

Equipamentos Monásticos e prática espiritual

Coord. **Maria de Lurdes Craveiro**
Carla Alexandra Gonçalves
Joana Antunes

Equipamentos Monásticos

e prática espiritual

Coord. **Maria de Lurdes Craveiro**
Carla Alexandra Gonçalves
Joana Antunes



Secretariado Nacional

FICHA TÉCNICA

Título	Equipamentos Monásticos e Prática Espiritual
Colecção	Bens Culturais da Igreja, N.º 7
Coordenação científica	Maria de Lurdes Craveiro Carla Alexandra Gonçalves Joana Antunes
Coordenação editorial	Sandra Costa Saldanha
Autores	André Dias Goes; Catarina Fernandes Barreira; Francisco Pato de Macedo; Gabriel Pereira; Inês Melo Gato de Pinho; Joana Antunes; João Luís Inglês Fontes; Lúcia Maria Cardoso Rosas; Luís Henriques; Luísa Trindade; Manuel Joaquim Moreira da Rocha; Maria de Lurdes Craveiro; Maria Filomena Andrade; Maria José Travassos Bento; Marta Simões; Nicolas Reveyron; Pedro Redol; Sandra Costa Saldanha; Sonia Cavicchioli.
Edição	Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja
Ano	2017
Design e composição	PHDesign
Impressão e acabamento	Sersilito
Depósito legal	431928/17
ISBN	978-989-99967-0-0

Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja
Quinta do Bom Pastor, 1549-025 Lisboa
Tel.: (+351) 218 855 482 | Fax: (+351) 215 849 514
info@bensculturais.pt | www.bensculturais.pt

ÍNDICE

- Apresentação 5
Maria de Lurdes Craveiro
Carla Alexandra Gonçalves
Joana Antunes

I. O ESPAÇO DEVOCIONAL

- The fresco decoration of the church of the Cassinese monastery of San Sisto in Piacenza, Italy: meaning and function 9
Sonia Cavicchioli
- Ritual, objetos litúrgicos e imagens nos Mosteiros de Santa Maria de Pombeiro e Alcobaça 25
Lúcia Maria Cardoso Rosas
- O tesouro de Santa Clara-a-Velha: funcionalidade e articulação com a liturgia 27
Francisco Pato de Macedo
- «Mais lugar pera se ver a Deos somente»: os cadeirais de coro manuelinos e a sua (in)visibilidade no espaço monástico 47
Joana Antunes
- A festa do Corpus Christi no Mosteiro de Alcobaça nos séculos XIV e XV 83
Catarina Fernandes Barreira
- O quotidiano musical no fim da Europa no século XVII: uma perspectiva sobre os primeiros anos do convento de S. Boaventura em Santa Cruz das Flores 105
Luís Henriques

II. ORDENAÇÃO, REGRA E ESPAÇO

- Pratiques dévotionnelles et organisation de l'espace ecclésial dans les établissements de moniales au Moyen Age 123
Nicolas Reveyron
- O coro alto: o convento de Cristo no arranque da Reforma Católica 149
Maria de Lurdes Craveiro
- Espaço e vida monástica: a cartuxa de Évora entre a fundação quinhentista e a renovação pós-conciliar da vida religiosa 175
João Luís Inglês Fontes, Maria Filomena Andrade
- Reformas Humanistas: o mosteiro de S. Miguel de Refojos de Basto e a fundação dos colégios de S. Bento e de S. Jerónimo, em Coimbra 201
Manuel Joaquim Moreira da Rocha
- «El nuestro modo de proceder» e a especificidade da arquitectura da tipologia escolar jesuíta na província lusitana (1580-1759) 221
Inês Gato de Pinho

III. QUOTIDIANO E RESERVA

- A última reforma do mosteiro da Batalha: 1541-1562 249
Pedro Redol
- De scriptoria: para uma iconografia do espaço doméstico nos séculos XV e XVI 273
Marta Simões
- «Para recreação de huns conegos clausurados»: estrutura e programa artístico da cerca monástica de São Vicente de Fora 275
Sandra Costa Saldanha
- A capela do cruzeiro no dormitório novo do Convento de Cristo: o discurso moralizador em espaço de repouso 293
Gabriel Pereira
- O Paço do Vigário na vila intra-muros de Tomar 321
Maria José Travassos Bento
- O Paço do Infante D. Henrique no Convento de Cristo, em Tomar 339
Lúisa Trindade, André Dias Goes

APRESENTAÇÃO

O presente volume resulta das intervenções no Encontro Científico realizado no Convento de Cristo, em Tomar, organizado pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares em Arte (GEMA) do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP), da Universidade de Coimbra, em parceria com o Convento de Cristo. Materializa-se agora como objeto físico, graças à abertura e disponibilidade para a sua publicação pelo Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja.

Assumindo a marca CCC - Colóquios do Convento de Cristo -, o II Colóquio Internacional do Convento de Cristo, *Equipamentos monásticos e prática espiritual*, pretendeu constituir-se como reflexão alargada sobre o espaço habitado pelas comunidades monásticas e sobre as ferramentas utilizadas com vista à eficácia dos procedimentos em cada *unidade* espacial que integra o conjunto edificado. Discutir modelos na construção das estratégias espaciais das ordens religiosas, refletir sobre a suposta identidade das opções verificadas nas diversas filiações religiosas ou estimular o debate sobre a aparente estabilidade dos objetos calculados para as várias dependências monásticas, foram as grandes linhas de força que aqui se desenvolveram. As propostas inovadoras para uma análise crítica do espaço e dos respetivos equipamentos decorreram a partir de uma realidade instalada no Convento de Cristo e foram estendidas às ordens religiosas e militares no território europeu.

A abordagem à materialidade das formas e aos critérios de circulação definidos no horizonte dilatado das várias ordens religiosas implica também a captação de um conjunto de instrumentos que, integrados em específicas entidades celulares (como a igreja, a sacristia, o claustro ou a cerca monástica), concorrem para a sua peculiar eficácia e operacionalidade ou, impondo dinâmicas alternativas, pervertem o sentido mais usual do espaço e instalam a perturbação. O espaço transforma-se em ferramenta operativa (e, portanto, em equipamento decisivo) na formulação

de uma imagem forjada, enquanto os objetos que com ele se articulam assumem simultaneamente uma dependência do sentido espacial construído e fomentam a sua própria identidade à margem de uma leitura integradora e uniforme. Desta forma, o espaço também é placa giratória de harmonia e conflitualidade.

A gestão das relações de poder e a manutenção das estruturas associadas equilibram um universo global onde as tensões entre o espiritual e o secular se resolvem, afinal, no espaço e nos equipamentos.

Este volume organiza-se em três grandes domínios temáticos:

- I. O Espaço Devocional - a ponderação sobre a interação entre igreja e liturgia, em que o espaço assume a obrigatória reciprocidade com os objetos litúrgicos.
- II. Ordenação, Regra e Espaço - a focalização do olhar sobre as dependências monásticas na circunscrição da obediência à Regra, refletindo sobre os problemas ligados à circulação interna e eficácia no usufruto do espaço.
- III. Quotidiano e Reserva - a abordagem aos espaços normalmente arredados da visibilidade ao exterior, como a enfermaria, o dormitório, a cerca ou os paços que dialogam com o contexto clerical (interferindo nas áreas da saúde, repouso, lazer e morada), mas vitais para a estabilidade da estrutura material e espiritual das comunidades.

Maria de Lurdes Craveiro

Carla Alexandra Gonçalves

Joana Antunes

O CORO ALTO: O CONVENTO DE CRISTO NO ARRANQUE DA REFORMA CATÓLICA

Maria de Lurdes Craveiro*

RESUMO

As múltiplas intervenções sobre o espaço arquitetónico do Convento de Cristo de Tomar têm perturbado muitas vezes a leitura das sucessivas etapas construtivas ao longo de séculos, condicionando também a sua interpretação. À sofisticação da mancha edificada, acresce a complexidade de uma Ordem de religiosos e cavaleiros que teve de abandonar a vertente militar para se submeter ao recato da religião e da Fé. No acompanhamento da estrutura política e cultural que se desenha no Convento de Cristo, as opções criadas no espaço são indicadores de excelência para aferir a organização do quotidiano dos freires e dar a inteligibilidade possível a uma estratégia de onde o rei raramente se ausenta. Quando, em 1510, D. Manuel ordenou a construção do coro alto e sacristia para o Convento de Cristo, ganhava fôlego a reforma conventual que teria mais expressivo significado a partir de 1529. Na realidade, a solução do coro alto já tinha sido ensaiada em Tomar, pelos meados do século XV com as obras henriquinas. A construção de uma plataforma elevada no espaço onde se abriria depois o grande arco triunfal manuelino que dá acesso à charola, funcionou então como mote certo para iniciar o longo percurso reformista dirigido às práticas conventuais; dar-se-ia por concluído, não obstante outras campanhas posteriores, já nos inícios do século XVII, com a mudança da Portaria para o claustro da Micha.

O coro alto é, assim, uma estrutura de eleição para a análise de um processo tendente à conquista da reserva espiritual dentro das comunidades religiosas, conjugando as práticas artísticas resultantes da cultura humanista do Renascimento com os superiores objetivos consagrados pela Reforma Católica. Herdeiro de um conjunto de sugestões fornecidas sobretudo pela organização da igreja conventual feminina, o coro alto manuelino de Tomar teria uma projeção que encontrava ainda eco na inventividade criativa de Gregório Lopes.

Palavras-chave

Convento de Cristo, Coro alto, Renascimento, Gregório Lopes, Reforma Católica.

*Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; CEACCP-UC

Em 1510 arrancava uma das mais extraordinárias campanhas construtivas no Convento de Cristo. No documento régio datado de 29 de Abril determinava-se que Diogo de Arruda deveria dar cumprimento à obra do coro:

“de comprido dez braças e damcho quatro braças e meia em vão e dalto cymquo braças - s - do andar da dita casa ... [e] samxpya com o dito coro, a qual queremos que seja de seis braças de com- prydo e de larguo tres braças em vão que suba daltura des o amdar da casa outras três braças; a qual samxpya queremos que seja abobadada e as faces de dentro e de fora de pedraria como a casa do coro, e que tenha tres janellas - s - huua no topo e duas na ylharga ... hade começar a dita samxpya a olivel com o topo do coro da parte de sam Martynho, segundo o fallamos com o dito Diogo Darruda” (Viterbo, 1988: 47).

Entre 1510 e 1515 (a data do portal da nova igreja, posicionado a sul) cumpriu-se o programa que deu outra escala à vida monástica, revolucionou as estratégias de circulação dentro do Convento de Cristo e estabeleceu uma outra relação de contacto entre os religiosos e os leigos. Nesta campanha, a que se seguiria a dos anos 30 e 40 do século XVI, trazendo a definitiva regularização do espaço, o Convento ganhava uma nova igreja com a mais surpreendente capela-mor em que se transformou então a Charola, lançando-se um corpo a poente que rematava no coro-alto e na sacristia abaixo. Não sendo possível perceber se esta ação foi ou não desencadeada pela queda em 1509 do coruchéu que rematava a Charola, ocasionando, porventura, a destruição do prévio coro henriquino, o originalíssimo modelo de coro-alto sobre sacristia não tinha, que se conheça, qualquer precedente. Nem o maior afastamento da sacristia relativamente à capela-mor servia a geografia mais comum e adequada à arquitetura religiosa.

O documento régio também prova que o Convento foi alvo de sucessivas reformas e as obras foram sendo sistematicamente adaptadas a outros entendimentos resolvidos, aliás, com absoluta celeridade. Aceitando, como o fazem diversos autores (Leite, 2005: 196-202; Pereira, 2011: 971; Bento, 2014: 176), que a medida da braça corresponderia no sistema métrico português a 2.20m, o comprimento do coro, numa primeira intenção, atingiria 22m, começando a contagem na parede poente de remate e chegando praticamente à estrutura poente da Charola, inviabilizando deste modo o portal que João de Castilho assinou e datou em 1515. Se assim fosse, e estando prevista uma entrada a sul, nunca poderia ser o portal de aparato em que se converteu a definitiva

solução de Castilho. Ou, de outra forma, porque no programa que implicava o encerramento da antiga entrada na Charola a oriente se justificava a entrada a sul na nova igreja, o topo poente do conjunto coro/sacristia teria de avançar mais longe pelo campo de S. Martinho, espaço então disponível para a sua inserção. Outra conclusão que decorre da engrenagem assim ideada obriga a pensar na maior amplitude da igreja (face também ao que hoje acontece), considerando o espaço aberto entre a Charola e a parede nascente da sacristia. Pela mesma correspondência métrica, esta atingiria 13.20m desde o remate de S. Martinho até ao topo nascente, de menor dimensão do que a estrutura que hoje subsiste. Ou seja, o corpo da sacristia encaixar-se-ia abaixo do coro que avançaria superiormente mais 8.80m em direção à Charola.

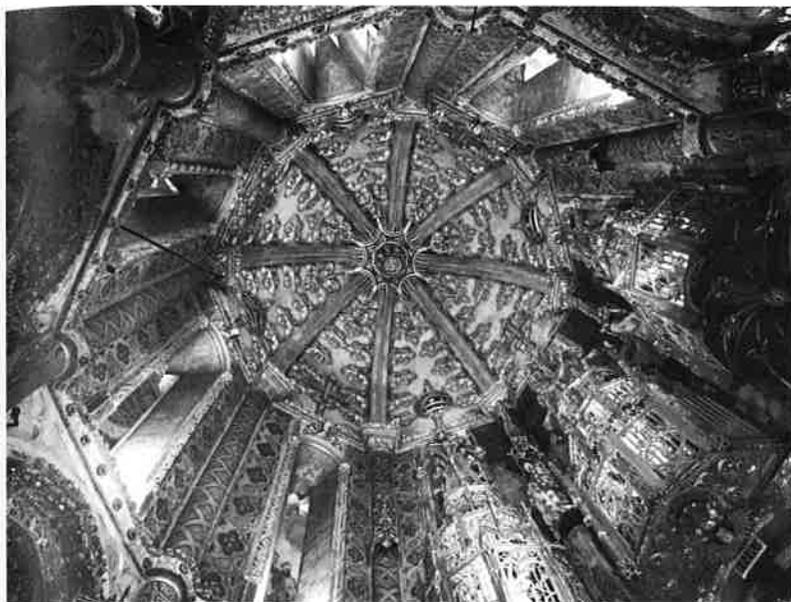
O projeto assim definido teria de se alterar no curto espaço de 5 anos e nunca poderia ser este o executado. Estabelecido o remate poente, e para dar lugar à formação do portal, seria necessário reduzir as dimensões do coro-alto cuja frente testeira a oriente fecharia assim muito próxima do grande portal de entrada da igreja. A sacristia poderia manter as medidas inicialmente previstas, fabricando a engenharia dos acessos no interior das paredes laterais, a norte e a sul, e provocando as diferenças verificadas com a largura do coro. Mas também não foi essa a solução encontrada. A oriente aconteceu a mesma coincidência de remate entre o coro e a sacristia e, de forma articulada, estas estruturas vieram bater junto ao portal da igreja.

Na realidade, é sobretudo a localização do portal de João de Castilho que obriga a pensar numa outra conversão métrica: a que faz corresponder a medida da braça ao mais comum 1.84m. Assim, os 18.40m de comprimento em que se estenderia o coro-alto, do topo poente em direção à Charola, libertariam assim, por escassos centímetros, a formação do portal. Por outro lado, os 11.04m reservados para o comprimento da sacristia haveriam de distender-se até entestar na parede nascente do coro. O sistema das coberturas é conivente com esta definição, fazendo coincidir os dois tramos da sacristia com os mesmos dois tramos da grande abóbada superior que serve de cobertura ao coro à igreja, esta com um tramo diferenciado e mais curto. As evidentes conotações salomónicas com que Paulo Pereira referencia esta obra (de facto, já provenientes da Charola) baseiam-se na aplicação geométrica do duplo quadrado e encontram-se reforçadas no espaço da igreja com a utilização das duas colunas torsas que ladeiam internamente o seu portal de aparato, tal como, supostamente, acontecia no templo de Salomão em Jerusalém (Pereira, 2011: 969-974; 978).

Com visão certa, Maria José Bento (Bento, 2013: 148-165; Bento, 2014: 173-200) identificou a sequência das várias empreitadas sobre este conjunto que se iniciou em 1510, teria um longo historial pautado pela necessidade de reajustamentos sucessivos e seria, finalmente, terminado nos inícios do século XX com a construção do acesso à cota inferior da sacristia. Ficou assim clarificada a rede interna das ligações ao coro-alto e à sacristia, bem como a articulação à dupla sala do capítulo (para a clerezia e os cavaleiros) iniciada em 1521 e que cedo seria votada, por desnecessária, ao abandono; mesmo que, ainda em 1547, o rei dê instruções a João de Castilho no sentido de continuar as obras no capítulo dos cavaleiros, embora, “se a obra do dito Capítulo der algum estorvo a se acabar a do Recolhimento dos religiosos, hei por bem que se não faça nada nem outras algumas obras até o dito Recolhimento ser acabado” (Moreira, 1991: II, 104). Ou seja, a reforma de 1529 e a conseqüente desativação da vertente militar trouxeram ao Convento um fôlego espiritual renovado que se refletiu simultaneamente no edificado e na vida monástica. A reconversão passou então, e para além de muitas outras iniciativas que levariam às grandes empreitadas castilhanas para a regularização da mole conventual, pelo sucessivo desinvestimento na sala do capítulo para os cavaleiros. Nas décadas de 50 e 60 do século XVI, e concluído, no fundamental, o complexo projeto ideado entre o rei, frei António de Lisboa e o arquiteto, a empreitada do claustro de Diogo de Torralva substituíra o anteriormente definido por João de Castilho, ocultava as duas janelas sul da sacristia e preparava o novo sistema de comunicações com a igreja e a Charola.

Todo este processo não foi fortuito. Com ele terá de ser pensada uma prática política de crescente centralização régia, operativa nos vários domínios em que se desenha também uma posição vigorosa e dirigida à interação com o Império (onde a Ordem de Cristo assume papel relevantíssimo); o investimento nas relações de poder com os reinos europeus, com atenção especial ao Vaticano e à vizinha Espanha; o desenvolvimento das relações diplomáticas que incluem os territórios ultramarinos; o incentivo comercial sem precedentes e a uma escala universal; ou, ainda, a difícil gestão das relações com a Igreja e uma fortíssima intervenção sobre o edificado no âmbito das ordens religiosas (Costa, 2005; Dias, 1988).

É exatamente neste contexto que importa considerar a grande empreitada manuelina no Convento de Cristo e na sua Charola, verdadeira transposição de Jerusalém para Tomar (Afonso, 2014: 49-60). Em momento aceso das reformas que reivindicam o re-



Charola do Convento de Cristo, Tomar, séculos XII-XVI. Foto autora

gresso à pureza do Cristianismo primitivo e a uma espiritualidade sem mediação, são sobretudo as ordens monásticas que se encontram “debaixo do fogo” das críticas contundentes que incidem sobre os vícios e o desregramento dos costumes na vida comunitária. No desenvolvimento das orientações da *devotio moderna*, assim se compreende também a proteção régia à Ordem de S. Jerónimo, em detrimento dos Mendicantes, e assim se justifica o olhar atento sobre o Convento de Cristo, sob a alçada direta de D. Manuel desde 1484, altura em que assume a regedoria entregue então à Casa ducal de Beja. Desta forma, em Tomar, mais do que em qualquer outro território religioso, se percebe a interferência régia. E também em Tomar, a proteção e a vigilância sobre o espiritual, com repercussões no plano material e no edificado, significava, afinal, uma posição de autoridade e a evidência do primado do rei. Não é assim de estagnar que, desde muito cedo, se assista a uma prática de engrandecimento do Convento, primeiro pela via da oferta de equipamentos litúrgicos, de “vestimentas, joias e ornamentos” (Bento, 2013: 125), depois por uma ação mais firme na intervenção geral sobre o espaço e sobre a sua utilização. As disposições, ainda em 1499, que determinaram as expropriações na “vila de cima” e conduziram a população para a “vila de baixo”, encerrando, por arrasto, a porta de Almedina

que estabelecia a ligação entre as duas, deixaram livre o recinto sul do Convento e permitiram um outro investimento no perfil de isolamento a que seriam convocados os freires a partir da reforma de 1529.

Não foi este um processo exclusivo ao Convento de Tomar. A Igreja e a generalidade das ordens religiosas sentiram muito cedo a necessidade de reconversão dos hábitos seculares instalados. Ao longo do século XVI, os resultados mais expressivos deste caudal reformista passaram, por exemplo, pela divisão interna nas casas franciscanas e carmelitas ou pela criação da milícia jesuíta, sempre na defesa dos princípios da Fé, austeridade e simplicidade. Os equipamentos que acompanharam o novo modelo de vida monástica foram então ativados para estimular a imagem reforçada de uma Igreja disciplinada e ao encontro dos pressupostos da Reforma Católica. O coro alto foi precisamente um desses mecanismos de suporte a uma prática de maior distanciamento dos religiosos face à assembleia popular que ocorre às igrejas.

Não é possível definir com exatidão o aparecimento destas estruturas na arquitetura religiosa da Cristandade. Descobrem-se muito cedo tribunas na fachada poente da igreja, mas associadas à função de sepulcro e em articulação à presença do nártex. Num período crucial entre os séculos VIII e X, seria essa a sua relevante missão, distribuída no território onde se viria a formar Portugal e com influências diretas da região asturiano-leonesa (Fernandes, 2016). As igrejas de S. Miguel de Lillo e Santa Maria del Naranco (Oviedo), ambas do século XI e ligadas ao reinado de Ramiro I (842-850) das Astúrias, tiveram então repercussões a ocidente como aconteceu com S. Pedro de Lourosa ou S. Pedro de Balsemão (Fernandes, 2016: 234-251; 198). A Ordem de Cluny, em grande medida responsável pela revitalização do culto dos mortos a partir do século XI, fabricou com especial cuidado um modelo que passava pela construção de uma tribuna, reservada às celebrações litúrgicas em honra dos defuntos, e elevada sobre o nártex colocado na fachada poente da igreja; e isso mesmo se comprova nos exemplos das igrejas suíças de Romainmôtier e de Payerne (Krüger, 2002: 181), com eventuais afinidades com o que se passaria na torre-nártex da igreja do mosteiro de Santa Cruz em Coimbra, porventura, o primeiro panteão régio de Portugal (Real, 1995: 17; Rossa, 2001: 336-343).

Ao longo da designada Idade Média, as ordens religiosas masculinas reservam, por regra, o coro para o espaço da capela-mor: “Au Moyen Âge, les stalles, sièges réservés aux religieux, chanoines ou

moines, sont toujours situées dans le chœur de l'église desservie" (Lemé-Hébuterne, 2007: 29). Na proximidade ao altar, é também aí que decorre a celebração à glória de Deus através dos cânticos ligados às Horas Canónicas. Mas, cada vez mais, ou porque a capela-mor começa a acolher a função de sepulcro ou porque cresce o número dos religiosos, o espaço torna-se demasiado apertado. Só no século XV surgem os primeiros indícios de outra alternativa para o coro; em simultâneo, com visibilidade para o altar e distante das funções específicas da capela-mor.

Na circunscrição dos domínios da Ordem de Cristo, as igrejas paroquiais também reivindicaram a presença do coro alto, como, de forma explícita, dão conta os visitantes da Ordem a diversas comendas, entre 1507 e 1510. Os exemplos das igrejas de Santa Maria do Olival em Tomar, de S. Tiago de Soure, de S. Pedro da Bemposta (Mogadouro) ou da desaparecida igreja de Santa Maria de Portalegre (Dias, 1979: 89, 121, 62, 30, 180), todas elas detentoras de um coro alto, mostram a adesão da globalidade do universo religioso a um equipamento cada vez mais requisitado pelas instâncias da Igreja reformadora. Não sendo possível determinar uma datação mais precisa para esta ocorrência, o "coro novo de madeira, com seu espelho de pedraria" (Dias, 1979: 111), denunciado em 1504 pela visitação à igreja de Santa Maria das Areias (Tomar), indicia, pelo menos (se não antes), uma adesão clara à eficácia do coro alto em período manuelino.

Paulo Varela Gomes estudou sobretudo a localização do coro nas catedrais entre os séculos XV e XVI, identificando a natureza diferenciada dos sistemas corais europeus e defendendo a originalidade portuguesa com um sistema duplo de coro-alto acima da entrada da igreja e coro-baixo remetido ao presbitério ou aos primeiros tramos da nave central e mais próximos do altar (Gomes, 2001b; Gomes, 2012). Assim, em esquematização breve, o autor distingue a realidade portuguesa dos "principais sistemas de coro vigentes na Europa da Primeira Idade Moderna: o sistema espanhol é o da sequência altar-fiéis-coro; o francês, altar-coro-fiéis; o italiano, coro-altar-fiéis" (Gomes, 2012: 15). Ou seja, o modelo espanhol privilegia a localização do coro na nave central, dificultando a vista do altar aos leigos; o francês na abside e na proximidade física ao altar; o italiano aposta, muito antes do Concílio de Trento, no retro-coro e no maior grau de independência do cabido. Para o caso português, e com as hesitações provenientes da falta de comprovação documental patente nos escritos de António de Vasconcelos (Vasconcelos, 1930: I, 195-199), é na

Sé Velha de Coimbra que Paulo Varela Gomes situa a origem do que designa como sistema português de coros. Seria então a construção do coro alto sobre a entrada ocidental, pelo bispo D. João Galvão (1460-1481) em 1469, que daria depois o mote para a duplicação dos coros nas catedrais portuguesas entre os séculos XV e XVI. A dignidade catedralícia passou assim a ter, em complementaridade, o coro alto e o coro baixo situado na capela-mor ou na nave da igreja.

Para a generalidade das estruturas monásticas há ainda um caminho largo de investigação a percorrer. Na escassez de informações documentais ou arqueológicas, é sobretudo nos casos específicos de duas casas franciscanas (uma feminina, outra masculina) que a historiografia tem situado a origem do coro alto: Santa Clara-a-Velha de Coimbra (entre 1331 e 1336) e S. Francisco de Santarém (entre 1374 e 1376) (Braga, 1997: 61; Macedo, 2015). Mas talvez, e tal como o fez também Paulo Varela Gomes, seja importante discutir o verdadeiro alcance destas tribunas elevadas a meio da nave e que não encostam à parede ocidental (Gomes, 2012: 26-28). A primeira anda associada à necessidade de salvaguardar o túmulo da rainha Santa Isabel face às sistemáticas inundações na igreja. Construiu-se então uma tribuna na parede divisória entre o coro e a igreja ocupada pelo povo, sobre a qual, “pela parte da igreja de fora, foi feita uma capela e do lado da igreja de dentro um pequeno coro ou coreto, que comunicavam entre si por uma grade aberta na nave central, a meio da parede divisória” (Macedo, 2015: 594).

A igreja de Santarém, ocupando três dos seus cinco tramos, acolheu os túmulos do rei D. Fernando e de sua mãe D. Constança, transferindo-se este de S. Domingos de Santarém em 1376 (Gomes, 2012: 28). A partir das principais informações fornecidas por frei Manuel da Esperança na sua *História Seráfica dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*, a posição dos autores que se referiram ao “coro alto” de S. Francisco de Santarém não é uniforme. Mais recentemente, Maria Manuela Braga e Paulo Varela Gomes defenderam a prévia construção desta plataforma (ou *capella alçada*) antes do rei decidir, em 1375, a sua transformação em espaço de sepulcro (Braga, 1997: 61; Gomes, 2012: 28); Gérard Pradalié, José Custódio Viera da Silva, Mário Barroca ou Carla Varela Fernandes inclinam-se para uma realização simultânea entre a parte arquitetónica e a construção do túmulo do rei (Pradalié, 1992; Silva, 1997: 51; Barroca, 2005: 371-372; Fernandes, 2009: 25-35). Ora, a qualidade de panteão que este

espaço viria a assumir, com o acréscimo dos túmulos de D. Fernando de Noronha, neto do rei D. Fernando e morto em Ceuta em 1445, e de sua mulher D. Beatriz de Menezes, torna plausível a intenção inicial do rei em construir, em alternativa a Alcobaça e à hegemonia cisterciense, um panteão régio no espaço franciscano de Santarém, “onde o monarca se fez sepultar com o habito franciscano” (Braga, 1997: 62). Na vagueza da terminologia medieval, o testamento do rei em 1383, esclarece que:

“mandamos fazer nossa capela propria e perpetua sepultura no moesteiro de S. Francisco de Santarém e hordenamos hi nossa capella na qual fazemos cantar e cantam certos capellaens frades do dito moesteiro, em aqual ham de cantar continuamente em huum dia certas missas asy oficiadas como rrezadas e rezar certas oras e rpsonos por nossa alma... Aqual capella i a dotamos de vestimentas e calizas e cruces e livros e doutros ornamentos que para ella compria” (Braga, 1997: 62; Pradalié, 1992: 105).

Ou seja, as orações cantadas são sobretudo direcionadas para a salvação da alma do rei, não para a prática comum dos religiosos em ação no coro. O assumido novo espaço coral, para onde foram também transferidos os túmulos, ocorreria apenas em 1588 quando se constrói o, agora sim, coro alto de S. Francisco em Santarém. Parece agora muito claro que o que motivou o rei D. Fernando a ordenar a construção desta estrutura não foi o objetivo da independência do espaço coral; foi sim, e através da nova localização do panteão régio, a vontade de reorientação da rota de poder de Cister para os Mendicantes. E, logo a seguir, caberia a D. João I o reforço desse investimento nos Mendicantes, a partir de uma estratégia de alianças forjadas com os dominicanos da Batalha.

Da observação dos dois casos, em Coimbra e Santarém, resulta também a evidência do protagonismo do sepulcro num espaço que, por arrasto e no desenvolvimento da missão devocional aos mortos, terá sido aproveitado como coro. No rasto dos primeiros templos franciscanos construídos em Portugal entre os séculos XIII e XIV, já Francisco Pato de Macedo realça “uma significativa função cemiterial ... [com] uma importante utilização funerária com reflexos na arquitetura, seja através da construção de capelas adjacentes às naves, como se documenta nas igrejas de Bragança, Portalegre e Vila do Conde, seja através da inclusão de capelas entre contrafortes como é o caso de S. Francisco de Alenquer e de Leiria” (Macedo, 2015: 74).

Na igreja de S. Francisco de Estremoz, a estrutura do coro também construída no reinado de D. Fernando, a meio da nave

da igreja, foi custeada por Afonso Peres e sua mulher Constança Sanches com o mesmo propósito de sepulcro. A fonte, proveniente da *História Seráfica da Santa Província dos Algarves* de frei Jerónimo de Belém, indica apenas que “No meyo da Igreja estava o Coro ... foy acabado Reynando ElRey D. João I de Portugal [e] Para melhor comodidade dos religiosos e mayor decencia da Igreja se mudou o coro para o lugar, onde hoje se acha sobre a porta principal” (Braga, 1997: 64). Libertando a visibilidade do altar, o coro seria depois trasladado, no século XVII, para junto da parede poente do templo.

Também em França, no Convento das Clarissas de Arras (Pas-de-Calais), fundado por Philippe de Saveuse em 1442, o coro, erguido a norte da capela-mor, elevava-se sobre o espaço de sepulcro do seu fundador. O coro de Arras tem, assim, um carácter eminentemente sagrado, ao mesmo tempo que assegura a vitalidade da memória do senhor de Arras. Ou, numa outra solução, como acontece no Convento das Clarissas de Reims (na igreja reconstruída em 1404), o coro situado na nave com uma cripta abaixo, indicia claramente uma disposição vertical como organismo que conjuga outros espaços a uma cota inferior e com uma funcionalidade ligada à ideia de redenção (Volti, 2012: 79-80).

A presença destas estruturas elevadas não era, como se viu, estranha à arquitetura monástica em Portugal ou no território europeu (com particular destaque para a zona aragonesa), como sublinharam diversos autores. Quer fosse por via da exaltação do culto aos mortos, quer pelo exercício concreto das funções de coro, no momento em que o Infante D. Henrique, regedor da Ordem de Cristo entre 1420 e 1460, se decide pela construção de um coro alto na Charola do Convento, não faltavam sugestões de vária índole nesse sentido.

Em Tomar, a formação do coro alto insere-se num conjunto de reformas que visam o engrandecimento de uma casa já poderosa, tendo como expressão maior a adição dos dois claustros quatrocentistas a norte e a projeção de novos circuitos de comunicação com o recinto conventual, pela abertura da nova porta do Sol. Seria, aliás, esta estratégia de visibilidade que estimularia a presença do Paço do Infante em tão grande proximidade ao Convento, encaixado entre este e o castelo Templário e tendo “a seus pés” a vila de cima. Afirmando a sua proteção, consolidava-se também a sua autoridade (Dias, 1995: 51-89). Paulo Varela Gomes, citando frei Jerónimo Román, adianta a possibilidade de haver dois coros na Charola entre a regedoria do Infante e as campanhas de

D. Manuel: o coro alto e um coro baixo localizado no tambor central. Nas palavras de frei Román, “comencaram a tener por coro lo de dentro de la charola y dejando todo lo demas de la capella para el pueblo a que acudia” (Gomes, 2012: 32). Na realidade, o coro a que se referia frei Román seria o coro alto (“dentro de la charola”), com o tambor central a acolher o altar e o povo na Rotunda em volta, sendo difícil compreender a presença de dois coros em tamanha proximidade. A partir da ambiguidade estabelecida pelo espaço circular da Rotunda, e considerando também que se mantém aberta ao povo a porta nascente da Charola, é então possível materializar aqui uma outra fórmula (sempre numa leitura nascente-poente) que não encaixa nas referidas soluções apresentadas por Paulo Varela Gomes: “fiéis-altar-coro”.

O coro alto henriquino de Tomar encontra-se suficientemente documentado, permitindo o apuramento da sua localização articulada com os respetivos acessos a norte. Com base nos escritos de Pedro Álvares Seco, frei Jerónimo Román e frei Bernardo da Costa, Paulo Varela Gomes e, sobretudo, Maria José Bento (Gomes, 2012: 30-33; Bento, 2013: 69-75) fizeram a reconstituição mais credível desta estrutura, possivelmente de madeira, encaixada entre os dois contrafortes a poente na Charola, onde depois o rei D. Manuel faria abrir o grande arco triunfal entre a nova igreja e a sua capela-mor. O coro henriquino avançava até encos-



tar ao tambor central e tinha uma janela de sacada a poente virada ao campo de S. Martinho. De facto, o que aqui estava também em causa era a libertação do espaço da rotunda e a visibilidade do altar, como, de resto, defendiam já os tratados de arquitetura do século XV e, em particular, Francesco di Giorgio Martini (Frommel, 2012: 164). S. Carlo Borromeo tomaria exatamente as

Arco triunfal de acesso à Charola do Convento de Cristo, Tomar, 1510-1515. Foto autora

mesmas posições quanto à importância do acesso visual ao Santíssimo Sacramento por parte dos fiéis (Gomes, 2001a: 144-156), o que teria ampla repercussão no sul da Itália (por exemplo em Nápoles) ou na Itália do Veneto (não na Itália central e do norte onde se prefere a localização do altar no cruzeiro e coro ao fundo da igreja), com a aposta no retro-coro, discreto e desimpedindo a visibilidade do altar, como acontece nas igrejas palladianas de San Giorgio Maggiore e Il Redentore (Lecomte, 2012: 204).

A experiência inovadora de Tomar teria continuidade a muito curto prazo. O coro alto da igreja de Palmela situa-se num limbo de indefinição. Paulo Pereira atribui-o ainda à década de 70 do século XV, José Custódio Vieira da Silva e Manuela Braga projetam o cadeiral para um período posterior e coincidente com a governação da Ordem de Santiago por D. Jorge, filho bastardo de D. João II, entre 1492 e 1550 (Silva, 1990; Braga, 1997: 80-83). Seja como for, o que não oferece dúvida é o investimento na igreja de Santiago, convertida em sede da Ordem depois da mudança de Alcácer do Sal para Palmela. O coro alto, ocupando o primeiro tramo da igreja e a amplitude das três naves, surgiria na sequência dos indícios anteriores e numa prática crescente de afastamento dos religiosos, mais forte, efetivamente, a partir do reinado de D. Manuel. O coro de Palmela, com essa função e encostado à parede interior da fachada principal da igreja, já foi considerado o primeiro coro alto da arquitetura religiosa em Portugal (Pereira, 1995: 28), mas, de facto, o coro henriquino de Tomar fabrica essa projeção ocidental com uma anterioridade que prevê, tal como aconteceu, aliás, com a Ordem de Santiago, uma disciplina espiritual a ter continuidade depois de meados do século XV.

Também posteriormente às iniciativas do Infante em Tomar, no convento do Varatojo, da iniciativa de Afonso V a partir de 1470, acompanhando o paço régio e entregue aos frades menores de S. Francisco, o suposto coro alto da igreja, deduz-se a partir do texto dos cronistas. A tribuna “que o Rei fundador mandou fazer para si junto ao coro” (Braga, 1997: 71) comunicaria com ele por uma porta, significando isso que o coro deveria ser elevado, provavelmente no espaço acima da porta principal do templo, embora não haja disso evidências. A igreja foi amplamente reformulada, mantendo registos inconclusivos das campanhas principais que vão desde o século XV ao século XVIII.

Já o caso da igreja dominicana de Jesus de Aveiro parece mais explícito. A entrada da princesa Santa Joana ocorre em 1472, 10 anos após a fundação do mosteiro e, embora não sejam claros o

planta dos muros
e do coro do mosteiro
de S.^{ta} JOANA...
planta do coro do mosteiro
de S.^{ta} JOANA...



Planta do Mosteiro de Jesus com o coro assinalado, Aveiro, século XV-XVIII. Foto DGPC-SIPA

volume e a dimensão das obras num primeiro momento construtivo, a documentação que se refere a esse período identifica a presença de dois coros sobrepostos, em modelo que se viria a tornar comum ao universo conventual feminino (Braga, 1997: 78-80).

Ora, é precisamente este contexto feminino que importa aqui considerar para compreender a opção do coro alto em Tomar, em 1510. As disposições que regulamentam a função e a localização do coro nas casas femininas dominicanas e clarissas foram muito claramente definidas desde o século XIII, nos estatutos das respetivas ordens, mas isso não invalida que os seus espaços corais, entre os séculos XIV e XV, não tenham sido remetidos para locais e cotas diferenciados da igreja, como se constata pelos exemplos já referidos ou, ainda, pelo caso dos conventos dominicanos de Valenciennes (com o coro a sul da capela-mor), de Nancy e Metz (as duas com o coro na extremidade ocidental da igreja) e de tantos outros (Volti, 2012: 79-81).

Paulo Varela Gomes entendeu que a estratégia do coro elevado sobre a porta principal da igreja é proveniente dos mosteiros mistos medievais que, integrando simultaneamente comunidades femininas e masculinas, necessitavam de preservar a distância e organizar

coros separados. Enquanto os homens podiam dispor do espaço da capela-mor e do coro litúrgico, a “igreja de dentro” constituía uma unidade múltipla de oração e cântico reservada em exclusivo ao elemento interno feminino. De uma realidade assim implantada à formação de um duplo coro sobreposto vai um passo muito curto que começa a generalizar-se para a clausura a partir dos finais do século XV (Gomes, 1999: 92). O sistema de coros duplos conduziria tanto à possibilidade de várias celebrações e visualização do altar, no recato atrás da grade de separação da “igreja de fora” como, no coro alto, à comunicação facilitada aos dormitórios durante as horas noturnas. A sua consagração no espaço conventual feminino testemunha largamente o sistema a que a Reforma Católica saída de Trento aderiu sem reservas. Efetivamente, se a ocorrência de coros altos “n’était pas inconnue au Moyen Âge - chez les clarisses italiennes, par exemple, comme on le voit encore à Santa Chiara à Naples ou à Assise - mais elle devient la norme à l’époque moderne. Dorénavant le chœur n’est plus une composante mouvante de la distribution liturgique mais un volume architectural autonome, en plan comme en élévation” (Lecomte, 2012: 202-203).

O caso do Mosteiro de Celas em Coimbra, embora sem coro alto, é importante aqui porque, a vários níveis, se aproxima do de Tomar. O historial das várias campanhas construtivas, baseado

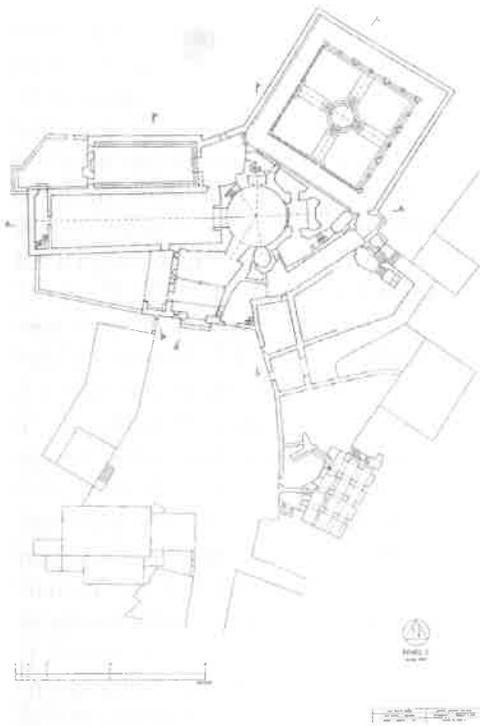


Cúpula da igreja do Mosteiro de Celas, Coimbra, c. 1526. Foto autora

sobretudo nos escritos de frei Bernardo d'Assumpção nos meados do século XVII, não é ainda conclusivo, mas tem sido possível traçar, com alguma segurança e com o apoio dos pressupostos de uma cultura arquitetónica e monástica expressa em cada uma das épocas, as várias etapas que moldaram o espaço cisterciense de Celas. No que importa aqui destacar, a igreja redonda consagrou uma ideia trazida pela sua fundadora, D. Sancha, e pelas freiras de Alenquer nos inícios do século XIII, como bem sugeriram Paulo Varela Gomes e Walter Rossa (Gomes-Rossa, 2000: 211-213), à qual se colou a poente um coro de pequenas dimensões. O movimento reformista em curso desde o século XV chegou a Celas pela mão de D. Leonor de Vasconcelos (1521-1541) que cobriu a igreja com a abóbada que subsiste, em autêntica "refundação", e construiu, segundo o cronista, o átrio que funcionou como "igreja de fora" e foi alvo de futuras intervenções. A "igreja de fora" não segue, pois, o modelo de Tomar, talvez porque em Celas não houvesse o espaço já ocupado pelo coro. Mas, de forma também plausível e em sintonia com o Convento manuelino de Tomar, talvez a "igreja de fora" de Celas pudesse estar situada imediatamente a seguir à rotunda num corpo rematado a poente pelo coro. E assim, talvez a igreja de Celas não tenha sido apenas "uma igreja-nha conventual de dentro, ou seja, apenas acessível às freiras e ao



Coro do Mosteiro de Celas, Coimbra, séculos XVI-XVII. Foto autora

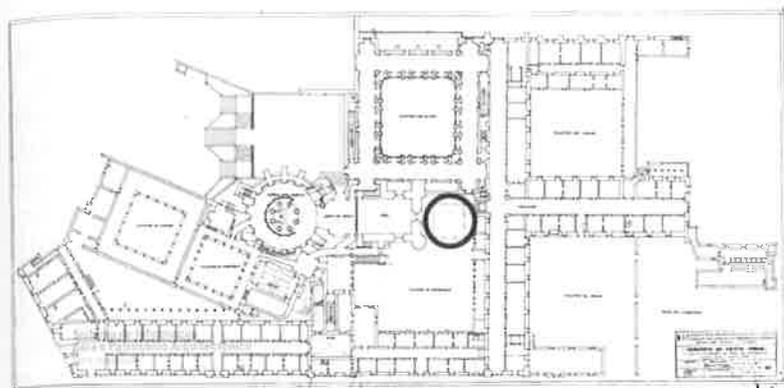


Planta do Mosteiro de Celas, Coimbra.
Publ. Gomes-Rossa, 2000: 215

XV^e siècle, adoptée par les Cisterciennes” (Volti, 2012: 84). O coro de Celas, porventura atingindo uma dimensão que iria sensivelmente até onde se encontram as grandes janelas laterais - na correspondência à parede testeira da sala do capítulo, mandada edificar por D. Maria de Távora (1541-1572), tentando a regularização dos espaços - só viria a adquirir a grande projeção que chegou aos nossos dias no abadessado de D. Helena de Noronha (1776-1615), com o apoio do bispo D. Afonso Castelo Branco e para acudir ao número crescente de religiosas. Para ele faria Gaspar Coelho o cadeiral entre 1601 e 1603 (Gonçalves, 2001: 131). Preservando a clausura, a portaria nova construía-se logo a seguir, com D. Maria Manuel, em 1625, e mais longe do núcleo monástico (Gomes-Rossa, 2000: 200).

As casas religiosas masculinas optariam, necessariamente, por outros recursos. O nártex, saído de uma solução hegemónica no período paleocristão e fazendo a travessia medieval com maior ou menor incidência em momentos de grande pressão política de

celebrante” (Gomes-Rossa, 2000: 207). No labirinto interpretativo que aqui se configura, e até à demonstração de outras hipóteses, o mosteiro de D. Leonor pode muito bem ter sido servido pela “igreja de fora”, entre a rotunda e o coro, num espaço correspondente ao que alberga hoje a mesa das celebrações litúrgicas. Tal como se verifica no espaço europeu, “Il s’agit là de l’introduction franche des fidèles dans la mouvance spatiale à la fois du chœur liturgique et du chœur des religieuses, pratique courante ... dans les églises des sœurs mendiantes et, depuis le



Planta do Mosteiro de Jesus com o coro assinalado, Aveiro, século XV-XVIII. Foto DGPC-SIPA

cunho celebratório ou com a reforma cluniacense e a implementação do culto aos mortos, haveria de ganhar, também a partir do século XV, e no desenvolvimento de uma prática ideológica de retorno à pureza primitiva do Cristianismo, um recrudescimento que acompanharia as reformas físicas e espirituais operadas nas diversas estruturas religiosas. Por regra, e em articulação ao coro alto, o nártex na fachada poente passaria a ser uma espécie de marca distintiva da arquitetura religiosa de um período longo que abrange tanto o sentido cultural humanista (que em Portugal se situa habitualmente entre o reinado de D. João II e os anos 40 do século XVI) como o empenho tridentino na implementação das reformas eclesíásticas para a glorificação a Deus. Não por acaso, a igreja de Tomar não tem nártex. O corpo da sacristia e do coro alto não o permitiam (como acontece nas igrejas das casas femininas), mas o claustro de Santa Bárbara (como é conhecido desde o século XIX), construído entre 1531 e 1532, e centro nevrálgico da clausura, já foi, sintomaticamente, aproximado a um “exonártex paleocristão [que] só encontra paralelo em átrios de igrejas lombardas” (Moreira, 1991: 515). Com o coro alto em cota superior (mesmo considerando a supressão oitocentista do piso superior do claustro), dir-se-ia que esta campanha de João de Castilho encontra aqui matéria de reforçada espiritualidade.

Antes que a reforma de frei António de Lisboa desse início a mais musculada ação disciplinar sobre o quotidiano dos freires, o que estava em curso com a campanha de 1510 era precisamente um modelo onde transparece o sistema feminino de coros sobrepostos, agora reconvertido em sacristia/coro alto. Preservava-se o altar na capela-mor (com o encerramento da entrada a nascente na Charola) e abria-se um novo espaço desafogado para os leigos,

ganhando todo o conjunto a monumentalização que salvaguardava também o recato e o intimismo para que caminhava então a cultura monástica. Na realidade, só em 1577, com a publicação das *Instructiones* de S. Carlo Borromeo, se explicitava que, mais do que definir com exatidão o lugar do coro, o importante era a consagração da transparência no espaço interno da igreja, com a obrigatória visibilidade do altar, também ele elevado (Schofield, 2012: 177). Em França, para a clausura feminina, “Le critère de la visibilité justifie ainsi le rejet catégorique du grand parti médiéval de chœur dans la nef, à cause ‘des grands inconvénients et incommodes bien contraire à la loi de la closture, à la révérence due au très auguste sacrement, et au lieu saint des saints’. De même, le contre-chœur aménagé dans une tribune - équivalent français du coro alto italiano - est écarté, car il ne donne aucune ‘vue active’ aux religieuses qui, bien qu’installées en face du sanctuaire, ne voient pas le maître-autel” (Lecomte, 2012: 204). Em Tomar, com o acesso visual dos utentes do coro para o altar parcialmente re-



duzido (encontrando-se ainda em aberto a investigação sobre todas as funcionalidades do seu coro alto, inscrito num outro formato de Ordem religiosa e militar), também a sacristia se mudava de um lugar exíguo e mais devassado a noroeste da Charola (Bento, 2014: 237-238). O coro alto, enobrecido com o cadeiral que Olivier de Gand e Fernan Muñoz executaram entre 1511 e 1514 (Grilo, 2015: 98-99), adquiria um protagonismo reconhecido em várias instâncias.

De facto, a força anímica do coro teria um tal impacto que a sua influência

Gregório Lopes, *Missa de S. Gregório*, c. 1540. Igreja de S. João Baptista de Tomar. Foto Gonçalo Figueiredo, IPT

não se confinou à prática da arquitetura. No painel da *Missa de S. Gregório* (c. 1540), executado pelo grande pintor do Renascimento português, Gregório Lopes, para o retábulo da igreja de S. João Baptista de Tomar, nada autoriza a pensar na celebração litúrgica na Charola do Convento. O espaço aqui definido, assim arvorado em capela-mor, parece antes inscrever-se numa figura geométrica quadrangular (ou retangular) rematada pelo portal classicizante lavrado de romano, em feição idêntica à que Lopes registou tantas vezes nas arquiteturas pintadas dos seus trabalhos. A composição é definida por uma longa linha diagonal que se organiza logo no tapete e na mesa do altar onde está Cristo, para ultrapassar a capela-mor e encontrar um corpo retangular dividido em dois segmentos: no primeiro, e sobre uma sugestão de elevação, está presente o atril (ou estante) com o livro aberto e toalha caída; na segunda, distingue-se um coro a partir do gradeamento com colunas balaústre até ao grande arco que fecha o espaço, simulando uma entrada triunfal de nicho ou capela e sobre a qual se encontra o que parece ser a simulação de um óculo de iluminação. À esquerda, duas grandes janelas geminadas acompanham o ritmo dos tramos com arcos formeiros apontados que servem de apoio à grande abóbada nervurada de perfil abatido. A coincidência com os elementos do coro alto no Convento não pode ser fortuita. Num ato de liberdade criativa,



Gregório Lopes, *Missa de S. Gregório*, c. 1540 (porm.). Igreja de S. João Baptista de Tomar. Foto Gonçalo Figueiredo, IPT

Gregório Lopes monumentalizou e solenizou a fiada poente das cadeiras (incluindo a cadeira mestral), substituindo-as pelo grande arco triunfal, mais uma vez, em sintonia com as soluções arquitetónicas que expressou noutras pinturas como, logo ao lado no mesmo retábulo, a *Degolação de S. João Baptista*, com a menção ao Santo Sepulcro de Jerusalém dotado do portal que já foi aproximado ao da igreja da Graça de



João de Castilho, igreja e coro alto do Convento de Cristo, Tomar, século XVI. Foto autora

Évora, ao mesmo tempo que integra a galeria do Paço lisboeta da Ribeira (Caetano, 1996: 96; Pereira, 2011: I, 205-211; Trindade, 2016: 12-13). Da mesma forma, no painel do *Martírio de S. Sebastião* (1536-1539), executado para a Charola do Convento, é idêntica a estratégia de recolha livre de referências físicas reais, o que levou Luísa Trindade a sondar aqui a presença da Rua Nova dos Mercadores, a artéria mais cosmopolita da cidade de Lisboa, identificada no casario que enquadra o fundo do martírio (Trindade, 2016: 11-12).

A mestria de Gregório Lopes joga continuamente no exercício perspético da colocação dos corpos num espaço organizado a partir da conjugação com as arquiteturas, sempre de clássica inspiração e quase sempre lavrada “ao romano”. Por isso mesmo, e para além dos desenhos (1809) executados por um militar aquartelado no Convento nos inícios do século XIX, o corpo retangular visível na *Missa de S. Gregório* bem pode ser considerado como a única representação do coro manuelino de Tomar. Por três ordens de razões: primeiro, e no que pode ser entendido como circunstancial, o facto da encomenda do retábulo de S. João Baptista estar associada a frei António de Lisboa e ao rei D. João III que sobre ele se pronunciou “com uma miudeza que descobre bem o gosto que tinha de semelhantes obras” (Carvalho, 1999: 66); segundo,



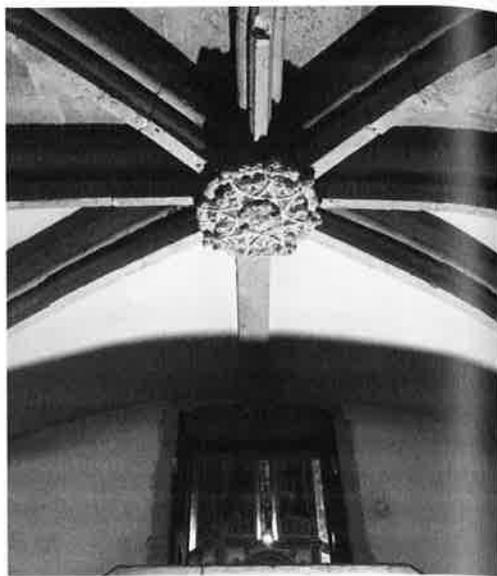
Vão entaipado na parede sul da igreja do Convento de Cristo, Tomar. Foto autora

porque em todas as pinturas atribuídas a Gregório Lopes, nenhuma, à exceção desta tábuca, pactuou com uma expressão tão distante do classicismo renascentista. Apenas o empenho deliberado na valorização de uma estrutura real (não fictícia) - o coro alto do Convento - justificaria esta opção. Finalmente, os recursos pictóricos de Lopes, com a sábia utilização da perspectiva articulada à gestão dos problemas de escala, estabelecem

cotas diferentes para o pavimento da “capela-mor” e o do coro. Com alguma subtiliza no tratamento do espaço da “igreja” (entre a “capela-mor” e o coro) e não sendo clara a geometrizaçã dos volumes que incluem os figurantes (masculinos) e a estante, do que não resta qualquer dúvida é a elevaçã do coro (sem coro baixo), relativamente à cota do espaço onde decorre a celebraçã de S. Gregório. Não sendo este um tema iconogrãfico novo, é o primado da Fé que se afirma também em Tomar. Não por acaso, logo em 1551, na sua XIII sessã, o Concílio de Trento reforçava a matéria da transubstanciaçã e o valor da Eucaristia. Decorridos mais de 40 anos sobre a realizaçã da tábuca de Tomar, e noutra explosã corpórea de Fé, acentuando a conflitualidade das linhas compositivas em mais robusto ambiente arquitetônico, a *Apariçã do Anjo a S. Roque* (c. 1584) que Gaspar Dias fez para a igreja jesuíta de Lisboa haveria de plasmar os mesmos ingredientes pictóricos. Inspirado em desenho de 1560, onde Hans Vredeman de Vries “representa a topografia imaginãria do Templo de Jerusalém” (Carvalho, 1995: 229), e em tantos outros com que os flamengos encheram a produçã artística europeia, o *S. Roque* de Lisboa herda, na realidade, as lições que, também em Portugal, há muito tinham sido ensaiadas.

A partir de 1580, com Filipe I e o importante papel que o Convento de Cristo assumiu na credibilizaçã da nova dinastia,

preparou-se mais uma forte intervenção na área conventual. Filippo Terzi, mestre das obras de 1584 até à sua morte em 1597, seria o responsável pelo acabamento do claustro maior e do dormitório, pelas obras realizadas na Charola (Serrão, 2017) ou pela sacristia nova (Ruão, 2006: II, 151-154). Na igreja abriu-se a sul a porta de acesso ao claustro novo e fez-se nova ligação aos espaços a norte. Por isso mesmo, o conjunto do coro/



Tramo encurtado na sacristia do Convento de Cristo, Tomar. Foto autora

sacristia teve de recuar e desativar os vãos anteriores, ocorrendo também a neutralização das ligações às salas capitulares, realizadas por João de Castilho. A transformação da sacristia manuelina em duradoura sala do capítulo foi então acompanhada pela redução do 2º tramo a nascente, elaborando a maquilhagem de remate que ainda hoje é visível. Sempre em sintonia com o coro alto, também a sala capitular manteve as suas funções até ao século XIX, aproveitando a luz da “aparatoza janella... num confuzo destroço de ramos, laçarias e correntes com que forma pezo a hum rustico semblante e na soberba ostentação... deixa em duvida se he mal explicado exemplo de grandeza ou bem lograda desordem” (Jana, 1991: 172-173), como classificava Gaspar Leitão da Fonseca a janela manuelina da empreitada de Diogo de Arruda, em Abril de 1734 por ocasião da visita de D. João V a Tomar.

A mudança da portaria, com o assunto a arrastar-se desde a decisão de Filipe II e com as diferentes posições assumidas pelos arquitetos Nicolau de Frias e Terzi, acabaria por efetivar-se por 1620 sob a direção de Diogo Marques Lucas (Moreira, 1991: 503-508). Foi então desviada do “indecente, desacomodado e secreto lugar que mais parecia bitesga que lugar de portaria de religiosos” (Moreira, 1991: 506), como regista o seu Prior frei Pedro Moniz, referindo-se ao espaço construído por João de Castilho

em 1533, na zona depois ocupada pela Sala dos Reis. Resolvia-se o problema da igreja devassada e a Portaria instalava-se então no claustro da Micha. Concluía-se também, no fundamental, todo um percurso de reserva espiritual que tinha começado na obra do coro henriquino, ganho fôlego na versão “feminina” da estrutura do coro alto manuelino e rematava na nova Portaria. O longo braço da Reforma Católica tinha, em Tomar, a missão cumprida.

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, Luís Urbano (2014) - A Rotunda do Convento de Cristo: a etapa românica. In LACERDA, Manuel, Coord. - *A Charola do Convento de Cristo. História e restauro*. Lisboa: DGPC, p. 9-69.
- ANTUNES, Joana Filipa Fonseca (2010) - *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano: o Cadeiral de Coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- BARROCA, Mário Jorge (2005) - Inscrição funerária do Rei D. Fernando I. In ARNAUD, JOSÉ MORAIS; FERNANDES, Carla Varela, Coord. - *Construindo a Memória. As Coleções do Museu Arqueológico do Carmo*. Lisboa: AAP-Museu Arqueológico do Carmo, p. 371-372.
- BENTO, Maria José Travassos (2013) - *O Convento de Cristo em Tomar. Do Infante D. Henrique às empreitadas manuelinas*. Lisboa: DGPC.
- _____ (2014) - *Convento de Cristo - 1420/1521 - mais do que um século* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Tese de Doutoramento em História, especialidade de História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- BRAGA, Maria Manuela Correia (1997) - *Os cadeirais de coro no final da Idade Média em Portugal* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.]. Dissertação de Mestrado em História da Arte da Idade Média apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- CAETANO, Joaquim Oliveira (1996) - *O que Janus via. Rumos e cenários da pintura portuguesa (1535-1570)* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.]. Dissertação de Mestrado em História da Arte da Idade Média apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- _____ (2010) - Tempos de mudança. Sob o signo do Humanismo. O final do Renascimento na pintura portuguesa. In HENRIQUES, Ana de Castro, Coord. - *Primitivos Portugueses. 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves*. Lisboa: MNAA/Athena, p. 230-243.
- CARVALHO, José Alberto Seabra (1995) - Aparição do Anjo a S. Roque. In PAULINO, Francisco Faria, Coord. - *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*. Lisboa: FD-Centro Cultural de Belém; CNPCDP, p. 229.

- _____ (1999) - *Gregório Lopes. Pintura Portuguesa do Século XVI*. Lisboa: Edições Inapa.
- COSTA, João Paulo Oliveira e (2005) - *D. Manuel I. 1469-1521. Um Príncipe do Renascimento*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- DIAS, Pedro (1979) - *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510. Aspectos artísticos*. Coimbra: Coimbra Ed.
- _____ (1988) - *A Arquitectura Manuelina*. Porto: Livraria Civilização Editora.
- _____ (1995) - *A Viagem das Formas. Estudos sobre as relações artísticas de Portugal com a Europa, a África, O Oriente e as Américas*. Lisboa: Ed. Estampa.
- FERNANDES, Carla Varela (2009) - *A Imagem de um Rei. Análise do túmulo de D. Fernando I*. Lisboa: AAP-Museu Arqueológico do Carmo.
- FERNANDES, Paulo Almeida (2016) - *Matéria das Astúrias. Ritmos e realizações da expansão asturiano-leonesa no actual centro de Portugal, séculos VIII-X* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- FROMMEL, Sabine (2012) - *Maître-autel et chœur dans le Quinto Libro de Sebastiano Serlio*. In FROMMEL, Sabine; LECOMTE, Laurent, Coord. - *La Place du Chœur. Architecture et liturgie du Moyen Âge aux Temps modernes*. Paris: Picard; Campisano Ed., p. 155-174.
- GOMES, Paulo Varela (1999) - *Arquitectura de mulheres, mundo de homens. Intervenções da DGEMN em edifícios de mosteiros femininos extintos (1930-1950)*. In CALDAS, João Vieira, Coord. - *Caminhos do Património*. Lisboa: DGEMN/Livros Horizonte, p. 83-98.
- _____ (2001a) - *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII. A Planta Centralizada*. Porto: FAUP.
- _____ (2001b) - *In Choro Clerum. O coro nas Sés portuguesas dos séculos XV e XVI*. *Museu*. Porto. IV Série, N° 10, p. 29-61.
- _____ (2012) - *O sistema de coros nas sés portuguesas dos séculos XV e XVI*, Lição de Provas de Agregação apresentada à Universidade de Coimbra (disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/19991/3/Li%c3%a7%c3%a3o%20para%20Provas%20de%20Agrega%c3%a7%c3%a3o.pdf> [consultado 04.08.2017]).
- GOMES, Paulo Varela; ROSSA, Walter (2000) - *A rotunda de Santa Maria de Celas: um caso tipológico singular*. In SOROMENHO, Miguel; PERDIGÃO, Maria de Lurdes; SERPA, Catarina, Coord. - *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*. Lisboa: IPPAR, p. 197-223.
- GONÇALVES, Carla Alexandra (2001) - *Gaspar Coelho. Um escultor do Maneirismo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GRILO, Fernando (1997) - *A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artistas e obras*. In GOUVEIA, António Camões; DIAS, Pedro, Coord. - *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: CNPCDP, p. 75-115.

- JANA, Ernesto José Nazaré Alves (1991) - Visita de D. João V à Vila de Tomar e ao seu convento. *Boletim Cultural*. Tomar: Câmara Municipal de Tomar. Nº 14, p. 151-191.
- KRÜGER, Kristina (2002) - La fonction liturgique des *galilées* clunisiennes: les exemples de Romainmôtier et Payerne. In BOCK, Nicolas; KURMANN, Peter; ROMANO, Serena; SPIESER, Jean-Michel, Coord. - *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*. Roma: Viella Libreria Editrice, p. 169-190.
- LECOMTE, Laurent (2012) - 'L'église intérieure': le chœur des religieuses en France à l'époque post-tridentine. In LECOMTE, Laurent, Coord. - *La Place du Chœur. Architecture et liturgie du Moyen Âge aux Temps modernes*. Paris: Picard; Campisano Ed., p. 201-212.
- LEITE, Sílvia (2005) - *A Arte do Manuelino como percurso simbólico*. Lisboa: Caleidoscópio.
- LEMÉ- HÉBUTERNE, Kristiane (2007) - *Les stalles de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens. Histoire, iconographie*. Paris: Picard.
- MACEDO, Francisco Pato de (2015) - *Santa Clara-a-Velha de Coimbra. Singular mosteiro mendicante*. s.l.: Calesdoscópio.
- MOREIRA, Rafael (1991) - *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o Moderno e o Romano* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.]. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- PEREIRA, Paulo (1995) - As grandes edificações (1450-1530). In PEREIRA, Paulo, Coord. - *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. II, p. 11-113.
- _____ (2003) - *De Aurea Aetate. O Coro do Convento de Cristo em Tomar e a simbólica manuelina*. Lisboa: IPPAR.
- _____ (2011) - *A 'Fábrica' medieval. Concepção e construção na arquitectura portuguesa (1150-1550)* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.]. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
- PRADALIÉ, Gérard (1992) - *O convento de S. Francisco de Santarém*. Santarém: Câmara Municipal de Santarém.
- REAL, Manuel Luís (1995) - O Convento Românico de S. Vicente de Fora. *Monumentos*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Nº 2, p. 14-23.
- ROSSA, Walter (2001) - *Diversidade. Urbanografia do espaço de Coimbra até ao estabelecimento definitivo da Universidade* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.
- RUÃO, Carlos (2006) - *'O Eupalinos Moderno'. Teoria e Prática da Arquitectura Religiosa em Portugal (1550-1640)* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 3 Vols.

- SCHOFIELD, Richard V. (2012) - Carlo Borromeo in 1578: separating the Clergy from the Laity. In FROMMEL, Sabine; LECOMTE, Laurent, Coord. - *La Place du Chœur. Architecture et liturgie du Moyen Âge aux Temps modernes*. Paris: Picard; Campisano Ed., p. 177-185.
- SERRÃO, Vítor (2017) - As campanhas artísticas da Charola do Convento de Cristo de Tomar na época filipina (1592-1604). In SERRÃO, Vítor; FERNANDES, Isabel Cristina, Coord. - *VII Encontro sobre Ordens Militares. Entre Deus e o Rei*. Palmela: CMP.
- SILVA, José Custódio Vieira da (1989) - *O Tardo-Gótico em Portugal. A arquitectura no Alentejo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____ (1990) - A igreja de Santiago do Castelo de Palmela. In PEREIRA, Fernando António Baptista, Coord. - *O Castelo e a Ordem de Santiago na História de Palmela*. Palmela: CMP.
- _____ (1997) - *O Fascínio do Fim. Viagens pelo final da Idade Média*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997.
- TRINDADE, Luísa (2016) - Uma outra representação da Rua Nova dos Mercadores, em Lisboa: a tábua do 'Martírio de S. Sebastião', de Gregório Lopes. *Medievalista* [Em linha]. Nº 20 (Jul.-Dez. 2016). Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA20/trindade2004.html> [Consultado 25.08.2017]
- VASCONCELOS, António de (1930) - *A Sé-velha de Coimbra (Apontamentos para a sua história)*. Coimbra: Imp. da Universidade; Coimbra Ed. 2 Vols.
- VITERBO, Sousa (1988) - *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Vol. I.
- VOLTI, Panayota (2012) - Le chœur des sœurs mendiantes au Moyen Âge. In FROMMEL, Sabine; LECOMTE, Laurent, Coord. - *La Place du Chœur. Architecture et liturgie du Moyen Âge aux Temps modernes*. Paris: Picard; Campisano Ed., p. 79-86.