados’, que percorre a face Oeste e sudoeste do torreão. Essas janelas são em arco de volta perfeita com os caixilhos todos iguais de quadricula simples e com uma alusão ao motivo da flor nas bandeiras. As aduelas apresentam-se com um emolduramento exterior largo e liso, e interiormente uma moldura em pseudo-cortina assente em colunelos cujos fustes variam. Como nas torres que ladeiam a ‘Entrada do Tritão’ estas janelas são coroadas por baldaquinos de pedra cairelados, cujo intradorso é decorado com relevo representações de flores entre uma cruzaria de fitas.

⁴⁵⁰ Este pátio teria esta denominação desde o tempo de D. Fernando II, uma vez que nas Folhas da Despezas na Real obra e Quinta da Pena, desde 1841, em cada semana Rodrigo Jozé Simões assenta impreterivelmente: “Despeza c/ os 2 cães de S. M (...)”. In Rodrigo Jozé Simões – **Folha das Despezas na Real Quinta e Obra da Pena 1841**, 4ª Semana de Fevereiro, p. 83

⁴⁵¹ José Augusto França, 1990, p. 302



Ao nível do primeiro piso as janelas são ligeiramente menores, correspondendo o seu modelo e tamanho ao utilizado no mesmo andar “de serviço” da fachada do ‘Corpo neo-renascentista’. Por seu lado, no pavimento Nobre (2º piso) os vão desenvolvem-se um pouco mais em altura e largura, surgindo em arco de volta perfeita delimitado por aduelas côncavas percorridas pela teoria do desabrochar do botão floral, ocupando todo o espaço das molduras rectangulares que os enquadram deixando apenas espaço nos cantos superiores para motivos naturalistas.



O terceiro piso do torreão em 1901 era ocupado pelos aposentos do ‘príncipe real’, do seu preceptor e gabinete de estudo, funções que não seriam muito diferentes das utilizadas durante a vida de D. Fernando II⁴⁵². Como tal, apresenta em seu redor cinco largos janelões de verga acentuadamente polilobada acentuada pelo desenho da caixilharia na bandeira. O seu emolduramento reproduz o do piso anteriormente descrito.

O grande Torreão é rematado por uma cimalha de ameias assentes sobre a cachorrada já descrita. A sua cobertura em cobre escapa totalmente ao planeado para o palácio, erguendo-se como a grande evidência na aposta ‘arabizante’ que a par do neomanuelino, domina a estética que orientou a decoração arquitectónica do palácio. Sobre o zimbório de cobre, existe uma quase invisível cúpula bolbosa assente em arquinhos ultrapassados acentua o seu carácter exótico.

Na base desta cobertura recortam-se seis óculos e uma porta, alinhados com a restante fenestração. Estas janelas alumiam seis ‘quartos de criadas’, aos quais se tinha acesso pela torre adjacente ao Torreão, que interiormente é percorrida por uma escada em caracol iluminada por óculos alinhados exteriormente em duas ordens verticais. Esta torre mais estreita, planeada para a frente do edifício, mas que ficou no lado poente, possui igualmente um remate ameado e uma cobertura em cobre. Refira-se ainda que, como se pode verificar na ilustração da vista sobre o ‘Pátio dos Arcos’, cada piso do Torreão, incluindo o das criadas, possui uma porta para o exterior.

⁴⁵² Diário do Governo 26. X. 1848, ‘O Real Palácio da Pena’: “(...) o quarto [piso da torre] para os dois príncipes mais velhos (...)”. In José Teixeira, 1986, p. 319

Abordamos agora os exteriores do Corpo das Cozinhas e Cocheira, o primeiro a estar terminado no conjunto do ‘Palácio Novo’ em 1847.

Jorge Muchagato calcula que a sua construção aproveitou a antiga “(...) «Praça, em que Se correm Touros». Esta «praça», ou terreno terraplanado, só poderá ser o primeiro socalco onde D. Fernando II localizou as cavaliças (ou cocheiras) do palácio (...).”⁴⁵³



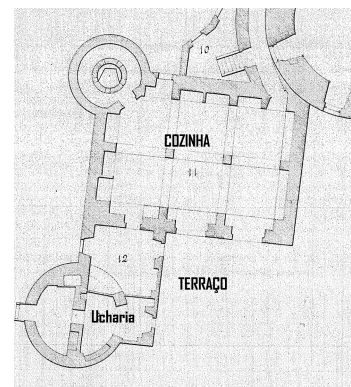
Longe de terem sido planeadas como uma construção anexa e inevitável que muitas vezes era escondida nas traseiras dos palácios e grandes moradas. As cozinhas e cocheiras da Pena participam activamente no conjunto arquitectónico, provavelmente pela morfologia do lugar ganho ao topo do monte que não dá muitas opções, e também pela sua necessidade premente que as terá disposto no primeiro terraplanado já existente logo abaixo do mosteiro.

O apelo ao oriente parece ter sido o tema deste corpo, onde o neomanuelino não tem preponderância. Um aspecto que, como dissemos, é sintomático dos exteriores da Pena, pois enquanto no ‘Corpo do Tritão’ mais próximo do antigo convento a marca manuelina é clara, ela vai-se dissolvendo em outras influências, sobretudo a oriental até desaparecer no corpo agora em análise.

Este conforma-se como um grande bloco de volumetria rectangular, apenas perturbado pelo maciço rochoso em que encaixa. A sua cobertura funciona como terraço

⁴⁵³ Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume I. O Mosteiro de Nossa Senhora da Pena.** Sintra, 2009 (policopiado), p. 43

para a cozinha para onde se abre também a ucharia que crescem num bloco em L. Dois bastiões circulares embebido na fachada Sul cortam a rigidez das formas retilíneas do corpo. O bastião, ou torre maior⁴⁵⁴, destaca-se do edifício com mais um piso sobre o referido terraço e o menor, adossado ao canto sudoeste é encimado pela chaminé da cozinha. Esta compõe-se segundo um dispositivo escalonado em três níveis diferentes encimado por um bolbo de alvenaria que é um símbolo claro do orientalismo apreciado pelas mentes românticas que planearam o palácio. Mote que se repete na guarita da esquina do terraço com a sua cúpola bolbosa coberta de azulejo amarelo com uma barra azul assente em colunas sextavadas de série.



A entrada neste corpo faz se pela face Norte que está frente a frente com a ‘Porta Férrea’ de acesso ao túnel⁴⁵⁵. Como todos os corpos do palácio já descritos, o portal de entrada é motivo de destaque, abrindo-se ao centro da fachada emoldurado por uma larga aduela boleada que acompanha o arco ultrapassado abatido em que se inscreve a bandeira com forma praticamente oval, apenas cortada pelo lintel do portão. De cada lado existe uma janela com moldura igualmente boleada, com verga em arco ultrapassado que acompanha o desenho da bandeira, a qual apresenta as mesmas dimensões que o caixilho inferior,

⁴⁵⁴ Esta “torre da cavallariça” estava a ser terminada cerca de 24 d’Abril de 1847 quando os “Pedreiros Continuarão (...) com o reboco também exterior da torre da cavallariça (...)” In *Relatórios do Mestre João Henriques sobre o andamento das obras no Palácio da Pena para o período de Abril a Outubro de 1847*. Biblioteca da Fundação Casa de Bragança, Vila Viçosa, maço 108, IV/1847. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 282

⁴⁵⁵ “A estrada principal de acesso às duas portas de entrada no mosteiro e seus anexos, desenvolvia-se no lugar exacto onde depois o barão de Eschwege fará o sinuoso túnel que permitirá alcançar, em carruagem, o Palácio da Pena. Esses dois lanços de estrada (terra batida) contornavam o bloco irregular de penedos. Parte dessas grandes pedras ficaram até hoje, na entrada do palácio, ao lado da ponte levadiça e onde existe, parece, pelas gravuras, o mesmo banco de pedra ou um semelhante.” In Jorge Muchagato Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume I. O Mosteiro de Nossa Senhora da Pena**. Sintra, 2009 (policopiado), p. 43

compondo com a sua quadricula em losango um conjunto que diríamos exótico. Este modelo de janela mantém-se na face poente do edifício no mesmo piso. Na planta verificamos que aqui existia a cocheira, situada à direita, e as cavalariças no lado oposto, bem como a casa das rações.

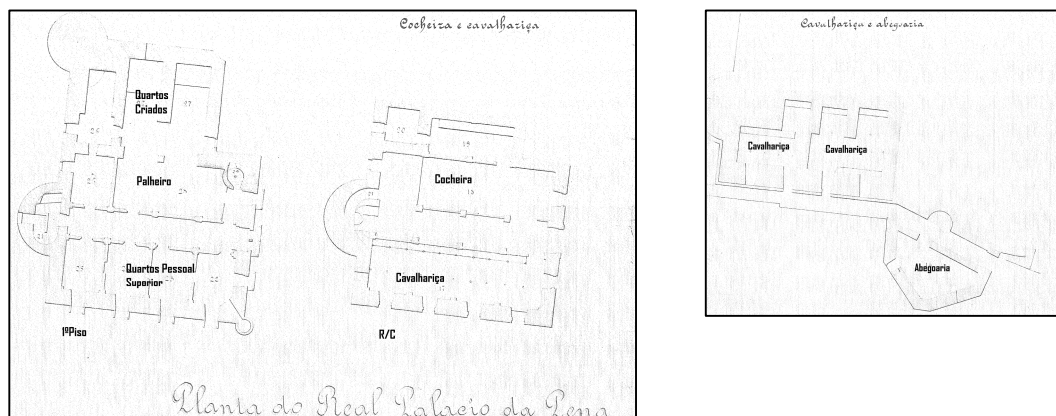
No andar superior, sob o terraço da cozinha, localizava-se o palheiro ao centro, rodeado por quartos do pessoal. Para a fachada Norte foram abertas três vãos, o central, ligeiramente alteado é composto por dois lumes em arco de volta perfeita emoldurado por uma espécie de baldaquino assente numa consola de três pirâmides invertidas com faces concavas, sobre a qual foi disposta a laje cairelada que sustenta dois arcos ultrapassados encimados por uma pala com a vista frontal igualmente em cairel. Os vãos laterais apresentam apenas uma janela e o mesmo tipo de baldaquino, embora este seja suportado por duas pirâmides concavas e o remate da vista frontal da pala seja um baixo-relevo formado por uma linha, vagamente mourisca, que desenha arquinhos canopiais.



No mesmo piso, mas na fachada poente os quatro vãos abrem-se para quatro *marquises*. Cada um destes dispositivos assenta em três mísulas de perfil trilobado, sendo a sacada formada por um balcão em pedra com um desenho em relevo de arcos trilobados colocados ‘em escama’. Sobre o balcão assenta o caixilho quadrado sobrepujado por uma pala de remate cairelado. As faces laterais das *marquises* são em alvenaria e possuem janelas estreitas e rectangulares de um só vidro.



No piso inferior, embutido na rocha, abrem-se duas portas e dois óculos sobrepujados por quatro olhos-de-boi, dois deles recortados em *trefoil*⁴⁵⁶, segundo um modelo do glossário de arquitectura inglês que temos vindo a citar. Aqui existiam mais dois compartimentos com cavaliças e, no corpo que se desenvolve sob o pátio entre o edifício da cocheira e a ‘Porta Férrea’, existia a abegoaria⁴⁵⁷.



⁴⁵⁶ John Henry Parker, 1850 [1ª ed. 1836], p. 211

⁴⁵⁷ “Lugar em que se guarda o gado e utensílios de lavoura ou carros (...)” In **Dicionário Lello Prático Ilustrado**, Porto: Lello, 1997, p. 4



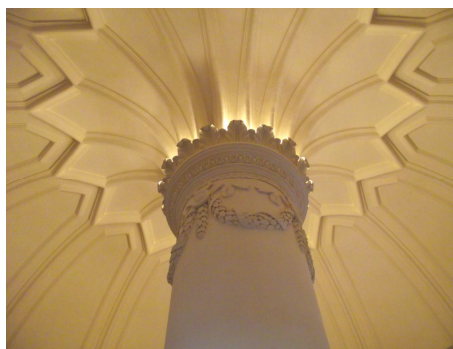
A vista deste corpo a partir do patamar inferior de acesso ao palácio traz uma forte sugestão da arquitectura militar. Esta é preconizada não só pelo ligeiro talude que se desenvolve a partir do piso inferior do edifício. Mas também pelo enorme soco em que assenta, construído sobre os penedos anulando-lhes as irregularidades e que conforma uma segunda ‘volta da ronda’, ou “(...) passadiço da cavallariça térrea (...)”⁴⁵⁸, devidamente protegida por um parapeito apoiado numa cachorrada em arcos lanceolados⁴⁵⁹. Os cunhais em pedra à vista, as ‘ameias decorativas’, as duas torres circulares e a guarita oriental, também ajudam a conferir a este grande bloco empinado na rocha, o aspecto de um forte ou de primeiro bastião de defesa do palácio.

⁴⁵⁸ “(...) na semana finda em 24 d’Abril de 1847. Pedreiros Continuarão (...) com a cortina do passadiço para a cavallariça térrea (...)” In DOCUMENTO Nº 28: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre o andamento das obras no Palácio da Pena para o período de Abril a Outubro de 1847*. Biblioteca da Fundação Casa de Bragança, Vila Viçosa, maço 108, IV/1847. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, p. 282

⁴⁵⁹ “(...) na semana finda em 22 de Maio de 1847 Pedreiros Continuaram (...) com o parapeito do passadiço da cavallariça térrea.” In DOCUMENTO Nº 28: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre o andamento das obras no Palácio da Pena para o período de Abril a Outubro de 1847*. Biblioteca da Fundação Casa de Bragança, Vila Viçosa, maço 108, IV/1847. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, p. 282

9.1. Interiores Novos

Trataremos agora os interiores do ‘Palácio Novo’. Começamos pela ‘Casa de Jantar’ ou ‘Sala dos Veados’, à qual os convidados habitualmente teriam acesso a partir do pátio exterior pelo portal que descrevemos anteriormente.



Este espaço ocupa toda a circunferência descrita pelo Torreão e a sua cobertura eleva-se ocupando o piso seguinte, onde apenas existe um estreito corredor em redor para acesso às janelas.

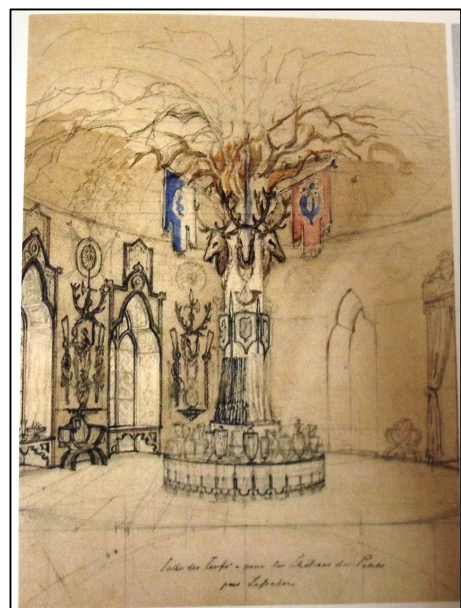
Uma larga coluna central domina a vista da sala e, a partir dela estendem-se as nervuras raiadas que formam o seu tecto abobadado. O fuste da coluna é liso e o seu capitel reúne vários elementos clássicos ou neoclássicos como as folhas de acanto ou palmetas e uma fiada de óvulos emoldurados por elementos orgânicos. Um festão de folhas de louro envolvido por uma fita e preso por medalhões completa esta imagem de reinvenção do clássico.

É interessante saber que a morfologia desta câmara é repetida de forma invertida na cisterna existente no seu subterrâneo. Um facto ligado à arquitectura do edifício que nos faz retomar a sua leitura simbólica e, na senda de José Carneiro, observar uma representação da árvore da vida⁴⁶⁰, cujos ramos se espraíam pela abobada – numa referência à esfera celeste, e cujas raízes se afundam na água subterrânea, sinal de vida mas também das profundezas escuras. Nos ‘*Relatórios do Mestre João Henriques sobre a evolução dos trabalhos no Palácio da Pena (...) de 1848*’, existe a informação de que a sala em análise foi construída para “casa de jantar do Palacio novo (...)”⁴⁶¹

⁴⁶⁰ José Carneiro, 2009, p. 171

⁴⁶¹ “Parte dos trabalhos da semana finda em 2 de Setembro de 1848, 5ª Semana. (...) Canteiros Continuarão (...) com as hombreiras [p]ara a aresta da escada da cozinha para a casa de jantar do Palacio novo (...).”

Parte dos trabalhos na semana finda a 9 de Setembro de 1848. 1ª Semana (...)“Canteiros (...) principiarão os portaes da escada para a casa de jantar (...)”In DOCUMENTO Nº 29: *Relatórios do Mestre João Henriques sobre a evolução dos trabalhos no Palácio da Pena para o período de Julho a Setembro de 1848*. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 286



Por outro lado, nas reservas do palácio existe uma mesa desmontável adequada à sala com uma forma próxima da ferradura⁴⁶², onde os convivas se podiam sentar em redor da coluna central. José Carneiro afirma que a mesa tem dimensão para “(...) 36 comensais.”⁴⁶³

Estes aspectos levam-nos a colocar a hipótese da utilização deste espaço como ‘Sala de Jantar’ para convidados pois, a ‘Casa de Jantar Privada’ servia apenas doze pessoas e encontra-se no núcleo íntimo do palácio. O facto de ter tomado a designação de ‘Sala dos Veados’, como aparece em 1885 na “*Relação dos Bens de raiz que o rei D. Fernando II possuía (...)*”, não invalida o seu uso para espaço de refeições completando aliás, o conjunto de salas do piso Nobre, ou dos convidados da ‘ala nova’, composto por ‘Sala de Música’, ‘Sala de Recepção e de Fumo e ‘Salão’.

No arquivo do Palácio da Pena está guardada uma aguarela com o projecto para a ‘Sala dos Veados’ datada de 1855 da autoria do arquitecto Eugen Rühl. No museu de Kassel, a sua cidade natal e na Biblioteca Nacional de Portugal, guardam-se dois esboços preparatórios para o mesmo.

A ‘Hirschaal’⁴⁶⁴ com panóplias de caça, estandartes e cabeças de veado, na qual também se planeou colocar a colecção de canecas de vidro do rei, poderia congregar a essa função expositiva com a de ‘Sala de Banquetes’⁴⁶⁵. A decoração planeada remete facilmente para uma alusão ao ambiente de ‘Pavilhão de Caça’⁴⁶⁶ – embora tenha sido gorada a intenção de “(...) dotar o Parque de caça grossa, designadamente gamos.”⁴⁶⁷ Neste ponto, à simbologia que José Carneiro associa a esta sala no texto sobre ‘A Sala

⁴⁶² O *Inventário Orfanológico D. Fernando II*, “(...) dos Bens existentes na comarca de Cintra, que ficou em appenso aos autos de Secretaria, os quês passo a descrevêr como adiante se segue. Descrição_ Aos vinte de agosto de mil oitocentos em oitenta e sette (...)” (IAN/TT) confirma esta hipótese referindo “Uma mesa de pés torneados em foma de ferradura, quatro aparadores de pés torneados, uma prateleira ao centro, de madeira pintada de preto.” folha 2546

⁴⁶³ José Carneiro, 2009, p. 172

⁴⁶⁴ Sala dos Veados

⁴⁶⁵ “ (...) já que a mesa era fragmentada em várias pranchas, sendo facilmente desmontável.” In José Carneiro, 2009, p. 169

⁴⁶⁶ « La chasse terminée, la semelle lourde, le cœur barbouillé d’émotions, les bottes encroûtées. Les fringues imprégnée d’arômes de la forêt, le carnier maculé du sang de la prise du jour, vers quel repaire cheminer ? Voilà qui a dû occuper depuis temps immémoriaux les nemrods fourbus de ce monde. Un cabanon quelconque, une hutte, une chaumière, un fermette, un rendez-vous de chasse, partout où l’on peut entendre ses membres, se réchauffer près d’un feu de bois, boire un bon coup, et rabâcher encore une fois à ses camarades où l’on réussi ce double perdreaux et comment on a pu louter ce sacré cochon, pourtant à dix mètres ! Que demander plus ? (...) En fait, une bonne partie des vieux manoirs, gentilhommières, châteaux, palais, qui jonchent les campagnes d’Europe se situent, ou bien, à des carrefours d’importance stratégique, ou bien au cœur de régions giboyeuses, propices à la vénerie ou à la chasse à tir, le double emploi n’étant pas exclu. » In Maxime Van Hanswijck de Jonge – **Pavillons de Chasse de l’Histoire**. Aix-la-Provence : Gerfaut, 2007, p. 15

⁴⁶⁷ Paulo Pereira; José Carneiro, 1999, p. 115

dos Veados’ do capítulo “Imaginário e Formas de Representação”⁴⁶⁸, acrescentamos o sentido especial que um pavilhão de caça tem na mentalidade europeia e que nos parece ser uma referência clara desta sala larga e bem iluminada.

O “(...) rendez-vous de chasse (...)”⁴⁶⁹ é mais que um convívio de companheiros. Institui-se como um momento um pouco «fora do tempo» de encontro de um grupo que partilhou o mesmo fervilhar de emoções e a adrenalina provocado por uma caçada, algo que é incrementado pelo facto destes pavilhões serem perto do lugar da caça, ou seja, em plena floresta ou campo aberto, longe do bulício e dos acontecimentos comezinhos, seja da vila mais próxima, seja, sobretudo da cidade. É necessário entender que como já escrevia Xenofonte aperfeiçoa todos os sentimentos que elevaram o homem acima dos restantes animais, desenvolvendo capacidades de destreza, raciocínio, companheirismo.⁴⁷⁰ Aquilino Ribeiro na obra «A Caça em Portugal» refere que “O caçador tinha que ser forte, corajoso, valente, solidário com o seu companheiro e ainda por cima frugal.”⁴⁷¹ Acrescenta este autor que que “Em Xenofonte, na *Ciropédia*, lá encontramos bem assinalado este aspecto da cinagética, vista como disciplina na formação dum monarca.”⁴⁷²

Ora, depois do que escrevemos acerca da construção da morada real e das virtudes de valentia, coragem, sabedoria para atravessar o medo, os momentos perigosos, para através da ‘luta e trabalho árduo’ subir de um tipo de existência outra, mais perfeita, mais esplendorosa, um renascimento espiritual. Constatamos que tudo isto poderá ser confirmado por esta sala onde depois de subir o monte, sentir a natureza – o solo, as árvores, os animais, o sol, a chuva, a humidade e a neblina – em todos os seus cambiantes de cheiros, cores, sons, e de sentir a sua própria natureza guerreira, destemida e de sacrifício, o cavaleiro/caçador, pode enfim descansar e partilhar. Na ‘sala dos veados’ ou ‘casa de jantar’, reúne-se o entendimento do palácio com o universo do parque que o rodeia e cuja vivência e usufruto total fazem parte da experiência da chegada ao palácio e da sua fruição.

Sublinhamos que alguns pavilhões de caça europeus têm uma arquitectura com planta tendencialmente em circunferência, ou com torres cilíndricas, e bastante fenestrada,

⁴⁶⁸ José Carneiro, 2009, p. 169 a 173

⁴⁶⁹ Maxime Van Hanswijck de Jonge, 2007, p. 15

⁴⁷⁰ Aquilino Ribeiro – A arte da caça. In **A Caça em Portugal I**. Lisboa: Editorial Estampa, 1963, p. 25

⁴⁷¹ Aquilino Ribeiro, 1963, p. 26

⁴⁷² Aquilino Ribeiro, 1963, p. 26

como a sala dos veados, e que são muito comuns nos grandes parques que rodeavam as mansões de campo senhoriais. “En fait une bonne partie des vieux manoirs, gentilhommières, châteaux , palais, qui jonchent les campagnes d'Europe se situent ou bien à des carrefours d'importance stratégique, ou bien au cour de régions giboyeuses propices à la vènerie ou à la chasse à tir, le double emploi n'étant pas exclu »⁴⁷³

Como se pode ver nas ilustrações do Anexo 3 o Jagdschloss Moritzburg, em enorme escala, é um exemplo destes pavilhões, assim como o Fasanenschlößchen (palácio dos faisões) ambos em Saxe. Em Itália o Palazzina di caccia di Stupinigi é outro exemplo, assim como pavilhão de caça de Abondant em França no Eure-et-Loir, do terceiro quartel do século XVIII e particularmente a Casina Vanvitelli da mesma época.

Actualmente o aspecto desta sala encontra-se longe do seu projecto original que embora não tenha sido aplicado, nos parece que foi o ponto de partida para uma decoração da qual hoje restam poucas memórias. Subsistem ainda as cabeças de veado e as representações de armaria cinegética e estandartes em estuque nos panos de parede entre os vãos, além das prateleiras em redor da coluna central, representadas já no plano de Ruhl. E, atendendo ao contexto do século XIX, em que “As decoração de interiores [se] exprimiam de forma exuberante [e] a policromia era prezada (...)”⁴⁷⁴ aventamos a hipótese de que a decoração fernandina da sala corresponderia mais a estas premissas do que a uma pintura total em branco como se apresenta actualmente.

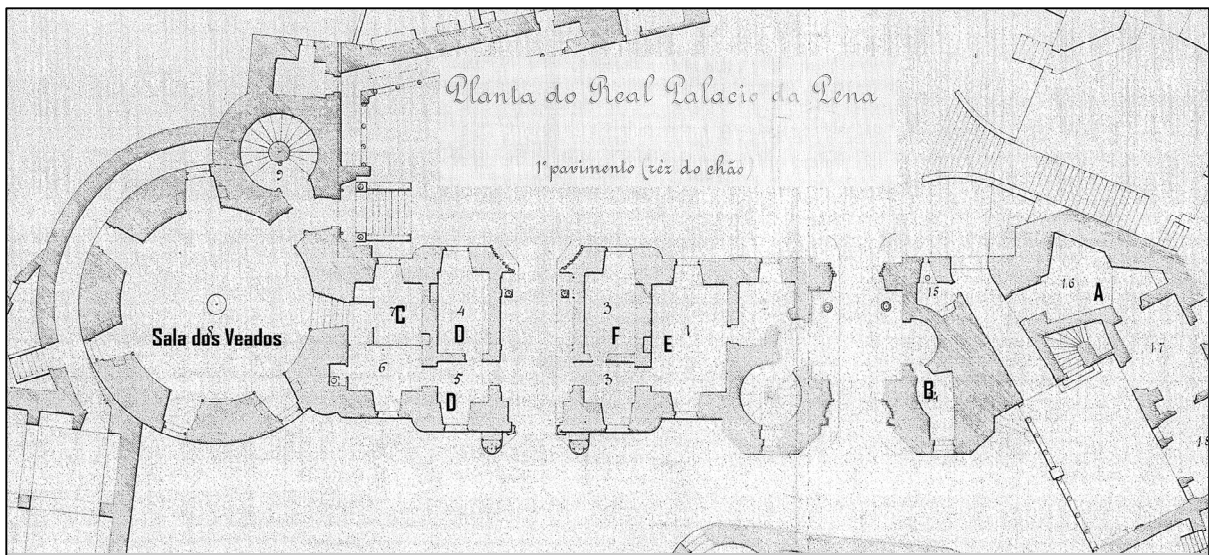
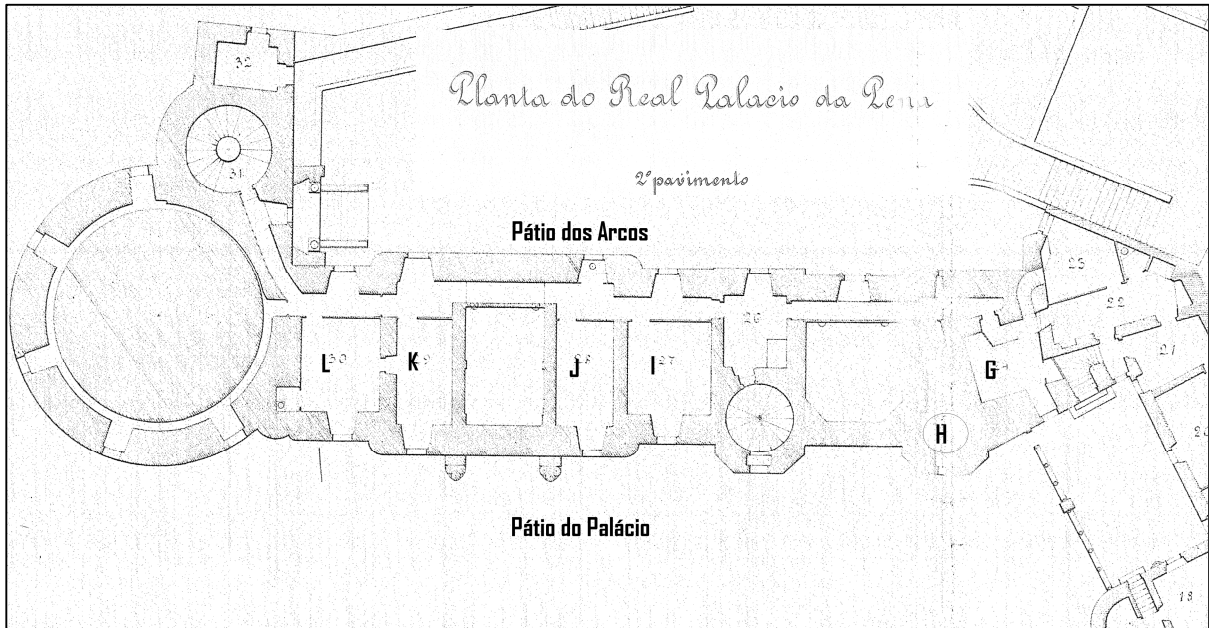
Continuamos a análise dos interiores do ‘Palácio Novo da Pena’, pelos dois andares inferiores ao Piso Nobre que actualmente estão descaracterizados face ao original, mantendo-se, no entanto, no hall do corredor do primeiro andar a cobertura em abóbada de cruzaria ‘de Eschwege’, que acreditamos que foi utilizada no resto das dependências. Estas foram analisadas por meio das plantas de 1901 que nos permitem reconstituir as funções a que estavam destinadas no tempo em que o palácio foi habitado.⁴⁷⁵

Do primeiro pavimento interessa mencionar a segunda adega (A), localizada no actual bengaleiro, ainda na zona antiga do convento, no piso inferior da ‘casa do prior’. Das novas construções referimos o ‘quarto do moço do palácio’ (B), na base do torreão oposto ao das ‘Escadas das Cabaças’, com acesso apenas pelo exterior. Sob a zona do Salão Nobre

⁴⁷³ Maxime Van Hanswijck de Jonge, 2007, p. 15

⁴⁷⁴ Regina Anacleto, 1992, p. 88

⁴⁷⁵ O Palácio da Pena acolheu a família real portuguesa, na pessoa de Rainha D. Amélia, precisamente até ao dia 5 de Outubro de 1910.



, já referimos situavam quartos de criados (D) com acesso pela ‘Sala dos Veados’ e, do outro lado em 1901, ficava o gabinete do inspector do palácio e o quarto do médico (F).

No segundo pavimento, na zona de ligação entre o palácio novo e velho existia o quarto do ‘pharmaceutico’ (G), seguindo-se já no ‘Corpo do Tritão’ um pequeno aposento destinado a ‘casa dos candieiros’ (H). Ao longo do corredor que atravessa todo o corpo rectangular da ‘ala nova’ designado propriamente ‘corredor de serviço’, abriam-se quatro portas para dependências do lado do ‘Pátio do Palácio’ que alojavam o ‘ajudante de campo’ (I), o ‘oficial às ordens’ (J), o ‘aio do príncipe’ (K) e por último junto ao torreão, uma ‘Casa de jantar de S.S. A.A.’ (L) dos príncipes.

No tempo do rei D. Fernando II as dependências do primeiro piso marcadas com as letras L, K, J e I, correspondiam respectivamente a ‘Sala do Senhor Infante’ D. Augusto, ‘Quarto de Cama do Senhor Infante’, ‘Primeiro quarto próximo ao Quarto de Cama do Senhor Infante’ e ‘Segundo quarto próximo ao Quarto de Cama do Senhor Infante’⁴⁷⁶

Uma vez que este piso do ‘Palácio Novo’, albergou o tipo de dependências citado, sobretudo as do Infante D. Augusto no tempo de D. Fernando, acreditamos que seria mais do que um corredor de serviço. É muito natural que fosse arranjado e decorado como outra zona nobre do palácio, à imagem do corredor do claustro.

Subimos agora ao ‘Piso Nobre’ que iniciamos pelas ‘Salas de Passagem’ constituidoras exactamente do elo de transição entre o núcleo antigo e o ‘Palácio Novo’. Como vimos no exterior, essa ligação foi feita a partir da ‘antiga casa do prior’, localizando-se as estas salas no seu piso superior, provocando poucas, ou nenhuma, alterações ao nível da planta, conforme se pode observar nas ilustrações. Como antes das obras fernandinas esta ‘casa’ adossada à esquina’ sudoeste das dependências claustrais é composta por duas divisões rectangulares alinhadas e uma terceira irregular.

⁴⁷⁶ Ver *Inventário Orfanológico D. Fernando II*, “(...) dos Bens existentes na comarca de Cintra, que ficou em appenso aos autos de Secretaria, os quâes passo a descrevêr como adiante se segue. Descrição_ Aos vinte de agosto de mil oitocentos em oitenta e sette (...)” (IAN/TT), folhas 2530 a 2532. Esta informação é uma adição à dissertação defendida no dia 6/06/2011

A primeira sala apresenta uma abertura para a divisão irregular que se estende sobre a rocha com janela sobre o Pátio dos Arcos, como é visível na ilustração, e que no tempo de D. Fernando II seria o ‘Atelier da senhora Condessa’⁴⁷⁷. O tecto desta primeira sala de passagem é em abóbada e o soalho em parquet. As superfícies parietais apresentam pintura em tons de ocre rosado com motivos análogos aos que se apresentam na cimalha do palácio de Babelsberg. Registamos que, particularmente o ‘quatrefoil’ é um motivo recorrente na arquitectura e decoração revivalista, surgindo inúmeras vezes na obra «A Glossary of terms used in Grecian, Roman, Italian and Gothic Architecture» de 1836, já mencionada como um possível material de apoio para as obras da Pena (ver anexo 2).

Da segunda sala havia acesso às dependências da primeira torre que ladeia o pórtico do Tritão. Do lado do ‘Pátio dos Arcos’ ficava o ‘quarto do reposteiro’ e no lado do ‘Pátio do Palácio’, em 1901, ficava uma casa de banho, que serviria esta zona do palácio.

“Do pavimento superior do antigo Convento [as ‘salas de passagem’] passaram os louvados às construções modernas que n’aquelle nível constam de um compartimento com quatro vãos



⁴⁷⁷ Ver *Inventário Orfanológico D. Fernando II*, “(...) dos Bens existentes na comarca de Cintra, que ficou em appenso aos autos de Secretaria, os quâes passo a descrevêr como adiante se segue. Descrição_ Aos vinte de agosto de mil oitocentos em oitenta e sette (...)” (IAN/TT), folha 2609

de cantaria profusamente ornamentados e rematado por uma cúpula de madeira em forma de pyramide truncada, ao Sul uma marquize dá sobre a entrada da Parreira, o pavimento é axadrezado com pedras de cor.”⁴⁷⁸.

O espaço descrito constitui a primeira sala da ‘ala nova’ imediatamente revelada pela elevação do pé-direito em contraste com área ‘familiar’ ou ‘íntima’ constituída pelas câmaras em redor do claustro, o qual que se manterá por todos os aposentos ‘nobres’ desta parte do palácio. Este é apenas um factor que revela a aposta na contemporaneidade no que concerne à arquitectura e opções construtivas do ‘Palácio Novo’ um factor que, como explica Regina Anacleto, também é uma linha orientadora dos revivalismos oitocentistas: “Tem de se ter em conta (...) que os elementos reproduzidos pelos românticos, embora baseando-se em monumentos antigos, não reproduziam fielmente o original e o produto apresentava-se completamente diferente, passando a viver de forma autónoma. Não se pode ainda deixara de ter em conta o facto da existência de novos materiais, que passaram a ser integrados nas arquitecturas graças aos avanços tecnológicos (...) os revivalismos (...), paradoxalmente, apontavam para a modernidade do homem eclético (...)”⁴⁷⁹

Usualmente apresentada como ‘Sala Indiana’, esta sala terá tomado tal designação pelo mobiliário que actualmente alberga. Note-se que em 1988 José Carneiro a denomina por ‘Sala da mobília indiana’⁴⁸⁰ bastando apenas *um passo* para se suprimir uma parte do título.

Existe a possibilidade de esta câmara ter sido ‘Sala da Música’, o que tornaria completo o conjunto de divisões do núcleo novo da Pena. Uma hipótese séria, na medida em que tanto o rei D. Fernando, como a sua esposa morganática a Condessa de Edla eram verdadeiros apreciadores de música e de canto⁴⁸¹. De facto, Casimiro Gomes da Silva em 1942 afirma que “Nesta sala, em noites de verão, costumava D. Fernando

⁴⁷⁸ *Relação dos Bens de raiz que D. Fernando II possuía em Sintra à data da sua morte, em 15 de Dezembro de 1885.* IAN/TT, tribunal da Boa Hora, Processo de Inventário de D. Fernando II, 6ª Vara, 4ª Secção, Processo N.º 815/169, Caixa N.º 2, Terceiro Volume do Inventário Orfanológico, fs. 2817 – 2833 v.º. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II.** Sintra, 2009, p. 200

⁴⁷⁹ Regina Anacleto, 1992, p. 87

⁴⁸⁰ José Manuel Martins Carneiro – Caminhos do Romantismo. O Palácio da Pena. In **Romantismo – Sintra nos Itinerários de um Movimento.** Sintra: Instituto de Sintra, 1988, p. 86

⁴⁸¹ Esta hipótese foi confirmada após a defesa da dissertação em 6/06/2011 com a informação retirada do *Inventário Orfanológico D. Fernando II*, “(...) dos Bens existentes na comarca de Cintra, que ficou em appenso aos autos de Secretaria, os quês passo a descrevêr como adiante se segue. Descrição _Aos vinte de agosto de mil oitocentos em oitenteta e sette (...)” (IAN/TT), de que de facto esta era a ‘Sala da Música’. Ver folha 2490

realizar serões de arte na companhia da condessa de Edla (...), e do maestro Manuel Inocência, pianista incomparável. O rei e a condessa cantavam, sob forma de dueto, trechos da ópera lírica italiana, que Inocência acompanhava.”⁴⁸² Um assunto a aprofundar.

As superfícies parietais da sala são preenchidas com variados painéis de estuque. Os padrões de índole naturalista são o mote, como na decoração exterior deste corpo do palácio, assim como a estética *arabizante*. No «A Glossary of terms used in Grecian, Roman, Italian and *Gothic* Architecture» o tipo de motivos presentes no desenho destes estuques são denominados por «Arabesque», sendo definidos como “(...) a species of ornament used for enriching flat surfaces, either painted, inlaid in mosaic, or carved in low relief: it consists of a fanciful mixture of all sorts of figures of men and animal, real and imaginary, often truncated and growing out pant; also of all sorts of plants fruits, and foliage, involved and twisted (...). Finally, of all sorts of fantastic edifices, utensils, and other subjects.”⁴⁸³

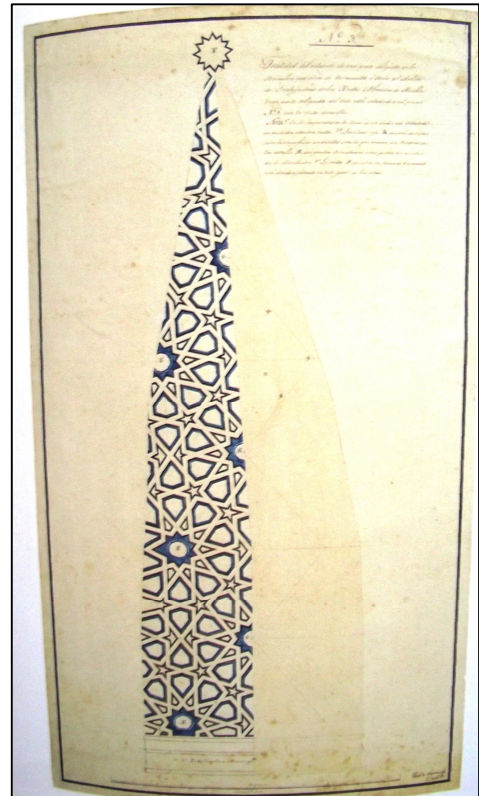
Se atendermos às ilustrações desta obra encontramos algumas semelhanças com alguns padrões estucados da Pena. As preocupações e a perspectiva da época acerca deste tipo de desenhos não deixaram também de nos interessar: “Why this principle of decoration should be connected with the Arabians, as it name implies, it may be difficult to say. It is true that their edifices are ornamented with a similar combination of geometrical forms with conventional figures of plants and flowers, from which however the forms of living creatures are studiously excluded, on account of the precepts of their religion. But this Arabesque work was employed by the Romans as in their sculptured friezes, and in the mural paintings of the baths of Titus, of the edifices of Pompeii and Herculaneum, and even of the Christian catacombs.”⁴⁸⁴ Acrescenta o autor que o arabesco também surge na iluminura medieval e nos ornamentos litúrgicos, e que a descoberta dos banhos de Tito em Roma inspiraram Rafael a imitar este tipo de decoração, produzindo os Arabescos do Vaticano na sua forma mais clássica, e faz

⁴⁸²Casimiro Gomes da Silva – **O Palácio da Pena. Breve Notícia Histórico-Artística**. Sintra: João Roberto Rosado Editor, 1942, p. 47

⁴⁸³ John Henry Parker - **A Glossary of terms used in Grecian, Roman, Italian and Gothic Architecture**. Londres: David Bogue, 1850 [1ª ed. 1836]

⁴⁸⁴ John Henry Parker, 1850, p. 31





ainda notar que “(...) Italians termed this kind of work Grottesque, from the «grotti» or subterranean chambers of the baths, in which they discovered it.”⁴⁸⁵

⁴⁸⁵ John Henry Parker, 1850, p. 31

Observamos que D. Fernando II, ou os seus colaboradores, tiveram o cuidado de eleger exclusivamente pelos temas vegetalistas com folhas e flores para os diferentes painéis em consonância com o ‘preceito árabe’. No vão da bow-window foram colocados de cada lado dois painéis que reeditam em estuque o mesmo desenho geométrico lembrando os tecidos lavrados do oriente usado nas paredes da ‘Cabana do Peregrino’.

Em cada uma das quatro paredes da sala existe um vão ornado com uma ombreira em cantaria de pedra. Nos laterais abertos sobre a bow-window do Tritão e da janela alegórica de Tomar, mantém-se a aposta nos desenhos em padrões encadeados com folhas e caules de plantas, criando-se uma espécie de alfiz emoldurando o arco de volta perfeita. Nas portas, com um lintel demarcando as bandeiras decoradas com vidros coloridos, apresentam motivos em relevo semelhantes aos vãos laterais, mas no seu intradorso surge um motivo em coração que remete para a estilização de um motivo medieval, que o ‘glossário’ inglês ilustra como bizantino.⁴⁸⁶

A sanca em estuque toma a arquitectura como tema, reproduzindo em baixo relevo arquinhos polilobados assentes em colunas de fuste liso formado uma arcada, sobrepujada pelo motivo em X encadeado, o mesmo remate que aparece no arco de uma ‘Entrada de Tarragona’ que ilustra a entrada sobre arquitectura árabe do «Glossary...».⁴⁸⁷

O tecto em “*pyramide troncada*” introduz no Palácio da Pena a técnica de ‘laço’ ou de alfarge representativa do mudejarismo que D. Fernando II podia apreciar no Paço da Vila de Sintra. Concretamente na Capela Real que segundo José Custódio Vieira da Silva “(...) pesem embora os restauros efectuados em diferentes épocas, é um dos espaços medievais melhor conservados em Portugal e por isso mais representativo das sensibilidades artísticas do final da Idade Média. A sobrevivência da arte muçulmana veiculada através do mudejarismo presente nos tectos de alfarge e no pavimento alicatado, combina-se cima a arte europeia da pintura a fresco, num espaço que, destinado à reflexão e à vivencia da religião cristã, não desdenhou utilizar elementos de um mundo religioso e cultural que lhe era complementarmente oposto.

⁴⁸⁶ John Henry Parker, 1850, p. 102

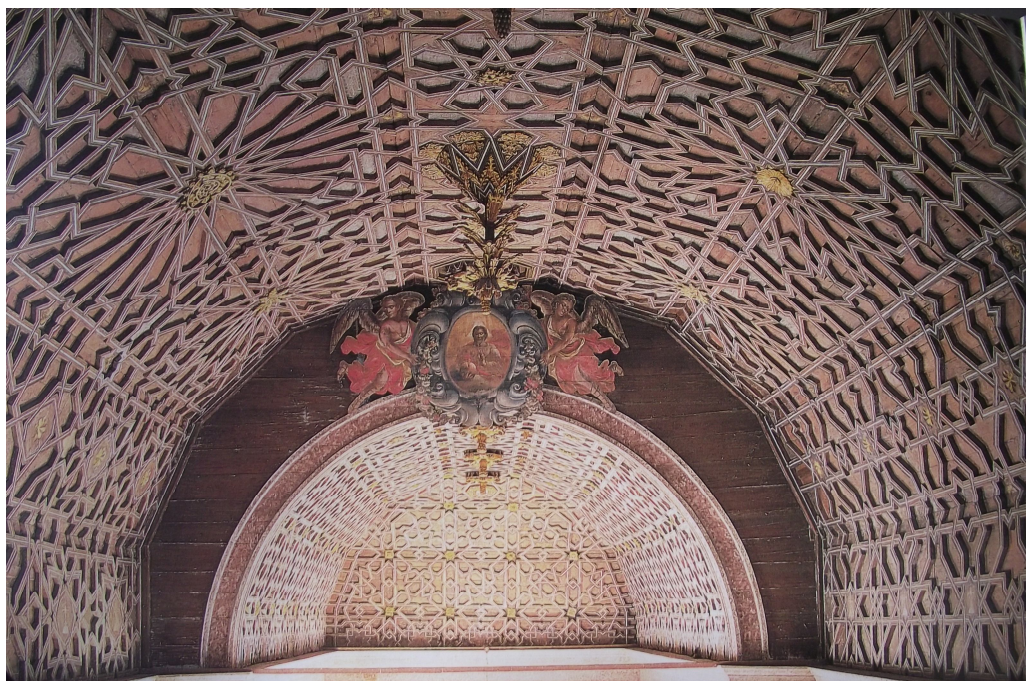
⁴⁸⁷ “(...) Arabian or more properly, Mohammedan architecture, arose at the beginning of the seventh century with the establishment of the Mohammedan kingdoms, and developed itself with considerable local variety, in Syria, Persia, India, and Egypt, Africa, Spain, and Sicily, and finally in Byzantium, as these countries were in succession brought under subjection.” In John Henry Parker, 1850, p. 32

Pode muito bem afirmar-se que, no conjunto do Palácio de Sintra, o apelo sempre presente desse longínquo passado muçulmano encontra, na respectiva capela, uma das suas evidentes e até gritantes manifestações.”⁴⁸⁸ Uma ideia que foi transportada para a

Pena unicamente para esta sala que, a acreditar-se na possibilidade de esta se tratar do espaço dedicado à música, seria como um templo, um lugar sagrado, para reimaginar.

O desenho em ‘laçaria’ da Pena foi realizado a partir de um desenho executado por Juan de Lizasoain que o próprio descreve como a “Totalidad del enlazado de una parte alícuota de la semiesfera que sirve de cerramento à techo al Salon de Embajadores de los Reales Alcazares de Sevilla, cuya parte alícuota del todo está señalada nel plano.”⁴⁸⁹

Foi deixada à vista a madeira na sua cor natural e utilizou-se o branco, o encarnado, o amarelo, o azul, o verde e o roxo, para sublinhar o desenho estrelado e pintar ao centro das figuras geométricas florões e arranjos de folhas.



⁴⁸⁸ José Custódio Vieira da Silva, 2002, p. 113

Passamos agora ao espaço, ou pequeno hall para acolhimento que se localiza no último piso do torreão à esquerda do ‘Monstro’, onde desembocam as escadas em caracol já descritas. Esta sala tem uma porta para a sala de música, ou ‘indiana’, e uma porta para o ‘Salão Nobre’, dois aposentos para receber os convidados.

As paredes e tecto da ‘Sala de Acolhimento’ são cobertas com estuque segundo um motivo que imita laçaria de verga branca sobre um fundo ocre, rematado nos cantos por um debrum liso cujo pigmento actual é de um rosa acinzentado. A mesma cor que emoldura a sanca, onde ao centro se destaca um motivo encadeado branco sobre fundo ocre, que, de forma simplificada, parece remeter para a caligrafia árabe.

Dada a sua contiguidade ao grande salão onde se realizavam as festas e serões com convidados, José Carneiro propõe que “(...) após a ausência dos criados, os senhores [a] utiliza[ssem], muitas vezes, como Sala de Fumo»”⁴⁸⁶. Uma hipótese corroborada por Regina Anacleto que a designa como ‘Sala de Fumo Mourisca’.⁴⁸⁷



O grande salão, que designamos por ‘Salão Nobre’, é o maior do palácio. E, apesar das diversas denominações ao longo do tempo, primeiro sala dos embaixadores, depois sala do bilhar, cumpriu sempre o papel de ser a Sala do Paço, ou seja, “(...) de apresentação (e representação) pública (...)”⁴⁸⁸. Este tipo dependência, com este tipo de funções, remonta à Idade Média e é constitutiva e definidora da própria ideia de palácio

⁴⁸⁶ José Carneiro, 1988, p. 86

⁴⁸⁷ Regina Anacleto, 1992, p. 88.

No *Inventário Orfanológico D. Fernando II*, “(...) dos Bens existentes na comarca de Cintra, que ficou em appenso aos autos de Secretaria, os quês passo a descrevêr como adiante se segue. Descrição_ Aos vinte de agosto de mil oitocentos em oitenta e sette (...)” (IAN/TT), esta sala é referida como “Sala de Entrada pela Escada das Cabaças”, ver folha 2429. Informação acrescentada depois da defesa da dissertação a 06/06/20011.

⁴⁸⁸ Paulo Pereira, José Carneiro, 1999, p. 110

enquanto morada de um grande Senhor que legitima e materializa o seu poder.⁴⁸⁹ José Custódio Vieira da Silva, coloca mesmo a hipótese de na origem, “(...) a palavra sala [ter] tido o sentido de paço ou, pelo menos [ter] existido entre os dois termos alguma afinidade (...) [sendo que] com a evolução semântica o termo sala viu restringida a sua significação mas, ainda assim, logrou conservar vestígios dessa acepção primeira, já que essa dependência é sempre a mais importante, pela dimensões e pelas funções desempenhadas (...)”⁴⁹⁰.

Ao longo dos séculos, nas grandes mansões manteve-se a necessidade e o sentido de uma sala “(...) de maiores dimensões e a mais importante, servindo para os actos de maior aparato (...)”⁴⁹¹.

“A raiz germânica desta palavra [sala] tem a ver com a habitação dos povos bárbaros cuja vida nómada, não necessitando de casas sumptuosas e cómodas, sublinhava apenas a importância de uma grande tenda ou da cabana maior para o chefe se reunir com os seus guerreiros e anciãos ou administrar a justiça. «Valoriza-se, assim, o hal ou hall, a sal ou saal» que se irá revelar um elemento característico dos palácios germânicos.”⁴⁹²

No Palácio Pena, mesmo com o seu marcante cariz de intimismo, não deixou de se erguer um grande salão, correspondendo à referida intenção de incluir no palácio os símbolos fundamentais de uma morada régia que anteriormente retratámos⁴⁹³.

Na definição deste tipo de dependência palaciana, como se entende, as dimensões amplas são o mote. E, de facto, consideramos que essa ideia foi mantida e acentuada desde o momento em que se decidiu que o salão ainda seria maior que a sala inicialmente projectada com o sugestivo nome de ‘Sala de Audiências’, como se pode verificar na comparação entre a ‘Planta 3ª’ atribuída a Eschwege e a planta de 1901.

Aqui se constata que as paredes que separam as salas ‘G’ e ‘E’ da sala ‘F’ na construção final foram anuladas para criação deste grande espaço de recepção.⁴⁹⁴

Apenas pela sua própria existência e configuração ampla, neste salão encontramos simbolicamente um factor de revivalismo dos tempos medievos de grandes reis, cavaleiros, damas, jograis e trovadores que, em parte, orientou D. Fernando II e seus

⁴⁸⁹ Mesqui, Jean, 1998, p. 187 e 188

⁴⁹⁰ Silva, José Custódio Vieira, 1995, p. 21

⁴⁹¹ José Custódio Vieira Silva, 1995, p. 21

⁴⁹² José Custódio Vieira Silva, 1995, p. 21

⁴⁹³ José Augusto França refere por exemplo que além da sua “(...) implantação paisagística e geográfica que poderemos julgar perfeita – e **perfeita também para a função áulica mas alheia a responsabilidades de governação, que desempenhava na posse dum rei-consorte dileitante e livre.**” José Augusto França, 1990, p. 305 (sublinhado nosso)

⁴⁹⁴ Ver plantas da página 204

colaboradores.

Este salão apresenta uma “(...) harmonia e um equilíbrio invulgares.”⁴⁹⁵

Características são propiciadas tanto pelo desenho em repetição dos painéis de estuque, como pelo recorte simétrico dos vãos, num espaço de volumetria rectangular com dimensões aparentemente muito proporcionais.

O mobiliário em andiroba escurecida também será um contributo para essa regularidade visual pois, cada peça existe em número par o que indicia uma disposição simétrica, particularmente entre as otomanas e as credencias. Pelas suas dimensões e quantidade, damos como quase certo que este conjunto de móveis, encomendado para a Pena em 1868⁴⁹⁶, pertence originalmente a esta sala, pois não seria adequada às dimensões e morfologia de qualquer outra dependência do palácio.

Uma particularidade desta sala verifica-se na variação de pés-direitos, distinguindo-se um espaço central maior e mais elevado que os laterais, diferença que, aliás, já se podia adivinhar na vista dos exteriores. A menor altura das secções junto às portas, que é fortemente evidenciada pelas vigas estruturais, joga com o desenho arquitectónico permitindo que a sala tenha grandes dimensões, sem que estas sejam excessivas ou opressivas e, por outro lado aliviam, porque diminuem, a larga superfície a cobrir sem nenhum suporte central.

Os vãos, como dissemos, são dispostos simetricamente; tanto as portas de entrada e saída nos alçados menores, como as cinco janelas nos alçados Nascente e Poente. A forma circular dos óculos sobre as janelas da ‘fachada principal’ integra-se perfeitamente no desenho dos painéis de estuque que decoram a sala, tendo na parede oposta três rosetas que os complementam.

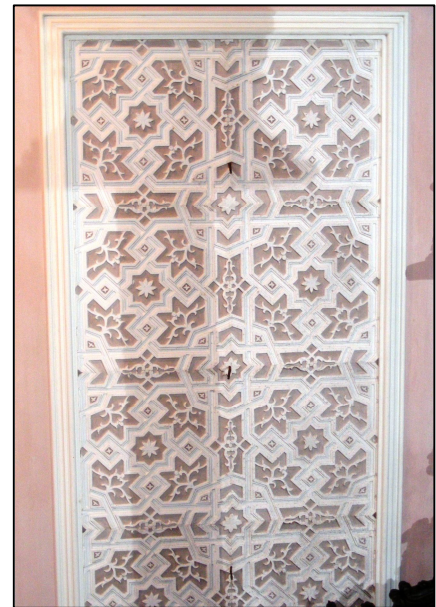
Os estuques decorativos que enriquecem todas as superfícies do ‘Salão Nobre’, incluindo os tectos são atribuídos a um mestre Domingos Meira de Afife. A sua linha estética oscila entre a “Estilização débil da técnica de alfarje (...)”⁴⁹⁷, ou seja, decorrente da nota mudéjar introduzida no tecto da ‘ala de música’, e o revivalismo gótico⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ José Carneiro, 1988, p. 88

⁴⁹⁶ “(...) no apanhado final dos valores dispendidos na Pena, 33 699.000 réis, mencionava-se particularmente 5 500. 00 réis ‘p. C^a da mobília. (...) Adquirida no estabelecimento do armador e estofador Barbosa & Costa – Sucessores de Gaspar, da Praça do Loreto, n^os 2 a 5, em Lisboa, que, em época chegada se tornara fornecedor da Casa Real e de D. Fernando II.” In José Teixeira 1986, p. 327

⁴⁹⁷ José Teixeira, 1986, legenda da ilustração xxi do capítulo IX

⁴⁹⁸ Regina Anacleto, 1992, p. 88



O desenho encadeado e estrelado dos painéis rectangulares verticais parece remeter, de facto, para o trabalho em laçaria mourisco, porém “(...) o registo geométricamente

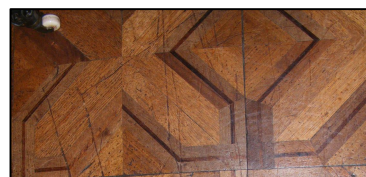
equilibrado por cartelas quadradas onde se inscrevem rosáceas (...)»⁴⁹⁹ será uma chamada ao mundo gótico que a par dos exotismos foi o primeiro fascínio dos românticos. Sublinhamos que a substituição de três rosáceas por óculos no alçado do sol nascente acrescenta sentido a esta atribuição de revivalismo gótico aos desenhos circulares em estuque.

No momento presente o ‘Salão Nobre’ está a ser alvo de uma revisão com o âmbito de se reencontrar a sua imagem original. E, relativamente aos estuques, as *janelas* que se abriram na actual pintura a rosa permitem calcular uma possibilidade da base dos estuques brancos ser num tom claro de cinzento que, segundo o conservador do palácio, surge como uma cor efectiva com pigmento de cinzento. Sob as janelas surgem tons de rosa avermelhado e de malva, que se poderiam coordenar com o cinzento. Dentro desta suposição, mantém-se a hipótese de o rosa claro ser original em alguns painéis pois, uma observação cuidada permite ver que este tom surge pelo menos em três cambiantes diferentes.⁵⁰⁰

Face à hipótese dos desenhos em estuque branco se aplicarem sobre um cinzento claro, avançamos uma comparação com o ‘hall do primeiro piso’ e com a ‘Sala de Baile’ do palácio de Babelsberg onde se verificam opções similares.

Outra ‘*janela*’ aberta, desta feita, na tinta castanha que recobre a porta de entrada no salão, permite observar que esta era pintada com figuras geométricas em vários tons de madeira, numa aparente reprodução do parquet.

Ainda ao nível das cores, que são uma das bases de qualquer decoração, constatámos com o conservador que os estofos amarelos actuais não correspondem aos que existiam anteriormente. De facto, os estofos originais, ou pelo menos anteriores aos presentes, estão guardados nas reservas do palácio e, como se pode verificar na ilustração, eram de pele encarnada. O vestígio desta cor existe apenas nas dobras do *capitonné* que não estiveram expostas à luz e ao desgaste que, com o passar dos anos, deram aos estofos o tom amarelo palha. Cor que foi escolhida no momento fazer novos estofos, desta feita em tecido, já no século XX.

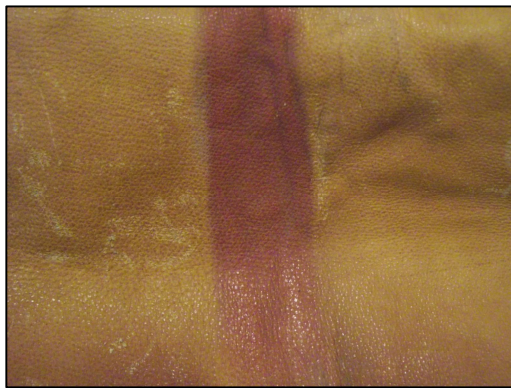


⁴⁹⁹ José Carneiro, 2009, p. 159

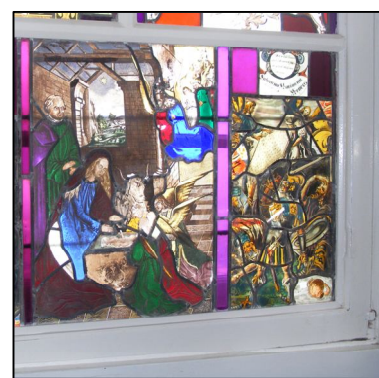
⁵⁰⁰ Agradeço profundamente ao Dr. Bruno Martinho, conservador do Palácio da Pena, o seu apoio e reflexões sobre as novas ideias que estão a surgir para o ‘Salão Nobre’.



Palácio de Babelsberg



Nos três janelões do alçado poente foram colocados vitrais que têm a particularidade do seu caixilho ser assente num eixo central pivotante. Estes dispositivos são uma alusão concreta ao ‘revivalismo medieval’, e foram constituídos a partir da união de uma colecção de vidros de D. Fernando II. Sem ordem aparente, apresentam diferentes temas religiosos, cavaleirescos, brasões, plantas, flores, pássaros, uma galinha, uma borboleta... Verificamos que é visão do conjunto que consegue uma chamada à imagética medieval na iluminação do salão do mesmo modo que, por exemplo, nas aduelas dos exteriores não são os elementos esculpidos que lembram o estilo manuelino, mas a sua forma e modo como estão agrupados e dispostos.

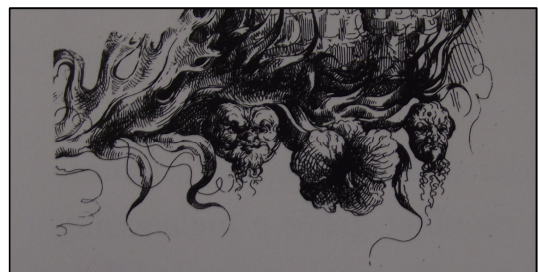


O conjunto de mobiliário em andiroba, ao qual acrescentamos os quatro “turcos-tocheiros” do mesmo material e o lustre em latão de setenta e duas velas, também são contributos para a miscigenação da inspiração mourisca (ou árabe) com o revivalismo gótico. Os tocheiros são uma referência literal ao orientalismo, como os vitrais são ao gótico. Mas as otomanas com “ (...) grandes assentos com base tipo baú, e espaldar elevado, forrado de espelho, e rematado por dossel de madeira.”⁵⁰¹ materializam o “Ecletismo radical que incorpora (...) a tipologia da cadeira arca da alta Idade Média, cuja decoração se expande dos ornatos goticizantes de molduras e frisos, (...)”⁵⁰², em simultâneo com um sentido de sensualidade, que diríamos oriental. Este é introduzido pelos grandes espelhos incorporados que permitem cruzar o olhar através do seu reflexo, e que têm o poder de ampliar a sala e multiplicar objectos.

⁵⁰¹ José Teixeira, 1986, p. 328

⁵⁰² José Teixeira, 1986, p. 328





As quatro credências, por seu lado, acrescentam aos exotismos e ao medievalismo uma terceira via da imaginação romântica. Um caminho estético norteado pelo interesse no “feio, o característico, o grotesco”⁵⁰³, suscitado pelo enorme campo aberto à imaginação após a queda da hegemonia da “(...) beleza, entendida como correspondência a cânones fixos”⁵⁰⁴. Nos fechos laterais, onde se cruzam os pés destas mesas e na vista frontal do seu tampo, surgem cabeças humanas, tão discretas quanto surpreendentes, cada uma diferente da outra, todas de um realismo estranho, onde são bem marcados traços específicos, quase caricaturais como narizes aduncos, queixos pontiagudos, esgares e calvas.

Estas figuras parecem remeter para o universo de um certo tipo de desenhos do rei D. Fernando II, muitas vezes feitos na margem das folhas de papel, que reproduzimos nesta página. Na hipótese de estas mesas não serem uma encomenda específica com desenho talvez do próprio rei, a sua eleição pelo monarca corresponde ao seu sentido artístico onde, por vezes, se descobrem inusitados traços de humor, ironia, atracção pelo estranho e de uma tendência para o surreal⁵⁰⁵.

Ao analisar o salão, apercebemo-nos que este condensa alguns dos mais sintomáticos gostos do romantismo – exotismo, revivalismo gótico, estética do feio/característico – mas de maneira tão ligeira, que não é possível dizer que este é um ‘salão neogótico’, ‘oriental’ ou ‘mudéjar’.

Tratar-se-á então de uma sala plenamente representativa dos interiores do século XIX que norteados “ (...) pelo gosto pelo conforto (...)”, dispunham de um vasto leque de escolhas que podiam conjugar dentro do “ (...) ecletismo tipológico-estilístico generalizado a partir dos anos 50 (...)”⁵⁰⁶.

Porém, acreditamos que não é destituída de um sentido lógico a miscigenação dos estilos, ou das vias estéticas, justamente a gótica e a árabe. Uma vez que “A teoria de Sir Christopher Wren (1632-1723), (...) atribuía a criação do estilo gótico aos Árabes, publicada em 1750, constituía um dos pontos de discussão mais pertinente (...)”⁵⁰⁷ na polémica acerca da origem do arco apontado e do nome a dar à arquitectura que o empregava durante a segunda metade do século XVIII. “Segundo Wren foi durante as

⁵⁰³ Paolo d’angelo, 1997, p. 127

⁵⁰⁴ Paolo d’Angelo, 1997, p. 128

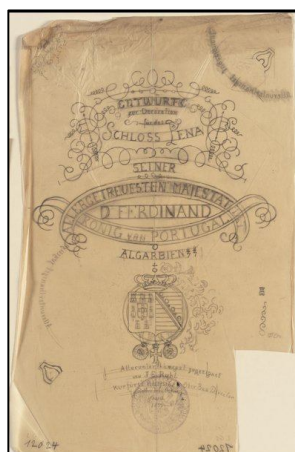
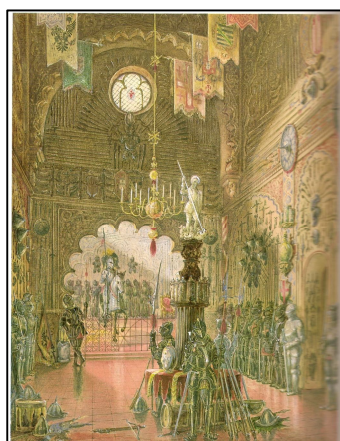
⁵⁰⁵ Esta tendência artística do rei já foi verificada no caso do Tritão, cujo desenho lhe é atribuído.

⁵⁰⁶ Regina Anacleto, 1992, p. 88

⁵⁰⁷ Maria João Baptista Neto, 1997, p. 26 e 27

cruzadas que os cristãos trouxeram o arco quebrado de Jerusalém para a Europa, conduzindo, depois de elaborada forma, ao estilo gótico. Esta teoria encontrou muitos adeptos e foi, geralmente, aceite até ao início do século XIX.”⁵⁰⁸

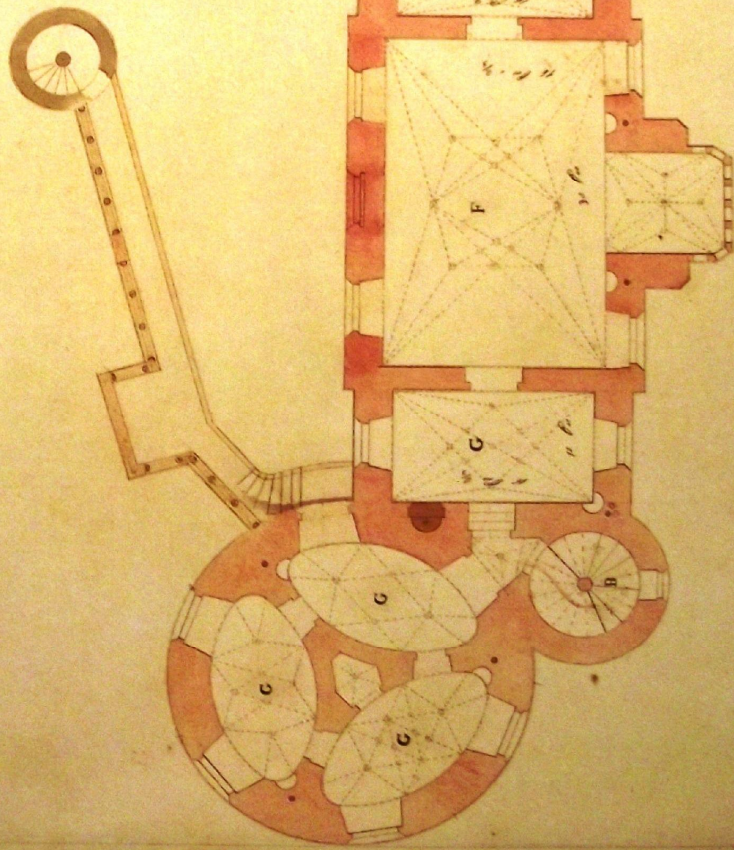
Como tal, é certo que nas décadas de 1850 e 60, quando se planeou a decoração deste salão, as teorias de Wren já não eram uma certeza. No entanto, poderiam perdurar na imaginação, e ser retomadas. Em Sintra, na realidade, D. Fernando II encontra este caso de ligação do gótico ao ‘arabizante’ de uma forma totalmente reformulada no palácio da vila, onde D. Manuel I tinha sublinhado a tonalidade mudéjar nos trabalhos de requalificação e ampliação, com vista a conseguir o esplendor, brilho e o sentido de conforto e luxo que a mentalidade europeia sempre associou ao oriente.



⁵⁰⁸ “Tinha a favorecê-la o facto de muitos viajantes ingleses, que visitavam o Sul de Espanha, produzirem desenhos de Córdoba, Alhambra e Granada, onde os elementos mouriscos eram derrogados em formas góticas, por distorção das verdadeiras proporções e alteração das estruturas, tendendo sempre para o arco apontado.” In Maria João Baptista Neto, 1997, p. 27

SEGUNDO. ANDAR. OV. ANDAR. NOBRE.

PLANTA 3

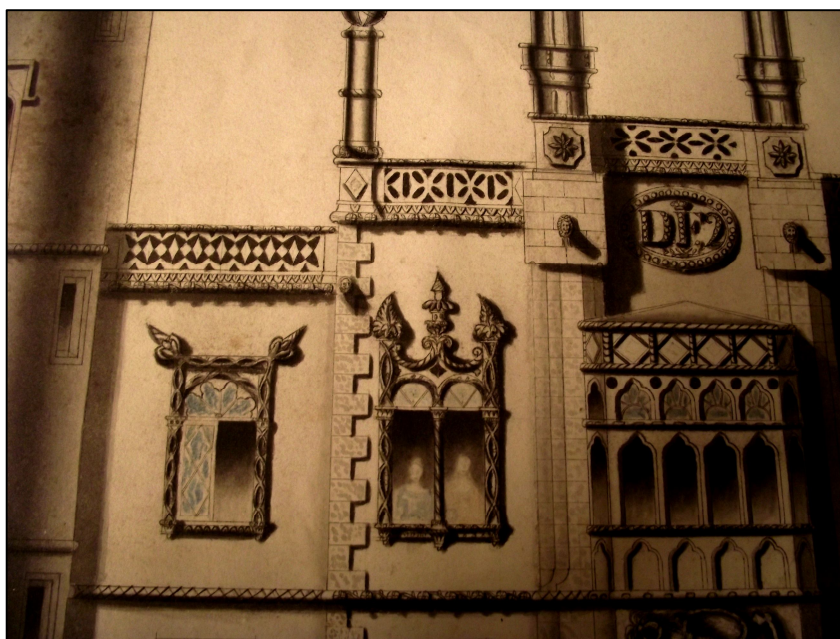


- A. Sala principal
- B. Sala de la Reina
- C. Sala de la Princesa
- D. Sala de la Princesa
- E. Sala de la Princesa
- F. Sala de la Princesa
- G. Sala de la Princesa
- H. Sala de la Princesa

1744

10. Um Palácio Vivido

De entre todas as artes a arquitectura é a que mais envolve o homem no sentido literal, que nela habita e dela usufrui. E, como tal, não poderíamos tratar o ‘Palácio Novo da Pena’ sem abordar, ou lembrar, alguns aspectos sobre o modo como foi pensado e vivido, particularmente no tempo do seu idealizador, D. Fernando II.



Na obra «Recordações de Portugal», o príncipe Lichnowsky⁵¹⁰ descreve com grande detalhe a visita que fez em 1842 à Pena acompanhando o casal real, D. Fernando II e D. Maria II. As obras decorriam há apenas quatro anos, de modo que encontraram “Um grande número de escultores e canteiros (...) ocupados a fazer em calcário branco colunas, frontões, balaustradas, capitéis, florões e outros ornamentos, admirando-se em todas estas obras grande proficiência artística, muito gosto, e (...) esmero no acabamento (...)”⁵¹¹. Foi o próprio Barão de Eschwege que à “(...) porta do castelo da Pena recebeu (...) suas Majestades e conduzi-as por todos os pórticos e aposentos, a fim de examinarem as obras *novamente* [recentemente?] concluídas.”⁵¹²

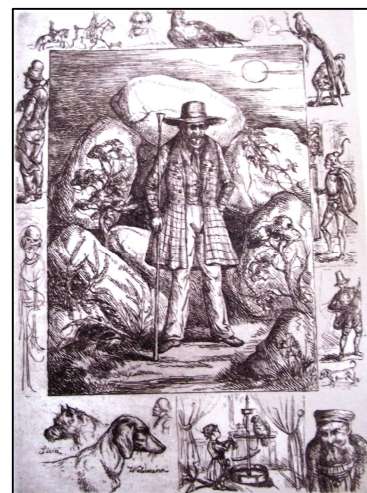
⁵¹⁰ O Príncipe Félix Lichnowsky nasceu no dia 5 de Abril 1814 e morreu no dia 19 Setembro 1848. No ano de 1833 ingressou no exército prussiano mas em 1838 foi demitido, vindo a alistar-se no exército que apoiava o pretendente à coroa espanhola D. Carlos, que o nomeou brigadeiro e seu ajudante de campo. Sobre a sua estadia em Espanha escreveu as suas «Memórias dos anos de 1837 a 1839», havendo regressado àquele território em 1840 para finalizar os seus escritos. Nesse regresso envolveu-se num duelo com o general espanhol Montenegro, em que foi ferido, vindo a Lisboa depois da sua recuperação. Dessa viagem resulta o seu livro **Portugal. Recordações do Ano de 1842.**

⁵¹¹ Príncipe Félix Lichnowsky, 1946, p. 140

⁵¹² Príncipe Félix Lichnowsky, 1946, p. 140

A subida de Lichnowsky para a Pena “(...) foi feita a cavalo, pois que a vereda que conduz ao castelo é larga e bela, porém, muito íngreme para segues e carruagens. A rainha montava em um grande burro cinzento, o mais robusto e mais alto que tenho visto; sobre ele ia uma cadeirinha vermelha, à semelhança dos *Artolas* dos Pirinéus; atrás vinha um moço que trazia um elegante degrau. O Rei ia sobre um formoso cavalo cinzento inglês; é um ousado e hábil cavaleiro, e faz a melhor figura a cavalo (...) ia apenas acompanhado por um seu ajudante e pelo conselheiro Dietz.”⁵¹³

Esta visita, terá sido uma de muitas que D. Fernando II fez ao seu palácio em obras, com vista a “(...) informar-se, trocar ideias com o seu arquitecto, criticar os seus projectos, mostrar-lhe desenhos que ele próprio traçara...”⁵¹⁴ A recomendação final da carta de ‘Instruções do barão de Eschwege para o Mestre João Henriques acerca do andamento das obras no Palácio da Pena...’ menciona exactamente estas visitas do monarca, que parecem bastante usuais, senão leia-se: “Quando Sua *Maestade* El Rei chegar a Pena lhe devará apparecer logo e acompanha-Lo quando Elle der huma revista aos trabalhos para Lhe explicar e responder o que Elle perguntar.”⁵¹⁵



A presença e o interesse constantes do rei na criação da sua obra, que inclui o parque, foram certamente a razão da sua alteração relativamente ao projecto original, que se verifica sobretudo no que concerne às coberturas, às cimalthas, às opções escultura arquitectónica nos vãos, no desenho das janelas e na aposta em novas opções decorativas como o azulejo para a cobertura de fachada. No entanto, com poucas excepções, como o desaparecido minaret do pátio dos arcos, e a torre da entrada, a ideia de que se fazia, desfazia e refazia constantemente a obra⁵¹⁶ não nos parece muito segura, não existindo referências, ou registos evidentes de tal ter acontecido nos documentos

⁵¹³ Príncipe Félix Lichnowsky, 1946, p. 138 e 139

⁵¹⁴ José Augusto França, 1999, p. 216

⁵¹⁵ DOCUMENTONº 24:1847, Sintra Abril, 17 – Instruções do barão de Eschwege para o Mestre João Henriques acerca do andamento dos trabalhos no Palácio da Pena durante o período de ausência do primeiro. IAN/TT, Arquivo da Casa Real, Caixa N.º 7314, doc. CR 101-2. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 276

⁵¹⁶ “Por vezes demolia-se num dia o que fora construído na véspera, no sentido de alterar os planos, corrigir, de dar corpo a uma ideia que surgia pouco a pouco. (...) Os trabalhos desenvolviam-se de maneira bastante empírica, obedecendo a projectos que se encadeavam, porém com uma lógica interna que uma admirável intuição arquitectural ordenava.” In José Augusto França, 1999, p. 216

referentes à sua edificação. Facto ao qual acresce o rápido encadear dos trabalhos nos vários corpos do palácio, de forma aparentemente muito organizada e, decerto, com preocupações de não esbanjamento: “Recomendo a maior economia em tudo (...)”⁵¹⁷ escrevia o Barão de Eschwege ao Mestre João Henriques.

“Se seguirmos as diferentes fases dos trabalhos, vemos a construção crescer como um ser vivo – e a surpresa que hoje experimentamos aproxima-se da que era sentida pelo próprio rei e pelo sue colaborador. Aqui eles faziam levantar uma torre sineira, além um torreão de grande cúpula, mais longe um pórtico alegórico da criação do mundo, ou uma ponte levadiça (...). Mas seria um erro esquecer que este processo, marcado por valores de decoração numa corrente de fantasia lírica em que sobretudo conta o pitoresco, esconde uma organização estrutural que faz da Pena uma obra maior de arquitectura.”⁵¹⁸

A aparente e propositada desestruturação deste Palácio torna-o, apesar de *todos os revivalismos*, numa peça de arte moderna. Uma criação que não se rege por cânones fixos ou clássicos, mas por uma nova estética empenhada em criar para o olhar e para a vida do homem moderno objectos que fosse interessantes, ou seja, que constituíssem uma mais-valia para a sua pessoa, quer a nível intelectual, quer a nível sensorial. E, por isso são tão importantes as premissas acerca do lugar histórico onde a obra se ergue e as influência que recolhe, mas é importante também o modo como são organizadas para criar no fruidor sensações, ou “(...) efeitos «fortes e novos» (...)”⁵¹⁹. Assim, com o romantismo foram inauguradas outras categorias estéticas além do ‘Belo ideal e regular’, tais como a estética do «sublime», do «pitoresco», do «maravilhoso» e mesmo a estética do «feio».

O efeito de ‘surpresa’ sempre conseguido pela visão da Pena que José Augusto França descreve na citação anterior, advirá, precisamente da fuga a cânone clássico para tomar as ‘novas’ possibilidades estéticas citadas.

⁵¹⁷ DOCUMENTO N.º 24: 1847, Sintra Abril, 17 – Instruções do barão de Eschwege para o Mestre João Henriques acerca do andamento dos trabalhos no Palácio da Pena durante o período de ausência do primeiro. IAN/TT, Arquivo da Casa Real, Caixa N.º 7314, doc. CR 101-2. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica Volume II. Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (poilicopiado), p. 276

⁵¹⁸ José Augusto França, 1999, p. 217

⁵¹⁹ Paolo d’Angelo, 1997, p. 129

“O artista grego [clássico] não tinha necessidade de fazer pasmar, a sua obra adquiria valor na medida em que se uniformizava com os critérios estáveis e reconhecidos como belo (...)”⁵²⁰

O artista moderno, por seu lado, que como já dissemos, pertence à geração dos que procuram novo tipo de sabedoria revelada num novo tipo de existência, que retratamos no início deste trabalho. E, como tal, não lhe interessa a idealização, o seguimento incontestável da norma, imprimindo antes ao seu trabalho o que se pode definir como ‘Característico’. Predicado que, por oposição ao ideal, será uma das premissas da arte da modernidade: “Uma arte característica é uma arte que acentua aquilo que é irrepetível, único, aquilo que individualiza, e nesta procura não se detém perante os aspectos desagradáveis (...)”⁵²¹

Parece-nos que o Palácio da Pena reúne inúmeras qualidades que o vinculam ao paradigma da arte moderna, entendida como antítese dos classicismos. Os seus ‘aspectos desagradáveis’ nomeadamente o «mau gosto»⁵²², ou “(...) o ridículo que teria podido resultar de certos casamentos bizarros em nada afecta[m] o conjunto (...)”⁵²³ não são mais do que sinais da ousadia e confiança artística do seu criador.

Esta obra será então, plena da sua contemporaneidade europeia, e como inscreve-se no novo tipo de vida moldado pelo individualismo e pela liberdade na gestão das heranças artísticas. Os seus interiores “(...) numa articulação [que José Augusto França considera] burguesa (...)”⁵²⁴ revelam novos gostos de convivência familiar e conforto que se conjugam com o romantismo de serem inspirados nas celas fradescas ou em grandes Salas dos Paço medievais, como já referimos.

Aqui viveu a ‘Corte da Pena’ organizada em redor de D. Fernando II e da Condessa de Edla.⁵²⁵ Uma corte musical, artística que se movia entre Lisboa e o ambiente campestre mas sofisticado de Sintra.

Por ocasião visita dos reis de Espanha para inauguração da ‘Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental de Portugal e Espanha’ no dia 12 de Janeiro de 1882, entre os vários eventos, foi oferecido no dia seguinte um almoço no Palácio da Pena a Afonso

⁵²⁰ Paolo d’Angelo, 1997, p. 129

⁵²¹ Paolo d’Angelo, 1997, p. 130

⁵²² José Augusto França, 1990, p. 305

⁵²³ José Augusto França, 1999, p. 217

⁵²⁴ José Augusto França, 1990, p. 304

⁵²⁵ “As relações tensas entre a corte da Ajuda e a corte da Pena.” In Teresa Rebelo, 2009, p. 63

XII e Maria Cristina.⁵²⁶ O ‘Diário Ilustrado’ e o ‘Diário de Notícias’ do dia 14 fornecem informação sobre “(...) o almoço de «36 talheres» na Pena (13-I-1882), e um resto de tarde bem passada, com visita ao Chalet da Condessa e passeios no burrico Pulga (...)”⁵²⁷. Recepção que Rafael Bordalo Pinheiro ilustra, mostrando o «*paralelismo*» das cortes da Ajuda e da Pena – ‘*cada uno em su casa*’ – onde não falta o rei de Espanha “(...) no popular burro pulga.”⁵²⁸

Fazemos notar que este almoço dado em pleno Inverno a trinta e seis pessoas terá sido organizado provavelmente na ‘Sala dos Veados’ que, como referimos também era ‘Casa de Jantar’ pois, não deixava de ser apropriada a conjugação da sua decoração inspirada no ambiente pavilhão de caça com uma sala de refeição.

Além dos reis de Espanha, outros monarcas foram recebidos no Palácio da Pena. No final de Outubro de 1847, sendo ainda viva a rainha D. Maria II, foi recebida uma comitiva composta pela Rainha Adelaide de Inglaterra⁵²⁹, viúva de Guilherme IV e pelo Príncipe e a Princesa de Saxónia-Weimar, conforme registou Rodrigo Jozé Simões: “Despesas que se fizerão no dia 26 do corr[en]te com o almoço de S. M. El Rei, S.M. a Rainha d’Inglaterra, SS A.A. o Príncipe e a Princeza de Saxónia Weimar e comitiva.....6\$600”⁵³⁰

Muitos anos mais tarde Maria Rattazzi conta que “(...) quando o príncipe de Gales voltou em 1876 da sua viagem à



⁵²⁶ “D. Maria Pia aceitou comparecer na animada recepção *paralela* (...) que D. Fernando e a Condessa organizaram (...)” In António Cordeiro Lopes – D. Fernando II e a Condessa de Edla, um germânico e uma suíça na corte dos *Braganças*. *Lusitânia Revista da Faculdade de Letras*, Nº 21/22 (1996 / 1997)

⁵²⁷ António Cordeiro Lopes, 1996 / 1997, nota 42

⁵²⁸ Teresa Rebelo, 2009, p. 72

⁵²⁹ No registo de Rodrigo José Simões não vem o nome da rainha de Inglaterra, mas só pode ser o da rainha Adelaide, porque não foi a Rainha Vitória. A rainha Adelaide estaria em Lisboa de passagem para a Madeira onde passou uma longa estadia ver site da Presidência da Republica Portuguesa:

<http://www.presidencia.pt/?idc=609>. Maria Filomena Mónica na obra D. Pedro V refere que “(...) em 1847, a rainha Adelaide, viúva de Guilherme IV de Inglaterra, passou por Lisboa (...)” In Maria Filomena Mónica – **D. Pedro V**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005, p. 35. E, sabemos que e

⁵³⁰ Rodrigo Jozé Simões – **Folha das Despesas na Real Obra e Quinta da Penna 1847**. (4ª Semana de Outubro), p. 35

Índia passou por Lisboa, onde foi recebido com grandes festejos. Entre outras diversões, D. Fernando conduziu a Sintra o herdeiro da coroa de Inglaterra para lhe mostrar o maravilhoso castelo da Pena, que o príncipe inglês desejava ver; ali lhe puseram à disposição um belo e paciente burro.”⁵³¹

Além das cabeças coroadas e do círculo de D. Fernando II e da Condessa, também ‘o povo’ gostava de visitar a Pena, e podia fazê-lo, como indica um ofício do secretário particular do rei datado de 4 de Agosto de 1862 informando que “(...) a entrada na Propriedade da Pena pode ser permitida apenas aos domingos e sextas-feiras «como se *Sua Magestade* alli não estivesse [mas] «só ás pessoas de distinção».”⁵³², no dia 11 desse mês permite-se que os visitantes passem a poder ver o “Palácio novo”.⁵³³ E, cerca de vinte anos depois, o interesse mantinha-se, como comprova uma carta do apontador Luís António Pereira datada de 15 de Junho de 1884, informando que «Conforme eu outro dia, mandei dizer a V. Ex.^a, estiverão, nos dia 12-13-14- e 15 do corrente [mês de Junho]; os hotéis cheios de gente a mais não ver. – Á Pena, entrarão o portão principal, 600 pessoas, conta certa, e continuarão entrando.»⁵³⁴

Designado como «monumento» pelo Universo Pittoresco logo em 1843, o palácio parece ter entrado rapidamente para a memória visual e afectiva de uma certa camada informada da sociedade portuguesa que, em 1885, contra a hipótese de este ficar para condessa d’Edla que o tinha herdado, prontamente se levanta para que se «ressalvasse para a coroa e para a nação a propriedade e regalia do castelo a Pena, (...) que o país se habituara a considerar formosíssima jóia sua»⁵³⁵.

⁵³¹ “Parece que o príncipe não aprecia muito ascensões a pé e que não desconhece a gratidão, porque, atendendo aos serviços prestados pelo excelente animal, levou-o para Inglaterra.” In Maria Rattazzi, 2004, p. 322

⁵³² Documento Nº 36, Núcleo D. Fernando II e Diversos, Documentos Avulsos. Biblioteca da Fundação Casa de Bragança Vila Viçosa. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena.** Sintra, 2009, p. 124

⁵³³ Mais uma vez a distinção entre ‘Palácio Novo’ e ‘Palácio Velho’. Documento Nº 36, Núcleo D. Fernando II e Diversos, Documentos Avulsos. Biblioteca da Fundação Casa de Bragança Vila Viçosa. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena.** Sintra, 2009, (policopiado), p. 124

⁵³⁴ Documento Nº 43, Núcleo D. Fernando II e Diversos, Documentos Avulsos. Biblioteca da Fundação Casa de Bragança Vila Viçosa. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena.** Sintra, 2009, (policopiado), p. 129

⁵³⁵ António Cordeiro Lopes, 1996/1997. Citando o periódico Novidades (16/12/1885)

Neste palácio ‘eminentemente romântico’ D. Fernando II pôde, não só viver num ambiente de evasão – para outro tempo, outras paragens, como também romanticamente «Ser» o que desejasse. “Pagou ao país a sua dívida de príncipe e vive actualmente (1879) à sua vontade, como burguês, como artista, como caçador, retirado no seu Castelo da Pena (...)”⁵³⁶

Não é difícil imaginar D. Fernando com sua djellaba de Samorim num serão do palácio, a cavalo vestido de guerreiro árabe, ou com o traje que o fazia passar por caçador bávaro com que era visto desde que começara a visitar e estanciar na Pena.⁵³⁷ Personas com que se fez fotografar em pose.

Ele próprio era artista plástico apreciando sobretudo desenho, gravura, pintura e cerâmica. Apoiava pintores e escultores de que foi mecenas em colaboração coma condessa, a quem se deve, por exemplo, a bolsa de estudo que transportou Columbano a Paris em 1881. Mas também artistas musicais entre os quais citamos por se relacionar com a Pena, o pianista José Vianna da Mota que foi apresentado a D. Fernando e à sua esposa em 1874, quando tinha apenas seis anos. “Desta apresentação no Palácio da Pena terá resultado (...) que o rei subsidiasse os estudos do jovem pianista, conseguindo ainda que ele fosse recebido em Weimar, em 1885, como discípulo de Liszt.”⁵³⁸ Um ano antes de partir para a Alemanha, depois de ter frequentado o conservatório, Vianna da Mota dedica à condessa a pastoral «Au bord du Lac de Pena»⁵³⁹.

A este «ser o que quisesse», caçador, burguês, artista, rei, acrescentamos agricultor, uma face não menos romântica do príncipe alemão, que no complexo da Pena além do Palácio e do Parque também criou uma propriedade agrícola e pecuária.

Havia árvores de fruto – macieiras, tangerinas... – e produtos hortícolas⁵⁴⁰ para consumo interno, mas também leite, vitelas, batata, pinhas, madeira e limão⁵⁴¹ com excedente suficiente para venda e obtenção de lucros para a Quinta da Pena.⁵⁴²

⁵³⁶ Maria Rattazzi, 2004, p. 319

⁵³⁷ José Teixeira, 1986, p. 328

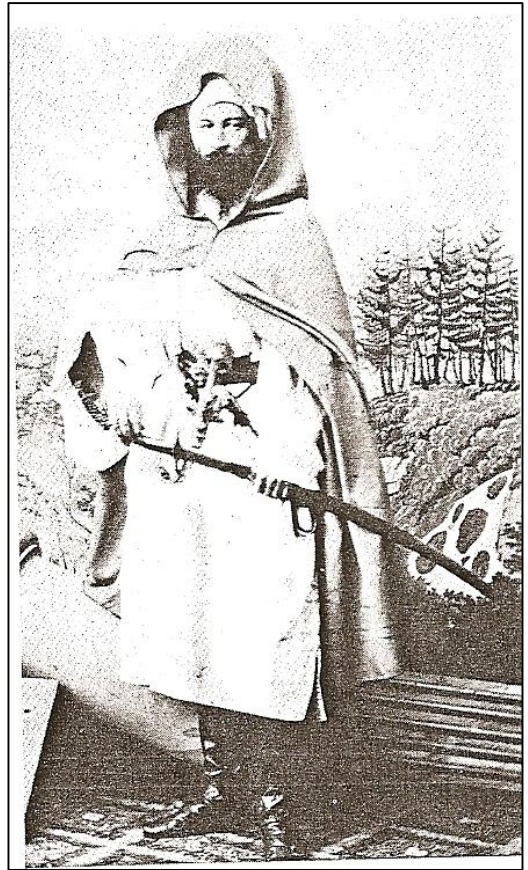
⁵³⁸ Teresa Rebelo, 2009, p. 69

⁵³⁹ Teresa Rebelo, 2009, p. 69

⁵⁴⁰ Jorge Muchagato, 2009, p. 125

⁵⁴¹ José Teixeira, 1986, p. 334

⁵⁴² Nas Rodrigo Folha das Despezas Jozé Simões regista não só os gastos que se tiveram com a «Real Obra» mas também com a «Quinta da Penna».



Esta produção despertava sério interesse por parte do rei que “Quando durante uma estadia na Pena a sua cara ficou queimada pelo sol, se mostrou muito satisfeito por se parecer com as pessoas humildes que passam a maior parte da sua vida ao ar livre.”⁵⁴³

Burguesmente, se quisermos, D. Fernando II actuava através do seu secretário particular na actividade agrícola dos seus domínios sintrenses. O cuidado com a produção e venda de limão é o mais notório, sendo citado em várias cartas, entre as quais destacamos a que reproduzimos em nota, que retrata preocupações e interesse de um verdadeiro lavrador.⁵⁴⁴

Seria talvez um ‘regresso à terra’, numa romântica descoberta do pitoresco do mundo rural. Sabemos que D. Fernando II se sentia “(...) bem entre as gentes humildes de Sintra que o receberam de uma maneira cordial e simples, o que ele apreciava muito mais que do que todas as cerimónias oficiais que viria a detestar na segunda parte da sua vida.”⁵⁴⁵

Afirma Marion Ehrhardt que a partir do momento em que se retira cada vez mais na Pena, após o casamento a condessa de Edla é visível que “Enquanto as suas inclinações artísticas ocupam um espaço relativamente pequeno nas sua cartas, abundam nelas as referências a questões da *agri, horti* e sivicultura, da jardinagem e da criação de gado e cavalos, para ele, como disse «*uma distracção benéfica*»⁵⁴⁶ Acrescentando a mesma

⁵⁴³ Marion Ehrhardt – D. Fernando II Visto através das suas cartas à família. In **Romantismo – Sintra nos Itinerários de um Movimento**. Sintra: Instituto de Sintra, 1988, p. 13

⁵⁴⁴ DOCUMENTO N.º 34:

“*Ilustríssimo Sr. Roiz dos Santos*

Nunca a Abelheira teve tanto limão como este anno, e que melhor aparência apresente; e por isso, admirame que se diga que é mau e que não serve para encaxotar!

Vossa *Senhoria* não deve fazer obra por o que dizem os criados, queira ir pessoalmente e examinar se effectivamente é assim, e chame até pessoas competentes, se tanto for preciso, e então depois disto feito, (...) dar-me a sua opinião e não a dos criados.

Em concluzão, queira vender som.te o lima propriamente refugo – (entenda-se bem) o que não ser ve para encaxotar.

Este limão o anno passado vendeo-se a 32 *reis*. o cento – sirva-lhe isto de guia –

Em *quanto* ao loutro limão, mande chamar os homens que costumão encaxotar, e fazer-se ahi todo o processo do anno passado a fim de ser remetido para Lixboa em caixas.

Este processo da apanha do limão e encaxotar deve ser fescalizado por *Vossa Senhoria* em preferência a outro serviço emq.to este durar – as caixas devem ser do mesmo tamanho das outras do anno passado francezas –

O Limão de refugo dever ser o *primeiro* a vender-se ahi pelo mais *que* se poder obter, mas è preciso ver *que* è só o refugo (...)” 1862, Maio, 5: Carta para o almoxarife da Pena sobre a produção e venda de limão da Quinta da Abelheira. Biblioteca da Fundação Casa de Bragança, Vila Viçosa, maço 108, XVIII/1862. In Jorge Muchagato – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009, (policopiado), p. 294

⁵⁴⁵ Marion Ehrhardt, 1988, p. 13

⁵⁴⁶ Marion Ehrhardt, 1988, p. 14

autora que nestes escritos se encontra um certo “(...) remoque feito pelo rei às pessoas que sempre se divertem e não têm o mínimo sentido para o cultivo da terra.”⁵⁴⁷

Em 1879, mais de trinta anos depois do Príncipe Lichnowsky ter visitado a Pena, foi a vez da Princesa Maria Rattazzi conhecer a obra de D. Fernando, que considerou “(...) idealista como um sonho.”⁵⁴⁸

Nas breves páginas que dedica ao palácio, descreve-nos, talvez com exagero, a existência alegre, completa e solar do rei e de sua mulher.

“Porque é amigo do Sol, o sr. D. Fernando! (...) vive feliz. Passeia muito, caça, pinta, acompanhado constantemente por sua esposa, a condessa de Edla.”⁵⁴⁹

Interessa-nos também o perfil de cicerone que o rei tinha gosto em adoptar, acompanhando a Princesa Ratazzi pelos aposentos, incluindo o seu quarto “(...) precedido de um *boudoir* encantador; perto de um piano, sobre o qual abundam partituras, deparava-se-nos um cavalete contendo muitos desenhos e esboços. Sua Majestade fez-nos notar uma espécie de relicário da mais remota antiguidade.”⁵⁵⁰

Do mesmo modo, achamos importante relatar o sentimento de «verdadeiro lar» que esta princesa pôde apreciar, sobretudo depois do que escrevemos acerca dos interiores oitocentistas e da sua adequação para propiciar a convivência cada vez mais familiar e íntima. Um comportamento que a aristocracia ia abraçando, e que aqui decerto foi estimulado pela condessa de Edla, de origem suíça, que tinha crescido na América segundo um estilo de vida burguês.⁵⁵¹

“Sente-se que a vida, a saúde e a felicidade residem ali! (...)”

No Castelo da Pena (...) Os móveis sorriem-nos afectuosamente, utilizam-se, não são exibidos unicamente a título de curiosidade; sente-se ali a mão de uma mulher inteligente no governo da casa; no dia em que sua Majestade se dignou a receber-nos, encontrámos a condessa de Ela fazendo burguesmente uns bolos deliciosos.”⁵⁵²

⁵⁴⁷ Marion Ehrhardt, 1988, p. 14

⁵⁴⁸ Maria Rattazzi, 2004, p. 319

⁵⁴⁹ Maria Rattazzi, 2004, p. 321

⁵⁵⁰ Maria Rattazzi, 2004, p. 320

⁵⁵¹ “Neste enquadramento não será demais lembrar que o pai de Elise, Jean Conrad Hensler, um barão alemão, refugiado político na América (...) tinha abandonado a profissão de alfaiate, que terá exercido por necessidade de ocasião, para acompanhar e promover a carreira artística da filha em Itália, quando ele obteve sucesso absoluto com o seu desempenho no La Scala de Milão.” Teresa Rebelo, 2009, p. 37

⁵⁵² Maria Rattazzi, 2004, p. 321. Repetimos estas descrições de Rattazzi podem conter um certo exagero. “(...) sobre o *Portugal à vol d’oiseau*, M. Breyner afirma que contém «inexactidões e até disparates formidáveis», mas perdoa-lhe «tudo [...] pela maneira correcta e amável como ela trata a nossa família Real.» José M. Justo – Portugal a Preto e Branco. Introdução. In Maria Rattazzi, 2004, p. 10

Um tipo de vida de traços burgueses que o rei adoptou, ao mesmo tempo que se pretendia um nobre cavaleiro e caçador, um agricultor, um diletante mecenas e artista, ou um informado e culto ‘arquitecto’ e decorador. Escolhas que a heterotopia⁵⁵³ da Pena lhe permitia adoptar, prestando-se como o cenário perfeito.

Termino com uma parte do texto «Of other sapaces» de Michel Foucault que parece adequar-se perfeitamente ao processo de transformação que originou o Palácio da Pena, um resultado do pensamento romântico e da espiritualidade e vida moderna inaugurada pela revolução de 1789:

“A ideia de acumular, de estabelecer uma espécie de arquivo geral. A vontade de fechar num só espaço todos os tempos, todas as épocas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos, que está, ele próprio, fora do tempo e inacessível às suas devastações, o projecto de organizar desta forma uma espécie de acumulação perpétua e indefinida do tempo, num lugar imóvel – toda esta ideia pertence à nossa modernidade.”⁵⁵⁴

⁵⁵³ Ver <http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>

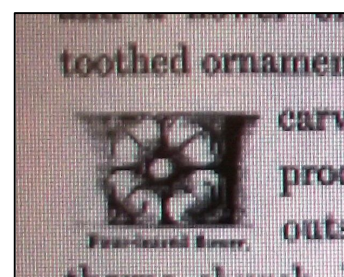
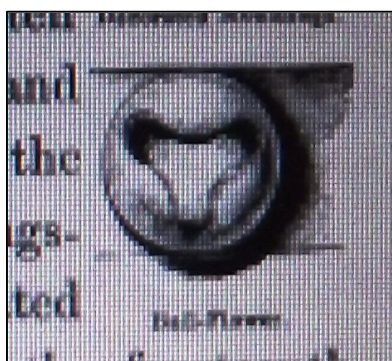
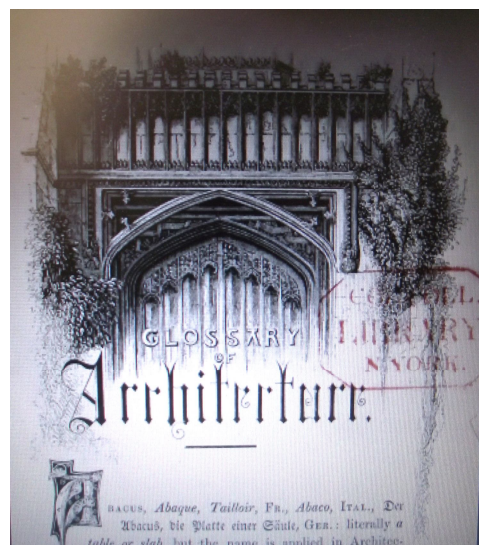
Heterotopia is a concept elaborated by philosopher Michel Foucault to describe places and spaces that function in non-hegemonic conditions. These are spaces of *otherness*, which are neither here nor there, that are simultaneously physical and mental. In general, a heterotopia is a physical representation or approximation of a utopia (like the city of Brasília), or a parallel space that contains undesirable bodies to make a real utopian space possible (like a prison).

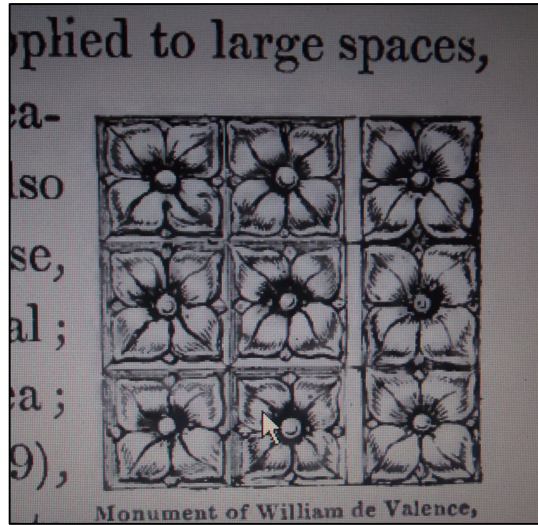
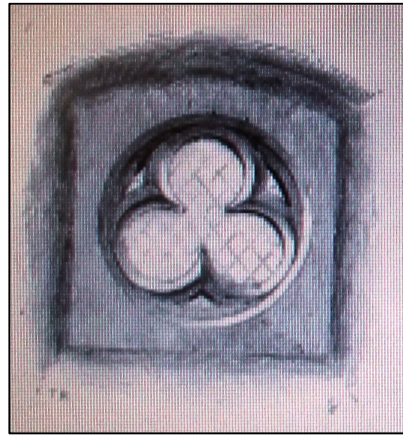
⁵⁵⁴ Michel Foucault «Of other Spaces», *in* VICENTE, Filipa, Lowdes, *Viagens e Exposições: D. Pedro V na Europa do século XIX*, Lisboa: Gótica, 2003 (excertos introdutórios)

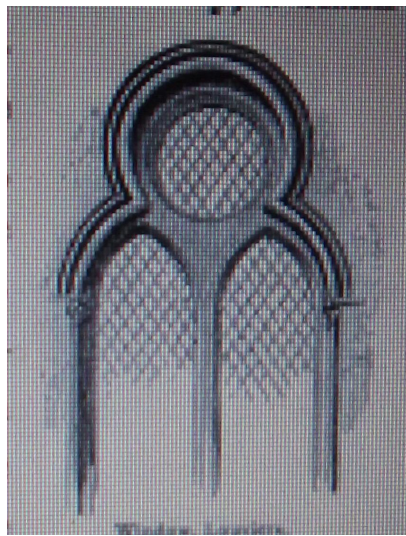
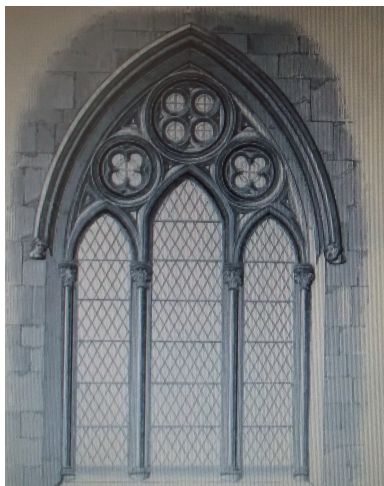
Anexo 2

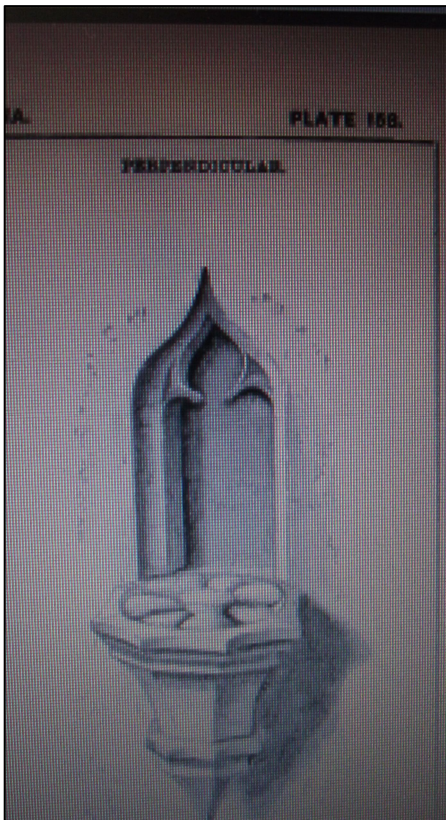
Como referimos existem vários elementos da arquitectura e decoração do Palácio que apresentam manifestas semelhanças com os modelos propostos nos dois volumes de «A Glossary of Architecture».

Apresentamos neste anexo o confronto entre alguns pormenores da Pena e as ilustrações deste glossário de formas arquitectónicas, destinado à prática do revivalismo, editado pela primeira vez em 1836.



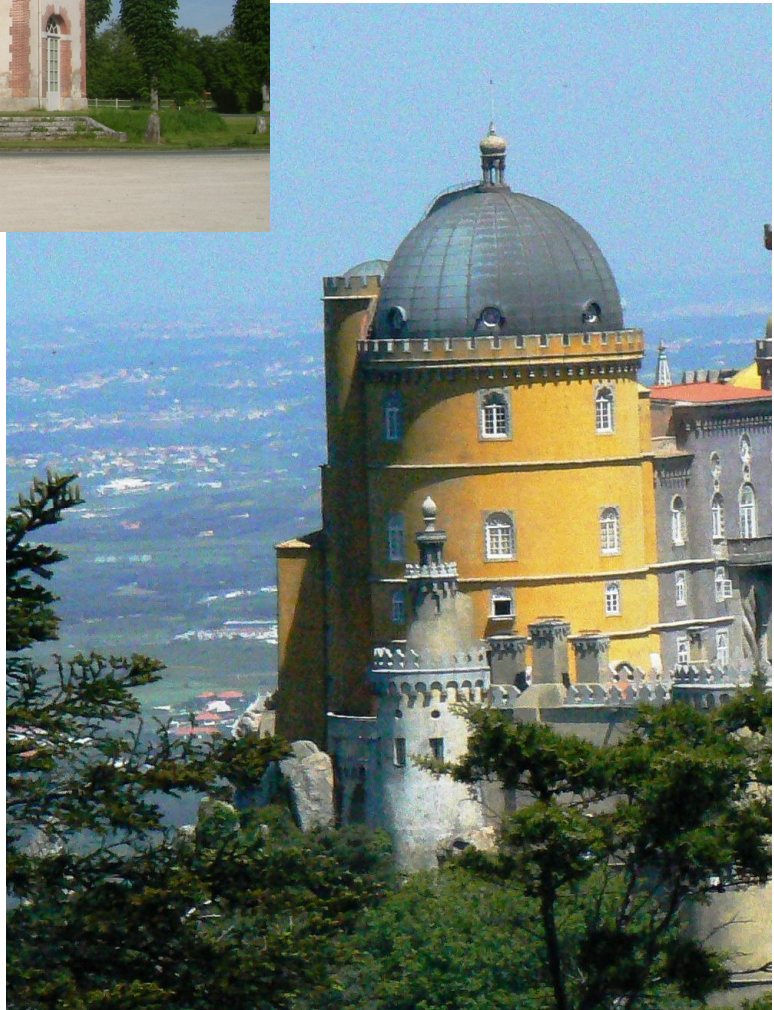






Anexo 3





Ilustrações

Página 13

„Der Wanderer über dem Nebelmeer“, Caspar David Friedrich, 1817, óleo sobre tela, 94, 4 cm X 74, 8 cm, Hamburger Kunsthalle. Retirada do site do museu: http://www.hamburger-kunsthalle.de/start/en_start.html

Página 16

“Femmes d'Alger dans leur appartement », Eugène Delacroix , Salon de 1834, óleo sobre tela, 1,80 cm por 2,29 cm, Museu do Louvre. Retirado do site do museu: <http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail>

Página 17

“D. Fernando II quando jovem”, c. 1834, óleo sobre tela, Coleção do Palácio Nacional da Ajuda. Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 26

Página 18

D. Maria II, Rainha de Portugal e dos Algarves, Samuel William Reynolds, 1829, gravado em Londres: M. Colnagni. Retirado do site da Biblioteca Nacional de Portugal: http://purl.pt/5217/1/e-1439-v_JPG/e-1439-v_JPG_24-C-R0072/e-1439-v_0001_1_p24-C-R0072.jpg

Página 19 (da esquerda para a direita)

“Rainha D. Maria II na idade de quinze anos, meses antes do casamento com D. Fernando”, Degobert, 1835, Litografia. Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista Artista-Rei** de José Teixeira, página 31

“Primeiro retrato do príncipe consorte D. Fernando, enviado à rainha”, Madou (?), 1835, Pintura a óleo sobre marfim. Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista Artista-Rei** de José Teixeira, página 31

Página 20

Gravura com legenda “*Ritt nach Mafra F.C. fec.[it] 1840*”, (Passeio a Mafra) Fernando de Saxe Coburgo, 1840, Gravura a Água Forte. Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista Artista-Rei** de José Teixeira, página 292

Página 21 (da esquerda para a direita)

“Discurso inaugural do rei D. Fernando II na Exposição Retrospectiva da Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola 12.1.1882”, desenho de António Ramalho, gravado por Manuel de Macedo e publicado na revista O Ocidente (11.3.1882). Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista Artista-Rei** de José Teixeira, página 280

Pormenor da ilustração anterior.

Página 22

“O Mosteiro da Pena desenhado por D. Fernando II” com legenda “*F.C. fec.[it] à Cintra*”. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Reprodução do **Álbum de Gravuras de D. Fernando II**, p. 15

Página 23 (de cima para baixo)

Pormenor do Anúncio de venda de «Bens Nacionaes» pela Junta de Crédito Público lista 433, nº1556, com base de licitação colocada nos 700.000 réis. Retirada da obra **D. Fernando II. Rei-Artista, Artista-Rei** de José Teixeira, página 303

Recibo passado em nome d'El Rei D. Fernando, correspondente ao pagamento de 761.000 réis. Retirada da obra **D. Fernando II. Rei-Artista, Artista-Rei** de José Teixeira, página 303

Página 25

Retrato do Barão de Eschwege, Fernando de Saxe-Coburgo, 1840, Água-Forte. Retirado da obra **O Imaginário Romântico da Pena** de José Carneiro, p. 65

Página 27

Palácio da Vila de Sintra, fotografia da autora Fevereiro 2008

Porta de Passagem da Sala das Pegas para a Sala das Sereias, ilustração retirada da obra **O Palácio Nacional de Sintra** de José Custódio Vieira da Silva, p. 92

Página 28

Pátio do Esquiço, fotografia de Fevereiro de 2008

Página 33

Vista do Palácio da Pena. Retirado do site www.flickr.com

Página 34

Porta Férrea. Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 52

Página 40 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Cintra; the Penha Convent. Desenho aguarelado de G. Vivian, litografado por Louis Hague. Esta imagem foi publicada no início de 1839 pela editora Day and Haghe no álbum *Scenery of Portugal and Spain* de George Vivian (desenho) e Louis Haghe (litografia). Ilustração Retirada da obra «*O Palácio da Pena*», página 20

Vista geral do corpo da capela a partir do pátio dos arcos. Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 66

Planta [...]chigráfica(?) do Edifício da Penna 1839. Nicolau Pires (assinado e datado). Desenho aguarelado. Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista Artista-Rei** de José Teixeira, página 309

Detalhe da imagem anterior, no qual salientámos a zona do antigo 'Pátio das Hospedarias' onde são visíveis essas residências, bem como a muralha que as ligava ao Convento, que tinha um arco por baixo da antiga 'Casa do Prior'. Adossadas a essa muralha existia a escadas que conduziam à varanda descrita por Juromenha e que é visível na planta de Nicolau Pires.

Página 41 (de cima para baixo)

Entrance to the Penna (drawn from nature & on stone by W. H. Burnett_ printed by Hullmandel). William H. Burnett, 1830. Litografia publicada no álbum *Views of Cintra* com outras treze ilustrações. Arquivo Municipal de Sintra/Arquivo Histórico: Cota [0156/GRA/Pt10]

Pena. Célestine Brelaz, 1832. Publicado por Manuel Luís da Costa no álbum «*Croquis de Cintra. Dessinées d'après nature Lithographiés*». Arquivo Municipal de Sintra/Arquivo Histórico: Cota [0102/GRA-Pt06]

Página 42

Retábulo da Capela da Nossa Senhora da Pena. Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 89

Página 46 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Detalhe da litografia *Entrance to the Penna (drawn from nature & on stone by W. H. Burnett_ printed by Hullmandel)*. William H. Burnett, 1830. Litografia publicada no álbum *Views of Cintra* com outras treze ilustrações. Arquivo Municipal de Sintra/Arquivo Histórico: Cota [0156/GRA/Pt10]

Pátio dos Arcos (pormenor de fotografia). Retirado da obra **O Imaginário Romântico da Pena** de José Carneiro, p. 138

Cintra: Penha Convent. Desenho aguarelado de G. Vivian, litografado por Louis Hague. Esta imagem foi publicada no início de 1839 pela editora Day and Haghe no álbum *Scenery of Portugal and Spain* de George Vivian (desenho) e Louis Haghe (litografia). Arquivo Municipal de Sintra/Arquivo Histórico: Cota [0182/GRA/Pt12]

Recorte de fotografia da fachada Sul do núcleo do convento retirada do site [www. Panoramio](http://www.Panoramio)

Página 47 (da esquerda para a direita)

Cintra tirado naturall da parte de leste-sueste. Duarte d'Armas, 1505. Arquivo Municipal de Sintra/Arquivo Histórico: Cota [0152/GRA/Pt10]

Pormenor de *Cintra tirado naturall da parte de leste-sueste*. Duarte d'Armas, 1505. Arquivo Municipal de Sintra/Arquivo Histórico: Cota [0152/GRA/Pt10]

Página 49

O Palácio Novo visto do Terraço da Rainha, retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 71

Página 52

Fotografia do documento manuscrito: Real Obra e Quinta da Penna. Livro das Despezas Semanaes, Rodrigo Jozé Simões. Fotografia da autora (Janeiro de 2011)

Página 53 (de cima para baixo)

Pormenor de *Cintra-Cloister of the Penna Convent*. Desenho aguarelado de G. Vivian, litografado por Louis Hague. Esta imagem foi publicada no início de 1839 pela editora Day and Haghe no álbum *Scenery of Portugal and Spain* de George Vivian (desenho) e Louis Haghe (litografia). Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 17

Cintra-Cloister of the Penna Convent. Desenho aguarelado de G. Vivian, litografado por Louis Hague. Esta imagem foi publicada no início de 1839 pela editora Day and Haghe no álbum *Scenery of Portugal and Spain* de George Vivian (desenho) e Louis Haghe (litografia). Arquivo Municipal de Sintra/Arquivo Histórico: Cota [0181/GRA/Pt12]

Página 54 (da esquerda para a direita)

Detalhe de *Planta [...]chigráfica(?) do Edifício da Penna 1839*. Nicolau Pires (assinado e datado). Desenho aguarelado. Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista Artista-Rei** de José Teixeira, página 309

Detalhe “*Planta do Real Palácio da Pena 3º Pavimento (andar nobra)*”. J. A. A. Victal., 1901, desenho sobre papel heliográfico (adaptado para preto e branco para este trabalho). Arquivo do Palácio Nacional da Pena.

Página 55

Fotografia da fachada Sul do núcleo do convento retirada do site [www. Panoramio](http://www.Panoramio)

Página 56

Recorte de fotografia da fachada Sul do núcleo do convento – “(...) *da cimalha da caza e terraço pegado ao palácio de 2 palmos de balanço c/ 3 pés de altura e 94 p. de comprimento.*” Retirada do site www. Panoramio

Página 57

Planta [...]chigráfica(?) do Edifício da Penna 1839. Nicolau Pires (assinado e datado). Desenho aguarelado. Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista Artista-Rei** de José Teixeira, página 309

Página 58

“Planta da zona onde se erguia o Mosteiro da Pena, marcando as alterações feitas [ou a fazer] nos 1º e 2º pisos, bem como o local onde se levanta o pórtico e o torreão circundado pela entrada, n. ass., n. dat. (1842?), desenho a lápis com aguada cinzenta e rosa (...)” Arquivo do Palácio Nacional da Pena. Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 36

Página 59

Varanda que liga a ‘Casa de Jantar’ à ‘Sala do Café’. Fotografia recortada retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, contracapa.

Página 60

Vista da fachada Este do núcleo do convento – Varanda da Casa de Jantar. Fotografia da autora (13/05/2010)

Página 61 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Vista da galeria inferior Norte do Claustro da Pena. Nesta fotografia é visível a porta com lintel trilobado que já existia antes da intervenção fernandina. Fotografia de autora (21/05/2010)

Pormenor de *Cintra-Cloister of the Penna Convent*. Desenho aguarelado de G. Vivian, litografado por Louis Hague. Esta imagem foi publicada no início de 1839 pela editora Day and Haghe no álbum *Scenery of Portugal and Spain* de George Vivian (desenho) e Louis Haghe (litografia). Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 17

Página 62

Detalhe da “*Planta do Real Palácio da Pena 2º Pavimento*”, J. A. A. Victal, 1901, desenho sobre papel heliográfico (adaptado para preto e branco para este trabalho). Arquivo do Palácio Nacional da Pena. (legendas nossas)

Página 63 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Janelão Neomanuelino para iluminação das escadas do claustro. Fotografia de autora (21/05/2010)

Pormenor de *Cintra-Cloister of the Penna Convent*. Desenho aguarelado de G. Vivian, litografado por Louis Hague. Esta imagem foi publicada no início de 1839 pela editora Day and Haghe no álbum *Scenery of Portugal and Spain* de George Vivian (desenho) e Louis Haghe (litografia). Municipal de Sintra/Arquivo Histórico: Cota [0181/GRA/Pt12] Nesta ilustração é possível verificar que a zona de acesso à capela não era aberta em dois arcos abatidos, como actualmente, mas fechada por um pano de parede com portas iguais às das restantes faces do claustro.

Abertura feita na parede da galeria do claustro Jerónimo, durante as obras fernandinas para a zona de acesso à capela. Fotografia de autora (21/05/2010)

Página 64 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Abóbada da zona de acesso à capela. Fotografia de autora (21/05/2010)

Pormenor da *Planta [...]chigráfica(?) do Edifício da Penna 1839*. Nicolau Pires (assinado e datado). Desenho aguarelado. Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista Artista-Rei** de José Teixeira, página 309 – Nesta imagem marcámos a zona de acesso à capela que se manteve, como se verifica na planta de 1901.

Pormenor da “*Planta do Real Palácio da Pena 3º pavimento (andar nobre)*”, J. A. A. Victal, 1901, desenho sobre papel heliográfico (adaptado para preto e branco para este trabalho). Arquivo do Palácio Nacional da Pena – Marcação da zona de acesso à capela.

Fachada Este e Norte do convento onde são visíveis as janelas com vão em volta perfeita. Fotografia recortada retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, contracapa.

Página 65

Pormenor da *Planta [...]chigráfica(?) do Edifício da Penna 1839*. Nicolau Pires (assinado e datado). Desenho aguarelado. Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista Artista-Rei** de José Teixeira, página 309 – Neste pormenor surge a divisão original das celas no piso superior do claustro.

Pormenor da “*Planta do Real Palácio da Pena 3º Pavimento (andar nobre)*”, J. A. A. Victal, 1901, desenho sobre papel heliográfico (adaptado para preto e branco para este trabalho). Arquivo do Palácio Nacional da Pena. - Neste pormenor é possível observar a marcação actual das divisões no piso superior do claustro.

Página 66 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Sala Íntima. Fotografia recortada retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 99

Quarto entre a ‘Casa de Jantar’ e a ‘Sala do Café’ (do *Camarista* na planta de 1901). Fotografia recortada retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 82

Quarto das Damas. Fotografia retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 91

Página 67

Fecho de abóbada com motivo de alcaçofra utilizado como mísula na galeria Sul do piso superior do claustro. Fotografia de autora (21/05/2010)

Fecho de abóbada com face humana utilizado como mísula na galeria Sul do piso superior do claustro. Fotografia de autora (21/05/2010)

Mísula de cogulhos. Fotografia de autora (21/05/2010)

Página 68 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Fecho de abóbada. Fotografia de autora (21/05/2010)

Fecho de abóbada com motivo de romãs. Fotografia de autora (21/05/2010)

Fecho de abóbada com motivo de face humana utilizado como mísula. Fotografia de autora (21/05/2010)

Fecho de abóbada com pequeno dragão (alado). Fotografia de autora (21/05/2010)

Pormenor da porta manuelina da ‘Casa do Capítulo’ do Convento da Conceição de Beja – Dragão alado. Retirado da obra **O Tardo-Gótico em Portugal – a arquitectura no Alentejo** de José Custódio Vieira da Silva, página 52

Página 69 (de cima para baixo)

Pormenor de *Cintra-Cloister of the Penna Convent*. Desenho aguarelado de G. Vivian, litografado por Louis Hague. Esta imagem foi publicada no início de 1839 pela editora Day and Haghe no álbum *Scenery of Portugal and Spain* de George Vivian (desenho) e Louis Haghe (litografia). Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 17 – Nesta ilustração é possível verificar que em desenho rápido G. Vivian apresenta azulejos com linhas de padrão semelhantes às actuais.

Segmento da face Norte do claustro. Fotografia de autora (21/05/2010)

Página 70 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Quatro fotografias das máscaras de remate ao corte biselado dos gigantes do claustro da Pena. Fotografias de autora (21/05/2010)

Gigante Este do Claustro: gárgula e pináculo. Fotografia de autora (21/05/2010)

Canto entre as galerias Oeste e Norte do claustro: as gárgulas. Fotografia de autora (21/05/2010)

Página 71

Gárgula (leão) de gigante. Fotografia de autora (21/05/2010)

Gárgula (homem). Fotografia de autora (21/05/2010)

Gigante, gárgula e pináculo. Fotografia de autora (21/05/2010)

Canto entre as galerias Este e Sul do claustro: gárgula e pináculo. Fotografia de autora (21/05/2010)

Página 72

Arranque da ‘Torre do Relógio’ adossada ao núcleo do claustro. Fotografia de autora (21/05/2010)

Púlpito da Capela da Pena, transposto para a Igreja de São Pedro de Penaferrim. Fotografia de autora (21/05/2010)

Página 73

Pormenor de *Cintra; the Penha Convent*. Desenho aguarelado de G. Vivian, litografado por Louis Hague. Esta imagem foi publicada no início de 1839 pela editora Day and Haghe no álbum *Scenery of Portugal and Spain* de George Vivian (desenho) e Louis Haghe (litografia). Ilustração Retirada da obra «*O Palácio da Pena*», página 20 - Nesta ilustração é possível observar a fresta na fachada da nave que foi aberta pela campanha fernandina.

Recorte de fotografia da vista capela a partir do pátio dos arcos onde é visível a diferença na abertura da janela. Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 66

“Tecto da Capela-mor e revestimentos azulejares do séc. XVI, XVII e XVIII.” Fotografia retirada da obra **O Imaginário Romântico da Pena** de José Carneiro, p. 90

Página 74 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Pormenor do retábulo da Capela da Pena, nicho central com o tema do Senhor Morto. Fotografia retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 90

Vitral da Ceia de E maus colocado em 1853. Fotografia retirada da obra **O Imaginário Romântico da Pena** de José Carneiro, p. 149

Vitral da Nave da Capela com representação de Nossa Senhora da Pena, São Jorge, D. Manuel (com o convento da Pena no fundo), Vasco da Gama com uma caravela e a Torre de Belém, encimados pela Esfera Armilar, as armas de Coburgo e de Bragança e pela Cruz de Cristo, assinado *Kerner in Nuremberg, 1841*. Fotografia retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 87

Página 75

Claustro da Pena ainda com a caixilharia. Fotografia retirada da obra **O castel da Pena** de Manuel Rio de Carvalho

Página 76

Casa de Jantar Íntima Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 79

Página 79 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Pormenor da Casa de Jantar Íntima. Fotografia da autora (21/05/2010)

Pormenor da factura de Eugénio Roseira – Fábrica de Louça e Azulejos de Todas as Qualidades. Retirada da obra Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista Artista-Rei** de José Teixeira, página 327

Factura de Eugénio Roseira – Fábrica de Louça e Azulejos de Todas as Qualidades. Retirada da obra Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista Artista-Rei** de José Teixeira, página 327

Página 78

Tecto com abóbada oitocentista do (actuais aposentos de D. Carlos). Fotografia da autora (21/05/2010)

Página 79

Quarto de D. Fernando II. Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 95

Página 80 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

‘Sala Árabe’. Fotografia retirada do site www.parquesdesintra.pt

Brasão de dois crescentes. Fotografia retirada da obra **O Imaginário Romântico da Pena** de José Carneiro, p. 154

Brasão com as armas de Bragança e Coburgo, encimado pela coroa real. Fotografia retirada da obra **O Imaginário Romântico da Pena** de José Carneiro, p. 154

Página 81 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Pormenores da pintura do tecto da ‘Sala árabe’

Diabrete com olhos fechados; Careca com barba e olhos fechados; Figura com caracóis e barba; Diabrete; Diabrete; Diabrete; Diabrete; Diabrete careca com língua de fora; Lobo; Diabrete com barba de caracóis, Máscara feminina com nariz e boca tapada; Máscara masculina com boca tapada.

Página 83 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Fotografia do Palácio da Pena de Wenceslau Cifka, com data provável de 1847. Associação Portuguesa de Photographia. <http://apphotographia.blogspot.com/2007>

‘A Pena em Sintra’, desenho e litografia de João Pedro Monteiro 1847?. Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista** de José Teixeira, página 302

Torre da Guardaria do Real Palácio da Pena. Desenho e Litografia de Legrand. Retirado da obra *Universo Pittoresco* N° 13 (1844)

Pormenor de fotografia da fachada Este do ‘Palácio Novo’. Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 71

“*Prospecto do Palácio acastelado da Pena,*” fachada Norte, não assinado, e não datado (provavelmente de 1842). *Tinta da china e aguada cinzenta sobre papel (col. Palácio Nacional da Pena)*. Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 41

Postal Ilustrado de uma “*Vista Geral do Castello da Pena*”. Retirado do site www.monumentos.pt

Página 85 (da esquerda para a direita)

Pormenor do prospecto do Palácio acastelado da Pena, fachada Norte, não assinado, e não datado (provavelmente de 1842). *Tinta da china e aguada cinzenta sobre papel (col. Palácio Nacional da Pena)*. Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 41

Pormenor de fotografia retirada do site escapadelas.com

Página 87

Vista do Palácio da Pena, fotografia retirada do site br.olhares.com

Página 88

Fotografia de vista do ‘Palácio Velho’. Retirada do site panoramio.com

Página 89

‘Vista geral do corpo da Capela a partir do Pátio dos Arcos’. Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 66

Página 91

Karl Friedrich Schinkel, Franz Krüger, 1836, giz colorido. Retirado do site wikipédia (Fonte: Hermann Ziller - **Schinkel**, Bielefeld e Leipzig: Velhagen & Klasing, 1897, p. 2

Página 94

Schloss Stolzenfels, Mogutiner, 2005, fotografia. Retirado do site: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stolzenfels02.jpg>

Página 95 (de cima para baixo)

Schloss Stolzenfels, fotografia. Retirado do site: swen.uwaterloo.ca

“Schloss Stolzfels about 1630”. Retirado da obra *The castles of the Rhine: recreating the Middle Ages in modern Germany* de Robert R. Taylor, página 130

Página 96 (de cima para baixo)

Jardim interior de inspiração italiana no Palácio de Stolzenfels. Retirado do site: burgenseite.ch

Vista aérea do Palácio de Stolzenfels. Retirado do site: reisefuehrer-deutschland.de

Página 97

Fachada do Palácio de Babelsberg (corpo feito após a morte de Schinkel). Retirado do site: potsdam-babelsberg.de

Página 98 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Palácio de Babelsberg visto do rio Havel. Retirado do site: http://24web.de/potsdam/potsdam_2.html

Pérgola do Palácio de Babelsberg, projectada por Schinkel. Fotografia da autora (Junho 2010)

Postal Ilustrado com legenda : *1949 P.Z. – Potsdam. Babelsberg Schloss*. Retirado do site: de.academic.ru

Página 99 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Corpo do Palácio de Babelsberg projectado por Schinkel. Fotografia da autora (Junho 2010)

Corpo do Palácio de Babelsberg projectado por Schinkel – pormenor da bow-window sobrepujada por varanda. Fotografia da autora (Junho 2010)

Planta do Palácio de Babelsberg com distinção entre a zona projectada por Schinkel (a encarnado) e a zona projectada por Ludwing Persius e Heirich Strack (a verde). Exposta no Palácio de Babelsberg. Fotografia da autora (Junho 2010)

Página 100 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Corpo do Palácio de Babelsberg projectado por Ludwing Persius e Heirich Strack – pormenor da dupla bow-window sobrepujada por varanda. Fotografia da autora (Junho 2010)

Torre com torrinha anexa que remata o corpo projectado por Ludwing Persius e Heirich Strack. Fotografia da autora (Junho 2010)

Corpo octogonal de Schinkel que faz a ligação com o de Ludwing Persius e Heirich Strack. Fotografia da autora (Junho 2010)

Página 101 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Pormenor de “(...) Das Landhaus des Prinzen Wilhelm K II auf des Babelsberg bei Potsdam”. Ferdinand Berger, 1838, gravura (345x457 mm), Nationalgalerie. Retirada da obra **Kark Friedrich Schinkel: a Universal Man**

Prospecto do Palácio a Castellado da Pena do Lado Sul, n. ass., n. datado, tinta da china e aguada sobre papel, Colecção do Palácio Nacional da Pena. Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 45

Pormenor da Sala de Baile do Palácio de Babelsberg, fotografia da autora (Junho de 2010)

Tecto da Biblioteca do Palácio de Babelsberg, fotografia de autora (Junho de 2010)

Página 102 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Sala Privada do Palácio de Babelsberg onde figura uma fotografia ampliada do seu aspecto original, fotografia de autora (Junho de 2010)

Biblioteca do Palácio de Babelsberg onde figura uma fotografia ampliada do seu aspecto original, fotografia de autora (Junho de 2010)

Pormenor da Sala de Baile do Palácio de Babelsberg, fotografia da autora (Junho de 2010)

Página 103 (da esquerda para a direita)

Gate House de Hampton Court Palace. Retirado do site <http://www.ukstudentlife.com>

Pormenor do 'Prospecto do Palácio a Castellado da Pena do Lado d.' n. ass., n. datado, tinta da china e aguada sobre papel, Coleção do Palácio Nacional da Pena. Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 41

Página 104

Vista da fachada sul do núcleo do mosteiro do Palácio da Pena, fotografia da autora (Março de 2009)

Página 106 (de cima para baixo)

O Palácio da Pena em construção – fase final, cerca de 1857 (data apontada por nós uma vez que já possui o terceiro cordão de cantaria, cuja empreitada foi realizada nesse ano, conforme o contrato citado na página 156 desta dissertação). Fotografia de Vige et Pléssix, Coleção do Palácio Nacional da Ajuda. Retirado da Obra **O Imaginário Romântico da Pena** de José Carneiro, p. 173

O Palácio da Pena na fase final da sua construção, Fotografia de Tisseron, Coleção do Palácio Nacional da Ajuda. Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 47

Página 108

O Palácio da Pena em construção, fotografia de Wenceslau Cifka, data provavelmente de 1847. Retirada do blogue da Associação Portuguesa de Fotografia: apphotographia.blogspot.com/

Página 110

O Palácio da Pena em construção. Nesta fotografia é possível observar a construção estrita por corpos. Cada corpo estava finalizado antes de se iniciar o seguinte. Retirado da obra de José Cornélio da Silva e Gerald Luckurst **Sintra – A Paisagem e suas Quintas**, p. 87

O Palácio da pena em construção, Corpo do Tritão Visto de Sul. Retirado da obra de José Cornélio da Silva e Gerald Luckurst **Sintra – A Paisagem e suas Quintas**, p. 88

Página 111

Corpo do Tritão, fotografia (ass. Sónia Baptista), 2008. Retirado do site www.flickr.com

Página 112 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Janela e Rosácea na vista posterior do Corpo do Tritão, fotografia da autora (Março de 2009)

Tritão e Arco. Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 59

Azulejo com a Esfera Armilar, século XIX, Fábrica Roseira. Fotografia da autora

Azulejo com esfera armilar, c. 1508-1509, oficina de Fernan Martinez Guijaro, ou de Pedro de Herrera, **Palácio Nacional de Sintra**. Retirado do site do Museu Nacional do Azulejo: <http://mnazulejo.imc-ip.pt/>

Página 113

Vista do Corpo do Tritão e sua ligação ao núcleo do 'Palácio Velho'. Detalhe de fotografia. Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 48

Página 114 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Janela do piso térreo do torreão Sul (esquerdo) do Corpo do Tritão. Fotografia da autora (09/07/2009)

Janela do piso térreo do torreão Norte (direito) do Corpo do Tritão. Fotografia da autora (09/07/2009)

Janela do primeiro piso do torreão Sul (esquerdo) do Corpo do Tritão. Fotografia da autora (09/07/2009)

Janela do primeiro piso do torreão (direito) do Corpo do Tritão. Fotografia da autora (09/07/2009)

Página 115 (de cima para baixo)

Detalhe da janela do terceiro piso do torreão Sul (esquerdo) do Corpo do Tritão. Fotografia da autora (09/07/2009)

Janela do terceiro piso do torreão Norte (direito) do Corpo do Tritão. Fotografia da autora (09/07/2009)

Janela do quarto nível do torreão Sul (esquerdo) do Corpo do Tritão. Fotografia da autora (09/07/2009)

Página 116

Janela do quarto nível do torreão Norte (direito) do Corpo do Tritão. Fotografia da autora (09/07/2009)

Página 118

'Composição Grottesca', D. Fernando II, 1852, gravura a água-forte. Retirado da obra **D. Fernando II Rei-Artista Artista-Rei**, página 232

Página 119 (da esquerda para a direita)

Tritão, fotografia (ass. Rui Jorge de Lima). Retirada do site olhares.aeiou.pt

Busto na base da Janela do Sub-Coro de do Convento de Cristo em Tomar, fotografia retirada do site: palacio-de-sintra.blogspot.com

Página 120 (da esquerda para a direita)

Morte num Cavalo Branco, William Blake, c. 1800, caneta, tinta indiana e aguarela sobre papel (39,3x31,1). The Fitzwilliam Museum, retirado do site do museu: www.fitzmuseum.cam.ac.uk

Pestilência, William Blake, caneta e aguarela sobre papel (30,4x34,2 cm). Museum of Fine Arts, Boston. Retirado do site: www.tat.org.ok

Odysseus in front of Scylla and Charybdis, J.H. Füssli, 1794-96, óleo sobre tela (126 × 101 cm), Kunsthaus Aarau. Retirado do site: www.wikipedia.org

Página 123 (da esquerda para a direita)

Detalhe da base do Portal do Tritão. Fotografia da autora (14/12/2010)

Tritão. Fotografia retirada do site www.parquesdesintra.pt

Página 124

Átrio ou ‘Cabana do Peregrino’. Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 63

Página 125

Vista da ‘Cabana do Peregrino’ –Exedra. Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 62

Página 126 (de cima para baixo)

Planta do 1º Piso retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 9 (adaptada pela autora)

Arco com Janela Termal e tecto com muqarnas. Retirado do site flickr.com

Página 127

Pormenor de fotografia retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 62

Página 128 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Detalhe da ‘Cabana do peregrino’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Pratos com frutos e coroas de louros. Fotografia da autora (14/12/2010)

Aduela e sanca azulejada da ‘Cabana do Peregrino’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 129

Parede e exedra da ‘Cabana do Peregrino’ Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 130 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Pormenor da ‘Cabana do Peregrino’, o dispositivo para o corredor de serviço disfarçado pelo ‘Arco do Triunfo’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Fecho da cobertura de uma das duas exedras da ‘Cabana do Peregrino’. Retirado do site pbase.com

Mísula com peras. Fotografia da autora (14/12/2010)

Mísula com cachos de uva. Fotografia da autora (14/12/2010)

Mísula com folha e flor de acanto. Fotografia da autora (14/12/2010)

Mísula com haste de limoeiro em cesto de verga. Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 131 (de cima para baixo da esquerda para a direita)

Cúpula da exedra da ‘Cabana do Peregrino’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Azulejos com ‘Combate apeado entre dois cavaleiros’, retirado do site pbase.com

Azulejos com ‘Panóplia Medieval’, retirado site pbase.com

Azulejos de padrão com relevo, retirado do site pbase.com

Página 132

Porta das Cabaças. Fotografia retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 63

Página 133 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Cavaleiro apeado junto a elementos arquitectónicos com trepadeira de cabaças. Gravura de D. Fernando II com legenda: “F.C. fecit a Lisbonne 1843”

Exedra com Porta das Cabaças. Fotografia da autora

Pormenor da ‘Porta das Cabaças’. Fotografia da autora 2008

Cabaça. Fotografia da autora

Página 134 (de cima para baixo)

Fecho da Porta com tronco podado. Fotografia da autora 2008

Aduela da ‘Porta com troncos podados’. Fotografia da autora 2008

Página 135

Escada das Cabaças. Pormenor de fotografia retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 63

Escada de D. João III. Retirada da obra obra **O Palácio Nacional de Sintra** de José Custódio Vieira da Silva p. 72

Página 136 (de cima para baixo)

Serpente na base do pilar central da escada. Fotografia da autora 2008

Recorte do vão do piso térreo do torreão das escadas das cabaças. Fotografia da autora 2008

Recorte do vão ao nível do primeiro piso do torreão das escadas das cabaças. Fotografia da autora 2008

Raposa com grinalda a sair da sua boca com frutos bicados por pássaro na aduela do vão ao nível do primeiro piso. Fotografia da autora 2008

Página 137 (de cima para baixo)

Aduela do recorte da janela do vão ao nível do primeiro piso. Fotografia da autora 2008

‘Porta dos Vermes’. Fotografia da autora 2008

Seis fotografias com pormenores da ‘Porta dos Vermes. Fotografias da autora 2008.

Página 138 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Fóssil de Caracol, ilustração retirada do site www.geocities.com

Fóssil de aranha, ilustração retirada do site [http://: g1.globo.com](http://g1.globo.com)

Caracol esculpido no Portal Monumental das Capelas Imperfeitas da Batalha, ilustração retirada do site [http/ upload.wikimedia.org/wikipediacommonscc6Caracol_Batalha.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/Caracol_Batalha.jpg)

Página 139 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Florões na aduela da ‘Porta dos Vermes’. Fotografia da autora 2008

Armas de Saxe-Coburgo dentro de florão na aduela da 'Porta dos Vermes'. Fotografia da autora 2008

Recorte do vão ao nível do segundo piso. Fotografia da autora 2008

Cobra e rato que rói um cacho de uvas na aduela do recorte do vão ao nível do segundo piso. Fotografia da autora 2008

Aduela com pássaro de pescoço longo que bica cacho de uvas na aduela do recorte do vão ao nível do segundo piso. Fotografia da autora 2008

Aduela com ave de asas abertas no recorte do vão ao nível do segundo piso. Fotografia da autora 2008

Duas serpentes cruzadas na base da aduela do recorte do vão a nível do segundo piso. Fotografia da autora 2008

Página 140

Porta de recorte canopial com aduela em *torsade* de acesso ao 'Piso Nobre'. Fotografia da autora 2008

Pormenor da pintura parietal com raízes nas escadas. Fotografia da autora 2008

Pormenor da pintura parietal com raízes nas escadas. Fotografia da autora 2008

Página 141 (de cima para baixo)

Pormenor da pintura parietal com raízes nas escadas. Fotografia da autora 2008

Pátio dos Arcos visto da muralha de acesso ao Piso Nobre do Torreão. Retirado do site flickr.com

Página 142 (de cima para baixo)

Fachada Poente do Corpo do Tritão. Fotografia da autora 9/07/2009

Cornijas da fachada poente do 'Corpo do Tritão'. Fotografia da autora 9/07/2009

Página 143 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Fotografia onde é visível a manutenção do arco sob a 'Casa do Prior'.

Pormenor da gravura *Cintra; the Penha Convent*. Desenho aguarelado de G. Vivian, litografado por Louis Hague. Esta imagem foi publicada no início de 1839 pela editora Day and Haghe no álbum *Scenery of Portugal and Spain* de George Vivian (desenho) e Louis Haghe (litografia). Ilustração Retirada da obra «*O Palácio da Pena*», página 20

Janela do primeiro piso na fachada posterior do 'Corpo do Tritão' (lado da 'casa do Prior'). Fotografia da autora 14/12/2010

Janela do primeiro piso na fachada posterior do 'Corpo do Tritão'. Fotografia da autora 14/12/2010

Página 144 (de cima para baixo)

Detalhe de fotografia com janela do piso nobre. Google images

Fachada posterior do 'Corpo do Tritão'. Google images

Página 145 (da esquerda para a direita)

Janela do sub-coro do Convento de Tomar. Fotografia retirada do site tomar.wordpress.com

Janela neomanuelina do Palácio da Pena. Fotografia retirada do site panoramio.com

Página 149 (da esquerda para a direita)

Óculo do Convento de Tomar. Retirada do site arsgotica.blogspot.com

Óculo do Palácio da Pena. Fotografia retirada do site palacio-de-sintra.blogspot.com

Página 150

‘Corpo Nobre’ ou ‘Corpo dos Embaixadores’. Fotografia da autora (09/07/2009)

Página 151 (de cima para baixo)

Fotografia da ‘fachada nobre’ do ‘Palácio Novo’. Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 71

Cachorrada de «pingentes» da secção avançada do ‘Corpo Nobre’. Fotografia da autora (09/07/2009)

Cachorrada de «pingentes» das secções recuadas do ‘Corpo Nobre’. Fotografia da autora (09/07/2009)

Página 152 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Capitel e intradorso do arco lanceolado na fachada do ‘Corpo Nobre’. Fotografia da autora (09/07/2009)

Arco lanceolado da fachada do ‘Corpo Nobre’, no pano do arco as armas de Coburgo e Bragança. Fotografia da autora (09/07/2009)

Coluna de suporte ao arco lanceolado. Fotografia da autora (09/07/2009)

Pórtico do ‘Corpo Nobre’, arco lanceolado, colunas torsas e varanda. Retirado da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 71

69

Página 153 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Janela do piso térreo na secção avançada do ‘Corpo Nobre’ do Palácio Novo. Fotografia da autora (14/12/2010)

Janela do piso térreo na secção recuada do ‘Corpo Nobre’ do Palácio Novo. Fotografia da autora (14/12/2010)

Janela do primeiro piso na secção avançada do ‘Corpo Nobre’ do Palácio Novo. Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 154

Janela do segundo piso na secção recuada do ‘Corpo Nobre’ do Palácio Novo. Fotografia da autora (14/12/2010)

Janela do segundo piso na secção avançada do ‘Corpo Nobre’ do Palácio Novo. Fotografia da autora (14/12/2010)

Varanda e Porta-janela da secção avançada do ‘Corpo Nobre’ do Palácio Novo. Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 155

Corpo avançado do ‘Corpo Nobre’, varanda três janelas e óculos. Fotografia da autora (09/07/2009)

Página 156 (de cima para baixo)

Cordão de “Esgalhos” da fachada principal do ‘Palácio Novo’. Fotografiada autora (14/12/2010)

Cordões da fachada principal do ‘Palácio Novo’. Fotografiada autora (09/07/2009)

Fotografia da fachada nobre e torreão, nesta fotografia são visíveis os cordões que ‘abraçam’ o palácio. Fotografia da autora (09/07/2009)

Página 157

Azulejos de padrão estrelado. Fotografia da autora (09/07/2009)

Página 158

Porta de Passagem da Sala das Pegas para a Sala das Sereias, ilustração retirada da obra **O Palácio Nacional de Sintra** de José Custódio Vieira da Silva, página 92

Página 159

“Prospecto do Palácio novo de a frente principal”, não assinado, e não datado (provavelmente de 1842). *Tinta da china e aguada cinzenta sobre papel (col. Palácio Nacional da Pena)*. Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 42

Página 160 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Fachada Posterior do ‘Corpo Nobre’ e sua ligação à ‘Entrada da Casa de Jantar’ do Torreão. Fotografia da autora (14/12/2010)

Pórtico sob a muralha do pátio dos arcos. Fotografia da autora (14/12/2010)

Projecto com legenda: “A: Prospecto interior das reparticones interiores de huma parte da casa principal e das escadas; B: Prospecto do paredão c/ varandas e o torião no interior do pátio; C: Prospecto do exterior da mesma; D: Prospecto das arcads no lado S.O.” não assinado, e não datado (provavelmente de 1842). *Tinta da china e aguada cinzenta sobre papel (col. Palácio Nacional da Pena)*. Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 41

Página 161 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Interior do túnel sob o ‘Corpo Nobre’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Porta no interior do túnel sob o ‘Corpo Nobre’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Parede do interior do túnel sob o ‘Corpo Nobre’ e dispositivo para passagem do corredor do ‘ piso de serviço’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 162 (de cima para baixo)

Tímpano do arco que encobre o dispositivo para passagem do corredor do ‘ piso de serviço’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Imposta de uma coluna sob o arco do dispositivo para passagem do corredor do ‘ piso de serviço’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 163 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Ligação do ‘Corpo do Tritão’ (azulejado) com o ‘Corpo Nobre’ com pintura amarela

Página 164 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Projecto com legenda: “Frente do Palácio novo pelo lado de Este.” não assinado, e não datado (provavelmente de 1842). *Tinta da china e aguada cinzenta sobre papel (col. Palácio Nacional da Pena)*. Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 46

Pórtico de recorte canopial com arquivoltas da fachada posterior do ‘Corpo Nobre’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Avanço e recuo da fachada posterior do ‘Corpo Nobre’ (lado do ‘Corpo do Tritão’). Fotografia da autora (14/12/2010)

Avanço e recuo da fachada posterior do ‘Corpo Nobre’ (lado do Torreão). Fotografia da autora (14/12/2010)

Janela da secção recuada da fachada posterior do ‘Corpo Nobre’ (lado do ‘Corpo do Tritão’). Fotografia da autora (14/12/2010)

Janela da secção avançada da fachada posterior do ‘Corpo Nobre’ (lado do Torreão). Fotografia da autora (14/12/2010)

Porta janela da secção recuada da fachada posterior do ‘Corpo Nobre’ (lado do Torreão). Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 165 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Pormenor da fachada posterior do ‘Corpo Nobre’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Janela do primeiro piso da fachada posterior do ‘Corpo Nobre’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Porta da ‘Sala Grande’ do piso inferior da ‘Ala Manuelina’ do Paço da Vila de Sintra. Fotografia da autora Fevereiro de 2008

Detalhe da fotografia da porta da fachada posterior do ‘Corpo Nobre’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 166 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Janela central do ‘Piso Nobre’ na secção avançada da fachada posterior do ‘Corpo Nobre’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Janela lateral do ‘Piso Nobre’, troncos podados. Fotografia da autora (14/12/2010)

Pormenor da janela lateral do ‘Piso Nobre’, cachos de uvas. Fotografia da autora (09/07/2009)

Página 167 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Detalhe de janela lateral do ‘Piso Nobre’, serpentes cruzadas. Fotografia da autora (09/07/2009)

Pormenor de janela lateral do ‘Piso Nobre’, hastes de romãs. Fotografia da autora (09/07/2009)

Pormenor de janela lateral do ‘Piso Nobre’, folhas de acanto. Fotografia da autora (14/12/2010)

Vista aérea do Palácio da Pena. Fotografia retirada do site comunicacionpatrimonial.blogia.com

Página 168 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Torre do Schloss Babelsberg. Fotografia da autora Junho de 2010

Torreão do Palácio da Pena. Recorte de fotografia retirada do site br.olhares.com

Porta da ‘Casa de Jantar’ no Torreão. Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 169 (de cima para baixo, da esquerda para direita)

Arco neomudéjar da escada de acesso à ‘Casa de Jantar’ no Torreão. Fotografia da autora (14/12/2010)

Porta da ‘Sala Grande’ no piso superior da ‘Ala Manuelina do Palácio da Vila de Sintra’. Fotografia da autora Fevereiro de 2008

Porta de acesso à ‘Casa de Jantar’ no Torreão. Recorte de fotografia retirada do site territorioscuola.com

Página 170 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Base do portal neomanuelino de acesso à ‘Casa de Jantar’ no Torreão. Fotografia da autora (14/12/2010)

Base do Portal manuelino da ‘Sala Grande’ no piso superior da ‘Ala Manuelina do Palácio da Vila de Sintra’. Fotografia da autora Fevereiro de 2008

Recorte do projecto com legenda: “A: Prospecto interior das reparticones interiores de huma parte da casa principal e das escadas; B: Prospecto do paredão c/ varandas e o torião no interior do pátio; C: Prospecto do exterior da mesma; D: Prospecto das arcads no lado S.O.” não assinado, e não datado (provavelmente de 1842). *Tinta da china e aguada cinzenta sobre papel (col. Palácio Nacional da Pena)*. Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 41

Recorte da fotografia do Palácio da Pena de Wenceslau Cifka, com data provável de 1847. Associação Portuguesa de Photographia. <http://apphotographia.blogspot.com/2007>

Página 171 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Cobertura abobadada do pórtico na muralha ou ‘paredão’ do ‘Pátio dos Arcos’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Pórtico do ‘Pátio dos Arcos’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Acesso ao ‘Piso Nobre’ do Torreão, sobre a ‘Pátio dos Arcos’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 172 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Torreão do ‘Palácio Novo’. Fotografia retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 56

Janela do piso térreo do ‘Torreão’ – da ‘Sala dos Veados’. Fotografia da autora (09/07/2009)

Janela do primeiro piso do ‘Torreão’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Janela do segundo piso do ‘Torreão’. Fotografia da autora (14/12/2010)

Cobertura do Torreão do ‘Palácio Novo’. Recorte de fotografia retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 56

Janela do terceiro piso do 'Torreão', friso em tripla meia cana e cachorrada «pingente».
Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 173

Recorte de fotografia com vista superior do «Palácio Novo» tirada a partir da Torre do Relógio (são visíveis as escadas que dão acesso ao topo do zimbório do torreão), retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 70

Página 174 (de cima para baixo)

Fachada Norte do corpo das Cozinhas e Cavalariças. Fotografia da autora (14/12/2010)

Vista Sudeste do Corpo das Cozinhas e Cavalariças. Recorte de fotografia retirada do site br.olhares.com

Página 175 (de cima para baixo)

Detalhe de Planta do Palácio da Pena com legenda: “*Planta do Real Palácio da Pena, 1º pavimento (réz do chão)*. J. A. A. Victal, 1901, desenho sobre papel heliográfico (adaptado para preto e branco para este trabalho e com legendas nossas). Arquivo do Palácio Nacional da Pena.

Guarita do Corpo das Cozinhas e Cavalariças. Fotografia retirada do site flickr.com

Página 176 (de cima para baixo da esquerda para a direita)

Vista do Corpo das Cozinhas e Cavalariças a partir da 'Porta Férrea'. Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, página 50

Janela e Portal do Corpo das Cozinhas e Cavalariças. Fotografia da autora (14/12/2010)

Janelas de Sacada da fachada do Corpo das Cozinhas e Cavalariças. Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 177 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Fachada Nascente do Corpo das Cozinhas e Cavalariças vista do patamar de chegada à Porta Férrea'. Fotografia da autora (14/12/2010)

Pormenor da Planta do Palácio da Pena com legenda “*Planta do Real Palácio da Pena (...)* *Quartos do Pessoal Menor, Cocheira e Cavalharia (...)*”. J.A.A. Victal, 1901, desenho sobre papel heliográfico (adaptado para preto e branco para este trabalho e com legendas nossas). Arquivo do Palácio Nacional da Pena.

Pormenor da Planta do Palácio da Pena com legenda “*Planta do Real Palácio da Pena (...)* *Cavalharia e abegoaria*”. J.A.A. Victal, 1901, desenho sobre papel heliográfico (adaptado para preto e branco para este trabalho e com legendas nossas). Arquivo do Palácio Nacional da Pena.

Fachada Nascente do Corpo das Cozinhas e Cavalariças vista do patamar de chegada à Porta Férrea'. Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 178

Fachada Nascente do 'Corpo das Cozinhas e Cavalariças'. Fotografia da autora (14/12/2010)

Página 179

Coluna central e nervuras do tecto da 'Sala dos Veados'. Fotografia da autora (7/01/2011)

Página 180 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

'Sala dos Veados' vista geral. Fotografia da autora (7/01/2011)

Sala dos Veados. Fotografia da autora (7/01/2011)

Mesa (para 36 comensais) da ‘Sala dos Veados’. Fotografia da autora (7/01/2011)

Projecto decorativo para a ‘Sala dos Veados’ com legenda «Decoration für der Hirschaal in der Pena». Julius Eugen Rühl, 1855, Biblioteca Nacional. Retirado da obra **O Imaginário Romântico da Pena** de José Carneiro, p. 169

Projecto decorativo para a ‘Sala dos Veados’ com legenda a grafite «Salle dès Cerfs – pour le Chateau de Pena prés de Lisboa ». Julius Eugen Rühl, 1855, grafite, lápis preto, catanho, azul e encarnado (37x29,9). Museumlandschaft Hessen Kassel.
<http://212.202.106.6:8080/dfg/museumkassel/show.jsp>

Projecto para a ‘Sala dos Veados’. Julius Eugen Rühl, 1855, Coleção do Palácio da Pena. Retirado da obra **O Imaginário Romântico da Pena** de José Carneiro, p. 169

Página 184 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Recorte da «Planta do Real Palácio da Pena 1º Pavimento (rés do chão). J. A. A. Victal, 1901, desenho sobre papel heliográfico (adaptado para preto e branco para este trabalho e com legendas nossas). Arquivo do Palácio Nacional da Pena.

Recorte da «Planta do Real Palácio da Pena 2º Pavimento. J. A. A. Victal, 1901, desenho sobre papel heliográfico (adaptado para preto e branco para este trabalho e com legendas nossas). Arquivo do Palácio Nacional da Pena.

Átrio entre os ‘dois’ corredores do primeiro piso do Palácio Novo’ ou piso de serviço. Fotografia da autora (7/01/2011)

Corredor do primeiro piso do Palácio Novo’ ou piso de serviço. Fotografia da autora (7/01/2011)

Página 186 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Tecto da 1ª Sala de Passagem. Fotografia da autora (7/01/2011)

“Divisão irregular” aberta para a primeira Sala de Passagem, que se estende sobre a rocha com janela sobre o Pátio dos Arcos. Fotografia da autora (7/01/2011)

2ª Sala de Passagem. Fotografia da autora (7/01/2011)

Página 189 (da esquerda para direita, de cima para baixo)

‘Sala da Música’ ou ‘Sala Indiana’. Fotografia retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, p. 106

Aduela da entrada na ‘Sala de Música’. Fotografia da autora (7/01/2011)

Canto da ‘Sala de Música’. . Fotografia retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, p. 107

Aduela da Sala de Música’. Fotografia da autora (7/01/2011)

Página 190 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Sanca com elementos “arquitectónicos” e tecto da Sala de Música’. Fotografia da autora (7/01/2011)

Bow-Window da ‘Sala de Música’. Fotografia da autora (7/01/2011)

Desenho coma legenda “Totalidad del enlazado de una parte aliquota de la semiesfera que sirve de cerramento à techo al Salon de Embajadores de los Reales Alcazares de Sevilla, cuya parte aliquota del todo está señalada nel plano.” Juan de Lizasoáin, (sem data), Desenho a tinta da china e azul. Colecção do Palácio Nacional da Pena.

Tecto em “alfarge” da ‘Sala de Música’. Fotografia da autora (7/01/2011)

Página 192

Tecto em Alfarge da Capela Real do Palácio da Vila de Sintra, encomendado pelo Rei D. Afonso V (1432-1481)

Página 193

‘Sala de Recepção do Piso Nobre’ ou ‘Sala de Fumo’. Fotografia da autora (09/07/2009)

Página 196 (de cima para baixo)

‘O Salão Nobre’. Fotografa retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, p. 110

Diversidade de Painéis de Estuque do ‘Salão Nobre’. Fotografia da autora (09/07/2009)

“Estilização débil da técnica de alfarje (...)”. Fotografia da autora (09/07/2009)

Página 197 (de cima para baixo)

Soalho em parquet do ‘Salão Nobre’. Fotografia da autora (09/07/2009)

Porta do Salão Nobre com ‘janelas’ abertas na actual pintura castanha, onde é visível uma decoração com elementos geométricos. (7/01/2011)

Página 198 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Secção da superfície parietal do ‘Salão Nobre’, sob uma janela, onde são visíveis outros yons de tinta que não os actuais. Fotografia da autora (09/07/2009)

Secção de um painel de estuque do ‘Salão Nobre’. Fotografia da autora (09/07/2009)

Pormenor do ‘Salão de Baile’ do Palácio de Babeslberg. Fotografia da autora Junho de 2010

Estuque sobre as escadas de acesso ao ‘hall do primeiro piso’ do Palácio de Babelsberg. Fotografia da autora, Junho de 2010

Detalhe de um estuque de uma sala do Palácio de Babeslberg. Fotografia da autora, Junho de 2010.

Pele dos antigos estofos do ‘Salão Nobre’, onde é visível a dobra que ficou no interior do capitoné e não perdeu a cor, permanecendo encarnada. Fotografia da autora (7/01/2011), com agradecimento ao Dr. Bruno Martinho

Estofos de uma cadeira do ‘Salão Nobre’. Fotografia da autora (09/07/2009)

Pele com a cor original dos estofos do ‘Salão Nobre’. Fotografia da autora (7/01/2011), com agradecimento ao Dr. Bruno Martinho

Página 199 (da esquerda para a direita)

Pormenor de vitral composto com diferentes vidros com pintura de flore, aves e borboleta. 'Salão Nobre'. Fotografia da autora (09/07/2009)

Pormenor de vitral do 'Salão Nobre' composto com diferentes vidros representando: 'Menino Jesus', 'Homem' e 'Anjos'. Fotografia da autora (09/07/2009)

Pormenor de vitral do 'Salão Nobre' composto por diferente vidros pintados com uma cena de presépio e um cavaleiro medieval. Fotografia da autora (09/07/2009)

Página 200 (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Turco-Tocheiro. Fotografia retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, p. 111

Otomana do 'Salão Nobre' da Pena. Fotografia da autora (09/07/2009)

Vista lateral de uma das credencias em andiroba. Fotografia da autora (09/07/2009)

Pormenor de uma vista frontal de uma das credencias em andiroba. Fotografia da autora (09/07/2009)

Página 201 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Pormenor de vista frontal de uma das credencias em andiroba. Fotografia da autora (09/07/2009)

Cabeça numa vista lateral de uma das credencias em andiroba. Fotografia da autora (09/07/2009)

Vista frontal de uma das credencias em andiroba (cabeça de velha com lenço). Fotografia da autora (09/07/2009)

Pormenor de "Composição Grotesca", D. Fernando II, 1852, gravura a água-forte. Retirado da obra **D. Fernando II Rei-Artista Artista-Rei**, p. 232

Vista frontal uma das credencias em andiroba (máscara). Fotografia da autora (09/07/2009)

Pormenor com animais grotescos da gravura "Sarau Musical no Paço das Necessidades", D. Fernando II, 1855, gravura a água-forte. Retirado da obra **D. Fernando II Rei-Artista Artista-Rei**, p. 216

Pormenor com máscaras de «Coroamento de M. Alboni», D. Fernando II, 1855, gravura a a água-forte. Retirado da obra **D. Fernando II Rei-Artista Artista-Rei**, p. 233

Página 203 (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Esboço para projecto de uma varanda mourisca para o Palácio da Pena "Entwurfsskizze für eine maurische Veranda, perspektivische Ansicht". Julius Eugen Rühl, tinta preta e encarnada sobre papel (42x33,5 cm), Museumlandschaft Hessen Kassel.

<http://212.202.106.6:8080/dfg/museumkassel/show.jsp> (inédito?)

"Varanda Mourisca", de E. Ruhl, 1855, projecto em aguarela sobre papel, Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa. Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, p. 115

"Sala das Armas", E. Ruhl, 1855, projecto em aguarela sobre papel, Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa. Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, p. 115

Projecto da capa dos projectos de decoração para a Pena : "ENTWÜRFE / zur Decoration / für das / SCHLOSS PENA / SEINER / ALLERGETREUESTEN MAJESTÄT / D FERDINAND / KÖNIG VON PORTUGAL / ALGARBIEN" – “Projectos de Decoração para o Palácio da Pena (...) fielmente Sua Majestade D. Fernando rei de Portugal e Algarve “. Julius Eugen Rühl, 1855, grafite sobre papel vegetal (33,3x21,8 cm). Museumlandschaft Hessen Kassel.
<http://212.202.106.6:8080/dfg/museumkassel/show.jsp>

Esboços para varanda mourisca do palácio da pena, vista “Schloß Pena, Entwurfsskizzen für eine maurische Veranda, Ansicht”. Julius Eugen Rühl, 1855, grafite sobre papel vegetal, (19,5x24,8 cm). Museumlandschaft Hessen Kassel.
<http://212.202.106.6:8080/dfg/museumkassel/show.jsp>

Página 204

“SEGVNDO..ANDAR.OV.ANDAR.NOBRE.” planta a tinta da china e aguda rosa e cinzenta sobre cartolina, datada de 24/12/1842. Coleção do Palácio Nacional da Pena. . Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, p. 45

Página 205

Pormenor de alçado para a o Palácio da Pena onde são visíveis duas figuras à já nela com legenda: “Prospecto do Palacio novo de a Frente Principal”. Tinta da china e lápis de cor(?) sobre cartolina. Retirada da obra **O Palácio da Pena** de Paulo Pereira e José Martins Carneiro, p. 42

Página 206

Retrato do Barão D’Eschwege com outros apontamentos em emolduramento. Retirado da obra **O Imaginário Romântico da Pena** de José Carneiro, p. 65

Página 209

Pormenor do desenho «As Presenças e as Ausências (...) Cada uno en su Casa». Raphael Bordallo Pinheiro, publicado no periódico O António Maria (21/01/1882)

Página 212 (da esquerda para direita, de cima para baixo)

Condessa de Edla e D. Fernando num passeio. D. Fernando II, desenho à pena. Retirado da obra **O Imaginário Romântico da Pena** de José Carneiro, p. 54

Fotografia de D. Fernando II com traje e armas de guerreiro árabe. C. 1860, Coleção Particular de Maria Alice Kessler. Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista Artista-Rei** de José Teixeira, p. 330

Fotografia de D. Fernando com armadura de cavaleiro, Wenceslau Cifka, 1859. Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista Artista-Rei** de José Teixeira, p. 294

Fotografia de D. Fernando II com ‘djelabah’ do Norte e África, c. 1857, Museu Biblioteca da Casa de Bragança. Retirado da obra **D. Fernando Rei-Artista Artista-Rei** de José Teixeira, p. 183

Bibliografia

ALMEIDA, Fialho – **Os Gatos I**. 6ª ed. Lisboa: Livraria Clássica, 1927

ANACLETO, Regina – **História da Arte em Portugal – Volume X**. Lisboa: Alfa, 1986.

ANACLETO, Regina – **Arquitectura Neomedieval Portuguesa 1780-1924**. Coimbra: FCG, 1992.

ANACLETO, Regina – Os Protagonistas das Arquitecturas Neomedievais. In **O Neomanuelino ou a Reinvenção da Arquitectura dos Descobrimentos**. Lisboa: IPPAR, 1994

ANACLETO, Regina – Arquitecturas Medievais, Memória e Retorno. In **O Neomanuelino ou a Reinvenção da Arquitectura dos Descobrimentos**. Lisboa: IPPAR, 1994

ANGELO, Paolo – **A Estética do Romantismo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998

BARRAL, Comte de – **Voyage en Portugal**, 1886

Bíblia Sagrada. São Paulo: C.N.B.B. Edições Loyola, 2001

BECKFORD, William – **Diário de William Beckford em Portugal e Espanha**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983

BREYNER, Thomaz de Mello – **Memórias do Professor Thomaz de Mello Breyner 1869 – 1880**. Lisboa: Parceria Antónimo Maria Pereira, 1930

CARNEIRO, José Manuel Martins – **D. Fernando de Saxe-Coburgo Gotha: Comemoração do 1º centenário da morte do Rei-Artista**. Sintra: Palácio Nacional da Pena, 1985.

CARNEIRO, José Manuel Martins – Caminhos do Romantismo. O Palácio da Pena. In **Romantismo – Sintra nos Itinerários de um Movimento**. Sintra: Instituto de Sintra, 1988

CARNEIRO, José Manuel Martins – **O Imaginário Romântico da Pena**. Lisboa: Chaves Ferreira, 2009.

CARVALHO, Manuel Rio – Castelo da Pena. In **Palácios Portugueses**. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1972

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – **Dicionário dos Símbolos**, Lisboa: Teorema, 1982

CHOAY, Françoise – **A Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 1999,

COELHO, F. Pinto – **Contemporâneos Ilustres – D. Fernando II de Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.

CÔRTE-REAL, Manuel H. – **O Palácio das Necessidades**. Lisboa: Chaves-Ferreira, 2000

COSTA, Ana Maria – D. Fernando II e a Imprensa Romântica Portuguesa. In **Romantismo – Sintra nos Itinerários de um Movimento**. Sintra: Instituto de Sintra, 1988.

Dicionário Lello. Prático Ilustrado. Porto: Lello Editores, 1997, p.64

Dicionário de Sinónimos. Porto: Porto Editora, 2008, p. 349

DIAS, Pedro – Manuelino e Neomanuelino, sugestões e enganos. In **O Neomanuelino ou a Reinvenção da Arquitectura dos Descobrimentos**. Lisboa: IPPAR, 1994

DIAS, Pedro – **A arquitectura manuelina**. Porto: Civilização, 1988

DUBY, Georges – **O Tempo das Catedrais. A arte e a sociedade 980 – 1420**. Lisboa: Estampa, 1993

D. Fernando II e a Ópera no Século XIX [exposição Palácio Nacional de Sintra Setembro-Dezembro de 1985]. Sintra: Palácio Nacional de Sintra, 1985

EHRHARDT, Marion – D. Fernando II Visto através das suas cartas à família. In **Romantismo – Sintra nos Itinerários de um Movimento**. Sintra: Instituto de Sintra, 1988.

EHRHARDT, Marion – **D. Fernando II – Um Mecenas Alemão Regente em Portugal**. Porto: Paisagem Editora, 1995.

ELIADE, Mircea – **O Sagrado e o Profano, a essência das religiões**. Lisboa: Livros do Brasil, 2002

FARRÉ, Begoña – **O vegetalismo neomanuelino no Palácio da Pena**. Novembro de 2001 (não editado)

FRANÇA, José Augusto – **A Arte em Portugal no Século XIX – I Volume**. Bertrand Editora, 1990

FRANÇA, José Augusto – **A Arte Portuguesa de Oitocentos**. Lisboa: Bertrand, 1992

FRANÇA, José Augusto – **O Romantismo em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1999

GÓIS, Damião – **Descrição da Cidade de Lisboa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1988

GRABAR, Oleg – **La Alhambra**. Madrid: Alianza, 2006

GUSDORF, Georges - **Le Romantisme I**. Paris: Payot & Rivages, 1993.

- HONOUR, Hugh – **El Romanticismo**. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- JUROMENHA, Visconde – **Cintra Pinturesca ou Memória descritiva da Vila de Sintra, Colares e seus arredores**. Câmara Municipal Gabinete de Estudos Históricos e Documentais: Sintra, 1838 (ed. Fac-similada, 1990).
- KUBLER, George – **A Forma do Tempo**. Lisboa: Vega, 1990
- LEITÃO, Ruben A. – **Cartas de D. Pedro V ao Príncipe Alberto**. Lisboa: Portugália Editora, 1954
- LICHNOWSKY, Príncipe Félix – **Portugal Recordações do Ano de 1842**. Lisboa: Ática, 1946
- LIMA, Constança Moreira Rato Azevedo – **Os Livros de Ponto da Real Obra da Pena 1839-1855**. Sintra: Palácio Nacional da Pena, 1998
- LOPES, António Cordeiro – D. Fernando II e a Condessa de Edla, um germânico e uma suíça na corte dos *Braganças*. Lusitânia Revista da Faculdade de Letras. Nº 21/22 (1996 / 1997)
- MECO, José – **O Azulejo em Portugal**. Lisboa: Alfa, 1989
- MESQUI, Jean – Palácios principescos, residências senhoriais. In **História Artística da Europa, A Idade Média**, Quetzal Editores: Lisboa, 1998
- MUCHAGATO, Jorge – **O Palácio e Parque da Pena. Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica – Volume I. O Mosteiro de Nossa Senhora da Pena**. Sintra, 2009
- MUCHAGATO, Jorge – **O Palácio e Parque da Pena Fontes e Bibliografia para Apoio à Investigação Histórica - Volume II. O Palácio da Pena**. Sintra, 2009
- MÓNICA, Maria Filomena – **D. Pedro V**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005,
- MONTEIRO, João Pedro – Wenceslau Cifka Fecit. In **Cifka Obra Cerâmica**. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo / Instituto Português dos Museus, 1993
- MURPHY, James– **Travels in Portugal: through the provinces of Entre Douro e Minho, Beira Estremadura, and Alem-tejo, in the years 1789 and 1790, consisting of observations on the manners, customs, trade, public buildings, arts, antiquities, &c. of that kingdom**. Londres: Printed by A. Strahan and T. Cadell and W. Davies, 1795, p.242
- NETO, Maria João Baptista – **«James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria de Vitória no Século XIX»**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997
- NETO, Maria João Baptista – Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855), um percurso cultural e artístico entre a Alemanha, o Brasil e Portugal. In *Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Faculdade de Letras do Porto: Porto, 2007

NETTO, Vítor Hugo – D. Fernando de Saxe-Coburgo Gotha nas cartas familiares de sua nora, a rainha D. Estefânia. In **Romantismo – Sintra nos Itinerários de um Movimento**. Sintra: Instituto de Sintra, 1988.

NEVES, C. M. L. Baeta – O Papel do arvoredado no ambiente romântico do Parque da Pena e seu interesse científico. A criação do «Arboreto Nacional D. Fernando II». In **Romantismo – Sintra nos Itinerários de um Movimento**. Sintra: Instituto de Sintra, 1988

NUNES, J. Sousa – **O Palácio da Pena em Sintra**. Lisboa: Oficinas Gráficas da C.P., 1935

PARKER, John Henry - **A Glossary of terms used in Grecian, Roman, Italian and Gothic Architecture**. Londres: David Bogue, 1850 [1ª ed. 1836]

PEREIRA, Paulo – Alguns Aspectos da Cultura Artística de F. A. Varnhagen. In **Romantismo – Da Mentalidade à Criação Artística**. Sintra: C.M.S., 1986

PEREIRA, Paulo – **História da Arte Portuguesa – II Volume**. Lisboa: Temas e Debates, 1995

PEREIRA, Paulo (dir.) – **História da Arte Portuguesa – III Volume**. Lisboa: Temas e Debates, 1997

PEREIRA, Paulo – **2000 Anos de Arte em Portugal**. Lisboa: Temas e Debates, 1999

PEREIRA, Paulo, CARNEIRO, José Manuel Martins – **O Palácio da Pena**. Londres: Scala Publishers, 1999

PEYRE, Henri – **Introdução ao Romantismo**. Sintra: Europa-América, 1975

RACZYNSKI, Le Comte – **Les Arts En Portugal**. Paris : 1846 (1ª edição 1843)

RATTAZZI, Maria – **Portugal de Relance**. Lisboa: Antígona. 2004 (1ª edição 1881)

REBELO, Teresa – **Condessa d'Edla. A Cantora de Ópera quase rainha de Portugal e de Espanha (1836 – 1929)**. Barcelos: Alétheia Editores, 2009

ROBINSON, Cervin; HERSCHMAN Joel – **Architecture Transformed. A History of the photography of buildings from 1839 to the present**. Nova Iorque: The Architectural League, 1988

RODRIGUES, Manuel Augusto – Problemática religiosa em Portugal no século XIX, no contexto europeu. In **O Século XIX em Portugal, Comunicações ao Colóquio Organizado pelo Gabinete de Investigações Sociais**. Lisboa: Editorial Presença, Novembro de 1979

SABUGOSA, Conde de - **O Paço de Cintra**, Sintra: C.M.S., 1990 [1903]

SARAIVA, Maria Isabel Duarte – Os Cinco Artistas em Sintra no Quadro e o Contexto Histórico-Artístico da Época. In **Romantismo – Sintra nos Itinerários de um**

Movimento. Sintra: Instituto de Sintra, 1988.

SECUNDUS, Caius Plinius – *Historiae Naturalis Libri XXXVII*. Nova Iorque: Teubner, 1870

SERRÃO, Joaquim Veríssimo – **História de Portugal. 1832 – 1851**. Lisboa: Verbo, 1995

SHAKESPEARE, William – **Hamlet**, Acto I - Cena V

SILVA, José Custódio Vieira – **O Tardo-Gótico em Portugal, a arquitectura no Alentejo**. Lisboa: Livros Horizonte, 1989

SILVA, Casimiro Gomes – **O Palácio da Pena. Breve Notícia Histórico-Artística**. Sintra: João Roberto Rosado Editor, 1942

SILVA, José Custódio Vieira – **Paços Medievais Portugueses**, Lisboa: IPPAR, 1995

SILVA, José Custódio Vieira – O Palácio Nacional de Sintra. O Poder de um Lugar, século XV a XIX. In **Lugares de Poder – Europa séculos XV a XX**. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 1998

SILVA, José Custódio Vieira – **O Palácio Nacional de Sintra**. Londres: Scala Publishers/IPPAR, 2002, p. 24

SILVA, Raquel Henriques – A Propósito do Paço Real de Sintra. In **Estudos de Arte e História: Homenagem a Artur Nobre de Gusmão**. Lisboa: Veja, 1995

SINGUENZA, Frei José - **De la História de la Orden de San Geronimo Doctor de la Iglesia [Terceira Parte – Livro 1 – capítulo 17]**. Madrid: La emprenta Real, 1605

SNODIM, Michael - **Karl Friedrich Schinkel. A Universal Man**. Londres: The Victoria and Albert Museum, 1991

SOUSA, Tude – **Mosteiro, Palácio e Parque da Pena na Serra de Sintra**. Sintra: Sintra Gráfica, 1951.

TAVARES, Salette, Dois Jardins Românticos em Sintra. In **Estética do Romantismo em Portugal / I Colóquio do centro de estudos do século XIX do Grémio Literário**. Lisboa: Grémio Literário, 1974

TAYLOR, Robert R. - **The castles of the Rhine: recreating the Middle Ages in modern Germany**. Ontário: Wilfrid Laurier University Press, 1998

TEIXEIRA, José – **D. Fernando II, Rei-Artista Artista Rei**. Lisboa: Fundação Casa de Bragança, 1986.

VAQUINHAS, Irene; CASCÃO, Rui – A Evolução em Portugal: A lenta e complexa afirmação de uma civilização burguesa. In **História de Portugal V**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993

VARNHAGEN, Adolfo – **Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém**,

com um glossário de vários termos respectivos principalmente à arquitectura gothica. Lisboa: Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1842

VICENTE, Filipa Lowdes – **Viagens e Exposições: D. Pedro V na Europa do Século XIX**, Lisboa: Gótica, 2003

ZAHAR, Marcel - **L'Art de Notre Temps**. Paris. Émile-Paul, 1969.

PERIÓDICOS

Archivo Pittoreco, 26, Tomo VIII, Lisboa, 1865

FOUCAULT, Michel – Espaços Outros. Revista de Comunicação e Linguagens – Espaços. Nº 34 e 35 (Junho de 2005)

FRANÇA, José Augusto - Esboço de uma Sociologia da Vida Artística Portuguesa. O Tempo e o Modo. Nº 36 (Março de 1966),

FRANÇA, José Augusto – Perspectiva artística da história do século XIX português. Análise Social. Nº 61- 62 (1980)

GARRETT, Almeida – Claustro de Belém. Jornal das Bellas Artes, T. 1, nº 5, (1843)

PEREIRA, Paulo – A arquitectura Manuelina e o Problema do Exotismo. Revista Oceanos. Nº 33 (Jan. Mar. 1998)

SANTOS, M. Lourdes Lima – Para a análise das ideologias da burguesia. Análise Social, Vol. XIII (49), 1977-1.º, p. 24

Universo Pittoresco. Nº 10 (1843)

Universo Pittoresco. Tomo 3, 1843-1844

DOCUMENTOS

Rodrigo Jozé Simões – **Folha das Despezas na Real Quinta e Obra da Pena**, Arquivo do Palácio Nacional da Pena

Rodrigo Jozé Simões – **Folha das Despezas na Real Quinta e Obra da Pena 1841**. Arquivo do Palácio Nacional da Pena

Rodrigo Jozé Simões – **Folha das Despezas na Real Obra e Quinta da Penna. Folhas das Despezas semanaes e Despeza com materiaes, 1842**. Arquivo do Palácio Nacional da Pena

Rodrigo Jozé Simões – **Real Obra e Quinta da Penna. Folhas das Despezas semanaes e Despeza com materiaes de 1846**. Arquivo do Palácio Nacional da Pena

Rodrigo Jozé Simões – **Real Obra da Pena. Folhas das Despezas semanaes e Despeza com materiaes de 1847.** Arquivo do Palácio Nacional da Pena

Rodrigo Jozé Simões - **Livro de Ponto dos Operários da Real Obra da Pena 1848,** Arquivo do Palácio Nacional da Pena

Rodrigo Jozé Simões - **Folha das Despezas semanaes e Despeza com materiaes de 1851.** Arquivo do Palácio Nacional da Pena

Rodrigo Jozé Simões – **Real Obra da Pena. Folhas das Despezas semanaes e Despeza com materiaes de 1852.** Arquivo do Palácio Nacional da Pena

Verbetes **B.** 92 do catálogo: *Biblioteca de S. M. El Rei D. Fernando – Real Castelo da Pena – Cintra, até 1868 inclusivé ‘Obras 67, Volumes 130’.* Biblioteca da Fundação Cada de Bragança. Documentos Avulsos (Núcleo D. Fernando II e diversos) Palácio da Pena.

Documento acrescentado depois da defesa da dissertação a 06/06/2011

Inventário Orfanológico D. Fernando II, “(...) dos Bens existentes na comarca de Cintra, que ficou em appenso aos autos de Secretaria, os quês passo a descrevêr como adiante se segue. Descrição_ Aos vinte de agosto de mil oitocentos em oitenta e sette em Lisboa e num escriptório passa a fazer discrição dos bens situados na comarca de Cintra pela forma que se segue – Mobiliários que já existiam no dia 10 de Junho de 1869 – Mobiliários adquiridos depois de 10 de Junho de 1869” (IAN/TT)

SITES

Projecto da Comissão Histórica da Academia Bávara de Ciências e da Biblioteca Estadual da Baviera: www.deutsche-biographie.de

Site da Biblioteca Nacional: www.bnportugal.pt

Site da Fundação Mário Soares: <http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/ano.php>

Site do Internet Archive: www.archive.org.

Site da Associação Portuguesa de Photographia: <http://apphotographia.blogspot.com>

Site do Centro Português de Fotografia (Ministério da Cultura): <http://www.cpf.pt/>

Página do Museu Nacional do Azulejo: <http://mnazulejo.imc-ip.pt/>

Site sobre literatura: <http://www.lithis.net/33>

Site da Presidência da Republica Portuguesa: <http://www.presidencia.pt/?idc=609>

Site da Revista TRIPLOV de Artes, Religiões e Ciências. Nova Série | 2010 | Número 07: http://www.triplov.org/novaserie.revista/numero_07/