

O fenómeno mudéjar no tardo-gótico alentejano

Heitor Silva

**Dissertação de Mestrado em
História da Arte Medieval**

Setembro de 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte — Área de Especialização em História da Arte Medieval, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Custódio Vieira da Silva (UNL) e da Professora Doutora Joana Ramôa Melo (UNL).

À Margarida e ao Miguel

À Memória dos meus Pais

AGRADECIMENTOS

O autor agradece:

- A) Ao Professor Doutor José Custódio Vieira da Silva e à Professora Doutora Joana Ramôa Melo, por se terem disponibilizado para orientar esta tese de mestrado. A sua elevada competência e muita paciência para corrigir as deficiências do autor foram fundamentais para a concretização da tese.
- B) Ao Tiago e à Ana, por terem possibilitado ao autor a visita de alguns monumentos do Alto e Baixo Alentejo.
- C) Ao Telmo, por todo o apoio dado na formatação da tese.
- D) À Maria de Fátima, por ter levado o autor a visitar o Solar da Sempre Noiva.
- E) À Daniela, pelo apoio dado na formatação da tese.

O FENÓMENO MUDÉJAR NO TARDO-GÓTICO ALENTEJANO

RESUMO

O mudejarismo é, numa definição geral, a arte de tradição islâmica efectuada sob domínio cristão, constituindo a única arte genuína da Península Ibérica. Descreve-se como aquela arte se manifestou no sul de Portugal, nos finais do século XV e princípios do século XVI, adaptando-se ao tardo-gótico daquela região. Identificam-se e caracterizam-se os principais monumentos com decoração mudéjar do sul de Portugal, analisando as suas formas, técnicas e materiais.

PALAVRAS-CHAVE: MUDEJARISMO, TARDO-GÓTICO, AJIMEZ, TIJOLO, ALENTEJO.

ABSTRACT

Mudejarism is generally conceived as the Islamic art created under Christian domain, known as the most genuine artistic expression of Iberia Peninsula. It was developed in the south regions of Portugal, by the end of the 15th century and beginning of the 16th, adjusting itself to the late gothic architecture of that region. This research aims to identify and characterize the most important monuments with mudejar decoration in the south region of Portugal, analyzing its forms, construction techniques and materials.

KEY WORDS: MUDEJARISM, LATE GOTHIC, MULLIONED WINDOW, BRICK, ALENTEJO.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
2. ANÁLISE DO CONCEITO DE «MUDEJAR»	2
2.1 A conquista muçulmana da Península Ibérica.....	2
2.2 O conceito de Mudéjar	5
3. INTRODUÇÃO AO MUDEJARISMO EM PORTUGAL.....	8
3.1 Cronologia	10
3.2 Distribuição Geográfica e cronologia Artística.....	10
A) Época Românica	11
B) Arquitectura Mudéjar Quatrocentista.....	12
C) O Núcleo Coimbrão	12
D) O Núcleo Raiano e Beirão	13
E) O Núcleo Sintrense.....	14
F) O Núcleo Alentejano	16
G) Os Núcleos da Madeira e dos Açores	16
3.3 Materiais	17
3.4 Formas e Técnicas.....	19
4. O MUDEJARISMO NO TARDO-GÓTICO E MANUELINO	21
4.1 O Conceito de Tardo-Gótico.....	21
4.2 O Tardo-Gótico em Portugal.....	24
A) O tardo-gótico com influências do Norte da Europa	24
B) O tardo-gótico com influências do Midi e da Catalunha	26
C) O manuelino.....	41
4.3 A Viagem de D. Manuel I a Espanha em 1498.....	44
4.4 Breve panorama do Mudejarismo Tardo-Medieval Português	46
5. O MUDEJARISMO NO TARDO-GÓTICO ALENTEJANO.....	48
5.1 Características climatológicas e geológicas do Alentejo: a «Civilização do Barro»..	48
5.2 Origem do Mudejarismo Português.....	49
5.3 A Importância Política de Évora nos Séculos XV e XVI	53
6. EDIFÍCIOS COM MUDEJARISMO NO ALENTEJO	56
6.1 Casa de Avis	56
6.1.1 A <i>Galeria das Damas</i> do Paço Real de Évora	57
6.1.2 A Ermida de S. Brás.....	59

6.2 Casa de Bragança e de Famílias Nobres Relacionadas (os Melo e os Vimioso).....	61
6.2.1 Igreja do convento de S. João Evangelista (Lóis) de Évora: a porta da casa do capítulo.....	61
6.2.2 Palácio dos Duques de Cadaval	69
6.2.3 O Convento de S. Bento de Cástris.....	73
6.2.4 O Solar de Água de Peixes.....	77
6.2.5 O Solar da Sempre Noiva.....	81
6.2.6. As Ruínas «Fingidas» do Passeio Público	89
6.3. Acção da Restante Nobreza (Laica e Eclesiástica).....	89
6.3.1 Edifícios da Nobreza Laica	89
6.3.1.1 Palácio dos Condes de Basto	89
6.3.1.2 O Castelo e o Paço de Alvito.....	93
6.3.1.3 A Casa Cordovil	101
6.3.1.4 Paço dos Morgados de Manedos	101
6.3.1.5 Palácio dos Sepúlvedas.....	102
6.3.1.6 Janela de uma casa da rua Vasco da Gama.....	103
6.3.1.7 A Capela Tumular de Garcia de Resende.....	103
6.3.2 Edifícios da nobreza eclesiástica.....	107
6.3.2.1 O Convento do Espinheiro.....	107
6.3.2.2 Convento de N.ª Sª da Assunção (Lóios) de Arraiolos.....	109
6.3.2.3 Igreja Matriz de Santa Maria da Feira (Beja)	112
6.3.2.4 A Igreja Matriz de Viana do Alentejo	115
6.3.2.5 A Igreja de S. João Baptista de Moura	120
6.3.2.6 A Igreja Matriz de S. Paulo de Pavia.....	123
6.3.2.7 A Igreja Matriz de Mértola	124
7. CONCLUSÕES.....	126

8. BIBLIOGRAFIA

FONTES DAS FIGURAS

FIGURAS

1. INTRODUÇÃO

O mudejarismo foi inicialmente classificado como qualquer manifestação arquitectónica ou decorativa executada por mouros subjugados trabalhando em território cristão. Esta definição tem, no entanto, um sentido claramente étnico e político, não abarcando toda a complexidade do fenómeno mudéjar. Assim, este conceito restrito foi evoluindo gradualmente tornando-se sucessivamente mais amplo, até á definição de Chueca Goitia (§2.2), que afirmou: «o mudéjar é a arte da Espanha medieval, baseada numa sociedade múltipla e tolerante e com origem nessa mesma sociedade, a que se juntam as contribuições das formas e técnicas do Norte e Sul da Península, conjugadas de maneira diversa em cada caso».

O domínio do mudéjar é a Península Ibérica, onde os mouros permaneceram cerca de oito séculos, podendo considerar-se aquela arte como a única genuinamente peninsular. A Espanha, particularmente, conserva numerosos e ricos exemplos de mudejarismo, ao contrário de Portugal, onde aqueles não são abundantes e, em geral, menos ricos do que no país vizinho. De qualquer maneira existem vestígios de arte mudéjar de Norte a Sul do país, e desde o princípio ao final da Idade Média. O sul de Portugal é a zona com maiores vestígios de mudejarismo, destacando-se o Palácio Nacional de Sintra e o Alentejo, em particular, a cidade de Évora e seus arredores. Este surto de mudejarismo surgiu no final da Idade Média portuguesa, entre o final do século XV e princípios do século XVI, tendo-se insinuado na arquitectura do tardo-gótico alentejano, com raízes no tardo-gótico do Midi e da Catalunha, aproveitando as condições político-sociais da época e as características geológicas e climatéricas do Alentejo. Os acontecimentos que despoletaram aquele surto de arte mudéjar foram a viagem de D. Manuel I a Castela, em 1498 (para ser jurado herdeiro, juntamente com a Rainha, D. Isabel, dos trono dos Reis Católicos) e a estadia de D. Álvaro de Bragança em Sevilha (como governador do alcazar daquela cidade) e o seu posterior regresso a Portugal, indo residir na cidade de Évora. A observação dos magníficos monumentos mudéjares de Castela, Aragón e Andaluzia teve certamente profunda influência no mudejarismo do sul de Portugal.

Em face da não abundância de monumentos com mudejarismo, mesmo no Alentejo, e da escassez de trabalhos sobre o tema, pareceu ao autor desta tese que poderia ter interesse um trabalho que incidisse especificamente sobre o mudejarismo

no Alentejo. Por consequência, nesta tese, depois de se abordarem as origens do mudejarismo em Portugal, identificam-se e descrevem-se os principais monumentos com mudejarismo do Alentejo, analisando as suas formas, técnicas e materiais utilizados e a maneira como se insinuam no tardo-gótico dos edifícios. Procura-se detectar influências de Castela e Andaluzia e eventuais características comuns entre alguns monumentos, visando uma eventual identificação de tipologias. Finalmente sugerem-se eventuais linhas de investigação que possam conduzir a um progresso do conhecimento nesta área.

2. ANÁLISE DO CONCEITO DE «MUDEJAR»

2.1 A conquista muçulmana da Península Ibérica

No ano de 711, os muçulmanos, provenientes do Norte de África e comandados por Tariq, invadiram a Península Ibérica, derrotando os visigodos, comandados pelo rei Rodrigo, na batalha de Guadalete, rapidamente dominando quase toda a Península. Este processo decorreu com grande rapidez devido ao estado de decomposição da monarquia visigótica, atormentada por profundas divisões internas e recorrentes guerras civis.

Por vezes, os invasores estabeleceram a sua autoridade por meio de acordos com senhores locais. Os cristãos que não se conformaram com o poder muçulmano foram remetidos para uma estreita faixa das regiões montanhosas do Norte peninsular, constituindo-se aí pequenos núcleos de resistência que, em 722, sob o comando de Pelágio (um membro da nobreza goda), derrotaram os muçulmanos na batalha de Covadonga: um recontro entre tropas muçulmanas que haviam penetrado na região montanhosa da Cantábria e uma força constituída por naturais daquela zona que reagiram para defender a sua autonomia. Na realidade, não se tratou de um confronto bélico decisivo nem no contexto de uma «reconquista», como o proclamariam, mais tarde, os clérigos asturianos, no intuito de lhe conferir a importância de um facto transcendente, associado ao que se considerava ser a missão da monarquia asturiana, de libertação e de salvação de uma Hispânia que tombara perante os inimigos da fé cristã¹.

¹ SOUSA, Bernardo Vasconcelos e, «Idade Média (séculos XI-XV)», in *HISTÓRIA DE PORTUGAL* (coord. Rui Ramos), Lisboa, A Esfera dos Livros, 2009, pp. 17 e 18.

A leste, entretanto, os muçulmanos eram detidos em Poitiers (732) pelo franco Carlos Martel, enquanto na Catalunha, a população, de profunda tradição hispano-romana, procurava a aliança dos francos para se libertar dos muçulmanos. Carlos Magno estabeleceu ali cinco condados conhecidos sob o nome de «Marca de Espanha», dos quais se destacou o de Barcelona-Gerona. Relativamente aos bascos de Pamplona conservaram, ide início, a sua independência, tanto dos muçulmanos como dos francos².

Entretanto, estabeleceu-se na região das Astúrias uma linhagem de chefes guerreiros que reivindicaram a descendência de Pelágio e se intitularam «príncipes» ou «reis». Constituíram, inicialmente, o reino das Astúrias, estabelecendo a capital em Oviedo e repovoando a bacia do Douro. No reinado de Afonso III (866-910), os cristãos chegaram à linha do Douro, constituindo um dos mais importantes marcos desse avanço a tomada e o «povoamento» de Portucale, em 868, por Vímara Peres.

Com centro em Portucale, junto à foz do rio Douro, viria a constituir-se, a partir de finais do século IX, uma entidade político-administrativa cuja área se estendeu de sul do rio Minho até à chamada *Terra de Santa Maria*, já a sul do Douro. A corte régia seria transferida para a cidade de Léon no início do século X, tendo-se então expandido e organizado muito para além dos limites asturianos iniciais.

A empresa da Reconquista, entendida como uma série planeada de expedições militares de grande envergadura, com o objectivo de conquistar territórios e cidades aos muçulmanos, só teve início a partir de meados do século XI, no Ocidente Peninsular. O crescimento demográfico, o aumento das áreas cultivadas e da produção agrícola, além da revitalização da vida urbana que a cristandade europeia então conheceu, estiveram na base de uma dinâmica global de crescimento que, no caso da Península Ibérica, sustentou as acções militares ofensivas, bem como o povoamento e a reorganização dos territórios que iam sendo retirados ao domínio muçulmano. O primeiro grande promotor da Reconquista foi o rei Fernando I, o *Magno*, de Leão e Castela (1037-1065)³. A partir de 1055, as atenções daquele monarca voltaram-se para ocidente, tomando Viseu e Lamego. Cerca de 1060, a política expansionista daquele rei dirigiu-se também para a Estremadura castelhana, conquistando Gormaz e Berlanga. Três anos depois, organiza uma grande expedição contra os reinos de

² MANUEL ROLDAN, José, *Historia de Espanha*, Madrid, Edi - 6, S. A., 1984, pp. 34-35.

³ SOUSA, Bernardo Vasconcelos e, *o. c.*, pp. 18 e 19.

Badajoz e Sevilha, tendo o rei Mutadid pedido a paz. É por essa data que as relíquias de Santo Isidoro foram transferidas de Sevilha para o panteão régio de León.

Entretanto, o monarca decidiu dividir o reino pelos seus três descendentes, deixando o território de Castela ao seu filho Sancho, o trono de Leão a Afonso e a Galiza e Portugal a seu filho menor Garcia. Alguns meses depois, já em 1064, o rei Fernando organizava outra grande expedição de conquista, desta vez a Coimbra, que tomou ao fim de seis meses de cerco⁴.

Após a morte de Fernando I, em Dezembro de 1065, cumpriu-se a decisão tomada dois anos antes de dividir o reino pelos seus três filhos, cabendo a Galiza e Portugal a Garcia. As lutas entre este, D. Afonso VI de Leão e D. Sancho II de Castela para unificarem as três regiões e assumirem o controlo total do poder, terminaram com a vitória de Afonso VI, que foi entronizado como rei de Leão e Castela, ficando o condado portugalense dependente daquele reino.

As conquistas de Toledo, em 1085, por Afonso VI, rei de Leão e Castela, e de Saragoça, em 1118, por Afonso I, o Batalhador, rei de Navarra e Aragão, alteraram significativamente a situação política na Península Ibérica. A fronteira de Leão-Castela deslocou-se para o sul do rio Douro, até ao Tejo, permitindo o repovoamento, com segurança, da zona intermédia (Salamanca, Ávila, Segóvia e Sória), o mesmo acontecendo a sul do rio Ebro⁵. A Reconquista prosseguiu então lentamente, com avanços e recuos, sendo de destacar a batalha de Zalaca, na região de Badajoz, perdida por D. Afonso VI frente aos Almorávidas, que tinham invadido a Península, provenientes de Marrocos, provocando um retrocesso no avanço cristão⁶ e a batalha de Navas de Tolosa, em 1212, ganha pela aliança dos reinos cristãos, abrindo a estes as portas da Andaluzia, conquistada por Fernando III (que unira definitivamente os reinos de Castela e León), em 1248.

Finalmente, no início de 1492, Granada foi conquistada pelos Reis Católicos, Fernando de Aragão e Isabel de Castela, concretizando-se então a união política dos reinos ibéricos, com excepção de Portugal⁷.

As condições de estabilidade criadas, como já assinalámos, nos territórios conquistados, a partir da tomada de Toledo e de Saragoça (com excepção duma

⁴ *HISTÓRIA DE PORTUGAL*, Vol. I (dir. de MATTOSO, José), Lisboa, Editorial Estampa, 1997, pp. 492-494.

⁵ MANUEL ROLDAN, José, *o. c.*, p. 39.

⁶ MATTOSO, José, *o. c.*, p. 496.

⁷ MANUEL ROLDAN, José, *o. c.*, pp. 40-41.

fronteira instável em torno do reino de Granada), levaram a que os muçulmanos fossem aceites e tolerados na maioria do território hispânico controlado pelos reinos cristãos. Os monarcas cristãos permitiram-lhes manter a sua religião, os seus bens e ofícios, mantendo-os sob a sua protecção ou a de fidalgos, por delegação régia, em troca de um regime tributário especial, chegando a constituir, de modo geral, uma minoria notável pelo seu labor, respeito pelos cristãos e judeus, especialização laboral e fidelidade à fé islâmica, herdada dos seus antepassados.

No final do século XV, porém, sofreram o primeiro grande revés ao serem obrigados a converter-se ao cristianismo para poderem permanecer em Castela, passando então a denominar-se de *moriscos*, segundo a historiografia.

Ao fim e ao cabo, a longa presença do Islão em Espanha durante tantos séculos, com grande influência e repercussões em geral, converteu os mudéjares/mouriscos num importante grupo social. Passando de dominadores a dominados, continuaram a participar na vida dos reinos ibéricos, tanto no mundo rural como no urbano, em trabalhos modestos ou em importantes actividades comerciais e construtivas, com os seus humildes trabalhadores ou com o seu engenho estético aplicado à arte, formando a sua imagem parte da paisagem histórica e do passado comum com os cristãos de então⁸.

2.2 O conceito de Mudéjar

A consequência mais visível da actividade dos mudéjares na Península Ibérica, em particular na actual Espanha, é a grande quantidade da sua produção artística, particularmente nos domínios da arquitectura e decoração, que pontuam todo o território, deixando uma marca indelével da sua permanência durante sete séculos. Aquelas obras foram durante muito tempo consideradas como um mero apêndice da arte hispânica, resultado da permanência dos muçulmanos na Península, denominando-se de arte dos mouros ou mouriscos.

Só em 1859 foi usado pela primeira vez o termo *arte mudéjar*. D. José Amador de los Rios, em discurso de ingresso na Real Academia de Belas-Artes de S. Fernando, dava carta de alforria, na História da Arte espanhola, à obra dos *submetidos*,

⁸ VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, «La Arquitectura Mudéjar y los sistemas constructivos en los reinos de León y Castilla en torno a 1200» in *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía* (Coord. de DUCAY, M. C. L.), INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.), Zaragoza, pp. 8 a 10, 2006.

denominando-a de *arte mudéjar*⁹. Este último termo, como se referiu atrás, deriva do árabe *Mudayyin*, que significa tributário, aquele que não emigra e permanece submetido ao poder invasor, ainda que conserve a sua religião, as suas leis e os seus costumes. Deste modo, a arte mudéjar torna-se a obra dos mouros subjugados, que viviam, como consequência da conquista, em território cristão, trabalhando para os cristãos¹⁰.

Esta definição tem, no entanto, um sentido claramente étnico e político, não abrangendo toda a complexidade do fenómeno mudéjar. Deste modo, este conceito restrito de mudéjar foi evoluindo gradualmente e, já no princípio do século XX, com autores tão prestigiados como Lampérez y Roméa¹¹, passou a entender-se o mudéjar como a persistência da estética hispano-muçulmana na arte peninsular, fosse praticada por mouros, judeus ou cristãos. Gonçalo Borrás Gualis escreveria mais tarde: «...o que começou por ser uma simples herança islâmica, ao ficar liberta do domínio político-religioso do Islão, converte-se numa manifestação artística nova, que caracteriza a cultura hispânica, desligando-se paulatinamente do suporte étnico mudéjar que a potenciou, para sobreviver a fenómenos culturais tão drásticos como a conversão forçada das minorias étnicas, primeiro, e a expulsão dos mouriscos, mais tarde»¹².

Para Henri Terrasse, a arte mudéjar define-se, muito mais que pelos seus autores, geografia ou materiais (ainda que todos estes elementos tenham a sua importância), pela sua essência: as suas formas e técnicas. Segundo este autor, «Deve-se falar de arte mudéjar sempre que sejam empregues, em terra cristã, formas ou técnicas que pertencem à arte muçulmana ou que dela derivem directamente.»¹³

⁹ AMADOR DE LOS RIOS, D. José, *Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando*, 19 de Junio de 1859 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, Livros Horizontes, Lisboa, 1989, p. 18).

¹⁰ CHUECA GOITIA, F., *Arquitectura Muçulmana Peninsular e sua influência na Arquitectura Cristã*, (Exposição de documentação fotográfica), Lisboa, Fund. Cal. Gulbenkian, 1962, s.n.

¹¹ LAMPÉREZ Y ROMÉA, Vicente, *História de la arquitectura cristiana en España*, Barcelona, 1909 (cit. por DIAS, Pedro, «Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização», *Mare Liberum*, Lisboa, 8, 1994, p. 50).

¹² BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *El legado del arte mudéjar en España*, Arévalo, 1994, p. 33 (cit. por DIAS, Pedro, «Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização» in *Mare Liberum*, Lisboa, 8, 1994, p. 50).

¹³ CHUECA GOITIA, F., *o.c.*, sn.

Torres Balbás considera como mudéjares todas as obras realizadas no território cristão peninsular em que existem influências da arte islâmica, e todas as que apresentando o mesmo carácter, fora de Espanha, derivam dos mudéjares hispânicos¹⁴.

Chueca Goitia deu ainda uma definição mais ampla, afirmando: «o mudéjar é a arte da Espanha medieval, baseada numa sociedade múltipla e tolerante e com origem nessa mesma sociedade, a que se juntam as contribuições das formas e técnicas do Norte e Sul da Península, conjugadas de maneira diversa em cada caso.»¹⁵.

Algumas características que se podem assinalar à arte mudéjar, de acordo com José Custódio Vieira da Silva, têm a ver com os materiais e com as formas. Relativamente aos materiais, constitui uma constante o uso do tijolo (em paredes e abóbadas) e da cerâmica esmaltada, do gesso (em trabalhos de ornamentação), da madeira (para os tectos). A pedra, embora utilizada, aparece excepcionalmente. Em relação às formas, as estruturais mais típicas resultam da variedade de arcos utilizados: quebrados ultrapassados, em ferradura, lobulados e de formas mistas, obtidas pela combinação de vários tipos. Costumam estar normalmente enquadrados por um alfiz. As formas decorativas consistem, preferencialmente, em traçados geométricos e, menos exuberantemente, em motivos florais, embora tão estilizados que essas formas da natureza se transformam quase em motivos geométricos. Os motivos zoomórficos e antropomórficos, embora também apareçam, são de uso muito escasso¹⁶.

Outra característica do mudéjar, na opinião de Torres Balbás, é o anti-classicismo, manifestado no desprezo de qualquer norma; não lhe falta, porém, na sua incorrecção e acento popular, uma manifesta expressividade¹⁷. Fundamentalmente ornamental, carece esta arte de um sentido orgânico, visível nas variedades regionais identificáveis que primam pela ausência de uma norma comum. A arquitectura mudéjar é, no entanto, de uma riqueza incomparável na variedade de materiais usados e na racionalidade do seu uso, alcançando um domínio técnico notável, absolutamente necessário à sua elaboração¹⁸.

¹⁴ TORRES. BALBÁS, L., «Arte Mudéjar», in *Ars Hispaniae*, vol. IV, Madrid, Plus-Ultra, 1944, p. 238 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 19).

¹⁵ CHUECA GOITIA, F., *o.c.*, sn.

¹⁶ SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo, o. c.*, pp. 19-20.

¹⁷ *Ibidem*, p. 20.

¹⁸ DOMINGUEZ PERELA, E., «Notas sobre Arquitectura Mudéjar», in *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, p. 9 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 20).

3. INTRODUÇÃO AO MUDEJARISMO EM PORTUGAL

As primeiras alusões ao mudéjar em Portugal, expressas por autores como Charles Frédéric Merveilleux¹⁹ e Gabriel Pereira²⁰ e datando, respectivamente, dos séculos XVIII e XIX, ao utilizarem expressões como «gosto mourisco», referem-se à época do Tardo-gótico, em particular ao reinado de D. Manuel I, e, geograficamente, ao Palácio Nacional de Sintra e à região alentejana, especialmente à cidade de Évora e seus arredores.

Charles Frédéric Merveilleux, na sua obra *Mémoires instructifs pour un voyageur dans les divers États de l'Europe*, editada em Amsterdão no ano de 1738, qualifica textualmente o Palácio de Sintra como tendo «gosto mourisco»²¹. Posteriormente, outros autores, como A. D. de Castro e Sousa (1838), o visconde da Juromenha (1838), o príncipe Félix Lichnowsky (1842), Vilhena Barbosa (1864) e o alemão Albrecht Haupt (1890), comungaram da visão «mourisca» de Charles Frédéric Merveilleux, provocada, como adianta José Custódio Vieira da Silva, pelos seus pátios e jardins interiores, pela presença constante da água das suas fontes e repuxos, pelos azulejos que revestem as suas salas, dando-lhes beleza e claridade, e pelo tecto de alfarge da sua capela.

Também no Alentejo, em particular na cidade de Évora e seus arredores, existem vestígios daquela arte, visíveis em especial no uso alargado do arco em ferradura. Gabriel Pereira (1847-1911), publicista e director da Biblioteca Nacional de Lisboa, chamou, talvez pela primeira vez, a atenção para o particularismo desta arquitectura, atribuindo-lhe até um nome próprio. Assim, em 1884, classifica como *mourisco e amouriscado*, o aspecto que o estilo manuelino tomou em Évora, onde, segundo as suas próprias palavras «o elemento mourisco foi dominante e é este facto que torna a arte eborense notável quando comparada com o resto do país»²². Interrogando-se sobre os motivos de tanto estilo *mourisco* em Évora, Gabriel Pereira põe duas questões: «Foram os artistas que vieram à corte portuguesa depois da conquista de Granada? Foram as frequentes relações que houve entre Évora e

¹⁹MERVEILLEUX, Charles Frédéric, *Mémoires instructifs pour un voyageur dans les divers États de l'Europe*, Amsterdão, 1738 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Palácio Nacional de Sintra*, Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR), 2003, p.45).

²⁰PEREIRA, Gabriel, «Lóios (Antigo Mosteiro ou Casa de S. João Evangelista)» in *Estudos Eborenses*, 2ª Ed. Vol. I Évora: Ed. Nazareth [1ª Ed., 1884-1894], 1947.

²¹MERVEILLEUX, Charles Frédéric, *o.c.*

²²PEREIRA, Gabriel, *o. c.*, p. 102. (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *El mudejarismo em Portugal. Estado de la cuestión*, p. 288).

Sevilha?»²³. Não podendo dar uma resposta honesta às questões formuladas por si próprio, avisa, no entanto: «Quem estude a arquitectura em Portugal não deve esquecer o *manuelino-mourisco* de Évora»²⁴.

Ao utilizar o termo *manuelino*, Gabriel Pereira iria, involuntariamente, contribuir para as dificuldades surgidas na fixação do conceito de mudéjar como, sobretudo, na sua designação na arte portuguesa. De facto, a problemática do estilo «manuelino», desde que Francisco Varnhagen²⁵ enunciara, pela primeira vez, o seu conceito em meados do século XIX, percorria transversalmente toda a sociedade culta da época, monopolizando, de alguma forma, as múltiplas discussões e polémicas de então.

Outros historiadores, como Vicente Lampérez y Romea, D. José Pessanha, Florentino Pérez Embid (1944), Vergílio Correia, Fernando Chueca Goitia e Reinaldo dos Santos, debateram a questão da arte mudéjar ou mourisca no contexto da arte manuelina, até meados do século XX²⁶, limitando-se sempre ao Palácio Nacional de Sintra e à região alentejana, e à época do Tardo-gótico português. Autores mais recentes, como Maria Antónia Amaral²⁷, Rui Carita²⁸, Maria-José Goulão²⁹, Lina Maria Marrafa de Oliveira³⁰, Pedro Dias³¹ e José Custódio Vieira da Silva³², contribuíram para alterar esta situação, sobretudo os dois últimos, que clarificaram a situação do mudejarismo em Portugal, alargando o seu âmbito cronológico à época românica e a distribuição geográfica à zona norte do país e ilhas atlânticas. Pedro Dias,

²³ PEREIRA, Gabriel., «A Varanda da Casa Cordovil (Largo da Porta de Moura)» in *Estudos Diversos*. Colectânea organizada e anotada por João Rosa. Coimbra. Imprensa da Universidade, 1934, p. 171 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *El mudejarismo em Portugal. Estado de la cuestión*, p. 288).

²⁴ PEREIRA, Gabriel, *o.c.*, p. 174 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da Silva da, *El mudejarismo em Portugal. Estado de la cuestión*, p. 288).

²⁵ SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, pp. 15-18, e «Los Viajes de la Época de D. Manuel y su reflejo en las Artes Plásticas» in *El Mar de Portugal. Arte e História*, La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de la Laguna e Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, pp. 41-55. (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *El mudejarismo em Portugal. Estado de la cuestión*, p. 288).

²⁶ SILVA, José Custódio Vieira da, *El mudejarismo em Portugal. Estado de la cuestión*, pp. 289-290.

²⁷ AMARAL, Maria Antónia, «O Tecto Mudéjar da Capela de Santo António de Arguedeira (Tarouca)» in *Mundo de Arte*. 2, 1988.

²⁸ CARITA, Rui, «Os tectos de alfarge na Madeira, séc. XVI» in *Actas do II Colóquio Internacional de História da Madeira*. Funchal: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. 1990.

²⁹ GOULÃO, Maria-José, «Alguns Problemas ligados ao emprego de azulejos mudéjares em Portugal nos séculos XV e XVI» in *Relaciones Artísticas entre Portugal y España*. Coordenação de Jesús María Caamaño. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1986.

³⁰ OLIVEIRA, Lina Maria Marrafa de, «Estructura e decoração dos tectos de alfarge» in *Monumentos*, 19, 2003.

³¹ DIAS, Pedro, «Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização in *Mare Liberum*, Lisboa, nº 8, 1994.

³² SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*.

na sua obra já referida, enumera os elementos característicos do mudéjar, rejeitando alguns vulgarmente aceites até à data, como é o caso dos contrafortes cilíndricos e dos pináculos cónicos, em barro, frequentemente encontrados no Alentejo, considerando, por outro lado, os tectos de alfarje e a azulejaria como elementos constituintes do mudéjar. Além disto, identifica, para além dos núcleos sintrense e alentejano, vestígios de mudéjar na época do românico (tanto em monumentos religiosos como militares), na época quatrocentista, no núcleo coimbrão (séculos XV e XVI), no núcleo raiano e beirão (séculos XVI e XVII) e, finalmente, o mudéjar da Madeira e dos Açores. Nestas condições, o âmbito cronológico e espacial do mudéjar em Portugal ganha uma dimensão que não possuía até aos trabalhos de Pedro Dias e José Custódio Vieira da Silva.

3.1 Cronologia

Como se referiu acima, Pedro Dias ampliou os limites cronológicos do mudejarismo para aquém e além da época do Tardo-gótico, considerando que aquele já existia na época do românico português, prolongando-se depois pela época quatrocentista, até ao Tardo-gótico (séculos XV e XVI). Podemos, assim, afirmar que o mudejarismo português se manifestou durante um domínio temporal que se estende do românico ao renascimento, com a sua maior intensidade na época do Tardo-gótico.

No capítulo seguinte, identificar-se-ão, quer através da sua distribuição geográfica, quer da sua cronologia artística, os monumentos que contêm manifestações de mudejarismo, referindo algumas das suas características.

3.2 Distribuição Geográfica e cronologia Artística

A distribuição geográfica depende, essencialmente, de dois factores: as condições políticas e a influência que determinadas zonas da vizinha Espanha exerceram em áreas fronteiriças portuguesas. Como exemplo das condições políticas, refira-se a importância que a cidade de Évora adquiriu na segunda dinastia, tornando-se um foco de construção e irradiação de edifícios palacianos, quer por iniciativa real (palácio real de Évora) ou da nobreza mais poderosa (paços do duque do Cadaval e conde de Bastos, solares da Sempre Noiva e de Água de Peixes e paço de Alvito). Os duques de Beja também influenciaram o aparecimento da arte mudéjar nesta região, de

que é exemplo o convento da Conceição de Beja. Exemplos da influência da vizinha Espanha poderão ver-se em algumas das pequenas ermidas alentejanas, que receberam influências das regiões de Sevilha e Huelva, cujo mudejarismo se prolongou pelo território português³³.

Podemos definir, em Portugal, algumas regiões bem determinadas de implantação da arte mudéjar: o núcleo coimbrão; o núcleo raiano e beirão; o núcleo sintrense e o núcleo alentejano. Existem, ainda, exemplos pontuais de mudejarismo dispersos por todo o país. Finalmente, os casos da Madeira e Açores.

A) Época Românica

Não é fácil precisar o que é claramente mudéjar na decoração arquitectónica românica; certamente que o são os motivos escamados e geométricos do portal da Sé Velha de Coimbra³⁴, as arquivoltas do portal axial da igreja de S. Pedro de Ferreira, estilisticamente próximas das de uma das portas da Catedral de Zamora e do portal da igreja de San Martín de Salamanca, e as duas janelas da sala capitular da Colegiada da Nossa Senhora da Oliveira, de Guimarães³⁵ (Fig. 1).

No âmbito da arquitectura militar românica também há elementos mudéjares. Em Coimbra, conserva-se uma porta de duplo vão (Fig. 2) da desaparecida cerca do paço episcopal que se sabe estava em construção em 1128. Tem um duplo arco-ultrapassado e um espaço entre as duas faces, para permitir o funcionamento dos batentes. Outra porta com esta forma era a porta traição ou da Genicoca, destruída no século passado, mas de que há um desenho setecentista³⁶.

Uma das portas de Santarém, reproduzida nos selos pendentes medievais da Câmara dessa importante vila tagana, já do século XIV, possuía também um arco ultrapassado muito acentuado entre duas fortes torres, tanto podendo ser muçulmana como mudéjar, embora esta última seja a mais provável³⁷.

Desta época, ficaram ainda outras portas e frestas de arco ultrapassado incluídas em castelos: na torre do castelo de Trancoso, na cisterna de Castelo Rodrigo e na torre da cadeia de Alandroal (Fig. 3), ainda que nalguns casos se possa tratar de construções do tempo do domínio muçulmano.

³³ CHUECA GOITIA, F., *o.c.*, s/n.

³⁴ CORREIA, Vergílio, «O contributo muçulmano na arte românica» in *Obras*, vol. II, Coimbra, 1949, pp-44-45 (cit. por DIAS, Pedro, *Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização*, p. 56).

³⁵ DIAS, Pedro, *Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização*, p. 56.

³⁶ GONÇALVES, António Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*, Lisboa, 1947, p. 4 (cit. por DIAS, Pedro, *Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização*, p. 58).

³⁷ DIAS, Pedro, *Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização*, p. 58.

B) Arquitectura Mudéjar Quatrocentista

Do período de vigência do gótico também há exemplos de influência mudéjar em edifícios cristãos: é o caso dos arquilhos ou lóbulos ultrapassados dos portais da igreja do Convento de S. Francisco, do Porto, da igreja do Convento de S. Francisco, de Santarém, e do portal lateral da igreja do Mosteiro da Batalha, todos já do início do século XV³⁸.

A abóbada do segundo piso da torre de menagem do castelo de Beja, do início do século XV, conforma-se como um grande estrela de oito pontas, saindo de cada uma três nervuras, das quais apenas uma cruza o centro (Fig. 4).

Em Guimarães conservam-se testemunhos daquela que terá sido uma das mais importantes obras mudéjares portuguesas, a cobertura da igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira. Em 1970 foram postas a descoberto as pinturas do tecto e parte da estrutura que se podem datar do final do século XIV ou do início do seguinte³⁹.

Na Catedral de Braga, existe outra interessante obra de pintura mudéjar: a decoração parietal da capela de Nossa Senhora da Glória, onde repousa, num magnífico túmulo trecentista de pedra de Ançã, o arcebispo D. Gonçalo Pereira.

C) O Núcleo Coimbra

Como o nome indica, centra-se na cidade de Coimbra, em particular na Sé Velha, que foi o centro donde irradiou o mudejarismo para a região conimbricense, através da utilização da cerâmica vidrada e dos tectos de alfarje. A Sé Velha de Coimbra foi o foco irradiador da aplicação de azulejos. As suas paredes estavam cobertas com azulejos hispano-árabes (Fig. 5), provenientes de uma encomenda do bispo D. Jorge de Almeida feita a Fernan Martinez Quijarro e Pedro de Herrera, de Sevilha, como se referiu no capítulo anterior. Raras foram as igrejas da região de Coimbra que não utilizaram cerâmica vidrada, sob a influência da Sé Velha. Citemos apenas os conventos de Santa Clara, de Celas e de S. Paulo de Almaziva, e as igrejas de S. Mateus, de Botão, de Santa Cecília, de Benfeita, de Nossa Senhora da Alcaçova, de Montemor-o-Velho, de Santo António da Cerdeira, de Cantanhede, de S. Miguel de Castelo Viegas, de S. Miguel de Ribeira de Frades, de Nossa Senhora das Virtudes, de Gatões, de Nossa Senhora da Conceição, de Carvalho, de Santa Eufêmia, de Penela, de Nossa Senhora da Purificação, de Samuel, de Santiago, de Soure, de Torre de Vale de

³⁸ DIAS, Pedro, *A arquitectura gótica portuguesa*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994, pp. 119 e segs.

³⁹ «Igreja de Nossa Senhora da Oliveira. Guimarães» in *Boletim dos Monumentos*, nº 128, Lisboa, 1981 (cit. por DIAS, Pedro, *Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização*, p. 60).

Todos, e nas capelas da Varziela, e do paço de S. Silvestre. Também as casas mais importantes sofreram essa influência, como a de Sub-Ripas⁴⁰.

Os tectos mudéjares em madeira (tectos de alfarge) foram outra manifestação de mudejarismo na área de Coimbra. Podem ser encontrados na Sé Velha, no paço episcopal, numa torre junto à igreja românica do Salvador, conhecida como torre do arcebispo Amaral, na igreja de S. Tiago de Soure e na igreja da Redinha.

D) O Núcleo Raiano e Beirão

As obras mudéjares do núcleo raiano e beirão (Fig. 6) são tectos ou restos deles, quase sempre em igrejas que se situam junto à fronteira, em locais onde os contactos com as regiões vizinhas da Galiza, de Leão e de Castela eram mais fáceis do que com as cidades e vilas portuguesas do litoral⁴¹. Começando no norte, encontra-se a igreja matriz de Caminha, com a nave central, em madeira de bordo, com esteira central e duas águas, devida a mestres galegos ou biscainhos. Na Beira Alta, há várias igrejas junto à fronteira, com as capelas-mores de carpintaria mudéjar, obras modestas, mas razoavelmente conservadas, concretamente, as igrejas matrizes de Vilar Formoso, Escarigo, Leomil e Castelo Mendo. Um pouco mais para o interior, estão o tecto da capela-mor da Sortelha, os tirantes da nave da igreja de Santo André, de Ferreira das Aves, já na zona de Viseu, e os tirantes da igreja Matriz de Seixo da Beira, já no limite ocidental da Beira-Serra⁴², tendo a igreja de Ferreira das Aves naves cobertas por um telhado de madeira de três águas, com esteira central e tirantes também de madeira, datando da última década do século XVI. Contemporânea desta é a igreja de Seixo da Beira, nos arredores de Oliveira do Hospital, com três naves com cobertura mudéjar da qual restam apenas os tirantes, que se podem datar das duas últimas décadas de quinhentos. Sabe-se ainda (por informação de um pároco local) que, na década de 1980, foram destruídos dois outros tectos mudéjares, um perto de Penha Garcia e outro em Castelo Bom⁴³. Já no século XVII, foram construídos pelo menos dois tectos de laçaria mudéjar: um é o da capela-mor da igreja do mosteiro de S. Bento, de Bragança; outro, o da capela de Santo António, de Arguedeira, uma povoação situada próximo de Tarouca.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ DIAS, Pedro, *Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização*, p. 81.

⁴² *Ibidem*, pp. 81-83.

⁴³ *Ibidem*, p. 83.

Todo o norte, do interior ao litoral, conheceu a moda dos azulejos sevilhanos, que dava um cariz mudéjar a palácios, casas, igrejas. Podem encontrar-se nos museus locais e, ainda, *in situ*, como em Ponte de Lima, Cete, S. Simão da Junqueira, Aguiar da Beira, Seia, Quintela de Azurara, Viseu e Fonte Arcada⁴⁴.

E) O Núcleo Sintrense

A vila de Sintra, em particular o seu palácio, constituiu um centro de mudejarismo que influenciou várias igrejas da região. D. Manuel I após o regresso da sua viagem a Espanha, iniciou obras de melhoramento nos seus paços, herdados de D. João II. Começou no paço da alcáçova, em Lisboa, onde ainda há vestígios desse engrandecimento. Na mesma altura deu início à renovação do paço da vila de Sintra. É natural que D. Manuel quisesse imprimir um cunho mourisco ao palácio, depois de ter observado as magníficas obras de arte mudéjar que conheceu durante a sua visita a Espanha. Assim, para criar um ar mais mourisco, as paredes foram revestidas com azulejos hispano-árabes. Segundo a visão tradicional, estes azulejos seriam provenientes de Valência e Sevilha, uma vez que não haveria em Portugal competência técnica para a execução de revestimentos cerâmicos ou de cerâmica de qualidade anteriormente à segunda metade do século XVI. Na realidade, aqueles azulejos foram, na sua grande maioria, conforme o demonstrou Rui André Alves Trindade⁴⁵, fabricados em Portugal, inclusive na própria vila de Sintra. Segundo aquele autor, aquela visão errónea, deve-se à aparente ausência de documentação escrita relativa ao período de meados do século XIV à primeira metade do século XVI, ao contrário do que sucede em Espanha, e ao facto de nunca ter sido estudada a cerâmica medieval portuguesa. Na realidade, o fabrico da azulejaria no Portugal medieval ter-se-á desenvolvido com certa autonomia da cerâmica aplicada à construção a partir da experiência dos pavimentos cristãos de Alcobaça, revelando a sua própria individualidade, pese embora as influências técnicas e artísticas das produções peninsulares e do norte da Europa⁴⁶. Apesar de incompleto, o ladrilhamento do deambulatório da igreja da abadia de Alcobaça constitui um precioso exemplo dos primórdios da azulejaria em Portugal e porventura o início de um processo de manufactura que teve continuidade na transição do século XIV para o XV.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ TRINDADE, Rui André Alves, *Revestimentos Cerâmicos Portugueses (Meados do século XIV à primeira metade do século XVI)*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, p. 21.

⁴⁶ *Ibidem*.

Analisando-se as peças de Alcobaça não se pode deixar de as relacionar com as existentes em outros monumentos, nomeadamente com os núcleos de peças monocromas provenientes do paço de D. João I, no Castelo de Leiria e com outras em reserva e *in situ* no Palácio de Sintra (na Capela Palatina e no Quarto de D. Afonso VI)⁴⁷.

Os azulejos cobrem as paredes de várias salas, as passadeiras da capela e do quarto de D. Afonso VI, como se referiu, e outros elementos estruturais do palácio, contribuindo decisivamente para o ambiente mudéjar.

Ligados à arte da vila de Sintra devem também ser considerados dois tectos de laçaria mudéjar da região saloia: um no vestíbulo do convento do Varatojo, situado na periferia de Torres Vedras; o outro na igreja matriz de Dois Portos. No convento da Madre de Deus, de Xabregas, em Lisboa, numa das salas que abrem para o claustro grande, existe um tecto que tem sido classificado como mudéjar. O palácio dos Barros e Vasconcelos, na quinta de Vale de Flores, em Santa Iria da Azóia, também possuiu tectos mudéjares⁴⁸ (Fig. 7).

Em várias igrejas da vila de Sintra e seus arredores ainda hoje se conservam frontais sevilhanos, certamente inspirados pelo exemplo do paço real. Referem-se, como exemplo: a igreja matriz de Santa Maria, em Sintra; a igreja de S. João Degolado, na Terrugem; a capela do Espírito Santo, no Tojal; a capela de Nossa Senhora do Ameal, junto de Torres Vedras; a igreja de Nossa Senhora da Salvação, de Arruda dos Vinhos; a igreja matriz de Santiago dos Velhos, etc. Outros azulejos foram colocados em paredes, rodapés, etc.: é o caso dos que se encontraram na quinta do Casas Novas de Colares, depois recolhidos no Museu do Azulejo; na Casa da Ribafria; no antigo Convento da Quinta da Penha Longa; e na igreja de Santo Estêvão das Galés. Por esta listagem se pode imaginar os revestimentos deste tipo que se terão perdido ao longo dos séculos⁴⁹.

Um pouco mais a norte, ainda dentro desta zona de influência, encontram-se vestígios da utilização de revestimentos ou frontais de azulejos sevilhanos na igreja de Santa Maria de Óbidos, na igreja de Nossa Senhora do Pópulo, das Caldas da Rainha, e na igreja de Santa Catarina, nos arredores desta cidade⁵⁰.

⁴⁷*Ibidem*, pp. 203 e 204.

⁴⁸DIAS, Pedro, *Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização*, p. 72.

⁴⁹*Ibidem*, pp. 72 e 73.

⁵⁰*Ibidem*.

Devem-se citar outros dois edifícios, onde foram aplicados grandes quantidades destes azulejos: o Convento de Jesus, de Setúbal, e a Quinta da Bacalhoa, em Azeitão. Têm interesse os azulejos, com padrões geométricos e rematados por uma inscrição gótica esgrafitada, da cripta do convento de Jesus, fundado por D. Justa Rodrigues, ama de leite de D. Manuel I. Os azulejos da fonte octogonal do centro do lavabo do claustro, são provenientes de Valência ou de outro centro levantino. Estas *rajolas* e *alfardons* foram também encontradas no paço dos infantes de Beja e no anexo convento da Conceição, e também no pavimento do torreão sul da casa da Quinta da Bacalhoa, inicialmente ligada aos infantes de Beja. Refiram-se, ainda, os exemplares que se conservam na igreja de S. João, em Alcochete⁵¹.

F) O Núcleo Alentejano

O Alentejo e, em particular, a sua capital, Évora, têm a maior concentração de mudejarismo de Portugal (Fig. 8), devido essencialmente à importância que aquela cidade adquiriu na II Dinastia. Dos edifícios com vestígios de mudejarismo, refiram-se, por exemplo: a Galeria das Damas, sobrevivente do palácio real, a igreja do S. Francisco, o paço dos duques de Cadaval, o dos condes de Basto, o de Vasco da Gama, o do conde Vimioso, a porta da casa do capítulo do Convento dos Lóis, etc. Nos arredores de Évora, a capela de Garcia de Resende, no Convento do Espinheiro, o Convento de S. Bento de Cástris.

Beja também teve importância, com o seu paço dos infantes, de que apenas existem vestígios, as coberturas azulejares do convento de Nossa Senhora da Conceição e o paço da alcáçova, situado junto da torre de menagem quatrocentista. Refira-se também a igreja matriz de Mértola e o palácio de Vila Viçosa.

Merecem ainda referência três moradias nobres: o castelo de Alvito e os solares da Sempre Noiva e Água de Peixes⁵².

G) Os Núcleos da Madeira e dos Açores

Na ilha da Madeira existe um notável conjunto de tectos mudéjares, alguns razoavelmente documentados e estudados. Os tectos da sé não se podem desligar, esteticamente, dos da alfândega, embora aqueles tenham uma decoração pintada já renascentista, que pode induzir em erro, quanto à data da obra de carpintaria propriamente dita, dos finais do século XV. Os tectos da catedral (Fig. 9) são de uma

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, pp. 73-80.

extraordinária riqueza e de excelente execução, só podendo atribuir-se a homens que conheciam bem e praticavam habitualmente a carpintaria mudéjar. Os três tectos da alfândega (Fig. 10) que chegaram até nós são muito mais simples que os da catedral, o que não admira dada a diferença de funções dos dois edifícios⁵³.

No coro-alto do convento de Santa Clara, do Funchal, existe também um tecto com traves decoradas mudéjares e um chão com azulejos relevados, monocromáticos, verdes, com sete padrões diferentes de laçaria e dois fitomórficos. No centro do pavimento, numa área de noventa metros quadrados, há um núcleo de quase quatro mil outros azulejos policromos. Também na igreja matriz da vila de Santa Cruz, há vestígios de aplicação de azulejos, embora possam ser provenientes do demolido convento de Nossa Senhora da Piedade, construído naquela vila.

De carpintaria mudéjar são os tectos da capela-mor da capela de S. Paulo, do solar de D. Mécia, da igreja Matriz da Calheta, da igreja Matriz de Ponta do Sol e o da igreja Matriz do Loreto⁵⁴.

Nos Açores, ao contrário da Madeira e das ilhas Canárias, não houve grande interesse pela arte mudéjar, como o comprovam os edifícios e as memórias que deles se conservam. Refiram-se: o frontal de altar de azulejos que hoje se guarda no Museu de Ponta Delgada; a ermida da mãe de Deus, de Ponta Delgada, destruída em 1918, que tinha um revestimento azulejar de azulejos sevilhanos; os tectos do chamado Museu de Arte Sacra da sé e o da igreja de Santa Bárbara de Manadas, na ilha de S. Jorge⁵⁵.

3.3 Materiais

De uma maneira geral, as paredes e os muros dos edifícios mudéjares não se diferenciam dos restantes, usando-se a alvenaria ou o aparelho granítico e calcário. No entanto, o material mudéjar por excelência é o tijolo. Embora este seja sempre a alternativa à pedra nas regiões onde ela rareia, o uso que os árabes souberam dar a esse material pobre transfigura-o, conferindo às construções grande leveza e um sentido decorativo que talvez nenhuma outra civilização tenha conseguido obter⁵⁶.

⁵³*Ibidem*, pp. 84 e 85.

⁵⁴*Ibidem*, pp. 85 e 86.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 86.

⁵⁶SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, pp. 24 e 25.

No Alentejo o tijolo é, de facto, o material mais utilizado, escondido na alvenaria recoberta de argamassa e caiada, nos contrafortes cilíndricos e botaréis cónicos, ou, bem visível, nos recortes caprichosos dos arcos. As grandes superfícies brancas, despidas de ornamentação, contrastam vivamente com os materiais usados nas aberturas – o granito escuro, combinado ou não com o mármore branco da região de Estremoz. Este sentido da cor, na feliz utilização de diferentes materiais (a porta da casa do capítulo do convento dos Lóios, em Évora, é talvez o caso mais notável), relewa da sensibilidade e da atitude mudéjares. Por elas perpassa, na expressão de José Custódio Vieira da Silva, o velho apelo oriental da sedução do brilho e da cor⁵⁷.

A utilização do tijolo concentra-se em paredes e abóbadas, ou noutros elementos estruturais, como no passadiço do paço dos Infantes, actualmente no Museu de Beja, e nos vãos de portas e janelas em arcos ultrapassados, por vezes de intradorso recortado, como, por exemplo, no pórtico sul da Galeria das Damas, em Évora, ou em janelas de paços como o dos condes de Basto e o dos duques de Cadaval, na casa de Vasco da Gama, também em Évora, no paço de Alvito, ou no solar de Água de Peixes, perto de Alvito.

De qualquer modo, o uso do barro ainda hoje é uma prática vulgar nas construções modestas. Raras eram as casas construídas totalmente em pedra, mesmo nas regiões onde ela era abundante. No norte de Portugal, onde o domínio islâmico quase não se fez sentir, encontramos o uso do barro simples ou do barro misturado com pedra nas paredes fundamentais, e a taipa nas secundárias ou nas que não têm funções estruturais. É verdade que Nicolau de Popielovo disse, quando visitou Portugal em 1484, que os cristãos de Lisboa, de todo o Portugal e até da Galiza empregavam, segundo o estilo dos infieis, muito barro nas suas construções⁵⁸, mas isso não significa que se estivesse em presença de obras de cariz mudéjar⁵⁹.

O azulejo ou tijolo vidrado, do qual o exemplo de utilização mais paradigmático é o Palácio Nacional de Sintra, constitui outro elemento fundamental. São, essencialmente, de origem portuguesa, como se referiu atrás, e, por vezes, de Valência e Sevilha.

⁵⁷*Ibidem*.

⁵⁸POPIELOVO, Nicolau de, Cfr. *Viajes de extranjeros por España y Portugal en los siglos XV, XVI y XVII*, Madrid, 1878 (cit. por DIAS, Pedro, *Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização*, p. 52).

⁵⁹DIAS, Pedro, *Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização*, p. 52.

O gesso não parece ter tido grande utilização, conhecendo-se, em Portugal, apenas dois exemplos: um na Sé Velha de Coimbra⁶⁰ e outro no túmulo recentemente descoberto, com jacente, todo executado em gesso, na capela de S. Domingos da Sé de Faro, pertencente ao cavaleiro Rui Valente⁶¹.

A madeira, através do característico trabalho de alfarje, também está representada no nosso mudejarismo, em suficientes quantidade e qualidade, na cobertura dos espaços interiores. Desde o palácio de Sintra até à matriz de Caminha, passando por Coimbra e alongando-se até à Madeira, esse tipo de cobertura define bem a moda mudéjar que marcou os finais do gótico em Portugal. E será tanto mais de realçar este súbito desenvolvimento do trabalho de *laço*, quanto ele se desenvolve fora do Alentejo, região onde, tradicionalmente, se tem querido localizar a zona quase única do florescimento do mudejarismo⁶². Segundo José Custódio Vieira da Silva, a falta de coberturas de alfarje no Alentejo teria a ver, para além das destruições verificadas, com o predomínio da utilização da técnica do tijolo, também de profundas raízes muçulmanas⁶³.

3.4 Formas e Técnicas

Os contrafortes, os pilares, as mísulas e os capitéis dos edifícios mudéjares são os mesmos dos outros edifícios do mais puro românico ou do gótico mais francês. No entanto, é nos vãos que o mudéjar, em Portugal, se distingue. O uso do arco ultra-semicircular ou ultrapassado é uma das suas características, aparecendo, frequentemente, integrado num alfiz, ou terminando em linha canopial, como na sala do capítulo do Convento dos Lóios, em Évora⁶⁴.

Nas janelas e portais, esses arcos são, por vezes, duplos, os *ajimeces* de origem ainda visigótica, com mainel médio e com pequenos capitéis marmóreos de importação. O intradorso destes arcos apresenta também, nalguns casos, um denteado, que pode ser de ladrilho ou de pedra talhada, como na galeria das damas do paço de D. Manuel, em Évora, e nos arcos do paço dos Vimioso, respectivamente⁶⁵.

⁶⁰*Ibidem*, pp. 54 e 55.

⁶¹SILVA, José Custódio Vieira da, «A Capela de São Domingos e o monumento funerário de Rui Valente na Sé de Faro» in *Monumentos*, 24, Março, 2006, pp. 84-89.

⁶²SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 25.

⁶³*Ibidem*.

⁶⁴DIAS, Pedro, *Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização*, p. 52.

⁶⁵*Ibidem*, pp. 52 e 53.

No núcleo alentejano, as arquivoltas tanto são de granito, como no paço da Sempre Noiva e no piso nobre do paço real eborense, como de ladrilho, nomeadamente, no castelo de Alvito e no paço de Água de Peixes, mas podem ter colunelos laterais ou mainéis de mármore. Mais raramente, associam uma decoração de cariz vegetal e naturalista, o que acontece numa varanda do Convento da Conceição de Beja.

Mais raros que os arcos ultra-semicirculares são os arcos lanceolados, que existem na muralha de Castelo Rodrigo e no vão mais à direita do pórtico avançado da igreja de S. Francisco de Évora⁶⁶.

Muito típicos são os tectos de madeira, já referidos, com laçaria geométrica, conhecidos por tectos de *alfarje*, com esteira central e duas abas, como na igreja Matriz de Caminha. É nessa esteira central que se desenvolvem as estrelas e entrelaços e se abrem, por vezes, pequenas cúpulas preenchidas com pendentives, elementos que semelham estalactites e que se designam nos documentos do tempo por *almoracavezes*. Os tirantes apoiam-se em cachorros escalonados com figuras fantásticas e têm nas ligações construções poligonais, tudo profusamente decorado. Em Portugal, a generalidade dos tectos de laçaria é plana, mas o da capela de Sintra tem a forma de abóbada de meio canhão⁶⁷.

Nas coberturas de abóbada, raríssimas, usam-se as de estrelas, mas que não se cruzam no centro, como no piso nobre da torre de menagem do castelo de Beja (Fig. 4)⁶⁸.

Ameias tipicamente mudéjares, entre nós, são apenas as que descendem das do muro sul da Mesquita de Córdoba, escalonadas e que apenas encontramos no paço de Ribafria e na igreja matriz de Mértola⁶⁹.

O azulejo foi um elemento fundamental para criar um ambiente mudéjar. Usaram-se as *rajolas* e os *alfardones* levantinos no chão, como no paço de Beja, ou composições alicatadas, nomeadamente na capela palatina de Sintra e no chamado quarto de D. Afonso VI, do mesmo palácio, como se referiu. Em Portugal encontram-se mais de cem núcleos, cobrindo todos os tipos e padrões, de aresta e de corda seca, em relevo, com desenhos geométricos de raiz muçulmana, vegetalista e gótica ou

⁶⁶*Ibidem*, p. 53.

⁶⁷*Ibidem*.

⁶⁸*Ibidem*.

⁶⁹MALDONADO PAVÓN, Basilio, *Las almenas decorativas hispanomusulmanas*, Madrid, 1967 (cit. por DIAS, Pedro, *Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização*, p. 53).

mesmo renascentista, com urnas e *candelieri*, ou em revestimentos completos, como se fez na sé de Coimbra, ou como frontais de altar, de que há largas dezenas, ou em alizares de grandes dimensões, como se vê na casa do capítulo do convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja⁷⁰.

Também mudéjares, bem dentro da tradição muçulmana, são as gelosias, em barro e ladrilho vermelho, como as do paço dos infantes de Beja, hoje no Museu local, ou em adobe e caiadas de branco, como no quase totalmente desaparecido paço dos Estaus de Évora. Os trabalhos de gesso não parecem terem tido grande procura em Portugal, conhecendo-se apenas, como já se referiu, os exemplos da Sé Velha de Coimbra e do túmulo de Rui Valente, na sé de Faro. O esgrafitado também foi utilizado, como no caso da Igreja de S. Brás, em Évora.

Finalmente, de recorte claramente mudéjar, são ainda alguns elementos incorporados em edifícios que na estrutura e no essencial da decoração seguem quer o românico quer o gótico. Dada a sua vastidão, destacam-se apenas os escamados de colonelos, composições de cubos alternantes e modilhões tubulares justapostos, todos com largo uso na decoração muçulmana omeida e almóade⁷¹.

4. O MUDEJARISMO NO TARDO-GÓTICO E MANUELINO

4.1 O Conceito de Tardo-Gótico

O conceito de Tardo-gótico, a nível internacional, foi formulado pela primeira vez na Alemanha. Isto deveu-se à riqueza monumental dos edifícios daquele período aí existentes e à necessidade de encontrar uma afirmação artística *nacional* que glorificasse a unificação política, conduzindo a que os historiadores alemães fossem os primeiros a estudarem com atenção esse período da arte gótica⁷². Dessa reflexão surgiu um ideal nacional de estilo, tendo como ponto de partida os caracteres da arquitectura flamejante alemã, através do livro, que ficou célebre, de Kurt Gerstenberg, *Deutsche Sondergotik*, publicado em 1913⁷³. A partir deste exemplo, os estudos sobre o Tardo-gótico noutros países europeus começaram a atrair outros investigadores, tendo que

⁷⁰*Ibidem*, pp. 54-55.

⁷¹DIAS, P., *o. c.*, p. 55.

⁷² SILVA, José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p.13).

⁷³FISCHER, F.W. E TIMMERS, J. J. M., *Système Logique de l'Architecture*, 2.^a ed., Bruxelas, Pierre Mardaga, s/d, p. 111 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p.13).

vencer algumas resistências mais ou menos fundamentadas, que, em alguns casos, ainda se mantêm. Estas resistências têm a ver com as características que o Tardo-gótico assumiu na Alemanha, a procura da unidade espacial (bem patente nas *Hallenkirchen*), e que teve pouca receptividade noutros países, por aqueles edifícios se afastarem significativamente do modelo da catedral francesa clássica. Para os defensores deste modelo, os únicos elementos diferenciadores do gótico final seriam somente a decoração flamejante que preenchia todos os espaços e o rasgamento de aberturas cada vez maiores, insuficientes para produzirem quaisquer características de originalidade. O flamejante foi mesmo sujeito a fortes ataques, como são exemplo as palavras de F. Cali: «A ordem é a história da construção pensada dos espaços (...). O flamejante é o espectáculo público da destruição desta ordem ou, se se preferir, do seu aviltamento (...)»⁷⁴. Por este motivo, o arco contracurvado, utilizado sistematicamente, foi eleito como o elemento definidor do Tardo-gótico. A sua forma ondulante, em combinações semelhando chamas, conduziu mesmo a que, em França, este período artístico fosse apelidado de flamejante.

Contudo, existem outros elementos, tanto ou mais fundamentais, que permitem caracterizar o gótico final como um momento artístico com individualidade própria dentro do estilo gótico.

Assim, e seguindo a sistematização proposta por José Custódio Vieira da Silva, os alçados tendem para a simplificação, passando de três para dois andares; os pilares evoluem para uma forma romboidal e as colunas que os ornavam vão-se transformando em feixes de molduras verticais ou colunas-baquetas, separadas por outras côncavas que se continuam, em igual perfil, pelas nervuras das abóbadas e molduras dos arcos em que se prolongam; os capitéis vão-se reduzindo em superfície, até chegarem ao desaparecimento total, embebendo-se as nervuras directamente nos pilares ou colunas de suporte. A contrastar com este processo de simplificação, as bases das molduras que formam os pilares penetram umas nas outras a diferentes alturas, compensando, de certa maneira a diminuição ou desaparecimento dos capitéis. A par da continuidade do arco quebrado, ainda que com menor uso, multiplicam-se as formas de arcos utilizados, desde o contracurvado ou de quatro centros até ao abatido e ao segmentar, passando por outros mais complexos, obtidos pelo entrecruzamento de diferentes elementos. As abóbadas, finalmente, utilizam em grande quantidade

⁷⁴ CALI, F., *l'Ordre Flamboyant*, Paris, Arthaud, 1967, pp. 10-12 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 13).

nervuras secundárias de secção recta ou curva e de perfis, uns mais simplificados, outros mais complexos, tornando-se também cada vez mais rebaixadas e planas⁷⁵.

Seguindo ainda José Custódio Vieira da Silva, a decoração, um dos elementos mais característico do Tardo-gótico, torna-se complexa, tendendo, em certos casos, a quase abafar a estrutura dos edifícios. Noutros casos, porém, ela limita-se, seguindo uma disciplina bastante rigorosa, às cornijas, às platibandas, aos pináculos, ao envolvimento das aberturas, janelas e portais, em particular aos últimos.

Destacam-se também os elementos vegetalistas, principalmente a representação de plantas de folhas carnudas e espinhosas, enroladas caprichosamente em movimentos acentuados. Pela sua abundância de utilização, o *cardo* é unanimemente aceite como a planta mais representativa do Tardo-gótico⁷⁶.

Merece também destaque, segundo o mesmo autor, a decoração heráldica. Podendo apresentar-se em elementos soltos ou em elaboradas composições, tornou-se um dos elementos mais significativos do Tardo-gótico, marcando, nos edifícios religiosos, a intervenção decisiva dos leigos na nova espiritualidade que se faz sentir, um pouco por toda a Europa, no final da Idade Média. Refira-se, por exemplo, o espectacular conjunto formado pelos escudos dos Reis Católicos no transepto de S. Juan de los Reyes, em Toledo. Assinale-se, ainda, o aparecimento das *letras*, como ornamento, na arquitectura do Tardo-gótico. No interior da Lonja de Valência e na Igreja de S. Juan de los Reyes, várias faixas correm ao longo das paredes, indicando as circunstâncias da respectiva fundação. Também nas Capelas Imperfeitas, o mote de D. Duarte, ou as iniciais de D. Manuel, misturam-se à sua variada e esplendorosa decoração. Letras e motivos heráldicos são, no fundo, complementares da mesma atitude de laicização da sociedade europeia, no final da Idade Média⁷⁷.

O tratamento dos espaços tende, em várias zonas da Europa, para a unificação, tornando-se cada vez mais frequente o uso da nave única. Com efeito, as igrejas salão, juntamente com os espaços simplificados das igrejas mendicantes, tornam-se a solução arquitectónica mais relevante do gótico final, num conjunto de países europeus, sobretudo dos da zona mediterrânica e, a partir da Alemanha, em alguns da Europa Oriental. O espaço unificado tem, nestas zonas, a contrapartida de massas sólidas, em

⁷⁵SILVA, José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, pp. 13 e 14.

⁷⁶*Ibidem*, p. 14.

⁷⁷*Ibidem*.

geral despidas exteriormente de ornamentação, excepto em zonas muito definidas do edifício, como se referiu⁷⁸.

Pode-se, pois, concluir, com José Custódio Vieira da Silva, que a arquitectura do Tardo-gótico apresenta duas vertentes: por um lado, uma tendência para a simplificação e a unidade na definição dos espaços; por outro, uma complicação e multiplicação das molduras e a acumulação de uma decoração profusa em certas partes. Esta falta de unidade interna, por vezes profunda, constitui, paradoxalmente, a própria unidade do Tardo-gótico. Na realidade, é na existência de soluções localizadas a nível nacional e mesmo regional, que se encontra uma das suas vertentes mais definidoras. Paralelamente, a nível internacional constata-se a mesma falta de unidade, não existindo um Tardo-gótico de características perfeitamente coincidentes nos vários países europeus. O panorama do Tardo-gótico em Espanha e Portugal acompanha também, bastante de perto, a evolução derradeira deste estilo artístico⁷⁹.

4.2 O Tardo-Gótico em Portugal

A fase final do tardo-gótico português foi individualizada por um conjunto de características que se convencionou denominar de *manuelino*, muito divulgado junto do grande público, mas não da forma mais conveniente, porque se privilegiaram os momentos finais do tardo-gótico, dando-lhe autonomia e identidade completa, desinserindo-o da evolução que ele teve a partir das obras conduzidas por Huguet na Batalha. O mesmo se pode dizer do manuelino, já com algumas aparições anteriormente ao reinado de D. Manuel I.

O Tardo-gótico português manifestou-se sob duas formas diferentes: uma rica e exuberante, predominante no Norte de Portugal, com influências do gótico flamejante do Norte da Europa; a outra, de grande simplicidade e sobriedade decorativa, predominante no Sul de Portugal, e com influências do Midi e da Catalunha.

A) O tardo-gótico com influências do Norte da Europa

Pode-se afirmar que o primeiro monumento a utilizar soluções do gótico final, em Portugal, é o mosteiro da Batalha (Fig. 11). Pelas suas dimensões e importância, assim como pela qualidade do trabalho nele realizado, tornou-se um exemplo fecundo,

⁷⁸*Ibidem*, pp. 14 e 15.

⁷⁹*Ibidem*, p. 15.

seguido em monumentos posteriores⁸⁰. Na Batalha aparecem, pela primeira vez, as duas faces com que o Tardo-gótico se apresenta em Portugal: uma, presente na quase totalidade do mosteiro, caracterizada por uma decoração rica e exuberante (arcos canopiais, polilobados, abóbadas estreladas e rebaixadas, decoração vegetalista, fustes substituídos por múltiplos colunelos, heráldica, letras, etc.), predominante no norte e centro de Portugal; e a outra, no claustro de D. Afonso V, caracterizada por grande simplicidade e sobriedade decorativa, predominante no sul de Portugal. As características, quase antagónicas, destas duas vertentes do Tardo-gótico português representam, afinal, a própria *unidade* do Tardo-gótico, que também a nível internacional apresenta, como já se afirmou, a mesma ausência de unidade⁸¹.

As características tardo-góticas da referida primeira vertente do mosteiro da Batalha devem-se ao segundo mestre das obras do convento, Huguet, que aí trabalhou entre 1402 e 1438, completando a igreja, o claustro e a casa do capítulo (construída, em parte, por Afonso Domingues), e erguendo, de raiz, a capela do Fundador e o (inacabado) panteão de D. Duarte⁸².

Para José Custódio Vieira da Silva é o arco canopial ou contra-curvado que se torna o sinal inquestionável do Tardo-gótico⁸³.

De facto, ele surge no portal da igreja da Graça de Santarém, numa composição semelhante à do portal da Batalha. Apesar daquela igreja ter sido iniciada alguns anos antes da Batalha (1380), a sua conclusão mostra, na fachada principal, a influência do estilo de Mestre Huguet. A mesma inspiração mostra o portal da capela funerária no interior da igreja de Santiago, em Coimbra⁸⁴ e o portal principal da igreja do convento do Carmo, em Lisboa. Nas duas catedrais entretanto construídas, a da Guarda e a de Silves, fez-se sentir, de uma forma mais directa e alargada, a influência da Batalha.

O conjunto de monumentos acabados de referir constitui a primeira fase do Tardo-gótico em Portugal. O que todos eles têm de comum é, em primeiro lugar, a sua subordinação ao modelo inicial da Batalha; em segundo lugar, uma falta de unidade, em termos de tratamento global, de características tardo-góticas, pois quase todos eles receberam esses elementos sobre uma estrutura já iniciada.

⁸⁰SILVA, José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 13.

⁸¹*Ibidem*, p. 41.

⁸²CHICÓ, Mário Tavares, *O Mosteiro da Batalha e Arquitectura em Portugal no fim do século XIV e no século XV*, in «História da Arte em Portugal», vol. II, Porto, Portucalense Editora, 1848, p. 20 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da Silva, *o.c.*, p. 39).

⁸³SILVA, José Custódio Vieira da Silva, *o.c.*, p. 40.

⁸⁴*Ibidem*.

B) O tardo-gótico com influências do Midi e da Catalunha

A segunda vertente do Tardo-gótico português, referida inicialmente, tem a sua primeira manifestação no claustro de D. Afonso V da Batalha (Fig. 12). Caracteriza-se pela sua grande simplicidade, principalmente se comparado com a maior riqueza e dimensões do claustro real, impondo-se, no entanto por duas características fundamentais: admite-se (de acordo com a proposta formulada por José Custódio Vieira da Silva) ser o primeiro claustro construído em Portugal com dois andares⁸⁵, e o primeiro a ostentar também um tipo de colunelos prismáticos de secção octogonal. Foi construído na época em que Fernão de Évora dirigiu as obras do mosteiro (1448-1477), desenhando, em planta, um quadrado com nove tramos em cada lado⁸⁶.

De acordo ainda com a descrição de José Custódio Vieira da Silva, a cobertura do andar superior é constituída por vigas de madeira, apoiadas numa arquitrave, que, por sua vez, assenta sobre colunelos, enquanto no andar térreo os colunelos (agrupados dois a dois) suportam arcos quebrados que, ao ritmo de dois por cada tramo, estão separados por contrafortes largos e salientes. As abóbadas das galerias inferiores repousam em ogivas simples, de arestas chanfradas que, juntamente com os arcos torais, arrancam de mísulas prismáticas. O facto de não existirem colunas adossadas a receber as nervuras e os torais, origina uma definição de espaço contínuo que empresta ao claustro, apesar da sua baixa altura, uma sensação de maior amplitude e profundidade espacial. Os colunelos das duas galerias, por outro lado, merecem também uma análise atenta, pois, apesar de todos exibirem secção octogonal, apresentam algumas diferenças entre si⁸⁷.

Os da galeria inferior, agrupados aos pares (embora unidos pelo preenchimento do espaço que os separa), têm um soco quadrangular com os ângulos chanfrados desenhando uma palmeta e, sobre ele, uma base em papo de rola, muito achatada, com os mesmos oito lados do fuste. Separados deste pelo astrágalo, os capitéis, despidos de ornamentação, apresentam o mesmo facetamento octogonal, alargando-se na direcção

⁸⁵SILVA, José Custódio Vieira da, *Para um entendimento da Batalha: a influência mediterrânica*. Comunicação apresentada no III Encontro de História Dominicana, Fátima, Maio de 1968; ver também SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, Livros Horizontes, Lisboa, 1989, p. 42.

⁸⁶SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, Livros Horizontes, Lisboa, 1989, pp. 41-42.

⁸⁷*Ibidem*, p. 42.

do ábaco. Este, comum aos dois colunelos, apresenta-se dividido em dois andares, constituídos por um complexo sistema de molduras côncavas, convexas e rectas⁸⁸.

Os colunelos da galeria superior, que se apresentam isolados e não emparelhados como os do andar térreo, têm praticamente bases idênticas; diferem, no entanto, na zona do capitel, que deixa de ter identidade autónoma, pois o fuste do colunelo prolonga-se na íntegra até ao ábaco. Ficou apenas a sua memória, sugerida na proporção, através do astrágalo que ritma o fuste.

Não há qualquer elemento decorativo neste claustro, com excepção das chaves da abóbada do andar inferior que apresentam uma decoração heráldica, constituída por dois motivos: o escudo real e o emblema de D. Afonso V⁸⁹.

Trata-se, pois, duma obra que apresenta uma originalidade total no panorama arquitectónico do Tardo-gótico em Portugal, merecendo esta apreciação de Mário Chicó: «claustro de proporções harmoniosas mas calmas, de alçados simples e ao mesmo tempo robustos»⁹⁰. Aquela originalidade advém-lhe, como se referiu, da sua elevação em dois andares, do sistema de cobertura utilizado, do tipo de colunelos empregue e do uso de arcos segmentares nos ângulos da galeria superior. A sua simplicidade, como afirma José Custódio Vieira da Silva, tem a ver, mais do que com um conceito de claustro utilitário, com uma opção voluntariamente escolhida e que se relaciona não tanto com condicionalismos económicos do reinado de D. Afonso V, mas sobretudo com uma influência de origem mediterrânica (concretamente, catalã). Por isso mesmo também esta opção representa uma das faces do Tardo-gótico português, que se caracteriza como um momento de convivência de opostos e de coexistência de elementos contraditórios⁹¹.

O claustro de D. Afonso V na Batalha influenciou directamente um conjunto de construções semelhantes, ao longo do século XV e mesmo do século XVI. Refiram-se, como exemplos, os claustros do convento de Varatojo e do convento da Pena (Sintra), que possuem o mesmo tipo de organização estrutural e de elementos (sobretudo os colunelos), embora de concepção ainda mais simples que o da Batalha. O claustro do convento de Jesus (Setúbal) poderá ainda ser integrado nesta tendência, apesar de os colunelos serem substituídos por colunas; a existência de pequenos arcos recortados

⁸⁸*Ibidem*.

⁸⁹*Ibidem*, pp. 42-43.

⁹⁰CHICÓ, Mário, *O Mosteiro da Batalha e a Arquitectura em Portugal no fim do séc. XIV e no séc. XV*, o.c., p. 55 (cit. também por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 43).

⁹¹SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, pp. 43-44.

que marcam o centro das quadras introduz-lhe, porém, uma novidade que faz dele um elemento de transição para a fase final do Tardo-gótico. De qualquer modo, os claustros monásticos não mais deixarão de apresentar as suas quadras elevadas em dois andares⁹².

O edifício de maior monumentalidade filiado nesta corrente, de características geometrizes e de grande simplicidade, é a igreja conventual da ordem militar de Santiago da Espada, em Palmela. A sua construção foi iniciada no ano de 1445, por determinação do infante D. João, mestre da Ordem, falecido um ano antes. Fora ele, aliás, que tomara a decisão de mudar em definitivo a sede da ordem de Santiago do convento de Alcácer do Sal para o novo que se iria construir dentro do recinto do castelo de Palmela⁹³.

A construção da igreja foi intermitente, tendo sido concluída apenas no mestrado do infante D. Fernando, entre 1460-1470. Mais prolongadas foram ainda as obras do convento, tendo sido concluídas pelo príncipe D. João II.

A igreja é constituída por dois volumes de planta rectangular, nos quais se destacam dois elementos: a inexistência de transepto e a forma recta da parede testeira da abside. A ausência de transepto já se vinha verificando em monumentos anteriores: na igreja de Leça do Balio, embora ele ainda exista, só se revela na combinação dos volumes, desaparecendo na representação em planta; nas igrejas matrizes nunca chegou a ser utilizado, combinando-se, em alguns casos (como na igreja matriz da Lourinhã), com a ausência dos próprios absidiolos⁹⁴. Na igreja de Palmela, que se integra nesta tendência, verifica-se igualmente o desaparecimento do transepto e dos absidiolos; porém, a novidade maior consiste no pano recto da parede testeira da abside, que na Lourinhã mantivera ainda o recorte usual em cinco panos oblíquos. Assim, esta articulação dos edificios religiosos em dois corpos de planta rectangular, sem transepto nem absidiolos, que aparece pela primeira vez na igreja de Santiago, tornar-se-á, de acordo com José Custódio Vieira da Silva, o modelo preferente dos templos construídos na fase final do Tardo-gótico⁹⁵.

A originalidade do templo de Palmela não se limita, porém, aos seus volumes. De facto, o alçado da fachada principal, em vez da corrente disposição em três corpos

⁹²*Ibidem*, p. 45.

⁹³*Ibidem*, p. 45 (Ver, do mesmo autor, «A Igreja de Santiago da Espada de Palmela» in *O Fascínio do Fim*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997, pp. 61-74).

⁹⁴SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 46.

⁹⁵*Ibidem*.

correspondentes a idêntica divisão do espaço interior, eleva-se num único pano rematado em empena pontiaguda. Esta formulação contribui para o aspecto compacto e sóbrio que caracteriza exteriormente todo o edifício (realçado pela inexistência de contrafortes nas paredes das naves) e que o aproxima muito da concepção volumétrica (ressalvadas as proporções e as diferenças) da igreja de S. Francisco de Évora⁹⁶.

As novidades da igreja de Santiago revelam-se também no seu interior: dividido em três naves de igual altura, com cinco tramos, os pilares que os definem mostram um perfil originalíssimo, que não voltou a repetir-se em nenhuma outra construção portuguesa. De facto, não só não apresentam os grandes arcos duplos ornados de toros comuns às grandes igrejas góticas portuguesas levantadas no período imediatamente anterior, correspondente *grosso modo* ao século XIV⁹⁷, como todas as arestas foram eliminadas, através de um chanframento sistemático, prolongando-se os pilares directamente pelos arcos divisórios das naves, recortados com o mesmo perfil.

Simultaneamente, verifica-se o desaparecimento de todos os capitéis (o que acontece também nas portas axial e lateral) e das próprias bases, apenas manifestadas por um leve ressalto. Esta simplificação estrutural é característica do Tardo-gótico, como acentua H. Focillon⁹⁸, o que filia a igreja de Palmela em tendências europeias por que se regia o gótico final. Nestas condições a caracterização mais apropriada para este belo templo, seguindo a formulação proposta por José Custódio Vieira da Silva, será a de uma *arquitectura despojada*, levada, neste caso concreto, aos limites do exemplar e do possível. A igreja de Palmela integra-se, assim, na tendência iniciada pelo claustro afonsino da Batalha, cuja simplicidade de soluções e geometrização nítida dos volumes encontrarão terreno fértil, já preparado para os acolher, no Alentejo de tradições árabes⁹⁹.

Esta segunda vertente, que acabamos de descrever, liga-se preferencialmente a uma corrente de construções mediterrânicas, sobretudo da Catalunha e do Midi francês que, curiosamente, não deixa de assomar também na igreja da Batalha – é o caso da cobertura das naves em terraço e da predominância da horizontalidade no exterior do edifício, contrastando com a verticalidade interior da nave principal –, o que torna este

⁹⁶*Ibidem*.

⁹⁷CHICÓ, Mário Tavares, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, 3ª ed., Lisboa, Livros Horizontes, 1981, p. 186 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 46).

⁹⁸FOCILLON, H., *Le Moyen Age Gothique*, Art d'Occident 2, Paris, Armand Colin, «Le Livre de Poche», 1971, pp. 288-289 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 47).

⁹⁹SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 47.

maravilhoso monumento um edifício-síntese de influências das duas zonas do gótico europeu¹⁰⁰.

Como se referiu, foi no Alentejo de tradições árabes que a vertente simplificada e geometrizarante do Tardo-gótico português atingiu uma maior importância. A igreja da Conceição de Beja (Fig. 13) marcou o início daquele estilo, com alguma expressão, naquela província.

A anteceder a igreja da Conceição, encontram-se pouco mais exemplos desta tendência; no entanto, a sua fragilidade e pobreza de construção impediram que, na sua quase totalidade, chegassem até nós partes significativas para o seu estudo. Ressalvamos, com algumas partes significativas: a norte do rio Tejo, a igreja do convento das Virtudes, fundada em 1419, próximo da Azambuja e estudada por Virgílio Correia¹⁰¹; a sul do Tejo, a capela de Maria de Resende, na igreja dos Mártires em Alcácer do Sal e a de Fernandes do Casal, na matriz de Alhos Vedros¹⁰².

A igreja do convento da Conceição de Beja foi durante muitos anos quase ignorada pela historiografia artística portuguesa. Virgílio Correia, cujas opiniões, não desenvolvidas, possuem grande importância na compreensão das fontes de influência não só da própria igreja da Conceição como igualmente da arquitectura religiosa do tardo-gótico do Alentejo, poucas linhas dedica a esta igreja na sua obra *A Arte: o séc XV*. Mário Chicó, na sua obra *A Arquitectura em Portugal na época de D. Manuel e nos princípios do reinado de D. João III*, limita-se a filiar, por um lado, a igreja da Conceição na obra do mosteiro da Batalha e, por outro, a apontar os motivos novos que, surgindo nela, irão continuar durante o reinado de D. Manuel e mesmo no de D. João III. No entanto, a igreja da Conceição de Beja assinala a introdução do tardo-gótico na arquitectura religiosa do Alentejo, justificando uma descrição detalhada para melhor se apreender a sua importância¹⁰³.

O convento da Conceição de Beja foi fundado pelos duques de Beja, o infante D. Fernando, irmão de D. Afonso V, e sua esposa, D. Brites, filha do infante D. João, irmão de D. Duarte, sendo ambos, portanto, netos de D. João I. A fundação ocorreu no ano de 1459, ano em que foi alcançada a respectiva bula papal, concedida por Pio II, tendo-se as obras estendido até 1473, data em que se documenta a chegada das

¹⁰⁰*Ibidem*, pp. 47-50.

¹⁰¹CORREIA, V., «A Arte: o século XV», in *História de Portugal*, vol. IV, Barcelos, Portucalense Editora, 1932, p. 380 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 47).

¹⁰²SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 47.

¹⁰³*Ibidem*, p. 51.

religiosas. A demora das obras pode ser explicada pelo elevado número de religiosas para que fora concebido e a dificuldade de D. Brites em suportar sozinha os encargos da construção. Esta enquadra-se no movimento de piedade religiosa, que atravessou a vida e a sociedade nos finais da Idade Média, levando os leigos, sobretudo príncipes e nobres, a terem iniciativa preponderante na fundação de casas religiosas¹⁰⁴.

A igreja é constituída por dois volumes de planta rectangular (Fig. 14), sendo o da cabeceira, apesar de menos desenvolvido em comprimento e largura, mais elevado que o da nave única do corpo principal. Este aspecto constitui uma das originalidades da igreja, devendo, segundo José Custódio Vieira da Silva, cuja opinião seguimos, ter sido motivado pela alteração da cobertura da nave que, sendo originalmente de madeira, deveria ser mais elevada que a capela-mor. O corpo da nave é de alvenaria e não possui contrafortes, porque estaria coberto por uma estrutura de madeira. O uso da pedra, no exterior, é reservado aos contrafortes da cabeceira (escalonados e chanfrados, de secção recta), à porta principal e à platibanda, ponteadas de pináculos, que rodeia toda a construção. São precisamente estes elementos os que mais se destacam no conjunto arquitectónico do edifício, por neles se conter exclusivamente toda a decoração¹⁰⁵.

Os contrafortes, pela primeira vez no gótico português, são de *secção variada* e «rodada» conforme os esquemas de transposição plano/alçado característicos do gótico tardio europeu (iniciam-se com uma base em cunha, para depois assumirem forma quadrada, sobre ábacos côncavos, terminando já com um *movimento torso* que se prolonga para os pináculos).

A porta principal (Fig. 15), descendente directa do tardo-gótico da Batalha, está colocada, como era habitual em conventos femininos de clausura, na única fachada disponível, a fachada norte, enquanto que no lado sul se encontram o claustro e as outras construções conventuais. Aquela porta é emoldurada por um rectângulo saliente, um alfiz, cujos lados verticais rematam em dois pináculos em forma de pirâmide e adornados por cogulhos. O portal é constituído por elegantes arquivoltas desenhadas por arcos quebrados, ornados de toros e molduras alternadamente côncavas e convexas. O toro que forma a última arquivolta nasce directamente da base do portal (apenas o ábaco interrompe a sua ascensão ao nível do arranque do arco) para, antes do quebramento, inflectir para o exterior, desenhando um arco contracurvado, muito

¹⁰⁴*Ibidem*, pp. 51 e 52.

¹⁰⁵*Ibidem*, pp. 52 e 53.

elegante, que vai morrer um pouco acima do nível dos pináculos, e possuindo a mesma decoração destes. No espaço entre o arco contracurvado e os lados do alfiz anicham-se, um de cada lado, os escudos dos fundadores, moldurados por um quadrilóbulo. As esquinas exteriores do rectângulo estão adornadas de dois finos colunelos sobrepostos, já que os ábacos, de perfil complexo de molduras rectas, côncavas e convexas, dividem a composição em dois andares. Deve-se notar que os ábacos, mais do que elementos isolados de coroamento de cada um dos três colunelos existentes em cada lado do portal, constituem, no fundo, uma única moldura horizontal, visto que se apresentam contínuos¹⁰⁶.

Os colunelos, de fuste muito fino, – as «colunas-baquetas» de que fala Virgílio Correia –, assentam em bases semelhantes às que surgem, pela primeira vez, nas obras de Mestre Huguet na Batalha. Os capitéis ostentam decoração vegetalista constituída, em quase todos eles, por folhas grossas dispostas num só andar, com a parte central arqueada e o limbo muito recortado: no primeiro capitel do lado esquerdo a parte superior do limbo fragmenta-se em três, apresentando-se cada uma dessas partes com novo recorte triplo. As folhas dos outros capitéis apresentam um recorte contínuo ao longo do limbo, que é alongado e mais estreito na parte inferior que na superior¹⁰⁷. O uso deste tipo de representação vegetalista, que perdurou no Alentejo pelo século XVI, pode servir para confirmar uma das influências do estaleiro da Batalha, transportada pelos seus pedreiros para os locais, sobretudo no sul do país, onde foram emprestar os seus conhecimentos técnicos. Diferindo desta decoração existe apenas, no capitel interior da ombreira esquerda do portal, uma composição com folhas de videira brotando de um fino caule que as enlaça e unifica. Há ainda a assinalar, no capitel oposto, uma máscara de cujos olhos saem duas folhas, representação que se reporta de novo ao que sucede em alguns capitéis do claustro real e da casa do capítulo da Batalha. Na base existe um soco elevado, de formato rectangular, e que acompanha, no seu recorte, a disposição dos colunelos e respectivas molduras¹⁰⁸.

Outro elemento exterior, de grande significado, que aproxima a igreja da Conceição de Beja da do mosteiro da Batalha é a platibanda arrendada que coroa todo o edifício. Este coroamento, primeiro exemplar a aparecer no Alentejo (e, com excepção da Batalha, também no resto do país), é constituído por um friso de pequenos

¹⁰⁶*Ibidem*, p. 53.

¹⁰⁷*Ibidem*, pp. 53 e 54.

¹⁰⁸*Ibidem*, p. 54.

arcos quebrados, bastante salientes e com o interior trilobado, como sucede na Batalha. Sobre este friso, e após uma cornija saliente, ergue-se uma delicada platibanda de quadrilóbulos rematados por flores-de-lis. Entre esses dois elementos desenha-se ainda – uma novidade em todo o tardo-gótico português –, em toda a extensão do edifício, um ornato em forma de corda. Esta corda, emoldurando igualmente as armas da infanta (que alternam, na base dos pináculos, com as armas do infante) abre-se em duas pontas de um nó sob o brasão central de D. Brites, colocado no corpo da igreja por cima da porta principal, que se descreveu atrás, ladeado por dois anjos heráldicos que seguram, um, o escudo de D. Fernando, o outro (já desaparecido) talvez o de D. Brites¹⁰⁹.

Existe ainda outra novidade decorativa. A espaços iguais e correspondendo, naturalmente, aos tramos da divisão interior, erguem-se pináculos torsos, separados da pequena coluna que os suporta por ábacos de secção octogonal e lados côncavos. No corpo da igreja, o perfil dessas colunas, que arrancam de mísulas de formas variadas, é igualmente torso. Os contrafortes existentes na cabeceira servem de base ao levantamento de pequenos pilares de forma variada: primeiro em forma de cunha, ostentando nessa zona gárgulas zoomórficas e antropomórficas (de filiação batalhina); ganham depois secção quadrangular, para poderem receber os escudos dos Infantes; adquirem, finalmente, antes dos pináculos, um movimento torso que os irmana aos do corpo da igreja¹¹⁰.

Pode-se, portanto, seguindo o pensamento de José Custódio Vieira da Silva, atribuir à igreja da Conceição de Beja a prioridade na utilização, no tardo-gótico português, de ábacos de lados côncavos e de elementos torsos, ainda que limitados aos pequenos pilares e pináculos que coroam o edifício. É tanto mais notável esta antecipação no uso destes elementos quanto, na própria Espanha, o seu aparecimento em colunas e nervuras (como na Lonja de Valência, em 1483, ou no claustro do colégio de S. Gregório, Valladolid, em 1487) é posterior, embora de poucos anos, à fábrica da igreja da Conceição de Beja¹¹¹.

Relativamente ao interior da igreja, para além do espaço único da nave central, importa realçar a cobertura da capela-mor. Apesar de recoberta, em 1696, sabe-se que possui uma abóbada (que deveria estar dividida em dois tramos) complexa de

¹⁰⁹*Ibidem*, pp. 54 e 55.

¹¹⁰*Ibidem*, p. 55.

¹¹¹*Ibidem*.

nervuras, ornadas, nos encontros, de grandes chaves circulares ostentando decoração diversa, predominantemente vegetalista, segundo um autor¹¹² e de acordo com a documentação fotográfica recolhida pela Direcção Regional dos Monumentos do Sul, obtida em restauro efectuado ao edifício¹¹³.

Segundo a análise que dela fez José Custódio Vieira da Silva, as nervuras apresentam três tipos de perfis, indicadores prováveis do teor experimental que uma abóbada desse tipo ainda representava, ou do gosto do complexo e do múltiplo característico de uma das afirmações do tardo-gótico. O grande bocete central tem, como decoração, a sigla IHS, em bela letra gótica, posta sobre um pergaminho enrolado nas pontas, tudo rodeado por decoração vegetalista que acompanha a forma circular da chave (Fig. 16). Um outro bocete, com as mesmas dimensões, apresenta uma decoração composta de duas taças unidas simetricamente pela base, cujo formato é igual aos dos copos propriamente ditos: deles saem ramos de flores, sendo visíveis ainda dois filactérios com letras inscritas¹¹⁴.

No caso de se confirmar a existência de uma abóbada estrelada na capela-mor da igreja da Conceição de Beja, este facto demonstraria não só a influência directa de algum mestre em contacto com as obras da Batalha, como faz desta fundação dos infantes D. Fernando e D. Brites o primeiro caso de construção, no Alentejo, de uma abóbada deste tipo, confirmando a posição pioneira que esta igreja ocupa no tardo-gótico naquela província¹¹⁵.

O claustro, terminado já no tempo de D. Manuel, tem quatro quadras simples, de abóbada de alvenaria com cruzaria de ogivas fortes de secção rectangular e arestas chanfradas, nascendo de mísulas prismáticas (a maioria das quais se encontra alterada) (Fig. 17). É sobretudo notável pelas duas portas que ainda conserva: a do capítulo, da primeira fase das obras, e a do refeitório, mais tardia (de 1506). Trata-se de dois exemplares distintos, ambos de grande qualidade, que o mármore cinzento mais realça, e que se tornam quase em exemplos paradigmáticos resumidores das linhas evolutivas do tardo-gótico português¹¹⁶.

O portal da sala do capítulo (Fig. 18) é um dos melhores exemplares da corrente naturalista da arquitectura portuguesa do início do século XVI. Dever-se-á,

¹¹²GUIA *Turístico de Beja*, Beja, Câmara Municipal, 1950, p.125 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 56).

¹¹³SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 56.

¹¹⁴*Ibidem*.

¹¹⁵*Ibidem*, pp.56 e 57.

¹¹⁶*Ibidem*, p. 57.

talvez, à mãe e à irmã de D. Manuel, respectivamente a infante D. Brites e a rainha D. Leonor, se não mesmo ao próprio monarca. Sobre o arco da porta é visível o escudo de armas reais, já com os escudetes todos perpendiculares, como usaram os monarcas depois da reforma heráldica promovida por D. João II. O intradorso do arco é preenchido por um friso de videira em relevo, que nasce da boca de um dragão prolongando-se a toda a volta do arco com as gavinhas a enrolarem-se ao próprio caule, terminando numa rosa; desta rosa brota um ramificado com quatro pequenas parras que se sobrepõe, em relevo muito suave, aos toros do arco, transformando-se num pequeno e discreto filete ondeado que contraria inesperada e paradoxalmente, a pureza de desenho do conjunto; esta linearidade é já de si contrariada pelos colunelos interiores, que a meia altura mostram um enroscamento em *torsade* (Fig. 18). Se o sentido destes motivos parece bastante claro («o dragão, símbolo do Mal; a vide, símbolo de Cristo e do triunfo final do Bem»)¹¹⁷, o seu sentido plástico é decisivo pois revela uma espécie de necessidade imperiosa de refutar a pura abstracção dos elementos arquitectónicos preenchendo um espaço potencialmente vazio com a animação escultórica, neste caso com um registo de carácter ornamental mas que é simultaneamente dotado de significação e de poder alegórico¹¹⁸.

O portal do refeitório, ao contrário da porta da casa do capítulo, ligada a uma corrente do tardo-gótico internacional, é um exemplo de aporuguesamento das soluções daquele estilo na pujança dos seus volumes dilatados, no uso do arco de volta inteira e na combinação de elementos decorativos muito diferenciados¹¹⁹. Apresenta colunelos com os fustes totalmente recobertos de pequenas semiesferas agrupadas ao longo de veios formados pelo movimento helicoidal de ressaltos, prolongando-se da mesma forma na arquivolta; os intercolúnios mostram esferas armilares sobre os capitéis incipientes e entrelaces de elementos flamejantes ondeados. Trata-se de uma obra vistosa, de um barroquismo que contrasta com a secura das formas das abóbadas das alas do claustro em que se integra¹²⁰.

A igreja de S. Francisco de Évora (Fig. 19) representa o expoente máximo do Tardo-gótico alentejano, iniciado na igreja do convento da Conceição de Beja, tendo constituído uma influência para outras igrejas alentejanas.

¹¹⁷SARAIVA, António José, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Lisboa, Gradiva, 1988, p. 152 (cit. por PEREIRA, Paulo, *História da Arte em Portugal, Volume II*, Lisboa, Temas e Debates, 1995, p. 32).

¹¹⁸PEREIRA, Paulo, *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 1995, p. 32.

¹¹⁹SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a Arquitectura do Alentejo*, p. 57.

¹²⁰DIAS, Pedro, «O Manuelino», *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Edições Alfa, 1986, p. 74.

A igreja teve diversas fases da edificação. Segundo Frei Jerónimo de Belém, o primeiro rei a idealizar a obra foi D. Dinis (ou, «com melhores fundamentos», D. João I)¹²¹. No entanto, foi D. Afonso V que, devido à necessidade de alargamento do paço, tomou a iniciativa de ocupar parte do espaço do convento, com a promessa de reconstruir a igreja, que se encontrava, segundo a *Memória* escrita por Frei Jerónimo de Belém, arruinada. Os trabalhos teriam, assim, decorrido nos últimos anos da década de setenta. Como D. Afonso V morreu em 1481, a maior parte das obras, se chegaram a ser iniciadas, transitaram para o reinado de D. João II, tendo-se completado no reinado de D. Manuel I¹²². A igreja de S. Francisco conheceu, portanto várias fases de construção. As duas primeiras poderiam corresponder ao levantamento da nova cabeceira (talvez no prolongamento da anterior) e dos braços do transepto, bem como ao aproveitamento e consolidação das paredes do corpo da igreja, até ao nível das gárgulas. No entender de José Custódio Vieira da Silva¹²³, as capelas laterais poderiam já existir. Depois, segundo Frei Jerónimo de Belém, as obras teriam sofrido uma interrupção de dez anos. De acordo com uma tradição tal facto dever-se-ia à necessidade de estudar melhor aquele espaço abobadado; segundo outra, o receio dos mestres em assentarem abóbada tão larga em paredes tão pouco espessas determinou a fuga desses artistas¹²⁴. Na realidade (segundo afirma José Custódio Vieira da Silva), as obras devem ter sofrido uma paragem ao chegarem ao ponto crucial do grande espaço da nave única, durante o reinado de D. João II, devido a conflitos importantes de índole política e económica, assim como a problemas decorrentes do empenho na política de expansão ultramarina¹²⁵. Foi, então, já no reinado de D. Manuel, que se cobriu com uma única abóbada a nave do templo (Fig. 20), tendo-se, para isso, alteado os muros da nave e acrescentado os típicos coroamentos cónicos e os merlões chanfrados¹²⁶ (Fig. 21). Pensa-se, no entanto que a cobertura inicialmente destinada à igreja deveria ser de madeira, como as paredes delgadas parecem pressupor, tendo D. Manuel optado pela cobertura de abóbada. Juntamente com o original nártex, as obras de D. Manuel emprestaram à igreja de S. Francisco de Évora o seu perfil

¹²¹BELÉM, Frei Jerónimo de, *o. c.*, p. 21 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 90).

¹²²SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 91.

¹²³*Ibidem*, p. 95.

¹²⁴BELÉM, Frei Jerónimo, *o. c.*, p. 42 (cit. SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 93).

¹²⁵SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 93.

¹²⁶*Ibidem*, p.102.

inconfundível¹²⁷. Na descrição aguarelada que acompanha o foral manuelino de Évora (1501), o artista deixou intencionalmente bem exposto os trabalhos de coroamento, ainda a decorrer, do corpo de S. Francisco (Fig. 22). Vê-se, com muita nitidez (constituindo um documento interessantíssimo) um guindaste de madeira elevando um grosso bloco de pedra, e figuras humanas trabalhando no cimo do edifício¹²⁸.

As primeiras obras teriam começado pelos braços do transepto e pela cabeceira, obedecendo esta última à planta tradicional de dois tramos, com a particularidade, porém, de ter a parede testeira recta e contrafortes nos ângulos. Esta disposição surgira, pela primeira vez, como já se viu, na igreja de Santiago de Palmela (iniciada em 1443 e concluída em 1460-1470) e retomado depois na do convento da Conceição de Beja (1459-1473), embora neste templo os contrafortes não estejam colocados nos ângulos. Quanto aos braços do transepto, mereceram tratamento igual ao da cabeceira, destacando-se de novo a disposição em ângulo dos contrafortes do lado norte, o único liberto de construções monásticas. O interior da capela-mor apresenta uma abóbada estrelada de alvenaria em cada um dos dois tramos, com as nervuras arrancando de mísulas decoradas e marcadas nos encontros com chaves também trabalhadas, destacando-se, pela sua maior riqueza e desenvolvimento, as centrais. Este trabalho aproxima, curiosamente a cobertura da capela-mor de S. Francisco da da igreja da Conceição de Beja, que vimos anteriormente e que se destacou como o primeiro exemplar de abóbada estrelada a ser construída no Alentejo¹²⁹.

As abóbadas que cobrem os braços do transepto oferecem, também elas, aspectos significativos. A do lado esquerdo é mais complexa que a do lado direito, pois, além das nervuras principais, ostenta também liernes e terciarões aos dois lados mais pequenos do rectângulo, enquanto no braço transeptal oposto apenas se desenha, além das ogivas, a cadeia características das construções góticas portuguesas. O perfil das nervuras, ornadas de dois toros e fundindo-se no arranque, é, porém, semelhante em ambos; e se a talha doirada que reveste o braço esquerdo do transepto oculta as mísulas em que se apoiam, no lado direito elas estão visíveis: são mísulas prismáticas, coroadas por ábacos poligonais e desprovidas de qualquer ornato. Iguais, embora mais esbeltas, às da galeria inferior do claustro afonsino da Batalha, às da capela de Maria de Resende em Alcácer do Sal (1472), às (ainda não alteradas) do claustro do convento da Conceição de Beja e

¹²⁷*Ibidem*, p. 97.

¹²⁸*Ibidem*, p. 96.

¹²⁹*Ibidem*, p. 91.

das que ornaram a porta da sua casa do capítulo. Estes conjuntos de elementos permitem-nos integrar estas partes da igreja de S. Francisco num primeiro momento construtivo atribuível à intervenção de D. Afonso V ou, mais provavelmente, de D. João II, como o anotara Mário Chicó, ao afirmar que «tanto a estrutura como a decoração são de tipo muito anterior ao das restantes partes»¹³⁰.

A nave tem 13,50m de largura, podendo-se ainda acrescentar os cerca de 7m das capelas laterais, transformando o templo eborense em igreja de dimensões excepcionais em Portugal. O seu comprimento é de 55,70m e a abóbada eleva-se a uma altura de 24m. A nave articula-se em sete tramos ritmados por contrafortes interiores, muito desenvolvidos, entre os quais se situam as capelas laterais (excepto no último ramo que se abre para os braços do transepto), cobertas por abóbadas de ogiva e comunicando entre si por pequenas aberturas de arco quebrado com as arestas chanfradas. As capelas são feitas de «silharia aparelhada, com muitas e diferentes siglas», sendo as paredes dos alçados da nave feitas de tijolo. É importante realçar esta diferença de materiais pois reforça a hipótese, já levantada, de as capelas laterais entre os contrafortes existirem já na igreja antes da última intervenção construtiva dos finais do século XV¹³¹. O interior da nave divide-se em três andares, obtidos, essencialmente por duas molduras horizontais que, depois do primeiro andar definido pelas capelas, dividem as paredes em mais duas zonas perfeitamente diferenciadas (Fig. 23). O segundo andar é ocupado em alternância por uma pequena janela e por um pano liso. Aquelas janelas, muito estreitas, são formadas por três delgados colunelos que, alternando com molduras côncavas, desenham suaves arcos quebrados. O colunelo mais exterior define, no centro, um arco contracurvado pouco desenvolvido e rematado por um florão. Constitui, de certa maneira, a marca do tardo-gótico internacional¹³². A iluminação é feita por uma grande janela de arco segmentar aberta na fachada axial. No lado oposto, existe uma pequena e original janela mainelada, de arcos ligeiramente ultrapassados e envolvida, exteriormente, por um arco quebrado (exemplo de ajimez de feição mudéjar). A luz modela as superfícies lisas das paredes dos tramos e os feixes de colunas de que partem as nervuras e os arcos torais, acentuando a profundidade e o espaço único da igreja. No entanto, a característica mais original da igreja de S. Francisco é, sem dúvida, o sistema

¹³⁰CHICÓ, Mário, *O Mosteiro da Batalha e a Arquitectura em Portugal no fim do séc. XIV e no séc. XV*, o.c., p. 102 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 93).

¹³¹SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, pp. 97 e 98.

¹³²*Ibidem*, p. 99.

de cobertura, que utiliza uma única abóbada para cobrir um vasto espaço. Embora constituída por materiais leves, a alvenaria de tijolo, as suas dimensões constituíam um desafio arriscado. Para o resolver, dispensaram-se as ogivas (dando à abóbada a forma de berço quebrado com penetrações), assentando os panos de cobertura em arcos torais reforçados e em nervuras secundárias. Os arcos formeiros descarregam também o peso da abóbada. Cada um destes elementos de suporte assenta em coluna individual adossada ao contraforte. Devido à fraca espessura das paredes laterais, o sistema de suporte da abóbada é, ainda, completado por contrafortes internos de alvenaria, erguendo-se sobre as paredes divisórias das capelas laterais. Por cima destas corre uma galeria interior, cuja comunicação se processa por pequenas aberturas de arco de volta inteira (Fig. 24). Esta galeria tem cobertura de alvenaria em quarto de círculo, que funciona como «arcos botantes contínuos que amparam a grande abóbada da nave»¹³³.

Na definição exterior dos volumes ocultaram-se quaisquer referências aos contrafortes interiores e às capelas laterais, apresentando-se a nave de S. Francisco como uma caixa de enormes alçados lisos, maciça e sem ornamentação, com o reboco de cal traindo a feição mudéjar. O coroamento por merlões chanfrados e o pontuado, sobre contrafortes cilíndricos dos pináculos cónicos de superfícies torsas nos ângulos das naves (que repetem os primeiros aparecidos em Beja, embora a outra escala) ou lisas nos do vértice do telhado, são elementos que surgem aqui, possivelmente, pela primeira vez (Fig. 21). Mas se estes últimos irão constituir elementos característicos das construções do tardo-gótico alentejano imediatamente posteriores a S. Francisco, os merlões chanfrados espalhar-se-ão por todo o país, constituindo uma marca original do tardo-gótico português¹³⁴.

O portal axial da igreja da Igreja de S. Francisco é antecedido por um enorme nártex de cinco tramos, último elemento deste edifício a ser construído. Apenas o arco central é de volta inteira, sendo outro quebrado ultrapassado, e os restantes em ferradura, dando à igreja uma feição declaradamente mudéjar (Fig. 25)¹³⁵.

O portal axial apresenta, além de um grande desenvolvimento, um aspecto original que provoca um conjunto de questões (Fig. 26). Divide-se em dois andares: o primeiro corresponde à entrada propriamente dita; o segundo é um enorme tímpano,

¹³³CHICÓ, Mário, *O Mosteiro da Batalha e a Arquitectura em Portugal no fim do séc. XIV e no séc. XV*, o.c., p. 102 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 100).

¹³⁴SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 102.

¹³⁵*Ibidem*, p. 103.

que se ergue até ao nível da abóbada da galilé. A entrada é constituída por dois arcos de volta inteira, separados por um mainel. De cada lado, três meios colunelos de mármore, alternando com superfícies prismáticas em que a aresta viva foi substituída por uma moldura côncava, unem-se à coluna que segura o arco toral do respectivo tramo do nártex. Esta coluna é também de mármore até ao nível dos ábacos que nela se prolongam e que, pela sua forma circular se transformam em anéis; a partir dessa divisão, o material que a forma é o mesmo granito que compõe as restantes colunas, arcos torais e contrafortes da galilé¹³⁶. Os fustes dos colunelos de mármore apresentam-se com uma forma original: os dois exteriores são constituídos por três toros torsos, separados por um filete de aresta viva; o mais interior, embora tenha a mesma constituição, ostenta, no entanto, além de um maior diâmetro, apenas uma única torção, ao centro. O mainel apresenta uma forma semelhante. Os arcos de volta inteira, enquadrados por duas arquivoltas correspondentes aos respectivos colunelos, mantêm a diferença de volumes que apontámos a estes e, além disso, apresentam um ritmo diferente no movimento que os anima¹³⁷. Com efeito, os toros alternam a disposição torsa com a recta, num ritmo que cresce à medida que as arquivoltas se afastam do arco: este tem 2 torsões, a primeira arquivolta 3, a segunda arquivolta 4. As bases dos colunelos acusam igualmente um trabalho complexo: primeiro de trabalho poligonal com os lados côncavos, fundem-se num plinto circular que assenta em toros e escócias e que fazem correspondência com os ábacos-anéis que encimam os fustes¹³⁸. Os capitéis são demarcados por uma fina gola – o astrálogo, que apresenta o mesmo trabalho de torsão dos respectivos fustes e os acompanha também na sua própria constituição, isto é, três toros sublinhados por uma moldura em aresta viva. Sobre eles distribui-se uma invulgar ornamentação vegetalista, em trabalho de escavado profundo que a torna desligada da respectiva base, uma vez que se une, como um friso, em toda a extensão da superfície capitelar (Fig. 27)¹³⁹.

O segundo andar do portal é preenchido por um enorme tímpano de arco de volta perfeita (Fig. 26). Neste tímpano vêem-se, em três molduras, os emblemas de D. João II e D. Manuel e, ao centro, a um nível superior, o escudo real. Sob este, uma edícula rectangular encontra-se vazia. O material deste tímpano é o granito alentejano que contrasta com o mármore branco do primeiro andar do portal. Esta conjugação,

¹³⁶*Ibidem*, pp. 103 e 104.

¹³⁷*Ibidem*, p. 104.

¹³⁸*Ibidem*.

¹³⁹*Ibidem*.

que aparece pela primeira vez em S. Francisco, é um dos elementos mais característico do tardo-gótico alentejano, de efeitos inesperados, obtidos pela combinação de materiais tão diversos¹⁴⁰.

Por toda a igreja existem elementos estruturais correspondentes a soluções de continuidade entre as várias fases de construção: o portal lateral de gablete (Fig. 19) e três arquivoltas descoberto e restaurado em obras recentes, «data, por certo, da época em que foi constituída a igreja primitiva, e é muito possível que tenha sido deslocado da fachada principal»¹⁴¹; na parte norte, igualmente foram postas a descoberto três frestas geminadas (Fig. 19) que parecem posteriores ao portal lateral, e que poderiam perfeitamente datar da primeira metade do século XV; também na fachada, ladeando a porta, foram postas à luz do dia duas janelas, antes entaipadas, de arco quebrado e três lumes, que, embora semelhantes, denunciam épocas diferentes de fabrico (Fig. 28). Este conjunto de elementos confirma, sem margem para dúvidas, a existência de obras em diferentes épocas no templo¹⁴².

A igreja de S. Francisco de Évora influenciou, no Alentejo, tanto igrejas conventuais como paroquiais. Refiram-se, como exemplos de igrejas conventuais, as igrejas do convento de S. Bento de Castris (Évora), a do mosteiro do Espinheiro e a do convento de N.ª S.ª da Assunção (Lóios) de Arraiolos e, como exemplo de igrejas paroquiais, a igreja de S. João Baptista de Moura, a de N.ª S.ª da Assunção (antiga sé) de Elvas, a da Madalena de Olivença e as igrejas matriz de Viana do Alentejo, do Alvito, de S. Paulo de Pavia e a de Mértola¹⁴³.

C) O manuelino

Foram controversas as circunstâncias em que surgiu o termo *manuelino*. Estava-se no século XIX, em tempos de exaltação romântica das nacionalidades, tentando-se, por toda a Europa, encontrar, esforçadamente, expressões artísticas que fossem a manifestação pura da alma e do génio de cada povo. Procuravam-se na Idade Média as respostas para essas solicitações, sendo, portanto, natural que o poeta Almeida Garret, em simultâneo com um crítico de arte, Varnhagem, e um restaurador da Batalha, Mouzinho de Albuquerque, tenham pegado no tema, com exaltação romântica. Os

¹⁴⁰*Ibidem*.

¹⁴¹CHICÓ, Mário, *O Mosteiro da Batalha e a Arquitectura em Portugal no fim do séc. XIV e no séc. XV*, o.c., pp. 99 e 100 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 94 e 95).

¹⁴²SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 94 e 95.

¹⁴³SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, pp. 107-144.

momentos conturbados vividos nos finais do século XIX, que culminaram no *Ultimatum* inglês, mais força vieram dar à *questão manuelina*: na realidade, procurava-se encontrar no passado (já que o presente se revelava débil) a força e a originalidade de um povo que soubera também criar um estilo artístico diferente do das outras nações. Não é de admirar, nestas condições, que um conceito carregado de toda a força simbólica e carismática dos Descobrimentos, a que o associaram, tenha ganho raízes. Joaquim de Vasconcelos foi praticamente o único a manifestar uma forte oposição à elaboração deste conceito, quando, em 1885, o criticou, de forma contundente¹⁴⁴.

Já no século XX, Reinaldo dos Santos foi o principal divulgador e teorizador da originalidade manuelina. Começando por fazer depender as suas fontes de inspiração de Marrocos e de sugestões orientais (na sua provável primeira publicação, *A Torre de Belém*), bem depressa o seu pensamento se vai orientar para a defesa de uma originalidade *total* do *estilo manuelino*. Reconhecendo-o primeiro como uma arte de transição do gótico para o renascimento (embora o defina como uma crise na evolução da arte do século XV), depressa o assimilou, na tradição de Oitocentos, à *arte das Descobertas marítimas*, como estilo essencialmente decorativo definido pela originalidade dos temas nacionais – emblemas régios, cordames, apetrechos náuticos e toda a fauna e flora evocativa do mar¹⁴⁵.

No entanto, dois autores tinham já negado aquela originalidade: Virgílio Correia, na sua obra *História de Portugal*, procurando sistematizar pela primeira vez a arquitectura do reinado de D. Manuel I, nega-lhe fontes de influência marroquina¹⁴⁶; P. Évin negou o simbolismo marítimo, ainda mais profundamente, na janela do convento de Cristo em Tomar, considerada um dos *ex-libris* manuelinos¹⁴⁷.

Reinaldo dos Santos responde com veemência a estes autores na sua obra *O Estilo Manuelino*¹⁴⁸. Como ele próprio declara, «o objectivo deste estudo é tentar uma síntese da arte e evolução do estilo manuelino, a primeira que se realiza baseada nos

¹⁴⁴*Ibidem*, p. 16.

¹⁴⁵SANTOS, Reinaldo dos, «A Arte Manuelina» in *A Arquitectura em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1929, p. 19 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 16).

¹⁴⁶CORREIA, Virgílio, *Três cidades de Marrocos – Azemôr, Mazagão, Çafim*, 1ª ed., Lisboa, 1923 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, pp. 16 e 17).

¹⁴⁷ÉVIN, P., «Faut-il voir un symbolisme maritime dans la décoration manuêline ? in *XVI^o Congrès International d'Histoire de l'Art*, vol. II, Lisboa-Porto, 1949, pp. 193-198 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 17).

¹⁴⁸SANTOS, Reinaldo, *O Estilo Manuelino*, Lisboa, 1952 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 17).

monumentos essenciais e na identificação, até à pouco desconhecida, dos mestres que a conceberam»¹⁴⁹. O cerne da sua argumentação consiste em afirmar que o estilo manuelino não é nem *gótico* nem *renascentista*; é um estilo original (que caracteriza como uma *criação renovadora*, mais do que o fruto *de uma evolução*), uma grande criação sem precedentes imediatos que a expliquem, antes fruto de um grande salto na história de uma evolução artística¹⁵⁰. Esta teorização, apesar de inconsistente, marcou uma época devido aos condicionalismos existentes, ligados à ideologia do Estado Novo.

De certo modo, repetiram-se os mesmos pressupostos do momento em que o manuelino tinha surgido.

No entanto, um autor, Mário Chicó, tinha colocado o problema de um modo mais correcto: «A arte da época manuelina, descendente directa da arte portuguesa do século XV e do estilo elegante e requintado de Mestre Huguet está tão ligada ao Ocidente como ao fim da Idade Média¹⁵¹ (...) Ao começar o reinado de D. Manuel (...) não se dão na arte nacional mudanças bruscas; o ritmo não é alterado, e apenas a decoração e as proporções variam»¹⁵².

O manuelino seguiu, portanto, uma evolução relativamente lenta, com início a partir do segundo arquitecto da Batalha, ao longo do século XV (mosteiro da Conceição de Beja, mosteiro de Jesus de Setúbal, hospital e igreja de Nossa Senhora do Pópulo das Caldas da Rainha), para explodir nos finais desse século e nos primeiros trinta anos do século XVI (período correspondente aproximadamente ao reinado de D. Manuel I) nas mais importantes construções do manuelino (mosteiro dos Jerónimos (Figs. 29 e 30), Torre de Belém (Fig. 31), convento de Cristo (Fig. 32), em Tomar) em que é quase impossível impor uma orientação comum. Também no Norte do país, a matriz de Caminha ou a capela-mor da catedral de Braga, em Tomar a igreja de S. João Baptista, em Évora, nos pequenos palácios luso-mouriscos¹⁵³.

O surto notável de edificação de igrejas, devido ao aumento demográfico e à afluência de riquezas, originou que não chegassem os artistas existentes. Por essa razão procuraram-se artistas estrangeiros (sobretudo espanhóis) e, mostrando-se estes

¹⁴⁹*Ibidem*, p. 9.

¹⁵⁰*Ibidem*, p. 14.

¹⁵¹CHICÓ, Mário T., *A Arte Gótica em Portugal* (4ª edição), Lisboa, Livros Horizonte, 2005, p. 153 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 17).

¹⁵²*Ibidem*, p.154 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 17).

¹⁵³CHICÓ, Mário T., *A Arte Gótica em Portugal* (4ª edição), p. 154.

insuficientes, foram muitas vezes pedreiros locais a realizarem um trabalho que buscava a inspiração nas tradições. Daí resultou a *multiplicidade*, sobretudo no aspecto decorativo, do panorama arquitectónico do gótico final português; daí, igualmente, a *popularização* de motivos eruditos, nem sempre entendidos correctamente; daí a falta de unidade que o chamado manuelino apresenta, detectando-se variações regionais perfeitamente diferenciáveis no todo nacional¹⁵⁴.

4.3 A Viagem de D. Manuel I a Espanha em 1498

A viagem que D. Manuel I fez a Espanha em 1498, acompanhado de vários nobres portugueses, e a estadia de alguns destes em Espanha por longos períodos foram de importância capital para o desenvolvimento do mudéjarismo em Portugal, em especial durante o tardo-gótico português. Influências fronteiriças devem certamente ter existido, mas com muito menor peso que a referida viagem. A descrição dessa viagem tem, nestas condições, relevância para a compreensão do mudéjarismo em Portugal, particularmente no sul do país.

O primeiro casamento de D. Manuel I foi com D. Isabel, filha dos Reis Católicos e viúva do infante D. Afonso de Portugal, herdeiro legítimo de D. João II. Por sua vez, a infanta espanhola tornou-se a natural sucessora dos Reis Católicos, devido à trágica morte do irmão, o infante D. João¹⁵⁵. A perturbação política que este conjunto de acontecimentos ocasionou, inclusive as pretensões do imperador Maximiliano da Casa de Áustria, ao trono de Castela, conduziu a que os Reis Católicos pedissem a vinda urgente de D. Manuel I e D. Isabel aos seus reinos para serem jurados herdeiros¹⁵⁶.

Reunidas as cortes gerais na cidade de Lisboa, e eleita regente D. Leonor, viúva de D. João II e irmã do próprio rei D. Manuel, o rei e a rainha partiram para Espanha, a 29 de Março de 1498¹⁵⁷. A sua comitiva era naturalmente numerosa e incluía os principais nobres, os membros do conselho régio e um grande número de servidores. Dentre os primeiros destacavam-se alguns que, mais tarde, haveriam de estar na

¹⁵⁴SILVA, José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 18.

¹⁵⁵*Ibidem*, p. 65.

¹⁵⁶COSTA, João Paulo Oliveira e Costa, *D. Manuel I*. Lisboa, Temas e Debates, p. 130.

¹⁵⁷GÓIS, Damião de, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*. Nova edição conforme à de 1566, Coimbra, Parte I, Cap. XXVI e ss (cit. por DIAS, Pedro, «A Viagem de D. Manuel a Espanha e o surto mudéjar na arquitectura portuguesa» in *Relaciones Artísticas entre Portugal e España*, JUNTA DE CASTILLA Y LEON,, Consejería de Educación e Cultura, 1986, p. 112).

origem de muitas importantes obras de arquitectura do início de Quinhentos, algumas das quais mudéjares, como se verá à frente. Refira-se, por exemplo, o Duque D. Jorge, filho natural de D. João II, o Duque de Bragança D. Jaime e seu Irmão D. Dinis, D. João de Meneses, D. Francisco de Portugal, depois feito Conde de Vimioso, e o futuro vice-rei da Índia, D. Francisco de Almeida¹⁵⁸.

Ainda em território português, o casal real e a sua imensa comitiva passaram por Évora, Estremoz e Elvas, sendo Badajoz a primeira cidade espanhola que pisaram, sendo aí recebidos pelo Duque de Alba, o Conde de Feria, o Bispo de Placencia e o Duque de Medina Sidónia. Embora a recepção tenha sido aparatosa, os festejos foram reduzidos, dado encontrar-se a nação espanhola de luto, pelo falecimento do seu Príncipe, o Infante D. João, não deixando, contudo de haver cerimónias públicas como a imponente que teve lugar na catedral.

De Badajoz, a comitiva passou por Taveriola, seguindo depois para Mérida, onde chegou no Domingo de Ramos, e atingindo, na Quarta-Feira de Trevas, o mosteiro de Nossa Senhora de Guadalupe, cuja importância como centro de arte mudéjar é conhecida. Depois, fez o caminho por Talavera de la Reina até Toledo, onde se deu o encontro entre os casais régios de Portugal e Espanha¹⁵⁹.

Na magnífica catedral de Toledo, D. Manuel e D. Isabel foram jurados herdeiros dos tronos dos Reis Católicos, ficando depois algum tempo na cidade, estanciando e visitando edifícios muito notáveis, como o alcácer e o palácio arquiépiscopal.

As obras mudéjares, com o feérico da sua decoração, estiveram constantemente presentes aos olhos do rei português, bem como dos nobres e eclesiásticos que o seguiram. Não há dúvidas que na comitiva iriam alguns artistas, pois era costume do tempo que os mestres régios acompanhassem os seus patronos e senhores¹⁶⁰.

Saindo D. Manuel de Toledo, continuou o trajecto para Aragão, passando por muitas outras povoações onde o mudejarismo tinha grande peso, nomeadamente Chincón, Alcará de Henares e Guadalajara, tendo visitado nesta última cidade o Palácio dos Duques do Infantado e o Palácio do Cardeal D. Pedro Gonçalves de Mendonça, onde pernitoiu. A seguir tiveram lugar as estadias do monarca português

¹⁵⁸DIAS, Pedro, «A Viagem de D. Manuel a Espanha e o surto mudéjar na arquitectura portuguesa» in *Relaciones Artísticas entre Portugal e España*, JUNTA DE CASTILLA Y LEON, Consejería de Educación e Cultura, 1986, p. 112.

¹⁵⁹*Ibidem*, pp. 112 e 113.

¹⁶⁰*Ibidem*, p. 113.

nas cidades de Calatayud e Saragoça, sem dúvida os dois principais centros mudéjares de Aragão e dos mais importantes de toda a Espanha. Lembremos que, nesta última cidade, o rei português foi cear ao famoso paço da Aljaferia¹⁶¹.

Porém, a tragédia transformaria em drama esta viagem que parecia de glória, pois, a 24 de Agosto de 1498, a rainha D. Isabel de Portugal faleceria no momento em que dava à luz o seu primeiro filho, aquele que passaria a ser o herdeiro de todas as coroas ibéricas, o desejado garante da unidade que, por isso mesmo, foi baptizado com o nome de D. Miguel *da Paz*.

Depois de jurado o recém-nascido, pelos grandes de Espanha, D. Manuel empreendeu a viagem de regresso, agora com maior celeridade, sem dúvida devido à marca deixada pelo infortúnio, passando rapidamente por Miranda do Duero e entrando em Portugal pela fronteira junto a Almeida¹⁶².

Não será arriscado afirmar que, ao chegar aos seus domínios, D. Manuel tinha a mente cheia de recordações da luxuosa e refulgente decoração dos palácios e igrejas que havia visitado, muitos deles de cariz mudéjar, e sabemos que em breve começou obras de renovação do Paço da Alcáçova de Lisboa, não tardando a iniciar outras no Paço da Vila de Sintra, a residência de veraneio da corte e a mais mudéjar das construções portuguesas. Aqui, no meio da serra verdejante e sobre o que se conservara do velho alcácer medieval, arquitectos, escultores, carpinteiros e azulejadores fariam um palácio mudéjar, com pátios interiores, varandas, lagos e tanques com abundante água, à maneira da quente Andaluzia ou Extremadura, mas estranho num clima tipicamente atlântico, com grande precipitação e permanentes neblinas. O efeito alcançado foi, no entanto surpreendente¹⁶³. D. Manuel I dirigiu, também, as suas atenções para o mosteiro de S. Francisco, em Évora, que beneficiou de vários melhoramentos e para o paço real, ao qual acrescentou a *Galeria das Damas*, com decoração mudéjar.

4.4 Breve panorama do Mudejarismo Tardo-Medieval Português

As primeiras referências ao mudejarismo em Portugal surgem nos séculos XVIII e XIX, através dos visitantes do Palácio Nacional de Sintra que referem as suas características «mouriscas» e de Gabriel Pereira, que chama a atenção para as mesmas características em alguns monumentos alentejanos. Estas opiniões foram seguidas de

¹⁶¹*Ibidem*.

¹⁶²*Ibidem*.

¹⁶³*Ibidem*, pp. 113 e 114.

polémicas, ao longo do século XIX até meados do século XX, sobre o conceito de mudéjar e a sua integração no tardo-gótico português, até que Pedro Dias e José Custódio Vieira da Silva clarificaram a questão, definindo com clareza a tipologia do «mudéjar» e a sua integração no tardo-gótico português, e estabelecendo a sua cronologia e distribuição geográfica.

Por tudo o que foi dito, podemos concluir que o período de manifestação de mudejarismo em Portugal se estende desde a época do românico até aos inícios do renascimento, correspondendo o período de maior intensidade, aproximadamente ao reinado de D. Manuel I, finais do século XV e princípio do XVI, período este igualmente coincidente com o apogeu do tardo-gótico e do manuelino. Isto não é de surpreender dada a íntima relação entre as duas últimas manifestações artísticas e o mudejarismo. Geograficamente, o mudejarismo distribui-se por todo o país, incluindo os arquipélagos da Madeira e dos Açores, mas, preferencialmente, pelo sul de Portugal, em particular por Sintra e Alentejo, com relevo para a cidade de Évora e seus arredores.

Do ponto de vista tipológico, verifica-se que, no norte e centro do país, predominam as coberturas azulejares e os tectos de alfarge e, no sul, a decoração dos vãos dos edifícios em forma de arcos ultrapassados, em tijolo ou granito, contrastando com as superfícies brancas das paredes. Aqui o mudejarismo surge intimamente ligado ao tardo-gótico e ao manuelino, constituindo uma faceta característica do tardo-gótico no sul do país.

A cidade de Évora constitui o principal centro de mudejarismo do sul de Portugal e mesmo de todo o país. Para isso contribuiu a importância política que a cidade teve na II Dinastia, como segunda cidade do País, sendo habitada pela corte durante longos períodos. A viagem de D. Manuel a Castela, acompanhado por membros da alta nobreza, dos quais alguns construíram os seus paços e solares em Évora e arredores, também contribuiu para esta situação.

5. O MUDEJARISMO NO TARDO-GÓTICO ALENTEJANO

5.1 Características climatológicas e geológicas do Alentejo: a «Civilização do Barro»

A arquitectura do tardo-gótico, com *fácies* peculiar e diferenciada do resto do país, lança as suas raízes num espaço cuja geografia é, ela também, portadora de características bem definidas.

O Alentejo é marcado, com efeito, por uma homogeneidade bastante coerente, quer no que diz respeito ao relevo e ao clima quer no que concerne ao revestimento vegetal e produções agrícolas, bem como à própria divisão da propriedade (o latifúndio). Esta homogeneidade, que sobreleva as variedades apesar de tudo existentes, permite mesmo a Orlando Ribeiro caracterizar o Alentejo como a «mais extensa unidade de paisagem» do país¹⁶⁴

A marca mediterrânica que modela esta zona faz-se sentir fortemente no clima, de temperatura elevada e luminosidade forte, grande insolação e carência de chuvas¹⁶⁵. Esta caracterização climática prepara desde logo, a compreensão do tipo de arquitectura existente: as paredes de taipa (sistematicamente usada), caiadas de branco, são protecção natural contra o sol ardente, modelando com a sua alvura a planura extensa; de um só piso e com poucas aberturas, as casas têm, em geral, cobertura de duas águas, utilizando-se sempre a telha. Os aglomerados populacionais são raros e concentrados, destacando-se, dentro da organização económica, o domínio das grandes herdades, «restos de latifúndios que se constituíram durante a Reconquista em enormes áreas desertas»¹⁶⁶.

As características geológicas e climáticas da região alentejana condicionam os materiais utilizados na construção: a conservação das aplanções favorece a preservação dos terrenos argilosos, e o clima seco o uso da argila em mais larga escala. A argila pode ser utilizada como barro cru: em paredes de *taipa*, construídas com rapidez pela utilização de uma caixa de madeira, sem fundo, contendo uma mistura de barro com pedriça, apanhada muitas vezes ao lado dos muros, que se estão levantando; como *adobe*, barro amassado com areia ou palha cortada, moldado em forma de tijolo e seco ao sol. Também pode se utilizada para o fabrico de tijolo, ou barro cozido.

¹⁶⁴ RIBEIRO, Orlando, *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, 3.^a ed., Lisboa, Livraria. Sá da Costa, 1967, p. 153 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A Arquitectura no Alentejo*, p. 29)

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 41 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *o. c.*, p. 29).

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 93 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *o. c.*, p. 29).

Neste caso o barro tem de ser mais fino e homogéneo. Trata-se de um trabalho mais elaborado, constituindo pequenas indústrias, com as suas oficinas, os seus operários e o seu comércio¹⁶⁷.

O tijolo, pela sua leveza e facilidade de trabalho, é muito utilizado na construção, tanto sob o vista arquitectural como decorativo, sendo a sua utilização já conhecida na civilização mesopotâmica, prolongando-se por várias épocas históricas. Os muçulmanos souberam utilizá-lo nos seus edifícios, tirando partido da sua leveza e efeitos decorativos. Na Península Ibérica, onde permaneceram oito séculos, legaram-nos magníficos edifícios mudéjares, muitas vezes em associação com o granito, onde ficou bem patente a sua arte de trabalhar o tijolo, material mudéjar por excelência. A sua influência manifestou-se, também, em Portugal, em particular no Alentejo, onde o mudejarismo português teve maior predominância.

5.2 Origem do Mudejarismo Português

O primeiro problema que o estudo do mudejarismo alentejano (e o português, numa visão global) levanta é o da sua origem. São três, fundamentalmente, as teses que têm sido defendidas pelos historiadores e que Pérez Embid reuniu e criticou ao tratar da arte alentejana da época manuelina¹⁶⁸.

Uma defende o ressurgimento de formas e fórmulas tradicionais que, desde o tempo do domínio muçulmano, teriam ficado em território nacional como que em hibernação e que, nos finais do século XV, despertaram desse longo sono centenário.

Outra teoria admite a directa influência da arte magrebina por via dos contactos que os portugueses passaram a ter com as praças do Norte de África que iam conquistando. Finalmente, a terceira, sustenta a possibilidade da existência de uma importação directa de territórios peninsulares de além-fronteiras, isto é, de Espanha.

A teoria que defende as influências marroquinas, tão queridas da historiografia portuguesa dos anos vinte e trinta, está hoje posta de parte, sobretudo após a publicação pelo Professor Doutor Virgílio Correia, da obra *Lugares d'Além*. Nesta obra o autor escreve:

¹⁶⁷ RIBEIRO, Orlando, *Geografia e Civilização (4.ª edição)*, Lisboa, Letra Livre, 2013, pp. 48-52.

¹⁶⁸ Pérez Embid, *o. c.* (cit. por DIAS, Pedro, «A Viagem de D. Manuel a Espanha e o surto Mudéjar na Arquitectura Portuguesa» in *Relaciones Artísticas entre Portugal e España*, Junta de Castilla y Leon, Consejería de educación y Cultura, 1986, p. 115.

«Do que vi de português nas três cidades costeiras, nada revela que os construtores nacionaes se houvessem deixado influenciar pela arte indígena. Muros, torres, igrejas, trechos avulsos dos edificios civis e militares, mostram-se tal como se os tivessem erguido em solo lusitano.

Mazagão foi levantada, *a fundamentis*, pelos portugueses. Que nessa, portanto, não houvesse mostra de exotismo construtivo, explica-se. Mas já o mesmo não sucede em Azemôr e Çafim, cidades mouriscas que nos limitamos a fortalecer durante os decênios que durou a ocupação. Aí houve tempo e ocasião de elaborar um estilo misto. Pois mesmo nessas cidades, o que se reconhece como português é nitidamente europeu, sem mistura.

Se os nossos pedreiros houvessem sofrido uma forte influência maghrebina, essa deveria começar a manifestar-se no próprio solo mauretanense que dominávamos. Tal não sucede. Conscientemente podemos portanto afirmar *que a influência marroquina sobre a nossa arte do começo do começo do século XVI, sobre o manuelino, foi nula, ou, pelo menos, imperceptível.*

Duas razões, estou convencido do que afirmo, levaram o divulgador da asserção contrária, a lançá-la a público.

A primeira, o encontrarem-se no *manuelino* do sul, fortemente representados: o *ajimez* e o portal de arcos ultrapassados e por vezes polilobados, à mourisca. A segunda, o deparar-se, nesse belíssimo livro que é o *Portuguese Architecture* de Walter C. Watson, com alusões sucessivas a Marrocos, que aliás esse autor não visitara. Uma dessas referências respeita mesmo à Torre de Belém.

Simplemente, essas influências da arte moura não haveria necessidade de as ir procurar à pobre e atrasada terra de Marrocos. Elas penetravam muito mais rapidamente em Portugal pelas nossas fronteiras, vizinhos como somos de dois grandes centros de arte mudéjar, Toledo e Sevilha. Foi de Espanha, não da Mauritânia, que nos veio esse qualquer coisa de oriental que em várias construções do fim do século XV e começo do XVI, tão claramente se patenteia.

A miragem marroquina passará, como passou a miragem indiana!»¹⁶⁹.

As outras duas teorias, nunca totalmente rejeitadas, ou pelo menos com argumentos julgados suficientemente sólidos para tal, parecem parcialmente

¹⁶⁹ CORREIA, Virgílio, *Lugares Dalém, Azemôr, Mazagão, Çafim*, Lisboa, Tipografia do Anuário Comercial, 1923, pp. 96-99.

aproveitáveis considerando a existência de mudejarismo ao longo de todo o período medieval.

A arte almóada tem um papel decisivo na cristalização da arte mudéjar. A última cultura andaluza, antes da quase total reconquista da Península por Fernando III, o Santo, Jaime I, o Conquistador, Sancho II e Afonso III de Portugal, foi a cultura almóada. Os antigos povoadores das terras conquistadas, nelas permaneceram na sua maioria e, de certo modo, imobilizaram a cultura que havia ficado suspensa no momento da conquista. O relógio tinha parado na hora dos almóadas e esta hora veio a ser, naturalmente a hora mudéjar. Por este motivo o mudéjar andaluz é discreto, de forma simples, brancas e introvertido. Talvez as mais belas construções sejam as capelas sepulcrais cupuliformes, sentidas como pequenas grutas de um mundo mágico e perfeitamente fechado¹⁷⁰.

Se há que procurar em terras africanas as principais mesquitas almóadas e almorávidas, a Península guarda, contudo, notáveis construções dos monarcas unitários. Os restos da mesquita de Sevilha, segunda capital do Império com Marraqueche; a melhor torre de todo o Islão, a Giralda, irmã das almenaras de Marraqueche e Rabat; os restos almóadas do Alcácer de Sevilha; «mirahbs» de mesquitas desaparecidas em Almeria e Mértola; obras de Las Huelgas de Burgos, Santa Maria la Blanca de Toledo, sinagoga estilisticamente almóada, e numerosas e interessantíssimas obras de fortificação¹⁷¹.

Sevilha é, sem dúvida, o foco mais notável do mudéjar andaluz. Granada não está incluída no mudéjar; é, por si própria islâmica, bem como todo o reino nazarita com as províncias de Málaga e Almeria. O centro do mudéjar andaluz é, indubitavelmente Sevilha, de onde irradia para toda a Andaluzia do Sul e chega, ao que parece, ao Algarve e a uma boa parte do Alentejo.

As igrejas do mudéjar sevilhano são as mais almóadas de toda a Península. Se em vez de três naves, tivessem cinco ou mais, seriam mesquitas, tanto como as construídas pelos califas unitários. Isto compreende-se facilmente pois que os modelos estavam à vista. A única coisa que se alterou foi a morfologia da planta e não a estrutura, a decoração, o espírito espacial da obra arquitectónica. Estas três naves que, em geral, estavam cobertas por um tecto de madeira, precisavam de ter como

¹⁷⁰ CHUECA GOITIA, F, *Arquitectura Muçulmana Peninsular e sua influência na Arquitectura Cristã*, (Exposição de documentação fotográfica), Lisboa, Fund. Cal. Gulbenkian, 1962, s/n.

¹⁷¹ *Ibidem*, s/n.

complemento uma capela-mor e um presbitério¹⁷². Estes começaram a ser construídos no estilo gótico, justapondo-se simplesmente à obra mudéjar, mas pouco a pouco, e por influência do meio, estas cabeceiras foram-se arabizando. Substituem-se as cabeceiras poligonais góticas por capelas-mor de planta quadrada, com abóbadas octogonais, quer de pedra quer de madeira. Assim, as igrejas, do ponto de vista estilístico, tornam-se integralmente muçulmanas, curiosa associação de uma organização basilical com uma «qubba» ou capela.

Os exemplos mais puros de este tipo de são a capela de «N.^a S.^a del Valle», da «Palma del Condado», a ermida de Gelo, a Igreja de Benacason, a igreja paroquial de Hinojos e a igreja de Gerena, situadas na região chamada de Aljarafe, a Oeste de Sevilha, em direcção a Portugal. Aqui, em pequenas aldeias no meio rural do Sul do país, elas são frequentemente constituídas por uma só nave, com uma capela-mor em forma de «qubba», tal como se encontra em Aljarafe¹⁷³.

Ao lado de este mudéjar, existe outro, mais conhecido por pertencer a monumentos de maior relevo histórico, como o palácio de Sintra, o paço real de Évora e outros paços da nobreza nesta cidade e seus arredores, construídos fundamentalmente em finais do século XV e princípios do século XVI. Este tipo de mudéjar, essencialmente de origem castelhana, principalmente de Toledo, decorativamente mais rico que o andaluz, tira partido das possibilidades decorativas que o tijolo oferece. Ele insinuou-se nos edifícios do tardo-gótico alentejano, de grandes panos lisos e brancos, através da decoração dos vãos (portas e janelas), utilizando o tijolo (e por vezes o granito) recortado em arcos de ferradura. As características do tardo-gótico alentejano, com influências do Midi e da Catalunha, de panos lisos, geométricos, com tendência para a simplificação, reforçam o carácter mudéjar daqueles edifícios, evocando o mudéjar com origem na arte dos almóadas. Contributo fundamental para o aparecimento deste tipo de mudejarismo, foi a viagem de D. Manuel I a Castela, descrita, sumariamente, no capítulo anterior, e de nobres portugueses que o acompanharam, ou permaneceram vários anos em Castela, como D. Álvaro de Bragança, que chegou a ser governador do Alcazar de Sevilha.

¹⁷² *Ibidem*, s/n.

¹⁷³ *Ibidem*, s/n.

5.3 A Importância Política de Évora nos Séculos XV e XVI

A cidade de Évora teve, durante os séculos XV e XVI, um crescendo de importância política, tornando-se a segunda cidade mais importante do reino, após Lisboa. Foi localização quase permanente da corte portuguesa durante aquele período, só perdendo influência com a dominação filipina. Nestas condições, os reis da 2ª dinastia procuraram construir um paço real que lhes possibilitasse estadias demoradas em condições dignas. Foi D. João I o primeiro monarca português a interessar-se pela construção de um paço real em Évora, no interior do recinto amuralhado. A razão fundamental para esta decisão deve-se, sem dúvida, ao apoio que o Alentejo, e em particular Évora, deram ao mestre de Avis na crise de 1383-1385. Nestas condições, estando uma parte do castelo entregue, desde 1176, à Ordem Militar de Évora (depois de Avis) e a outra parte, na sequência dos acontecimentos de Janeiro de 1384, a Martim Afonso de Melo (um dos predecessores da Casa de Cadaval), a escolha recaiu no mosteiro de São Francisco, onde D. João I mandou fazer duas câmaras, com trancâmara e privada, além de murar o ferragial e horta e plantar laranjeiras¹⁷⁴. Esta opção deve-se também, além de o castelo não estar disponível, à excelente situação do mosteiro de São Francisco: relativamente isolado do centro urbano, sobranceiro ao rossio que lhe estava defronte e possuía, ainda, alguma protecção com a muralha medieval que lhe passava ao pé. Os paços régios possuíam, assim, além do isolamento, uma imagem minimamente militar e o apoio espiritual de uma comunidade conventual. Neste último aspecto, os paços régios enquadram-se, ainda, na tradição de casas régias agregadas a mosteiros, fenómeno que remonta, na Península Ibérica, pelo menos ao século VIII¹⁷⁵.

D. Duarte e D. Afonso V continuaram a usar o paço de D. João I, mas, entretanto, mostraram maior interesse na construção de uns outros paços na praça da cidade, que se concluíram em 1463. Porém D. Afonso V destinou-os a estaus, entregando-os aos cuidados da Câmara. O monarca voltou de novo as suas atenções para os paços de São Francisco, entrando em negociações com os frades para obter a cedência de mais divisões, que permitissem a ampliação da morada régia, segundo informação de Frei Jerónimo de Belém, que afirma ter-se D. Afonso V agrado do lugar por ser «mais accommodado para as saídas a campo contra os Castelhanos, com

¹⁷⁴ SILVA, José Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses* (segunda edição), Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002, p. 130.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

quem andava em guerra» e, por tal motivo, «tomou, para estender o Pallacio, o Collegio dos Estudos, onde os religiosos ensinavão as sciencias [...] e huma parte da orta»¹⁷⁶.

D. Afonso V ocupou, inicialmente, a *Sala dos Estudos*, onde a tradição afirma que el-rei havia fundado a primeira Livraria da Corte, absorvendo, ainda em sua vida, outras partes do mosteiro, incluindo certa zona da cerca, a qual era vastíssima, pois se estendia da Porta do Rossio à Porta do Raimundo. D. João II, que pousou, em diversas ocasiões, nos estaus da Praça Grande, no castelo, no solar da Torre das Cinco Quinas e no convento do Espinheiro, deu incremento ao edifício realengo e construiu na horta o célebre pavilhão de madeira, em 1490, que decorou ricamente, e onde se efectuaram os desposórios dos príncipes D. Afonso de Portugal e D. Isabel de Castela, aquela tão afamada boda que causou sucesso na Europa pela enormidade dos seus banquetes, torneios e festejos públicos, como diz Garcia de Resende na *Crónica de D. João II*, caps. CXVI e sgs¹⁷⁷.

D. Manuel imprimiu à casa notória importância e originalidade e entregou aos arquitectos Martim Lourenço, Diogo de Arruda e ao castelhano Pêro de Trilho sucessivas empreitadas, que vão de 1507 a 1520 e se estenderam indistintamente pelo convento, capela real e paço de São Francisco. Data desta época a construção da *Galeria das Damas*. Seu filho e herdeiro no trono aumentou a grande obra e concedeu-lhe uma dignidade jamais atingida através dos séculos, habitando na casa anos seguidos e conservando-a com esmero tanto no domínio arquitectónico, entregue ao cuidado dos panceiros e mestres de pedraria da comarca, Francisco de Arruda e Diogo de Torralva, como no sumptuário, pois o seu recheio mobiliário e jardins foram famosos em Portugal. De facto, a residência era considerada, outrora, como a mais notável e grandiosa do reino, depois do Paço da Ribeira, de Lisboa¹⁷⁸. Na sala da rainha, do corpo gótico, se reuniram as cortes de Março de 1490, e nasceram vários dos filhos, mortos-nados, de D. Manuel e de D. João III; no Verão de 1535, no edifício, se jurou herdeiro da coroa o jovem príncipe D. Manuel, durante as cortes para o efeito reunidas. Nas mesmas casas se deu, em 1497, a solene investidura de Vasco da

¹⁷⁶ *Ibidem* (cf. Frei Jerónimo de BELÉM, *Chronica Seráfica da Santa Província dos Algarves*, Livro I, Lisboa, 1750, p.28).

¹⁷⁷ ESPANCA, Túlio, «Palácio Real de D. Manuel» in *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora*, I Volume, VII, Lisboa, Academia Nacional das Belas-Artes, 1966, pp. 183-184. Ver também SILVA, José Custódio Vieira da, «Arquitectura Efêmera – construções de madeira no final da Idade Média» in *O Fascínio do Fim, o. c.*, pp. 121-129.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

Gama como comandante da frota de descobrimento do caminho marítimo para a Índia, concedida pelo próprio monarca; e nas décadas seguintes a corte assistiu a várias representações do imortal Gil Vicente, incluindo os *Autos Pastoril Português*, *Auto de Mofina Mendes* e a *Floresta de Enganos*, artista que a tradição local afirma ter-se finado nos paços de Évora cerca de 1536¹⁷⁹.

D. Sebastião e D. Henrique pouco residiram aqui: o primeiro por preferir a casa dos capitães-mores, situada ao lado do seu querido Colégio da Companhia de Jesus, e o cardeal-infante porque habitava propriamente no interior dos muros do mesmo estabelecimento cultural, onde havia fundado a universidade do Espírito Santo em 1559. Com o advento da dinastia filipina maior abandono sofreu a grande mansão alentejana, porque a permanência dos reis espanhóis em Portugal, a partir de Filipe II, passou a fazer-se a longo prazo, originando uma oportuna petição da comunidade franciscana a seu favor, durante a visita a Évora de Filipe III, em Maio de 1619. Data deste período a integração do maior e mais belo conjunto gótico-manuelino do paço real de Évora na amálgama conventual e, desta forma, veio a sofrer as vicissitudes impostas ao edifício aquando da sua extinção em 1834. Unicamente sobreviveram a igreja de S. Francisco, capela palatina, e a denominada *Galeria das Damas*, esta com bastantes alterações. Ambos os edificios contêm importantes vestígios de mudejarismo, em particular na utilização do tijolo como material de construção e decoração.

A presença da corte em Évora atraiu a esta cidade alguns dos fidalgos mais importantes do reino, que aí mandaram construir os seus paços para se situarem mais próximo da corte. O incremento na construção de casas nobres que se verifica em Portugal a partir do início do século XV é originado, essencialmente (e de acordo com a proposta de José Custódio Vieira da Silva) por três motivos: a crescente limitação do direito de aposentadoria, devido às queixas dos concelhos pelos prejuízos causados pelos nobres e a recusa destes em utilizarem as estalagens, cuja construção os reis estimulavam; as novas necessidades de conforto, que tinham vindo a surgir por toda a Europa e que consistiam essencialmente em um maior número de divisões, na utilização de lareiras, maior variedade de móveis e riqueza decorativa, etc.; necessidade de afirmação heráldica e linhagística, de que o paço é a manifestação mais visível.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

As casas de Avis e Bragança, as mais poderosas na época, foram as que se mais se destacaram na actividade construtiva. Também no caso de Évora, além das iniciativas da Casa de Avis, foi de fundamental importância a acção da Casa de Bragança e das suas ramificações (os Melo e os Vimioso). Nestas condições, foram mandados edificar (ou adaptar) por esta Casa os paços dos duques de Cadaval, o paço dos condes de Vimioso, o convento dos Lóios, o convento de S. Bento de Cástris, os solares da Sempre Noiva e de Água dos Peixes, estes dois últimos como estâncias de veraneio, denunciadoras das novas necessidades de conforto. Também não se deve esquecer a acção dos duques de Beja, D. Fernando, irmão de D. Afonso V, e sua esposa, D. Beatriz, a quem se deve a fundação do convento da Conceição de Beja, já descrito em capítulo anterior, acoplado ao seu paço de habitação. No museu regional de Beja expõe-se uma reconstrução, em tijolo recortado e placas de barro relevadas, algumas com vazamentos, do passadiço desse paço dos infantes, ligado ao convento.

Outros nobres, laicos ou eclesiásticos, também mandaram edificar as suas casas e edificios religiosos, como por exemplo: o paço dos condes de Basto, a casa de Vasco da Gama, a casa Cordovil, a casa dos Sepúlveda, o castelo e paço de Alvito, o convento de N.^a S.^a da Assunção (Lóios), em Arraiolos, etc. No capítulo seguinte descrever-se-ão os principais monumentos do mudejarismo alentejano.

6. EDIFÍCIOS COM MUDEJARISMO NO ALENTEJO

Unicamente para facilidade de descrição destes edificios, utilizou-se a classificação da nobreza definida atrás (Casa de Avis, Casa de Bragança e restante nobreza).

6.1 Casa de Avis

Manuel I foi o grande impulsionador da construção de edificios tardo-góticos e mudéjares no Alentejo, ordenando e patrocinando a construção e ampliação de edificios com aquelas características. Depois de ter impulsionado a última fase da construção da igreja do convento de S. Francisco, já atrás descrita, mandou ampliar o palácio real de Évora, a conhecida *Galeria das Damas*, um dos melhores exemplares do mudejarismo no Alentejo.

6.1.1 A Galeria das Damas do Paço Real de Évora

A *Galeria das Damas* é o único edifício sobrevivente do que foi o maior paço real do país (hoje quase totalmente demolido), depois do paço da Ribeira, em Lisboa. Fazia parte de um conjunto mais extenso de uma varanda que ligava a torre da cerca (salva da destruição pelas ruínas fingidas de Cinatti) às casas da rainha, nelas se encaixando perpendicularmente no sentido Norte-Sul. O corpo mais avançado, aliás, o chão do fosso interior da barbacã, estava protegido, a Ocidente, por duas torres de cujo adarve se fazia também ligação para o resto do paço¹⁸⁰.

O pavilhão manuelino apresenta planta rectangular e um alçado de dois pisos (Figs. 33 e 34), possuindo três secções bem diferenciadas: um corpo sul (Fig. 35), terminado em eirado voltado ao Rossio (Fig. 36 e 37); uma torre central de três pisos (Fig. 38) e que estabelece a separação com o terceiro corpo (Figs. 39 e 40), todo vazado no piso térreo por um pórtico de duas naves e quatro tramos abobadados (Fig. 41). Esta zona é, aliás, a única zona deste terceiro corpo que merece atenção, uma vez que a parte superior, organizada em galeria de janelas tripartidas, por cada um dos tramos, é completamente moderna, executada após o fogo ocorrido em 1916. Se a parede exterior se reforça com cinco contrafortes de granito organizados em dois andares, o pórtico apresenta abóbada de alvenaria suportada por ogivas chanfradas e apoiada em robustos pilares de granito. Os arcos torais quebrados combinam-se com arcos de volta plena que separam as duas naves e recortam o exterior do pórtico (Fig. 42). A decoração das impostas e das mísulas apresenta uma temática assumidamente manuelina: esferas, cordas, troncos naturalistas, nós, de que, pela sua curiosidade, se destaca um, terminado em duas cabeças de animais (Figs. 43 e 44). Esta temática, nos motivos que apresenta e no tratamento formal que a modela, aproxima-se, juntamente com o traçado dos contrafortes, de idêntica obra realizada por Martim Lourenço na Casa do Capítulo, sacristia e galilé da Igreja de São Francisco de Évora, confirmando-o, uma vez mais, como responsável por esta parte da *Galeria das Damas*¹⁸¹.

O corpo central é constituído por uma torre saliente, voltada a Este e organizada em três pisos, coroados por uma pirâmide hexagonal (Figs. 45, 46 e 47). O piso térreo é reforçado, nos cunhais exteriores, por dois poderosos gigantes de granito, substituindo um deles o pano de muralha do século XIV que, até meados do século passado, unia o paço com a fortificação medieval. O piso médio abre-se em varanda,

¹⁸⁰ ESPANCA, Túlio, *Palácios Reais de Évora*, p. 56.

¹⁸¹ SILVA, José Custódio Vieira da, *o. c.*, pp. 134-135.

organizada, em cada uma das três faces exteriores, por elegantes arcos geminados de volta inteira, sendo a porta de comunicação com o corpo nobre desenhada em arco contracurvado, com duas grandes esferas armilares a ladear o escudo régio e a cruz de Cristo. O terceiro piso da torre tem três janelas rectangulares de desenho e ornamentação renascentista, fazendo lembrar, em alguns pormenores, o plateresco de Salamanca. Deverão corresponder a uma fase de obras posterior, possivelmente já do tempo de D. João III. Interessante é a existência neste último piso de uma lareira, com o ressalto exterior da chaminé bem marcado na face norte¹⁸².

O terceiro corpo da *Galeria das Damas*, voltado a Sul, deve ter sido o último ser construído, atendendo a que é o mais saliente em relação à varanda em que se encaixava (que ligava o pavilhão ao paço), projectando-se mesmo para fora da muralha medieval. É, sem dúvida, um aspecto importante, visto esta parte apresentar um conjunto de vãos mudéjares que a distinguem completamente dos outros dois corpos (Fig. 36). Está-se perante uma mudança de gosto e de sensibilidade que marca, de forma extraordinária, o tardo-gótico da região eborense, sobretudo em edifícios civis e militares. Se é verdade que as janelas deste corpo da *Galeria das Damas* foram todas restauradas e, por isso, se levantam sérias dúvidas sobre a legitimidade do seu traçado, o pórtico que o termina mantém o seu prospecto original sendo, por si só, suficiente para garantir a emergência deste gosto que havia já sido fixado nos arcos em ferradura do nártex da vizinha Igreja de São Francisco¹⁸³. O pórtico, pouco saliente, rasga-se em três altos arcos em ferradura, combinando-se o denticulado dos seus tijolos vermelhos com as arestas vivas do granito cinzento dos pilares que os sustentam, sendo de igual recorte os arcos laterais (Fig. 37). O facto de se apoiarem em mísulas acrescenta-lhes maior elegância e fragilidade, completando-se estas formas mudéjares com o alfiz que enquadra cada um dos arcos e que é definido por colunelos assentes sobre mísulas e, na parte superior, por uma moldura cingindo a muralha. O eirado que encima este pórtico é, afinal, o posto mais avançado dos paços régios de Évora e se, por um lado, permitia aos seus ocupantes a fruição da paisagem dos campos que circundam, em planície aberta, a cidade, era também a imagem mais imediata que, do exterior, esses paços ofereciam. Uma imagem bem nítida de uma memória árabe actualizada pelo mudejarismo, que, de acordo com a feliz expressão de José Custódio Vieira da Silva,

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*, p.136.

coloriu de forma impressiva os momentos finais do tardo-gótico peninsular e, no caso português, sobretudo a cidade de Évora e a sua zona envolvente¹⁸⁴.

D. Manuel mandou, também, construir, de raiz, um edifício do município no centro cosmopolita do burgo, na banda S. E. da praça Grande, actual praça do Geraldo, edifício de bela arquitectura (manuelina, mudéjar e renascentista) anexo à cadeia pública e a par da pousada dos estaus¹⁸⁵ (Fig. 48). Este edifício foi definitivamente demolido em princípios do século XIX. No museu regional de Évora guarda-se uma porta mudéjar, geminada e com dois arcos em ferradura, retirada daqueles paços (Fig. 49).

D. João II, embora em menor escala do que D. Manuel, havia também exercido uma acção patrocinadora, tanto nas obras do palácio real de Évora, como noutros edifícios. A ermida de S. Brás é um importante exemplo da sua acção patrocinadora.

6.1.2 A Ermida de S. Brás

A construção deste imóvel municipal deve-se a vontade expressa pelo rei D. João II e executada pelo bispo D. Garcia de Meneses, no local onde existiu, com feição temporária, uma albergaria de madeira para tratamento dos pestíferos da grande peste de 1479-1480.

À licença eclesiástica, expedida de Juromenha e datada de 7 de Setembro de 1480, seguiu-se a pergunta régia, de Abrantes, em 18 de Agosto de 1483, do andamento da obra outorgada ao poder civil no regime de padroado. De positivo sabe-se que, segundo informação do sábio alemão Jerónimo Munzer, que a ermida já estava ao culto em 1490, pois na porta da fachada dela contemplou, pasmado, uma pele de cobra de gigantescas proporções, matizada de lindas cores, réptil que os portugueses haviam apanhado nas costas da Guiné¹⁸⁶.

O exterior do monumento oferece grande interesse e originalidade de arquitectura e é considerado, pela crítica da especialidade, protótipo, em Portugal, do seu tipo decorativo, dentro da arte híbrida gótico-manuelino-mudéjar (Fig. 50).

Compõe-se, em planta, por três partes distintas nos cânones góticos tradicionais: nártex, nave e capela-mor, de forma rectangular. Catorze contrafortes cilíndricos, terminados num friso de merlões chanfrados, de coruchéus cónicos e

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ ESPANCA, Túlio, *Evolução dos Paços do Concelho de Évora (Cadernos de História e Arte Eborense)*, Évora, Edições Nazareth, 1947, p. 12.

¹⁸⁶ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora, I volume*, VII, Lisboa, Academia Nacional da Belas-Artes, 1966, p. 320.

vértices desiguais, gárgulas de granito com figuração zoomórfica, protegem o todo do edifício, que é coroado por friso de ameias arquetípicas da época manuelina. Os telhados da capela-mor, donde emerge lanternim hexagonal, hoje obstruído, correm em linhas radiadas; no topo norte subsiste o campanil com ventana de sineta e frontão circular¹⁸⁷.

Ao longo da cornija, trilobada, quase ilegível, escapou aos vários consertos um friso de alta barra de esgrafitos, figurado por temas geométricos, cruciformes e naturalistas engrinaldados, do estilo de transição gótico-renascentista, tanto do gosto da arte local a partir do século XVI. Ainda, no pano externo da testeira, em relevo, existe uma cruz do género tudesco. Na fachada axial, que se rasga a poente, o pórtico é de três arcos quebrados apoiados em meias colunas rudes de alvenaria, bases simples e capitéis de folhagem de granito e abóbada de penetrações. Porta e janelas de sóbrias molduras e jambas no estilo vulgarizado no tempo de D. João V e D. José, também de granito. A nave é de tecto de volta inteira; tem, sobre a entrada axial largo janelão elíptico, de duplas barras barrocas, estucadas e policromas e, no chão, do lado do Evangelho, a pia de água benta, de mármore, que é peça da Renascença, decorada por atributos fito-antropomórficos e base encordoada.

A capela-mor, de planta rectangular, iluminada por duas frestas, coberta de abóbada elíptica apoiada em trompas, está completamente recoberta de apainelados de azulejaria da mesma tonalidade, tipo e fabrico dos anteriores, dispostos em losangos, quadrados e rosetões circulares, de nítida influência do estilo hispano-mourisco. Grande parte deste revestimento sofreu restauro no ano de 1877¹⁸⁸.

A ermida de S. Brás, com a sua brancura e formas geométricas simples, os seus contrafortes cilíndricos com capitéis cónicos e os seus merlões chanfrados, constituiu o modelo seguido pela maioria das pequenas e características ermidas alentejanas, espalhadas por toda aquela província

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pp. 320 e 321.

6.2 Casa de Bragança e de Famílias Nobres Relacionadas (os Melo e os Vimioso)

6.2.1 Igreja do convento de S. João Evangelista (Lóios) de Évora: a porta da casa do capítulo

A igreja dos Lóios de Évora juntamente com a igreja de S. Francisco e a ermida de S. Brás, marca, talvez mais do que «a transição da arte do século XV para a do século XVI»¹⁸⁹, a introdução do tardo-gótico nessa cidade. Se a igreja do convento da Conceição de Beja, que se analisou anteriormente, é o primeiro edifício desse período do estilo gótico, a ser construído no Alentejo, agora é para a capital desta província que o tardo-gótico se transfere, aí conhecendo uma expansão notável. Ao contrário da igreja da Conceição que, em grande parte dos seus elementos estruturais e decorativos, não criou descendência na região alentejana, a feição que em Évora as igrejas dos Lóios, a de S. Francisco e a ermida de S. Brás adquiriram, tornou-as edifícios característicos do tardo-gótico do Alentejo, imitados em maior ou menor grau num conjunto de construções regionais.

A fundação do convento eborense dos cónegos regulares de S. Elói deve-se ao 1.º conde de Olivença, D. Rodrigo de Melo, guarda-mor de Afonso V e 1.º governador de Tânger¹⁹⁰. De novo nos deparamos com situação idêntica à já assinalada para o convento de Beja – a fundação de uma instituição religiosa por um membro da nobreza. Sinal de poder económico, é também fenómeno significativo da evolução das mentalidades: um leigo que funda um convento traduz uma atitude de ostentação social, sem dúvida, mas também o desejo de individualização de um espaço funerário privativo, como salvaguarda do *post-mortem*, acautelado pela determinação expressa da comunidade religiosa em cumprir, em exclusivo, as obrigações de carácter religioso consignadas pelo fundador. No caso concreto do convento dos Lóios de Évora, esta atitude apresenta carácter mais vincado, perceptível na intenção de D. Rodrigo em se acolher ao seu mosteiro¹⁹¹.

É um dos casos extremos da nova atitude individual perante a morte, surgida no findar da Idade Média, e assinalada por Philippe Ariès na obra que dedica a esse

¹⁸⁹ CHICÓ, Mário T., «O Mosteiro da Batalha e a Arquitectura em Portugal no fim século XIV e no séc. XV» in *História da Arte em Portugal, vol. II*, Porto, Portucalense Editora, 1948, p. 91 (cit. por SILVA, José. Custódio Vieira da, *o.c.*, p. 57).

¹⁹⁰ SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 59.

¹⁹¹ PEREIRA, Gabriel, «Lóios (Antigo Mosteiro ou Casa de S: João Evangelista)» in *Estudos Eborenses*, 2.ª ed., vol. I, Évora, ed. Nazareth, 1947, p. 84 (cit. por V. da Silva, *o.c.*, p. 59).

tema¹⁹². A premonição da morte próxima deve ter forçado, na verdade, o conde de Olivença a tomar essa atitude, confirmada pelo facto de, apesar da pressa manifestada na edificação do novo convento, iniciado em 1485, não ter vivido até à sua conclusão. Com efeito, D. Rodrigo Afonso de Melo faleceu em 1487, tendo as execuções testamentárias ficado a cargo do seu cunhado D. Rui de Sousa, por impedimento de D. Álvaro de Portugal (casado com a única filha e herdeira universal do fundador, D. Filipa de Melo), exilado em Castela¹⁹³. Puderam prosseguir-se, assim, as obras, inaugurando-se o templo, «em cerimónia de grande esplendor», na noite de Natal de 1491¹⁹⁴.

Seis anos, portanto, durou a construção da igreja e, provavelmente, de parte do claustro e de algumas dependências indispensáveis ao estabelecimento da comunidade religiosa, cuja aprovação episcopal data de 15 de Novembro desse mesmo ano. As obras, ainda não totalmente concluídas, continuaram e, a partir de 1496, já sob a assistência de D. Álvaro e de seu filho, entretanto autorizados por D. Manuel a regressar a Portugal. Por esta razão se observam elementos que atestam com clareza a sua diferente execução cronológica, destacando-se entre todos o portal e a abóbada da casa do capítulo¹⁹⁵.

A igreja dos Lóios de Évora confirma a tendência do espaço único, já verificável no templo da Conceição de Beja. À semelhança deste apresenta-se, de facto, com uma única nave, de planta rectangular seccionada em cinco tramos. A construção posterior do coro alto, originando um pórtico de assinaláveis proporções, alterou bastante a zona da fachada axial, cuja empena acusa também modificações claras, certamente originadas pelo terramoto de 1755, que atingiu com certa gravidade este edifício¹⁹⁶. Essas modificações, se lhe alteraram bastante o aspecto primitivo, não foram, porém, suficientes, no entender de Mário Chicó, para lhe afectarem a estrutura e a disposição primitivas¹⁹⁷.

Ao corpo principal corresponde, na cabeceira, uma capela de menor altura, composta por um tramo rectangular e uma abside de cinco panos (Fig. 51) em que se

¹⁹² ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la morte en Occident*, Paris, ed. du Seuil, 1975, p. 91 (cit. por SILVA, J. C. V. da, *o. c.*, p. 59).

¹⁹³ SPANCA, Túlio, «Convento de S. João Evangelista» in *I. A. do Concelho de Évora, vol. VII*, Lisboa, A. N. B. A., 1966, p. 53 (cit. por SILVA, J. C. V. da, p. 59).

¹⁹⁴ *Ibidem* (cit. por SILVA, José. Custódio Vieira da, *o. c.*, p. 59).

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 55 (cit. por SILVA, José. Custódio Vieira da, *o. c.*, p. 59).

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 55 (cit. por SILVA, José. Custódio Vieira da, p. 59).

¹⁹⁷ CHICÓ, Mário T., *O Mosteiro da Batalha e a Arquitectura em Portugal*, 1848, p. 92 (cit. por SILVA, José. Custódio Vieira da, *o. c.*, p. 59).

rasgam altas frestas, hoje entaipadas. Como assinala Mário Chicó, este tipo de cabeceira, comum ao gótico português, manifesta-se como uma última permanência (na zona do Alentejo influenciada por Évora) precisamente na igreja dos Lóios¹⁹⁸. A parede testeira de uma só face recta, já utilizada em Palmela e Beja, irá constituir a regra das edificações do tardo-gótico alentejano, pelo que a igreja dos Lóios se assume, neste aspecto, como uma excepção.

O desaparecimento do transepto e dos absidiolos, não constituindo já novidade, mantém-se também neste edifício. Curioso se torna, porém, observar a existência de uma capela no tramo sul da nave, imediatamente a seguir ao cruzeiro, destinado a membros da família do fundador e que o desenho inicial previa; se a leitura dos volumes a acusa claramente como uma pequena capela, a leitura em planta assemelha-a a um braço de um transepto, inexistente de facto¹⁹⁹.

O contrafortamento exterior dos muros encontra-se alterado na fachada sul do corpo da igreja, tendo sido colocados esses gigantes muito desenvolvidos em período possivelmente posterior ao terramoto de 1755. Deste modo apenas restam, como contrafortes originais, os da cabeceira – de secção rectangular, escalonados e rematados em biselamento muito acentuado -, os da fachada principal e o do lado e o do lado norte da zona do cruzeiro que, conservando a secção rectangular, não são escalonados, embora o remate seja de igual modo biselado. A disposição em ângulo destes últimos gigantes nos cunhais formados pelo corpo da igreja, é sistema usado pela primeira vez, segundo José Custódio Vieira da Silva, na igreja de Santiago de Palmela, concretamente na zona da cabeceira: repetido agora, e definitivamente assumido, na igreja dos Lóios, passará a constituir, sobretudo no tardo-gótico alentejano, mas também em outras construções do país, uma das características arquitectónicas desse período artístico²⁰⁰.

Interiormente, os cinco tramos rectangulares da nave são marcados, a nível dos alçados, por colunas adossadas, de capitéis lisos (por a sua decoração ter sido mutilada)²⁰¹ e ábacos poligonais. Destes arrancam as nervuras da abóbada, que desenham um reticulado composto por liernes (de que se destaca a cadeia longitudinal)

¹⁹⁸ SILVA, José Custódio Vieira da, *o. c.*, p. 60.

¹⁹⁹ ESPANCA, Túlio, *Convento de S. João Evangelista*, p. 55 (cit. por SILVA, José. Custódio Vieira. da, p. 60).

²⁰⁰ *Ibidem*, p.60.

²⁰¹ CHICÓ, Mário, *A Cidade de Évora*, n.ºs 9 e 10 (cit. por ESPANCA, Túlio, *Convento de S. João Evangelista*, *o. c.*, p. 56 e SILVA, José. Custódio Vieira da Silva da, p. 60).

e terciarões, que, por não acompanharem a inclinação das nervuras, estão colocadas horizontalmente.

As nervuras, ornadas de toros, apresentam secção quadrada, sendo o encontro delas marcado por chaves circulares, além das ogivas e dos arcos torais, sendo de assinalar a inexistência de arcos formeiros. A iluminação é preferentemente obtida através da janela (alterada) da fachada e do óculo oposto, colocado sobre a empena ponteaguda com que remata o lado nascente do corpo principal. Fica assim a nave dotada de uma iluminação suave, que o reboco branco da abóbada amplia e alegria e a que o revestimento azulejar de 1711, assinado por António de Oliveira²⁰², empresta uma decoração verdadeiramente surpreendente, de tal modo que se torna quase impossível pensar hoje este espaço (e outros decorados de igual modo) sem esse revestimento.

Novidade, na abóbada da nave da igreja de S. João Evangelista, é, para além do uso de um reticulado complexo de nervuras, a existência de arcos torais de volta perfeita e a ausência de arcos quebrados. Esse facto, aliado à disposição dos panos laterais (em penetrações profundas) e ao reticulado das nervuras, torna a abóbada deste templo, como o faz notar Mário Chicó, um exemplar do tardo-gótico alentejano²⁰³. Esse carácter, no entanto, não se limita apenas à abóbada. Estende-se também à utilização de materiais leves – a alvenaria de tijolo – na construção da abóbada e dos muros. Este facto explica a provável ausência de contrafortes nos muros da nave, tornando-se suficientes, para suporte da construção, apenas os gigantes colocados nos ângulos e as colunas adossadas do interior. Ganha, deste modo, maior clareza a definição de volumes do edifício, rebocado de cal no exterior. Esta simplicidade e gosto da geometrização, que José Custódio Vieira da Silva havia já referenciado na igreja de Santiago de Palmela e na nave única da Conceição de Beja, assumem-se em definitivo no templo dos Lóios de Évora, constituindo elementos definidores quer do tardo-gótico alentejano quer de uma sensibilidade mudéjar²⁰⁴. Esta última, aliás, para além de poder ser detectável na utilização da alvenaria de tijolo e na definição rigorosa e geométrica dos volumes, sobressai de igual modo no trabalho da porta principal. Com efeito, a sua parte inferior, com excepção dos fustes de mármore branco de

²⁰² ESPANCA, Túlio, *Convento de S. João Evangelista*, p. 56 (cit. por. SILVA, José. Custódio Vieira da, p. 60).

²⁰³ CHICÓ, Mário, *A Cidade de Évora* (cit. por ESPANCA, Túlio, *o.c.*, p. 56 e SILVA, José. Custódio Vieira da, *o.c.*, p. 60 e 61).

²⁰⁴ SILVA, José Custódio Vieira da, *o. c.*, p. 61.

Estremoz, é trabalhada também em alvenaria rebocada de tijolo. Este aspecto, observável em pequenas rupturas das bases dos colunelos e no desgaste intenso que fez desaparecer por completo os capitéis do lado esquerdo, é elemento tipicamente mudéjar. Imitar materiais mais ricos (a pedra), por outros mais pobres (o tijolo) que se modelam ao desenho e ao trabalho reservado àqueles, é atitude que, independentemente do aspecto económico da diferente valia desses materiais, se enquadra perfeitamente no gosto, no trabalho e na atitude mudéjares²⁰⁵. De resto, o conjunto do portal, inscrito num pano saliente do muro que terminaria, provavelmente, em gablete mais desenvolvido, apresenta-se com um aspecto arcaizante, com as suas cinco arquivoltas de arco quebrado ornadas de pequenas folhas estilizadas. Os ângulos do muro em que se inscreve a porta apresentam-se, à semelhança do portal da igreja da Conceição de Beja, ornados com dois colunelos sobrepostos, separados pelo ábaco que, como naquele templo bejense, corre ao longo da composição como se fora uma única moldura (Túlio Espanca aproxima o portal dos Lóios da vizinha sé, que teria constituído protótipo generalizado depois na região. Igual proveniência revelaria o friso de triângulos trilobados que, sob a cornija de remate dos muros, percorre todo o edifício)²⁰⁶.

O claustro, simples mas acolhedor, desenha em planta um rectângulo, sendo cada quadra dividida em quatro tramos desiguais. Os contrafortes, que do lado norte são mais robustos para ampararem a parede sul do templo, foram alterados aquando do acrescentamento do segundo andar, que manifesta já uma face renascentista: arcaria geminada de volta inteira, em cada tramo (Fig. 52), inscrita num arco em cujo diafragma se recorta uma abertura elíptica. O andar inferior, recorta-se em arcos quebrados, apoiados em colunelos cujos capitéis apresentam uma decoração curiosa pelo seu hibridismo e gosto popular. A ela e à notável porta e sala do capítulo nos referiremos em capítulo dedicado à escultura arquitectónica²⁰⁷.

As abóbadas do claustro, construídas, como todo ele, de alvenaria (à excepção dos colunelos e dos parapeitos dos arcos), apresentam ogivas e arcos torais arrancando de mísulas de pedra trabalhada. O desenho dos arcos torais, que numa das quadras é em arco segmentar, noutras em arco abatido, origina uma abóbada muito plana, fazendo-nos pensar tratar-se de uma empreitada possivelmente contemporânea da porta

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ SILVA, José. Custódio Vieira da, *o.c.* p. 61.

²⁰⁷ *Ibidem*, pp. 61 e 62.

e sala do capítulo, posterior ao do andar inferior do claustro propriamente dito. As notórias diferenças entre os arcos utilizados e a decoração dos capitéis a isso nos induzem. De qualquer modo, estamos perante mais um conjunto de elementos que integram sem sombra de dúvidas, a igreja e o convento dos Lóios no tardo-gótico alentejano de feição declaradamente mudéjar. Sendo uma obra realizada com relativa rapidez e não abundando, apesar de tudo, os recursos materiais, alguns aspectos arcaizantes ou de relativa pobreza ornamental poderão, no conjunto dos edifícios, encontrar aí a sua justificação. Isso não constitui, no entanto, impedimento para que as qualidades fundamentais (aliadas a certos pormenores) do convento dos Lóios não sejam bem significativas do momento arquitectónico vivido em Portugal²⁰⁸.

A opção pela nave única e a definição clara e despida de artificios dos volumes da igreja inserem-se, por um lado, na linha já definida pela igreja de Santiago de Palmela e pela da Conceição de Beja. A horizontalidade predominante, aliada à preferência pelos materiais leves de construção, a que o reboco simples e a cal (traindo a mão mudéjar) dão uma nota de alacridade, inserem, por outro lado, a igreja dos cônegos lóios na tendência que em definitivo o Alentejo, através da sua capital, irá privilegiar em manifestações da arquitectura do gótico final. Por este conjunto de razões não se pode de modo algum concordar com a opinião de Reinaldo dos Santos sobre a igreja dos Lóios de Évora²⁰⁹, quando afirma que ela «em si mesma pouco apresenta de notável»²¹⁰. De interesse fundamental, pela organização, formas e materiais utilizados é a porta da casa do capítulo deste convento, um dos exemplares mais originais de todos os vãos mudéjares que se ergueram no Alentejo.

Ao analisar o claustro, ficaram claros os momentos os momentos diversos que ele conheceu na sua edificação. Parece, com efeito, que esta porta e a respectiva casa do capítulo, assim como o abobadamento das quadras, pertencem a fase posterior à do levantamento do próprio claustro. O delineamento da porta da casa do capítulo, totalmente diferenciado dos arcos quebrados das galerias do piso térreo, pode perfeitamente ser obra de um dos Arrudas, como o notara já Reinaldo dos Santos, e datável da segunda década do século XVI, altura em que Francisco de Arruda trabalha nos paços de Évora e Diogo de Arruda é nomeado, em 1521, primeiro mestre de obras

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 62.

²⁰⁹ SANTOS, Reinaldo dos – *Lóios*, in «Guia de Portugal» (dir. Raul Proença), 1.º ed., 2.º vol., Lisboa, Bibl. Nacional de Lisboa, 1927, p. 63.

²¹⁰ SILVA, José. Custódio Vieira da, *o. c.*, p. 62.

do Alentejo²¹¹. As afinidades deste portal com as janelas do paço de D. Manuel, em que ambos terão trabalhado, são, na verdade, muito evidentes.

A porta da casa do capítulo dos Lóios (Fig. 53) organiza-se em três zonas perfeitamente definidas: a primeira é o vão geminado de arcos de ferradura cujo emolduramento – a terceira zona – é constituído por botaréus que desenham, sobre os arcos, um outro contracurvado que finaliza, como os próprios botaréus, num florão; a segunda zona é a que, entre estas é a que, entre estas duas, se decora com elementos vegetalistas.

Os botaréus têm, sobre alto plinto prismático de lados concâvos, penetrados por molduras curvas, base estreita, também prismática e de faces reentrantes, o fuste é constituído por feixes de estreitos toros seguros por larga faixa que, em movimento helicoidal, sobe pelo fuste, se prolonga pelo botaréu e envolve também o próprio arco de carena. O capitel divide-se em dois andares (Fig. 54): o inferior, de turbante, tem faixas oblíquas decoradas de meias esferas a envolver o mesmo feixe de toros do fuste; o superior é constituído por friso estilizado de folhas lanceoladas²¹².

Entre os botaréus e os colunelos de suporte dos arcos em ferradura desenvolve-se, a partir de um pequeno colunelo de fuste liso, a zona da ombreira que, tal como no caso da porta do refeitório do convento da Conceição de Beja, se abre em superfície alargada onde se inscreve, em trabalho de escavado pouco profundo, decoração vegetalista de folhas animadas de um gracioso movimento ondulante. Uma diferença subtil, no entanto, distingue essa zona da do seu prolongamento sobre os arcos de ferradura: enquanto a ombreira apresenta superfície escavada o que torna um pouco mais profundo o relevo da decoração, a moldura que acompanha os arcos é de recorte convexo, tornando mais esbatido o relevo da folhagem. A sugestão que esse trabalho produz de faixa bordada de tecido concretiza-se na borla que o termina, ao nível da base²¹³.

Se os arcos de ferradura, de bem concebido desenho, são constituídos por um grosso toro liso, essa sua simplicidade contrasta fortemente com as formas complexas e o material dos colunelos em que se apoiam. Estes, com efeito, organizados em quatro toros enrolados, são constituídos em mármore branco de Estremoz, raiado de belos tons cor de sangue no colunelo da direita, enquanto todo o restante conjunto do portal se

²¹¹ ESPANCA, T., *Alguns Artistas de Évora nos séc. XVI-XVII, o. c.*, p. 82 (cit. por SILVA, José. Custódio Vieira da, *o. c.*, pp. 154 e 155).

²¹² SILVA, José. Custódio Vieira da *o. c.*, p. 155.

²¹³ *Ibidem*, p. 155.

ergue em granito cinzento da zona de Évora. As formas complicam-se também, ainda mais, em toda a estrutura dos colunelos: o plinto alto em que assentam adquire uma forma estrelada, que se combina com toros e escócias, em trabalho complexo que será utilizado com frequência em estruturas similares deste período último do tardo-gótico. Assinale-se, entretanto, que o plinto sobre que assenta a base do mainel se anima com o espiralado das molduras, acentuando a dinâmica dos quatro toros enrolados que constituem o fuste²¹⁴.

Os capitéis dos colunelos assemelham-se todos entre si, quer na concepção, quer na forma, embora com pequenas diferenças. Com efeito, todos se apresentam divididos em dois andares, sendo o inferior em turbante e o superior, mais desenvolvido, de formas múltiplas. O capitel esquerdo apresenta um trabalho igual ao dos capitéis da porta do refeitório do convento da Conceição de Beja; separada por uma moldura horizontal de dois toros rectos, animados ao centro com uma torção, a parte superior é constituída por um friso semelhante pequenas placas rectangulares, dispostas ao alto, com os lados menores terminando em triângulo e um orifício em cada extremidade; voltada para o intradorso do vão uma cartela, enrolada nas extremidades e presa por num cordão central, ostenta, em letra gótica, a inscrição latina: «spes meã in d(omi)no est etia(m)»²¹⁵. É esta a diferença mais importante que o distingue dos outros capitéis. Estes, no lugar da cartela, apresentam um friso de quatro pequenos florões assemelhando-se, na sua estilização, a alcachofras pendentes, estando ainda os cantos pontuados por pequenas volutas. De resto, há ainda a assinalar, no capitel de mármore representando a «tranqueira embandeirada que D. Rodrigo de Melo, 1.º Marquês de Ferreira, ocupou na malograda expedição de Azamor, em 1508, onde foi gravemente ferido»²¹⁶. Neto do instituidor do convento dos Lóios, D. Rodrigo de Melo deve ter sido, provavelmente, o encomendante da casa do capítulo, deixando, assim, assinalado com obra sua, referenciada cronologicamente pelo medalhão axial, a instituição que seu avô fundara.

A porta da casa do capítulo dos Lóios é, por conseguinte, exemplar magnífico do mudejarismo alentejano. A variedade de formas, combinando o arco em ferradura com o arco contracurvado; a multiplicidade de elementos decorativos; o apelo à técnica têxtil dos bordados e, sobretudo, a combinação, em efeitos inesperados, do

²¹⁴ *Ibidem*, pp. 155 e 156.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 156.

²¹⁶ ESPANCA, Túlio, *Convento de S. João Evangelista*, p. 67 (cit. por. SILVA, José. Custódio Vieira da, pp. 156 e 157).

severo granito com o luxuoso mármore, de que ressalta uma certa sensualidade própria da translucidez da pedra de Estremoz, conferem a este portal um exotismo orientalizante que o distingue, entre outros semelhantes dispostos sobretudo em edifícios civis (em particular em vãos de janelas), como um dos momentos mais conseguidos da sensibilidade mudéjar do tardo-gótico alentejano²¹⁷.

6.2.2 Palácio dos Duques de Cadaval

Compreendido no corpo melhor conservado do *castelo velho*, nas bandas do Ocidente, foi doado pelo rei D. João I ao leal servidor Martim Afonso de Melo, com menagem da alcaidaria-mor da cidade, em 15 de Janeiro de 1390, benesse que se perpetuou na família até ao reinado de D. Manuel I. Seu filho e herdeiro, do mesmo nome, guarda-mor de D. Duarte e de D. Afonso V obteve, em 30 de Abril de 1446, a doação de novos terrenos, torres e muros da mesma fortaleza medieval, muito maltratada pelos desmandos dos povos revoltados, que a haviam incendiado quando dos incidentes do interregno do reino, em benefício do mestre de Avis, no mês de Janeiro de 1384. Nestes recentes domínios instituiria em 1485, seu filho D. Rodrigo de Melo, 1.º capitão de Tânger, o convento de S. João Evangelista para panteão familiar, como genearca dos condados de Olivença e Tentúgal, marquizado de Ferreira e ducado do Cadaval, este último título outorgado pelo rei D. João IV, em 1648, a D. Nuno Álvares Pereira de Melo,²¹⁸.

Ao paço andam ligados episódios históricos de projecção nacional. Nele, onde pousava D. João II, esteve encarcerado o duque de Bragança, D. Fernando II, e se reuniu o Tribunal da Relação de Lisboa que o condenou à morte por decapitamento na praça maior, em Junho de 1483. D. João III, também utilizou as casas em 1533, assim como D. João, 8.º duque de Bragança, futuro monarca *Restaurador*, durante o matrimónio de D. Francisco de Melo, 3.º marquês de Ferreira, com D. Joana Pimentel, prima da rainha D. Luisa de Gusmão e filha do conde de Tavara, Vice-Rei de Valência e da Sicília, em Agosto de 1635.

D. João V visitou o paço em 1729, e ultimamente, o 6.º duque do Cadaval, governador militar de Lisboa por D. Miguel I, em 1834, abandonou o país, como exilado político e os seus descendentes jamais o frequentaram, passando ao regime de enfiteuse particular despojado do recheio artístico e monumental.

²¹⁷ SILVA, José. Custódio Vieira da, *o. c.*, p. 157.

²¹⁸ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal, concelho de Évora, I Volume, VII*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966, p. 100.

Em meados de 1965, o 10.º duque D. Jaime IV Álvares Pereira de Melo, patrocinou a instalação de incipiente galeria de arte, no piso térreo do paço, composta de peças deslocadas da igreja dos Lóios ou provenientes das colecções da casa, prevendo-se, também, a transferência da biblioteca de Muge para os corpos principais do edifício, em futuras obras de adaptação orientadas para o efeito²¹⁹.

O paço conserva a silhueta fortificada que os avoengos lhe imprimiram e a tradição da arquitectura civil-militar da Idade Média em Espanha e Portugal.

Assenta em vasto lanço de muralha romano-visigoda limitado a ocidente pela torre pentagonal (Fig. 55), a nascente pela torre sineira da igreja dos Lóios e a sul pela torre quadrada do Sertório, que demarcava perfeitamente os domínios entre as casas de Melo e de Castro, condes de Basto, estes capitães de ginetes da comarca e aqueles alcaides-mores.

O corpo principal, ao sul, que deita para a rua Dr. Augusto Filipe Simões, antigo Terreiro do Marquês, flanqueado por duas poderosas torres de cantaria e alvenaria, apesar dos inúmeros arranjos posteriores, conserva solene imponência na alvitente fachada caiada de branco ao gosto habitual da região. Na frente nobre, corre uma série de janelas de sacada de cornijas de granito defendidas por forragens forjadas, com balaústres de secção quadrada e circular, do tipo corrente dos fins do século XVI começos do XVII e inspirados na dureza da arte castelhana do barroco filipino²²⁰.

A empena, protegida entre o contraforte de andares com cunhais de pedra aparelhada e a torre das cinco quinas é arranjo do século XIX, para fins utilitários, pois até 1851, manteve a perspectiva quinhentista, de aberturas estreitas e chaminés alterosas de repisas trilobadas. Do mesmo modo, o friso de ameias chanfradas que cortina a platibanda do edifício, substituiu outro, apenas parcial, de merlões góticos, do quatrocentismo e coevos do primeiro conde de Olivença. Aquela obra corresponde a trabalhos determinados por D. Rodrigo de Melo, 1.º conde de Tentúgal e terminados cerca de 1541.

O grande portão da entrada, que comunica com o pátio, celeiros, adegas e escadaria do entre-solo, é feito de vergas e jambas chanfradas, de granito local.

A torre albarrã, de secção pentagonal (Fig. 55), coberta com telhado de quatro águas, como cunha avançada do solar, desafia na vetustez e volumes o casario humilde

²¹⁹ *Ibidem*, pp. 100 e 101.

²²⁰ *Ibidem*, p. 101.

que se acolhe a seus pés e do âmago de pedra lavrada, das altas e velhas janelas quinhentistas, domina-se a paisagem admirável, embora severa, da monocromática terra alentejana. Parte da sólida construção, incontestavelmente do tempo dos visigodos, pertenceu à cinta muralhada da cidade e talvez como torre de menagem do castelo medieval português; a partir de 1390 foi adaptada a residência dos alcaides e, da centúria imediata, parece conservar o coroamento de ameias de alvenaria. Ligeiramente posterior é a janela angular, mainelada e de arcos de ferradura, de calcário, que apresenta nos capitéis, ábacos e bases prismáticos, determinadas características somente usadas pelos alvenéis moiriscos da época manuelina (Fig. 56)²²¹.

Todavia, onde o histórico paço apresenta maior interesse arquitectural, grande pitoresco e monumentalidade é, sem dúvida, no extradorso do lado norte, que cai para o largo dos Colegiais. Todo o edifício pousa neste sítio sobre antiquíssimos panos do muro romano-godo aproveitado no séc. XIV, pelos mestres arquitectos da *cerca nova*, e os alçados assimétricos do casario foram surgindo irregulares e espontâneos, sem planos, conforme as necessidades familiares dos nobres fidalgos, em casaria rompendo na linha do céu, sem buscas de harmonia. Assim, nasceu uma massa heterogênea de volumes desencontrados dum extraordinário encanto arqueológico, combinados com o da ousia poligonal e empenas laterais da igreja dos Lóios, reforçadas por botaréis e arco botantes de grande arcada. Essa mesma linha de defesa da cidade, patrimonial da alcaidaria-mor, constituía uma série de torreões protectores das vetustas portas da *Traição* e do *Moinho de Vento* (aquela obstruída quando da fundação da mesma casa religiosa de S. João Evangelista, e esta refeita na totalidade em 1517, pelo conde D. Rodrigo de Melo, segundo licença real de D. Manuel). Neste período, presume-se, avançou o chão do pátio palaciano, na linha norte, que tapou um lanço de muralha entre esta última porta e a torre quinária, e se construiu, no prolongamento desta, a casa da carruagem, vastíssima, sobrepujada por câmaras de criados, com seus cunhais de granito em andares²²².

Daquelas torres uma foi aproveitada pelos padres lóios para sineira do convento; outra integrada no jardim do paço, como estufa, de formoso portado com arco de *ajimez*, mudéjar, de tijolo vermelho, colunelos marmóreos e de remate cónico,

²²¹ *Ibidem.*

²²² *Ibidem.*

muito agulhado; e a terceira, de secção quadrada, como atalaia da porta militar, ultimamente restaurada, com ameias embebidas no embasamento do terraço.

A torre quadrangular da fachada principal, com dois andares e altivo revestimento de ameiado gótico de secção cúbica e remate piramidal constitui, também, vestígio assinalável do *Castelo Velho*.

Possui duas janelas notáveis, nas faces norte-sul, dos fins de quatrocentos, presumivelmente construídas no tempo do ilustre donatário D. Álvaro de Bragança, casado com D. Filipa de Melo, fidalgo considerado um dos introdutores do estilo mudéjar no Alentejo, pelo seu conhecimento e interesse directo da arquitectura espanhola do sul da Andaluzia, pois foi, durante anos, como exilado político junto dos reis católicos, alcaide-mor dos alcáceres reais de Sevilha.

São sacadas geminadas, de arcos ogivais, de lóbulos e revestimentos naturalistas nas chanfraduras das jambas e de capitéis puramente árabes, de calcário, em profusa ornamentação rendilhada. Outro tipo mais representativo do *mudejarismo*, da mesma origem e ligeiramente posterior, subsiste no pátio da casa, figurado por dois balcões de arcos de ferradura, de tijolo, ultrapassados e denticulados. Uma das janelas conserva a primitiva grade de ferro forjado com guarnição de bestiários estilizados, góticos²²³.

A frontaria do pavilhão principal para este pátio, sofreu graves descaracterizações na centúria passada, pois presume-se que a actual galeria do andar nobre, tapada com envidraçamento, seria primitivamente decorada por colunata manuelina ou da época do Renascimento. Os oito tramos que defendem o corpo térreo, estão protegidos por gigantes de granito aparelhado e nele abre-se parte de um claustro de abóbadas nervuradas, sob o qual se vêem, mutilados e embebidos nas paredes, alguns portados antigos de pedra.

Do mesmo período quinhentista são as dependências ogivais do piso inferior, certamente de função utilitária, onde se instalou o primeiro núcleo museográfico da Casa Cadaval, inaugurado em 27 de Novembro de 1965²²⁴.

Subindo-se ao entre solo, por discreta escadaria de dois lanços de pedra, atinge-se a galeria que comunicava com as salas solarengas. Ao fundo isolou-se um curioso tramo de dupla arcada de volta redonda, com colunas esbeltas e capitéis de mármore branco, de Estremoz, decorados por elementos naturalistas, de estilo híbrido

²²³ *Ibidem*, pp. 101 e 102.

²²⁴ *Ibidem*, p. 102.

manuelino-mudéjar. No começo do corredor rasga-se a entrada nobre, singelo portado de calcário poroso, em arco de carena pouco acentuado, de emolduramento encordado, liso e terminado em opulenta pinha. A ornamentação do tímpano, fitomórfica e de atributos exóticos, lembra, pelo seu acentuado populismo, os motivos artísticos usados por Diogo de Arruda no claustro do Convento de Cristo de Tomar. No eixo do frontão, envolvido por sanefas adosseladas, a pedra de armas dos Melos – *De oiro, com seis bilhetas deitadas, de vermelho, cada uma carregada com um besante de prata*. É obra de cerca de 1515, do tempo do 1.º conde de Tentúgal²²⁵.

Os antigos jardins da casa separam o corpo habitacional da igreja dos cônegos azuis, cujo prospecto, do lado ocidental, apoiado nos arcobotantes caiados de branco, oferece silhueta de impressionante gravidade e pitoresco. A fachada neste ponto é discreta de formas de arquitectura, com janelas rectangulares, de ombreiras graníticas, algumas chaminés salientes e coberturas de telhados de quatro águas pouco inclinados, correndo em grande extensão no piso rasteiro, uma alpendurada de três faces com eirado de acesso à escada da tribuna privativa dos duques do Cadaval, primitivo oratório, integrado no corpo da nave da igreja de S. João, e ao mutilado parque, onde existe a interessante estufa da torre romana, com delicado portal de *ajimez*, de tipo vermelho, dos começos do quinhentismo. Esta arcada, constituída por vários tramos assimétricos, em arcos de volta perfeita, quebrados e abatidos, suportados por abóbadas nervadas, de aresta viva, é obra popular da segunda metade do séc. XVI.

No interior do edificio existem amplas salas e cómodos que assinalavam a nobreza e opulência da ilustre família, mas obras de artes decorativas, em pintura mural ou de arquitectura, se as houve, desapareceram por completo durante os vários arranjos práticos impostos pelos inúmeros contratos de enfiteuse, a partir de 1834, pois desta data em diante, muito raramente esteve o paço habitado por um donatário²²⁶.

6.2.3 O Convento de S. Bento de Cástris

O nome «Cástris» indica ter ali havido fortificação; aquele monte quase isolado, erguendo-se proeminente nas largas ondulações graníticas, de rápidas vertentes, dominando larguíssimo horizonte, prestava-se sem dúvida a essa rudes trincheiras de que os povos antigos se serviam. Da velha fortificação no monte de S. Bento nada resta agora. A lenda eborense da tomada da cidade aos mouros colocou no mais alto do monte a torre ou atalaia onde estava a vigília sarracena. Muitas pessoas

²²⁵ *Ibidem.*

²²⁶ *Ibidem.*

têm falado da torre; e hoje ainda há quem veja vestígios da torre em certo cabouco próximo a um dos moinhos. Nada resta porém, e nenhum documento autêntico se refere à torre no alto de S. Bento; existe, porém, um documento insuspeito, do século XIV, relativo a certa propriedade próxima, em que se alude a uma torre não na parte mais alta, mas no declive nordeste; junto à torre de S. Bento no caminho dos pobres de Santa Margarida, antiga designação da azinhaga do Esborrondadouro²²⁷.

Segundo as fontes literárias portuguesas, o mosteiro de S. Bento é o primeiro de freiras em Portugal; alguns afirmam, inclusivamente, ser o primeiro da península.

Não há dúvida que é antiquíssimo. À sua fundação liga-se também a lenda. O primeiro bispo d'Évora, D. Soeiro, depois da tomada da cidade aos mouros, em 1169, passando uma noite por aquele sítio viu uma luz; de tal brilho era que o bispo a julgou sobrenatural e, tomando-a por aviso divino, resolveu fundar ali uma casa religiosa; uma dama Urraca Ximenez o coadjuvou no empenho, e surgiu a ermida; quase um século mais tarde, em 1274, Domingas Soeira alargava a primitiva edificação, fazia o mosteiro, adoptando a regra de Cister²²⁸.

No grande conjunto constituído pelas dependências do convento feminino de S. Bento de Castris interessa destacar, entre obras várias de diferentes épocas, a igreja e o claustro. Se aquela se relaciona com a de S. Francisco de Évora, este constitui não só um dos mais antigos como dos mais típicos exemplares do mudejarismo alentejano e português.

O templo apresenta desde logo a particularidade de se encontrar completamente fundido na enorme massa conventual. Na leitura dos volumes praticamente nada o diferencia dos restantes edifícios, até porque uma escada, partindo de um dos lados do nártex, mais ajuda à sua mimetização²²⁹.

No entanto, é precisamente na galilé que se torna visível, desde logo, a influência de S. Francisco de Évora. Embora não se conheçam as datas de transformação do templo de S. Bento de Castris, elas não andarão longe do momento de construção da igreja eborense. Com efeito, a galilé desenvolvida em três ramos abobadados que protege a porta principal, (localizada, como é de regra em conventos femininos, na fachada lateral), abre-se por um amplo arco de volta perfeita, da largura do tramo central (Fig. 57). Separados por uma moldura saliente, os dois colunelos e as

²²⁷ PEREIRA, Gabriel, *Estudos Eborenses*, Évora, Minerva Eborense, 1886, pp. 14 e 15.

²²⁸ *Ibidem*, p. 15.

²²⁹ SILVA, José. Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-Gótico em Portugal- a arquitectura do Alentejo*, p. 107.

arquivoltas que os encimam são constituídos por três toros em que desapareceram, no entanto, as molduras angulosas existentes nos de S. Francisco. O ritmo encontrado em S. Bento de Castris revela, porém, uma cadência mais elegante: as duas torções do colunelo exterior, colocadas nos extremos do fuste, jogam com a única torção do colunelo interior, situada a meio do respectivo fuste. A mesma alternância se verifica nos arcos de volta inteira que modelam a parte superior da abertura. Na sua simplicidade, o esquema encontrado para esta abertura mostra uma elegância maior que o mais denso portal de S. Francisco, emprestando-lhe o reboco de cal grande leveza e frescura. As bases dos colunelos, semelhantes às daquele templo, erguem-se, porém, sobre um soco mais elevado e liso, que unifica toda essa zona²³⁰.

Os três tramos desiguais da galilé, comunicando entre si por arcos quebrados, cobrem-se de ogivas simples de alvenaria, apoiadas em mísulas decoradas com elementos vegetalistas ou geométricos, que diferem, no entanto, da decoração vegetalista dos capitéis do arco de entrada. É de assinalar pela, sua originalidade, a disposição das nervuras do tramo principal: ao invés de se cruzarem, elas sofrem um desvio tangencial à chave central (ornada com o escudo dos Melos, que se repete nas chaves do interior, em conjunto com a esfera armilar), o que provoca um movimento em espiral que, apesar da simplicidade dos meios utilizados, anima extraordinariamente essa zona²³¹.

O interior da igreja mostra, como a galilé, a adaptação de um espaço previamente existente. Constituída por numa nave única, conserva o transepto que deveria já existir – os seus arcos quebrados de comunicação com a nave estão descentrados em relação ao tramo em que se inserem; e foi aproveitando a saliência do seu braço esquerdo que nele se encostou a galilé, contribuindo, deste modo, para a integração total dos elementos da igreja nos volumes conventuais em que, como já acentuámos, se funde por completo²³².

A nave apresenta-se dividida em três tramos, sendo o primeiro e parte do segundo ocupados pelo coro duplo da comunidade. A cobertura é de abóbada complexa de nervuras (de desenho semelhante ao da capela-mor de S. Francisco de Évora) que repousam, juntamente com os arcos torais e os formeiros, em meias-colunas que quase se não destacam da parede. O facto de o idêntico sistema de

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Ibidem*, pp. 107 e 108.

²³² *Ibidem*, p. 108.

nervuras dos braços do transepto, bem como o das que se encostam ao arco triunfal, descansar sobre pequenos segmentos de colunas truncadas, é mais um elemento que referencia a adaptação deste espaço a um pré-existente. A decoração dos capitéis é constituída por cordões entrelaçados com nós, simples cordas ou elementos grossos também entrelaçados, em dois andares (Fig. 58 –A e B). A cor que os realça acentua o seu trabalho grosseiro, sobretudo porque contrasta com a simplicidade e a clareza da nave (rasgada por grandes janelas rectangulares posteriores à obra quinhentista). De qualquer modo, a igreja de S. Bento de Castris, na sua modéstia e singeleza, reflecte a influência directa de S. Francisco, não só em elementos decorativos e estruturais, como também na própria adopção da nave única, programa que, se constituiu opção preferencial das ordens mendicantes, se estendeu também a outras ordens religiosas. Para além disso, o material de que a igreja de S. Bento de Castris é construída – a alvenaria de tijolo caiada -, imprime-lhe o inconfundível cunho mudéjar, sensação que, apesar do desenho estrelado das abóbadas, se respira em todo o conjunto. Até porque, ao lado, se encosta um dos exemplares que melhor traduzem essa atitude e sensibilidade – o claustro²³³.

Foi a sua originalidade que levou os autores que estudaram S. Bento de Castris a privilegiarem-no, em prejuízo da igreja²³⁴. As mãos de certo modo toscas que o levantaram conseguiram, nessa quase inocência primitiva, erguer um conjunto que impressiona pela variedade de elementos estruturais utilizados e, sobretudo, pela sua caracterização entranhadamente mudéjar. Se pensarmos que em 1521 estava pronta a empreitada (cujo contrato rematara no ano anterior Estêvão Lourenço²³⁵) de levantamento de dois lanços do claustro *segundo o estilo dos primeiros que já estavam feitos*, podemos apercebermo-nos da importância de que se reveste a existência de uma estrutura mudéjar anterior ao seu (re)florescimento nos princípios do século XVI, pois o contrato, além de especificar a imitação dos outros lanços já existentes, determinava o reaproveitamento dos materiais das quadras derruídas. A confirmar-se a exactidão deste raciocínio, proposto por José Custódio Vieira da Silva, os dois lanços mais antigos do claustro de S. Bento de Castris seriam, assim, um dos poucos vestígios mudéjares anteriores ao reflorescimento no tardo-gótico que teriam escapado à

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ PEREIRA, Gabriel, «Conventos de Freiras (1.ª Parte)» in *Estudos Eborenses* 2.ª ed., 1.º vol., Évora, ed. Nazareth, 1947, pp. 140 e segs.; ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico do Concelho de Évora, o. c.*, pp. 287-293 (cit. por SILVA, José. Custódio Vieira da, *o. c.*, p. 108).

²³⁵ ESPANCA, Túlio, *Alguns Artistas de Évora nos séculos XVI-XVII*, 1948, p. 109 (cit. por SILVA, José. Custódio Vieira da, *o. c.*, p. 109).

destruição. Até porque a elevação do segundo andar deve ter sido posterior a esta empreitada (doutro modo o documento especificá-la-ia), quer porque os arcos utilizados assim o indicam quer porque os contrafortes, com um ressalto muito saliente (que os torna atarracados) ao nível do arranque da possível cobertura do telhado primitivo, a isso induzem. Como se sabe, os claustros conventuais eram apenas de um andar, e só após a construção do claustro afonsino da Batalha a sua elevação passou a ser de dois andares. Que obras sucessivas se efectuaram no claustro de S. Bento de Castris prova-o a galeria de arcos de volta inteira e colunelos renascentistas que, ao nível do terceiro andar, se eleva a um dos cantos do claustro, bem como a provável substituição da primitiva cobertura de madeira por abóbada de alvenaria, com ogivas de secção rectangular chanfrada e arcos torais abatidos²³⁶.

Apresenta-se, assim, este espaço eborense como uma síntese magnífica do percurso do tardo gótico português e alentejano, até à assunção dos modelos renascentistas (Fig. 59): *mudéjar*, no recorte dos arcos em ferradura do primeiro andar, com colunelos de granito contrastando com a alvíssima cal; tardo-gótico de feição internacional, no recorte dos arcos abatidos do segundo andar; *renascentista*, nos arcos de volta plena da pequena galeria (apenas legível em volume) do recanto ocidental do claustro²³⁷.

A análise dos capitéis quase nos leva a poder afirmar que os lanços originais seriam os do lado sul e oriental (embora este já não exista na sua feição primeira). É, com efeito, no primeiro daqueles lanços que os capitéis assumem feição primitiva, enquanto os das quadras norte e ocidental apresentam feição do tardo-gótico mudéjar, confirmado pela existência de uma esfera armilar e da repetição das armas dos Melos (Fig 60- A e B De qualquer modo, é uma decoração rudemente trabalhada, composta de elementos muito diversos em que se destaca o volume por eles assumido, contrastando esse enchimento com o vazio e a limpidez da restante construção. Se há edifícios em que a marca do trabalho mudéjar é perceptível, este avanta-se a todos pela clareza total com que eles se revelam²³⁸.

6.2.4 O Solar de Água de Peixes

De fundação remota, com quinta, pomar, vinha, azenha e casa de habitação e agrícolas, pertencia, no reinado de D. Dinis, a Vasco Martins de S. Nicolau, que o

²³⁶ *Ibidem*, p. 109.

²³⁷ *Ibidem*, pp. 109 e 110.

²³⁸ *Ibidem*, p. 110.

vendeu ao judeu Judas Navarro e deste passou, também por compra, ao rei *Lavrador*. O conde de Barcelos, D. Pedro Afonso, alferes-mor do reino – autor do *Nobiliário do Conde D. Pedro* – filho bastardo de D. Dinis, casado com D. Branca Peres, neta do conselheiro e grande latifundiário alentejano D. João de Aboim, foi possuidor das terras de Água de Peixes, Alvito, Vila Nova, Vidigueira, Malcabrão, Vila Alva, Vila Ruiva, Cocovado e Benalbergue (1313). Património realengo foi, por D. Pedro I, em cartas de 1361 e 18-8-1363, doado a Vasco Martins de Melo, cavaleiro de sua casa, ascendente dos alcaides-mores de Évora e donatário do palácio da Torre das Cinco Quinas, na mesma cidade. Este fidalgo beneficiou, por mercê do mestre de Avis, em 1385, de todos os bens do 1.º conde de Arraiolos D. Álvaro Pires de Castro, expropriados por ser partidário de D. Leonor Teles e do rei de Castela²³⁹.

A subsistente habitação rural remonta, no aspecto arquitectónico, ao governo de D. Rui de Melo, guarda-mor, capitão de Tânger e 1.º conde de Olivença (1487), e, sobretudo, ao de seu neto D. Rodrigo de Melo, filho de D. Isabel de Meneses e do chanceler D. Álvaro de Portugal, exilado anos em Sevilha, pelo facto de este ser irmão do justicado duque de Bragança D. Fernando II, como cabeça da malograda conspiração da nobreza contra o *Príncipe Perfeito* (1483). Ao futuro e 1.º marquês de Ferreira, que foi casado com D. Leonor de Almeida, senhora do Cadaval, filha do vice-rei da Índia D. Francisco de Almeida, podem ser atribuídas as empreitadas mais características da residência rural, porque ele passou grande parte da juventude na Andaluzia e recebeu, por educação ambiental, o reflexo estético da arte mudéjar, no seu variegado e pitoresco desenvolvimento castelhano, aliás em concordância com obras semelhantes feitas no solar citadino de Évora, e, ainda, pela aplicação heráldica do seu escudo de armas na frontaria do alpendre do edifício²⁴⁰.

Este ocupa uma vasta área de planta sensivelmente rectangular, encravado em altos muros de pátios e pavilhões envolvendo um amplo claustro de dois pisos comunicantes, no térreo, à capela da fundação gótico-manuelina e à zona agrícola, e no superior com a habitação nobre formando, em conceito e espaço, o elemento gerador de todo o projecto arquitectónico e funcional. É notório, respeitando os elementos naturais e geofísicos, que a subsistência de formas tradicionais mediterrânico-islâmicos persistam em certos aspectos particulares e decorativos, como se verá da leitura do

²³⁹ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Beja, VII*, Lisboa, 1966, p. 49.

²⁴⁰ *Ibidem*.

complexo, que aliás revela modificações e acrescentamentos constantes na sua estrutura mestra original.

No vasto terreiro exterior, ladeado pelo casario dos antigos servos da exploração agrícola ducal, eleva-se, sobre o tabuleiro de três degraus de pedra da região, o fuste do *Cruzeiro* da ermida palaciana, interior – truncado de remate – que supostamente e em tempos recentes se classificou como *Pelourinho* simbólico do senhorio do lugar, este assinalado no *Agiológio Lusitano*, de vila da comarca de Vila Ruiva e provedoria de Beja²⁴¹.

A entrada para o primeiro pátio solarengo faz-se através de portal de arco quebrado (Fig.61), de granito, com ombreiras de ligeiras chanfraduras e ábacos pouco pronunciados, outrora gradeado e sobrepujado pelo escudo de armas dos titulares-padroeiros, em composição plena de Bragança e coronel de duque, pintado numa formosa placa azulejar, de fabricação lisbonense datável do último terço de seiscentos. Rompante sobre minarete de alvenaria, na face Norte eleva-se o relógio de sol, de mármore e secção rectangular, ligado ao casario pitoresco dos antigos serventuários da ancestral casa nobre, que corre em silhueta discreta de um só piso e de cornijamento polilobado, ainda de tradição quinhentista. Outro grupo imobiliário, exterior, dos vizinhos primitivos do lugarejo, se estende pelo Sul, nascendo do telhado de uma moradia, talvez de feitoria, o campanil com sineta do serviço comum agrícola. No pátio, calçado ao modo antigo, levanta-se o pavilhão principal do edifício, com faces iluminadas para Oriente e Norte, esta defrontando a designada *Fonte de Olho de Pedra*, com tanque para cavalos, de baixa taça de rebordo boleado e opulenta gárgula donde jorra, ininterruptamente, límpida e fresquíssima água potável, abastecedora, além do paço, do aldeamento de *Água de Peixes*²⁴².

Austero mas gracioso, embora um pouco atarracado e longo, é o corpo térreo, que apresenta, no ângulo oriental, um elegante balcão geminado, de canto e arcos de ferradura, ultrapassados, com colunelos de mármore abotoados de ramagens e caprichosos capitéis do estilo híbrido manuelino-mudéjar. As grades férreas, marteladas e batidas são da época. Outra janela mainelada, de majestoso volume, se rasga na empena, com arcos duplos, denticulados de ladrilho vermelho e do mesmo tipo, com esbeltíssimos fustes pentagonais e capitelação exótica, magrebina, de calcário, ficando-lhe na ilharga da face direita uma terceira janela mourisca, de peitoril,

²⁴¹ *Ibidem*, pp. 49-51.

²⁴² *Ibidem*, p. 51.

trabalhada na maior singeleza. Sensivelmente no eixo deste alçado, existe uma porta de arco quebrado, na escala humana, de pedra e jambas chanfradas, com pinhas esculpidas e, rematando o pavilhão, uma varanda de traça posterior, primitivamente suportada por arcaria, com abóbada de seis tramos nervurados, gradeamento de ferro forjado, coetâneo, e dois balcões adintelados, igualmente de mármore e de cornijas muito pronunciadas. O seu acesso faz-se por porta de ajimez mourisco, correspondente ao prospecto original. Desta banda alcançam-se a horta, o pomar frutuário, nomeadamente o laranjal, e os destroçados jardins de vilegiatura²⁴³.

A Oriente e formando recanto muito atraente, abre-se a comunicação do complexo palaciano, tanto para o pátio interior, aclaustrado e capela, como para o corpo residencial, este fazendo-se por escadaria de um só lanço e corrimão vulgar, de pedra, em cujo patamar se eleva o alpendre de três arcos adintelados, suportado por colonelos esbeltíssimos da ordem dórica e cúpula de secção piramidal, com travejamento de três esteiras de madeira singelamente obrada. Do maior interesse é o portal nobre, esculpido em arquitectura manuelina-mudéjar, com arco de querena e os habituais ornatos exóticos do estilo, estando centrado pelo brasão de armas de D. Rodrigo de Melo, 1.º Marquês de Ferreira, em composição plena de Portugaes e coronel de duque, como elemento posterior. Trata-se de exemplar muito curioso e representativo do seu género no Sul do país e reproduz, com poucas variantes, a portada da sala-nobre da casa-mãe do Palácio Cadaval, em Évora²⁴⁴.

Atingida a galeria do pátio, que comunica com as zonas residenciais solarengas, surpreende, aqui, a beleza e a harmonia das proporções da alegre quadra, constituída por dois andares dissemelhantes (Figs. 62 e 63), robustecido de botaréis do estilo e época da construção, quiçá de começos do século XVI e acabamentos aparentemente da segunda metade da mesma centúria. Distribui-se este em planta rectangular, com galeria nobre de onze tramos adintelados nas alas nascente-poente, divididos por delgados fustes de mármore branco e bases quadradas, e nos outros lados, por pilares octogonais, de alvenaria de caio, nalguns lanços fechados por varandas de grelhas de ladrilho, de desenho losângico. Portais de modelação mudéjar, com ajimezes e decoração lobulada, denunciam as origens manuelinas, assim como outra porta apilastrada, da ordem dórica, que assinala o início da Renascença tércio-afonsina.

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ *Ibidem.*

Também muito pitoresco é o corpo inferior do claustro, que se atravessa por alpendurada de tecto abatido e arco pleno, de pedra, do mesmo modo assinalando, evolutivamente, as várias etapas construtivas, e a inexistência de um projecto definitivo, talvez pelas preocupações económicas que atingiram a ilustre família eborense, muito afectada pelas consequências desastrosas da Batalha de Alcácer-Quibir²⁴⁵.

A ala mais perfeita do conjunto fica ao Sul e é suportada por arcaria torsa, de cantaria rebocada, com bases cilíndricas e aneladas, que sugere um arcaísmo, o tipo dos pilares das salas brigantinas do castelo-paço de Evoramonte, sendo as restantes faces construídas em arcadas redondas, de grossa alvenaria e aresta viva, robustecidas por contrafortes do mesmo material. Alguns tectos de arcos quebrados ou de nervuras, outros de penetrações e de berço, assinalam, como vestígios evidentes, pormenores da primeira época de construção²⁴⁶.

6.2.5 O Solar da Sempre Noiva

Nos arredores de Arraiolos ergue-se o paço da *Sempre Noiva*. Gabriel Pereira disse «Fui eu que descobri a *Sempre Noiva*, mas a importância que ela tem, e que vai crescendo foi palpite meu. Campinas largamente onduladas, alguns arvoredos, um ribeiro, o Divor, correndo, quando tem água, entre freixos; no fundo paisagem montes e serras pouco altas, escuras por vestidas de matas de azinheiras e sobreiros: na planura junto do ribeiro ergue-se a ruína; a pouca distância o *monte*, a casa da herdade»²⁴⁷.

A herdade da Sempre Noiva - denominação que remonta já ao tempo de D. Dinis²⁴⁸ -, parece ter estado na posse de Fernando de Abreu, cuja filha D. Maior foi casada com Fernando da Silva, fidalgo a quem D. Afonso V concedeu a alcaidaria de Alter do Chão²⁴⁹. No final daquele século pertencia, contudo, a D. Afonso de Portugal, bispo de Évora (1485-1522) e filho natural do conde de Ourém e 1º marquês de Valença. Segundo Túlio Espanca, tê-la-ia adquirido por escambo de um morgadio no

²⁴⁵ *Ibidem*, pp. 51 e 52.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 53.

²⁴⁷ PEREIRA, Gabriel, «Sempre Noiva» in *Estudos Diversos* (colectânea organizada e anotada por João Rosa), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, pp. 194 e 195.

²⁴⁸ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal. Concelho de Évora, I vol.*, Lisboa, ANBA, 1966 (cit. por SILVA, J. C. V. da, *Paços Medievais Portugueses*, p.252).

²⁴⁹ SALAZAR E CASTRO, D. L., *Genealogia de la Casa de Silva, I Parte*, Madrid, Melchior Alvarez y Mareo de Llanos, 1685, p. 39 (cit. por SILVA, José. Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses*, p.252).

Algarve efectuado com Manuel Drago²⁵⁰. Por morte do bispo eborense, passou a herdade a sua filha D. Beatriz de Portugal que, em 15 de Junho de 1531, instituiu na quintã da Sempre Noiva um morgadio na pessoa do irmão primogénito D. Francisco, 1º conde do Vimioso²⁵¹. Terá sido, no entanto, o prelado eborense o principal responsável pelas obras que deram ao paço da Sempre Noiva o aspecto final que ainda hoje apresenta²⁵².

O paço da Sempre Noiva, que se orienta segundo os pontos cardeais, estando a fachada principal (Fig. 64) virada a Sul, articula-se em três corpos: a torre (visível sobretudo em alçado), o corpo central e a capela (Fig. 65). Um amplo pátio murado define a zona de implantação do edifício, que se encontra encostado ao ângulo Norte-Poente deste espaço aberto.

O corpo central, que é o mais desenvolvido, desenha em planta um rectângulo de 24,5x14,7 metros, prolongando-se, na parte voltada a Norte, por um outro volume saliente, também rectangular, de 9,3x6 metros. Os outros dois corpos, de planta ainda rectangular e que completam o edifício, destacam os seus volumes do maciço: a capela, localizada a ocidente e no exacto prolongamento da fachada norte, com 8,8x6,7 metros; o pórtico, a Sul, abrigando a escadaria exterior de acesso ao piso nobre, com 6x10 metros²⁵³.

À excepção da torre (que se ergue em três pisos e a que falta a provável cobertura em terraço) e da capela (com um só piso), todo o edifício da Sempre Noiva se alça, de acordo com a lógica construtiva dos paços medievais, apenas em dois pisos, cujos espaços interiores se organizam de modo absolutamente similar.

O piso térreo divide-se em seis câmaras, com a entrada actual a fazer-se por um vão rectangular na fachada sul, sob o pórtico de acesso. No entanto a primeira entrada abria-se na parede nascente, estando ainda visível o primitivo vão posteriormente entaipado e que, desta forma, tornava acessível o piso térreo apenas aos moradores do paço, preservando-lhe a intimidade²⁵⁴.

A primeira dependência é a maior (15,4x6,2 metros), articulando-se a sua abóbada de arestas em três tramos definidos por arcos torais abatidos com as arestas

²⁵⁰ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal. Concelho de Évora, o. c.*, pp. 367-368 (cit. por SILVA, José. Custódio Vieira da, *o. c.*, p. 252).

²⁵¹ PEREIRA, Gabriel, *Sempre Noiva, o. c.*, p. 196 e ESPANCA, Túlio, *ibidem*, p. 367 (cit. por SILVA, José. Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses*, p. 252).

²⁵² SILVA, José. Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses*, p. 252.

²⁵³ *Ibidem*, p. 253.

²⁵⁴ *Ibidem*.

chanfradas e repousando sobre mísulas de pedra. Desta sala passa-se para a dependência de planta quadrangular que constitui o piso térreo da torre e que se encontra isolada das outras dependências. Com efeito, é necessário voltar de novo à sala maior para passar aos outros quatro espaços, que comunicam todos entre si. Apresentam, além da mesma planta rectangular (embora de proporções diferentes), idêntico tipo de abobadamento: dois tramos definidos por arcos abatidos. A única excepção é a dependência que corresponde ao corpo saliente da fachada norte: em lugar do usual arco abatido, o toral que aí se desenha é de arco quebrado com as arestas chanfradas, fazendo suspeitar, em conjunto com a ausência de mísulas, da anterioridade do abobadamento deste corpo em relação aos dos espaços dianteiros. Sublinhe-se, ainda, que todos os vãos de comunicação entre estes e espaços são simples rectângulos abertos nas paredes²⁵⁵.

O acesso ao piso superior, que constitui o andar nobre, processa-se sob duas formas: exteriormente, através da escadaria que, sob o pórtico Sul, conduz à entrada principal; interiormente, por uma escada em caracol saliente encostada às paredes da fachada norte e de acesso reservado, pois apenas pelo interior ele se torna possível. A dependência em que esta escada se localiza corresponderia, com muita probabilidade, à cozinha que, através dessa escada, comunicava em directo com o piso superior²⁵⁶.

O andar nobre, estruturado como o piso térreo, tem à entrada, a sala, a dependência maior do paço (15,3x6,5 metros) e que ocupava todo esse rectângulo até à câmara situada no topo de Nascente. A comunicação com as restantes câmaras processa-se através de dois vãos: um no lado oriental, outro na parede norte, no exacto alinhamento da porta de entrada. Através deste segundo vão acede-se à câmara correspondente ao piso intermédio da torre, enquanto o primeiro dá passagem para as câmaras que se distribuem a Nascente e a Norte. Todas elas, porém (e ao contrário do piso térreo), comunicavam entre si, apesar de uma ou outra porta se encontrar hoje entaipada²⁵⁷.

O piso nobre, por ser a zona fundamental da habitação, foi o que mais sofreu as contingências do gosto dos seus diversos moradores. Na verdade, e para além das alterações já anteriormente referidas, todas as coberturas interiores e exteriores se encontram modificadas. Apenas a câmara correspondente ao segundo piso da torre

²⁵⁵ *Ibidem.*

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 254.

²⁵⁷ *Ibidem.*

conserva a abóbada de origem, com as nervuras a constituírem uma estrela de oito pontas, fazendo-se a passagem do quadrado para o octógono através de trompas (Fig. 66). Não será exagero pensar, no entanto, que algumas das restantes câmaras e, de modo particular, a sala, estivessem originalmente dotadas de tectos mudéjares de alfarje; porém, e a exemplo do que sucedeu na maioria dos casos até hoje detectados em edifícios civis (sobretudo alentejanos) terão todos desaparecido. A importância que a sensibilidade mudéjar adquiriu no tardo-gótico em Portugal ainda hoje pode ser detectada, apesar destas vicissitudes, na Sempre Noiva, particularmente nas janelas que mantêm, mesmo alteradas ou incompletas, o essencial dos elementos que permitem a sua caracterização²⁵⁸.

Os alçados do corpo principal do edifício revelam um andar térreo fechado, de muros espessos, em que algumas pequenas aberturas rectangulares não disfarçam o tom bem medieval da construção. No lado sul voltado ao pátio e que constitui a fachada principal, apenas uma fresta se abre sob a primeira janela; no lado nascente, são três as aberturas semelhantes conservadas; a Poente e a Norte, os muros deste piso térreo mantêm-se ainda hoje (com excepção de duas bem reduzidas frestas no muro a Norte) totalmente fechados. Olhando, porém, com mais atenção a fachada nascente, é possível perceber que a fresta do centro foi aberta sobre outra mais lateral, de que se visualiza ainda o recorte e entaipamento; por outro lado, é também perfeitamente legível a existência da já referida porta de verga ligeiramente arqueada, próxima do muro que define o pátio e que um desenho de Albrecht Haupt revela em toda a dimensão²⁵⁹.

Este conjunto de elementos, aliado ao desalinhamento em que aquelas três frestas se encontram, parece querer confirmar alguns factos: primeiro, que esta fachada nascente, voltada ao horto ou jardim, era a única que, numa fase inicial da construção da Sempre Noiva, permitia o acesso pelo exterior ao piso térreo e, através da escada de caracol situada no lado norte do edifício, também ao piso superior; em segundo lugar, parece reforçar-se a ideia de que a escadaria nobre, na fachada sul, terá sido concebida em momento ligeiramente posterior ao da construção inicial, de acordo, aliás, com o que seria usual nos paços medievais, onde não existiriam escadarias exteriores tão abertas; em terceiro lugar, finalmente, poder-se-á também suspeitar que as actuais

²⁵⁸ *Ibidem*, pp. 254 e 255.

²⁵⁹ ALBRECHT, Haupt, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1986, figs. 17, 267, 269 e 270; Revista Serões, 1903 (cit. por SILVA, José. Custódio Vieira da, *o. c.*, p. 255).

frestas rectangulares das fachadas nascente e sul não existiriam com este recorte na construção inicial, apresentando-se os muros do piso térreo se não totalmente fechados, no máximo com frestas ainda mais reduzidas, semelhantes às duas que a face norte mantém²⁶⁰.

Pode-se, portanto, afirmar que as aberturas se circunscrevem, quase exclusivamente, ao segundo piso do alçado, correspondente ao andar nobre da habitação. Aí adquirem uma qualidade de tratamento que contrasta com a segura e fechamento quase militar do piso térreo.

A fachada sul, voltada ao pátio que amplia e dignifica o edifício, é a que, por ser a mais nobre, ostenta também os vãos mais desenvolvidos. Ao lado da pequena porta rectangular, protegida por um alpendre, duas janelas geminadas (apesar de só uma manter esse aspecto inequívoco), definidoras do espaço interior da sala, afirmam, nos arcos contracurvados que encimam os de ferradura e nos finos botaréis que as delimitam, a nobreza e importância da divisão em que se situam (Fig. 67). São, além disso, os únicos vãos em que os colunelos não se desenvolviam a toda a altura da janela, marcando, uma vez mais, a importância do compartimento do paço a que dão expressão exterior²⁶¹.

A janela seguinte, embora também geminada, e de arcos em ferradura, não dispõe, no entanto, nem de arcos contracurvados nem dos delgados botaréis das duas anteriores. Apresenta-se, ao invés, como janela de sacada que permitia aos ocupantes do paço gozar, na interioridade desta câmara, a paisagem rústica envolvente.

O cunhal deste lado da Sempre Noiva rasga-se numa janela de canto que faz a ligação para a fachada de nascente e que, para além da sua localização original, se diferencia também pelo seu arco de volta inteira, com o intradorso recortado em pequenos arcos. Embora o primeiro indício de um vão deste tipo pareça existir no paço ducal de Barcelos terá sido possivelmente na Sempre Noiva que pela primeira vez uma janela de canto se assumiu em definição total e sem ambiguidades²⁶².

A janela que, já na fachada oriental, se segue à janela de canto, é semelhante à anterior da fachada sul, correspondendo estes três vãos à câmara que, pela sua localização, revela ser a divisão mais nobre a seguir à sala, facto que as janelas uma vez mais confirmam do exterior.

²⁶⁰ SILVA, José. Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses*, p. 255.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 256.

²⁶² *Ibidem*.

O segundo piso do alçado desta fachada nascente completa-se com outras duas janelas, um pouco afastadas da anterior e correspondentes a cada uma das duas câmaras desta zona do paço: a primeira deveria ser também geminada com arcos em ferradura; a segunda, mais simples, ostenta apenas um arco de volta inteira²⁶³.

A parte posterior da Sempre Noiva, voltada a Norte, é a que se apresenta com menos aberturas, ostentando, por essa razão e pelo facto de ser aí que o alçado da torre se mostra sem subterfúgios, uma maior densidade. Apenas uma janela correspondente à câmara mais interior do paço, se rasga no volume saliente do lado esquerdo; curiosamente, porém, é uma janela em tudo diferente das anteriores, quer no formato e tamanho quer nos materiais. Pequena e enquadrada por um alfiz, a sua verga trilobada é encimada por um arco duplo, inserido, por sua vez, num arco contracurvado, utilizando-se na sua definição, o tijolo coberto de argamassa ao contrário do granito e do mármore de todas as outras janelas do paço²⁶⁴.

Esta fachada norte completa-se, à direita, com a torre. Duas janelas rectangulares com a verga em arco segmentar, definem os correspondentes andares superiores. Sob o parapeito da mais elevada conserva-se uma seteira cruzetada, único elemento sobrevivente de um aspecto defensivo mais amplo que, na origem, a torre deveria com mais insistência ostentar. É bem provável que ela seja o elemento mais antigo sobrevivente de uma casa forte primitiva que, por essa razão, se apresentaria mais fechada nesta zona virada a Norte. A comprovar quer a sua maior antiguidade quer o seu aspecto mais guerreiro está o acrescento que a escada de caracol no seu interior manifesta, permitindo a subida do segundo ao terceiro piso e o que parece ser, com muita probabilidade, um fosso correndo ao longo de toda esta fachada norte. A verificar-se esta última hipótese, estar-se-ia perante um dos poucos casos conhecidos, em Portugal, de uma casa forte dotada com este sistema de defesa tipicamente medieval²⁶⁵.

Aliás, se esta parte do paço é, a nível dos vãos a mais fechada, torna-se, em relação aos volumes, a mais dinâmica, pelos ressaltos que lhe conferem, por um lado, o corpo saliente da esquerda e, por outro, a escada de caracol que lhe está encostada e cuja caixa se projecta para o exterior; finalmente, pelas três chaminés, todas nascendo a alturas diferentes. É também de realçar a delicadeza do esgrafito que, como fimbria

²⁶³ *Ibidem*, p. 257.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ibidem*.

de um vestido, orla parte do lado esquerdo da torre, contornando o pequeno vão desse lado e indo morrer, por já ter desaparecido a faixa restante, na chaminé central, que ainda tem tempo, no entanto, de abraçar²⁶⁶.

A pequena capela, acompanhando a orientação exacta do paço, projecta-se, como já se afirmou, totalmente para o exterior, colando-se à fachada poente da torre. Na simplicidade do seu aparelho de tijolo e de planta rectangular sem abside autónoma, irmana-se com as ermidas brancas da planície alentejana, caracterizadas pelos contrafortes semicirculares cuja série terá sido iniciada na ermida de São Brás em Évora. Na capela do paço da Sempre Noiva, os contrafortes dispõem-se nos ângulos da cabeceira e no meio da parede da pequena nave, alertando desde logo para a abóbada estrelada do interior. A inclusão de uma porta exterior de arco trilobado, aberta na parede sul, garantia o acesso aos habitantes da herdade, já que, para os ocupantes do paço, se abria uma janela tribuna na torra que lhes permitia a assistência aos officios litúrgicos²⁶⁷.

Uma das maiores novidades apresentadas no paço da Sempre Noiva é a inclusão de uma escadaria de aparato, que serviu de pretexto para a construção de um desenvolvido pórtico, dividido em três ramos abobadados. A escada, com efeito, ocupa apenas a parede do fundo, deixando livre e aberto todo o espaço que ganha, assim, uma dimensão inesperada, e obrigando a um interessante tratamento do primeiro tramo da abóbada, limitado a única nervura pela necessidade de se adaptar à inserção da arcada. Os apoios são formados por grossas colunas e pilastras de granito, reforçadas, no exterior, por dois contrafortes. Por cima do pórtico desenvolve-se um terraço que permite não só a entrada para o paço como também a utilização dessa zona como local de observação e recreio. A porta, curiosamente, é muito simples, contrastando, de certa forma, quer com o aparato do pórtico quer com a decoração das janelas vizinhas: um rectângulo definido por uma moldura, com capitéis lisos, e em que a verga apenas sofre, ao centro, um ligeiro alteamento para inserção de uma pinha. Sobre esta porta, duas mísulas atestam a inclusão de um alpendre hoje desaparecido, mas que se deveria assemelhar ao que ainda existe no paço da quinta de Água de Peixe²⁶⁸.

²⁶⁶ *Ibidem*, p.257.

²⁶⁷ *Ibidem*, pp. 257 e 258.

²⁶⁸ *Ibidem*, pp. 258 e 259.

A decoração das colunas do pórtico e dos colunelos das janelas das fachadas sul e nascente permite, na comparação com trabalho idêntico existente em edifícios de Évora, fazer a aproximação cronológica que esclareça melhor a Sempre Noiva²⁶⁹.

Os capitéis das colunas parecem querer reiterar, na sua elaboração fruste e volumosa, a rizeza do grão grosso do granito em que são modelados. Cordas e faixas entremeadas com botões, uma máscara rodeada por um tronco despido, um entrançado grosseiro na base de uma coluna, são temas muito semelhantes (até no tratamento) aos existentes na casa do capítulo do mosteiro de São Francisco de Évora e, no modelado das bases, ao das colunas do nártex dessa mesma igreja. Sabendo-se, como se deixou dito na análise dos paços régios eborenses, que estas zonas da igreja foram executadas por Martim Lourenço por volta de 1513-1514, é lícito deduzir que a construção do pórtico da Sempre Noiva possa também ser da sua responsabilidade (ou pelo menos de algum canteiro sob as suas ordens) e executado em ano próximo daqueles²⁷⁰.

As janelas das fachadas nobres aproximam-se também, das que o mesmo Martim Lourenço terá aberto no corpo terminal da Galeria das Damas do referido paço de Évora. São, como aquelas, em arco de ferradura que, nas da sala, se desenham também num arco contracurvado suplementar. Idênticos são também os finos botaréis que os delimitam, apoiados em mísulas grossas de decoração vegetalista e terminadas em pinhas também volumosas, acrescidas de uma outra ao centro. Como aquelas, ainda, empregou-se o granito em contraste com o branco translúcido do mármore e suas bases e capitéis. Se as bases têm uma decoração geométrica variada, os capitéis ornaram-se com as características folhas carnudas (semelhantes a um dos capitéis da Sala de D. Sebastião do paço de Sintra), cachos de uvas, cordões, pinhas, que se destacam, pelo seu volume acentuado, dos finos colunelos e arquivoltas dos arcos²⁷¹.

Semelhantes a estes são também os arcos em ferradura de intradorso denticulado e a decoração dos respectivos capitéis do que resta do paço do bispo D. Afonso em Évora e que reflectem igual sensibilidade no uso do granito e do mármore contrastantes, o que faz supor uma campanha de obras próxima e o mesmo responsável pela execução dos dois paços²⁷².

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 259.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 260.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² *Ibidem*.

6.2.6. As Ruínas «Fingidas» do Passeio Público

Estão situadas no Jardim Público e devem-se ao dr. António J. Potes de Campos, presidente da Câmara em 1866, que autorizou a sua reconstituição romântica e ideal pelo arquitecto Cinatti, junto de um troço arruinado da *cerca nova*, durante a 1.^a fase de construção do mesmo Passeio, que o benemérito lavrador José Maria Ramalho havia oferecido à cidade²⁷³.

No arranjo, onde domina a fantasia então comum na arquitectura vulgarizada através das obras de Violet-Le-Duc, consagradas no castelo de Carcassone, aproveitou-se, do local, um recanto muralhado e uma torre rectangular de grossa alvenaria, dos fins da Idade Média, a qual se rematou por cordão torso, manuelino, e por cortina de merlões dentados, do estilo italiano²⁷⁴.

Deslocadas do arruinado palácio do bispo D. Afonso de Portugal, genearca dos condes de Vimioso, sobranceiro à entrada principal da sé e do seu claustro, foram aproveitadas cinco curiosas janelas geminadas, de arcos de ferradura e de duas arquivoltas denticuladas, graníticas, repousando em fustes lisos e capitéis exóticos, de mármore branco. Núcleo dos primeiros anos do quinhentismo e do período manuelino, é dos mais representativos do estilo mudéjar da região, talvez devido a obreiros andaluzes de Sevilha²⁷⁵.

6.3. Acção da Restante Nobreza (Laica e Eclesiástica)

Unicamente para efeitos de organização da descrição dos monumentos da nobreza em causa, dividiu-se esta nobreza em laica e eclesiástica.

6.3.1 Edifícios da Nobreza Laica

6.3.1.1 Palácio dos Condes de Basto

Fazendo parte integrante da cidadela e do alcáçar mourisco, nos seus primórdios, foi cedido em 1176, pelo rei D. Afonso Henriques, à ordem militar de S. Bento de Calatrava, então cognominada entre nós, de Cavalaria de Évora e, posteriormente ao ano de 1223, de Avis.

Aos velhos muros, como residência real de D. Fernando, estão ligados alguns episódios notáveis da nossa História; encarceramento do infante D. João, mestre de

²⁷³ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora, I Volume, VII*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1966, p. 202.

²⁷⁴ *Ibidem*, pp. 202 e 203.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 203.

Avis, salvo pela prudência do alcaide-mor Vasco Martins de Melo; amores adúlteros de D. Leonor Teles com o conde Andeiro e o assalto à fortaleza presidida pelo alcaide Álvaro Mendes de Oliveira, em Janeiro de 1384, que tinha pendão levantado pela rainha D. Beatriz. Seguidamente nele habitou, na qualidade de fronteiro-mor do Alentejo, o condestável D. Nuno Álvares Pereira, que no local concentrou reduzido exército de invasão de Castela, culminada com a Batalha dos Atoleiros (1385)²⁷⁶.

A instalação dos futuros condes de Basto no castelo é da época de D. Duarte e foi seu primeiro donatário D. Diogo de Castro, o *Velho*, fidalgo prestigioso que fez parte do séquito da infanta D. Leonor, irmã de D. Afonso V, matrimoniada em Siena com o Imperador Frederico III, da Alemanha, no ano de 1451 e que figurou como capitão de ginetes nas campanhas do norte de África e na batalha de Toro (1479), onde ficou gravemente ferido. Foram sucessivamente proprietários do edifício D. Fernão de Castro, o Magro, conselheiro de D. João II e 2.º capitão-mor da cidade por alvará de 26 de Janeiro de 1485; D. Diogo de Castro, que esteve incorporado no contingente da nobreza eborense na conquista de Tunes, em 1535, de auxílio ao Imperador Carlos V; D. Fernando de Castro, 1.º conde de Basto por mercê de Filipe I; D. Diogo de Castro, 2.º conde de Basto, presidente do Desembargo do Paço e vice-rei de Portugal, que sofreu os insultos da população durante as alterações de 1637, e finalmente, D. Lourenço Pires de Castro, 3.º e último conde de Basto, morto na Catalunha ao serviço do Rei de Espanha e Portugal, em 1642²⁷⁷.

Nos seus magníficos salões viveram algum tempo D. João III (1533), D. Sebastião (1573-1575), Filipe II e Filipe III (1582 e 1619), vice-rei arquiduque Alberto (1593), duquesa de Mântua (1634), D. João IV (1643), príncipe D. Teodósio (1651) e o general príncipe D. Juan de Áustria, filho de Filipe IV, no período de ocupação da cidade pelos exércitos espanhóis, durante a Guerra da Restauração (1663).

Ulteriormente, estes domínios foram integrados nos bens de D. José de Meneses e Castro, 13.º senhor da Patameira e da Caparica, pai do 1.º marquês de Valada, titulares que os venderam no último quartel do século passado ao lavrador Vicente Rodrigues Ruivo, que neles habitou, assim como sua filha, D. Oliva Fernandes, até que os herdeiros desta, no ano de 1958 os alienaram em benefício do engenheiro Vasco Eugénio Maria de Almeida, que promoveu no paço, de acordo com

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 95.

²⁷⁷ *Ibidem*.

Direcção Geral dos Monumentos Nacionais, obras de restauro e reintegração arqueológica²⁷⁸.

O palácio (Fig. 69), construído em planta sensivelmente rectangular e disposto em pavilhões de várias épocas, ocupa uma vasta área tanto coberta como de espaços livres e os chãos originais, doados pelo rei D. Duarte ao primeiro capitão-mor D. Diogo de Castro, que compreendiam o corpo oriental do alcácer mourisco e residência-mãe da ordem de Avis, incluindo a capelinha de S. Miguel, foram muito acrescentados no tempo de D. Fernando, futuro 1.º conde de Basto, com a aquisição das casas do cónego Ambrósio Rodrigues e da rua pública que a delimitava. Datam deste período (cerca de 1572), coincidindo com a permanência del-rei D. Sebastião nos paços, as grandes obras que o isolaram, definitivamente, das residências dos marqueses de Ferreira, da comunidade de S. João Evangelista, a Ocidente, e dos condes de Portalegre e do Celeiro, do cabido da sé, a Nascente-Sul, culminadas com a construção dos dois portais externos, de granito almofadado, no tipo rústico, de arcos redondos e apilastrados. Nos dois frontões triangulares, barrocos, conservam-se os armoriais marmóreos dos titulares: de ouro, com treze arruelas de azul, dispostas, em 3, 3, 3, 3 e 1, sem timbre²⁷⁹. As frontarias do grande pátio, que olham ao nascente, sofreram transformações de monta e muito pouco subsistiu dos fundamentos do estilo gótico: dois portais lanceolados, de granito e uma fresta chanfrada. Todavia, da vultuosa empreitada concebida pelo capitão-mor D. Diogo de Castro em tempos do rei D. Manuel e parcialmente escondida no governo do seu sucessor na década de 1570, muito se descobriu no restauro actual, além do que já era visível e se não perdera através dos tempos.

Belas janelas geminadas, de arcos de ferradura, de ajimez, fustes, capitéis e bases de fino mármore branco, alentejano; outros de arcos canopiais, de tijolo; uma portada de volta abatida e grupo de três meias canas nas jambas, de pedra, outrora encimada pelo escudo de família, de que existem vestígios, possivelmente da entrada principal. Alguns destes valores arqueológicos foram inexplicavelmente recobertos de argamassa e sumidos nos alçados²⁸⁰.

O corpo facial do edifício, para sul, é excrescência do tempo de D. Pedro II e foi mandado fazer pelo arcebispo D. Luís da Silva em 1699, para nele se alojar parte

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ *Ibidem*, pp. 96 e 97.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 97.

da comitiva da princesa D. Catarina de Bragança, rainha viúva de Inglaterra. Da 2.^a metade do século XVI e obra arquitectural de merecimento, é a galeria de três tramos, encostada à torre protectora da porta da traição, sacrificada na mesma altura como obra militar, galeria suportada por dois anchos arcos de meio ponto, de granito, com gigantes de andares e ábacos emoldurados: tem abóbada com nervuras de aresta viva. Era o vestíbulo da casa da guarda do conde.

O mais imponente pavilhão de todo o imóvel, é o das salas nobres do 1.º e 2.º andares, concebido em planta rectangular, angularmente cintado por grande aparelho granítico, com telhado de quatro águas, cuja fachada setentrional cai sobre a vetusta muralha da *cerca velha*, onde subsistem largos troços romanos e visigóticos de cantaria²⁸¹.

Duas torres protegem estas empenas: a ulteriormente aproveitada para oratório palaciano, de forma cúbica, e outra de forma cilíndrica.

As janelas do primeiro pavimento são vulgares, de arcos abatidos e molduramento granítico, mas os três balcões superiores, geminados e de arcos conopiais de ferradura, de duas arquivoltas denticuladas de granito, capitéis, fustes e bases de mármore branco, são notáveis exemplares de arquitectura mudéjar, onde as proporções, materiais e o desenho se combinam em rara harmonia de linhas. Decorando o beiral, em alto friso clássico, de ornamentos naturalistas e geométricos, curioso esgrafito dos meados do século XVI, parcialmente reconstruído na década de 1950²⁸².

Considerando o interior do paço, é no andar superior que se situam as dependências do corpo gótico-manuelino-renascença, as de maior valor artístico e arqueológico. O salão principal (que se atinge subindo cómoda escada helicoidal de torrinha cilíndrica e cobertura radiada), onde D. João IV e o príncipe herdeiro D. Teodósio se reuniram com o Conselho de Guerra para estudar planos de invasão de Espanha em 1643 e 1651, iluminado por três formosas janelas geminadas, dominando inesquecível panorama da várzea alentejana cortada no horizonte pela serra de Ossa, tem proporções majestosas e é relíquia notabilíssima de arquitectura híbrida manuelino-mudéjar datável de cerca de 1510. Disposta em planta levemente trapezoidal, tem as seguintes medidas: comprimento de 18,30 m, pela largura variável de 7,30 m até 7,50m.

²⁸¹ *Ibidem.*

²⁸² *Ibidem.*

Conservou, escondido sob outro posterior, até 1880, o tecto primitivo de castanho, obra inestimável de marcenaria árabe, colorida e de ornamentos geométricos, que o erudito Gabriel Pereira ainda viu em ruínas e, após apeamento, se cobriu de tecelagem servindo de céu do Teatro de S. Miguel²⁸³. Do ladrilhamento pavimentar, antigo, subsistiu, apenas, no eixo da sala, um quadrado cerâmico de esmalte azul e amarelo.

No alçado oriental, para o pátio, abrem-se mais dois balcões mainelados e de arcos de ferradura (Fig. 70), estes de tijolo, em dimensões singulares, um deles transformado em porta de acesso ao varandim clássico erguido no tempo do 1.º conde de Basto, que se apoia em dupla arcada redonda, de granito, com formosa colunata toscana arquivada, de dez tramos de colunéis marmóreos, ornada de friso renascença de triglifos e métopas. As grades, de ferro batido, com balaústres de secção losangular, anelados e de ornatos insculpidos, são coetâneos, assim como o rodapé de azulejos enxadrezados, monocromos, de azul. Um dos pavilhões anexos, sobrepujante à sólida torre acastelada, reconstruída em 1648, também teve lambril cerâmico de idêntico fabrico, hoje desaparecido²⁸⁴.

A dependência contígua ao salão principal, manuelino, é antecedida por portal geminado e de arcos de ferradura, em ajimez, graníticos, colunéis marmóreos, lisos, capitéis e bases torsos (Fig. 71). Em planta rectangular, com 8,25x6,80m, de igual modo esteve recoberta por tecto de caixilharia árabe (perdida) e conserva as duas aberturas mudéjares, ambas maineladas, uma para o exterior e outra de ligação à ante-sala do terraço dos jardins, parcialmente reconstituídas²⁸⁵.

6.3.1.2 O Castelo e o Paço de Alvito

Em 30 de Abril de 1482 foi concedida, por carta de Afonso V, autorização a D. João da Silveira para construir o castelo de Alvito, autorização sucessivamente confirmada por D. João II em 1489 e por D. Manuel em 1497²⁸⁶. O beneficiário desta autorização fora elevado, em 1475, pelo mesmo D. Afonso V, a barão de Alvito, título

²⁸³ *Ibidem*, pp. 98 e 99.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 99.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ VITERBO, F. N. S., *Dicionário*, vol. II, pp. 513 e 514 (cit. por SILVA, José. Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses*, Lisboa, 2.ª edição, Instituto Português do Património Arqueológico, 2002, p. 269).

criado pela primeira vez em Portugal²⁸⁷. Este facto, importante para melhor se entenderem as razões da edificação do castelo na terra que era cabeça da baronia então criada²⁸⁸, liga-se à própria ascensão social de D. João da Silveira.

Doutor em leis, foi chanceler da Casa do Cível e regedor na Casa da Suplicação e, mais tarde, reinando D. João II, escrivão da puridade e vedor da Fazenda²⁸⁹. Teria ainda sido embaixador de D. Afonso V em Roma, de acordo com a informação veiculada nos *Sumários de Lousada*²⁹⁰, cargo que lhe permitiu a troca de correspondência com alguns grandes personagens da época, nomeadamente o imperador e a duquesa de Borgonha.

De qualquer modo D. João da Silveira não era um nobre por nascimento²⁹¹. A ascensão a esse estado começou a ganhar forma quando, em segundo casamento desposou D. Maria Lobo, filha de Diogo Lopes Lobo, senhor de Alvito e de outras terras que, através deste matrimónio, passaram ao dito D. João da Silveira²⁹². O nome da família que o filho primogénito deste casamento passou a usar foi o materno – Diogo *Lobo* –, o que demonstra que a linhagem nobre foi, neste caso, adquirida por via feminina, tendo as armas dos Lobos passado a distinguir essa nova casa. A protecção mostrada por D. Afonso V culminou na já referida elevação de D. João da Silveira a primeiro Barão de Alvito, acedendo definitivamente, à condição de nobre.

Este conjunto de circunstâncias ganha relevo porque, como adianta José Custódio Vieira da Silva, permite elucidar, de modo significativo, uma das razões fundamentais para a construção de um novo castelo. Na já citada carta de D. Afonso V em que essa autorização é concedida, afirma-se explicitamente que «has fortalezas e Castelos fortificam e onrra[m] o Regno honde sam», isto é, para além da função militar intrínseca a uma obra deste tipo, um castelo honra também o reino na medida em que a sua defesa e cuidado eram entregues à nobreza, cujos membros constituíam, por definição, a classe *honrada* do reino: «manter honra com verdadeiro bom nome» e

²⁸⁷ FREIRE, A. B., *Brasões da Sala de Sintra*, Livro III, 2.^a ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921, p. 85, e GÓIS, Damião, *Crónica do Príncipe D. João*, o. c., p. 209 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, o. c., p. 269).

²⁸⁸ VITERBO, F. N. S., o. c., (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, o. c., p. 269).

²⁸⁹ *Livro de Linhagens do Século XVI*, Lisboa, 1956, p. 307 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, o. c., p. 269).

²⁹⁰ *Sumários de Lousada*, o. c., p. 229 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, o. c., p. 269).

²⁹¹ FREIRE, A. B., o. c., p. 85 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, o. c., p. 269).

²⁹² *Livro de Linhagens do Século XVI*, p. 307 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, o. c., p. 269).

«governar bem a fazenda», eis alguns dos fins que o pensativo D. Duarte encontra para os nobres²⁹³.

Tornava-se necessário, portanto, que o novo barão de Alvito dispusesse de um dos símbolos medievais mais excelentemente identificadores da nobreza – um castelo. Esta é, sem dúvida, a razão especial que explica a necessidade de erguer uma nova fortificação. Aliás, a sua inserção na vila de Alvito, como em continuação afirma José Custódio Vieira da Silva, não é de modo a evidenciar o seu aspecto defensivo relativamente ao aglomerado populacional e, de resto, os elementos militares, para além dos muros e da torre de menagem, estão praticamente reduzidos às ameias e a uma ou outra troneira, sem grande significado no conjunto. A própria função militar, no seu sentido mais lato, fica atenuada por culpa do desenvolvimento extremo que o paço, construído no seu interior apresenta.

O castelo de Alvito tem uma importância excepcional porque não só o seu paço interior se conservou praticamente intacto, como o desenvolvimento que lhe foi dado, quer a nível dos três pisos que o constituem quer a nível do espaço que ocupa, fazem dele um exemplar de excepção no contexto da habitação nobre na Idade Média.

O início da sua construção, embora autorizada em 1482, só se processou em 1494, em tempo do segundo barão de Alvito, de acordo com a inscrição aposta sobre a porta principal. A sua conclusão ter-se-ia verificado cerca de dez anos depois, tendo em conta que em 20 de Janeiro de 1504 o barão conseguiu isentar os moradores da sua vila de trabalharem noutras terras, em virtude de terem suportado sozinhos toda a construção do castelo²⁹⁴.

O castelo de Alvito apresenta uma planta rectangular, com três torreões circulares nos ângulos e um quarto, chamado da *Fonte*, avantajando-se aos restantes pelo seu desenvolvimento em rectângulo alongado terminado em face semicircular. A meio da parede norte, entre as torres do *Ferrador* e a do *Sino*, insere-se a torre de menagem, de planta quadrangular.

Esta primeira análise permite enquadrar o castelo de Alvito na série mais alargada de castelos de planície existentes no Alentejo, caracterizados pela adopção da planta rectangular.

²⁹³ D. DUARTE, *Leal Conselheiro*, o. c., p. 370 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, o. c., p. 269).

²⁹⁴ SILVA, A. L. P., *Nobres Casas de Portugal*, o. c., p. 242 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, o. c., p. 271).

Se o castelo real de Valongo será talvez o mais antigo²⁹⁵, os de Alter do Chão, Amieira e outros confirmam esta adaptação à regularidade do terreno que os modela em edifícios de planta em forma de rectângulo²⁹⁶. Neste aspecto, portanto, o castelo de Alvito insere-se na tradição construtiva da época gótica, apresentando, como modernidade evidente, a adopção de torres totalmente cilíndricas (Fig. 72).

A colocação da torre de menagem a meio da muralha norte, desenvolvendo todo o seu volume para o exterior, terá a ver com a posição estratégica do castelo, já que é desse lado que a protecção da vila se torna mais necessária, defendendo-a de possíveis invasores vindos do Norte pela estrada que, por Viana do Alentejo, conduz a Évora. Por outro lado, essa disposição libertava ainda mais o interior para as desenvolvidas funções habitacionais que o paço ostenta.

A observação dos alçados exteriores das muralhas permite, desde logo, compreender a ambiguidade que este castelo, pelo desenvolvimento concedido à zona do paço, apresenta. A fachada principal, com efeito, ostenta apenas uma abertura – a porta principal de entrada –, recortada em arco de volta inteira de cantaria aparelhada com a aresta chanfrada. Sobre ele, a lápide comemorativa da fundação e o escudo régio emoldurado num rectângulo. Nenhuma outra abertura original se rasga nesta face da fortaleza, sucedendo o mesmo nas duas outras fachadas voltadas a Norte e a Nascente, terminando todas com uma coroa de merlões alargados ostentando algumas finas seteiras, que confirmam a adaptação às novas técnicas militares. É, sem dúvida, a afirmação do aspecto militar (que só na aparência convence totalmente) do castelo de Alvito²⁹⁷.

Com efeito, a fachada poente, virada ao jardim, desenvolve uma linha de quatro janelas geminadas ao nível do piso superior, acrescida da saliência de duas chaminés, que negam a função defensiva do castelo por o tornarem vulnerável a um hipotético ataque, apesar mesmo da altura acentuada a que situam. O tratamento desta fachada exterior como a de um edifício de habitação confirma-se, aliás, com a abertura de idênticas janelas nas duas torres que ladeiam essa parte do castelo, culminando mesmo, na torre da *Fonte*, com a inserção de uma outra janela no piso mais elevado, retirando-

²⁹⁵ ESPANCA, T., *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora, vol. I, o. c.*, pp. 379 e 380 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *o. c.*, p. 271).

²⁹⁶ SILVA, José Custódio Vieira da, *História das Fortificações Portuguesas no Mundo* (dir. Rafael Moreira), *o. c.*, pp. 55-52 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *Paços medievais Portugueses*, p. 271).

²⁹⁷ SILVA, José Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses*, p. 271.

lhe todo o aspecto ameaçador que, por ser a mais desenvolvida e mais virada para a vila, seria suposto apresentar²⁹⁸.

Penetrando no castelo, ganha definitivamente relevo o desenvolvimento que o paço no seu interior adquire (fig. 73). Ocupando três dos lados do rectângulo definido em planta (apenas o lado oposto à entrada principal ficou desprovido de qualquer construção), o paço é composto, na muralha em que se insere a torre de menagem, por cinco salas térreas de desenho quadrangular e abóbadas nervuradas, protegidas por um pórtico que, se presentemente ostenta arcos de volta perfeita assentes em pilares – trabalho de uma época muito posterior –, guarda elementos comprovativos da sua existência desde o início da construção. Sobre estas salas desenvolve-se um terraço que possibilita a entrada na torre de menagem e comunica ainda com o piso intermédio do edifício encostado à muralha principal. É nesta face e na da muralha voltada ao jardim que o paço se desenvolve em toda a pujança²⁹⁹.

Com efeito, a sua elevação em três pisos confere-lhe, desde logo, um carácter de excepção na tipologia arquitectónica do paço medieval, definido, numa das suas vertentes fundamentais, pela elevação em dois pisos. É verdade que, em Leiria, D. João I tinha, em circunstâncias relativamente semelhantes, desenvolvido mais os andares do seu paço. De qualquer modo havia ficado como uma excepção no panorama da arquitectura civil (pelo menos em relação aos exemplares conhecidos).

A leitura do alçado destas duas fachadas do paço de Alvito resolve quaisquer dúvidas que ainda subsistissem sobre a importância que a habitação adquire neste castelo. Na verdade, o ritmo das portas abertas no piso térreo da fachada principal, oposta à da torre de menagem e que define o conjunto das correspondentes dependências, alia-se aos vãos das janelas geminadas do último piso –, de forma que denuncia, apesar das alterações (mais vincadas ainda no outro lado sobre a porta principal, a regularidade de composição dos alçados do edifício³⁰⁰.

Esta mesma regularidade pode surpreender-se na análise da planta dos três pisos. Se o térreo, destinado a armazéns e oficinas, se ordena em salas quadrangulares de abóbada nervurada, os dois pisos superiores, os dois pisos superiores destinados a habitação, repetem, de forma exactamente igual, a ordenação do respectivo espaço: ao centro, a sala; a ladeá-la duas câmaras que, na torre da *Fonte*, se ampliam com a

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 272.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ *Ibidem*, pp. 272 e 273.

inserção, no terceiro piso, de uma torre mais interior, onde se localizaria, possivelmente, a latrina.

Deste corpo central tem-se acesso a outras duas salas, abertas no corpo construído sobre a porta de entrada no castelo, uma das quais (e de novo no último piso, por ser o mais nobre) constitui o oratório privado dos senhores do castelo³⁰¹.

Não havendo corredores, a comunicação entre as diversas divisões faz-se, como é de uso na habitação medieval, directamente de umas para as outras. Da mesma forma se processa o acesso aos dois pisos posteriores, isto é, através da escada interior inscrita no ângulo formado pelos dois corpos do edifício que, na passagem do segundo para o terceiro piso, se muda para a torre da *Fonte*, possibilitando desta forma um acesso mais restrito e, por consequência, uma maior intimidade, aos aposentos nobres³⁰².

Significa este facto que a escada exterior que presentemente se observa no paço do castelo de Alvito não faz parte da construção inicial do princípio do século XVI. A sua análise, aliás, desfaz quaisquer dúvidas, pois é bem evidente o entaipamento das janelas a que a sua construção deu lugar. É mais um elemento importante da caracterização medieval do paço de Alvito, já que as escadas exteriores de acesso à habitação são elementos arquitectónicos que, como se analisou em relação ao seu aparecimento no paço da Sempre Noiva, em Arraiolos, começam apenas a surgir precisamente ao longo da primeira metade do século XVI. No entanto, essa circunstância só se verifica em edifícios civis; num castelo como, apesar de tudo, é o de Alvito, a inserção de uma tão desenvolvida escadaria exterior contrariava toda a lógica do seu sistema defensivo³⁰³.

Uma das características fundamentais deste edifício é a assumida sensibilidade mudéjar que lhe confere uma imagem peculiar e que se detecta, desde logo, no sistema de abóbadas utilizado nas duas salas da torre de menagem: para além da ogivas, as nervuras secundárias existentes nascem, em duas fiadas paralelas, do meio de cada um dos lados do quadrado que define a planta das salas e não dos ângulos, criando-se desta forma um reticulado de nervuras que tem a ver exclusivamente com a experiência mudéjar e não com o abobadamento gótico tradicional. Se as chaves que marcam o encontro das nervuras ostentam o brasão dos Lobos e o escudo régio, as mísulas de que

³⁰¹ *Ibidem*, p. 273.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Ibidem*.

essas nervuras arrancam apresentam uma variedade decorativa que se insere na temática do Tardo-gótico ou do Manuelino³⁰⁴.

É, porém, nas janelas do piso nobre que o mudejarismo se evidencia em toda a sua pujança, quer ao nível da forma quer dos materiais (Fig. 74). Com efeito, o arco sistematicamente utilizado é o ultrapassado ou de ferradura, em janelas simples ou geminadas e em que a delicadeza dos colunelos, muito finos, contrasta, na cor e na textura do mármore branco de que são feitos, com a simplicidade do tijolo recortado dos arcos³⁰⁵.

Inserindo-se no conjunto de edifícios da zona de Évora que, como no capítulo anterior se referiu, utiliza idêntica tipologia de vãos e de materiais, o castelo de Alvito confirma, até pela dimensão que o seu paço ostenta, a autêntica *moda* de que o mudejarismo gozou nos fins do século XV e inícios do XVI em Portugal, ou seja, fundamentalmente durante o reinado de D. Manuel³⁰⁶. Aliás, pelo que se pode depreender da cronologia de alguns destes edifícios, o paço de Alvito deverá ter sido um dos primeiros a privilegiar esse mudejarismo. E fê-lo de uma forma convincente como talvez nenhum outro paço ou edifício religioso da mesma época na região de Évora. O próprio paço de Sintra não consegue ser tão explícito, na adopção desta sensibilidade caracteristicamente hispânica, como o castelos dos Lobos, barões de Alvito³⁰⁷.

Os capitéis das diversas janelas do paço misturam a folhagem estilizada de alguns, correspondentes às peças que se importavam de Génova com a decoração vegetalista grossa e naturalista dos outros, semelhantes aos que decoram os vãos do paço da Sempre Noiva. Na janela geminada de sacada que se abre no piso nobre da torre da *Fonte*, o respectivo balcão de ferro, que deverá ser ainda o original, agarra-se à parede, na parte superior, através de dois dragões de cuja boca sai uma língua afiada como uma lança. Embora mais simples, assemelham-se a idêntica representação que, também nesse mesmo metal mas representado com maior naturalismo remata a balaustrada da escada de caracol manuelina do paço de Sintra³⁰⁸. Apesar de serem elementos soltos, estas ferragens em escadas e janelas de sacada parece terem tido um uso sistemático pelo menos desde o início do século XVI. O paço de Valflores, em

³⁰⁴ *Ibidem*, pp. 273 e 274.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 274.

³⁰⁶ SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A Arquitectura do Alentejo*.

³⁰⁷ SILVA, José Custódio Vieira da, *Paço Medievais Portugueses*, p. 274.

³⁰⁸ *Ibidem*.

Santa Iria da Azóia, construído em meados deste século, guarda também ainda uma varanda de ferro muito semelhante à de Alvito, o que parece confirmar esta utilização³⁰⁹.

O castelo de Alvito assume-se, desta maneira, como um edifício fundamental na evolução quer da arquitectura militar do fim da Idade Média quer da arquitectura civil dessa mesma época. Se, em relação à primeira, repete o modelo essencial do castelo da planície, não inovando nem utilizando, a não ser numa ou noutra solução, as novas técnicas que o uso da arma de fogo obrigara progressivamente a utilizar, em relação à segunda apresenta-se não só como um dos principais edifícios que, pela sua conservação, melhor permite entender a evolução da casa nobre medieval como, inclusive, lhe acrescenta uma dimensão inesperada, ao desenvolver três pisos que contrariam a solução mais usual definida em torno de um piso térreo e um outro sobradado. Antecipa, de certa forma, o desenvolvimento espectacular dado por D. Manuel à ala norte do paço (Paço III) por si construído em Sintra que, no entanto, aconteceu sobretudo pela necessidade de inserção num terreno de grande declive³¹⁰.

A abundância dos vãos que se rasgam nas paredes interiores do paço de Alvito tem, na definição *civilista* que o castelo apresenta, o seu momento mais privilegiado no tratamento da fachada exterior voltada ao jardim: é, afinal, uma fachada de paço e já não de fortaleza que aí se desenha, tal é a forma como as janelas e as chaminés de ressalto destroem o aparato dos muros de defesa. Reforça-se, assim, a ambiguidade que caracteriza o castelo de Alvito. Trata-se, no entanto de uma construção militar, cuja justificação passa pela necessidade de prosápia de uma casa nobre recentemente formada e a que o castelo daria a imagem definitiva. Poder-se-ia mesmo dizer, por esse facto, que é o último castelo medieval a ser erguido no nosso país.

Curiosamente, porém, o paço construído no seu interior adquire uma tal dimensão que o aspecto militar acaba por se diluir bastante, refletindo uma ambiguidade de processos que demonstra, uma vez mais, a mudança de mentalidades e de cultura de que os últimos anos da Idade Média e a Época Moderna (e muito pela acção dos Descobrimentos Portugueses) são responsáveis³¹¹.

³⁰⁹ *Ibidem*, pp. 274 e 275.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 275.

³¹¹ *Ibidem*, pp. 275 e 277.

6.3.1.3 A Casa Cordovil

O complexo imobiliário hoje denominado de *Casas dos Morgados Cordovil*, que nas suas origens quinhentistas era habitado por um fidalgo do ramo de D. Francisco de Almeida, 1.º vice-rei da Índia (escudo de armas, gótico, na abóbada nervurada da sala térrea), no séc. XVII pertenceu ao escritor Manuel Severim de Faria, chantre da catedral e, na centúria seguinte, ao cónego António Rosado Bravo. Tornou-se famoso pela elegante silhueta (Fig. 75) do mirante que domina o Largo da Porta de Moura³¹². Trata-se de um curioso e representativo exemplar de arquitectura civil, híbrida, da época manuelina, notável pelo mirante mudéjar, torreado, de planta rectangular, aberto em três arcadas, duas maineladas, de arcos de ferradura, conopiais e de duas arquivoltas denticuladas, geminadas e outro singelo, com tapavento para a banda meridional. Os capitéis e bases são exuberantemente lavrados ao gosto árabe de ornatos exóticos, naturalistas, de mármore branco de Estremoz, assim como os esbeltos colonelos. O coroamento do balcão é feito por cortina de ameias chanfradas, tal como o friso do murete do pequeno jardim interior, sendo rematado por coruchéu cónico de alvenaria. Outra discreta torrinha quadrada, de remate idêntico, ergue-se na empena do pavilhão anexo³¹³.

O corpo habitacional, com frontaria de quatro janelas graníticas, de sacada e de peito, com cornijas salientes, é obra posterior, talvez do período filipino: no meio delas, pedra de armas dos donatários – Cordovis, morgados de Brito -, de calcário branco recentemente colocada nesse lugar. Os salões conservam nos alçados pinturas a fresco, muito mutiladas, inspiradas no estilo Robert Adam, com influências etruscas e pompeianas, de cerca de 1800.

No rés-do-chão subsistem, todavia, restos de arquitectura gótica, em abóbadas nervuradas e portais coetâneos³¹⁴.

6.3.1.4 Paço dos Morgados de Manedos

Está situado na banda meridional da Praça Joaquim António de Aguiar, ao lado do extinto beatério-reformatório de Santa Marta e a par da igreja da Confraria das Almas, do clero secular. Edifício dos meados do séc. XVII, na sua traça actual, sofreu importantes benefícios no ano de 1745 e obras de valorização artística interior e exteriormente na década de 1950.

³¹² ESPANCA, Túlio, *Évora, Arte e História*, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1980, p. 26.

³¹³ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora, I volume, VII*, Lisboa, Academia Nacional da Belas-Artes, 1966, p. 142.

³¹⁴ *Ibidem*.

Naquele período era pertença do visconde de Trancoso, Bartolomeu da Costa Geraldes Barba de Meneses; no ano de 1785, do licenciado Estêvão Mendes da Silveira Sarria de Cobelos e em 1850 habitava nele D. Mariana de Macedo, senhora da família dos Macedo Sequeira Reimão, gente de algo da cidade. Foi, também, do seminário de Évora e, posteriormente, do Governador Civil do Distrito, José Felix Mira, como residência privativa³¹⁵.

A fachada axial é desenhada no espírito barroco tradicional da região, com seis amplas janelas de sacada, graníticas, de cornijas bem proporcionadas, defendidas por grades de ferro de balaústres cilíndricos e esferas transfuradas. Sensivelmente, no eixo, balcão de quatro tramos de arcos redondos apoiados em pilares calcários, com terraço e escadaria de cómodo lançamento, forrada recentemente por azulejos policromos do tipo de tapete.

No primeiro tramo da frontaria, para a banda ocidental, ao nível do cornijamento, vê-se escudo esquartelado, de mármore, dos morgados de Manedos, fundadores do paço, réplica do primitivo existente no Museu Regional de Évora³¹⁶.

No centro da construção rasga-se um passadiço público sobre a Travessa de André Cavallo, ficando encravada sobre o extradorso, ao nível do andar nobre, uma janela geminada (Fig. 76), de arcos de ferradura com jambas de granito, antigas, e colunéis mármore, modernos, que veio do transformado Palácio de Francisco de Mendanha, da fachada ocidental que dava para o arco dos Penedos. A mudança não foi das mais felizes porquanto, além do imóvel ser de uma época posterior e de arquitectura diferente, os volumes do balcão destinado a empena mais alta, atraíam o conjunto seiscentista³¹⁷.

6.3.1.5 Palácio dos Sepúlvedas

Foi mandado edificar pelo fidalgo castelhano Diogo de Sepúlveda, partidário da rainha Dona Joana, a *Excelente Senhora*, que se fixou em Évora no final do século XV, e onde nasceu o célebre capitão da Índia, Manuel de Sousa de Sepúlveda, que naufragou nas costas do Natal (Cabo da Boa Esperança), em 1552, com numerosa tripulação, filhos e esposa, a formosa D. Leonor de Albuquerque, filha do Governador

³¹⁵ ESPANCA, Túlio, *Évora, Arte e História*, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1980, pp. 256 e 257.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 257.

³¹⁷ *Ibidem*.

da Índia, D. Garcia de Sá. Capitaneava a nau *S. João* e é herói assinalado de um dos mais terríveis e comovedores episódios da *História Trágico-Marítima*³¹⁸.

Muito curiosas são as três janelas exteriores, uma geminada e as outras simples, manuelino-mudéjares, agora obstruídas; tecto coetâneo, de nervuras encordoadas, de nobre dependência e a galeria térrea de pilares quinhentistas, conservando restos de pinturas murais de reminiscências góticas (Fig. 77). No edifício, depois de 1592, funcionou o colégio de S. Manços ou das *Donzelas*, fundado e melhorado respectivamente, pelos arcebispos D. Teotónio de Bragança e D. José de Melo³¹⁹.

6.3.1.6 Janela de uma casa da rua Vasco da Gama

Está situada numa casa contígua ao antigo palácio dos condes de Vimioso, e é um dos exemplares melhor conservados deste tipo de vãos com duplo arco de ferradura, com duas arquivoltas de tijolo recortado, encontrado com frequência nesta região³²⁰.

A Fig. 78 mostra o aspecto desta dupla arcada, na qual reaparece a combinação tijolo-mármore com o típico recorte em ponta de lança e as tiras de argamassa pintada de branco, ressaltando as uniões da cantaria. Os arcos repousam directamente em capitéis, que são a degeneração musulmanizada do capitel coríntio, iguais aos do castelo de Alvito e aos da arquitectura mudéjar espanhola, especialmente andaluzes. Os fustes não apresentam nenhuma particularidade de interesse³²¹.

6.3.1.7 A Capela Tumular de Garcia de Resende

A capela tumular de Garcia de Resende foi fundada em 1520, tendo-se o contracto de erecção celebrado em 11 de Janeiro de 1521³²². O local por ele escolhido foi o mosteiro Jerónimo de Santa Maria do Espinheiro, erguido em 1457 nos arredores de Évora³²³. O ideal eremítico que estivera na origem dessa ordem religiosa, por D. Manuel tão protegida, tornara os seus mosteiros, no final da Idade Média, lugar

³¹⁸ ESPANCA, Túlio, *Évora e o seu Distrito*, Évora, Livraria Nazareth, 1967, pp. 49 e 50.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 50.

³²⁰ PEREZ EMBID, Florentino, *El Mudejarismo en la Arquitectura Portuguesa de la Época manuelina*, 1ª ed., Sevilha, 1944, p. 131.

³²¹ *Ibidem*, pp. 131 e 132.

³²² Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora, I vol.*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, VII, 1966, p. 307 (cit. por Silva, José Custódio Vieira da, «A Capela tumular de Garcia de Resende» in *O Fascínio do Fim*, Livros Horizonte, 1997, p. 114).

³²³ SANTOS, Cândido dos, *Os Jerónimos em Portugal*, Porto, INIC, 1980, p. 22 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, «A Capela Tumular de Garcia de Resende» in *O Fascínio do Fim*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997, p. 114).

preferido para último repouso de famílias de linhagem: «Belém é o panteão da realeza; Espinheiro e S. Marcos o panteão da nobreza local»³²⁴.

A opção de Garcia de Resende fica desde logo clarificada: é no mosteiro eborense que mais colhe os favores da nobreza que ele decide também a sua tumulação. No entanto, ao invés de o fazer dentro do templo onde se localizava o panteão da fidalguia de Évora, Garcia de Resende obteve autorização para erguer uma capela autónoma na cerca monástica. Isolada e afastada da igreja como estava, a capela tumular distinguia-se assim das demais sepulturas lançadas no espaço sagrado do templo e, por essa forma, também se distinguia e autonomizava o seu fundador. De igual modo, essa localização parecia querer corresponder ao ideal eremítico que estivera na origem dos Jerónimos: a capela, com efeito, é um pequeno eremitério que convida à meditação³²⁵.

Na opinião de José Custódio Vieira da Silva, há aqui um aspecto de curioso individualismo, pois, a par de uma certa humildade, não deixa de existir também alguma soberba e vaidade na atitude de Garcia de Resende: enquanto os fidalgos tumulados no interior da igreja tinham uma lembrança conjunta nas orações diárias da comunidade religiosa (só nos dias de aniversário era evocada a memória específica do falecimento individual), o isolamento da capela de Garcia de Resende obrigava a uma memória personalizada sempre que os monges passassem pela cerca e nela se detivessem em descanso ou em meditação, a que a frescura do poço vizinho convidava. A isso se prestavam também os bancos corridos dispostos no interior do desenvolvido nártex do pequeno templo.

De qualquer modo, e sobrepondo-se a estas considerações, talvez a intenção mais forte de Garcia de Resende fosse ditada por uma espiritualidade possuída, por um lado, de um grande sentido individualista próprio da *Devotio Moderna* e, por outro, de um ideal ascético que, como o movimento humanista, procurava a pobreza e o despojamento das origens³²⁶.

A capela tumular de Garcia de Resende compõe-se de três volumes escalonados, todos eles de planta rectangular: nártex, nave e capela-mor (Fig. 79).

³²⁴ SANTOS, Cândido dos, *o.c.*, p. 24 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, «A Capela Tumular de Garcia de Resende» in *O Fascínio do Fim*, p. 114).

³²⁵ SILVA, José Custódio Vieira da, «A Capela Tumular de Garcia de Resende» in *O Fascínio do Fim*, p.114.

³²⁶ *Ibidem*, pp. 114 e 115.

O nártex, abrindo-se em três arcos de volta perfeita, é a zona de planta mais desenvolvida (Fig. 80), pormenor que, juntamente com a existência de bancos corridos ao longo das paredes acentua a função que lhes caberia de atrair os monges Jerónimos (ou outros visitantes) para ali se sentarem em meditação ou refrescante descanso. Cobre-o uma abóbada simples de ogivas.

A nave (Fig. 81), com dois tramos, é coberta por uma abóbada polinervada, desenhando as nervuras uma estrela de quatro pontas (Fig. 82): nascendo de mísulas com decoração vegetalista, os seus encontros são marcados com chaves decoradas, destacando-se pela sua maior desenvoltura as centrais. A maior elevação da nave e o trabalho complexo da sua abóbada reforçam-lhe o papel de volume centralizador de toda a construção, acentuando igualmente a função de câmara funerária a que se destinava: é no seu pavimento, com efeito, que repousa, que repousa(va)m, em campa rasa, os restos mortais de Garcia de Resende³²⁷.

A capela-mor, a que se acede por alto arco de volta perfeita (semelhante, embora mais simples, ao portal de entrada no templo), cobre-se com igual abóbada de sistema complexo de nervuras, e nela se abre a única (e minúscula) janela de todo o conjunto arquitectónico.

O material utilizado é a alvenaria rebocada e caiada, que acentua a grande simplicidade denunciada por toda a construção. Exteriormente, apenas o denticulado de ameias chanfradas características do tardo-gótico (em especial o alentejano), sublinhado, nos ângulos da construção, por pequenos cones torsos de alvenaria, introduz uma discreta nobreza na dignidade da capela.

No interior, o revestimento cerâmico dos pavimentos com azulejos de corda seca (totalmente na capela-mor, parcialmente na nave, onde pontua a tijoleira simples) cria um colorido inesperado que joga com o trabalho rico das abóbadas (Fig. 83). De resto, só a lousa sepulcral de Garcia de Resende, lavrada ao gosto da Renascença em mármore branco de Estremoz, se diferencia pela nobreza do material utilizado³²⁸.

A iluminação da nave advém apenas da porta de entrada, enquanto a única e diminuta janela do edifício se rasga, como atrás se acentuou na capela-mor. A luz fica, deste modo, muito velada, criando um interior sombrio propício à sua função de capela tumular.

³²⁷ *Ibidem*, pp. 115 e 116.

³²⁸ *Ibidem*, pp. 116 e 117.

A miniaturização da capela de Garcia de Resende é um dos seus aspectos mais salientes, atingindo o clímax na pequeníssima capela-mor. Esta redução de escala, como avisadamente lembra José Custódio Vieira da Silva, apela irresistivelmente para as igrejas moçárabes, fazendo lembrar, de modo particular, o oratório do Mosteiro de Celanova, na Galiza, também ele de dimensões miniaturais e igualmente edificado na cerca monástica. Embora o modelo da capela eborense se encontre na tipologia das ermidas alentejanas do tardo-gótico, iniciada, de acordo com a historiografia artística portuguesa, com a ermida de S. Brás, em Évora, a redução de proporções escolhida (e eventualmente desenhada) por Garcia de Resende para a sua capela funerária faz dela um dos melhores exemplares dessa série que é, sem dúvida, uma das afirmações mais poderosas da sensibilidade mudéjar³²⁹.

À miniaturização da escala construtiva juntam-se os materiais, desde a alvenaria rebocada e caiada ao revestimento azulejar do pavimento que, de acordo com Túlio Espanca³³⁰, se estendia também aos bancos do nártex e ainda, segundo o mesmo autor, a grillhagem de tijolo de inspiração muçulmana que enchia os vãos desta última zona do templo – confirmação definitiva do mudejarismo exemplar deste pequeno templo.

Embora o trabalho das abóbadas se integre no tardo-gótico, a sua densidade excessiva denunciando uma preocupação de monumentalidade, não consegue abafar a grande simplicidade que a capela patenteia ao nível da planta e dos volumes. Estes são de grande clareza, característicos de um mudejarismo que a pouco e pouco vai opondo, às naves dos templos, capelas-mores perfeitamente cúbicas – autênticas *qubbas*, como afirma Fernando Chueca Goitia³³¹. Um primeiro exemplo é, aliás, detectável numa obra apesar de tudo mais ambiciosa, como é a capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo da Caldas da Rainha³³².

É esta sensibilidade mudéjar que, em definitivo, mais sobressai na capela tumular de Garcia de Resende. Se em Espanha a força poderosa deste mudejarismo se afirmou, em criações excepcionais, nos séculos XIV e XV, em Portugal foi sobretudo ao findar do século de Quatrocentos que ele mais se revelou. Mas, embora com manifestações mais esporádicas, continuou com assinalável vigor ao longo do século XVI. É, aliás, curioso que em 1572 o regimento dos carpinteiros da cidade de Lisboa ainda obrigue a

³²⁹ *Ibidem*, pp. 117 e 118.

³³⁰ ESPANCA, Túlio, *o. c.*, p. 307.

³³¹ CHUECA GOITIA, Fernando, *o. c.* (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, «A Capela Tumular de Garcia de Resende» in *O Fascínio do Fim*, pp. 118 e 119).

³³² SILVA, José Custódio Vieira da, *A igreja de Nossa Senhora do Pópulo das Caldas da Rainha*, Caldas da Rainha, 1985.

que o artista que *se quiser examinar de obra de laço deue saber huaa casa cõ seu teto de laço e suas decendidas e entauolamento, cubos, recimbros, rosas,, cordões, e verdugos, e assi qualquer cousa com que aa tal obra pertencer*³³³. Situação semelhante se passava em Espanha, onde em 1633 se publicava um tratado de Diego López Arenas – *Carpinteria de lo blanco* – para se construir tectos de laço³³⁴.

É, pois, esta sensibilidade mudéjar, presente sobretudo na geografia alentejana do tardo-gótico mas extensiva mas extensiva também a outras zonas do país, que a capela tumular de Gaecia de Resende evoca. Que tenha sido escolhida por ele, é o que importa realçar; como afirmava Fernando Chueca Goitia, é um exemplo bem evidente de como o estudo destes pequenos templos, que ainda está por fazer, se reveste do maior interesse, pois «muitas de estas pequenas igrejas, de grande simplicidade, situadas em pequenas aldeias no meio rural, encerram, possivelmente, aquilo que de maior interesse poderá existir no mudéjar português»³³⁵.

6.3.2 Edifícios da nobreza eclesiástica

6.3.2.1 O Convento do Espinheiro

Localizado nos arredores de Évora, o mosteiro do Espinheiro levantou-se em sítio onde um pequeno núcleo de eremitas atraía grande afluxo de gente e abundância de ofertas. Aproveitando esta circunstância, o bispo D. Pedro de Noronha pensou, em 1422, erigir no local um mosteiro. Não pôde, no entanto, concretizar essa ideia, que foi retomada por outro prelado, D. Vasco Perdigão. Para esse efeito obteve o assentimento papal, conseguido pela bula *Pia deo* de 25 de Novembro de 1457, data que assinala o nascimento do mosteiro de S.^a Maria do Espinheiro³³⁶. A ordem religiosa escolhida para o habitar foi a de S. Jerónimo, instalada em Portugal a partir de 1400, altura em que o papa autorizara a fundação dos dois primeiros mosteiros: o de Penhalonga e o de S. Jerónimo do Mato³³⁷. É uma das novas ordens surgidas no final da Idade Média que, juntamente com a dos Lóios, irão desenvolver-se sobretudo ao longo do século XVI.

³³³ CORREIA, Virgílio, *Livro dos Regimentos Officiais Mecanicos da mui nobre e sepre leal Cidade de Lisboa (1572)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, p. 244 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Fascínio do Fim*, p. 119).

³³⁴ TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Arte Mudéjar» in *Ars Hispaniae*, vol. IV, Madrid, 1949, p. 244 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Fascínio do Fim*, p. 119).

³³⁵ CHUECA GOITIA, Fernando, *o. c.* (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Fascínio do Fim*, p. 119).

³³⁶ SANTOS, Cândido – *Os Jerónimos em Portugal*, Porto, I.N.I.C. – Centro de História da Universidade do Porto, col. «Textos de História», 1980, pp. 21 e 22 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, a Arquitectura do Alentejo*, p.119).

³³⁷ *Ibidem*, pp. 7 e 8 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, a Arquitectura do Alentejo*, p. 111).

D. Manuel, na verdade, pela devoção que ele e sua mulher tinham ao patrono da ordem, S. Jerónimo, incrementou a fundação de novos mosteiros hieronimitas, destacando-se entre todos o de Belém. Como salienta Cândido dos Santos, os monges de S. Jerónimo optaram pelo litoral (a excepção é precisamente o mosteiro do Espinheiro em Évora), situando-se todos, pela opção eremítica que estivera na sua origem, fora dos aglomerados populacionais, ou em lugares solitários. «Dada a sua vocação contemplativa, os mosteiros hieronimitas, erguidos a pouca distância das cidades, delas constituíram uma espécie de muralhas espirituais»³³⁸, o que, no entender do mesmo autor, explica a sua escolha para panteões de famílias nobres: a realeza em Belém, a nobreza no Espinheiro e em S. Marcos. Na cerca do convento eborense, aliás, mandou Garcia de Resende levantar a sua capela tumular, que constitui um magnífico exemplar da sensibilidade mudéjar do tardo-gótico alentejano, como foi referido.

O actual conjunto do Espinheiro em Évora conserva poucos elementos da construção primitiva, que a sua provável modéstia ajuda a explicar. A igreja, sobretudo, sofreu grandes alterações em 1566 e 1801³³⁹. Por isso estudar-se-á o seu claustro, que, além de bem conservado, é um valioso da arquitectura do tardo-gótico que estamos a analisar.

De proporções relativamente modestas (Fig. 84) (c. 14x11 metros), o claustro de N.^a S.^a do Espinheiro tem planta rectangular, com quatro tramos nos lados maiores e três nos menores. Elevando-se em dois andares, os seus tramos são definidos por contrafortes de secção rectangular, construídos em granito, sendo mais desenvolvidos os que, pelo lado sul, se encostam à nave da igreja. A variedade dos materiais é, desde logo, um dos aspectos salientes da construção. Além dos contrafortes, o granito também constitui a matéria dos arcos de arestas, bem como dos pilares que, no andar inferior, dividem em duas que ritmam cada tramo. No andar superior, os colunelos da respectiva arcaria são de belo mármore branco de Estremoz, ao passo que as abóbadas e os panos do muro são de alvenaria caiada (Fig. 85).

Conhecem-se, neste caso, os mestres de obras que dirigiram a sua construção: João Álvaro e Álvaro Anes, entre 1520 e 1522³⁴⁰, tendo sido as obras medidas, neste

³³⁸ SANTOS, Cândido, *o.c.*, p. 24 (cit. por. SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, a Arquitectura do Alentejo*, p. 111).

³³⁹ LOPES, M.^a Hortense Nunes Vieira – «O Convento de N.^a S.^a do Espinheiro em Évora» in *Sep. «Boletim da Junta Distrital de Évora»*, 6, 1967, p. 33 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A Arquitectura do Alentejo*, p. 112).

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 37 e Túlio ESPANCA, *Alguns Artistas de Évora nos séculos XVI e XVII*, pp. 78 e 79 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A Arquitectura do Alentejo*, p. 112).

último ano, por Diogo de Arruda³⁴¹. As formas utilizadas aproximam a obra deste claustro à da sala capitular de S. Francisco de Évora que, sensivelmente pela mesma altura, D. Manuel mandara erguer. Na verdade, esta dependência da igreja franciscana utiliza pilares octogonais de granito, com os capitéis substituídos por anéis decorados com largas folhas lanceoladas dispostas em sucessão horizontal, círculos entrelaçados, grossos caules de movimento ondulante com os frutos preenchendo os vazios (Fig. 86 – A e B). As abóbadas, de aresta, utilizam arcos torais segmentares que, nas paredes, se apoiam em mísulas de granito. O trabalho é, porém, duro e grosseiro³⁴².

6.3.2.2 Convento de N.ª Sª da Assunção (Lóios) de Arraiolos

A igreja do convento dos Lóios de Arraiolos (Fig. 87) constitui outro edifício conventual (tal como os conventos do Espinheiro e de S. Bento de Cástris), integrado na arquitectura religiosa sob influência da igreja de S. Francisco de Évora.

A sua fundação, em local onde D. Álvaro Pires de Castro, irmão de D. Inês de Castro, havia fundado as suas pousadas ou paços³⁴³, deve-se a D. João Garcês e sua mulher D. Leonor de Abreu. Por não terem descendência, fizeram plena doação da quinta onde residiam, situada em local de poético nome – *Vale das Flores ou Vale Formoso*³⁴⁴ – à congregação dos cónegos de S. João Evangelista ou Lóios.

A primeira pedra foi lançada pelo próprio fundador em 14 de Agosto de 1527. A falta de meios monetários suficientes para levantar obra grandiosa patenteia-se não só nos auxílios que D. João Garcês recebeu, como na própria demora que as obras experimentaram, além da relativa modéstia da construção conventual. Com efeito, D. João III contribuiu com 2000 cruzados; seus irmãos, os infantes D. Henrique e D. Luís, participaram também com as suas esmolas; o duque de Bragança, D. Teodósio, tomou a seu cargo a construção do claustro; outras pessoas mais, entre elas Francisco Pereira e sua mulher, que ofereceram 153 cruzados para o retábulo, tiveram ocasião de colaborar na fábrica do mosteiro³⁴⁵. As obras, por sua vez, conheceram, como momentos principais, a conclusão da nave, em 1537; em data posterior, o claustro;

³⁴¹ VITERBO, F. M. Sousa, *o. c.*, vol. I, p. 52 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A Arquitectura do Alentejo*, p. 112).

³⁴² SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 112.

³⁴³ RIVARA, J. H. da Cunha, *Memórias da Villa de Arrayolos*, 2.ª ed. (fac-simil.), parte I, Arraiolos, Câmara Municipal, 1983, p. 97 (1.ª ed., «Panorama», 1853-1854) (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 114).

³⁴⁴ SANTA MARIA, P. Francisco – *O Ceo aberto na Terra*, na Oficina de Manoel Lopes Ferreyra, 1967, p. 515 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 114).

³⁴⁵ RIVARA, J. H. C., *o. c.*, p. 99 (SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 115).

cerca de 1579, o capítulo, refeitório e escadaria principal; como última grande construção, o alpendre-coro e a torre, concluídos cerca de 1590³⁴⁶, já no reinado de D. Sebastião. Por estas razões, o conjunto da igreja e das dependências conventuais converte-se em esplêndido *álbum* da sequência das diferentes formas artísticas do século de Quinhentos, desde o tardo-gótico e 1.º renascimento, até ao designado *estilo chão*. As medidas da igreja são mais um elemento a atestar a relativa modéstia da construção: a nave tem 17,90x5,40m.

O interior é constituído por uma única nave de três tramos rectangulares, com abóbada de alvenaria decorada com nervuras que, juntamente com os arcos formeiros, arrancam de mísulas de granito ornamentadas (Fig. 88). A abóbada estrelada é muito rebaixada, quase plana, com penetrações laterais. É um exemplo típico das «abóbadas achatadas e assentes em arcos segmentares que repousam em mísulas e que quase sempre não dependem dos alçados», existentes sobretudo na região alentejana³⁴⁷. O desenho das nervuras apresenta um aspecto original nos arcos torais que, ao centro, surgem interrompidos, desenhando-se aí um pequeno losango de nervuras secundárias. De função essencialmente decorativa, indica também a mestria técnica atingida pelos mestres pedreiros, pois os arcos torais são elemento fundamental da sustentação da abóbada. A leveza dos materiais e a perícia construtiva permitem que, na igreja de Arraiolos, esses elementos estruturais de suporte possam transformar-se quase só em decorativos. As chaves circulares que marcam o encontro de todas as nervuras ostentam decoração vegetalista estilizada, tendo a central um escudo³⁴⁸.

A capela tumular onde actualmente jaz o fundador, construída em 1560, no lado da Epístola, apresenta uma abóbada estrelada de quatro pontas, com a curiosidade de as chaves serem ligadas por nervuras curvas – os chamados combados. O uso deste tipo particular de nervuras, é bastante tardio (e não muito usado no Alentejo), se atendermos a que o primeiro exemplar de abóbadas de combados a ser construído no país foi o da capela-mor da igreja de Jesus de Setúbal. A abóbada da capela-mor da igreja de Arraiolos está dividida em dois tramos, apresentando-se decorada com duas estrelas de quatro pontas, tendo sido suprimido o arco toral. Nos lados das duas

³⁴⁶ ESPANCA, Túlio, *I. A. de P. Concelho de Évora, vol. VII*, Lisboa, A. N. B. A., 1975, pp. 14 e segs. (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 115).

³⁴⁷ CHICÓ, M. T., *A arquitectura em Portugal na época de D. Manuel e nos princípios do reinado de D. João III, o. c.*, p. 246 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 115).

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 115.

estrelas desenvolvem-se nervuras curvas que se cruzam com as rectas em local diferente das chaves, sendo o seu ponto de encontro enlaçado com uma corda³⁴⁹. Chaves de decoração vegetalista estilizada ocupam o seu lugar habitual num conjunto que se destaca pela capacidade técnica dos alvanéus em levantarem uma abóbada de alvenaria, quase plana, que dispensa as estruturas de suporte das nervuras (aqui reduzidas a decoração) e do arco toral. Estamos, de novo, perante um interior de nave única, característico do tardo-gótico alentejano desde a sua primeira construção conventual (a igreja da Conceição de Beja) e a que S. Francisco de Évora veio trazer a sensibilidade mudéjar, nestes interiores caiados, de suave luminosidade, e a que o revestimento azulejar, «imensa composição cerâmica que atinge a cimalha e emoldura as janelas»³⁵⁰, colocada por empreitada de 1700, empresta um surpreendente colorido e frescura, de tal modo que, como afirmámos para a igreja dos Lóios de Évora, é quase impossível pensar hoje esse espaço sem esse revestimento.

Exteriormente, o ar mudéjar domina por completo o edifício, nos contrafortes cilíndricos coroados por coruchéus cónicos que definem os três ramos da nave e os dois da cabeceira, no reboco caiado de imaculada brancura e na ausência de qualquer decoração. Apenas superfícies lisas e volumes simples, bem definidos. Por isso mesmo se torna mais gritante o contraste do pesado coro-alpendre, ladeado pela torre sineira, de fortes gigantes de granito demarcando superfícies lisas da parede. Neste aspecto, a igreja de Arraiolos é arqueologia viva de sobreposição de duas sensibilidades diferentes, unidas em confronto pacífico³⁵¹.

A porta axial (Fig. 89) é da primeira fase de obras da igreja. Simples, como toda ela, construída em granito, apresenta-se pouco profunda. Constituem-na ombreiras oblíquas ornadas de três finos colunelos, separados por molduras concavas em que se anicham meias esferas. Essa mesma composição prolonga-se pela verga, recortada em arcos de volta inteira. Aposto perpendicularmente à fachada, um colunelo delimita, de cada lado, o portal: da mesma grossura que os outros, o seu fuste enrola-se num movimento torso, prolonga-se em delicado pináculo, acima do arco, e transforma-se, sobre este, em corpo escamado de serpente (semelhante às que aparecem em janelas da Galeria das Damas, em Évora) atada por cordas nas extremidades. As suas cabeças, que se afrontam sobre o meio do portal, ficam presas por corda que se eleva ao centro,

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 116.

³⁵⁰ ESPANCA, Túlio, *Convento de N.ª Senhora da Assunção (Lóios)*, p. 16 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 116).

³⁵¹ SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 116.

completando o arco contracurvado identificador do tardo-gótico³⁵². Se os capitéis do lado direito estão completamente corroídos pela erosão, os do lado esquerdo apresentam-se, para além de muito grossos em comparação com a delicadeza dos respectivos fustes, ornados com decoração vegetalista e, os mais exteriores, com um entrançado de fita e um tufado, com aberturas, próprio de uma veste. As bases são de molduras circulares penetradas por outras rectas, uma de cada fuste (num trabalho idêntico às bases dos botaréis da porta capitular dos Lóios de Évora), assentando sobre um soco liso, ressaltado, que acompanha o recorte das bases.

Na sua simplicidade, o portal dos Lóios de Arraiolos é característico do momento artístico e das mãos que o conceberam: elementos eruditos (as serpentes) combinados com o trabalho de mãos populares (talvez mestre João Marques, autor da porta do hospital da vila, de 1525)³⁵³ que os executaram, alinhando formas simples num conjunto que, apesar da sua humildade é bem concebido de proporções e adquire mesmo, uma certa delicadeza no sentido da composição³⁵⁴.

6.3.2.3 Igreja Matriz de Santa Maria da Feira (Beja)

Tradição mantida secularmente na cidade, afirma que neste local existiu a primeira sé visigótica, sobretudo baseada no aparecimento de achados arqueológicos em que avultam duas lápides funerárias (uma delas datada de 622-554 da era cristã), e pedras ornamentadas com labores típicos daquela época. Outras versões históricas admitem, do mesmo modo, que no edifício esteve instalada a mesquita muçulmana. O certo é que, segundo fontes documentais fidedignas, aqui se fundou, em 1259, com licença de D. Afonso III, a igreja de Santa Maria, que o mesmo monarca concedeu, no ano de 1270, à ordem de S. Bento de Avis³⁵⁵.

A paróquia passou à posteridade, com o título de *Santa Maria da Feira* – embora o seu orago seja o de *N.ª S.ª da Assunção* -, porque, desde 1261, no terreiro envolvente se efectuava o mercado popular que aquele rei havia concedido à cidade de Beja. Nela exerceu a sua actividade social, com sede desde a instituição de 8 de Dezembro de 1500 e até cerca de 1550, a Irmandade da Santa Casa da Misericórdia, fundada pela

³⁵² *Ibidem*, pp. 116 e 117.

³⁵³ ESPANCA, Túlio, *Convento de N.ª Senhora da Assunção (Lóios)*, p. 16 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 117).

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 117.

³⁵⁵ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Beja, XII*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1992, p. 127.

rainha D. Leonor, viúva de D. João II, e tendo como 1.º provedor Rui Lopes, fidalgo da câmara del-rei D. Manuel³⁵⁶.

O edifício encontra-se afogado por nivelamentos frontais posteriores à fundação trecentista, sobretudo na fachada principal, que olha ao ocidente e se ampara, afortunadamente, no alpendre de arquitectura de transição gótico-mudéjar. É este um curioso exemplar do estilo híbrido que no Alentejo se divulgou a partir dos últimos decénios do séc. XV e que, no caso particular da cidade, poderá andar na órbita cultural do infante D. Fernando, duque de Beja, aqui residente, em paço sobranceiro, infelizmente destruído em 1895³⁵⁷.

Tem cinco arcos góticos, de lanceta muito pronunciada e de perfis moldurados, três faciais e dois laterais nascentes de colunetas de pedra e bases de alvenaria muito elevada, com capitelação profusa, exótica ou de folhagens de cardo, marmórea (Fig. 90). Quatro torrinhãs cilíndricas, de agulhas cónicas, envolvidas e rematadas por ameias chanfradas, protegem e flanqueiam o conjunto, imprimindo-lhe pitoresca silhueta, com suas abóbadas de penetrações e bocetes estrelóides, simplificados. Vestígios da primitiva cobertura de travejamento – talvez em trabalho de alfarge -, são evidentes no corpo interior, de frustes cachorros embebidos nos alçados³⁵⁸.

Sotopostas rasgam-se as três portadas de calcário regional, concebidas na arte tardo-renascença de finais do séc. XVI, sendo as laterais adinteladas, com cornijas pronunciadas e remates de cruz com o monograma de I. N. R. I., e o central, mais ancho, de arco pleno, emoldurado e acantonado de duas colunas estriadas, da ordem dórica. No eixo, a marca donatária da ordem de Avis.

A empena da igreja, desenhada em linhas de notória simplicidade e de frontão triangular encimado pelo sinal do Redentor, marmóreo, é protegida por botaréis e rasgada de três janelões de alvenaria e únicos que concedem iluminação às naves³⁵⁹. Agigantadas nailharga setentrional, ligeiramente recuadas e outrora separadas do templo por uma obstruída ruela-saguão, elevam-se, elevam-se, altaneiras e geminadas, as torres paroquial e camarária do relógio (Fig. 91), amalgamadas em revestimento de argamassa, que pretendeu reforçar o conjunto da ruína manifesta, que vinha de épocas antigas e se agravou durante o terramoto de 23 de Abril de 1909. O bloco, formado por um prisma de secção quadrangular, com cerca de 5 metros de largura por 9 metros de

³⁵⁶ *Ibidem.*

³⁵⁷ *Ibidem.*

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 128.

³⁵⁹ *Ibidem.*

comprimento, rematado com coroamento de características diferentes, é fortemente cunhado por aparelho recuperado da construção medieval, onde é visível uma pilastra visigótica³⁶⁰. Sofreu vários arranjos circunstanciais e aditamentos, como a cúpula do oriente e o alto campanário do ocidente, este de quatro olhais, que se rematou no ano de 1873. De 1761 parecem ser os três mostradores circulares, de horas, que identificam o relógio, cujo mecanismo foi feito nesse ano pelo mestre serralheiro bejense António Franco, em substituição de um primitivo do reinado de D. Manuel I.

Sotopostas, na face do *Largo de Santa Maria*, - que também se chama *Largo do Porvir* -, correm três peças de evocação simbólica pacense, de mármore, que são: cabeça romana de um touro, de grandes dimensões, metida em disco emoldurado, semelhante ao par existente no Museu Regional, o brasão antigo da cidade, representado pelas armas de Portugal, em chefe, carregadas por cinco besantes em aspa, e em contra chefe, por um castelo de três torres³⁶¹.

Relíquia dos fundamentos é a abside do monumento, bem característica da arquitectura gótica portuguesa de finais da centúria ducentista ou de alvares da imediata, talvez ainda na época de D. Dinis e consequência das diligências do seu primeiro reitor, padre Joanes Muniones, após a instituição de 1259-70.

Todavia a obra primitiva deveu-se, sem dúvida, à ordem de Avis, sua donatária a partir deste ano e ainda por mercê tércio-joanina³⁶². Mantêm, no aspecto exterior (abstraindo a desaparecida cortina ameçada do coroamento, barbaramente substituída, nos fins do séc. XVIII, pelo subsistente remate abobadado de grossa alvenaria); a estrutura e planta poligonal primitiva, de panos protegidos por contrafortes de andares, trabalhados em cantaria granítica e de calcário regional. Frestas geminadas, de lunetas de quadrifólios muito elegantes, hoje tapadas, são rematadas por cornijamento de modilhões e gárgulas zoo-antropomórficos, bem típico do estilo ogival³⁶³.

O corpo interior (Fig. 92) dispõe-se em planta rectangular, inspirado no templo-salão de Santo Antão, Évora, concebido por Afonso Álvares e Manuel Pires, mas este de Santa Maria, cujos fundamentos – na traça actual – devem andar pelos primórdios do último quartel do séc. XVI; desconhece-se, em absoluto, o seu tracista e construtor, que podem andar na órbita daqueles mestres de pedraria, porquanto a igreja, como comenda de S. Bento de Avis, foi remodelada certamente em tempos do arcebispo

³⁶⁰ *Ibidem*, pp. 128 e 129.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ *Ibidem*.

cardeal D. Henrique, grande protector da mesma ordem, do mestrado, na época, da Casa Real Portuguesa³⁶⁴.

6.3.2.4 A Igreja Matriz de Viana do Alentejo

O templo de Viana do Alentejo (Fig. 93) tem sido considerado como um dos exemplares mais conseguidos do denominado manuelino no Sul do país. Atribuído por Reinaldo dos Santos a Diogo de Arruda, pode aceitar-se com muita plausibilidade essa atribuição, dado que esse artista era, em 1521, nomeado primeiro mestre das obras da comarca do Alentejo³⁶⁵, dirigindo já, desde 1519, as obras do Castelo Novo de Évora. O início da construção da matriz de Viana do Alentejo ter-se-á efectuado, precisamente, por essa altura.

A exemplo das igrejas de Elvas e de Olivença, sensivelmente contemporâneas, também a fábrica da matriz de Viana revela preocupações de qualidade e cuidado de execução³⁶⁶.

Encostada à muralha sul do castelo (que em fins do século XV sofreu também obras de melhoramento)³⁶⁷, viu, por esse facto, prejudicado o desenvolvimento normal da cabeceira. Apertada contra o amuralhado nascente, a abside (e os absidiolos de planta rectangular) contraiu-se de tal forma que a sua profundidade é quase nula. Apresenta-se, por esta razão, com um único tramo, como na igreja da Madalena de Olivença.

Exteriormente, o edifício revela a disposição tradicional das igrejas góticas portuguesas: três corpos perfeitamente definidos, correspondentes à divisão interior das naves, que são acusadas pela menor largura das laterais em relação à central. Esta é ainda definida, no exterior da fachada principal, por dois contrafortes de secção rectangular, enquanto, nos cunhais, os respectivos gigantes se dispõem em ângulo. Os muros são coroados por merlões chanfrados, e os contrafortes rematam-se por característicos pináculos cónicos do tardo-gótico alentejano, que, na nave central, se prolongam em contraforte cilíndrico, pouco ressaltado, até à nascença dos arcobotantes

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 131.

³⁶⁵ SANTOS, Reinaldo dos, «Os Arrudas» in *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Empr. Nacional de Publicidade, s/d, p. 159. Cfr. também ESPANCA, Túlio, *Alguns artistas de Évora nos séc XVI-XVII, o. c.*, p. 82 e F. M. Sousa VITERBO, *o. c.*, vol. I (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 133).

³⁶⁶ SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, pp. 133 e 134.

³⁶⁷ ESPANCA, Túlio, «Viana do Alentejo, Castelo», in *Inventário Artístico do Distrito de Évora*, vol. IX, Lisboa, A. N. B. A., 1978, p. 415 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 134).

de tijolo. Estes, bem lançados, alinham-se sobre as naves laterais cujo telhado, bem como o da nave principal, é pouco inclinado, quase plano, como convém a edifício mediterrânico³⁶⁸.

A par da sábia organização e do bem traçado perfil destas estruturas exteriores, que aproximam a matriz de Viana do Castelo da igreja de S. Francisco de Évora, o outro elemento externo de assinalável importância é o seu pórtico axial (Fig. 94). Com maior ou menor desenvolvimento, todos os autores que a ele dedicaram a sua organização fizeram já a sua leitura e, alguns, a interpretação. Por isso, mais do que a nova leitura formal e exaustiva, interessa sobretudo destacar os elementos que melhor podem caracterizar o trabalho inédito revelado por esse pórtico. O mármore de que é feito (e não o granito que tem sido apontado) está infelizmente muito sujo, o que lhe retira legibilidade e beleza³⁶⁹.

O portal é constituído por um arco de volta inteira sob o qual se recorta abertura geminada, de arcos também de volta perfeita. Se este tipo de abertura aparecera já na porta axial de S. Francisco de Évora, o seu envolvimento por um arco exterior, criando um reduzido onde se inscreve a cruz de Cristo, é, porém, uma novidade. A inspiração poderá ter vindo das arcadas da galeria superior do claustro dos Jerónimos de Lisboa, que apresentam a mesma organização, embora aí o espaço entre a abertura geminada e o arco envolvente seja vazado. A envolver a composição de Viana do Alentejo, duas colunas-contrafortes desdobram-se em arco contracurvado sobre a abertura, abrigando o escudo régio, enquanto nos encontros se elevam duas esferas armilares³⁷⁰.

No entanto, mais do que no esquema compositivo, a originalidade do pórtico de Viana reside na forma e na variedade dos elementos decorativos da composição. As formas, como acertadamente nota Pérez Embid, revelam dois tratamentos diferentes, identificáveis em duas zonas distintas: «una exterior en la que el pedrero há labrado el “gordo das estilizações rudes” (...), y outra interior – los dos arcos del vano y el arco intermédio – en la que la labor de talla recuerda el plateresco»³⁷¹. No entanto, mais do que rudeza ou aproximação ao plateresco, o tratamento da decoração mostra sobretudo uma pujança e vigor acentuados, que desequilibram, de certo modo o conjunto. Dir-se-ia que o artista, dispondo de liberdade total ou necessitando de provar aptidões, se

³⁶⁸ SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 134.

³⁶⁹ *Ibidem*, pp. 134 e 135.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 135.

³⁷¹ PEREZ EMBID, F., *o. c.*, p. 122 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 135).

deixou apossar de febre criadora que o levou a encher positivamente todo o espaço disponível com tantas e tão variadas formas que algumas, não tendo já local, se acavalitam sobre as outras, à procura de um lugar: veja-se o caso dos cães apostos sobre a coluna contraforte da esquerda, no arranque da moldura contracurvada, ou os leões simétricos entre os capitéis dos colunelos de ambos os lados. Outro facto de assinalar é que, se o reportório do tardo-gótico se apresenta completo nas formas e no tratamento, surgem também elementos já renascentistas, numa mistura desordenada de quem não está por dentro do seu significado e leis de ordenamento³⁷².

Ao tardo-gótico pertencem – além da ordenação geral do pórtico -, os elementos decorativos localizados sobretudo na abertura propriamente dita, já que, com excepção do arco contracurvado, as colunas contrafortes obedecem a outro tipo de composição. É assim que vemos, no tímpano, um desenho de escavado ténue assemelhando-se a *soifflets*, com rosetas apostas, que enquadram, dentro da moldura circular semelhante trança enlaçada, a cruz de Cristo. O mainel e os colunelos exteriores transformam-se em nodosos troncos (no mainel é apenas um, enquanto nos colunelos é um feixe deles), enlaçadas por fita larga enrolada em espiral e pontuada de rosetas; transformação idêntica sofre o arco contracurvado, feito entrançado de troncos rugosos (de sobreiro?)³⁷³. Os colunelos interiores, se têm a mesma fita (embora mais estreita e em movimento oposto) dos exteriores, não a vêem enlaçar troncos, mas pequenas esferas bipartidas, conjunto que se prolonga pelos arcos geminados e pelos das arquivoltas. Gótica, ainda, é a pujante vide, de grosso tronco estriado, folhas enroladas e cachos estilizados, os bagos alternando com fitas, que sai das bocas de figuras humanas encerradas em cesto de entrançado grosso, localizadas na moldura côncava entre os colunelos³⁷⁴. Gótica, finalmente é a decoração híbrida dos capitéis: no lado esquerdo, o velho tema de S. Miguel a cavalo, lutando contra o dragão, um anjo de asas abertas segurando um filactério de pontas esvoaçantes e, entre eles, os dois leões que já referimos; no lado direito repete-se a composição, desaparecendo apenas a figura de S. Miguel, substituído por vegetação; ao centro, no mainel, cinco características folhas de cardo, por cima de uma gola encordoada, arqueiam esforçadamente o seu limbo recortado (Fig. 95). Sobre elas, o ábaco circular é rompido, nos seus dois andares, por

³⁷² SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, pp. 135 e 136.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ *Ibidem*.

molduras angulosas, enquanto a base do mainel apresenta a característica interpenetração de molduras circulares e poligonais do gótico final³⁷⁵ (Fig. 96).

A partir das colunas contrafortes, no entanto, a decoração começa a apresentar outra face, que manifesta já influências renascentistas. Antes, porém, anote-se o ritmo decrescente de todas as bases para o interior, perspectivando melhor a pouva profundidade do portal, e a sua constituição menos complexa que a base do mainel, apesar de profusamente decoradas.

As colunas contrafortes possuem quer um recorte quer uma decoração profundamente originais. Na verdade apresentam-se seccionadas, a espaços regulares, por anéis; em cada uma dessas zonas, sublinhadas por friso vegetalista, dispõem-se *putti* segurando flores, de relevo ténue, ou lençol enrolado, sereias com tronco único e duplo corpo de peixe, cabeças entre volutas ou anjos músicos (nos capitéis), golfinhos de dentes ameaçadores, máscaras humanas que, no lado direito, assumem feições de negro ou, mais estranhamente ainda, no pináculo direito, um rosto trifacial (Fig. 97). A explicação para este último ineditismo terá a ver, utilizando investigação efectuada por German de Pamplona, com a representação trifacial que aparece, a partir dos séculos XII e XIII, na arte românica e gótica, como símbolo da Trindade, e cujos precedentes remotos se encontram numa divindade suprema euroasiática de carácter solar e omnividente³⁷⁶. Segundo o mesmo autor, a Toscana é no século XV e princípios do XVI, o centro de florescimento artístico da Trindade trifacial³⁷⁷. Os golfinhos, por outro lado, juntamente com os *putti*, pertencem também a um repertório determinado e com nomes precisos do primeiro renascimento italiano³⁷⁸. Estamos, portanto, em presença de um conjunto de elementos que fazem deste portal de Viana do Alentejo um caso à parte da escultura decorativa do tardo-gótico português: é o momento em que o gótico, tratado com uma exuberância e uma vitalidade extraordinárias, recebe elementos de um repertório renascentista que é tratado, não ao modo italiano, mas ao modo português, isto é, com o mesmo sentido de pujança e de vigor dado às formas góticas desobedecendo, embora (talvez por desconhecimento), às regras precisas de

³⁷⁵ *Ibidem*, pp. 136 e 137.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 137.

³⁷⁷ PAMPLONA, German, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, C. S. I. C., 1970, pp. 39-53; Cfr. também GONÇALVES, F., «Iconografía Trinitária. A «Trindade Trifonte» em Portugal», sep. *O Tripeiro*, Porto, 1962 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo* p. 137).

³⁷⁸ GUILLAUME, Jean, *L'Ornement Italien en France. Position du problème et méthode d'analyse*, sep. «Atti del I Convegno Internazionale di studi», Pavia, 1983, p. 207 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 137).

tratamento enunciadas na fonte original, como a terminação dos pináculos em cântaros, com pequenos Bacos sentados, mais uma vez demonstra³⁷⁹. De qualquer modo, este pórtico com a sua teoria completa de escultura decorativa gótica associada a um novo formulário decorativo renascentista, torna-se num exemplar consumado de síntese magnífica de dois mundos que, mais do que opostos e contraditórios, se sucedem com naturalidade.

O interior da matriz de Viana do Alentejo (Fig. 98), se obedece à disposição tradicional de três naves desiguais de cinco tramos, abóbadas de alvenaria independentes dos alçados, com cruzaria simples de ogivas que arrancam de mísulas, apresenta, no entanto, elementos dignos de realce que a distinguem entre outros exemplares da mesma época: são eles os pilares, a pequena altura das naves laterais e a decoração³⁸⁰. Os pilares, grossos, são octogonais. Já falámos do aparecimento desta forma (e da sua provável fonte de influência) no claustro do Espinheiro, na sala do capítulo de S. Francisco de Évora e na própria igreja dos Jerónimos de Belém. Acontece, porém, que os pilares de Viana do Alentejo, além de serem, de todos, os mais robustos estão seccionados, estão seccionados em duas partes quase iguais por dois grossos anéis decorados. Com este pormenor, acentua-se a horizontalidade interior do edifício, reforçada pela pouca altura dos arcos de comunicação (eles também de intradorso poligonal, acompanhando o feitio do pilar) e pela baixa altura das naves laterais. A distanciação e simplificação dos pilares, no entanto, contribui para que o espaço interior, não sendo unificado, se torne comunicante e de uma relativa fluidez³⁸¹.

A decoração volta, porém, a ser de novo um dos caracteres essenciais desta igreja. Nos anéis das colunas predominam elementos vegetalistas: troncos nodosos; vegetação cheia, alternando folhas com grandes flores abertas, tudo reunido por laços elegantes; serpentes de escamas salientes e cabeças terríficas enleando os seus corpos (como já havíamos referenciado na porta dos Lóios de Arraiolos e em janelas do palácio de D. Manuel em Évora); bem desenhadas folhas carnudas nas mísulas, rematadas em florão (estando as das naves laterais adossadas aos pilares, acima do último anel, segundo um tratamento semelhante ao de Elvas e Olivença); e, como elemento realmente invulgar, máscaras-folhagem nas mísulas da nave central

³⁷⁹ SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 137.

³⁸⁰ *Ibidem*, pp. 137 e 138.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 138.

engastadas nas paredes nascente e poente³⁸². O facto mais surpreendente é que uma dessas máscaras apresenta nitidamente caracteres negróides, bem como a sua correspondente do lado oposto, em que o envolvimento não é feito já por folhas mas por grandes cadeias. Reflexos dos escravos negros, que então abundavam em Portugal, estas mísulas, bem como as mesmas feições negróides do portal, revelam o exotismo e o gosto pelo luxo (legível na decoração transbordante do pórtico) presentes, em várias situações, na sociedade portuguesa de Quinhentos e traduzida em manifestações artísticas do tardo-gótico³⁸³.

A igreja matriz de Viana do Alentejo apresenta-se, pois, como um repositório de soluções arquitectónicas e de decoração escultórica que a tornam um caso à parte em toda a arquitectura portuguesa do tardo-gótico. Pressente-se a afirmação. Feita com um vigor quase incontrolável, de um artista cheio de energia, que quis deixar forte presença em tudo o que tocou. A bela e original pia de água benta, aliás, é disso um último testemunho. Simultaneamente, o resultado conseguido na concepção do espaço interior traduz uma escala humana de forte acentuação que, em nosso entender, manifesta uma sensibilidade bem portuguesa, a que não é alheia a sensibilidade mudéjar e também mediterrânica. Com efeito, o espaço, ao mesmo tempo que se torna cada vez mais unificado, humaniza-se nas proporções entre a largura e a altura, a que a simplicidade da alvenaria, contratando com o granito, empresta um encanto muito próprio³⁸⁴.

6.3.2.5 A Igreja de S. João Baptista de Moura

A igreja de S. João Baptista de Moura (Fig. 99), que foi objecto de estudo desenvolvido por Jorge Segurado, ficou concluída em 1502³⁸⁵. O seu tracista, segundo aquele autor, teria sido Boytac, devido à semelhança com a matriz da Golegã, enquanto a direcção das obras pertenceria a Cristóvão de Almeida. Para José Custódio Vieira da Silva³⁸⁶, esta atribuição não se afigura convincente, apresentando a cabeceira como elemento fundamental da diferenciação. Enquanto na Golegã surge o modelo mais tradicional de abside com dois absidiólos, em Moura a disposição adoptada, embora já a tenhamos detectada na Lourinhã, é mais recente: suprimem-se os

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ *Ibidem*, pp. 138 e 139.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 139.

³⁸⁵ SEGURADO, Jorge, *Data da igreja manuelina de S. João, em Moura, o. c.*, p. 41 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 120).

³⁸⁶ SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p.121.

absidiolos, substituídos por altares simples. Além da diferença que implica a leitura em planta, transforma completamente a organização do espaço e a exterior dos volumes. A solução adoptada em Moura proporciona do edifício uma leitura que a sua simplificação torna mais clara, de acordo com a tendência mediterrânica e a sensibilidade mudéjar assinalada, a partir da igreja da Conceição de Beja.

Outra diferença fundamental é a disposição da torre sineira. Elemento que, por ser *insígnia* de tempo paroquial, raramente aparece em templos conventuais, destaca-se por completo, como volume independente, na fachada da matriz da Golegã; em Moura, embora se localize em zona idêntica da fachada, funde-se quase com esta, sendo a sua leitura plena apenas possível em volume, já que, em planta, só um ligeiro ressalto da parede em que nasce a acusa. É um aspecto que nos parece também fundamental: integrada no todo da fachada, a torre sineira contribui eficazmente para a sua unidade, grande pano liso em que se destacam, unicamente, a porta e o óculo de iluminação. É, de novo, a integração na sensibilidade mediterrânica e mudéjar das grandes superfícies lisas de alvenaria³⁸⁷.

Escapou à observação de Jorge Segurado o facto de o abobadamento das naves (Fig. 100) de S. João Baptista de Moura não poder ser obra levantada em 1502. São três abóbadas de canhão, construídas em alvenaria, e não podem, de modo nenhum, ter sido levantadas no princípio do século XVI. O facto de a grossura dos muros do corpo da igreja de Moura, salientado por Jorge Segurado, ser maior que os da matriz da Golegã, prende-se com a existência, nesta, de contrafortes que na primeira, precisamente pela maior espessura dos muros, se dispensaram. A provável cobertura de madeira tornava-os desnecessários. Deste modo, convertem-se em mais um elemento que, em oposição aos contrafortes da igreja da Golegã, implica diferença fundamental na técnica construtiva utilizada: em Moura, é de novo a marca das mãos mudéjares a estar presente, emergindo, da leitura exterior do templo, o seu aspecto compacto, de volumetria simples e claramente acusada, mesmo que, na construção primitiva, o exterior apresentasse uma fisionomia diferente, resultante da desigual elevação das naves³⁸⁸.

No interior do templo (Fig. 100), os pilares definidores das naves são também elemento importante de caracterização. Totalmente diferentes do da igreja da Golegã, apresentam-se com o fuste oitavado, o que, a atendermos à datação proposta por Jorge

³⁸⁷ SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 122.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 122.

Segurado, os constitui, segundo José Custódio Vieira da Silva³⁸⁹, em primeiro exemplo de pilares desse tipo a ser usado no tardo-gótico português, precisamente no mesmo ano em que se começava a erguer a igreja dos Jerónimos, onde os pilares oitavados irão atingir a sua máxima expressão. Em Moura, as bases são características do tardo-gótico, bem como os anéis de decoração vegetalista, que substituem os respectivos capitéis. Os ábacos, muito desenvolvidos, são de oito lados curvos e decoram-se com as meias esferas que, pouco antes, Boytaca aplicara também na igreja de Jesus de Setúbal e que, na obra da igreja de N.^a S.^a do Pópulo das Caldas da Rainha, ornaram também as mísulas exteriores das gárgulas³⁹⁰.

Admite-se que não será forçar demasiado ligar o aparecimento de pilares oitavados (que já foram referenciados, embora de proporções diferentes, nos colunelos do claustro afonsino da Batalha e do convento de Varatojo), às influências do gótico catalão na arquitectura do tardo-gótico alentejano. Na verdade, as igrejas dessa zona mediterrânica, bem como algumas galerias dos típicos pátios catalães ou de claustros conventuais, utilizam de preferência essa forma arquitectónica. Referem-se, por exemplo, a igreja de Santa Maria del Mar, a catedral de Palma de Maiorca e a igreja de Santa Maria de Cervera.

A cabeceira da igreja de S. João Baptista de Moura, de planta rectangular e com gigantes nos ângulos, coroou-se (talvez em época posterior) de merlões chanfrados e de remates cónicos nos contrafortes. Juntamente com a cobertura em terraço, contribuiu para integrar plenamente este edifício, em conjunto com outros elementos já analisados, no tardo-gótico alentejano. Será de assinalar, ainda, o facto de os contrafortes escalonados terem o seu terceiro andar, que é definido por chanfros em papos de rola, transformado em prisma cujos lados frontais se dispõem em cunha. Aparecidos primeiro nos gigantes do corpo da igreja de Jesus de Setúbal, serão adoptados também na igreja dos Jerónimos de Lisboa, na antiga sé de Elvas e na igreja da Madalena de Olivença³⁹¹.

O portal principal (Fig. 101) é elemento completamente novo no panorama do tardo-gótico alentejano. Em primeiro lugar, já não se apresenta rasgado em pano de muro saliente, como era uso então, constituindo o dos Lóios de Évora a última sobrevivência. Agora, a abertura desenvolve-se apenas na espessura das paredes em

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 123.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 123.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 124.

que se insere. Muito desenvolvida (ocupa metade da altura total da fachada), a porta de S. João Baptista de Moura apresenta uma feição do tardo-gótico internacional, embora com tratamento português. As ombreiras são constituídas por dois colunelos de diferente espessura, apresentando o exterior caneluras espiraladas, ornadas com meias esferas pouco salientes. Entre ele e o colunelo interior, mais delgado e liso, o espaço alarga-se e enche-se de uma decoração desenvolvida que nasce de um entrançado grosso: no lado esquerdo (Fig. 102), bem desenhadas folhas de cardo (que mais parecem de acanto); no lado direito, grossos ramos ondulantes de possível azinheira, que as bolotas identificam, prolonga-se a toda a extensão da moldura trilobada que encima o lintel de arco segmentar³⁹². Os capitéis ficam reduzidos a anéis com decoração vegetalista e, sobre os ábacos, ambos os colunelos se prolongam em moldura. A exterior é torsa e, numa primeira inflexão, desenha três arcos sobre a verga da porta, enquanto outro ramo se eleva e desenha o arco contracurvado. Entre elas, o emblema de D. Manuel – a esfera armilar -, ladeia o escudo português. A moldura mais interior, lisa, desenha o mesmo trilobado da primeira moldura, abrigando sob os seus arcos duas rosetas e um escudo. De assinalar, ainda a existência de dois pináculos cujo arranque se efectua ao nível dos capitéis e que, com a sua feição de tardo-gótico internacional, contribuem para acentuar um pouco a elevação do largo portal. Esse sentido de elevação é bem preciso para equilibrar o peso dos desenvolvidos socos sobre que assentam as bases dos colunelos e que parecem querer agarrar com força, dando-lhe estabilidade, o portal à terra³⁹³.

6.3.2.6 A Igreja Matriz de S. Paulo de Pavia

A igreja de Pavia estava quase concluída em 1534, como transparece da Visitação efectuada nesse ano: «e no temporall achou que a dita igreja se fazia de nouo e nom estaua ainda em partes a abóbada carrada de todo»³⁹⁴. Apesar de revelar uma certa rudeza e simplicidade, acaba por se tornar um edifício importante na caracterização do tardo-gótico alentejano.

Com efeito, o seu exterior de alvenaria, marcado pela volumetria simples de dois corpos rectangulares apostos – as naves e a cabeceira -, é marcado pelo ritmo dos botaréus cilíndricos, rematados em coruchéus cónicos, e pelos merlões muçulmanos. O

³⁹² *Ibidem*, p. 125.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ A. D. E., *Visitação da igreja de sam Paulo da Villa de Pavia*, cód. CXXIII/1-1, fl. 66 v.º (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p. 141).

seu aspecto alentejano e mudéjar seria ainda mais marcado se o nártex que primitivamente lhe prolongava a frontaria não tivesse desaparecido³⁹⁵.

Interiormente (Fig. 103), e apesar da sua simplicidade, pretendeu-se dar-lhe um ar majestoso; por isso, além das três naves, criaram-se nela sete tramos, que lhe conferem «proporções majestosas não isentas do populismo peculiar dos mestres provincianos coetâneos»³⁹⁶. Os pilares, de granito, são octogonais, de bases simples e anéis decorados rudimentarmente com flores, entrançados, meias esferas, etc.. A originalidade maior, no entanto, vai para as abóbadas lançadas à mesma altura. Totalmente de alvenaria rebocada e caiada incluindo as próprias nervuras, a abóbada da nave principal apresenta o mesmo desenho e curvatura (arco total de volta inteira) da nave da igreja dos Lóios de Évora, enquanto nas colaterais se cruzam ogivas simples, com arcos torais quebrados, repousando em mísulas adossadas aos muros. Só o granito em que elas estão modeladas, bem como os bocetes decorados com motivos muito simples, pontuam a alvura de toda a abóbada³⁹⁷.

Apesar da sua simplicidade e rudeza, a igreja de Pavia acaba por tornar-se um exemplar de grande significado na evolução do tardo-gótico alentejano: perfeitamente mudéjar nos materiais e nas formas, assume-se igualmente como edifício do Sul na realização de um espaço interior unificado, com as abóbadas à mesma altura. Consegue, pois, reunir em si, de modo feliz, (tanto mais importante quanto foram mãos de artista popular que as ergueram), a tendência, própria do gótico mediterrânico, de procura de espaços unificados com a sensibilidade mudéjar, de feição alentejana, que nesta região portuguesa se desenvolveu com raro vigor no final do tardo-gótico. Quando a igreja do Vimieiro se erguer, o espaço tornar-se-á já renascentista; mas a persistência tardo-gótica e mudéjar manter-se-á no aparelho de alvenaria, no nártex desenvolvido, na abóbada rebaixada de nervuras, totalmente desligada dos alçados³⁹⁸.

6.3.2.7 A Igreja Matriz de Mértola

A igreja matriz de Mértola (Fig. 104) assume significado especial por ser o único caso conhecido, em Portugal, de uma mesquita árabe, em bom estado de conservação.

³⁹⁵ ESPANCA, Túlio, «Igreja Matriz de S. Paulo de Pavia», in *Inventário Artístico do Distrito de Évora*, vol. VII, Lisboa, A. N. B. A., 1975, p. 436 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p.141).

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 437 (SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, p.142).

³⁹⁷ SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A arquitectura do Alentejo*, pp. 141 e 142.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 142.

Apesar das alterações que lhe introduziram (com o carácter, no entanto, do tardo-gótico e mudéjar alentejanos), conservou elementos estruturais que não conseguiram apagar-lhe a raiz primeira: a divisão interior em cinco naves e quatro tramos, alguns capitéis reaproveitados, algumas portas e o inconfundível mihrab.

As portas apresentam-se com uma feição tipicamente muçulmana. Construídas no mesmo tijolo de todo o edifício, são estreitas e altas: ombreiras rectas, alfiz enquadrando arcos em ferradura ultrapassados.

Dois capitéis coríntios de mármore, possivelmente reaproveitados pelos próprios construtores da mesquita, conservam-se ainda sobre as respectivas colunas de pedra e fuste liso. Bases já clássicas, contrastando com os plintos e os capitéis ainda tardo-góticos, marcam o hibridismo das formas desse momento artístico, combinando-se com a abóbada única de cruzaria simples de ogivas, tudo de alvenaria³⁹⁹.

A concepção do espaço interior, mantendo a estrutura primitiva, ampliou a unidade espacial já existente, com a introdução dessa abóbada única (Fig. 105). Deste modo, o único espaço religioso árabe conservado no nosso país viu a ampla sala que o constituía ser não só respeitada mas aumentada na sua espacialidade pela cobertura que lhe introduziram. Estas obras terão decorrido, segundo se deduz da comparação com formas semelhantes, nunca antes da terceira década do século XVI⁴⁰⁰.

Exteriormente, os contrafortes cilíndricos, coroados por coruchéus cónicos e cingidos de merlões chanfrados, vieram fundir-se, numa linguagem comum, com o aparelho de alvenaria de tijolo caiado, os merlões árabes (Fig. 104). De certo modo, o mudejarismo reencontrou-se, em Mértola, com o seu velho ascendente – a construção árabe, mesmo que num edifício modesto, pequena mesquita de bairro⁴⁰¹.

³⁹⁹ SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A Arquitectura do Alentejo*, p. 143.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pp. 143 e 144.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 144.

7. CONCLUSÕES

O mudejarismo alentejano, com as características analisadas neste trabalho, cinge-se ao final do século XV e princípios do século XVI. Apesar da existência de vestígios de mudejarismo em Portugal anteriores àquela época, ele como que irrompeu praticamente sem solução de continuidade, não parecendo ser o produto de um fundo de influências muçulmanas enraizadas na população e que tenham despertado naquela época. Factores conjunturais, como a viagem de D. Manuel I a Castela, nos finais do século XV e a estadia de fidalgos portugueses naquele país, poderão ter despoletado a fase de maior desenvolvimento do mudejarismo alentejano. No entanto, este mudejarismo encontrou condições, tanto político-sociais como artísticas, características do final da Idade Média europeia e, em particular, portuguesa, que facilitaram o seu aparecimento e condicionaram, tal como as influências de Castela e Andaluzia, as suas características arquitectónicas e decorativas.

Entre as condições político-sociais do final da Idade Média são de realçar: as novas necessidades de luxo e conforto, assim como as de afirmação de poder, da realeza e da nobreza, conducentes à construção de paços com novas condições de luxo e comodidade, que foram paulatinamente substituindo os castelos medievais (o castelo e paço de Alvito é um exemplo visível dessa transição), tal como à edificação de solares de veraneio (solares da Sempre Noiva e de Água de Peixes, no caso para a análise que nos interessa); um aumento da religiosidade que, muito antes da Reformas do século XVI, marca efectivamente o final da Idade Média, surgindo novas ordens religiosas (os Lóios e os Jerónimos), trazendo consigo um ideal de ascese renovada e até eremítica, enquanto as mais antigas prosseguem uma decadência, que só reformas internas, buscando o rigor e a pureza da regra primitiva, impedem que seja total⁴⁰²; incremento do espírito individualista e de independência face à Igreja, levando a nobreza a construir edificios religiosos, que serviriam de panteão para si e suas famílias. A capela de Garcia de Resende, situada no interior da cerca do convento do Espinheiro, nos arredores de Évora, sintetiza bem mistura do espírito piedoso com o individualismo da época. Tudo o que foi dito deu origem a que no final da Idade Média surgisse no Alentejo, em particular em Évora e seus arredores, um surto de construção de edificios civis e religiosos, onde o mudejarismo se iria manifestar.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 175.

Relativamente às características arquitectónicas daqueles edifícios, elas correspondem a uma das vertentes do tardo-gótico português, a que se manifestou essencialmente no sul do país, embora tendo surgido pela primeira vez no claustro de D. Afonso V do mosteiro da Batalha: é o tardo-gótico de linhas sóbrias e geométricas, despojado, com origem no tardo-gótico do Midi e da Catalunha. Nas igrejas com este estilo privilegia-se a horizontalidade e os volumes simples, procurando-se a unidade espacial, assumida em naves amplas ou de grande intercomunicabilidade, ou, de modo mais completo, no modelo de igreja de nave única, com capelas entre os contrafortes, características que encontraram no Alentejo uma aceitação total⁴⁰³. Outras inovações foram o uso de cabeceiras de planta rectangular, com o desaparecimento do transepto e a colocação dos contrafortes, em ângulo, nos cunhais. Esta última solução estrutural contribuiu para a definição dos grandes panos lisos dos muros caiados, cuja imagem se torna inconfundível na paisagem alentejana, evocando a arte almóada. A decoração do manuelino e do mudéjar concentra-se, assim, nos vãos (portas e janelas), com a utilização do arco em ferradura e de materiais da região (essencialmente tijolo e mármore de Estremoz), que provocam contrastes de cores, de grande efeito decorativo. Em particular, nas janelas o uso do arco em ferradura é sistemático, utilizando frequentemente o tijolo recortado: refiram-se os exemplos das casas Cadaval, dos condes de Basto, de Vasco da Gama, todas em Évora, do castelo-paço de Alvito e do paço de Água de Peixe. A utilização do tijolo recortado, material de profunda raiz árabe na sua utilização, produz um belo contraste entre o vermelho dos arcos e o branco do mármore dos colunelos. É importante realçar o pórtico sul da *Galeria das Damas*, com três altos arcos em ferradura, onde o vermelho vivo do tijolo contrasta com o granito cinzento dos pilares. Com a utilização do granito em substituição do tijolo (casos da Sempre Noiva, da Casa Cordovil, das janelas do primeiro piso da *Galeria das Damas*, entre outros) não se obtém a mesma intensidade de contraste. A utilização dos arcos em ferradura nas portas acontece, sobretudo, em edifícios religiosos, como no caso do pórtico da igreja de S. Francisco e da porta da casa do Capítulo do Convento dos Lóios. Esta, pela sua riqueza decorativa e qualidade do mármore e granito utilizados, é, talvez, a mais conseguida de todas as manifestações mudejarizantes deste período⁴⁰⁴. Excepcionalmente, também existem arcos em

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 177.

⁴⁰⁴ SILVA, José Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses*, p. 261.

ferradura em portas de edificios civis, como sucede com uma das portas dos antigos Paços do Concelho de Évora, actualmente no Museu Regional de Évora.

Existem, no Alentejo, um conjunto de igrejas paroquiais que receberam as influências das igrejas de S. Francisco e de S. Brás, relativamente às características mudéjares. Refiram-se, como exemplo, a igreja de S. João Baptista de Moura, a igreja matriz de Viana do Alentejo, a igreja matriz de S. Paulo de Pavia e a igreja matriz de Mértola, onde a simplicidade da arquitectura, as formas geométricas, os panos grandes e brancos lhes atribuem um inconfundível cariz mudéjar. Na igreja matriz de Mértola, proveniente de uma antiga mesquita árabe, o mudejarismo reencontrou-se com o seu velho ascendente – a construção árabe, mesmo que num edificio modesto, pequena mesquita de bairro⁴⁰⁵.

Embora fora do âmbito deste trabalho, não se devem olvidar as pequenas igrejas e capelas do sul do país, de grande simplicidade, situadas em pequenas aldeias, no meio rural, que encerram, provavelmente um dos aspectos mais interessantes do mudéjar português. São frequentemente constituídas por uma só nave, com uma capela-mor em forma de «qubba», tal como se encontra na região de Aljarafé, a oeste de Sevilha. Foi grande a influência almóada na arquitectura das igrejas desta região. Nestas igrejas as cabeceiras poligonais góticas foram substituídas por capelas-mor de planta quadrada, com abóbadas octogonais, quer de pedra quer de madeira. Nestas condições, as igrejas, do ponto de vista estilístico, tornaram-se integralmente muçulmanas, numa curiosa associação de uma organização basilical com uma «qubba» ou capela. Ambos os elementos derivam directamente da tradição islâmica e os mudéjares não fizeram senão agrupá-los, porque assim convinha ao programa litúrgico. Este tipo de mudejarismo sevilhano, de influência almóada, prolonga-se pelo território português, através das províncias de Huelva e Sevilha. O estudo das pequenas igrejas do sul de Portugal terá que ser feito em conjunto com o daquelas províncias⁴⁰⁶.

Não são muitos os estudos sobre o mudejarismo português e, em particular, sobre o alentejano. São apenas de salientar os trabalhos de José Custódio Vieira da Silva⁴⁰⁷,

⁴⁰⁵ SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, A Arquitectura do Alentejo*, p. 144.

⁴⁰⁶ CHUECA GOITIA, F, *Arquitectura Muçulmana Peninsular e sua influência na Arquitectura Cristã*, o. c., s/n.

⁴⁰⁷ SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, Livros Horizontes, Lisboa, 1989.

Pedro Dias⁴⁰⁸ e Perez Embid⁴⁰⁹, citados ao longo deste trabalho. Por outro lado, também não são abundantes, em Portugal, mesmo no Alentejo, os monumentos com mudejarismo. Beja e a sua região são mesmo bastante pobres, relativamente ao mudejarismo analisado neste trabalho, talvez pela inferior importância política de Beja, face à cidade de Évora, no período em causa e pelas depredações de que a cidade foi alvo. Esta situação cria dificuldades ao investigador que pretenda estudar o tema do mudejarismo alentejano. Um melhor conhecimento dos artífices mouros, das suas origens e migrações, dos monumentos onde exerceram o seu trabalho, das suas técnicas e das influências recebidas, permitiria uma análise mais aprofundada deste tema.

⁴⁰⁸DIAS, Pedro, «Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização» in *Mare Liberum*, Lisboa, nº 8, 1994.

⁴⁰⁹PEREZ EMBID, Florentino, *El Mudejarismo en la Arquitectura Portuguesa de la Época manuelina*, 1ª ed., Sevilha, 1944.

8. BIBLIOGRAFIA

A. D. E., *Visitação da igreja de sam Paulo da Villa de Pavia*, cód. CXXIII/1-1, fl. 66 v.º

ALBRECHT, Haupt, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1986.

ALMAGRO GORBEA, António, «Los Palacios de tradición andaluzí en la Corona de Castilla: Pedro I» in *EL LEGADO DE AL-ANDALUZ*, Simpósio Internacional, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla e León, 2007.

AMADOR DE LOS RIOS, D. José, *Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando*, 19 de Junio de 1859 (cit. por SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardogótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, Livros Horizontes, Lisboa, 1989.

AMARAL, Maria Antónia, «O Tecto Mudéjar da Capela de Santo António de Arguedeira (Tarouca)» in *Mundo de Arte*. 2, 1988.

ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la morte en Occident*, Paris, ed. du Seuil, 1975.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Leitura Nova, Estremadura.

BELÉM, Frei Jerónimo, *Chronica Serafica da Santa Província dos Algarves*, Lisboa, 1753.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *EL ISLAM, de Córdoba al Mudéjar*, Madrid, SÍLEX, 2010

CALI, F., *l'Ordre Flamboyant*, Paris, Arthaud, 1967.

CARITA, Rui, «Os tectos de alfarge na Madeira, séc. XVI» in *Actas do II Colóquio Internacional de História da Madeira*. Funchal: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1990.

CHICÓ, Mário Tavares, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, 3ª ed., Lisboa, Livros Horizontes, 1981.

- *A Cidade de Évora*, n.ºs 9 e 10

- «O Mosteiro da Batalha e Arquitectura em Portugal no fim do século XIV e no século XV», in *História da Arte em Portugal*, vol. II, Porto, Portucalense Editora, 1848.

CHUECA GOITIA, F, *Arquitectura Muçulmana Peninsular e sua influência na Arquitectura Cristã*, (Exposição de documentação fotográfica), Lisboa, Fund. Cal. Gulbenkian, 1962.

CONDE DE SABUGOSA, *O Paço de Sintra*, Lisboa, 1903.

CORREIA, Virgílio, «A Arte: o século XV», in *História de Portugal*, vol. IV, Barcelos, Portucalense Editora, 1932.

- *Livro dos Regimentos Officiais Mecanicos da mui nobre e sempre leal Cidade de Lisboa (1572)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926.

- «O contributo muçulmano na arte românica»; *Obras*, vol. II, Coimbra, 1949.

- *Três cidades de Marrocos – Azemôr, Mazagão, Çafim*, 1ª ed., Lisboa, 1923.

COSTA, João Paulo Oliveira, *D. Manuel I*, Lisboa, Temas e Debates, 2011.

D. DUARTE, *Leal Conselheiro*, LISBOA, Livraria Bertrand, 1942.

DIAS, Pedro, *A arquitectura Gótica Portuguesa*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.

- «Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização» in *Mare Liberum*, Lisboa, nº 8, 1994.

- «O Manuelino», *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Edições Alfa, 1986.

- «O Mudejarismo da Arte Coimbrã-séculos XV e XVI» in *Arquivo Coimbrão*, 1979.

- «A Viagem de D. Manuel a Espanha e o surto mudéjar na arquitectura portuguesa» in *Relaciones Artísticas entre Portugal e España*, JUNTA DE CASTILLA Y LEON,, Consejería de Educación e Cultura, 1986.

DOMINGUEZ PERELA, E., «Notas sobre Arquitectura Mudéjar», in *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*.

ESPANCA, Túlio, *Alguns Artistas de Évora nos séculos XVI-XVII*, 1948.

- «Convento de S. João Evangelista» in *I. A. do Concelho de Évora*, vol. VII, Lisboa, A. N. B. A., 1966.

- *Evolução dos Paços do Concelho de Évora (Cadernos de História e Arte Eborense)*, Évora, Edições Nazareth, 1947.

- *Évora, Arte e História*, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1980.

- *Évora e o seu Distrito*, Évora, Livraria Nazareth, 1967.

- *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Beja, VII*, Lisboa, 1966.

- *Inventário Artístico de Portugal, concelho de Évora, I Volume*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966.

- «Palácio Real de D. Manuel» em *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora*, I Volume, VII, Lisboa, Academia Nacional das Belas-Artes, 1966.

- «Palácios Reais de Évora» in *Cadernos de História e Arte Eborense, Palácios reais de Évora, III*, Edições Nazareth, Évora, 1946.

ÉVIN, Paul-Antoine, «Faut-il voir un symbolisme maritime dans la décoration manuéline?» in *XVI^o Congrès International d'Histoire de l'Art*, vol. II, Lisboa-Porto, 1949.

EWERT, Christian, *La Mezquita de Mertola (Portugal)*, Granada, 1965.

FISCHER, F.W. e TIMMERS, J. J. M., *Système Logique de l'Architecture*, 2.^a ed., Bruxelas, Pierre Mardaga, s/d.

FOCILLONN, H., *Le Moyen Age Gothique*, Art d'Occident 2, Paris, Armand Colin, «Le Livre de Poche», 1971.

FREIRE, A. B., *Brasões da Sala de Sintra, Livro III*, 2.^a ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921.

GARCIA, P. Q., *Artistas de Coimbra*, 1923.

GÓIS, Damião de, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*. Nova edição conforme à de 1566, Coimbra.

GONÇALVES, António Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*, Lisboa, 1947.

GOULÃO, Maria-José, «Alguns Problemas ligados ao emprego de azulejos mudéjares em Portugal nos séculos XV e XVI» in *Relaciones Artísticas entre Portugal y España*. Coordenação de Jesús Maria Caamaño. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1986.

GUIA Turístico de Beja, Beja, Câmara Municipal, 1950.

HISTÓRIA DE Portugal, Vol. I (dir. de MATTOSO, José), Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

«Igreja de Nossa Senhora da Oliveira. Guimarães», *Boletim dos Monumentos*, n^o 128, Lisboa, 1981.

J. MORALES, Alfredo, «El Alcazar del rey Don Pedro y los palácios mudéjares sevillanos» in *Arte mudéjar en Aragón, Léon, Castilla, Extremadura y Andalucía* (Coord. de DUCAY, M. C. L.), INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.), Zaragoza, 2006..

LAMPEREZ Y ROMÉA, Vicente, *História de la arquitectura cristiana en España*, Barcelona, 1909.

LOPES, M^a Hortense Nunes Vieira – «O Convento de N.^a S.^a do Espinheiro em Évora», *Sep. Boletim da Junta Distrital de Évora*, 6, 1967.

Livro de Linhagens do Século XVI, Lisboa, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1956.

MALDONADO PAVÓN, Basílio, *Las almenas decorativas hispanomusulmanas*, Madrid, 1967.

MANUEL ROLDAN, José, *Historia de Espanha*, Madrid, Edi - 6, S. A., 1984.

MERVEILLEUX, Charles Frédéric, *Mémoires instructifs pour un voyageur dans les divers États de L'Europe*, Amesterdão, 1738.

MOGOLLÓN-CANO CORTÉS, Pilar, «El Real Monasterio de Santa María de Guadalupe y la arquitectura mudéjar en Extremadura» in *Arte mudéjar en Aragón, Léon, Castilla, Extremadura y Andalucía*, (Coord. de DUCAY, M. C. L.), INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.), Zaragoza, 2006.

OLIVEIRA, Lina Maria Marrafa de, «Estrutura e decoração dos tectos de alfarge» in *Monumentos*, 19, 2003.

PAMPLONA, German, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, C. S. I. C., 1970.

PEREIRA, Gabriel, «A Torre das Águias», *Serões*, vol. VII, Lisboa, 1902.

- «Beja», in *A Arte e a Natureza em Portugal*, vol. VIII, Porto, Emílio Biel, 1908.

- «Elvas», in *A Arte e a Natureza em Portugal*, vol. VIII, Porto, Emílio Biel, 1908.

- «A Varanda da Casa Cordovil (Largo da Porta de Moura)» in *Estudos Diversos*, Colectânea anotada e organizada por João Rosa. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1934.

- «Conventos de Freiras (1^a Parte)» in *Estudos Eborenses*, 2^a ed., 1^o vol., Évora, ed. Nazareth, 1947.

- «Lóios (Antigo Mosteiro ou Casa de S. João Evangelista)» in *Estudos Eborenses*, 2^a ed., 1^o vol., Évora, ed. Nazareth, 1947.

- «O Mosteiro de N.^a S.^a do Espinheiro» in *Estudos Eborenses*, 2^a ed., 1^o vol., Évora, ed. Nazareth, 1947.

- «Sempre Noiva», *Estudos Diversos* (colectânea organizada e anotada por João Rosa), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934.

PEREIRA, Paulo, «Do «Modo» Gótico ao Manuelino (Séculos XV-XVI)» in *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), Volume 2, Temas e Debates, 1995.

- *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 1995,

PEREZ EMBID, Florentino, *El Mudejarismo en la Arquitectura Portuguesa de la Época manuelina*, 1^a ed., Sevilha, 1944.

POPIELOVO, Nicolau de, Cfr. *Viajes de extranjeros por España y Portugal en los siglos XV, XVI y XVII*, Madrid, 1878.

RIBEIRO, Orlando, *Geografia e Civilização*, Lisboa, Letra Livre, 2013.

- *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, 3.^a ed., Lisboa, Livraria. Sá da Costa, 1967.

RIVARA, J. H. da Cunha, *Memórias da Villa de Arrayolos*, 2.^a ed. (fac-simil.), parte I, Arraiolos, Camãra Municipal, 1983.

SALAZAR E CASTRO, D. L., *Genealogia de la Casa de Silva*, I Parte, Madrid, Melchior Alvarez y Mareo de Llanos, 1685.

SANTA MARIA, P. Francisco – *O Ceo aberto na Terra*, na Officina de Manoel Lopes Ferreyra, 1967.

SANTOS, Cândido – *Os Jerónimos em Portugal*, Porto, I.N.I.C. – Centro de História da Universidade do Porto, col. «Textos de História», 1980.

SANTOS, Reinaldo dos, «Os Arrudas» in *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Empr. Nacional de Publicidade, s/d.

SARAIVA, António José, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Lisboa, Gradiva, 1988.

SANTOS, Reinaldo dos, «A Arte Manuelina» in *A Arquitectura em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1929.

- *O Estilo Manuelino*, Lisboa, 1952.

- «Lóios» in *Guia de Portugal* (dir. Raul Proença), 1.º ed., 2.º vol., Lisboa, Bibl. Nacional de Lisboa, 1927.

SARASA SÁNCHEZ, Esteban, *La sociedad mudéjar in «Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía»* (Coord. de DUCAY, M. C. L.), INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.), Zaragoza, 2006.

SEGURADO, Jorge, *Data da igreja manuelina de S. João, em Moura*, Lisboa, 1978.

SILVA, A. L. P., *Nobres Casas de Portugal*, 5 vols, Porto, Livraria Tavares Martins, s/d.

SILVA, José Custódio Vieira da e RAMÔA, Joana, «A sé gótica de Silves. Os diferentes momentos construtivos», *Revista de História da Arte*, 9, Lisboa, Instituto de História da Arte-Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, Livros Horizontes, Lisboa, 1989.

- *A igreja de Nossa Senhora do Pópulo das Caldas da Rainha*, Caldas da Rainha, 1985.

- «A Capela Tumular de Garcia de Resende» in *O Fascínio do Fim*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997.

- «A Capela de São Domingos e o monumento funerário de Rui Valente na Sé de Faro» in *Monumentos*, 24, Março, 2006.

- *História das Fortificações Portuguesas no Mundo* (dir. Rafael Moreira), Lisboa, Publicações Alfa, 1989.

- *Paços Medievais Portugueses* (segunda edição), Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002.

- *Para um entendimento da Batalha: a influência mediterrânica*. Comunicação apresentada no III Encontro de História Dominicana, Fátima, 1986.

- *O Palácio Nacional de Sintra*, 1.ª ed., Londres: Scala Publishers, 2002.

- «El mudejarismo em Portugal. Estado de la cuestión» in *EL LEGADO DE AL-ANDALUZ*, Simpósio Internacional, Valladolid, Fundación del Património Histórico de Castilla e León, 2007.

SOUSA, Bernardo Vasconcelos e, «Idade Média (séculos XI-XV)», in *HISTÓRIA DE PORTUGAL* (coord. Rui Ramos), Lisboa, A Esfera dos Livros, 2009.

TORRES. BALBÁS, L., «Arte Mudéjar» in *Ars Hispaniae*, vol. IV, Madrid, Plus-Ultra, 1949.

TRINDADE, Rui André Alves, *Revestimentos Cerâmicos Portugueses (Meados do século XIV à primeira metade do século XVI)*, Lisboa, Edições Colibri, 2007.

VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, «La Arquitectura Mudéjar y los sistemas constructivos en los reinos de León y Castilla en torno a 1200» in *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía* (Coord. de DUCAY, M. C. L.), INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.), Zaragoza, 2006.

VASCONCELOS, Leite de, *Antroponímia Portuguesa. Viajes de extranjeros por España y Portugal en los siglos XV, XVI y XVII*, traducidos por F. R., Colección de Javier de Liske, Madrid, 1878.

VITERBO, J. M. de Sousa, *Dicionário histórico e documental dos architectos, engenheiros e construtores portugueses ou ao serviço de Portugal*, Lisboa, 1899-1922.

FONTES DAS FIGURAS

- Fig. 1 - DIAS, P., «Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização» in *Maré Liberum*, p. 56.
- Fig. 2 – *Ibidem*, p. 59.
- Fig. 3 – *Ibidem*.
- Fig. 4 – *Ibidem*, p. 60.
- Fig. 5 – *Ibidem*, p. 55.
- Fig. 6 – *Ibidem*, p. 81.
- Fig. 7 – *Ibidem*, p. 67.
- Fig. 8 – *Ibidem*, p. 78.
- Fig. 9 – DIAS, Pedro, *História da Arte em Portugal, o Manuelino*, vol. 5, Lisboa, Publicações ALFA, 1986, p. 91.
- Fig. 10 - *Ibidem*, p. 90.
- Fig. 11 – DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, Fig. 48.
- Fig. 12 – *O Mosteiro da Batalha*, Infopédia (4 de Abril de 2014).
- Fig. 13 – GIL, Júlio, *As Mais Belas Igrejas de Portugal, Volume IV*, Lisboa, Editorial Verbo, 2006, p. 189.
- Fig. 14 – PEREIRA, Paulo (Direcção), *História da Arte em Portugal, Volume 2*, Lisboa, Temas e Debates, 1995, p. 31.
- Fig. 15 – SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a Arquitectura do Alentejo*, p. 52.
- Fig. 16 – *Ibidem*, p. 17.
- Fig. 17 – *Ibidem*, p. 58.
- Fig. 18 - DIAS, Pedro, *História da Arte em Portugal, o Manuelino*, vol. 5, p. 74.
- Fig. 19 - Foto do autor.
- Fig. 20 - SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a Arquitectura do Alentejo*, p. 98.
- Fig. 21 – *Ibidem*, p. 102.
- Fig. 22 – SILVA, Joaquim Palminha da, *Monografia, Freguesia da Sé e São Pedro*, Évora, Edição da Junta de Freguesia da Sé e São Pedro, 2011, p. 8.
- Fig. 23 - SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a Arquitectura do Alentejo*, p. 100.
- Fig. 24 – PEREIRA, Paulo (Direcção), *História da Arte em Portugal, Volume 2*, p. 31.
- Fig. 25 - SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a Arquitectura do Alentejo*, p. 101.
- Fig. 26 - *Ibidem*, p. 103.
- Fig. 27 - *Ibidem*, p. 104.
- Fig. 28 - *Ibidem*, p. 94.
- Fig. 29 – DIAS, Pedro, *História da Arte em Portugal, o Manuelino*, vol. 5, p. 53.
- Fig. 30 – *Ibidem*, p. 56.
- Fig. 31 – PEREIRA, Paulo, *ARTE PORTUGUESA, História Essencial*, Lisboa, Temas e Debates (Círculo dos Leitores), 2011, p. 453.
- Fig. 32 – PEREIRA, Paulo (Direcção), *História da Arte em Portugal, Volume 2*, Lisboa, Temas e Debates, 1995, p. 133.
- Fig. 33 – SILVA, José Custódio Vieira da, *Paços Medievais*, p. 324.
- Fig. 34 – *Ibidem*, p. 325.

- Fig. 35 – Foto do autor.
Fig. 36 – Foto do autor.
Fig. 37 – Foto do autor.
Fig. 38 – Foto do autor.
Fig. 39 – Foto do autor.
Fig. 40 – Foto do autor.
Fig. 41 – Foto do autor.
Fig. 42 – Foto do autor.
Fig. 43 - Foto do autor.
Fig. 44 - Foto do autor.
Fig. 45 - Foto do autor.
Fig. 46 - Foto do autor.
Fig. 47 - Foto do autor.
Fig. 48 – ESPANCA, Túlio, «Evolução dos Paços do Concelho de Évora» in *Cadernos de História e Arte Eborense, IV*, Évora, Papelaria Nazareth, 1947.
Fig. 49 – *Ibidem*.
Fig. 50 – ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora*, VII, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966, Estampa VIII.
Fig. 51 – SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal, a Arquitectura do Alentejo*, p. 66.
Fig. 52 – *Ibidem*, p. 63.
Fig. 53 – ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora*, VII, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966, Estampa XIII.
Fig. 54 – SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, a Arquitectura do Alentejo*, p. 155.
Fig. 55 – PEREZ EMBID, Florentino, *El Mudejarismo en la Arquitectura Portuguesa de la Época manuelina*, 1ª ed., Sevilha, 1944, Estampa XXVII.
Fig. 56 – *Ibidem*, Estampa XXVIII.
Fig. 57 - SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, a Arquitectura do Alentejo*, p. 108.
Fig. 58 (A e B) – *Ibidem*, p. 109.
Fig. 59 – *Ibidem*, p. 110.
Fig. 60 (A e B) – *Ibidem*.
Fig. 61 - ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Beja*, XII, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1992, Estampa 124.
Fig. 62 – *Ibidem*, Estampa 125-I.
Fig. 63 – *Ibidem*, Estampa 125-II.
Fig. 64 – SILVA, José Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses*, p. 255.
Fig. 65 – *Ibidem*, p. 260.
Fig. 66 – *Ibidem*, p. 256.
Fig. 67 – *Ibidem*, p. 259.
Fig. 68 - DIAS, Pedro, *Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização*, p. 75.
Fig. 69 - ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora*, VII, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966, Estampa VI.
Fig.70 – GIL, Júlio, «Palácio dos Condes de Basto, Évora» in *Os mais belos palácios de Portugal*, Lisboa, VERBO, 1995, p. 239.
Fig. 71 – *Ibidem*, p. 245.
Fig. 72 – SILVA, José Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses*, p. 269.
Fig. 73 – *Ibidem*, p. 272.

- Fig. 74 - *Ibidem*, p. 274.
- Fig. 75 – ESPANCA, Túlio, *Évora e o seu Distrito*, Évora, Livraria Nazareth, 1967, Capa.
- Fig. 76 – SILVA, Joaquim Palminha da, *Monografia da Freguesia de Santo Antão*, Évora, Edição da Junta de Freguesia de Santo Antão, 2009, p. 62.
- Fig. 77 – Foto do autor.
- Fig. 78 – Foto do autor.
- Fig. 79 – Foto do autor.
- Fig. 80 – Foto do autor.
- Fig. 81 – Foto do autor.
- Fig. 82 – SILVA, José Custódio Vieira da, «A Capela Tumular de Garcia de Resende» in *O Fascínio do Fim*, Lisboa, Livros Horizontes, 1997, p. 117.
- Fig. 83 – Foto do autor.
- Fig. 84 - SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, 1989, p. 111.
- Fig. 85 – *Ibidem*, p. 112.
- Fig. 86 – *Ibidem*, p. 113.
- Fig. 87 – *Ibidem*, p. 114.
- Fig. 88 – *Ibidem*, p. 117.
- Fig. 89 – *Ibidem*, p. 115.
- Fig. 90 - ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Beja*, XII, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1992, Estampa 210.
- Fig. 91 – *Ibidem*, Estampa 211.
- Fig. 92 – *Ibidem*, Estampa 213.
- Fig. 93 – GIL, Júlio, *As mais belas igrejas de Portugal*, p. 181.
- Fig. 94 - SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, a Arquitectura do Alentejo*, p. 135.
- Fig. 95 – *Ibidem*, p. 136.
- Fig. 96 – *Ibidem*.
- Fig. 97 – *Ibidem*, P. 137.
- Fig. 98 – *Ibidem*, p. 139.
- Fig. 99 – *Ibidem*, p. 121.
- Fig. 100 - GIL, Júlio, *As mais belas igrejas de Portugal*, p. 187.
- Fig. 101 – *Ibidem*.
- Fig. 102 - SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, p. 124.
- Fig. 103 – *Ibidem*, p. 142.
- Fig. 104 – *Ibidem*, p. 144.
- Fig. 105 – *Ibidem*, p. 143.