



Gabriel Pereira

A capela do cruzeiro no dormitório novo do Convento de Cristo de Tomar (1533-1544): um programa iconográfico à escala de Deus e do Homem

Vol. I

Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural,
orientada pela Doutora Maria de Lurdes Craveiro e coorientada pela Doutora Joana
Antunes, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e
Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

A capela do cruzeiro no dormitório novo do Convento de Cristo de Tomar (1533-1544): um programa iconográfico à escala de Deus e do Homem

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	A capela do cruzeiro no dormitório novo do Convento de Cristo de Tomar (1533-1544): um programa iconográfico à escala de Deus e do Homem
Autor/a	Gabriel Gonçalo da Silva Pereira
Orientador/a	Maria de Lurdes Craveiro
Coorientador/a	Joana Filipa da Fonseca Antunes
Júri	Presidente: Maria Luísa Pires do Rio Carmo Trindade Vogais: 1. Maria José Goulão 2. Joana Filipa da Fonseca Antunes
Identificação do Curso	2º Ciclo em História da Arte, Património e Turismo Cultural
Área científica	História da Arte
Data da defesa	18-10-2017
Classificação	19 valores



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Índice

Resumo	3
Abstract	4
Agradecimentos	5
Introdução	6
1 – João de Castilho	10
1.1 – A formação	10
1.2 – Primeiras obras em Portugal	15
1.3 – Ao serviço da coroa	22
2 – A reforma do Convento de Cristo de Tomar	49
2.1 – O ambiente cultural no reino e a conseqüente reforma política e religiosa do Convento	49
2.2 – A reforma arquitetónica	60
2.3 – A adoção de um outro classicismo	71
2.3.1 – A experiência militar: Mazagão	71
2.3.2 – Regresso a Tomar: últimas obras no Convento e a Ermida de Nossa Senhora da Conceição	78
3 – A Capela do Cruzeiro do dormitório novo	89
3.1 – A solução espacial do dormitório novo	89
3.2 – A estrutura	101
3.2.1 – A arquitetura esculpida	110
3.2.2 – O ornamento e a decoração	113
3.3 – O programa iconográfico	131
Conclusão	152
Bibliografia	155

Resumo

A reforma dos espaços no Convento de Cristo, executada por João de Castilho durante as décadas de 30 e 40 do século XVI, daria ao arquiteto um lugar de primeira grandeza no panorama da arquitetura nacional e europeia. Os níveis de qualificação que aqui demonstrou devem-se às competências que foi adquirindo ao longo de décadas de trabalho contínuo e quase sempre respondendo às mais importantes encomendas do reino. Sob os olhares atentos e esclarecidos de D. João III e Frei António de Lisboa, Castilho promoveu a criação de um conjunto de novos espaços utilitários vocacionados para as necessidades da Ordem (recentemente convertida numa ordem de clausura).

Na criação de uma “cidade ideal” – aprazível, eficiente e sustentável –, a presença de um dormitório novo mostrou-se fundamental. Este dispõe-se em forma de cruz latina, opção marcadamente influenciada pela organização da arquitetura hospitalar originária de Itália e com fortes repercussões no Hospital Real de Todos os Santos e em outros hospitais da Península Ibérica. Para além de diversas celas individuais, e no cumprimento das novas disposições sobre esta estrutura conventual, o dormitório é rematado no cruzeiro por uma pequena capela sobre a qual recaiu esta investigação.

O ambiente no interior do dormitório – pautado pela sobriedade e até uma certa austeridade, reservado ao descanso e, portanto, ao silêncio – é interrompido pela ornamentação do cruzeiro e pelos 91 caixotões que formam a abóbada da capela. O resultado constitui um dos mais vastos programas iconográficos concebidos nesta que foi a segunda intervenção de Castilho no Convento. Um local intimista e reservado, mas de passagem obrigatória, e o primeiro com o qual os religiosos são confrontados no dia-a-dia, que estabelece a relação entre a arquitetura/escultura e religião, promovendo, assim, a análise e reflexão.

As opções iconográficas, tal como se apresentam, são reveladoras de uma aparente desorganização ou aleatoriedade. Aqui surgem representações do imaginário mitológico greco-romano juntamente com episódios do Cristianismo, aceitando, ainda, lugar para cenas burlescas ou associadas à vida quotidiana. Um vasto reportório visual e, de certa forma, desconcertante. No entanto, o cenário aqui montado traduz a eficácia de um discurso moralizador e humanista, perfeitamente adequado ao contexto espacial do dormitório e às exigências impostas às comunidades religiosas durante o século XVI.

Abstract

The architectural amendment executed by João de Castilho in the Convent of Christ during the 30s and 40s of the 16th century constitutes the pinnacle of the artistic path by the architect. The moment for which he had been acquiring competences during decades of continuous work and mostly on the most important orders. Under the watchful and enlightened eyes from D.João III and Frei António de Lisboa, Castilho promoted the creation of a new number of utility spaces designed for the order's necessities (recently converted onto a cloister's order).

With the aim to create an "ideal city" - pleasant, efficient and sustainable - the presence of a new dormitory proved to be fundamental. The room displays itself on the form of the latin cross - this option was strongly influenced by the hospital architectural organization with its origins from Italy, and with strong repercussions on Hospital Real de Todos os Santos and in various Spanish hospitals - and, besides several cells, it contains a small chapel on the smaller branch.

The atmosphere inside the dormitory - ruled by sobriety and even a certain austerity, reserved for rest and, therefore, to silence – is only interrupted by the ornamentation of the cross and, to a greater extent, by the 91 carved boxes that form the coffered ceiling and therefore result in one of the vast iconographic programs conceived by Castilho's second intervention on the Convent. An intimate and retiring place, but of compulsory passageway and the first one the religious are confronted on a day-by-day, that establishes the relation between architecture/sculpture and religion, promoting analysis and reflection.

The vast iconography reveals and apparent disorder or randomness. Here arise representations of the greco roman mythology along with christianity episodes, permitting, still, a place for burlesque scenes or associated to daily life. A vast visual repertoire and, in a way, disconcerting. However, all this scenery supports a moral and humanist speech, perfectly appropriate for the spacial context of the dormitory and the requirements imposed to the religious communities during the 16th century.

Agradecimentos

A realização de uma dissertação de mestrado não constitui um elemento isolado, mas sim o culminar de todo um percurso formativo académico e humano. Deste modo, importa aqui agradecer a todos os que de certa forma contribuíram no decurso desta pequena odisséia, não apenas no realizar da dissertação (deveras a causadora de maiores tormentas) mas na totalidade desta passagem por Coimbra.

Começo naturalmente pelos familiares cujo incentivo e apoio financeiro foram fundamentais e sem os quais nada seria possível.

Um agradecimento muito especial aos colegas do mestrado pela enorme camaradagem, entajuda e estímulo, acrescentando, ainda, os amigos de outras áreas, outros níveis académicos ou, simplesmente, outras paragens não académicas.

Tal como referi, este é o culminar de todo um percurso, querendo, assim, agradecer a todos os professores que nele estiveram envolvidos. Necessariamente, destaco as Professoras Doutoradas Joana Brites e Luísa Trindade, pois inúmeras foram as horas em que frequentei as suas aulas e incalculável foi o incentivo que transmitiram nesta interminável demanda pela análise do universo que nos rodeia.

Destaco o contributo fundamental da Professora Doutora Joana Antunes, de quem não tive o prazer de ser aluno, mas que sem reservas aceitou embarcar neste projeto e coorientar a dissertação, contribuindo de forma inestimável para o sucesso do mesmo.

Por último, mas de forma mais veemente, um enorme obrigado à Professora Doutora Maria de Lurdes Craveiro pela orientação desta dissertação. Muito mais do que a sugestão do tema ou por possibilitar o acesso à capela do cruzeiro, agradeço pela frontalidade, exigência e confiança.

Introdução

A presente dissertação tem por objetivo principal a descodificação da capela do cruzeiro presente no dormitório novo do Convento de Cristo, em Tomar, assim como a sua inserção no contexto da obra irradiada pelo círculo criativo de João de Castilho.

A primeira menção que a historiografia artística dedicou a este espaço do Convento de Cristo remonta aos finais do século XIX. Na obra *Die Baukunst der Renaissance in Portugal* de 1895, Albrecht Haupt chama a atenção para a presença de uma capela com uma abóbada ricamente decorada e acompanha o texto com o respetivo desenho¹. Já no século XX multiplicam-se as indicações sobre a capela do cruzeiro mas, na sua maioria, limitam-se à mera referência de um uma pequena capela presente no dormitório. Assim o faz J. M. Sousa em 1903², Garcez Teixeira em 1929³, Damião Peres em 1948⁴ e Gustavo de Matos Sequeira em 1949⁵. Em 1936, na primeira Missão Estética de Férias realizada ao Convento de Cristo, Georges Loukouski desenhou três dos caixotões da capela⁶.

Apenas na segunda metade do século passado surgem as primeiras abordagens na tentativa de descodificação dos caixotões da abóbada. O primeiro a fazê-lo foi Ernesto de Sousa em 1965⁷, com o acréscimo de ter fotografado alguns dos caixotões, e nove anos depois António Nogueira Gonçalves aborda o trabalho escultórico ali presente, embora o considere como obra de artistas pouco qualificados⁸.

¹ Edição portuguesa: Haupt, Albrecht, *A arquitetura do renascimento em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1986.

² SOUSA, J. M., *Notícia Descritiva e Historica da Cidade de Thomar*, Thomar, Typographia Silva e Magalhães, 1903, p. 132.

³ TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez, “Tomar”, in *A Arte em Portugal*, nº 6, Porto, Editora Marques Abreu, 1929, p. 10.

⁴ PERES, Damião, *História da Arte em Portugal*, vol. II, Porto, Portucalense Editora, 1948, p. 337.

⁵ SEQUEIRA, Gustavo Matos, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Santarém*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1949, pp. 106 e 107.

⁶ Missões Estéticas de Férias, Academia Nacional de Belas Artes, MCMLXXIV.

⁷ SOUSA, Ernesto de, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Porto, Edição Rema, 1965, p. 18.

⁸ GONÇALVES, António Nogueira, “A igreja da Atalaia e a primeira época de João de Ruão”, in *Biblos*, vol. XLIII, 1974, p. 7 e 8.

Em 1983 Alexandra R. Gouveia publicou o primeiro, e até agora único, trabalho exclusivamente dedicado à capela do cruzeiro⁹. Neles identifica todas os trabalhos historiográficos referentes à capela e reproduz os caixotões na íntegra. No entanto, não vai mais além e, deste modo, não é feita uma real análise da obra. A tese de doutoramento de Rafael Moreira revela-se a abordagem mais coerente à obra, integrando-a na grande reforma arquitetónica do Convento durante o reinado de D. João III¹⁰. São avançadas propostas de identificação das cenas presentes nos caixotões, tal como mais tarde Paulo Pereira iria fazer¹¹, mas sem uma perspetiva global, dado também não ser esse o intuito destes dois autores.

Apesar de serem já algumas as incursões relativas à capela do cruzeiro, esta constitui uma obra praticamente por explorar. Além da abóbada da capela que ainda não foi sujeita a uma análise profunda e global, existe uma enorme quantidade de motivos esculpidos no cruzeiro que por diversas razões, nomeadamente o distanciamento face ao observador, nunca foram sequer fotografados e publicados.

Posto tudo isto, parece mais que necessário proceder a um estudo sobre a capela do cruzeiro. Porém, como um trabalho desta dimensão necessita de uma forte contextualização das dinâmicas artísticas e culturais, e também porque a capela se insere numa campanha arquitetónica mais vasta, optou-se por dividir a dissertação em três partes. A primeira aborda o percurso artístico de João de Castilho – pois a ele se deve o projeto arquitetónico do qual a capela faz parte –, a hipotética formação ainda em Espanha, as primeiras obras em Portugal e a forma como se assumiu como um dos principais arquitetos ao serviço da coroa. No segundo capítulo far-se-á uma breve contextualização do ambiente cultural que ditou a reforma espiritual do Convento de Cristo; seguido da forma como evoluiu a reforma arquitetónica em Tomar e ainda a passagem de Castilho por Mazagão; os últimos anos de vida do arquiteto e as intervenções que nessa altura realizou no Convento e a construção da ermida de Nossa Senhora da Conceição concluem este capítulo. No terceiro capítulo será abordada a solução espacial

⁹ GOUVEIA, Alexandra R., “A cobertura da capela do cruzeiro do Convento de Cristo em Tomar”, in *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*, nº 5, Tomar, Gabinete de Educação e Cultura da Câmara Municipal de Tomar, 1983 pp. 37-55.

¹⁰ MOREIRA, Rafael, *A arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, tese de doutoramento (texto policopiado), vol. I, Lisboa, Faculdade de Ciência Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1991, pp. 522-524.

¹¹ PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa. História Essencial*, [s/l], Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2011, pp. 540-541.

do dormitório de Tomar, o espaço correspondente ao dormitório e, por último, a análise interpretativa da abóbada da capela.

Existe, no entanto, uma questão que importa abordar de imediato. No decorrer deste trabalho realizar-se-ão inúmeras referências ao trabalho de João de Castilho, assim como a diversos elementos esculpidos presentes nas obras coordenadas por si. Tal facto, não implica que em momento algum o trabalho escultórico provenha diretamente da mão do arquiteto. Como se sabe, este fazia-se acompanhar de uma vasta equipa de trabalhadores que desempenhavam as mais variadas funções¹², reservando para o arquiteto a idealização dos projetos e o acompanhamento e orientação dos trabalhos. Em suma, e fazendo da capela exemplo, certamente que não foi João de Castilho quem esculpiu as cenas presentes nos caixotões, no entanto, possivelmente a ele se deve a conceção do espaço arquitetónico e, porventura em direta articulação com o Convento, o próprio programa iconográfico.

Para uma devida análise da capela e do percurso de João de Castilho socorremo-nos essencialmente das ferramentas bibliográficas incontornáveis, nomeadamente dos estudos realizados por Rafael Moreira, Pedro Dias ou os recentes contributos de Ricardo Silva. Procurou-se recorrer sempre à mais recente bibliografia nacional e internacional, ainda que não se descurassem outros estudos cuja importância ainda não foi abalada pela passagem do tempo. No âmbito da teoria arquitetónica destaca-se o contributo dos estudos realizados por Maria de Lurdes Craveiro e, como não poderia deixar de ser, dos teóricos dos séculos XV e XVI, nomeadamente Leon Battista Alberti, Diego de Sagredo, Cesare Cesariano, o português Francisco da Holanda ou Vitruvius, o engenheiro militar e arquiteto do Império Romano. Também no âmbito da iconografia e da iconologia se realizaram os necessários investimentos, recorrendo a dicionários de símbolos ou a obras desde Panofsky até aos contributos de Paulo Pereira ou Joana Antunes.

No entanto, tratando-se de um trabalho muito focado na observação crítica do pormenor, nada seria possível sem um recurso exaustivo à fotografia. Grande parte dos elementos aqui analisados encontram-se a grande altura e, portanto, pouco visíveis a olho nu. O recurso à tecnologia possibilita a observação em pormenor da quase totalidade da capela e do cruzeiro, mostrando, possivelmente, muitos elementos pela primeira vez.

¹² Veja-se, por exemplo, a quantidade de trabalhadores documentados nas obras do estaleiro de Belém: cfr. DIAS, Pedro, *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993.

Dada a grande quantidade de cenas retratadas na abóbada da capela (91 caixotões) e visto que faz todo o sentido representá-las na totalidade, assim como os inúmeros elementos ornamentais e decorativos do cruzeiro, optou-se pela divisão da dissertação em dois volumes, pois, caso contrário, o texto ficaria saturado de imagens e desfasado delas. Por isso mesmo, o primeiro alberga o texto e as imagens fundamentais para proceder a uma metodologia de comparação e confronto, enquanto o segundo volume fica reservado às imagens do cruzeiro e da capela.

1. João de Castilho

O arquiteto mais emblemático de Tomar e Belém revelou-se um dos principais intérpretes da arquitetura em solo português no decorrer da primeira metade do século XVI. Responsável por uma vastíssima produção, de qualidade indiscutível, João de Castilho alcançou, meritoriamente, o estatuto de “*um dos maiores da Europa*”¹³.

Apesar de tal distinção, a historiografia artística internacional tem-no deixado passar praticamente despercebido, ignorando quase por completo o seu percurso e obra ou, quando tal não acontece, apenas lhe concedendo um papel periférico: o de eficaz empreiteiro na gestão de vastas campanhas construtivas¹⁴. Felizmente, no panorama historiográfico nacional as atenções incidentes sobre o arquiteto mostram-se reveladoras e proveitosas.

Este primeiro capítulo, que não faz parte de uma visão inovadora, pretende sobretudo evidenciar a forma como se exprime e identifica a obra de Castilho e de que modo contribui para a evolução da própria arquitetura em Portugal.

1.1. A formação e a vinda para Portugal

Em 1561, António de Castilho, filho de João de Castilho, iniciou um processo jurídico que visava o reconhecimento da ascendência nobiliárquica do pai e cujos documentos subsistentes deste processo evidenciam a origem deste:

“J.º de Castilho, defunto, morador que foy na villa de Tomar [...] era natural das mōntanhas do Reyno de Biscaya e decemdia da casa de Castilho, que he muito prencipall nas ditas partes e vynha dela por lynha dereyta como constaua por huñ

¹³ MOREIRA, Rafael, “Idear a Arquitetura”, in PIMENTEL, António Filipe (coor.), *A Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura e Artes Decorativas*, [s/l], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012, p. 34.

¹⁴ ANDERSON, Christy, *Renaissance Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 136; Em Espanha foi publicado um livro inteiramente dedicado ao arquiteto, porém repleto de atribuições duvidosas e até mesmo forçadas: Cfr. EALO DE SÁ, María, *El Arquitecto Juan de Castillo, “El Constructor del Mundo”*, Santander, 2009.

pubrico estormento que hoferecerã tirado na Junta de Cudeo, do meirinhado da Trasmiera”¹⁵

Apesar da preciosa informação, a formação profissional do arquiteto, assim como a sua vinda para Portugal, permanece envolta em mistério, embora vários historiadores tenham avançado com algumas propostas.

Sousa Viterbo, no *Dicionário Histórico dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, afirma que Castilho seria proveniente da cidade espanhola de Santander e, ainda, que “*viera até à Galiza e que d’ali passara a Napoles e a outros pontos da Itália*”, “*onde tivera oportunidade de apreciar os esplendores do Renascimento, instruindo-se ao mesmo tempo nas escolas dos grandes mestres*”¹⁶. Trata-se de uma tese meramente especulativa, pois não existe qualquer documentação que a comprove e, dada a natureza estética das primeiras obras documentadas que este realizou em Portugal, qualquer passagem pela península itálica se afigura totalmente inconcebível. Castilho vai, é certo, ganhando consciência e interesse pela cultura arquitetónica de matriz clássica e, através da consulta de tratados, do convívio com outros arquitetos (e não só) e da observação de obras de arte (importadas ou realizadas por artistas ativos em Portugal) a sua produção aproxima-se cada vez mais de uma estética italiana. Certamente que esta aproximação indireta à Itália constitui uma justificação possível para o forte classicismo presente nas últimas obras do arquiteto, porém isso não é mais que o resultado da natural evolução de um artista a laborar num reino que adotou, paulatinamente, os ideais do Humanismo e Classicismo, durante os séculos XV e XVI.

Na sua tese de doutoramento, Rafael Moreira avança com a possibilidade de o arquiteto ter participado nas obras da Catedral de Burgos, uma vez que o genealogista Tristão Vieira da Cunha refere João de Castilho como filho do abade de Liérganes e, visto este pertencer à diocese de Burgos, facilmente aí o colocaria a trabalhar¹⁷. Assim, terá começado a sua aprendizagem junto de Simão de Colónia, um dos arquitetos mais relevantes a trabalhar na península e um dos introdutores do designado gótico final que

¹⁵ VITERBO, Sousa, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiro e Construtores Portugueses*, vol. I, [s/l], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 202.

¹⁶ VITERBO, Sousa, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, p. 183.

¹⁷ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, tese de doutoramento (texto policopiado), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1991, pp. 420 e 423.

dominava a arquitetura nos territórios do centro da Europa. Posteriormente, teria acompanhado o arquiteto alemão quando este se deslocou à Catedral de Sevilha, o outro grande polo artístico da época, em 1495¹⁸.

Na documentação referente à Catedral andaluza, Virgílio Correia identificou um “*Juan Castillo*” como o arquiteto que trabalhou em Portugal¹⁹. Algo muito plausível dado que na mesma documentação aparece o nome de Pedro de Trilho, um dos artistas documentados no estaleiro de Santa Maria de Belém²⁰. No testamento de Alonso Rodriguez (1506), à data o principal arquiteto da Catedral²¹, o mesmo “*Juan Castillo*” aparece como fiador deste, juntamente com Pero Millán, outro dos mais conceituados artistas a laborar em Sevilha. Informações preciosas que vêm comprovar o elevado estatuto do artista, que desde muito jovem assumiu papéis preponderantes nos meios artísticos por onde circulou.

Infelizmente, mesmo que este “*Juan Castillo*” seja o arquiteto de Belém e Tomar, não é possível atribuir-lhe trabalho algum na Catedral de Sevilha. Talvez tenha participado na ampliação da *Capela de La Antigua*, na *Capela Maior* ou no *Zimbório*, contudo, tanto este último como as abóbadas do cruzeiro ficaram arruinados no terramoto de 1511²², perdendo-se, muito provavelmente, os vestígios da hipotética presença de Castilho na Catedral. Não obstante, certamente que aí adquiriu o estatuto e as competências necessárias que lhe permitiram singrar no meio artístico português.

Não se sabe em que moldes Castilho se dirigiu para o reino de Portugal, no entanto, as deslocções de oficiais do estaleiro de Sevilha a Setúbal e Silves para comprar pedra eram relativamente recorrentes, dado que esta escasseava na região da Catedral

¹⁸ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, pp. 424 e 425.

¹⁹ CORREIA, Vergílio, *Obras. Estudos de História da Arte. Escultura e Pintura*, vol. III, Coimbra, 1953, pp. 177 e 178; Não se conseguiu consultar o documento onde consta tal informação.

²⁰ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 425 e DIAS, Pedro, *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993.

²¹ FALCON MARQUEZ, Teodoro, *La Catedral de Sevilla. Estudio Arquitectónico*, Sevilha, 1980, p.127; Não se conseguiu consultar o documento onde consta tal informação.

²² FALCON MARQUEZ, Teodoro, *La Catedral de Sevilla. Estudio Arquitectónico*, p. 19.

espanhola²³. Em 1508, o próprio Alonso Rodríguez se deslocou a Setúbal²⁴ e talvez aí Castilho o tenha acompanhado, optando então por permanecer em Portugal²⁵.

Nesses mesmos anos ainda decorriam as obras do Convento de Jesus de Setúbal (Imagem 1), edifício que fora promovido por D. Justa Rodrigues, em 1490, mandado ampliar por D. João II no ano seguinte, e acarinhado por D. Manuel, em 1495. Este último ordenou que o edifício se “fizesse de abóbada e pedraria conforme a Capella Mor e de três naves”²⁶, ao que o



Imagem 1 – Convento de Jesus, Setúbal.
Nave, Diogo de Boytac, última década do séc. XV.

arquiteto responsável, Diogo Boitaca, respondeu “*que assim a tinha debuxada*”²⁷.

Pelos dados que a documentação fornece não existem grandes dúvidas: a construção remonta aos finais do século XV. Porém, como Pedro Dias bem observou, estilisticamente, a abóboda da capela-mor (Imagem 2) remete para uma cronologia

²³ FALCON MARQUEZ, Teodoro, *La Catedral de Sevilla. Estudio Arquitectonico*, p. 20.

²⁴ FALCON MARQUEZ, Teodoro, *La Catedral de Sevilla. Estudio Arquitectonico*, p. 128.

²⁵ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 427.

²⁶ PEREIRA, Paulo, “As grandes edificações (1450-1530)”, in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Temas e Debates/Círculo de Leitores, 1995, p. 48.

²⁷ PEREIRA, Paulo, “As grandes edificações (1450-1530)”, p. 48.

necessariamente posterior, mais precisamente para a segunda década do século seguinte²⁸. Importa ainda referir o documento revelado durante o século XIX onde D. Diogo de Sousa, arcebispo de Braga, afirma que a sua catedral possui “a primeira capella de abobada de combados de aljaroz de pedraria, que se fez em Portugal até aquelle tempo”²⁹; esta foi edificada em 1509 e sob a direção de João de Castilho. Tomando o documento como fidedigno, a obra de



Imagem 2 – Convento de Jesus, Setúbal.
Abóbada da capela-mor, primeiro quartel do séc. XVI.

Setúbal corresponde a uma cronologia posterior, no entanto, este levanta dúvidas substanciais, pois nunca surge referência ao manuscrito original; além do mais, nada garante que o próprio bispo não estivesse equivocado.

²⁸ Cfr. DIAS, Pedro, *A igreja de Jesus de Setúbal na evolução da arquitetura manuelina*, Lisboa, Publicações Ciência e Vida, Lda, 1987.

²⁹ ALMEIDA, Rodrigo Vicente de, *Documentos Inéditos coligidos por Rodrigo Vicente de Almeida*, Porto, 1883, p. 15; Pedro Dias também lhe faz referência, dizendo que se trata do manuscrito de uma carta enviada por D. Diogo de Sousa a D. João III, presente na Biblioteca Nacional da Ajuda; Cfr. DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença 1490-1540*, Coimbra, EPARTUR, 1982, p. 373; Porém, nenhum dos autores refere as cotas do documento original.

Apesar das controvérsias enumeradas, aquilo que aqui se pretende evidenciar é justamente a possibilidade desta obra não possuir traça de Boytac ou de Castilho.

Relativamente ao corpo da igreja, a documentação não podia ser mais explícita e, portanto, a atribuição a Boytac torna-se indiscutível. No entanto, e apesar de a capela também apresentar mísulas e nervuras espiraladas (tal como na obra que este arquiteto realizou no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ou no “cordão” que contorna o claustro no Mosteiro Jerónimo da Pena), a complexidade compositiva da abóbada de nervuras curvas torna-a totalmente estranha à produção daquele arquiteto – para isso, atente-se à cobertura da igreja do Mosteiro de Santa Cruz, datada entre 1507 e 1513³⁰. Na realidade, nenhuma obra da autoria indiscutível de Boytac possui uma abóbada com nervuras curvas.

O facto de as colunas de Setúbal apresentarem uma configuração espiralada aproxima-as das abóbadas da Catedral de Viseu – já atribuídas a Castilho, numa identificação pouco consistente e que será alvo de análise mais adiante – ou ainda aos arranques da abóbada da capela-mor da Sé de Braga, embora tais aproximações formais não impliquem uma autoria comum. Não obstante, também parece pouco provável que a obra de Setúbal tenha a autoria de João de Castilho, já que tamanha contenção, no que toca ao ornamento, aparece como que elemento estranho a um artista acabado de chegar da Espanha dita plateresca. Também o perfil verticalizante da abóbada denuncia um afastamento de Castilho, cuja obra sempre apresentou disposições marcadamente horizontais.

1.2. As primeiras obras em Portugal

Não se conhecem os termos da vinda de João de Castilho para a cidade de Braga, sabendo-se apenas que em 1509 já trabalhava ao serviço do arcebispo D. Diogo de Sousa³¹ na reconstrução da nova capela-mor da Catedral (Imagem 3). A cobertura da

³⁰ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Direcção Regional da Cultura do Centro, 2011, p. 26.

³¹ D. Diogo de Sousa chegara, em 1505, de uma segunda viagem a Roma, onde fora como embaixador de D. Manuel à corte papal de Júlio II. Em Itália contactou com vários humanistas e com a cultura do Renascimento. Após a viagem foi nomeado arcebispo de Braga onde iniciou uma profunda reforma urbanística e arquitetónica; Cfr. MAURÍCIO, Rui, *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505-1532). Urbanismo e Arquitectura*, Leiria, Edições Magno, 2000, pp. 27-28.



Imagem 3 – Catedral de Braga.
Abóbada da capela-mor, João de Castilho, c. 1509-1511.

capela possui uma abóbada de nervuras curvas de elevada complexidade geométrica que, pioneira ou não, se insere na tradição arquitetónica importada da região da atual Alemanha e Áustria³² para Espanha, pela mão do arquiteto Simão de Colónia e outros com a mesma proveniência. Essa solução arquitetónica depressa se difundiu pelo norte de Portugal graças à influência de Castilho e dos seus numerosos ajudantes³³, assim como à presença de muitos outros artistas biscoitinos atraídos pelas encomendas portuguesas³⁴. De igual modo, a obra bracarense constituiu o suficiente para Castilho se afirmar enquanto arquiteto de renome, pois, em 1511, assume novas empreitadas fora da cidade dos arcebispos.

³² Cfr. KAVALER, Ethan Matt, “The late gothic german vault and the creation of sacred space”, in STOCK, Markus, VÖHRINGER, Nicola (eds.), *Spatial Practices in German Culture*, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, pp. 165-186; Consultado em: [https://www.academia.edu/8900292/E_M_Kavaler -- Late Gothic German Vault and the Creation of Sacred Space](https://www.academia.edu/8900292/E_M_Kavaler_-_Late_Gothic_German_Vault_and_the_Creation_of_Sacred_Space) (15 de Janeiro de 2016).

³³ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 431.

³⁴ Cf. SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “Os abobadamentos pétreos na arquitectura tardo-medieval do Ciclo Bracarense – a influência do Norte de Espanha (Burgos)”, in *Revista Convergências*, nº 1, [s/l], 2009, p. 2; Consultado em: https://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/450/1/CONVER_11.pdf (22 de Fevereiro de 2016).

As obras da igreja Matriz de Vila do Conde remontam ao século XV sob o comando de João de Rianho, sucedendo-lhe, em 1500, Sancho Garcia e posteriormente Rui Garcia de Panagós³⁵. Apesar do patrocínio régio de D. Manuel, que por ali passara em 1502, aquando da peregrinação a Santiago de Compostela, as obras de Vila do Conde



Imagem 4 - Igreja Matriz de Vila do Conde.
Portal, João de Castilho, c. 1511-1514.

³⁵ DIAS, Pedro, “A Arquitectura Manuelina”, in RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, [s/l], FUBU Editores, 2009, p. 62.

arrastaram-se por largos anos. Para solucionar os problemas e terminar de vez a obra fora necessário contratar João de Castilho, como o indica a documentação de 1511:

*“Juizes e vereadores e procurador e omes bos [...] forã chamados para se tomar o mestre da obra da igreja que era neçeçarjo se fazer e pôr mão nos arcos e naves da dita egreja e tinhã mãdado chamar Joham del Castilho, mestre da capela da Sé de braga”*³⁶

Deste contrato resultou a conclusão da fachada com torre lateral, o portal (Imagem 4) e as abóbadas da cabeceira da igreja.

Relativamente à fachada, Castilho alterou o projeto presente no contrato de 1502³⁷; a torre, que se previa central, ou seja, à maneira espanhola, foi arredada para uma posição lateral, possibilitando a criação de um portal de aparato³⁸.

Em Julho de 1513, os responsáveis da Câmara de Vila do Conde indicavam que *“castilho mestre da igreja da dita vila [...] era obrigado acabar a dita obra deste sam Miguel a hum ano”*³⁹. E, no mesmo documento, levantam a suspeita do arquiteto acompanhar outras obras em simultâneo: *“ele [João de Castilho] nã estar tamto tempo na dita obra”*⁴⁰. Algo perfeitamente plausível dado que:

*“para quem trabalhava com vertiginosa rapidez como ele [João de Castilho], é impensável que gastasse os anos de residência em Vila do Conde apenas no fabrico da nave e portal da matriz. Nos intervalos em que as verbas para pagamento escasseavam ou nos tempos mortos do trabalho, nada mais natural que se ocupasse em outras obras e que seguisse, na convivência dos núcleos biscainhos, a via de penetração Douro acima que constituía então um dos principais eixos económicos do país.”*⁴¹

³⁶ FREITAS, Eugénio da Cunha e, “Os mestres biscainhos da igreja Matriz de Vila do Conde”, in *Anais da Academia Portuguesa de História*, II série, vol. 11, Lisboa, 1961, p. 188.

³⁷ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 434.

³⁸ Pedro Dias evidenciou as semelhanças entre este portal e o da igreja espanhola de Azuaga; DIAS, Pedro, “A Arquitectura Manuelina”, p. 62. Ainda sobre estes portais, ver: ALVAREZ VILLAR, J., “Vila do Conde e Azuaga en la relación artística hispano-portuguesa”, in CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M. (coord.), *Relaciones Artísticas Entre Portugal y España*, Salamanca, Junta de Castilla y Leon – Consejería de Educación y Cultura, 1986, pp. 33-46.

³⁹ DIAS, Pedro, “A igreja Matriz de Vila do Conde no contexto da arquitectura manuelina”, in PINTO, Manuela, SILVA, Ilídio Jorge (coord.), *“... a Igreja nova que hora mamdamos fazer...”*. 500 Anos da Igreja Matriz de Vila do Conde, Vila do Conde, Camara Municipal de Vila do Conde, 2002, p. 93.

⁴⁰ DIAS, Pedro, “A igreja Matriz de Vila do Conde no contexto da arquitectura manuelina”, p. 93.

⁴¹ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura no Sul de Portugal...*, p. 436.

No seguimento desta possibilidade outras obras têm sido atribuídas a Castilho; algumas já desmentidas – como o caso do Mosteiro de Vilar de Frades, documentado como obra de João Lopes, o Velho⁴² – enquanto outras permanecem sem dados suficientes para proceder a uma atribuição precisa.

Algumas das atribuições mais recorrentes para estes anos referem-se a uma hipotética atividade na Catedral de Viseu. O testemunho indireto do nascimento do primeiro filho⁴³ de Castilho comprova a estadia do arquiteto na cidade de Viriato em 1513. Provavelmente, encontrar-se-ia aqui devido a encargos laborais, porém, nada indica que este seja o responsável pelas campanhas construtivas efetuadas na catedral. A abóbada de nervuras curvas que suporta o coro alto apresenta uma configuração quase plana (Imagens 5 e 6), pelo que a historiografia artística depressa a atribuiu a João de Castilho⁴⁴: de longe o artista – hoje conhecido – com maior destaque na projeção deste



Imagem 5 –Catedral de Viseu.
Abóbada do coro-alto, segunda década do séc. XVI (?).

⁴² Cfr. MAURÍCIO, Rui, *O Mecenato de D. Diogo de Sousa*, p. 172; RAMOS, Maria Teresa Calheiros Figueiredo de, “A igreja Manuelina de Vilar de Frades (do arquitecto, dos cronistas, do monumento)”, *Revista de Ciências Históricas*, vol. 5, Porto, Universidade Portucalense, 1990, pp. 91-121; ROSAS, Lúcia, *Monumentos Pátrios. A Arquitectura Religiosa Medieval – Património e Restauro (1835-1928)*, vol. I, tese de doutoramento (texto policopiado), Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995, pp. 65-69. No entanto, ainda recentemente, Pedro Dias reiterou a hipótese de João Lopes apenas ter acompanhado as obras, devendo-se o projeto a Castilho; DIAS, Pedro, “A Arquitectura Manuelina”, p. 67.

⁴³ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura no Sul de Portugal...*, pp. 437.

⁴⁴ COELHO, Maria da Conceição Pires, “Contributo de João de Castilho para a génese da arquitectura do Renascimento em Portugal”, in DIAS, Pedro (coord.), *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Coimbra, Livraria Minerva, 1987, pp. 345 e 348-349; MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura no Sul de Portugal...*, pp. 436-437; PEREIRA, Paulo, “As grandes edificações (1450-1530)”, p. 67; DIAS, Pedro, “A Arquitectura Manuelina”, pp. 77-78.

tipo de coberturas. No entanto, uma observação mais atenta da mesma evidencia um tratamento plástico consideravelmente diferente da produção castilhana: as mísulas que suportam o arranque das nervuras são muito incipientes e completamente diferentes das utilizadas em Braga ou posteriormente em Tomar e Belém; os apontamentos estrelados nunca aparecem na produção castilhana e o mesmo se pode dizer em relação às chaves das abóbodas. Muito provavelmente tratar-se-á de uma interessante realização de um arquiteto ainda desconhecido.



Imagem 6 – Catedral de Viseu.
Abóbada do coro-alto (detalhe), segunda década do séc. XVI (?).

Também a famosa abóbada dos “*nós*” (Imagem 7) foi colocada no círculo da produção castilhana⁴⁵; porém, mais uma vez não há referências na obra de Castilho que possam sustentar tal atribuição. Certamente que se encontram mais próximas dos “*nós*” pétreos realizados por Diogo de Arruda em Tomar e por Francisco de Arruda na Torre de Belém e no Castelo de Évora Monte – sem que qualquer uma destas aproximações permita atribuir a obra a algum destes arquitetos.

⁴⁵ PEREIRA, Paulo, “As grandes edificações (1450-1530)”, p. 67; SERRÃO, Vítor, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2002, p. 44; RODRIGUES, Dalila, “A cidade e a catedral (séculos XVI e XVII)”, in PAIVA, José Pedro (coord.), *História da Diocese de Viseu*, vol. II, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016, p. 86.



Imagem 7 –Catedral de Viseu.
Abóbada dos “nós”, segunda década do séc. XVI (?).

Igualmente em 1513, surgiu recentemente documentação que comprova pagamentos a um “*Juan del Castillo*” entre 19 e 24 de setembro, no Hospital Real de Santiago de Compostela⁴⁶. Como se viu anteriormente, era prática comum o arquiteto ausentar-se do estaleiro de Vila do Conde onde os pagamentos se mostravam incertos. Para um artista de perfil itinerante como Castilho, Santiago de Compostela apresentava-se como um destino apetecível. No entanto, o mais interessante deste hipotético périplo pela Galiza reside na possibilidade de contato com o Hospital Real – que como se verá no terceiro capítulo apresenta uma planta com semelhanças à do Convento de Cristo – e ainda com o arquiteto Enrique Egas⁴⁷.

Independentemente das obras que realizou ou não, as competências demonstradas por Castilho levaram-no ao círculo da coroa – que ao tomar consciência da qualidade do

⁴⁶ SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “Entre os dois lados da fronteira: a presença de João de Castilho na obra do Hospital Real de Santiago de Compostela (1513)”, in ALONSO RUIZ, Begoña, RODRÍGUEZ ESTÉVES, Juan Clemente (coord.), 1514. *Arquitectos Tardogóticos en la Encrucijada*, Sevilla, Editorial Universidade de Sevilla, 2016, p. 125.

⁴⁷ Cfr. SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “Entre os dois lados da fronteira: a presença de João de Castilho na obra do Hospital Real de Santiago de Compostela (1513)”, pp. 126-134.

arquiteto nunca mais dispensou os seus serviços – passando a desenvolver os mais importantes projetos de iniciativa régia até aos últimos anos de vida.

1.3. Ao serviço da coroa

João de Castilho assumiu, em 1515, a reforma arquitetónica do Convento de Cristo de Tomar, resultante de um conjunto de políticas praticadas por D. Manuel desde os finais do século XV.

Em 1492, D. Manuel, à data Duque de Beja e regedor da Ordem de Cristo, convocou o Capítulo Geral com o intuito de disciplinar a Ordem e rever os Estatutos de 1449, segundo os quais se passaram a respeitar os regulamentos da Ordem de Calatrava⁴⁸. Seguiu-se uma nova convocação capitular em 1500, mas que apenas aconteceu em 1503. E em 1505, o papa Júlio II confirmava a desobrigação dos freires de Cristo face à Ordem de Calatrava⁴⁹.

À reforma religiosa seguiu-se uma do foro arquitetónico, o que evidencia o comprometimento de D. Manuel em dignificar e engrandecer a imagem da Ordem por ele tutelada. Porém, quais os verdadeiros motivos que levaram o monarca a proceder de tal forma? Desde logo as necessidades de intervenção após a derrocada do coruchéu da charola, em 1508.⁵⁰ Porém, as reformas espirituais e arquitetónicas referidas e realizadas possuíam na sua base uma fortíssima intenção política. A tutela direta ou a colocação de alguém da sua inteira confiança na direção dos destinos da Ordem de Cristo – assim como fez com os cónegos regrantes de Santo Agostinho, no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, ou os cistercienses do Mosteiro de Alcobaça – permitiu ao monarca ter ao seu dispor as mais credenciadas, influentes e ricas instituições religiosas do reino. Estas não constituíram meros instrumentos no auxílio ao complexo processo de centralização do poder na figura régia; o exemplo da Ordem de Cristo afirmou-se igualmente essencial na

⁴⁸ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 119.

⁴⁹ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei...*, p. 119.

⁵⁰ BENTO, Maria José Travassos, *O Convento de Cristo em Tomar. Do Infante D. Henrique às empreitadas manuelinas*, Lisboa, Direcção-Geral do Património Cultural, 2013, p. 125.

gestão do vasto império ultramarino⁵¹ de dimensões globais a que o monarca aspirava. Para todos os efeitos, desde 1456, à Ordem com sede em Tomar cabia “a *jurisdição espiritual sobre todas as regiões conquistadas pelos portugueses, no presente ou no futuro*”⁵²; isto até 1514, ano em que foi fundada a Sé do Funchal, que passou a deter tal privilégio⁵³.

Se considerável parte das razões para as reformas de Tomar têm por base uma motivação política, é necessário reiterar o



Imagem 8 - Convento de Cristo, Tomar.
Nave manuelina, Diogo de Arruda, c. 1510.

papel privilegiado da arquitetura – e demais manifestações artísticas a ela associada – na projeção da imagem de um monarca e da retórica de poder por ele pretendida. Tenha-se em conta que D. Manuel não ascendeu ao trono por via natural⁵⁴, nem foi jurado herdeiro

⁵¹ BETHENCOURT, Francisco, “Os equilíbrios sociais do poder”, in MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, vol. III, [s/l], Círculo de Leitores, 1993, p. 158.

⁵² BOXER, C. R., *O Império Marítimo Português 1415-1825* (tradução de Inês Silva), Lisboa, Edições 70, 2001, p. 39.

⁵³ BOXER, C. R., *O Império Marítimo Português 1415-1825*, p. 230.

⁵⁴ D. Manuel era filho do infante D. Fernando (irmão de D. Afonso V), ascendendo ao trono apenas após a morte de D. João II e todos os demais herdeiros legítimos.

do trono em cortes e, por isso mesmo, manteve uma preocupação constante relativamente à afirmação da sua legitimidade e imagem. Ninguém como ele soube utilizar as diversas manifestações artísticas de modo a difundir a sua imagem (através dos emblemas régios: a esfera armilar da Casa de Beja, a cruz da Ordem de Cristo e o brasão das armas do reino, com os anjos custódios a ele associados), resultando num “*monarca ausente tornado presente através das marcas obsessivas na arquitetura e na decoração, nos retábulos pintados, na marcenaria das armações de cadeirais e nas tapeçarias*”⁵⁵. Projetava-se, assim, a sua imagem dentro dos limites do reino e na vastidão do império até onde os exploradores portugueses alcançavam.

Neste contexto, Diogo de Arruda foi incumbido de conceber e dirigir a campanha arquitetónica do Convento de Cristo; disso mesmo dá conta uma carta escrita a D. Manuel, em 1510:

*“vimos esta mostra da obra do coro desse comveento, que, prazendo a nosso señor, se hade fazer e pareceonos muy boã ordenamça e aveemos por beem que Dieguo darruda seja mestre da dita obra e tenha careguo de ha fazer [...] ordenamos que se faça samxpya com o dito coro, a qual queremos que seja de seis braças de comprido e de larguo três braças em vaão que suba daltura des amdar da casa outras três braças; a qual samxpia queremos que seja dabobada”*⁵⁶

Arruda definiu o espaço do edificado que veio dar continuidade à charola românica (Imagem 8), erigiu os volumosos contrafortes que o suportam, levantou as paredes e rasgou as janelas nos dois pisos (o da sacristia e o do coro); no entanto, o arquiteto não concluiu a obra, pois, logo em 1512, deslocou-se ao norte de África (Safi e Azamor) para dar resposta às necessidades de uma arquitetura militar em rápida transformação, essencial na sobrevivência de um império ultramarino⁵⁷. Na ausência de Arruda ficou Álvaro Rodrigues temporariamente à frente do estaleiro de Tomar⁵⁸.

Com as obras por terminar e o cargo de arquiteto responsável disponível, João de Castilho, pelas provas de competência já prestadas, foi convocado a assumir o lugar. Este revelou-se um dos momentos mais cruciais para a arquitetura de Castilho; além de passar

⁵⁵ DIAS, Pedro, “A Arquitectura Manuelina”, p. 11.

⁵⁶ SOUSA, Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, p. 47.

⁵⁷ SOUSA, Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, pp. 48 e 49.

⁵⁸ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei...*, p. 134.



Imagem 9 - Convento de Cristo, Tomar.
Abóbada da nave manuelina, João de Castilho, c. 1515.

a beneficiar de proteção régia, o contacto com a obra de Diogo de Arruda causou uma aparente (dado que só se conhecem duas obras anteriores a Tomar) alteração na sua própria produção. Se até então a obra castilhana era pautada pelos complexos jogos geométricos aplicados nas coberturas, excetuando o portal da Igreja Matriz de Vila do Conde que já demonstra algum decorativismo escultórico (Imagem 4), em Tomar, denota-se uma profusão de motivos decorativos esculpidos na pedra que demonstram a formação burgalesa e sevilhana e alguma influência arrudiana, ainda que com uma plasticidade diferente; isto sem nunca abdicar das complexas abóbadas nervuradas.

O diferente sentido plástico das duas campanhas permite diferenciar as obras dos dois arquitetos de Tomar; Castilho foi destinado a encerrar o corpo da igreja (Imagem 9), rasgar o arco de ligação desta com a charola e erigir o portal, o qual assinou e datou: Castilho, 1515. Porém o que conduz a estas atribuições? A produção arrudiana em Tomar define-se por uma fortíssima volumetria, por uma profusão de troncos com ramos podados, enrolamentos vegetalistas muito densos, toda uma decoração que a historiografia artística definiu por “*manuelina*”⁵⁹; por outro lado, a obra de Castilho,

⁵⁹ Os termos “*gótico*”, “*manuelino*” e “*renascentista*”, apesar de indiscutivelmente úteis na elaboração de um discurso inteligível, também se afirmam como entraves na devida compreensão de uma determinada obra. O “*estilo manuelino*”, termo introduzido por Francisco Adolfo Varnhagen (VARNHAGEN, Francisco Adolfo, *Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém*, Lisboa, 1842, p. 10.) e difundido



Imagem 10 - Convento de Cristo, Tomar.
Fachada poente da nave manuelina (detalhe), campanha de Diogo de Arruda, c. 1510.

embora compactue com alguns dos mesmos elementos decorativos (vegetalistas, seres monstruosos ou heráldica manuelina), apresenta um tratamento plástico mais “leve” e menos volumoso. O melhor exemplo reside na comparação dos enrolamentos vegetalistas

por intelectuais como Almeida Garrett e Alexandre Herculano (PEREIRA, Paulo, “As grandes edificações (1450-1530)”, p. 53.), começou a ser criticado, ainda no século XIX, pelo olhar atento de Joaquim de Vasconcelos, que nele não encontrou nada de substancialmente diferente do que se encontra em Salamanca, Toledo, Burgos e Valladolid, ou mesmo em território francês ou alemão (VASCONCELOS, Joaquim de, *Da Architectura Manuelina*, Coimbra, 1895, pp. 9 e 10.). No decorrer do século XX as duas visões, uma marcadamente nacionalista (Cfr. SANTOS, Reynaldo dos, *O Estilo Manuelino*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1952.) e outra de caráter mais científico (Cfr. CORREIA, Virgílio, “Arte: ciclo Manuelino”, in *História de Portugal*, vol. IV, Porto, Portucalense Editora, 1933; CHICÓ, Mário Tavares, “A arquitectura em Portugal na época de D. Manuel e nos princípios do reinado de D. João III. O gótico final português, o estilo manuelino e a introdução da arte do Renascimento”, in LACERDA, Aarão (dir.), *História da Arte em Portugal*, vol. II, Porto, Portucalense Editora, 1948; e DIAS, Pedro, *A Arquitectura Manuelina*, Porto, 1988.). Apesar do total descrédito em que caiu o designado “*estilo manuelino*”, ainda persiste uma tendência marcadamente pejorativa no que a certos aspetos da arquitetura da primeira metade do século XVI diz respeito. Usando o portal da igreja do Convento de Cristo como exemplo, neste são visíveis elementos vegetalistas por onde abundam *putti* ou aves, assim como medalhões de inspiração numismática com retratos “*ao antigo*”. Ora, estes elementos são habitualmente compreendidos enquanto enunciadores de uma estética futura – “*renascentista*” – e, por outro lado, de uma estética pertencente à designada “*Idade Média*” – “*gótica*” e conseqüentemente anacrónica. Aquilo que aqui se defende consiste na tese de que cada obra surge enquanto consequência do seu próprio tempo e meio. Nestes termos, o portal de Tomar não consiste numa obra “*gótica*”, “*manuelina*” – é manuelina enquanto fruto de uma campanha promovida durante o reinado de D. Manuel – ou “*renascentista*”, mas sim numa obra com diversas influências, sejam elas provenientes de um imaginário dos séculos XIV e XV ou da Antiguidade Clássica, provenientes de Espanha, França ou Itália, mas que em caso algum devem ser entendidas de forma desigual, ou seja, umas boas e outras más. A qualidade da arte não se mede meramente pelas formas que usa, mas pela forma como essas são concebidas. A presença de arcos apontados ou abóbadas nervuradas no decorrer do século XVI não representa uma falta de capacidade por parte do arquiteto, desde que o uso destes elementos resulte numa obra eficaz perante as motivações pela qual esta se realizou.

(Imagens 10 e 11). Estes possuem sensivelmente o mesmo caráter vegetalista, contudo, a fase castilhana apresenta um maior desprendimento da superfície arquitetónica, adquirindo mais vulto⁶⁰. No entanto, muito provavelmente, ao contacto com a obra de Arruda se deve a tão forte tendência decorativa presente na arquitetura de Castilho, que só abandonará nos últimos anos de vida, ainda que não totalmente.

Os três tramos da nave manuelina possuem uma abóbada nervurada de impressionante leveza (Imagem 9), e embora mantenha alguma complexidade geométrica não é comparável à



Imagem 11 – Convento de Cristo, Tomar.
Portal sul (detalhe), campanha de João de Castilho (1515) ou restauro do século XIX ou XX.

presente na Catedral de Braga⁶¹. Constituiu o último ensaio de uma abóbada antes do enorme desafio que esperava Castilho em Belém. As nervuras curvas aproximam-se das formas impressas pela natureza e as mísulas, das quais arrancam as abóbadas, apresentam um delicado trabalho escultórico, com elementos vegetalistas, heráldica, *putti* ou animais. Dado o enorme contraste entre o abobadamento da sacristia e do coro alto da igreja, conclui-se que a primeira resulta da campanha de Diogo de Arruda, por isso datável de 1510-1512.

⁶⁰ Não será de descuidar a hipótese deste sentimento se dever às campanhas de restauro executadas nos séculos XIX e XX e que atualmente dificultam a identificação daquilo que realmente pertence ao século XVI ou não.

⁶¹ O irmão, Diogo de Castilho, ensaiará a réplica do desenho desta abóbada para suportar o coro alto do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, em 1531.

Recentemente, Ricardo Silva equacionou a possibilidade de a abóbada da igreja não resultar da intervenção de Castilho, mas sim de Arruda. Argumentando com as datas do contrato do cadeiral, que deveria estar concluído em 1514, remete o fecho da abóbada para uma data necessariamente anterior⁶². Fazendo referência às mísulas (Imagem 12) das quais arrancam as nervuras da abóbada, colá-las à empreitada de Arruda⁶³ parece algo perigoso, pois não possuem elementos suficientemente distintivos que o permitam afirmar com alguma segurança. Porém, há um dado fundamental que merece ser destacado: João de Castilho demarcou-se pelo uso das abóbadas de nervuras curvas, enquanto a Diogo de Arruda não se lhe conhece nenhuma. Tal facto apresenta-se revelador para a questão aqui debatida. Embora se concorde com o autor quando este afirma que a abóbada da igreja de Tomar é relativamente simples pelo uso dos arcos de



Imagem 12 – Convento de Cristo, Tomar.
Mísula da nave manuelina, campanha de João de Castilho, c. 1515.



Imagem 13 – Convento de Cristo, Tomar.
Portal sul, João de Castilho, 1515.

⁶² SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “A construção da cobertura do Convento de Cristo. Um problema de autoria à luz da documentação”, in FRAZÃO, Irene, AFONSO, Luís Urbano (eds.), *A Charola de Tomar. Novos Dados, Novas Interpretações 2016*, Lisboa, Direção-Geral do Património Cultural, 2016, pp. 142 e 143.

⁶³ SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “A construção da cobertura do Convento de Cristo...”, p. 148.

cruzaria e que as nervuras curvas não desempenham uma função estrutural, ainda assim não parece convincente a tese de que uma abóbada com tal dimensão e com tal efeito de leveza possa ser atribuída a Diogo de Arruda pela mais elementar comparação com obra conhecida a este arquiteto.

O portal-retábulo (Imagem 13) inaugura uma série de obras inseridas na mesma cultura de aparato, à qual se pode associar o nome de João de Castilho. São elas: o portal da igreja de Vila do Conde; o portal do Convento de Cristo de Tomar; o portal sul do Mosteiro de Santa Maria de Belém; os túmulos régios e o portal do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.



Imagem 14 – Convento de Cristo, Tomar.
Portal sul (detalhes), campanha de João de Castilho, 1515.

Como Rafael Moreira bem interpretou, neste portal de Tomar, Castilho revela *“com a clareza de um manifesto a sua consciência do plurilinguismo artístico, ao juxtapor no mesmo portal três vocabulários ornamentais, o gótico, o “moderno” e o renascentista”*⁶⁴. A estrutura devedora da tradição espanhola incorpora algumas

⁶⁴ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura no Sul de Portugal...*, p. 448.

arquivoltas com elementos vegetalistas repletas de grutescos, medalhões (Imagem 14) e outros elementos oriundos de um imaginário clássico e ainda elementos arquitetónicos verticalizantes, devedores de uma cultura arquitetónica dita gótica.

A Sala do Capítulo (Imagem 15), recentemente analisada por Maria José Bento⁶⁵, apresenta uma estrutura muito semelhante à da nave manuelina; as obras tiveram início em 1521, como indica a missiva régia do ano anterior:

*“mandamos [...] que João de Castilho pedrejro mestre das nosas obras se concertase de novo com o amo do principe meu filho por noso mandado sobre o fazimento da obra do capítulo do convento de Tomar que o dito João de Castilho tem d’empreitada e se obrigou de a fazer deste janeiro que vem de (15)21 a dous anos; foy o contrato e preço em 5 contos e 200 mil rs.”*⁶⁶



Imagem 15 – Convento de Cristo, Tomar.
Sala do Capítulo, João de Castilho, c. 1521-1523 e c. 1533-1541.

Porém, estas nunca foram terminadas. As reformas aplicadas ao Convento durante o reinado de D. João III colocaram termo à componente militar da Ordem de Cristo,

⁶⁵ Cfr. BENTO, Maria José Travassos, *O Convento de Cristo em Tomar. Do Infante D. Henrique às empreitadas manuelinas*, pp. 166-173; BENTO, Maria José Travassos, *Convento de Cristo – 1420/1521 – Mais do que um século*, tese de doutoramento, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014, pp. 221-229.

⁶⁶ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura no Sul de Portugal...*, p. 449.

deixando de fazer sentido a divisão da sala do capítulo em dois espaços independentes. Apesar do estado de ruína em que se encontra, ainda se pode constatar a existência dos dois pisos, o inferior para os clérigos e o superior para os cavaleiros e, embora não seja possível saber exatamente o sistema da cobertura aqui utilizado, percebem-se os arranques das abóbadas nervuradas seguindo, muito provavelmente, a mesma lógica construtiva da imprimida na nave da igreja).

Em Tomar, João de Castilho assume um papel de um arquiteto dotado de capacidade inventiva e capaz de conciliar a sua obra com os elementos pré-existentes, provas e motivos suficientes para o encaminharem à capital do reino. Segundo uma carta de quitação de D. João III, em Lisboa, Castilho realizou “*a obra do mosteiro de Belem e a obra dos paços da Ribeira, sala e escada, capela e casa da Rainha [...] a capela moor do mosteiro de sam Francisco da dita cidade e os aliceces da capela que estão no allmazem e hũa varamda em Samtos e outras cousas meudas que fez nos ditos paços*”⁶⁷. Porém, dos monumentos enumerados, apenas o Mosteiro dos Jerónimos subsistiu à destruição provocada pelo terramoto de 1755⁶⁸.

No Mosteiro dos Jerónimos (Santa Maria de Belém), Castilho consta nas folhas de pagamentos desde 1516, ano em que a obra ainda estava sob a direção de mestre Boytac. Porém, este arquiteto caiu em desmérito após o desastre de Mamora de 1515. Segundo uma carta de Diego de Medina⁶⁹, enviada a D. Manuel a 1 de agosto do dito ano, a causa do maior desastre militar no Magreb (durante este reinado) foi inteiramente devida à escolha do local para construir a fortificação, escolha essa tomada com base na opinião de mestre Boytac. O desinteresse pela Batalha, enquanto consequência do interesse político e a proteção à ordem jerónima em detrimento dos dominicanos, conduziu ao crescente investimento em Santa Maria de Belém⁷⁰. Atente-se que esse mesmo ano é marcado pelo falecimento de Mateus Fernandes, o que veio reforçar o estado de deriva no estaleiro da Batalha⁷¹. Tal atitude impôs uma renovação do gosto arquitetónico, o que

⁶⁷ SOUSA, Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, p. 191.

⁶⁸ O Convento de São Francisco alberga o Museu Nacional de Arte Contemporânea, porém muito pouco subsiste do edifício quinhentista.

⁶⁹ SOUSA, Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, pp. 127 e 128.

⁷⁰ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “A Arquitectura “Ao Romano””, in RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, [s/l], FUBU Editores, 2009, pp. 63-73.

⁷¹ PEREIRA, Paulo, “As grandes edificações (1450-1530)”, p. 47.

apenas poderia ser imprimido com a presença de novos intérpretes. O progressivo afastamento de Boytac ditou a ascensão de Castilho que, em 1517, já era referido como “*mestre empreyteiro da crasta primeyra e capytollo e sãcrystia e portal da travessa*”⁷² do estaleiro de Belém; e embora a documentação nunca o mencione enquanto responsável principal pelas obras do Mosteiro, as avultadas quantias que daí recebe assim o comprovam.



Imagem 16 – Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa.
Abóbodas da Igreja, João de Castilho, c. 1517.

Possivelmente nunca se descobrirá, com total exatidão, o desenvolvimento das obras durante a direção de Boytac; provavelmente estaria a estrutura delimitada e com as paredes a uma altura já considerável. Novamente, a matriz distintiva da obra de Castilho permite atribuir-lhe toda a decoração (resultado de um forte espírito inventivo), assim como o complexo sistema de abobadamento, o mais imponente que o arquiteto alguma vez realizou. Este resulta num imenso jogo de nervuras que proliferam a partir das colunas em forma de “*palmeira*”⁷³. No corpo da igreja, dada a forma como configurou a cobertura,

⁷² SOUSA, Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, p. 185.

⁷³ Solução já utilizada na coluna que sustenta a capela-mor da Igreja dos Jacobinos, em Toulouse, construída durante o século XIV.

o arquiteto dispensou a utilização de arcos torais (Imagem 16), o que acentua a noção do espaço unificado (*hallenkirche*) e, tal como em várias construções do centro da Europa: “*There is little intuitive reason to distinguish the various parts of the interior; all seem to merge in a single space*”⁷⁴.



Imagem 17 – Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa.
Abóbada do transepto, João de Castilho, c. 1522.

No transepto, Castilho alcançou o clímax da sua audácia enquanto arquiteto. É o lugar onde este desafia as leis da gravidade e desenvolve algo que apenas se encontra ao alcance dos melhores entre os melhores. O peso desta abóbada colossal, distribuído pelas inúmeras nervuras, resultam num vasto jogo geométrico; a organização é relativamente simples, em três tramos onde se faz uso das figuras do triângulo, quadrado e círculo. Esta solução geométrica disfarça os dois arcos torais, iludindo o observador e levando-o a pensar que todo o espaço está unificado (Imagem 17). A geometria alcançou um papel primordial na arquitetura de Quinhentos e, nos Jerónimos, tal como na capela do *King's College* de Cambridge (1515) “*the unrelenting regularity of the vaulting could be evidence of the [...] ripe for renewal through the use of ancient model.*”⁷⁵.

⁷⁴ KAVALER, Ethan Matt, “The late gothic german vault...”, p. 174.

⁷⁵ ANDERSON, Christy, “Reading gothic in the English Renaissance”, in REEVE, Matthew M. (ed.), *Reading Gothic Architecture*, Turnhout, Brepols Publishers, 2008, p. 155; Consultado em:

O claustro (Imagem 18), que também já se encontrava delimitado e em plena construção quando Castilho assumiu o controlo da empreitada, apresenta a linguagem decorativa mais elaborada que o arquiteto alguma vez utilizou. Aqui, optou por recortar os cantos com uma camada pétrea repleta de grutescos, medalhões (onde se nota a influência da oficina dos Della Robia ou das iluminuras da Bíblia dos Jerónimos, executada pela oficina dos Attavanti) e outras representações bíblicas e profanas⁷⁶, cobrindo a totalidade dos espaços construídos durante a direção de mestre Boytac.



Imagem 18 – Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa.
Claustro, João de Castilho, c. 1517.

A composição do portal sul (Imagem 19) obedece ao mesmo sentido de complexidade geométrica com que toda a campanha de Castilho pactua. Apesar de ainda manter disposição vertical, tal como no portal de Tomar, intensifica-se o uso de uma decoração “*ao romano*” e, em determinados momentos, um total afastamento na abordagem à escultura de vulto. Num caso específico (Imagem 20), dada a leveza e

https://www.academia.edu/354598/Reading_Gothic_in_the_English_Renaissance (21 de Dezembro de 2015).

⁷⁶ Cfr. PEREIRA, Paulo, *Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, Scala, 2002 e LEITE, Sílvia, *A Arte do Manuelino como Percorso Simbólico*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2005.

dinamismo da posse, poderá, perfeitamente, estar presente a mão de Nicolau Chanterene⁷⁷.

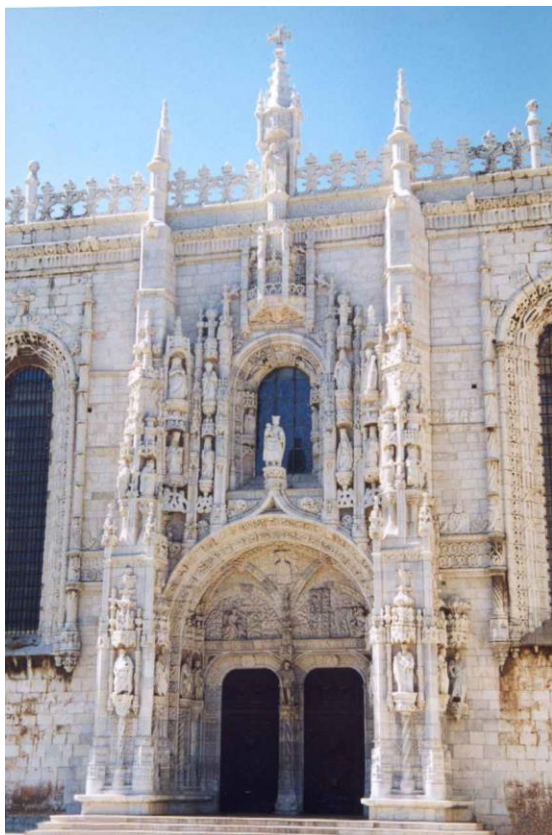


Imagem 19 – Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa. Portal sul, João de Castilho, 1517.



Imagem 20 – Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa. Escultura do portal sul, Nicolau Chanterene (?), c. 1517.

A par com o Mosteiro dos Jerónimos uma outra grande construção acarinhada por D. Manuel tomava forma em Lisboa: a Igreja da Misericórdia, hoje igreja de Nossa Senhora da Conceição Velha (Imagem 21). As semelhanças com a obra de Belém são evidentes, porém a Igreja da Misericórdia não surge no grupo de obras realizadas por Castilho, elencadas na carta de D. João III anteriormente mencionada. Outro elemento que suscita demasiadas dúvidas remete para o bom estado de conservação da fachada da igreja. Numa zona da cidade completamente arrasada pelo terramoto de 1755 parece improvável que a fachada da igreja tenha subsistido intacta, até porque em alguns momentos a natureza formal e plástica dos elementos pétreos denuncia os restauros pós-terramoto. Acrescentando a estranha semelhança entre os elementos de grutesco presentes

⁷⁷ O programa escultórico do portal sul é extremamente díspar. As esculturas estão adaptadas à distância do observador, pelo que as que ficam nos pontos mais altos têm um tratamento mais rude. Algumas das esculturas apresentam enormes semelhanças com as do portal do Convento de Cristo, o que não é de estranhar dado que muitos artistas devem ter transitado de estaleiro, acompanhando João de Castilho.

na Misericórdia e em Belém, conclui-se que a primeira terá sido sujeita a um intenso processo de restauro, realizado, muito provavelmente, com base no programa decorativo do Mosteiro de Belém: o principal edifício manuelino e dos poucos que subsistiram ao terramoto na região. No entanto, os processos de “*restauro*” dos séculos XVIII e XIX (certamente quando terá ocorrido o da antiga Igreja da Misericórdia), que aos olhos da atualidade podem ser suscetíveis a críticas, nunca constituíram



Imagem 21 – Igreja da Misericórdia (atual Igreja da Conceição Velha), Lisboa. Portal, c. 1517.

momentos de total inventividade. Portanto, acreditamos que o que atualmente se pode ver na rua da Alfandega tenha sido intervencionado de acordo com o anteriormente existente⁷⁸.

A antiga Igreja da Misericórdia permanece, contudo, um mistério e após as observações enunciadas, parece consensual a sua atribuição a artistas do estaleiro de Belém; talvez João de Castilho tenha elaborado o projeto, mas não tenha acompanhado

⁷⁸ O mesmo não se pode dizer das várias esculturas que são, indubitavelmente, do primeiro quartel do século XVI, apesar da qualidade díspar. Sobre o portal vejam-se as seguintes análises: SANTOS, Miguel Ferreira dos, "O portal da igreja de Nossa Senhora da Conceição Velha: da ornamentação de grottesche à representação da Mater Omnium", in *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, nº 7-8, Lisboa, Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009, pp. 63-82; SEGURADO, Jorge, *Da Igreja Manuelina da Misericórdia de Lisboa "Conceição Velha"*, Lisboa, Direcção-Geral do Património Cultural, 1977.

diretamente a realização da obra, que deverá ter ficado entregue a algum dos seus auxiliares.

No decorrer da década de 1510, Castilho acumulou diversos cargos nos mais importantes estaleiros do reino, nomeadamente Tomar – que nunca abandonou verdadeiramente – e Belém, aos quais acrescentou o Mosteiro de Alcobaça e, na década seguinte, o Mosteiro da Batalha. Certo é que nos diferentes estaleiros existiram períodos de trabalho muito díspares. Exemplo disso é a permanência em Belém até 1528, embora as obras estivessem quase paradas desde 1525⁷⁹; ainda assim, num ritmo de trabalho surpreendente e revelador do prestígio alcançado pelo arquiteto, tão poucos anos após o começo da atividade em Portugal.

A 7 de julho de 1519, D. Manuel I ordena ao alcaide-mor do convento de Alcobaça, Vasco de Pina, que as “*obras que no dito mosteiro tenhamos mandado fazer, que se não façam agora outras, senam as que Joham de Castilho hade fazer – s – a samxpia e a liuaria, segundo ele por seu comtrato he obrigado...*”⁸⁰. Em 1520, começava a erguer o piso superior do claustro de D. Dinis (Imagem 22), no mosteiro de Alcobaça,



Imagem 22 – Mosteiro de Alcobaça.
Claustro do Silêncio (piso superior), João de Castilho e Mestre Nicolau, década de 20 do séc. XVI.

⁷⁹ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 450.

⁸⁰ SOUSA, Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, p. 188.

cuja empreitada fora entregue a Mestre Nicolau⁸¹. Apesar da discrepância de séculos para com o piso inferior, as diferenças não são muito acentuadas. Na globalidade, o claustro emana o mesmo espírito construtivo, pelo que as diferentes cronologias passam despercebidas



ao observador menos atento; constitui, no

Imagem 23 – Mosteiro de Alcobaça.
Piso superior do claustro (pormenor), campanha de João de Castilho, c. 1520.

dizer de Rafael Moreira, uma intervenção quase “*arqueológica*”⁸². A escada que unia os dois pisos, possuindo provavelmente familiaridade com as soluções aplicadas em Tomar, foi demolida no século passado (num dos muitos restauros de critérios duvidosos). Apesar de os trabalhos se iniciarem em 1520, apenas no final da década se terá concluído o claustro, pois as mísulas interiores, onde se suportaria a cobertura, apresentam uma linguagem escultórica que remete para esses anos (Imagem 23).



Imagem 24 – Mosteiro de Alcobaça.
Lavabo do refeitório (detalhe), campanha de João de Castilho, 1520.

⁸¹ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 445.

⁸² MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 447.

No piso inferior do claustro encontra-se o lavabo hexagonal do refeitório lavrado com elementos de grutesco (Imagem 24), num interessante trabalho escultórico que revela uma considerável evolução relativamente ao trabalho patente em Belém, mas que ainda não possui a volumetria presente nas obras de Tomar dos anos trinta e quarenta.

A sacristia ruiu em consequência do terramoto de 1755, restando os dois pórticos imitando troncos podados (Imagem 25), caracterizados pela profunda simetria, assim como pela presença de duas pilastras repletas de motivos “*ao Romano*”.

É certo que em Alcobaça acabou por realizar muitas outras intervenções, pois a 5 de dezembro de 1527, aquando da segunda passagem pelo mosteiro, num documento assinado pelo próprio, vêm descritas as obras até então realizadas: “*cozinha*”, “*Refeitório*”, “*Crasta 1^ª*”, “*Sobrado*”, “*Jgreja*”, “*Sancristia*”, “*Crasta 2^ª*”, “*Dormitorio*”, “*Noviciaria*”, “*Privadas*”, “*Relogio d’aguoa ou despertadoiro*”, “*Vestiaria*”, “*Ospicio*”, “*Telhados de telha vã*” e “*Cano das necessárias*”⁸³. São intervenções de pouco aparato, mas que, certamente, permitiram ao arquiteto entender muitíssimo bem o funcionamento e as necessidades duma comunidade monástica. Daqui retirou os ensinamentos basilares para, posteriormente, levar a bom termo a reforma arquitetónica de Tomar⁸⁴.

Depois de terminadas as intervenções no Mosteiro de Alcobaça deslocou-se para o Mosteiro da Batalha – para ocupar o lugar deixado vago após a morte de Mateus Fernandes (filho) – local onde realizou uma das suas obras menos reconhecidas pela crítica.



Imagem 25 – Mosteiro de Alcobaça.
Portal da Sacristia, João de Castilho, c. 1520.

⁸³ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, vol. II, pp. 41-50.

⁸⁴ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, vol. I, p. 444; MOREIRA, Rafael, “A encomenda artística em Alcobaça no século XVI”, in FERREIRA, Maria Augusto Trindade (org.), *Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1995, pp. 43-48.

*“A quantos esta minha carta virem faço saber que confiando eu de Joham de Castilho, mestre de minhas obras, que me seruyra bem e fielmente como compre a meu serviço, tenho por bem e o dou ora daquy em diante por mestre das obras do Mosteiro da Batalha”*⁸⁵

Assim ordenava D. João III, em 1528, dando início a um último esforço, na tentativa de terminar as Capelas Imperfeitas do mosteiro.

A rotunda funerária de D. Duarte, projetada por Huguet, teve início em 1434, mas a morte do monarca e do arquiteto, no ano de 1438, ditaram a sua não conclusão. Praticamente esquecida por D. Afonso V e D. João II, foi necessário esperar pelo reinado manuelino para se dar início a mais uma tentativa para terminar as obras. Com intenção de ali se sepultar, D. Manuel encarregou Mateus Fernandes (pai) de construir o aparatoso portal de pedra “*filigranada*”, terminado em 1509⁸⁶. Aproximadamente destes anos deverão datar os colossais pilares destinados a sustentar a abóbada cujo tratamento escultórico os diferencia do portal⁸⁷ e que, provavelmente, constituíram outra obra realizada por um arquiteto até agora incógnito. No entanto, a intenção de D. Manuel de se fazer sepultar no Mosteiro de Belém, manifestada no testamento de 1517, ditou novamente o abandono da estrutura batalhina.

Segundo Nuno Senos, também durante o reinado seguinte, as Capelas Imperfeitas constituíram um hipotético espaço de sepultura para o monarca. Tratando-se, provavelmente, de uma simples intenção de dar conclusão às obras, empreendeu-se uma nova campanha construtiva, para a qual João de Castilho foi chamado. Este procedeu à ligação e cobertura do espaço entre a capela-mor e a rotunda funerária (que até então seriam duas estruturas independentes), resultando numa solução semelhante à que realizou para o espaço entre a capela-mor e a sacristia do Mosteiro de Alcobaça.

Na Batalha, Castilho foi forçado a conjugar cuidadosamente a cobertura deste espaço de forma a não colocar demasiadas pressões na capela-mor da igreja, com risco de poder comprometer toda a estrutura. O arquiteto realizou uma abóbada à altura do topo do portal de Mateus Fernandes e deste modo fê-la assentar nos contrafortes da capela-

⁸⁵ SOUSA, Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, p. 190.

⁸⁶ PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa. História Essencial*, [s/l], Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2011, p. 373.

⁸⁷ SANTOS, Reinaldo dos, *O Estilo Manuelino*, pp. 25 e 26; SENOS, Nuno, “João de Castilho e Miguel de Arruda no mosteiro da Batalha”, in *Revista Murphy*, nº 2, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007, p. 17.

mor (Fig. 26). Além das vantagens estruturais, ao não cobrir a totalidade dos vitrais, conseguiu minimizar o impacto na iluminação da cabeceira da igreja.

A campanha castilhana na Batalha aparenta ser uma das menos importantes no seu vastíssimo currículo. A isso se deve o estado incompleto em que a obra foi deixada, não existindo, portanto, a dimensão monumental que Castilho quase sempre imprimiu nas suas obras. Não obstante, a Batalha resultou num dos mais marcantes momentos da sua evolução enquanto arquiteto. As janelas superiores do acesso às



Imagem 26 – Mosteiro de Batalha. Abóboda entre a cabeceira da Igreja e as Capelas Imperfeitas, João de Castilho, 1528-1532.

capelas (Imagens 26 e 27) evidenciam uma solução de profundo caráter inventivo, fruto de quem vive um momento de transição artística entre uma linguagem manuelina (ou “moderna”, como a documentação da época a refere) e uma “ao romano” ou “ao antigo”. Nestas se conjuga um mainel torso ou capitéis vegetalistas (catalogáveis de “góticos” ou “manuelinos”), mas sobressaem as formas muito geometrizadas e simétricas, o que denuncia uma abertura aos valores do Renascimento cada vez maior.

O grande objetivo desta campanha relacionou-se com a conclusão da rotunda funerária, ou seja, com o erigir de uma cúpula para fechar o espaço. Tal não sucedeu e o espaço

acabou apelidado de “*imperfeito*”.

Durante séculos este acontecimento foi justificado pela incapacidade técnica dos diversos arquitetos que ali trabalharam⁸⁸, se bem que analisando os restantes espaços do complexo monástico, confirma-se que



este argumento não é válido. A sala do

Imagem 27 – Mosteiro de Batalha.
Janela entre a cabeceira da Igreja e as Capelas Imperfeitas, João de Castilho, 1528-1532.

capítulo apresenta praticamente as mesmas dimensões das Capelas Imperfeitas, portanto, se Huguet abobadou a primeira também não possuiria grande dificuldade em realizar o mesmo na segunda. Tal não aconteceu devido à morte do D. Duarte e do próprio arquiteto. Este suposto insucesso resultou, estritamente, da falta de uma intenção política forte e o mesmo sucedeu no reinado de D. Manuel e de seu filho.

Durante as décadas de 1530 e seguintes, as atenções do monarca voltaram-se preferencialmente para Tomar e para o Império, pelo que novamente uma alteração na política régia ditou o abandono das Capelas Imperfeitas.

Tal como Huguet, também Castilho não teria constrangimentos de maior ao tentar edificar a cúpula das Capelas, isto depois das aptidões reveladas no Mosteiro de Belém e, ainda, se o arquiteto não tivesse concluído a obra por incapacidade técnica dificilmente seria convocado para realizar as obras de Tomar ou Mazagão.

Mesmo com a obra incompleta, Castilho erigiu umas colunas colossais, assim como um pequeno registo arquitetónico de extrema importância para o estudo da Capela

⁸⁸ MOREIRA, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Temas e Debates, 1995, p. 347.

do Cruzeiro e para a própria evolução artística do arquiteto: a janela⁸⁹ renascentista sobre o portal de Mateus Fernandes (Imagem 28).



Imagem 28 – Mosteiro de Batalha.

Janela das Capelas Imperfeitas, João de Castilho, 1528-1532; Miguel de Arruda, 1533.

Apesar de constituir um importante exemplo na experimentação dos valores da arte do Renascimento não escapou às críticas oitocentistas; Inácio de Vilhena Barbosa considerou que o arquiteto “*cometeu a barbaridade de fazer a terceira e mais repugnante alteração ao risco primitivo das capellas imperfeitas, enxertando o estylo do renascimento na architectura gothico-florida*”⁹⁰, isto pelo claro distanciamento desta obra com a plasticidade imprimida até então neste espaço.

Contemplando a obra, rapidamente se identifica a influência exercida pelo livro *Medidas del Romano* do tratadista espanhol Diego de Sagredo. É algo que demonstra o nível de atualização do arquiteto pois, entre 1528 e 1532, já se encontra a par da obra

⁸⁹ A dita “*varanda*” das Capelas Imperfeitas é, ou pretender-se-ia que fosse, uma janela. A existência de uma balaustrada com mais de 1,70m não faria o mínimo sentido caso se pretendesse tornar a estrutura numa varanda, tribuna ou camarote; Cfr. FERREIRA, António Luis, *O mosteiro de Santa Maria da Vitória. As Capelas Imperfeitas e o Renascimento em Portugal*, dissertação de mestrado (texto policopiado), Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014, p. 10.

⁹⁰ BARBOSA, Ignacio de Vilhena, *Monumentos de Portugal, Historicos, Artísticos e Archeologicos*, Lisboa, Castro Irmão – Editores, 1886, p. 71.

editada em 1526, em Toledo⁹¹. E embora não seja o mais erudito dos tratados de arquitetura, evidencia uma forte cumplicidade com a componente decorativa, o que se manifestava essencial num reino que dificilmente prescindia da força expressiva do ornamento, mesmo no rescaldo do furor artístico manuelino.



Imagem 29 – Mosteiro de Batalha.
Janela das Capelas Imperfeitas (detalhe), campanha de João de Castilho, 1528-1532, e Miguel de Arruda, 1533.

A obra não se encontra documentada ou assinada, mas evidencia o trabalho específico de João de Castilho; a forte componente decorativa, o uso das microarquitecturas e os elementos escultóricos associados à arquitetura são características que o arquiteto raras vezes dispensou e que encontram interessante paralelo na capela do cruzeiro de Tomar. Possui um friso com quatro seres híbridos, dentro do mesmo espírito dos dois que se encontram na obra do Convento de Cristo (Imagem 29), embora estes últimos sejam de qualidade superior. Acima destes encontra-se uma sucessão de volutas muito idênticas, novamente, às da obra de Tomar. Também as colunas e respetivos capitéis, de clara influência “*sagrediana*”, são idênticos. São ainda visíveis

⁹¹ A obra adquiriu tamanho sucesso que se realizaram três edições em Lisboa, entre 1541 e 1542; Cfr. CRAVEIRO, Maria de Lurdes, [entrada de catálogo], in PIMENTEL, António Filipe (coord.), *A Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura e Artes Decorativas*, [s/l], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012, pp. 50-51.

umas “*cruzetas*”, vulgarmente identificadas como registo “*autoral*” de Castilho⁹², ou ainda as flores de quatro pétalas que já justificaram a atribuição de um número desmesurado de obras a João de Castilho⁹³. Porém, uma cartela datada de 1533 suscita uma outra autoria, pois, nesse ano, Castilho já se encontrava em Tomar e Miguel de Arruda substituíra-o na Batalha.

Miguel de Arruda apenas assume o cargo de direção das obras da Batalha no dia 25 de junho de 1533⁹⁴ e, possivelmente, nesta data a janela das Capelas Imperfeitas já estaria muito perto de terminada. E mesmo que não estivesse, seria perfeitamente possível, e provável, que este desse continuidade ao projeto de Castilho, pois, “*In very complex projects [...] the architects used drawings to ensure the continuity of design. On a practical level, recording ideas on paper or through a model ensured that the craftsmen understood what as expected*”⁹⁵. Ou, segundo Francisco da Holanda:

*“quando o desenhador não quizer usar da arquitectura com o príncipe que serve, para deixar viver os outros architectos, ao menos não pode negar àquele tal senhor servir com o desenho e invenção de toda a obra nos edifícios que fazer quer, para que os tais oficiais hajam de acabar sobre o seu desenho e sobre ele der por conselho e juízo e traça, se aquele príncipe serve em boa fé, porque nenhum architector, ou pedreiro pode chegar com seu saber a alcançar o que acha o desenho em sua arte.”*⁹⁶

Além destes factos, a obra apresenta um grau de fantasia com que Arruda nunca pactuou. Nuno Senos, para atribuir a autoria a este arquiteto, recorre à comparação de um motivo escultórico presente na janela da Batalha com um bastante semelhante na fachada da Igreja da Graça de Évora⁹⁷. Ainda assim, tal semelhança não é suficiente para comprovar a autoria da obra, dado que a produção artística das décadas de 20, 30 e 40 do século XVI em Portugal apresenta um vastíssimo portfólio de motivos decorativos, mas quase todos transversais aos diversos artistas. Além disso, recorde-se que o programa decorativo da

⁹² COELHO, Maria da Conceição Pires, “Contributo de João de Castilho...”, p. 370.

⁹³ Cfr. EALO DE SÁ, María, *El Arquitecto Juan de Castillo “El Constructor del Mundo”*.

⁹⁴ SOUSA, Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, pp. 66-67.

⁹⁵ ANDERSON, Christy, *Renaissance Architecture*, p. 79.

⁹⁶ HOLANDA, Francisco da, *Da Pintura Antiga* (introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves), [s/l], Livros Horizonte, 1984, p. 82.

⁹⁷ SENOS, Nuno, “João de Castilho e Miguel de Arruda no mosteiro da Batalha”, p. 31.

fachada da Igreja da Graça foi, provavelmente, realizado por Nicolau Chanterene⁹⁸ e, presumivelmente, também será dele a composição arquitetónica⁹⁹. Por todos estes motivos se torna evidente a dificuldade em atribuir a Miguel de Arruda a responsabilidade da obra da Batalha.

Castilho é o único arquiteto documentado no estaleiro da Batalha com obra comparável à janela das capelas. Cremos, portanto, que a ele se deva a composição formal e decorativa da dita janela, ainda que não tenha permanecido no estaleiro da Batalha tempo suficiente para a terminar. Esta conclusão terá sido efetuada por alguém que Castilho deixou no local ou até mesmo por Miguel de Arruda, mas, certamente, respondendo ao projeto elaborado pelo primeiro.

A esta obra já foram atribuídas as mais diferentes catalogações, desde “tardogótica” a maneirista¹⁰⁰; opiniões com as quais a historiografia artística não pode já compactuar, pois nela se encontram patentes os ensinamentos da tratadística, mais precisamente as *Medidas del Romano* do espanhol Diego de Sagredo, onde proliferam os motivos clássicos e resulta duma forte atitude político-ideológica patrocinada por um monarca que se assumiu verdadeiramente como um príncipe da Renascença, a quem Erasmo, em 1527, dedicou as *Chrysostomi Lucubrationes*, tecendo-lhe rasgados elogios:

“mal subiste ao trono, reorganizaste a administração judiciária um tanto viciada pela ganância dos advogados, aumentaste os salários destinados aos cultores dos estudos, tornaste segura a navegação por meio de uma frota bem apetrechada, limpaste os teus domínios de todo o joio, que infestava a feracíssima seara da verdadeira piedade. E não contente com teres favorecido e patrocinado tanto professores como alunos de todos os ramos de ensino, mas sobretudo de Teologia, tu próprio, em tão boa hora, aprendeste, desde tenra idade, o Grego e o Latim, sob a orientação de varões muito eruditos [...] além disso, és tão erudito em Ciências Matemáticas, em Astrologia, em Geografia e em História, que é a principal Filosofia

⁹⁸ As três janelas que subsistiram, pelos baixos-relevos que apresentam no interior da igreja, constituem, indubitavelmente, obra de Chanterene.

⁹⁹ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 386; GRILO, Fernando, *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511-1551)*, tese de doutoramento (texto policopiado), Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000, p. 1033; Porém, em certa medida, este autor acaba por se contradizer ao perfilhar a atribuição da janela das Capelas imperfeitas a Miguel de Arruda; Cfr. GRILO, Fernando, *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento...*, p. 1023.

¹⁰⁰ BARBOSA, Ignacio de Vilhena, *Monumentos de Portugal, Historicos, Artísticos e Archeologicos*, p. 71 e FERREIRA, António Luis, *O mosteiro de Santa Maria da Vitória...*, p. 9.

dos Reis, que bem podes, pelo teu exemplo, levar ao amor do estudo não só os indolentes, mas também aqueles que lhe são contrários.”¹⁰¹

E que Francisco da Holanda descreve como:

*“um rei mui poderoso e claro, que em grande assossego nos tempera e rege, e manda províncias mui apartadas de gentis bárbaros que à Fé converteu. E é temido de todo o Oriente e de toda a Mauritània, e favorecedor das boas artes, tanto que por se enganar com o meu engenho, que de moço algum fruto prometia, me mandou ver Itália e suas polícias, e mestre Micael Ângelo”*¹⁰²

D. João III, foi ainda um monarca que se encaixou muitíssimo bem no perfil do Príncipe traçado por Nicolau Maquiavel:

*“Um príncipe deve também mostrar-se amante das virtudes, albergando os homens virtuosos e honrando os que são exímios numa arte.”*¹⁰³ Segundo o mesmo autor, deve, ainda, *“dar o exemplo de humildade e de magnificência, mas mantendo sempre firme a majestade do seu cargo, que nunca lhe deve faltar, seja em que circunstância for.”*¹⁰⁴

Posto tudo isto, não é possível considerar esta obra de outra maneira que não enquanto fruto da cultura do Renascimento que então imperava em Portugal. Além disso, essa incessante procura por momentos fundacionais das mais diversas categorias estilísticas levou a historiografia artística, em considerável número de vezes, por caminhos sinuosos, obtendo resultados imprecisos ou até mesmo incorretos, e que impossibilitou e impossibilita a compreensão de um panorama mais abrangente, de múltiplas relações, e que não pode ser entendido enquanto momento estanque¹⁰⁵.

Todas as campanhas até agora mencionadas forneceram a Castilho a bagagem necessária para a projeção e elaboração da obra nova no Convento de Cristo de Tomar,

¹⁰¹ SOTTOMAYOR, Ana Paula, *Carta Dedicatória de Erasmo a D. João III*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1972, pp. 9-10.

¹⁰² HOLANDA, Francisco de, *Diálogos de Roma* (introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves), [s/l], Livros Horizonte, 1985, p. 32.

¹⁰³ MAQUIAVEL, Nicolau, *O Príncipe* (tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo e introdução de José António Barreiros), 2ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 2013, p. 175.

¹⁰⁴ MAQUIAVEL, Nicolau, *O Príncipe*, p. 175.

¹⁰⁵ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “Arte, história da arte e historiografia artística”, in *Artes, Revista de História das Ideias*, vol. 32, Coimbra, FLUC, 2011, pp. 219-234.

provavelmente a mais complexa realização do arquiteto, mas primeiro veja-se o contexto cultural em que a obra surge.

2. A reforma do Convento de Cristo de Tomar

2.1. O ambiente cultural no reino e a conseqüente reforma política e religiosa do Convento

A posição geográfica ocupada por Portugal, na extremidade ocidental da Europa, sempre foi entendida como causadora de um posicionamento de certa periferia cultural relativamente a outros reinos ou repúblicas europeias. Ainda que a circulação de pessoas, bens e, principalmente, ideias enfrentasse determinadas dificuldades, realizava-se a uma rapidez assombrosa e, portanto, a questão da periferia deve ser entendida com certas reservas. Ainda assim, Portugal dispunha de entraves concretos, nomeadamente o aprisionamento entre o mar e os reinos vizinhos desde 1249 (ano da conquista de Silves e término da reconquista portuguesa) e posteriormente apenas com o reino de Castela como vizinho. Impôs-se, portanto, a necessidade de encontrar alternativas para o reino se expandir e reinventar.

As condicionantes territoriais pareciam intransponíveis, porém, o mar, que durante quase dois séculos limitou o reino português, constituiu o meio de lançamento para a tão pretendida expansão. Ora, desvanecidas as pretensões castelhanas face ao reino português – após Aljubarrota – e já alcançada a paz, surgiu a oportunidade ideal para D. João I rumar ao norte de África, tomando Ceuta no verão de 1415. Estava iniciada a epopeia ultramarina que duraria vários séculos e que marcou a identidade portuguesa para todo o sempre.

As cidades do norte de África representavam algumas das mais ricas do mundo até então conhecido, possuíam um comércio extremamente dinâmico e a partir delas se difundiam produtos exóticos de que a Europa não dispunha e tanto apreciava. Estas cidades constituíam quase tudo o que as cidades portuguesas não eram; à exceção de Lisboa (e em menor medida do Porto), que pela sua localização geográfica favorável se ia afirmando enquanto importante porto nas rotas marítimas entre as cidades italianas e as cidades do norte da Europa, as restantes eram marcadas por um provincianismo crónico e intransponível¹⁰⁶. Porém, a expansão marítima, que permitiu e potenciou o acesso a

¹⁰⁶ BOXER, C. R., *O Império Marítimo Português 1415-1825* (tradução de Inês Silva), Lisboa, Edições 70, 2001, p. 22.

determinados bens, transformou Lisboa num dos principais pontos comerciais da Europa e permitiu o desenvolvimento de tantas outras localidades¹⁰⁷.

Embora Portugal se desenvolvesse rapidamente, graças aos benefícios financeiros dos Descobrimentos, do ponto de vista artístico e intelectual ainda não possuía o frenesim criativo vivido no centro da Europa. Ainda assim, principalmente durante o século XV e inícios do XVI, quando se davam os grandes passos na cultura do Renascimento, Portugal assumiu um papel preponderante no desenvolvimento de um Humanismo de feição empírica.

*“nenhum outro povo alargou tanto e tão de repente o próprio horizonte do saber empírico nos domínios da história natural. E a «inteligência» lusitana encontrou-se, por este facto, numa posição privilegiada para descobrir as limitações do saber medievo e do próprio saber clássico.”*¹⁰⁸

As navegações portuguesas foram decisivas para forçar a observação da natureza, a criação e aperfeiçoamento de instrumentos náuticos, o desenvolvimento de técnicas de navegação, mas também o conhecimento dos estudos clássicos em campos como a astronomia ou a matemática. Coube, naturalmente, aos navegadores e intelectuais portugueses a contestação destes conhecimentos. Assim, em 1453, o cronista régio Gomes Eanes Zurara fez menção de algumas superstições relativamente à costa africana e como as sucessivas expedições promovidas pelo infante D. Henrique vieram contestar.

“E porque das cousas que eles diziam que eram contrairas para passarem aquelas terras, assim eram as correntes mui grandes que em elas havia, pelas quaes era impossível nenhum navio fazer viagem por aqueles mares, agora tendes claro conhecimento do seu erro primeiro, pois viste ir e vir os navios, tão sem perigo como em cada uma parte dos outros mares.

Diziam ainda que as terras eram areosas e sem alguma povoação; e bem é que quantos ás areias não se enganavam de todo, mas todavia não eram em tamanho grau; e de povoações bem vistes o contrario, pois que os seus moradores vedes cada dia ante vossos olhos, como quer que as sua povoações a maior parte são aldeias, e vilas mui poucas, que des o Cabo do Bojador, até o reino de Tunes não serão por todas, entre vilas e lugares afortalezados para defesa, até cinquenta.

¹⁰⁷ Cfr. GSCHWEND, Annemarie Jordan, LOWE, K. J. P. (eds.), *A Cidade Global: Lisboa no Renascimento*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga e Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2017.

¹⁰⁸ DIAS, José Sebastião da Silva, *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1973, p. 77.

Enganam-se ainda na profundidade do mar, que tinham em suas cartas que eram praias tão baixas, que a uma légua de terra não havia mais que uma braça de água; o que se achou por contrário, que os navios tiveram e tem assaz de altura para seu marear, tirando certos baixos, e assim se fez Essacanas, que aí há em certas restingas, segundo agora achareis nas cartas de marear que o Infante mandou fazer.”¹⁰⁹

Um dos testemunhos mais importantes deste conhecimento baseado na experiência ultramarina foi realizado por Duarte Pacheco Pereira, navegador português da transição entre os séculos XV e XVI.

“e posto que os antigos escritores muito alumiados de doutrina fossem e d’algũa parte de suas excelentes obras algum pouco nos aproveitássemos, [...], pelos livros que os antigos cosmógrafos ficaram, para esta navegação nenhũa cousa nos podemos deles aproveitar, salvo daquilo que com muito trabalho e grande despesas os príncipes sobreditos mandaram descobrir, e assi [do] que ora Vossa Alteza [D. Manuel I] descobriu e novamente soube; somente por causa daqueles, que o orbe escreveram, carecerem do exercício e fundamento da arte da marinharia que radicalmente para isto não podemos escusar e sem ela cousa algũa per mar fazer nem descobrir podemos: a qual em sua cosmografia não escreveram ou pelo não souberem ou por lhe parecer escusado”¹¹⁰

E continua num ataque cada vez mais cerrado a um conhecimento estabilizado, que não poupa autores como Ptolomeu, Pompónio Mela, João Sacrobosco ou Plínio, demonstrando um perfil culto e atualizado pela experiência.

“Nunca os nossos antigos antecessores, nem outros muito mais antigos noutras estranhas gerações, puderam crer que podia vir tempo que o nosso ocidente fora do oriente conhecido, e da Índia, pelo modo que agora é; porque os escritores que daquelas partes falaram, escreveram delas tantas fábulas, por onde a todos pareceo impossible do nosso ocidente se pudessem navegar [...] e como quer que a experiência é madre das cousas por ela soubemos radicalmente a verdade”¹¹¹

Apesar das deduções erradas ou incertas a que os navegadores portugueses ainda estavam sujeitos, esta observação do mundo e contestação do conhecimento clássico e

¹⁰⁹ ZURARA, Gomes Eanes, *Crónica de Guiné* (introdução, notas, novas considerações e glossário de José de Bragança), Porto, Nova Civilização, 1994, pp. 321-322.

¹¹⁰ PEREIRA, Duarte Pacheco, *Esmeraldo* (edição crítica e comentada de Joaquim Barradas de Carvalho), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pp. 565-566.

¹¹¹ PEREIRA, Duarte Pacheco, *Esmeraldo*, pp. 689-690.

medieval tornou-se indispensável para a cultura humanista do Renascimento. Porém, este Humanismo empírico não era suficiente para um reino que se queria afirmar no panorama cultural e político europeu. O conhecimento de Duarte Pacheco Pereira assentava na observação direta proporcionada pela experiência de vida¹¹² mas ainda lhe faltava a base intelectual que apenas as universidades, através dos mais conceituados professores e humanistas (por vezes ambos) podiam fornecer. Algo que apenas se alcançou com a geração seguinte, a de homens como Pedro Nunes¹¹³, D. João de Castro ou Garcia da Orta.

No entanto, desde o século XV que as penetrações da cultura clássica se faziam sentir com maior intensidade em solo português, dando conta de uma progressiva atualização cultural que por certo não terá sido alheia às viagens e às ligações matrimoniais empreendidas pela dinastia de Avis, numa Europa em que a tradição erudita de matriz medieval se cruzava já com o espírito de *aggiornamento* da Itália humanista.

Foi principalmente a partir do século XV que se notaram, com maior intensidade, algumas penetrações da cultura do Renascimento em solo português.

*“Desde a dinastia de Avis, a corte tornara-se o grande centro cultural, incentivando a criação literária e a prática da leitura. Formaram-se as primeiras bibliotecas, como as de D. Fernando e D. Duarte. De Itália vêm os educadores de D. Afonso V, Estevão de Nápoles e Mateus Pisano.”*¹¹⁴

A título de exemplo, o infante D. Pedro, Duque de Coimbra, que viajou pela Flandres, Inglaterra, Itália e Hungria, tendo oportunidade para conviver com diversos humanistas, refere que realizou o *Livro da Virtuosa Bemfeitoria* de acordo “*com dictos de Seneca e doutros douctores em elle alegados*”¹¹⁵; além disso, também escreveu o *Livro dos Ofícios*, que corresponde ao tratado *De Officiis* de Cícero, a mais antiga tradução integral de um

¹¹² DIAS, José Sebastião da Silva, *Os Descobrimientos e a Problemática Cultural do Século XVI*, p. 43.

¹¹³ Note-se que foi a este intelectual a quem D. João III legou a responsabilidade de traduzir o *De Architectura* de Vitruvius; Cfr. MOREIRA, Rafael, “A mais antiga tradução europeia de Vitruvius. Pedro Nunes 1537-1541”, in MOREIRA, Rafael, RODRIGUES, Ana Duarte (coord.), *Tratados de Arte em Portugal*, Lisboa, Scribe, 2011, p. 51.

¹¹⁴ SOARES, Nair Castro, “O primeiro Humanismo Ibérico”, in PANTANI, Italo, MIRANDA, Margarida, MANSO, Henrique (coord.), *Aires Barbosa na Cosmópolis Renascentista*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, p. 13.

¹¹⁵ D. PEDRO, Infante, *Livro da Virtuosa Bemfeitoria* (edição crítica, introdução e notas de Adelino de Almeida Calado), Coimbra, Universidade de Coimbra, 1994, p. 5.

autor clássico para português¹¹⁶. O seu confessor, Frei João Verba, que também terá participado na realização da *Virtuosa Bemfeitoria*¹¹⁷, traduziu o *De Amicitia*, novamente de Cícero. D. Duarte, no *Leal Conselheiro* demonstra o conhecimento da obra de Leonardo Bruni¹¹⁸ e de autores clássicos como Aristóteles, Cícero e Séneca¹¹⁹. Vasco Fernandes de Lucena traduziu *De Senectute* de Cícero, *Panegírico de Trajano* de Plínio-o-Moço e, ainda, *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae* (*Dos virtuosos costumes e dos estudos liberais dos mancebos*), obra do teorizador da educação humanista Pier Paolo Vergerio, autor que o infante D. Pedro terá conhecido na sua passagem pela Hungria, pedindo posteriormente a Lucena a tradução da obra, de modo a auxiliar na educação do jovem e futuro rei D. Afonso V¹²⁰. Participou ainda na viagem diplomática ao concílio de Basileia em 1436, chefiada pelo Conde de Ourém, pioneiro na verdadeira revolução da arquitetura militar que ocorreu em Portugal durante os séculos XV e seguintes. Já durante o reinado de D. João II esteve na corte o humanista Cataldo Áquila Sícula¹²¹, na proximidade de um monarca que fomentou uma política de bolsas que permitiu a mais de meia centena de alunos portugueses frequentarem a Universidade de Florença¹²², dos quais se destaca Aires Barbosa, um dos mais importantes intelectuais do seu tempo a quem, em grande medida, se deveu o estatuto que a Universidade de Salamanca alcançou no estudo do grego¹²³.

No entanto, o ambiente cultural vivido na corte e nos demais círculos de poder mostrava-se notoriamente pobre para um império a cada dia mais vasto e mais complexo de gerir. Portugal carecia de um sistema de ensino coeso e atualizado, que permitisse aos seus alunos adquirir as competências necessárias às exigências do tempo. A instabilidade

¹¹⁶ PINHO, Sebastião Tavares de, *Humanismo em Portugal. Estudos I*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, p. 35.

¹¹⁷ PINHO, Sebastião Tavares de, *Humanismo em Portugal. Estudos I*, p. 57.

¹¹⁸ SOARES, Nair Castro, “O primeiro Humanismo Ibérico”, p. 12.

¹¹⁹ PINHO, Sebastião Tavares de, *Humanismo em Portugal. Estudos I*, p. 19.

¹²⁰ PINHO, Sebastião Tavares de, *Humanismo em Portugal. Estudos I*, p. 44.

¹²¹ RAMALHO, Américo da Costa, *Para a História do Humanismo em Portugal*, vol. III, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, pp. 15-62; RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos Sobre a Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, pp. 31-116; DIAS, José Sebastião da Silva, *Portugal e a Cultura Europeia (Séculos XVI a XVIII)*, Porto, Campo das Letra, 2006, p. 53.

¹²² PINHO, Sebastião Tavares de, *Humanismo em Portugal. Estudos II*, p. 298.

¹²³ PINHO, Sebastião Tavares de, *Humanismo em Portugal. Estudos II*, p. 299.

na única universidade portuguesa, que alternava entre Lisboa e Coimbra, não parecia ter fim à vista, além de que o ensino fornecido pelas ordens religiosas também carecia dos requisitos necessários. Neste sentido, não estavam reunidas as condições para se competir com os grandes polos de conhecimento da Europa, fossem eles Bolonha, Florença, Oxford, ou as vizinhas Salamanca e Alcalá.

De D. João II a D. João III multiplica-se o número de bolseiros em périplo ativo pela demanda do conhecimento e estabelecendo os contatos necessários para a dinâmica de uma rede cultural com frutos em Portugal e na Europa¹²⁴.

Apesar do problema no ensino em Portugal estar identificado, apenas durante o reinado de D. João III se procedeu, de forma absolutamente determinada e incisiva, à sua resolução. Se D. Manuel se preocupou com a construção de um império de escala global, D. João III viu-se confrontado com as dificuldades por ele impostas a um pequeno reino situado na extremidade da Europa. Tornara-se imperioso proceder a reformas estruturais nas posições portuguesas pelos diversos cantos do mundo, das quais se destacam o abandono de certas praças no norte de África, apostando no fortalecimento de outras. No entanto, o mais urgente residia na formação de pessoas, pois eram estas que atuavam diretamente na gestão do império. Assim se fomentou, novamente, uma política de bolsas para alunos portugueses poderem estudar em diversas universidades estrangeiras e, apenas posteriormente, se procedeu à reforma do ensino superior em Portugal. Ainda assim, alguns esforços foram realizados no reinado de D. Manuel, com destaque para a criação de uma cadeira de astronomia na universidade lisboeta, em 1513, o que revela o sentido de necessidade em formar os futuros marinheiros conforme os mais recentes estudos sobre a temática¹²⁵.

No reinado seguinte, em 1526, D. João III chegou a acordo com Diogo de Gouveia Sênior, permitindo que um número considerável de estudantes portugueses ingressasse no Colégio de Santa Barbara, em Paris¹²⁶. Todavia, a Sorbonne do século XVI constituiu um reduto da escolástica e desempenhou um papel ativo na luta contra as ideias de um

¹²⁴ MATOS, Luís de, *Les Portugais a l'Université de Paris. Entre 1500 et 1550*, Coimbra, Universitatis Conimbricensis Studia ac Regesta, 1950, pp. 1-28.

¹²⁵ DIAS, José Sebastião da Silva, *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. II, p. 438.

¹²⁶ DIAS, José Sebastião da Silva, *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. I, p. 347.

humanismo cristão¹²⁷, contando-se Diogo de Gouveia Sênior entre os principais opositores.

*“Para ele, a escolástica, e as suas técnicas de pensamento, e os seus ideais culturais eram quase artigos da fé católica. Não tinha janelas no espírito, nem para a compreensão do humanismo cristão, nem para o valor de uma cultura paralela à cultura sacral, mas sem fundamentação teológica ou problemática religiosa. Tão pouco as tinha para a correcção do método dialético com os subsídios do método histórico-filológico. A contestação dos direitos teológicos do «gramático», e portanto do humanismo cristão, revestia-se assim, na sua mentalidade, de proporções quase dogmáticas.”*¹²⁸

Participou ainda na Assembleia de Valladolid (1527)¹²⁹, onde se mostrou voz ativa na crítica a Erasmo. Ainda assim, o humanismo foi penetrando no espírito de alguns jovens portugueses e, conseqüentemente, no próprio reino¹³⁰. Em prova disso mesmo, em 1520, Luís de Vives dava conta a Erasmo de Roterdão que D. Martinho de Portugal era um dos jovens parisienses que voltara costas à escolástica e aceitara por completo o humanismo¹³¹. E uma década depois André de Resende afirmava: “*Íncrito Erasmo, os Portugueses não são teus inimigos*”¹³²; embora se lamentasse por Portugal constituir uma “*digna sociedade com orelhas de burro*.”¹³³

Esta alteração de pensamento no seio da classe intelectual portuguesa levou a reformas – inicialmente modestas – no sistema de ensino. Desde o século XV, principalmente sob iniciativa do infante D. Henrique, no campo das ciências exatas, e do

¹²⁷ DIAS, José Sebastião da Silva, *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. I, p. 52.

¹²⁸ DIAS, José Sebastião da Silva, *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. I, p. 66.

¹²⁹ DIAS, José Sebastião da Silva, *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. I, pp. 58-59.

¹³⁰ Para isso contribuíram os anos (1529-1534) em que André de Gouveia (sobrinho de Diogo de Gouveia Sênior) assumiu a direção do colégio parisiense; Cfr. DIAS, José Sebastião da Silva, *Portugal e a Cultura Europeia (Séculos XVI a XVIII)*, pp. 61-62.

¹³¹ DIAS, José Sebastião da Silva, *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. I, p. 107.

¹³² RESENDE, André de, *Elogio a Erasmo*, Lisboa, Centro de Estudos de Psicologia e História da Filosofia – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1961, p. 23.

¹³³ RESENDE, André de, *Elogio a Erasmo*, p. 25.

infante D. Pedro¹³⁴, no âmbito das humanidades, mas todas as medidas tomadas até ao segundo quartel do século seguinte revelaram-se insuficientes.

Mas abordar a reforma do ensino em Portugal, e as próprias reformas religiosas, passa, necessariamente, por uma abordagem à presença e intervenção da ordem de S. Jerónimo no reino. A permissão papal para se instalar no reino foi concedida em 1400 e depressa se formaram os primeiros mosteiros: Penha Longa e S. Jerónimo do Mato nesse mesmo ano; S. Marcos, Espinheiro de Évora e Belém durante o século XV; Pena, Berlengas (extinto em 1535), Santa Marinha da Costa em Guimarães, Valbenfeito de Óbidos e Coimbra (colégio) durante o século XVI¹³⁵.

A nova Ordem Religiosa possuía uma visão renovada na interpretação da fé cristã, próxima das intenções da *Devotio Moderna*, e de Thomas Kempis, na imitação da humanidade de Cristo, na caridade e na introspeção. Mas, principalmente, encontrava-se livre da presença de comendatários: administradores que proliferavam pelas diversas casas religiosas e colhiam para benefício próprio os rendimentos das mesmas¹³⁶. Depressa a Ordem de S. Jerónimo se destacou enquanto aliada natural das intenções régias de centralização do poder, mas também de reforma religiosa e do ensino.

Por outro lado, o panorama caótico e desregrado presente na generalidade das restantes casas e Ordens religiosas – o que não será mais que dizer que não se encontravam alinhadas com as intenções do poder central – incapacitava-as de auxiliar o monarca em qualquer intuito reformista. Nos inícios do século XVI, embora não exclusivamente, eram frequentes os casos de religiosos que levavam uma vida totalmente estranha aos preceitos da religião cristã, nomeadamente os princípios de obediência, pobreza, clausura (quando o caso) e castidade. Os relacionamentos de cariz amoroso e sexual, a detenção de propriedades ou disputas por poder representavam exemplos de má conduta transversais tanto ao clero secular como ao regular; neste último, tanto às comunidades masculinas como femininas. Tal como referiu Erasmo: “*Eles [religiosos ímpios] são talvez mais heréticos, mais nocivos que os gentios e os turcos semi-*

¹³⁴ Este chegou a fundar uma universidade em 1443, porém, o desastre de Alfarrobeira e a conseqüente morte do Conde de Coimbra (1447) ditaram o fracasso daquela instituição.

¹³⁵ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “A Arquitectura “Ao Romano””, in RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, [s/l], FUBU Editores, 2009, p. 63.

¹³⁶ SANTOS, Cândido dos, *Os Jerónimos em Portugal. Das Origens aos Fins do Século XVII*, Porto, JNICT, 1996, p. 233.

*cristãos*¹³⁷ ou, nas palavras de Tomas More, constituem uma “*multidão de sacerdotes e religiosos que nada produzem*”¹³⁸.

O problema não constituía novidade, estava identificado desde há muito; não faltaram intenções para o resolver durante o decorrer do século XV, mas faltou a capacidade para levar tal missão a bom termo. No entanto, o ambiente cultural do século XVI com as exigências por ele demandadas, tornaram-no no ponto de viragem. Segundo Silva Dias, D. Manuel:

*“Careceu, todavia, de tempo e disposição, distraído por outros cuidados, em plena euforia dos Descobrimientos e Conquistas, para lhe dedicar o largo interesse que o assunto bem merecia. Não pôde ultrapassar os limites dos tateios, mas tanto bastou para dispor os espíritos a futuras e mais profundas intervenções.”*¹³⁹

Mais provavelmente, ao Rei Venturoso faltou a vontade necessária a uma reforma de fundo, estando mais preocupado em adquirir para a coroa os rendimentos das principais casas religiosas do que propriamente em reformá-las espiritualmente.

A D. João III, mais uma vez, coube a necessidade de alargar as intervenções reformistas e no contexto do clero secular, a título de exemplo, nomeou D. Miguel da Silva¹⁴⁰ bispo de Viseu. Regressado de Roma, homem de vastíssimo intelecto e sensível às questões do humanismo, representava tudo o que ao monarca interessava introduzir no reino (pelo menos assim o era na década de 20¹⁴¹). Naquela diocese, reformou e dotou de regras os religiosos sob sua jurisdição, não lhes permitindo, por exemplo, viver fora das suas paróquias e obrigando-os a ensinar aos fiéis os fundamentos da fé.

No que ao clero regular diz respeito as grandes reformas joaninas tiveram início no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Em 1525, o monarca recolheu a Coimbra,

¹³⁷ ROTERDÃO, Erasmo de, *Modo de Orar a Deus* (tradução de Álvaro Pereira Mendes e Pedro Teixeira da Mota), Porto, Publicações Maitreya, 2008, p. 101.

¹³⁸ MORE, Tomas, *Utopia* (tradução de José Marinho, notas e posfácio de Pinharanda Gomes), 15ª edição, Lisboa, Guimarães Editores, 2009, p. 84.

¹³⁹ DIAS, José Sebastião da Silva, *Corrente de Sentimento Religioso em Portugal (Séculos XVI a XVIII)*, Tomo I, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1960, p. 98.

¹⁴⁰ Cfr. DIAS, José Sebastião da Silva, *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. I, pp. 76-106.

¹⁴¹ Sobre a problemática entre D. João III e D. Miguel da Silva, que culminou com a fuga do cardeal para Roma, em 1540, veja-se: DIAS, José Sebastião da Silva, *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. I, pp. 96-106; DESWRTE, Sylvie, *Il “Perfetto Cortegiano” D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni Editore, 1989, pp. 94-96 e 153-155 e MOREIRA, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Temas e Debates, 1995, pp. 332-340.

evitando o surto de peste que grassava no sul do território, podendo então começar a planear, *in loco*, a futura reforma, numa altura em que as reformas impostas por D. Manuel já não eram suficientes para conferir o sentido de modernidade e atualização de que o Estado Moderno de D. João III tanto necessitava¹⁴². Estavam reunidas as condições justificativas para uma profunda intervenção no Mosteiro de modo a este obedecer às intenções políticas do rei.

O primeiro passo no sentido da reforma passou por colocar o jerónimo Frei Brás de Barros, ou de Braga, à frente dos destinos do mosteiro crúzio. Este, recentemente regressado de Lovaina, trazia consigo uma forte formação de cariz humanista. Todavia, a reforma não se limitou ao campo espiritual, pois esta “*reforma da regra deveria implicar, à luz do pensamento moderno, a reforma dos espaços ao mesmo tempo que a uma mentalidade nova deveria corresponder, necessariamente, um novo tipo de edifício*”¹⁴³, pelo que, em 1528, Bartolomeu de Paiva, amo e provedor das obras do rei, acordava com Diogo de Castilho o contrato para as obras do mosteiro¹⁴⁴. Em Tomar, a reforma apenas teve início em 1529, quando D. João III colocou Frei António da Silva, ou de Lisboa, novamente um jerónimo, na chefia do Convento de Cristo¹⁴⁵.

Em primeiro lugar, tenha-se em atenção que a formação de frei Brás de Barros tinha maior incursão no seio do Humanismo europeu que a de frei António de Lisboa (este professou no Mosteiro de Nossa Senhora de Guadalupe, em Espanha), estando, portanto, melhor preparado para a reformas do ensino a aplicar em Santa Cruz.

*“Era Fr. Brás um homem de formação europeia, aberto às novas correntes que insistiam na formação humanística e, no caso presente, na formação humanística cristã.”*¹⁴⁶

¹⁴² Cfr. CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e Programas Arquitectónicos*, tese de doutoramento (texto policopiado), Coimbra, FLUC, 2002, pp. 186-224 e CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Direcção Regional da Cultura do Centro, 2011.

¹⁴³ LOBO, Rui, *Santa Cruz e a Rua da Sofia. Arquitectura e Urbanismo no Século XVI*, Coimbra, EDARQ, 2006, p. 41.

¹⁴⁴ LOBO, Rui, *Santa Cruz e a Rua da Sofia. Arquitectura e Urbanismo no Século XVI*, p. 42.

¹⁴⁵ Acumulou o cargo com a chefia do Mosteiro de Alcobaça.

¹⁴⁶ SANTOS, Cândido dos, *Os Jerónimos em Portugal. Das Origens aos Fins do Século XVII*, p. 128.

Este histórico humanista de Frei Brás denuncia a provável intenção de D. João III transferir da Universidade para Coimbra. Contudo, apesar do reformador de Tomar não possuir a formação tão invejável como a de outros jerónimos¹⁴⁷, o seu pragmatismo tornou-o no homem de absoluta confiança do rei; aplicou reformas em diversas casas religiosas e, por mais de uma vez, o rei solicitou o seu auxílio quando frei Brás de Barros dava sinais de desistência da missão crúzia¹⁴⁸.

As experiências colegiais foram sucedâneas dos esforços do infante D. Pedro e também elas tiveram um percurso atribulado, porém constituíram as bases para o relativo sucesso da Universidade de Coimbra e do Colégio das Artes. Veja-se que a grande reforma do ensino no Mosteiro de Santa Cruz ocorreu durante a governação do jerónimo frei Brás de Barros.

*“[As] reformas de 1534 a 1536 deram ao ginásio monacal de Santa Cruz uma feição de escola pública e um quadro de professores de formação europeia, que o colocaram à cabeça dos estabelecimentos congêneres portugueses. Pretenderam, ao mesmo tempo, fazer dele um centro de ensino modelar e susceptível de atrair tanto como Alcalá e Salamanca as atenções da nossa mocidade estudiosa.”*¹⁴⁹

Um outro jerónimo, frei Diogo de Murça, ocupou o reitorado da Universidade, isto após uma curta passagem pela direção de Santa Marinha da Costa, em Guimarães¹⁵⁰.

No sentido de fortalecer o ensino em Coimbra fundou-se o Colégio das Artes, o que suscitou um investimento bem mais avultado que o colégio do Mosteiro de Santa Cruz. Para o dirigir, D. João III contou com o humanista André de Gouveia, até então à frente da escola de Bordéus; este fez-se acompanhar de vários professores da instituição bordalesa, entre eles: Diogo de Teive, Elias Vinet, Arnaldo Fabrício, Nicolau Grouchy e Jorge Buchanan¹⁵¹. Acrescentando à transferência, em definitivo, da universidade

¹⁴⁷ Ainda assim, possuía total consciência da necessidade de formar os religiosos segundo os preceitos de um humanismo cristão, para isso adquirindo inúmeros manuais escolares e chegando mesmo a solicitar um Mestre de Teologia a frei Diogo de Murça; Cfr. SANTOS, Cândido dos, *Os Jerónimos em Portugal. Das Origens aos Fins do Século XVII*, p. 244.

¹⁴⁸ SANTOS, Cândido dos, *Os Jerónimos em Portugal. Das Origens aos Fins do Século XVII*, p. 125.

¹⁴⁹ DIAS, José Sebastião da Silva, *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. II, p. 494.

¹⁵⁰ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “A Arquitectura “Ao Romano””, p. 64 e PIMENTEL, António Filipe, *A Morada da Sabedoria. I. O Paço Real de Coimbra: das Origens ao Estabelecimento da Universidade*, Coimbra, Almedina, 2005, pp. 82-93.

¹⁵¹ DIAS, José Sebastião da Silva, *Portugal e a Cultura Europeia (Séculos XVI a XVIII)*, p. 61; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e Programas Arquitectónicos*, pp. 186-224.

portuguesa para Coimbra, estavam criados os fundamentos necessários para a instituição de um ensino de cariz humanista, moderno e europeu.

Em Tomar também se ponderou instalar uma instituição de ensino, porém a centralização do meio formativo do reino em Coimbra ditou o fracasso de tal pretensão. Ainda assim, o Convento marcava um fundamental centro de poder político e simbólico, necessitando, portanto, de igual reforma religiosa e cultural. Aqui, Frei António de Lisboa aboliu a componente militar, impôs a clausura e adotou a Regra de S. Bento em detrimento da de Calatrava. Uma escolha que se insere na mesma cultura reformista que procurava restaurar à Igreja a sua pureza primitiva; dando preferência a uma Regra do século VI.

Pode-se concluir que a reforma resultou de motivações religiosas e culturais, no entanto foram as motivações políticas com vista à centralização régia que obtiveram maior preponderância, até porque, como se viu no capítulo anterior, as Ordens Religiosas constituíam instrumentos fundamentais na gestão do reino e do império.

Necessariamente, tal como sucedeu no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, à reforma espiritual seguiu-se a reforma arquitetónica do Convento de Cristo de Tomar; estava aberto o caminho para a mais vasta campanha construtiva da vida de João de Castilho, cujo génio constituiu um dos raros exemplos à altura do desafio.

2.2. A reforma arquitetónica

Como se veio a analisar até este ponto, as mudanças na forma de ver o mundo, o Homem, a religião e o próprio Estado ditaram a necessidade de intervir no Convento de Cristo; acresce-se que a reforma espiritual devia ser acompanhada por uma arquitetónica, pois, no dizer do jerónimo Frei Jacinto de São Miguel, cronista da Ordem de S. Jerónimo que viveu durante o século XVIII:

“o edifício espiritual devia ser acompanhado com o temporal, porque nam era Religião sem Convento; que este se achava quazi arruinado, e sem dormitórios, claustros, Noviciado, oficinas necessárias p^a subsistencia de Comunidade por descuido dos antigos Freyres.”¹⁵²

¹⁵² MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, tese de doutoramento (texto policopiado), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1991, pp. 480-481.

No sentido de ultrapassar as carências do edificado, João de Castilho ficou responsável por encontrar a solução para o novo convento e, disso mesmo, dá conta o contrato assinado em Évora, em 1533:

*“Aos trimta dias do mês de junho desta era de mil e quinhentos e trinta e tres anos se conçertou o amo delRey nosso Senhor com Johão de Castilho mestre de suas obras, sobre o ffazimento das obras que ora sua S. manda ffazer no convento de Tomar”*¹⁵³

Não obstante, esta documentação refere-se à versão final de um projeto em desenvolvimento, provavelmente, desde 1529. Veja-se que estes foram anos de pouca atividade por parte de Castilho em Alcobaça e na Batalha; estaria, pois, concentrado em encontrar soluções para o edifício da Ordem de Cristo. Também as obras recuam a uma data necessariamente anterior à da assinatura do contrato, pois desde 1530, pelo menos, que foram emitidos pagamentos por obras ou aquisição de materiais¹⁵⁴. Além do mais, na capela do cruzeiro e dormitório novo (situados no piso superior) constam cartelas datadas de 1533, pelo que parece muito pouco plausível que num espaço de seis meses (desde a assinatura do contrato até ao término do ano) se tivessem realizado as terraplanagens necessárias, fundações, cisternas e mais dois pisos de edificado.

A adoção de uma nova forma de encarar o espírito de comunidade impôs, necessariamente, a necessidade de construir de acordo com princípios muito diversos dos que D. Manuel impusera no início do século e nos quais João de Castilho participara. A reforma tornou a Ordem de Cristo numa Ordem de clausura, pelo que o novo complexo religioso necessitava de se tornar numa verdadeira “cidade”, com as infraestruturas e condições necessárias à vivência de uma comunidade autónoma e autossuficiente. Um espaço uniforme, inteligível, sustentável e aprazível; características que o Renascimento

¹⁵³ VITERBO, Sousa, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiro e Construtores Portugueses*, vol. III, [s/l], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, pp. 263-264.

¹⁵⁴ Aos recibos de pagamentos acresce o testemunho de Frei Jacinto de S. Miguel: “A 6 de Março do anno de 1530 passou ElRey carta em Evora p^a o referido Joam de Castilho começar a obra do Convento, e já neste tempo assistia Fr. Antonio em Thomar ajuntando os materiaes necessarios”; MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 483.

soube remeter para si mesmo¹⁵⁵, no entanto com origem num tempo muito anterior aos séculos XV e XVI.

A comparação com a famosíssima planta descoberta na Abadia de Saint Gall parece quase inevitável. O projeto utópico de um mosteiro ideal remonta ao século IX e apresenta um rol de estruturas religiosas do foro utilitário – dispostas de forma coerente, uniforme e com um profundo sentido geométrico – que permitiriam a uma comunidade religiosa viver em harmonia, dedicando-se ao trabalho – promovendo a autossuficiência – e, principalmente, ao estudo e oração.

Parece muitíssimo improvável que Castilho conhecesse a planta de Saint Gall, no entanto, os princípios presentes no dito projeto estavam bem disseminados na cultura humanista. Os exemplos de regularidade sucedem-se, pelo menos, a partir da Antiguidade Clássica. Em estruturas laicas ou religiosas, a Antiguidade forneceu todos os indicadores do equilíbrio e regularidade que os textos da Patrística não deixaram de aproveitar na constituição das “cidades” ideais no plano celeste ou, recuando uns séculos, na *República* de Platão. Na realidade, este recuperar da comunidade religiosa ideal faz todo o sentido no século XVI, pois, face às críticas apontadas à Igreja, era conveniente, necessário até, um retorno aos fundamentos das regras e aos princípios praticados num tempo de grande esplendor que a Igreja tinha, obrigatoriamente, de recuperar.

Como resultado, a arquitetura da reforma joanina tomou um sentido totalmente oposto ao das intervenções manuelinas, enquanto as obras conduzidas por Arruda e Castilho (nos primeiros anos que esteve em Tomar) se refletiram numa arquitetura de

¹⁵⁵ Ghiberti foi o primeiro a utilizar o termo italiano “*Rinasci*”, no século XV, porém, em França, o termo “Renaissance” só é utilizado por Jules Michelet, já em pleno século XVI. Após este surgiram outros autores a desenvolver a tese de um “Renascimento” enquanto símbolo da quebra total com a designada “Idade Média”, quando, na realidade, se trata de um complexo (mas normal) processo de continuidade e evolução; Cfr. BROTTOM, Jerry, *The Renaissance: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 8-13; Sabemos que “*Desde o século catorze ao século dezasseis e de uma a extremidade à outra da Europa estavam os homens do Renascimento convencidos de que a época em que viviam constituía uma «nova idade» tão radicalmente diversa do passado medieval como o passado medieval o fora relativamente à antiguidade clássica, e marcado pelo esforço concertado de fazer reviver a cultura desta última*” (PANOFISKY, Erwin, *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental* (tradução de Fernando Neves), Lisboa, Editora Ocidental, 1981, p.62); Basta uma breve leitura de autores como Dante ou Petrarca para nos apercebermos do profundo conhecimento (quase “enciclopédico”) da cultura clássica. Por outro lado, “*não faltou quem afirmasse que os humanistas do Renascimento procuravam «vender» a sua erudição como algo de novo apenas porque «esta pretensa novidade aumentaria o valor da sua mercadoria aos olhos de alguns», e que as diferenças detetáveis entre eles e os seus predecessores medievais eram «matéria de quantidade mais que de qualidade»*” (PANOFISKY, Erwin, *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, p. 62); Aqui podemos ver as visões mais extremas da análise ao “Renascimento”, porém nenhuma estará totalmente correta. Mais importante é ter consciência de que a cultura clássica não desapareceu por completo em momento algum, pelo contrário, sempre constituiu, tal como ainda hoje, um poderosíssimo pilar da cultura ocidental e universal.

aparato, voltada ao exterior e exuberantemente ornamentada, as obras dos anos 30 e 40 apresentam uma maior contenção. Dado tratar-se de uma ordem de clausura, a arquitetura não se pretende voltada ao exterior, mas sim para o interior. Consequentemente, o edificado necessita de ser experienciado através da vivência e do percorrer dos seus espaços.

A solução encontrada para Tomar resultou num grande espaço quadrangular, situado no seguimento da nave manuelina da igreja; nas extremidades encontram-se quatro grandes claustros (Micha, Corvos, Hospedaria e o claustro grande ou principal), divididos entre eles por diversas dependências que formam uma cruz (Imagem 30). Neste espaço consta mais um claustro: o de Santa Bárbara. Localizado no prolongamento da nave manuelina, o pequenino claustro é responsável pela organização e distribuição dos percursos entre as duas campanhas arquitetónicas. Extravasando esta área quadrangular encontra-se o claustro das Necessárias, algo que facilmente se justifica dadas as preocupações com a salubridade do complexo conventual.

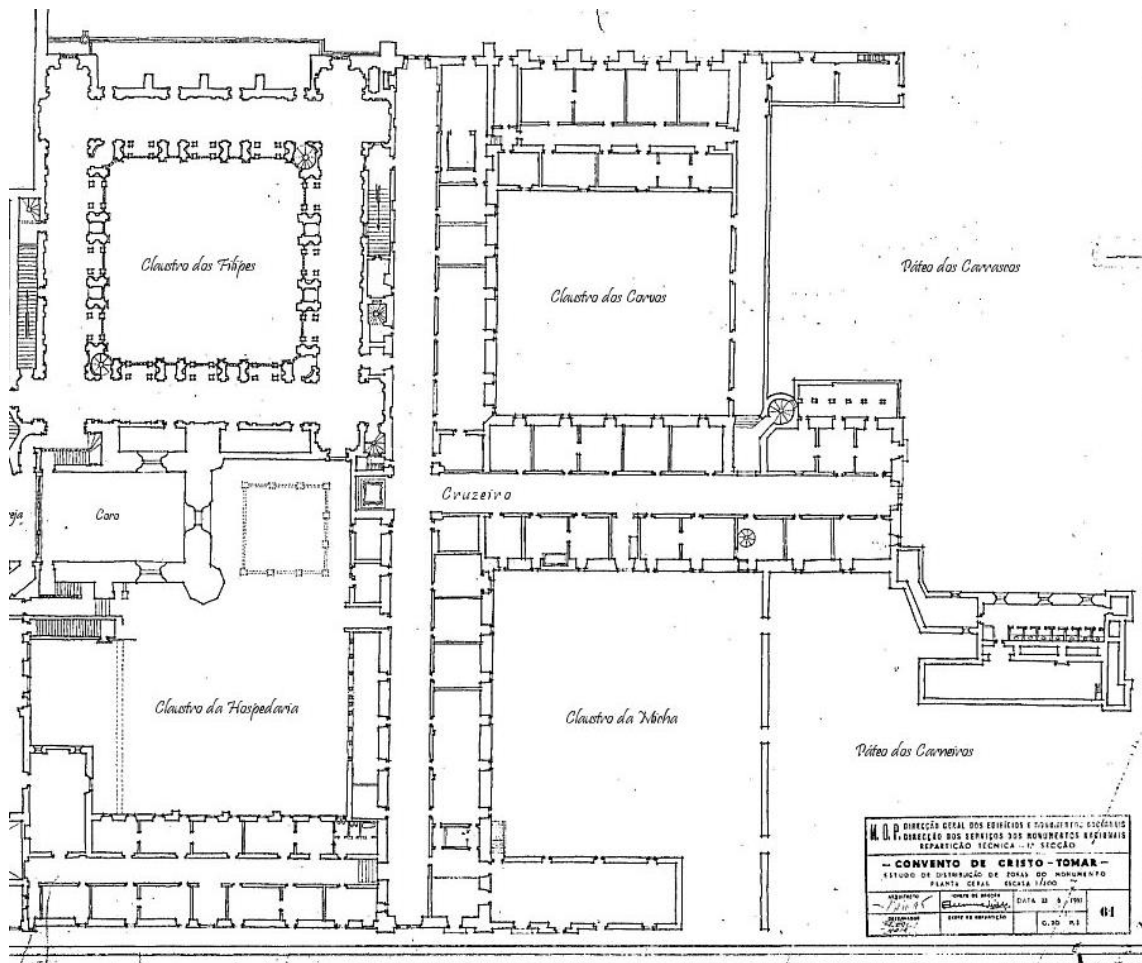


Imagem 30 – Convento de Cristo, Tomar.
Planta (detalhe).



Imagem 31 – Convento de Cristo, Tomar.
Piso inferior do claustro de Santa Bárbara, João de Castilho, c. 1533.



Imagem 32 – Convento de Cristo, Tomar.
Capitel do piso superior do claustro de Santa Bárbara, campanha de João de Castilho, c. 1533.

Embora não exista um registo explícito que permita constatar a evolução passo a passo das obras, as diferenças estéticas entre diversos pontos do Convento possibilitam a sua relativa compreensão. Atendendo à natureza ornamental e experimentalista do piso

inferior do claustro de Santa Bárbara (Imagem 31), rapidamente se deduz que este foi o primeiro a ser construído. Os arcos muito abatidos e as mísulas que sustentam os arcos torais das abóbadas constituem soluções arquitetónicas comuns em Espanha, porém sem grande difusão em Portugal. Possuidor de um aspeto invulgar, numa clara e bem-sucedida procura pela arquitetura “*ao romano*”, os capitéis do piso superior (Imagem 32) denunciam uma familiaridade comum com os da Igreja Matriz do Pedrógão Grande, a Igreja de Nossa Senhora da Graça, nas Areias, e, ainda, com a Igreja Matriz da Atalaia; todas elas sob a traça de Castilho e da produção de Tomar¹⁵⁶.



Imagem 33 – Convento de Cristo, Tomar.
Claustro da Hospedaria, João de Castilho, 1541-1542.

Os claustros da Hospedaria, Micha e Corvos (Imagens 33, 34 e 35) apresentam uma lógica construtiva bastante semelhante; os tramos contrafortados com arcaria dupla no piso inferior e, no caso do claustro da Hospedaria, varanda arquivada no piso superior, denunciam o conhecimento da edição do tratado arquitetónico do espanhol Diego de Sagredo (Imagem 36), editado pela primeira vez em 1526¹⁵⁷. Uma edição que obteve um forte acolhimento na arte de Castilho, pois, além do conhecimento teórico,

¹⁵⁶ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “A Arquitectura “Ao Romano””, p. 115.

¹⁵⁷ Certamente que foi através de Sagredo, mas também de Cesariano, que Castilho contactou com os princípios vitruvianos; e embora se saiba que na Catedral de Braga existiu um exemplar da primeira edição impressa de Vitruvio, importa salientar que se “*ali foi lido, foi-o numa perspectiva de antiquário e humanista, mais que de real interesse artístico.*”; MOREIRA, Rafael, “A mais antiga tradução europeia de Vitruvius. Pedro Nunes 1537-1541”, p. 54.

fazia-se auxiliar do desenho, permitindo a melhor compreensão das soluções arquitetónicas propostas.



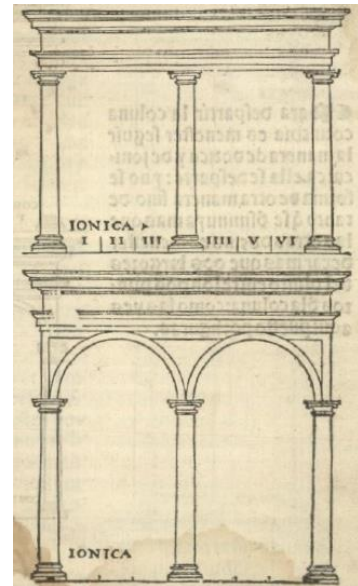
Imagem 34 – Convento de Cristo, Tomar.
Claustro da Micha, João de Castilho, 1533-1543.



Imagem 35 – Convento de Cristo, Tomar.
Claustro dos Corvos, João de Castilho, 1543-1546.

A construção destes três claustros prolongou-se pelas décadas de 30 e 40, o que revela uma adoção relativamente tardia da solução arquitetónica proposta por Sagredo.

Todavia, no claustro de D. Dinis (c. 1520), em Alcobaça, Castilho ensaiara uma solução de compromisso que já denunciava uma certa aproximação aos claustros de Tomar e aos desenhos do tratadista espanhol, chegando mesmo a anteceder-lo. Algo revelador de como Castilho se demarca não apenas pela capacidade de interpretar as soluções arquitetónicas propostas por outros, mas, também, pela capacidade autodidata em encontrar as suas próprias soluções, arvoradas na capacidade inventiva e na experiência acumulada ao longo das várias campanhas construtivas em que participou.



A configuração destes claustros mostrou-se de tal forma eficaz que se estendeu a lugares como os colégios de Coimbra, ao Convento da Assunção de Faro¹⁵⁸, ao Convento de Nossa Senhora da Graça de Évora¹⁵⁹ ou ao Convento da Madre Deus de Lisboa (este já sem a dupla arcaria no piso inferior).

Imagem 36 – *Medidas del Romano*
Diego de Sagredo, 1526.

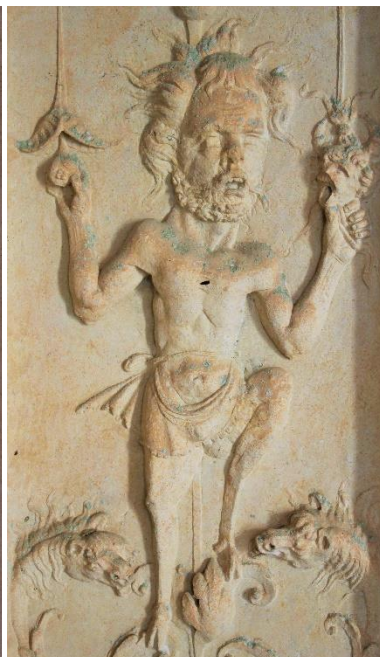


Imagem 37 – Convento de Cristo, Tomar.
Claustro Principal (detalhes), campanha de João de Castilho, c. 1540.

¹⁵⁸ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “A Arquitectura “Ao Romano””, p. 50.

¹⁵⁹ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “A Arquitectura “Ao Romano””, p. 61; Obra associada ao nome de Miguel de Arruda e igualmente das décadas de 30 e 40. Atente-se que Castilho esteve em Évora para assinar o contrato das obras de Tomar em 1533, ocasião em que, provavelmente, privou com artistas como Arruda ou Chanterene; oportunidade de troca de conhecimentos, e que pode, em certa medida, justificar as semelhanças entre as duas obras.

Infelizmente, o claustro principal de Castilho – que Rafael Moreira considerou como “*o mais belo claustro do Primeiro Renascimento fora da Itália*”¹⁶⁰ – nunca foi terminado, acabando substituído pela “*obra-prima universal*”¹⁶¹ de Diogo de Torralva, edificada em consonância com os princípios tridentinos e do tratadista Sebastiano Serlio, já sem lugar para os delírios ornamentais da primeira metade do século XVI. Contudo, Torralva, tal como Castilho fizera cerca de vinte anos antes, teve a sensibilidade de poupar alguns vestígios do claustro primitivo¹⁶², do qual subsistem alguns dos melhores baixos-relevos do Renascimento em Portugal (Imagem 37).

No interior do edificado, importa fazer referência ao refeitório e à livraria do Convento (Imagens 38 e 39); dois espaços merecedores de comparação, pois, embora remetam para uma cronologia comum, apresentam coberturas de caixotões e nervuradas, respetivamente. Algo que a historiografia artística acolheu com certo desconforto,

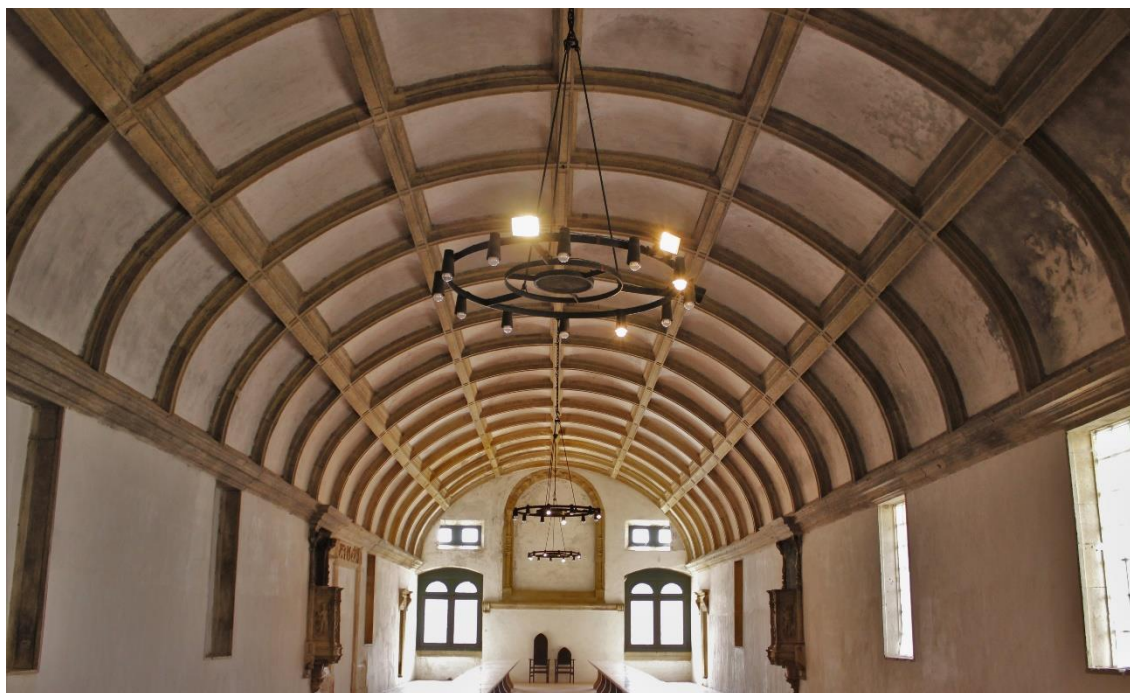


Imagem 38 – Convento de Cristo, Tomar.
Refeitório, João de Castilho, c. 1535.

¹⁶⁰ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal*, p. 515.

¹⁶¹ KUBLER, George, *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes (1521-1706)* (tradução de Jorge Henrique Pais da Silva e prefácio de José Eduardo Horta Correia), 2ª edição, [s/l], Nova Veja, 2005, p. 39.

¹⁶² Também Castilho deteve a mesma sensibilidade ao poupar, ainda que “escondendo”, as famosas janelas da campanha de Arruda. Aliás, o respeito por pré-existências constitui um princípio defendido por Leon Battista Alberti: “*gostaria que se conservassem intactas as construções antigas, sempre que não seja impossível levantar uma nova sem as destruir*”; ALBERTI, Leon Battista, *Da Arte Edificatória* (tradução de Arnaldo Espírito Santo, introdução e notas de Mário Kruger), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 233.



Imagem 39 – Convento de Cristo, Tomar.
Livreria, João de Castilho, 1539.

remetendo para universos supostamente opostos ou, no caso das abóbadas nervuradas, elementos caracterizadores de um certo anacronismo¹⁶³. Todavia, esta pluralidade de soluções apenas demonstra a capacidade do arquiteto conjugar as novas tendências com outras enraizadas na tradição construtiva dos séculos anteriores, na tradição do convento e do próprio percurso do arquiteto; isto sem abdicar das exigências que o monarca deixou patentes no contrato: “*cruzeiros e chaves nã serã senã de berço em volta Redonda*”¹⁶⁴ e onde repete, por três vezes, a necessidade de construir “*ao Romano*”. Além do mais, os exemplos do refeitório e livreria demonstram o mesmo sentido de unidade e de regularidade; torna-se, pois, imperioso tomar consciência que “*Las bóvedas de cruceria de la Edad Moderna no son un error de la Historia del Arte, ni un borrón en la historia de un edificio concreto o en la biografía de un artista en particular*”¹⁶⁵. O emprego de soluções sustentadas na tradição arquitetónica não deverá constituir, nunca, o mote justificativo de visões pejorativas face à obra ou ao arquiteto, além de que a subdivisão dos edifícios em partes múltiplas acaba por impedir a compreensão da globalidade da

¹⁶³ DIAS, Pedro, “A Arquitectura Manuelina”, in RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, [s/l], FUBU Editores, 2009, p. 18.

¹⁶⁴ SOUSA, Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. III, p. 263

¹⁶⁵ GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El Gótico Español de la Edad Moderna. Bóvedas de Crucería*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998, p. 15.

obra, que sim, se constitui por muitas partes, não necessariamente antagónicas, mas antes coexistentes e complementares. No exemplo do panorama espanhol, a utilização de abóbadas nervuradas constituiu uma constante entre os séculos XV e XVIII, nomeadamente nas campanhas de maior relevo, que partiram da iniciativa dos mecenas mais cultos e onde trabalharam os artistas mais credenciados.¹⁶⁶ Em Portugal, na construção das novas catedrais de Leiria, Portalegre e Miranda do Douro, já durante a década de 50 do século XVI, fez-se uso de coberturas nervuradas invocando uma tradição construtiva que remonta à edificação das primeiras catedrais, nos primórdios do próprio reino.

“As “abóbadas incómodas” ganham, pois, um lugar próprio na arquitectura do Renascimento porque devidamente articuladas com necessidades práticas ou exigências simbólicas e figurativas da construção, reivindicando processos experimentados no tempo e transfigurando, assim, o tempo. O papel das nervuras como elementos estruturais de grande relevância na sustentação das coberturas mantém-se operativo mesmo que a especificidade do momento lhes exija a montagem cénica da representação.”¹⁶⁷

O uso de abóbadas nervuradas potenciou um sentido de uniformidade que de outra forma teria constituído uma dificuldade acrescida. Deste modo, a segunda campanha castilhana manteve-se em conformidade com alguns dos princípios construtivos da primeira campanha de Castilho e da de Arruda.

A sala do capítulo (Imagem 15), espaço malogrado do Convento, sofreu um novo investimento, contudo não suficiente para dar a obra por concluída. Deste período subsistem o portal duplo (Imagem 40) e, no extremo oposto, o altar do piso inferior. Ambas as obras são assinaláveis pela enorme sobriedade compositiva – atente-se na elegância das linhas que definem os dois arcos de entrada – assim como pelos motivos escultóricos com grande volumetria e de uma qualidade comparável aos motivos esculpidos presentes no cruzeiro do dormitório. Neste local trabalhou Pero de la Gorreta¹⁶⁸ e, portanto, provavelmente também terá trabalhado no dormitório. Com a

¹⁶⁶ Cfr. GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El Gótico Español de la Edad Moderna. Bóvedas de Crucería*; para o caso do norte da Europa, veja-se: KAVALER, Ethan Matt, *Renaissance Gothic: Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470-1540*, New Haven, Yale University Press, 2012.

¹⁶⁷ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e Programas Arquitectónicos*, p. 340.

¹⁶⁸ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal*, p. 522.

passagem das funções capitulares para a sacristia sob o coro manuelino, as obras foram suspensas em 1540 por ordem do rei¹⁶⁹, votando o espaço à inutilização e consequente ruína.



Fig. 40 – Convento de Cristo, Tomar.
Portal do piso inferior da Sala do Capítulo, João de Castilho e Pero de la Gorreta, 1541.

2.3. A adoção de um outro classicismo

2.3.1. Mazagão

João de Castilho realizou um percurso profícuo no âmbito da arquitetura religiosa, no entanto, não se limitou a esta, pois também no âmbito militar se destacou enquanto um dos arquitetos mais capazes a laborar em Portugal. Para isso contribuiu a prestação que desempenhou na reforma da fortaleza de Mazagão (Imagem 41), na costa magrebina. Para a melhor compreensão da obra e do contexto em que se realizou, faça-se, contudo, um breve périplo pela presença portuguesa no norte da costa africana.

¹⁶⁹ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal*, p. 521.

A epopeia marítima portuguesa começou em 1415 com a tomada de Ceuta e quase de imediato se tomou consciência das dificuldades que constituía a manutenção de praças no norte de África. A solução passou por reforçar a presença portuguesa tomando outras cidades estratégicas, apostando em soluções arquitetónicas eficazes e no uso da pirobalística, algo com que os povos africanos ainda não estavam familiarizados.

A primeira tentativa de tomar Tânger, em 1437, revelou-se totalmente desastrosa, obrigando a uma trégua que impôs o cativo do infante D. Fernando, onde acabou por falecer em 1443. Só passadas duas décadas, em 1458, se retomou àquela costa para se tomar mais uma praça: Alcácer-Ceguer. E já na década de 70 uma poderosa armada (que contava com a presença do futuro D. João II) conquistou Arzila, forçando Tânger a finalmente se entregar, pois ficou rodeada por duas praças portuguesas. Foram décadas pautadas por algumas campanhas bem-sucedidas, ainda que a grande custo. Ainda assim, no último quartel do século XV e inícios do XVI as cidades dominadas por Portugal foram aumentando, a sua área de controlo estendia-se de Ceuta até sul do Cabo de Guer¹⁷⁰.

Apesar do aumento significativo de fortalezas em território magrebino, isto não facilitou a tarefa de Portugal, ou sequer aumentou consideravelmente os benefícios que daí se conseguiam retirar. Estes locais de domínio português estavam profundamente dependentes da metrópole, desde a necessidade de tropas para assegurarem a defesa contra as investidas mouras, até à pedra e cal essenciais na construção das muralhas e baluartes. E para dificultar a tarefa, as tropas mouras também passaram a fazer uso da pirobalística e em 1541 D. João III afirmava a Luís de Loureiro (capitão da vila de Mazagão) que os inimigos possuíam “*muyta artelharía e muytos petrechos de guerra*”¹⁷¹. De certa forma, chegava ao fim o período de supremacia tecnológica portuguesa.

A adoção da pólvora enquanto elemento indispensável nas questões militares ocorreu durante o reinado de D. Manuel e fez com que muitos dos investimentos arquitetónicos até então realizados se tornassem obsoletos. Aos panos muralhados e às imponentes torres restava a componente simbólica, pois eram agora presas fáceis dos canhões inimigos. Tais factos ditaram uma herança amarga para D. João III, à qual, por uma questão de sobrevivência, se tornou fundamental dar uma resposta apropriada.

¹⁷⁰ Cfr. DUARTE, Luís Miguel, “África”, in BARATA, Manuel Themudo, TEIXEIRA, Nuno Severiano (dir.), *Nova História Militar de Portugal*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 2003, pp. 417-441.

¹⁷¹ MOREIRA, Rafael, *A Construção de Mazagão. Cartas Inéditas 1541-1542*, Lisboa, IPPAR, 2001, p. 87.

Foi precisamente neste processo de interpretação, e posterior reorganização da presença no norte de África que João de Castilho assumiu um papel preponderante. O primeiro contacto com esta realidade aconteceu em 1529, quando o arquiteto ficou encarregado de inspecionar algumas praças¹⁷², porventura já com o intuito de preparar o reforço ou abandono das mesmas. Nesta viagem fez-se acompanhar por Duarte Coelho – segundo as palavras de D. António da Silveira (capitão de Arzila): “*uma pessoa que tinha andado muito tempo em Itália e por outras partes, onde vira fortalezas e modificações que se operavam nas antigas, bem como as novas formas de construir as muralhas das cidades, na forma correcta e que correspondia às reais exigências de segurança*”¹⁷³ – o que permitiu ao arquiteto um primeiro contacto com as novas tendências para o contexto militar.

Esta primeira incursão ao território africano não resultou numa atividade construtiva concreta; para isso fora necessário esperar pelo ano de 1541, momento decisivo na alteração da política joanina para o Magrebe. O mês de março desse ano, com a queda de Santa Cruz do Cabo Guer, constituiu a gota de água face à qual se procedeu imediatamente à evacuação de Safi e Azamor, seguindo-se de Alcácer-Ceguer e Arzila. A presença portuguesa via-se assim reduzida a três bastiões: Ceuta, Tânger e Mazagão. Contudo, a opção por diminuir o número de domínios portugueses na região permitiu fortalecê-los, tonando-os em redutos praticamente inexpugnáveis.

O investimento foi de tal forma avultado que D. João III requisitou os melhores arquitetos para proceder aos planos e à execução dos mesmos. E ainda em 1541, Miguel de Arruda acompanhou Benedetto da Ravena – o conceituado arquiteto militar ao serviço de Carlos V, “*omẽ muy singular e sabedor deste modo de fortificar cidades [abaluartado] e asy de todo outro modo demgenho de guerra*”¹⁷⁴ – a Ceuta, seguindo posteriormente para Mazagão. Para ali também se deslocou Diogo de Torralva, pois a este ficou destinada a missão de escolher o local indicado para a construção da nova fortaleza. Por último, a João de Castilho – arquiteto de uma geração anterior, ainda que habituado à gestão de grandes estaleiros e com um percurso profissional exemplar – ficou confiada a direção das obras. Nem mesmo o humanista Francisco da Holanda ficou alheio ao debate da

¹⁷² DIAS, Pedro, *A Arquitectura dos Portugueses em Marrocos 1415-1769*, Coimbra, Livraria Minerva Editora, 2002, p. 39.

¹⁷³ DIAS, Pedro, *A Arquitectura dos Portugueses em Marrocos 1415-1769*, p. 202.

¹⁷⁴ MOREIRA, Rafael, *A Construção de Mazagão. Cartas Inéditas 1541-1542*, p. 106.

questão, chegando a afirmar: “*é fita por meu desenho e modelo, sendo a primeira força bem fortalecida que se fez em África, a qual desenhei, vindo de Itália e de França*”¹⁷⁵, o que revela a importância que o assunto mereceu no seio da corte joanina. No entanto, terá a proposta de Francisco da Holanda constituído o projeto adotado? Nesse caso como se justificaria a ida propositada de Benedetto da Ravena ao norte de África? Não parece muito credível convocar um dos mais aptos engenheiros militares da época para depois não se seguir um projeto elaborado pelo próprio.

No decorrer do século XVI, isto sem esquecer o contributo do Conde de Ourém nos paços de Porto de Mós e Ourém ainda durante o XV, realizaram-se importantes investimentos em novas soluções para a arquitetura militar: ainda no reinado de D. Manuel, na Torre de Belém se conjugaram dois mundos, a torre e o baluarte; no Alentejo, sob o mecenato da Casa de Bragança, ergueram-se os castelos roqueiros de Vila Viçosa e Évora Monte; no Magrebe, o castelo de Aguz, que tal como em Vila Viçosa apresenta uma surpreendente aproximação às soluções propostas por Leonardo da Vinci¹⁷⁶. Não descurando as incursões já realizadas na voltada para a pirolística, Mazagão não dispunha de condições para se proceder a experimentalismos, o caráter de urgência e a constante ameaça de assédio não permitia que um arquiteto ainda pouco experiente neste campo dirigisse a obra, era estritamente necessária a participação de um arquiteto experiente e totalmente integrado na cultura militar do Renascimento – neste caso, Benedetto da Ravena.

Devidamente debatido o projeto, era tempo de Castilho proceder à sua execução, pelo que em julho de 1541 já se encontrava no local. As cartas que o arquiteto enviou ao rei evidenciam a azáfama vivida no estaleiro e as dificuldades impostas pelo dia-a-dia: “*a gente que andava nesta praya crea V. A. que son martyres e que depois que nela êtramos nos adoecerã mais de quatrocentos homêz*”¹⁷⁷, pois passavam “*todo o dia demtro nagoa e ao soll e ao vemto nas pedreiras*”¹⁷⁸. Por todos estes motivos era necessário ao arquiteto manter constantemente uma atitude vigilante sobre os seus trabalhadores, pois, “*hũs nos*

¹⁷⁵ HOLANDA, Francisco de, *Da Ciência do Desenho* (introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves), [s/l], Livros Horizonte, 1985, p. 32-33.

¹⁷⁶ MOREIRA, Rafael, “A época manuelina”, in MOREIRA, Rafael (dir.), *História das Fortificações Portuguesas no Mundo*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, p. 133.

¹⁷⁷ VITERBO, Sousa, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, p. 196.

¹⁷⁸ VITERBO, Sousa, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, p. 196.

fogiã e outros se amutinavam”¹⁷⁹. E, num gesto de total dedicação à tarefa de que estava incumbido, chega a afirmar que nela amanhece e anoitece¹⁸⁰ e, ainda, que “*com minhas poucas forças faço aquilo que posso*”¹⁸¹.



Imagem 41 – Fortaleza de Mazagão.
Benedetto da Ravena, Miguel de Arruda, Diogo de Torralva e João de Castilho, 1541-1542.

No decorrer das cartas, o arquiteto vai denunciando as dificuldades que atravessa ao dirigir uma obra dispondo apenas de trabalhadores “*que ho nũaq foram*”¹⁸²; e em vista a contrariar a situação solicitou ao rei que “*hos servidores que houverem de vir que seião do termo de Tomar e de Tores Nouas e algũs Deura e os de Lixboa*”¹⁸³, homens habituados e competentes no trabalho, mas também aptos a pegar em armas, caso necessário¹⁸⁴.

¹⁷⁹ VITERBO, Sousa, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, p. 196.

¹⁸⁰ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 99.

¹⁸¹ VITERBO, Sousa, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, p. 195; embora não se saiba a data de nascimento de João de Castilho, este mantinha a atividade profissional desde 1509, pelo que, para os critérios da época, já possuiria uma idade considerável.

¹⁸² VITERBO, Sousa, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, p. 195.

¹⁸³ VITERBO, Sousa, *Dicionário Histórico e Documental...*, vol. I, p. 195.

¹⁸⁴ DIAS, Pedro, *Historia da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço Atlântico*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2008, p. 62.

Ainda assim, apesar de todas as condicionantes e dificuldades, a obra foi levada a bom termo, pelo que no ano seguinte Castilho podia gabar-se de ter construído “*taõ homrado Edifício que he o melhor que se fez no mundo nem se achara em Italya*”¹⁸⁵. O tempo acabou por confirmar o sucesso da obra, não fosse este o último reduto da presença portuguesa no norte de África; resistiu a todos os assédios e apenas deixou de ser português, pois assim entendeu o pragmático Sebastião José de Carvalho e Mello, já na segunda metade do século XVIII. Aparentemente as palavras do vedor João Ribeiro encontravam-se corretas: Castilho era “*homem para construir o mundo*”¹⁸⁶.

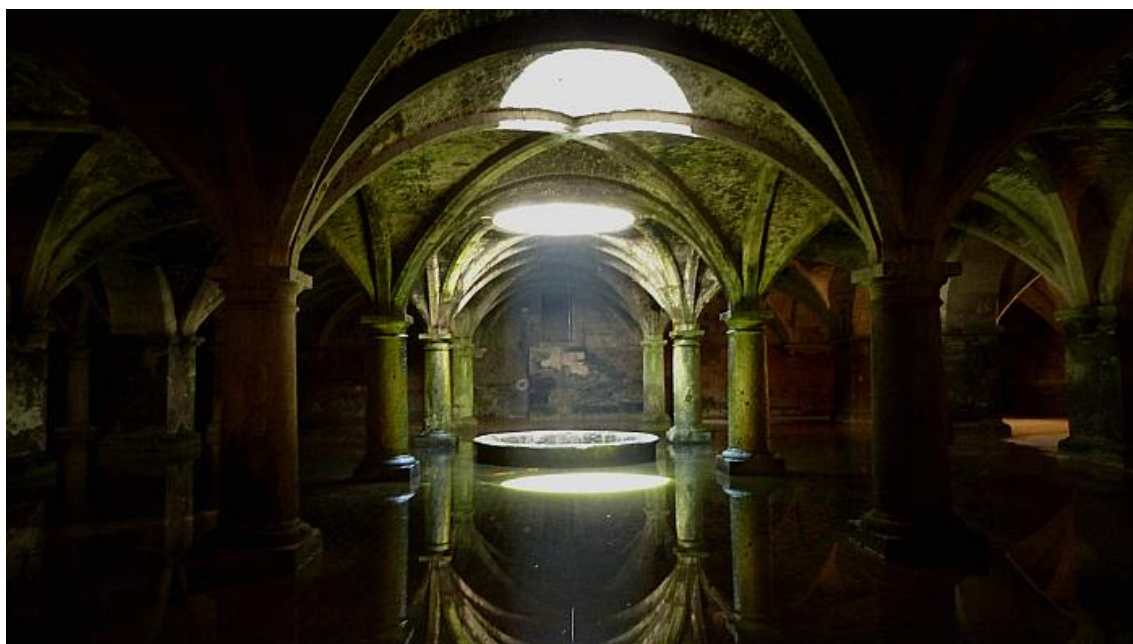


Imagem 42 – Fortaleza de Mazagão.
Cisterna, Benedetto da Ravena, Miguel de Arruda, João de Castilho (?), 1541-1542.

A cisterna de Mazagão (Imagem 42) representa um dos momentos mais emblemáticos da arquitetura de influência portuguesa no mundo, porém qual o responsável pela sua traça? Dado que não chegaram ao presente os projetos da fortaleza é impossível determinar quem projetou o quê em Mazagão. Terá a cisterna sido logo traçada em pormenor, quando a plano geral foi realizado, pertencendo, portanto, a Benedetto da Ravena? Ou apenas terá sido feita menção à necessidade de realização desta estrutura, sendo apenas traçada em pormenor no decorrer da construção da fortaleza? É ainda necessário considerar Miguel de Arruda enquanto possível autor, pois uma década mais tarde este projeta uma no forte de São Julião da Barra, em muito semelhante à de

¹⁸⁵ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, vol. II, p. 99.

¹⁸⁶ MOREIRA, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Temas e Debates, 1995, p. 347.

Mazagão¹⁸⁷. Porém, João de Castilho ensaiara, por diversas vezes, este modelo em Tomar. Desde as cozinhas até às cisternas, o espaço unificado com colunas suportando as abóbadas nervuradas repete-se, pelo que não será de todo descabido atribuir a traça à mão deste arquiteto.

Concluído o grosso das obras, o monarca ainda solicitou que João de Castilho se deslocasse a Ceuta, para participar nas obras que esta praça também necessitava.

*“porque pelas novas que tenho da armada do Turco me pareço que compria a meu serviço mandar prover Cepta como faço, assi de gente como de todo outro provimento, vos encomendo muito que como esta virdes vos queiras loguo hir pera a dita cidade honde vosso serviço hee muito mais necessário e o desejo que tendes de me servir seraa melhor empregado ahy, avendo por certo que se o assy fizerdes e com aquela boa vontade que de vos confio receberey muito prazer e vo-lo terey em serviço.”*¹⁸⁸

Não se conhece a resposta de João de Castilho, mas, pelo que se pode ler em nova carta do monarca, parece que o arquiteto declinou a sugestão régia, preferindo regressar ao reino.

*“E a Joham de Castilho escrevo que se venha, porque avendo de fiquir tam pouquos ofiçiaes como mando que fiquem e estamdo a obra em taes termos, nam avera laa dele tamta necessidade e sera bem que venha descamsar de seus trabalhos. E lhe mando que escolha huma pessoa que parecer mais conviniente pera ter carreguo da dita obra”*¹⁸⁹

Ainda que descanso representasse tudo o que Castilho não iria encontrar no regresso ao reino, terminava a sua odisséia em terras africanas para mais uma vez regressar ao estaleiro de Tomar. Aqui, mostrar-se-ia pela última vez, procedendo às suas últimas obras, evidenciando um sentido clássico cada vez mais erudito.

Castilho pode não ser o principal ideador da primeira fortaleza renascentista fora da Europa, no entanto foi o responsável pela sua construção e foi igualmente o arquiteto que mais beneficiou das obras de Mazagão. Dali soube retirar grandes benefícios; desse

¹⁸⁷ MOREIRA, Rafael, “A arquitectura militar do Renascimento em Portugal”, in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Actas do Simpósio Internacional, Coimbra, Epartur, 1981, p. 293.

¹⁸⁸ MOREIRA, Rafael, *A Construção de Mazagão. Cartas Inéditas 1541-1542*, p. 146.

¹⁸⁹ MOREIRA, Rafael, *A Construção de Mazagão. Cartas Inéditas 1541-1542*, p. 147.

verdadeiro “*colóquio de arquitetos*” absorveu a influência de uma geração mais recente, a de Miguel de Arruda e Diogo de Torralva, e ainda, o sentido italiano de Benedetto da Ravena. Daí em diante, a produção castilhana sofreu uma forte alteração, adotando um “*outro*” classicismo que se abordará de seguida.

2.3.2. Regresso a Tomar: últimas obras no Convento e a Ermida de Nossa Senhora da Conceição

Regressado a Tomar, Castilho ocupou-se em dar continuidade às obras do Convento de Cristo, impondo-lhe o ritmo construtivo que haviam perdido após o início da campanha de Mazagão. Alguns dos espaços encontravam-se por concluir e outros ainda por iniciar, estes últimos constituindo o local ideal para o arquiteto imprimir o espírito arquitetónico renovado que adquiriu além-mar, através do convívio com Miguel de Arruda, Diogo de Torralva e Benedetto da Ravena.



Imagem 43 – Convento de Cristo, Tomar.
Sala do Noviciado, João de Castilho, c. 1547.

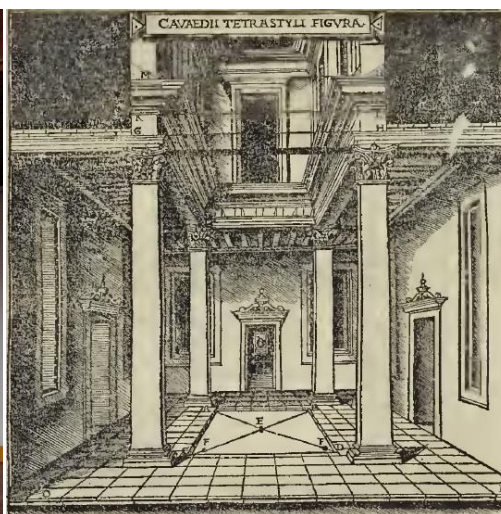


Imagem 44 – Fólio do *De Architectura* de Vitruvius.
Cesare Cesariano, 1521.

As três Salas do Noviciado, iniciadas aproximadamente em 1547¹⁹⁰, foram executadas procurando reproduzir a sala tetrástila vitruviana (Imagem 44), decalcando as propostas presentes no tratado de Cesare Cesariano. A última corresponde à capela do Noviciado (Imagem 47) e apresenta uma configuração ligeiramente diferente. Ainda assim, tal como na cisterna de Mazagão e nas cisternas, cozinhas e inúmeras outras salas

¹⁹⁰ MOREIRA, Rafael, *A arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 558.



Imagem 45 – Mosteiro de Alcobaça.
Refeitório, séc. XIII.

do Convento de Cristo, ou nas duas salas do Noviciado (retangulares) e na dita “*Salas das Cortes*”¹⁹¹, Castilho concebeu um espaço-salão, perfeitamente uniformizado, mas onde as formas e os volumes se conjugam com uma sobriedade e erudição inovadoras para o contexto da sua obra. A opção pelo espaço-salão poderá muito bem tratar-se de uma adaptação à linguagem do Renascimento de espaços semelhantes com os quais Castilho foi confrontado. Atente-se que o dormitório e o refeitório do Mosteiro de Alcobaça (Imagem 45) também apresentam espaços unificados com abóbadas nervuradas suportadas por colunas, pelo que em Tomar apenas se substituem os arcos ogivais por arcos abatidos ou de berço. Também não se pode descartar a hipotética influência de outras duas obras existentes nas proximidades do Convento: a Sinagoga de Tomar e a Cripta da Igreja da Colegiada de Ourém. Ambas apresentam espaços quadrangulares com abóbadas à mesma altura e suportadas por quatro colunas. Também a antiga Mesquita de Mértola possui uma configuração merecedora de destaque pela aproximação ao modelo difundido pelo arquiteto biscaíno. Mas algo ainda mais interessante consiste no facto de Castilho já ter ensaiado este modelo no Mosteiro dos Jerónimos (Imagem 46); parte do

¹⁹¹ Este nome deve-se ao mito de Filipe II de Espanha aqui ter sido aclamado rei de Portugal. Porém, a aclamação teve lugar na antiga Sala do Capítulo dos Cavaleiros.

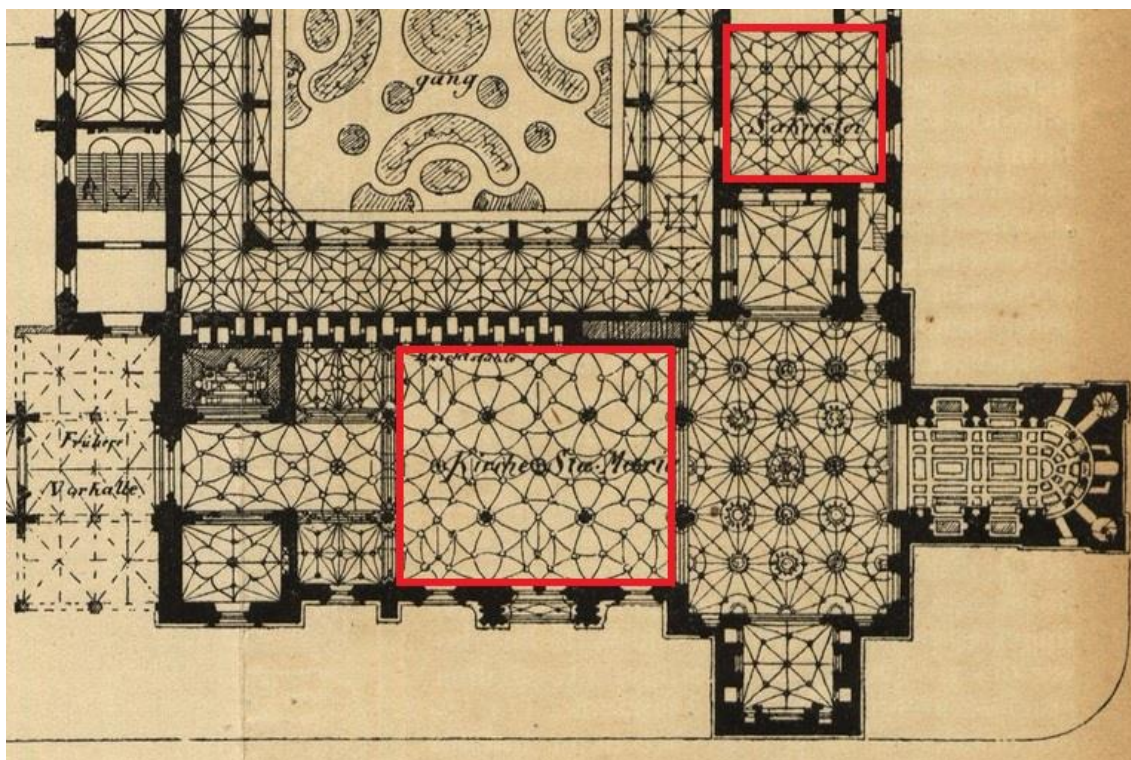


Imagem 46 – Mosteiro dos Jerónimos.
Planta (detalhes), João de Castilho, c. 1517.



Imagem 47 – Convento de Cristo, Tomar.
Capela do Noviciado, João de Castilho, c. 1547.

corpo da igreja, o espaço após o coro-alto e anterior ao transepto, possui uma definição quadrangular com três naveas à mesma altura e quatro colunas a suportar a abóbada; algo que resulta numa divisão em nove tramos (tal como das salas do Noviciado). Apenas

carece da dimensão humanizada que caracteriza as obras de Tomar, no entanto, isto é algo que já acontece na sacristia do Mosteiro de Belém. Este espaço, novamente de planta quadrangular, é suportado apenas por uma coluna central e na direção de cada uma das extremidades a abóbada nervurada apresenta um motivo estrelado ou floral. Na verdade, a configuração deste espaço-salão constitui uma espécie de “*negativo*” das salas do Noviciado de Tomar (especialmente a capela); as quatro colunas presentes em cada uma destas corresponde à chave central de cada um dos quatro motivos estrelados da abóbada da sacristia jerónima e, enquanto que em Tomar o espaço central é abobadado, nos jerónimos este apresenta a única coluna. Ora, todos estes dados apenas representam a perfeita capacidade do arquiteto em se adaptar ao meio e às situações a que era sujeito, para isso recorrendo à experiência adquirida ao longo dos anos e das sucessivas empreitadas nas quais participou e às soluções arquitetónicas que viu.



Imagem 48 – Convento de Cristo, Tomar.
Capela do Noviciado (detalhe), campanha de João de Castilho, c. 1547.

A opção por coberturas de madeira (Imagens 43 e 47), nas Salas do Noviciado, possibilitou o emprego de colunas menos volumosas, pela primeira vez com fustes estriados a dois terços e, ainda, capitéis passíveis de catalogação (Imagens 48 e 49). Nestes últimos, destaca-se a pluralidade decorativa, nomeadamente a interessante solução “*escamada*” que reveste as volutas jónicas (Imagem 49), com paralelo no portal exterior

do claustro da Micha e na obra realizada por Diogo de Castilho e João de Ruão no claustro circular do Convento da Serra do Pilar, em Vila Nova de Gaia¹⁹².

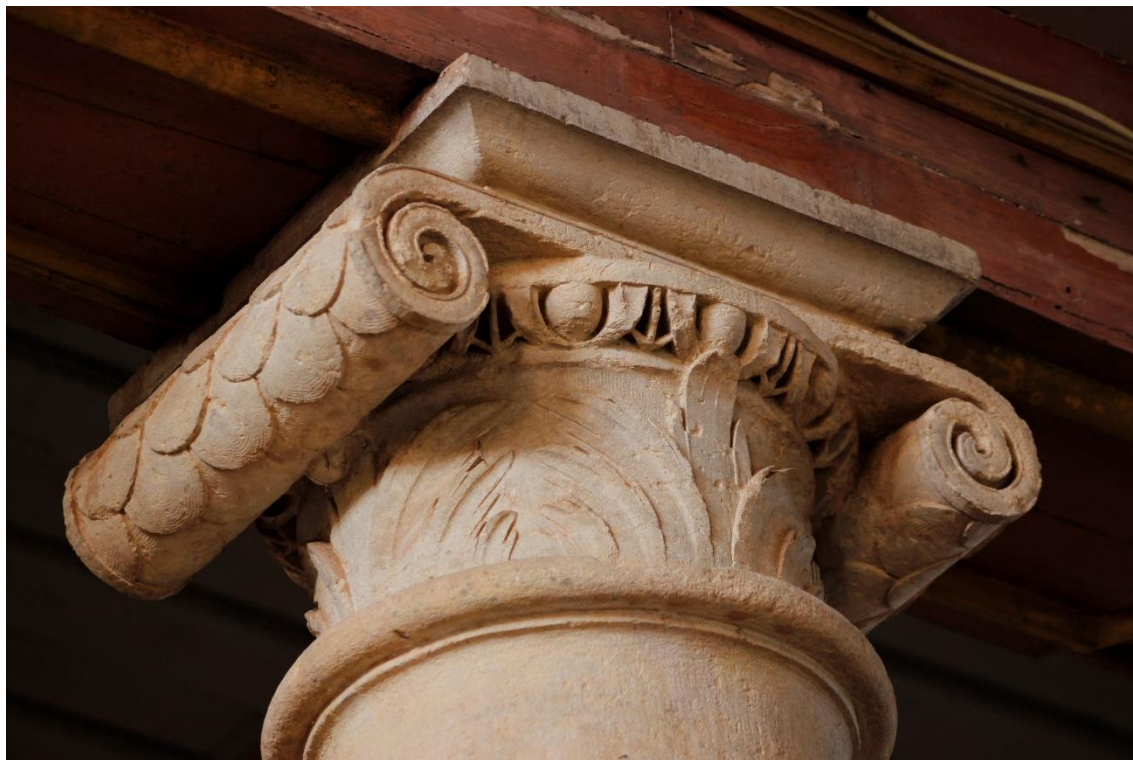


Imagem 49 – Convento de Cristo, Tomar.
Sala do Noviciado (detalhe), campanha de João de Castilho, c. 1547.

Este momento representa a tomada de consciência das potencialidades da coluna enquanto elemento autónomo:

“É uma mudança radical na concepção da parede e do sistema de suporte, em que a ideia da ordem colunária como definidora de espaço toma o lugar do sistema murário fechado, concebido à maneira medieval. Pela primeira vez a “ordem” completa, sustentando um entablamento compacto e não uma parede com série de arcos, valorizada por si e não repetida sequencialmente, torna-se o critério de dignidade ou decorum do edifício e estende a sua coerência lógica à totalidade do espaço, conforme recomendava Alberti.”¹⁹³

No exterior das três salas, merecem destaque os cinco bustos masculinos esculpidos em alto relevo (Imagem 50) – três voltados ao claustro da micha, um ao claustro das Necessária e outro ao exterior do Convento – pois constituem obras escultóricas raras na produção castilhana.

¹⁹² CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “A Arquitectura “Ao Romano””, p. 53.

¹⁹³ MOREIRA, Rafael, *A arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, pp. 559-560.



Imagem 50 – Convento de Cristo, Tomar.
Bustos no exterior das Salas do Noviciado, campanha de João de Castilho, c. 1547.

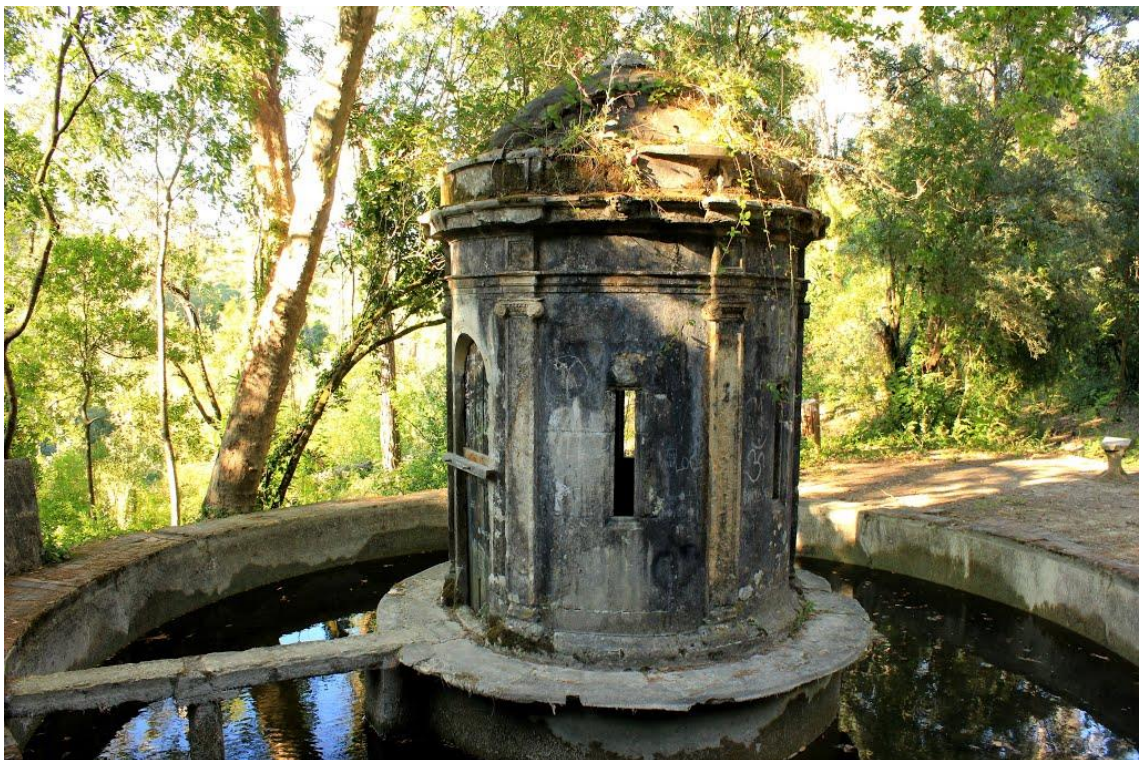


Imagem 51 – Convento de Cristo, Tomar.
Charolinha, João de Castilho, c. 1545-1550.

Na mata do Convento, a pequena “Charolinha” (Imagem 51) representa um momento de experimentação e exploração das potencialidades proporcionadas pela nova matriz clássica de que o arquiteto fez uso. As pilastras jónicas conferem erudição a uma arquitetura destinada ao usufruto da natureza e que não dispensa a presença da água, conferindo-lhe o carácter quase divino que Vitruvius enuncia:

*“todas as coisas se baseiam no poder do elemento liquido [...] foi considerado, quer pelos físicos, quer pelos filósofos, quer pelos sacerdotes, que todas as coisas subsistem pela força das águas”*¹⁹⁴

Quase como que exigência da época, estas estruturas circulares foram-se difundindo um pouco por toda a arquitetura de veraneio, estando presentes na Quinta da Penha Verde, em Sintra, na Quinta das Torres, em Azeitão, mas, também, no Claustro da Manga do Mosteiro de Santa Cruz, onde, mais uma vez, se encontra patente um *“vigoroso sentido emblemático na intersecção de formas circulares valorizando o culto do elemento aquático”*¹⁹⁵.



Imagem 52 – Convento de Cristo, Tomar.
Torreão, João de Castilho, c. 1545- 1550.

A principal fonte de inspiração para estas estruturas arquitetónicas encontra-se no desenvolvimento das guaritas dos edifícios militares. Detentoras de uma carga simbólica associada à das torres e acrescentando-se o gosto eclético dos encomendantes, torna-se possível compreender a evolução e adaptação destas na arquitetura civil, desde a Torre de Belém, aos torreões da Quinta da Bacalhoa ou a aplicação do modelo enquanto

¹⁹⁴ VITRÚVIO, *Tratado de Arquitectura* (tradução, introdução e notas de M. Justino Maciel), Lisboa, Instituto Superior Técnico Press, 2006, p. 294.

¹⁹⁵ SERRÃO, Vítor, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2002, p. 70.

elemento independente. Na arquitetura religiosa afirmam-se como autênticos baluartes da fé.

Este verdadeiro “templete bramantiano” – digno de comparação com o edifício que Rafael pintou no famoso *Casamento da Virgem* (1504) ou com o edifício que, pelos mesmos anos, Gregório Lopes pintou no *Martírio de São Sebastião* – não constituiu um episódio único na obra de Castilho; numa das torres do Convento de Cristo (Imagem 52) e, também, na Quinta da Cardiga o arquiteto projetou estruturas muito idênticas e, portanto, igualmente datáveis da segunda metade da década de quarenta.



Imagem 53 – Ermida de Nossa Senhora da Conceição, Tomar.
João de Castilho, c. 1547.

No entanto, a mais emblemática obra castilhiana deste período, o verdadeiro “canto do cisne” da sua produção arquitetónica, foi a Capela de Nossa Senhora da Conceição (Imagens 53 e 54). Como Rafael Moreira brilhantemente interpretou:

*“Grande demais para capela, pequena demais para igreja; demasiado próxima do povoado para uma ermida, e demasiado afastada para uma sede paroquial; de inspiração mais civil e pagã do que religiosa”*¹⁹⁶

¹⁹⁶ MOREIRA, Rafael, “A ermida de Nossa Senhora da Conceição, mausoléu de D. João III”, in *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*, nº 1, Tomar, Gabinete de Educação e Cultura da Câmara Municipal de Tomar, 1981, p. 93.



Imagem 54 – Ermida de Nossa Senhora da Conceição, Tomar.
João de Castilho, c. 1547.

Encontra-se situada:

“a meio-caminho entre a área religiosa e o espaço civil da vila, ela é ao mesmo tempo pequena acrópole, arx mediadora das 2 esferas fixa no solo como um torreão, dominando-as a ambas do seu terraço; é o típico mausoléu à antiga em forma de templo destinado ao enterramento e culto do defunto, posto, como entre os Romanos, em local deserto à saída da cidade, na beira do caminho. Parece [...] difícil nega-lo; N.ª S.ª da Conceição é, manifestamente, lugar privilegiado da intenção sacralizadora do rei e da ideologia imperial”¹⁹⁷

Na dianteira do espaço civil e voltada para o sagrado, representado aquela que fora, provavelmente, a mais emblemática obra do reinado joanino (Convento de Cristo), afirma-se como o local apropriado para panteão do monarca.

¹⁹⁷ MOREIRA, Rafael, “A ermida de Nossa Senhora da Conceição, mausoléu de D. João III”, p. 97.

A edificação terá começado por volta de 1547 – em simultâneo com as Salas do Noviciado com as quais apresenta semelhanças na organização espacial e na fachada – e apenas terminada com a intervenção de Filippo Terzi, destacando-se no percurso uma passagem de

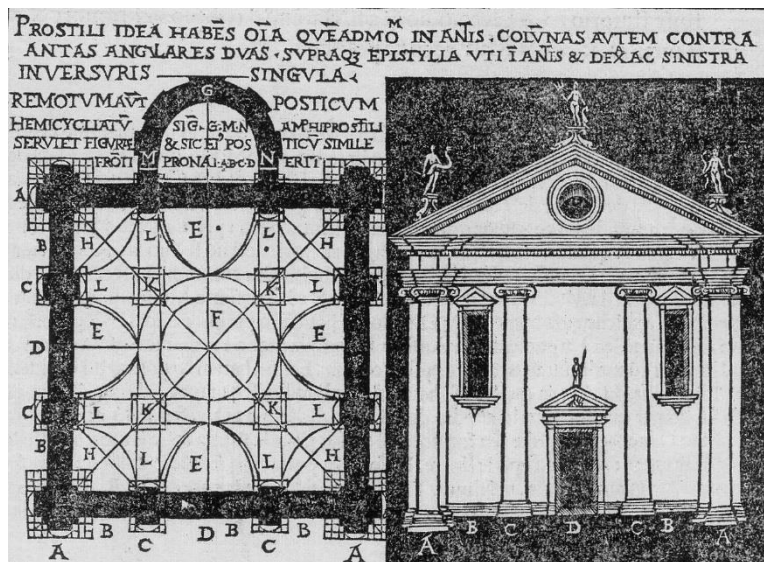


Imagem 55 – Fólio do *De Architectura* de Vitruvius. Cesare Cesariano, 1521.

Diogo de Torralva pela obra. Também aqui se presencia a passagem à pedra, ao nível da planta e fachada, de uma das gravuras presente no tratado de Cesare Cesariano (Imagem 55) e cujo modelo deverá ter saído do Mausoléu de Aspasia Annia Regila (séc. II d.C.)¹⁹⁸.



Imagem 56 – Ermida de Nossa Senhora da Conceição, Tomar. Capitel, campanha de João de Castilho, c. 1547.

¹⁹⁸ MOREIRA, Rafael, *A arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 568.

No interior, os túmulos nunca construídos de D. João III e de D. Catarina destinaram-se às saliências presentes nas extremidades do transepto e o próprio ornamento do edifício, com a presença da caveira e da fénix (Imagem 56), faz referência à morte. No cruzeiro figuram quatro mascarões (Imagem 57) de refinado talhe, que Rafael Moreira interpretou enquanto quatro demónios representando os rios do Hades e exprimindo os sentimentos de tristeza e horror do mundo subterrâneo perante a morte do monarca¹⁹⁹.

Porém, a morte repentina de D. João III em 1557, assim como o desinteresse dos seus sucessores relativamente a Tomar, ditou que a capela nunca correspondesse aos seus propósitos iniciais; o corpo do monarca permanece na capela-mor do Mosteiro dos Jerónimos, a obra emblemática de D. Manuel I e, provavelmente, um dos locais de possível sepultura que menos lhe interessava. Assim se diluía a experiência humanística de Tomar, da qual João de Castilho fora um dos principais intérpretes.



Imagem 57 – Ermida de Nossa Senhora da Conceição, Tomar.
Mascarão, campanha de João de Castilho, c. 1547.

¹⁹⁹ MOREIRA, Rafael, “A ermida de Nossa Senhora da Conceição, mausoléu de D. João III”, p. 99.

3. A capela do cruzeiro no dormitório novo do Convento de Cristo

3.1. A solução espacial do dormitório

O dormitório representa um espaço indispensável na vivência de qualquer comunidade religiosa, não seja nele que os seus elementos passam parte considerável do dia-a-dia. Durante a designada Idade Média este local correspondia a um espaço unificado e, portanto, comum aos demais religiosos. Porém, com o avançar dos séculos XIV, XV e XVI e à medida que os preceitos da *Devotio Moderna* tomaram forma, impôs-se a necessidade de criação de locais onde os elementos da comunidade pudessem recolher-se para refletir e rezar individualmente.

“Se desejas de todo o teu coração arrepender-te, entra no teu quarto e fecha a porta aos clamores do mundo, como foi escrito: «Arrependei-vos no vosso coração, no vosso quarto, e ficai em silêncio.» No interior da vossa cela descobrireis aquilo que tantas vezes vos escapa no exterior. A cela continuamente utilizada torna-se um deleite, mas se tiver mal arranjada provocará intranquilidade de espírito. Se no início da tua vida religiosa te demoraste nela e a conservaste arrumada, mais tarde será para ti uma querida amiga e uma bem-vinda consolação.

[...]

Deixa as coisas vazias para as cabeças vazias e presta atenção às coisas que Deus te ordena. Fecha a tua porta atrás de ti e chama por Jesus, o Bem-Amado. Conversa com Ele na tua cela, pois não encontrarás uma paz semelhante noutro lugar. Se nunca tivesses saído e escutado conversas vãs, terias podido ficar absolutamente em paz. Mas se te agrada escutares as notícias do mundo, o resultado será sempre um coração inquieto.”²⁰⁰

Assim, os dormitórios em espaços unificados foram preteridos relativamente aos de corredores com diversas celas.

Tal como se viu anteriormente, as grandes reformas espirituais realizadas durante o reinado joanino começaram pelo Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e o mesmo sucedeu relativamente às reformas arquitetónicas. Foi na cidade do Mondego que, pela primeira vez, surgiu um dormitório com disposição em cruz ou em “T”, o mesmo modelo

²⁰⁰ KEMPIS, Thomas H., *A Imitação de Cristo* (tradução de M. Clarisse Tavares), Sintra, Publicações Europa-América, 1998, pp. 31-32.

foi de seguida aplicado na reforma dos espaços do Convento de Cristo e mais tarde no Mosteiro da Serra do Pilar²⁰¹.

O contrato das obras celebrado em março de 1528 entre o arquiteto Diogo de Castilho e o amo Bartolomeu de Paiva representa um verdadeiro manifesto da cultura humanista em Coimbra e dele resulta todo um conjunto de novas dependências com organização regularizada.

*“Primejramente faraa dous laços de dormjtorio em duas quoadras da crasta asy e na maneira como vã enlegidos e hum dos laços – saber – o lãço que se há de ffazer honde ora estaa o dormjtorio velho sayra ffora da quadra do dito dormjtorio para a parte do tãque vimte e duas braças ou aqujllo que neçesario ffor para caberem as çelas que vã ordenadas no dito debuxo.”*²⁰²

E pese embora a forte alteração a que os espaços foram sujeitos até à atualidade, é possível obter uma noção do seu aspeto original graças ao auxílio de algumas descrições subsistentes. Exemplo desta, realizada logo em 1541:

*“Efte dormitorio he todo forrado & ladrilhado, tem de cõprido .ccl. couados, & de largo .xxviii. & de hũa parte & doutra tem cincoõeta celas muy grades, todas cõ ianelas ferradas de pedra parda & portaes muy loucaõs de pedra brãca. O corredor do meyo he de noue ou dez couados de largo cõ duas grãdes ianelas ferradas ã os topos .f. hũa da parte do oriente ~q vay fobre a orta, a outra da parte do ponente de que fe vee gram parte do rio & do campo. Defte dormitorio pa o choro abayxãdo dous graos corre h~ua varãda forrada & ladrilhada ~q tem dez couados de largo .lxxx. de cõprido. Antre esta & o choro sta h~ua clauftra muy polida de pectoriis & bafes collunas & capitees & arcos de pedra brança, ~q da muyta gracia aa entrada & feruentia do choro.”*²⁰³

²⁰¹ Cfr. SILVA, Ilídio, *A Significação dos Espaços Privados nas Comunidades Cenobitas: Os Cónegos Regrantes de Sto. Agostinho da Congregação de Santa Cruz de Coimbra entre 1527 e 1834*, dissertação de mestrado (texto policopiado), Porto, FLUP, 1998.

²⁰² GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, p. 177.

²⁰³ RÉVAH, I.S., “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, in *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, Edição fac-similada, Coimbra, 1958.

Os novos dormitórios dispostos em “T” correm nos pisos superiores, estabelecendo a regularidade do conjunto – algo que se pode entender melhor através da proposta espacial avançada pelo arquiteto Rui Lobo (Imagem 58)²⁰⁴.

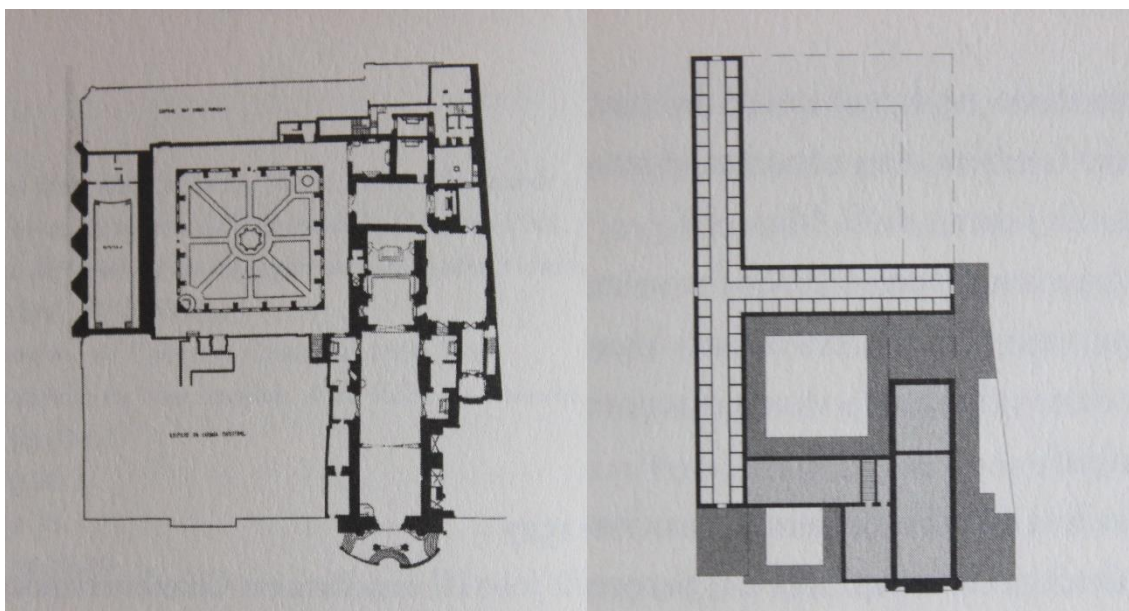


Imagem 58 – Planta atual do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e reconstituição do dormitório definido pelo contrato de 1528.

Diogo de Castilho ficou responsável pela execução do projeto crúzio, porém não se confunda o papel de empreiteiro com o de arquiteto, pois não é certo que a ele se deva a traça da obra. Anteriormente, para a fachada do mosteiro e túmulos dos primeiros reis, Diogo já executara projetos com provável autoria de João de Castilho, pelo que não se deve descurar a possibilidade de também para a nova reforma de Santa Cruz, o projeto possuir a autoria do irmão mais velho²⁰⁵.

Como já se viu, no final da década de 20, João de Castilho atravessava um período de pouca atividade, isto quando comparado a outros momentos da sua vida, cujo grau de trabalho se afigurava verdadeiramente frenético. Poderia, portanto, ter-se ocupado na realização dos projetos para Santa Cruz – isto até porque, provavelmente, nenhum outro arquiteto possuía as capacidades e o currículo para tal empreitada – adquirindo, simultaneamente, mais e melhores competências para o desafio que o esperava em Tomar.

No Convento de Cristo os dormitórios novos procedem à regularização interna dos espaços, com a disposição em cruz a delimitar os claustros da Hospedaria, Micha,

²⁰⁴ Cfr. LOBO, Rui, *Santa Cruz e a Rua da Sofia. Arquitectura e Urbanismo no Século XVI*, Coimbra, EDARQ, 2006, p. 42.

²⁰⁵ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “A Arquitectura “Ao Romano””, in RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, [s/l], FUBU Editores, 2009, pp. 38-41.

Corvos e Principal. Porém, qual a matriz para tal solução espacial? A resposta reside na arquitetura hospitalar; entre nós, mais precisamente no desaparecido Hospital de Todos-os-Santos de Lisboa.

O desenvolvimento de uma nova arquitetura hospitalar, de estrutura cruciforme com longos corredores e unindo-se em ângulos retos com a capela, remonta à Florença do século XIV com a construção do Hospital de Santa Maria Nova em 1334. A distribuição em cruz das enfermarias revelou-se de tamanha utilidade que tal configuração rapidamente alastrou por todo o norte da península italiana, sendo exemplos claros: o Hospital da Scala de Siena, em 1440; o de Pavia, aproximadamente em 1450; o de Milão, em 1456; e ainda o de Roma, em 1474²⁰⁶.

O Hospital Maior de Milão (Imagem 59), encomendado por Francisco Sforza a António Averlino (Filarete), é muito provavelmente o mais bem conseguido exemplo deste género arquitetónico, conseguindo responder aos princípios vitruvianos de firmeza, utilidade e beleza²⁰⁷ – ou, segundo Alberti, utilidade, dignidade e apazibilidade²⁰⁸. Para isto contribuiu o conhecimento de outros hospitais assim definidos e ainda a intenção de Filarete em conseguir superá-los.

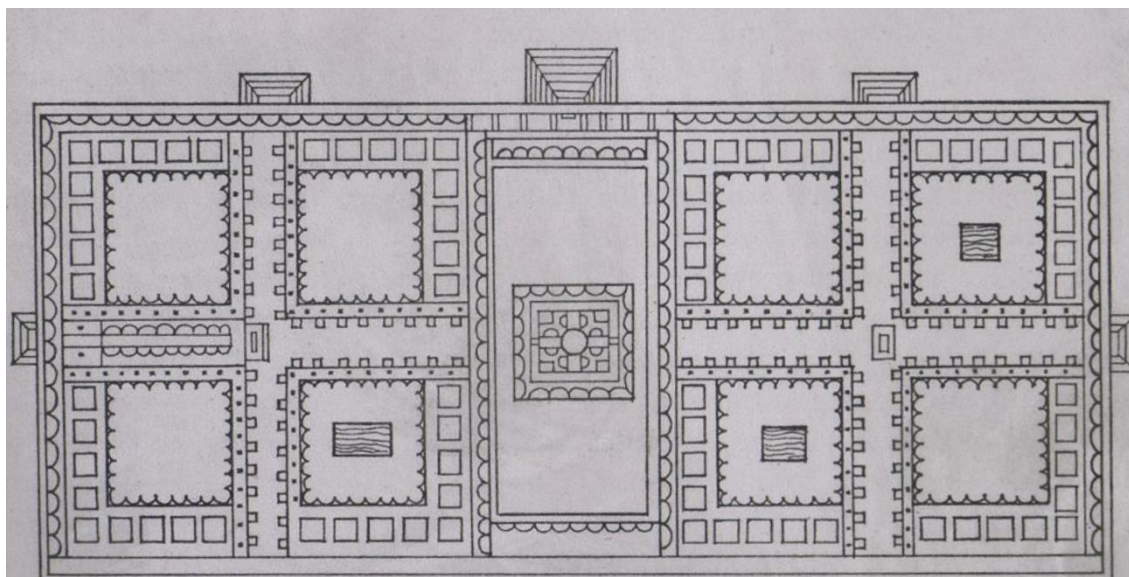


Imagem 59 – Planta do Hospital Maior de Milão.
António Averlino (Filarete), 1456.

²⁰⁶ MOREIRA, Rafael, “O Hospital Real de Todos-os-Santos e o italianismo de D. João III”, in PEREIRA, Paulo (dir.), *Hospital Real de Todos-os-Santos. 500 Anos. Séculos XV a XVIII*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1993, p. 23.

²⁰⁷ VITRÚVIO, *Tratado de Arquitectura* (tradução, introdução e notas de M. Justino Maciel), Lisboa, IST Press, 2006, p. 41.

²⁰⁸ ALBERTI, Leon Battista, *Da Arte Edificatória* (tradução de Arnaldo Espírito Santo, introdução e notas de Mário Kruger), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 148 e 170.

“El señor y los ciudadanos que habían sido encargados de regir y gobernar este hospital, una vez elegido el lugar, que era bello y muy adecuado a semejante edificio, me lo mostraron; y el señor me encargó hacer un dibujo acomodado a este sitio [...] El príncipe, como señor y hombre entendidísimo, quería, antes de que se comenzase, comprenderlo y verlo bien, para que fuera bello y útil a las necesidades de los enfermos, hombres y mujeres, y también de los niños que nacen indirectamente. Y él, tras haberme ordenado que hiciera el dibujo, me preguntó en primer lugar si había visto el de Florencia o el de Siena y si me acordaba de cómo eran. Dije que sí. Quiso ver un esquema de la planta y, dibujando de memoria, de diseñé uní como el de Florencia. Pero, no pareciéndole tan idóneo como él hubiera deseado, y también porque quería superar a los otros, estaba dudoso.

Yo había tenido en cuenta el emplazamiento y las necesidades. Dije que había uno según me parecía a mí conveniente a las necesidades para las que se hacía tal edificio y muy conforme a la comodidad y a la limpieza de los excusados así que, siendo el sitio, como he dicho, adecuado y considerando que en la longitud de los cuatrocientos brazos estaba el foso de la ciudad, pensé lavar y limpiar con su misma agua los excusados y cualquier otra suciedad que se produjera en el lugar, así que, enterado sus deseos mandé hacer un tablero de cuatro brazos de largo y dos de ancho, y luego lo dividí en tres partes principales [...] y los dividí en cruz”²⁰⁹

Como se pode constatar, não faltam semelhanças significativas com Tomar, não só formais e ao nível da planta, mas, também, no que à comodidade e higiene diz respeito. A água é assumida enquanto elemento imprescindível no correto funcionamento de um hospital: veja-se o caso francês do Hôtel de Dieu (1443-1451), em Beaume, onde até foi necessário desviar o curso de um rio²¹⁰. Em Tomar, lembremo-nos, por exemplo, do sistema de ventilação executado no claustro das Necessárias e na cloaca. No entanto, também não foi de Milão que veio a fonte de inspiração para o Convento de Cristo, até porque, como se pode constatar no levantamento dos tratados a circular em Portugal entre os séculos XV e XVIII, publicado por Ana Duarte Rodrigues²¹¹, não existem edições do tratado de arquitetura de Filarete, nem sequer dados que reportem a um texto entretanto perdido.

²⁰⁹ AVERLINO, Antonio (Filarete), *Tratado de Arquitectura* (tradução de Pilar Pedraza), s/l, EPHIALTE, 1990, p. 186.

²¹⁰ ANDERSON, Christy, *Renaissance Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 125.

²¹¹ RODRIGUES, Ana Duarte, “The circulation of art treatises in Portugal between the XV and the XVIII centuries: some methodological questions”, in MOREIRA, Rafael, RODRIGUES, Ana Duarte (coord.), *Tratados de Arte em Portugal*, Lisboa, Scribe, 2011, pp. 31-42.

Nos finais do século XV, o modelo hospitalar, já bastante consolidado no norte da península Itálica, alastrou-se a outros pontos da Europa, nomeadamente à península Ibérica onde, por questões de necessidade, teve um fortíssimo impacto. Isto porque era necessário adotar um sistema suficientemente eficaz para dar resposta às necessidades das populações e do poder. Em Espanha:

“La imagen dominante del sistema hospitalario [...] a finales del siglo XV era, por lo general, bastante lamentable, caracterizando-se por un número tan elevado como ineficaz. Los hospitales estaban formados por pequeñas y hasta diminutas instituciones privadas con una amalgama de funciones que se traducían como una construcción de tipo familiar, sin un plan regularizador, con una financiación inadecuada que repercutía en una asistencia deficiente y en deplorable estado de conservación del inmueble, que estaba ligado a gremios, cofradías y organismos similares, aunque también se podía deber a particulares y que perpetuaba un sistema caritativo de ascendencia medieval.”²¹²

Portugal não apresentava um cenário mais favorável, caracterizando-se por “*diversos estabelecimentos, entre albergarias, mercearias, confrarias, hospitais e gafarias*”²¹³; regra geral, com “*um reduzido património, de magros rendimentos e quando, excepcionalmente, eram mais afortunados, a ganância dos seus provedores e administradores esbulhavam-nos das rendas, quando não mesmo dos imóveis*”²¹⁴.

Com total consciência do problema, D. João II tomou as iniciativas fundamentais para o solucionar pelo que, em 1486, Inocêncio VIII permitiu que o monarca reunisse as diversas instituições de assistência num único hospital. Neste contexto, em 1492, “*mandou el Rey per ante si fundar e começar os alicerces do Esprital grande de Lisboa da invocação de todos os Santos*”²¹⁵ (Imagem 60), assim como o Hospital das Caldas de

²¹² ROSENDE VALDÉS, Andrés A., *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Electa, 1999, pp. 19-20.

²¹³ COELHO, Maria Helena da Cruz, “A assistência em Coimbra em tempos manuelinos: o Hospital Novo”, in *III Congresso Histórico de Guimarães: D. Manuel e a sua Época*, vol. II, Braga, Câmara Municipal de Guimarães, 2004, p. 381.

²¹⁴ COELHO, Maria Helena da Cruz, “A assistência em Coimbra em tempos manuelinos: o Hospital Novo”, p. 382.

²¹⁵ RESENDE, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea* (introdução de Joaquim Veríssimo Serrão), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p. 209.

Óbidos – que em 1496 já se encontrava quase concluído²¹⁶ – ambos com planta cruciforme.



Imagem 60 – Reconstituição do Hospital Real de Todos-os-Santos

Também no território vizinho se edificaram hospitais de configuração cruciforme: em Valência (1493) e Saragoça (1496) – ambos desaparecidos – e ainda Santiago de Compostela (1501)²¹⁷, Toledo e Granada (1504), os últimos três projetados pelo arquiteto Enrique Egas²¹⁸ (Imagens 61, 62 e 63). E apesar do pioneirismo dos hospitais portugueses, alguma historiografia espanhola descarta a possibilidade de estes terem exercido grande influência sobre os exemplos espanhóis.

“Sin negar la importancia del hospital portugués o la fama que se haya podido hacer acreedor en nuestro país, la hipotética vía portuguesa como modelo de los grandes hospitales cruciformes de Enrique Egas la veo poco probable, cuando menos muy problemática. No existe una clara prioridad respecto al edificio valenciano (1493-1495), y en todo o caso resultaría irrelevante; además el Hospital de Valencia se hallaba bajo la protección del propio monarca, y, por otra parte, las relaciones

²¹⁶ MOREIRA, Rafael, “O Hospital Real de Todos-os-Santos e o italianismo de D. João III”, p. 26.

²¹⁷ Embora dois dos quatro pátios sejam fruto de construções posteriores.

²¹⁸ MOREIRA, Rafael, “O Hospital Real de Todos-os-Santos e o italianismo de D. João III”, p. 24.

*entre Lisboa y el arquitecto o la corte parecen más difíciles que con una ciudad importante como Valencia o incluso Zaragoza, que también contaba con un hospital que seguía ideas parecidas.*²¹⁹

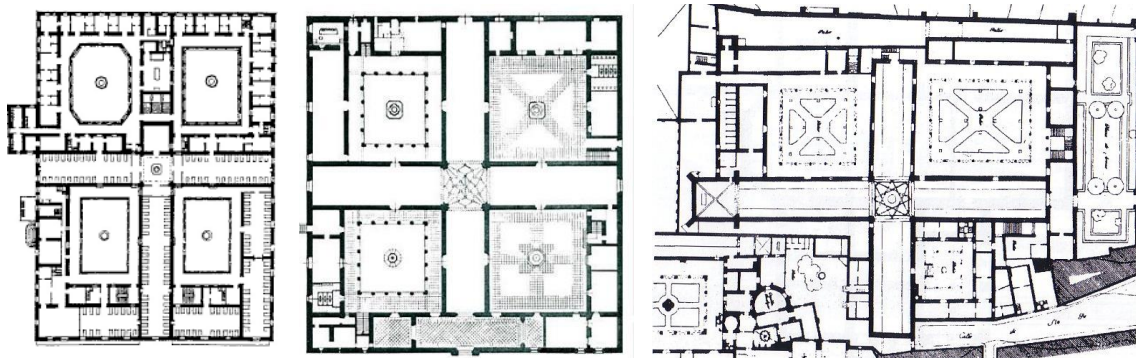


Imagem 61 – Hospital dos Reis Católicos, Santiago de Compostela.
Henrique Egas, 1501.

Imagem 62 – Hospital Real de Granada.
Henrique Egas, 1504.

Imagem 63 – Hospital de Santa Cruz, Toledo.
Henrique Egas, 1504.

Disputas nacionalistas à parte, as semelhanças nas plantas dos diversos hospitais tornam quase inegável a influência do exemplo lisboeta.

Do Hospital Real de Todos-os-Santos, desaparecido com o terramoto de 1755, chegaram à atualidade descrições e representações em número considerável, o que permite ter uma perceção da globalidade do complexo hospitalar. Assim o descreveu o humanista Damião de Gois:

*“Está o edifício dividido em quatro alas, com hortos aprazíveis; trinta e quatro galerias, que, em toda a volta, dão para habitações magníficas, onde se vêem, limpos e asseados, os refeitórios, os dormitórios com camas e roupas alvíssimas. [...] o nosso hospital pode colocar-se acima de todos os hospitais reais, embora muito grandiosos e muito célebres, que se encontram através da Espanha ou das restantes regiões do mundo cristão.”*²²⁰

Enquanto obra incontornável no panorama arquitetónico português é, sem dúvida, aquela que mais influência exerceu em Castilho aquando da construção nova de Tomar. Todavia, não se devem descartar outras influências menos diretas, pois certamente que o arquiteto também estaria ao corrente da construção do Hospital Real de Santiago de

²¹⁹ ROSENDE VALDÉS, Andrés A., *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, p. 23.

²²⁰ GÓIS, Damião de, *Descrição da Cidade de Lisboa* (tradução de Raul Machado), Lisboa, Frenesi, 2009, pp. 47-48.

Compostela através da convivência com Nicolau Chanterene, responsável por quinze das dezasseis esculturas existentes no cruzeiro das enfermarias do hospital galego (1511)²²¹ ou, tomando o “*Juan del Castillo*” presente nos pagamentos da obra galega pelo arquiteto que trabalhou em Portugal, pela sua própria passagem por Compostela²²².

Retomando à configuração cruciforme dos espaços, Filarete, no seu tratado de arquitetura, dá conta da utilidade dos mesmos:

*“Hay una tribuna en el centro, y debajo, en el cuerpo del hospital, en su eje y en perpendicular, un lugar donde cada mañana se celebra la misa, que puede ser vista por todos los enfermos que están en aquel lugar, porque el altar, como he dicho, se halla en medio de la cruz.”*²²³

Embora no caso de Tomar a visualização do altar pelos religiosos não se coloque, dado que estes ficavam recolhidos nas celas, esta disposição cruciforme proporciona uma correta mediação dos espaços, possibilitando ainda a abertura de inúmeras janelas para circulação de ar e entrada de luz.

No dormitório do Convento de Cristo é ainda perceptível uma profunda humanização do espaço, dada a correlação existente com o corpo humano. Vitruvius já adverte para a importância de tal paralelo:

“A composição dos templos assenta na comensurabilidade, a cujo princípio os arquitectos deverão submeter-se com muita diligência. A comensurabilidade nasce da proporção, que em grego se diz analogia. A proporção consiste na relação modular de uma determinada parte dos membros tomados em cada secção ou na totalidade da obra, a partir da qual se define o sistema de comensurabilidades. Pois nenhum templo poderá ter esse sistema sem conveniente equilíbrio e proporção e se não tiver uma rigorosa disposição como os membros de um homem bem configurado.

[...]

se a natureza compôs o corpo do homem, de modo a que os membros correspondam proporcionalmente à figura global, parece que foi por causa disso que os Antigos

²²¹ DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença 1490-1540*, Coimbra, EPARTUR, 1982, pp. 414-415; ROSENDE VALDÉS, Andrés A., *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, p. 41.

²²² SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “Entre os dois lados da fronteira: a presença de João de Castilho na obra do Hospital Real de Santiago de Compostela (1513)”, in ALONSO RUIZ, Begoña, RODRÍGUEZ ESTÉVES, Juan Clemente (coord.), *1514. Arquitectos Tardogóticos en la Encrucijada*, Sevilla, Editorial Universidade de Sevilla, 2016, p. 125.

²²³ AVERLINO, Antonio (Filarete), *Tratado de Arquitectura*, p. 188.

estabeleceram que também nos acabamentos das obras houvesse uma perfeita execução de medida na correspondência de cada um dos membros com o aspecto geral da estrutura.

[...]

E também retiraram dos membros do corpo humano o sistema de medidas que parece necessário em todas as obras”²²⁴

Também Alberti faz menção ao paralelo entre o corpo humano e a arquitetura²²⁵. E, no seguimento destes dois autores, ao longo dos séculos XV e XVI, foram realizadas inúmeras representações que aliam as formas geométricas do círculo e quadrado ao corpo humano. Destacam-se quase de imediato os homens vitruvianos de Leonardo da Vinci (1490), Fra Giocondo (1511) ou Cesare Cesariano (1521). Francesco di Giorgio Martini desenvolve mais este paralelo ao inscrever a figura humana num espaço que se aproxima da disposição espacial de uma Igreja (Imagem 64). No entanto, há um autor, insuficientemente citado a este propósito, que também merece referência, o francês Villard de Honnecourt.

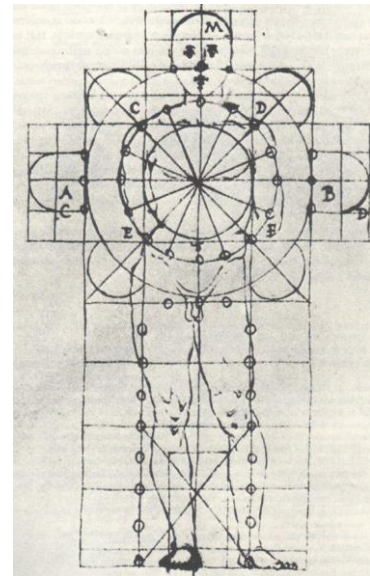


Imagem 64 – Fólio do *Trattato di architettura, ingegneria e arte militare*. Francesco di Giorgio Martini, c. 1482.

“Nos princípios do século XIII, quando as razões do Gótico alastravam a toda a Europa, é através de uma curiosidade científica pré-humanista que Honnecourt divulga as regras impostas pela geometria, define proporções de espaço e formas, não secundariza os instrumentos e as técnicas e apela à experimentação e conhecimento diversificado do arquitecto.”²²⁶

Nesta clara concordância com os escritos dos liturgistas e dos teólogos da época, também Honnecourt tomou consciência da tremenda importância da corporalidade humana no desenvolvimento de uma arquitetura intelectualizada, na qual o espaço cruciforme não pode deixar de se encontrar associado ao percurso salvífico pelo corpo de Cristo Crucificado. Mas ainda mais interessante para o caso de Tomar é a representação que

²²⁴ VITRÚVIO, *Tratado de Architectura*, p. 109-110.

²²⁵ Cfr. ALBERTI, Leon Battista, *Da Arte Edificatória* (Livro I, cap. 9; Livro III, cap. 12; Livro VII, cap. 5).

²²⁶ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e Programas Arquitectónicos*, tese de doutoramento (texto policopiado), Coimbra, FLUC, 2002, p. 372.

Pietro Cataneo faz de uma figura humana inscrita na planta de uma igreja (Imagem 65). Esta permite-nos compreender na perfeição a dimensão humana do dormitório, assim como a centralidade espacial e simbólica do cruzeiro e da capela. Porém, não exerceu qualquer influência em Castilho ou no Convento de Cristo, pois apenas é realizada em 1554, aproximadamente duas décadas após o delineamento do projeto de Tomar.

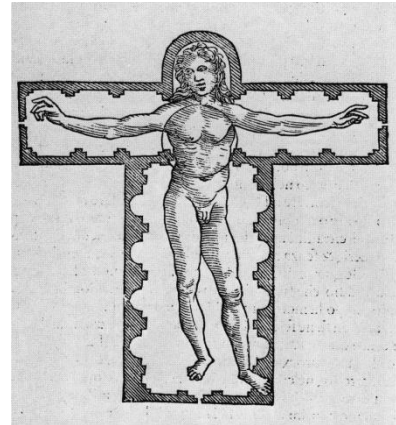


Imagem 65 – Fólio do tratado *I Quattro Primi Libri di Architettura*. Pietro Cataneo, 1554.

Para falar sobre Tomar é fundamental referir a descrição do Convento de Cristo que frei Jerónimo Román realizou nos inícios do século XVII:

“la cosa que ilustra mas a un monesterio despues de la iglesia y claustros es el dormitório porque como lo que atras se a dicho sea para el culto devino y para recogimiento de la vida monástica adonde con dificultad se concede entrar a los seglares. Es dormitorio echa el cello a la vida reglar por representar en el un silencio perpetuo y un recogimento y soledad que con aver cien hombres no parece vivir en el alguno aqui estan los relegiosos como en el cielo qitados de qualquer pertubacion. Y como quiera que todos los dormitorios de las relegiones sirven desto de Thomar representa mas al bivo esto por su traça y compustura. Primeramente esta echo en cruz y ace de imaginar desta manera el palo de la cruz que es lo mas largo corre de la parte de oriente al obcidente. Los braços atraviessan del medio dia al setentrion cada una destas piessas sea la de en medio sea la de los lados cada una es de igual grusura digo longitud y latitud de manera que cada qual tiene noventa i quatro varas y media castellanas de largo y de ancho mas de cinco y de alto terna como diez varas tiene el çuelo de ladrillo raspado en extremo liso que en Portugal lo labran con estremada gracia todo el maderamiento es de bordo a manera de verço que es quasi como la bóveda rasa. Pero tiene sus compartimentos muy galanes porque los tirantes son de hierro como en común se usa por este reino adonde se hace el crucero esta levantado un simddorvo o cupulla sobre todo lo alto del dormitorio mui galan y la quadra vaa mui porporcionada y en lo mas alto a cada quadra su gran vidriera en frestas ublicas con que dan mucha lus a todas las partes del dormitorio. Tiene este dormitorio quarenta celdas mui grandes y capaces las quales tienen el techo de madera de bordo que se dice ser cierto linaje de noble traido de Flandres. Y los techos de por aca en los edificios curiosos son de mas primor que los de Castilla porque tiran au mo (sic) de arteçon que en alguna manera subiendo como chapiteles aunque arriba paron en llano lo necesario porque con ocazion de necesidad no se quiebre la vida reglar porque no se pierde la observancia

en las relegendas quando al monje se le da lo que pide con preficcion ligeramente vive quieto en la caveça adonde se ordena maravillosamente la obra.”²²⁷

Como se pode constatar, a obra de Tomar constituiu um exemplo de excelência da arquitetura conventual. Possuía muitas e espaçosas celas, distribuídas ao longo dos corredores ou ainda um sistema de aquecimento²²⁸. As coberturas originais (embora ainda não se saiba se correspondem às que atualmente se encontram no local) foram realizadas em madeira e com a orientação do carpinteiro Simão Dias, sobre quem Castilho afirma em carta ao monarca:

“tras muito pouqa gente e jagora fora bom começarse a lavrar madeira pera a dormitorio de sobre os estudos: eu falo cada dia com ele e ele me diz que não tem aviamento de madeira nem tão pouquo de dinheyro e se V. A. Deseja tanto ver estas obras acabadas mãode que se de, que homde tanto he gastado não he rezão que agora pelo pouquo falte nisto”²²⁹

A transferência dos religiosos para o dormitório novo ocorreu em 1548, como se pode concluir pelas felicitações dadas por D. João III a frei António de Lisboa.

“Recebi com muito prazer e contentamento com o que me escrevestes de vossa mudança e dos religiosos para o dormitorio novo e de estardes com isso todos muito consolados e pareceu me muito bem o modo e ordem com que nisso tivestes”²³⁰

Porém, as obras não foram terminadas durante a vida de João de Castilho, pois, em 1593, dá-se conta da necessidade de concluir o chão do dormitório²³¹; pedido que em 1595 ainda não tinha sido atendido.

²²⁷ ROMÁN, Jerónimo, *História das Ínclitas Cavalarias de Cristo, Santiago e Avis*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2008, pp. 82-83; [sublinhado nosso].

²²⁸ A sala onde eram realizadas as lareiras apresenta fortes semelhanças com as colunas do claustro de Santa Barbara.

²²⁹ VITERBO, Sousa, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiro e Construtores Portugueses*, vol. I, [s/l], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 199.

²³⁰ MOREIRA, Rafael, *A arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, tese de doutoramento (texto policopiado), vol. II, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1991, pp. 109-110.

²³¹ JANA, Ernesto, *O Convento de Cristo em Tomar e as obras durante o período Filipino*, dissertação de mestrado (texto policopiado), Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1990, p. 276.

“o dormitório he hua das peças mais principais de toda a Casa, e da que mais se servem os religiosos que por estar muito danificado e ser serventia para o Coro e acontecer de noite indo as matinas entrepecarem e cáírem os Religiosos e ser peca que V. Magestade mandou se fizesse o mandara fazer com o dinheiro da casa das contas e fizera de custos trezentos e sincoenta mil reis conforme ao contrato que tinha feito phelippe tercio que offereceo pelo que pede a Vossa Magestade lhe faca mercée mandar dar os ditos trezentos e sincoenta mil reis no Thesoureiro dos três quartos a parte do dito Conuento sobre o ladrilho do dito dormitorio que foi orcado nos ditos trezentos e sincoenta mil reis”²³²

A 19 de Janeiro do ano seguinte “*O Dom Prior do Conuento de Thomar da Ordem de Nosso Senhor Jesu Christo diz que no dito Conuento estao alguas peças por acabar mui pimcipais .s. [...] o retabolo do cruzeiro do dormitorio*”²³³. A este pedido o monarca solicitou os pormenores das obras para “*as poder mandar ordenar quando se ouuerem de fazer e em que forma*”²³⁴. Até ao momento não se conhece a resposta do monarca, no entanto existe documentação do mesmo ano que atesta o pagamento de 6 mil reis a Domingos Vieira Serrão pelo dito retábulo.²³⁵ Infelizmente, nos dias que correm, não há presença de qualquer retábulo no dormitório do convento, apenas uma escultura em terracota representado o “*Senhor da Cana Verde*”, obra já realizada durante o século XVII.

Concluída a observação da configuração espacial, importa partir para a análise de todo o universo desconcertante presente na capela do cruzeiro, no dormitório do Convento de Cristo em Tomar.

3.2. A estrutura

²³² JANA, Ernesto, *O Convento de Cristo em Tomar e as obras durante o período Filipino*, vol. II, pp. 116-117.

²³³ JANA, Ernesto, *O Convento de Cristo em Tomar e as obras durante o período Filipino*, vol. II, pp. 118-119.

²³⁴ JANA, Ernesto, *O Convento de Cristo em Tomar e as obras durante o período Filipino*, vol. II, p. 119.

²³⁵ JANA, Ernesto, *O Convento de Cristo em Tomar e as obras durante o período Filipino*, vol. II, p. 130-131.

A capela e o cruzeiro do dormitório novo, no Convento de Cristo de Tomar, não constituem a mais sumptuosa das obras existentes neste vastíssimo complexo arquitetónico, nem tão pouco a mais destacada obra da produção castilhana. No entanto, representam um excelente caso de estudo nesta demanda pela melhor compreensão do Renascimento em Portugal, nomeadamente na transição das décadas de 30 e 40 do século XVI.

Quando visto do exterior, o cruzeiro é assinalado por uma pequena torre (Imagem 66) que, pela estética depurada para a qual a obra de João de



Imagem 66 – Convento de Cristo, Tomar. Torre lanterna do cruzeiro do dormitório, João de Castilho, 1533-1544.

Castilho tendia no decorrer dos anos 40, chega a passar despercebida a uma primeira vista – uma obra que aparenta dever mais aos princípios de *firmitas* e *utilitas* que ao sentido de *venustas*. Porém, um olhar mais atento denuncia um interessantíssimo jogo de formas que revela uma enorme maturidade do classicismo de Castilho. A forma quadrangular com os cantos ora poligonais, ora arredondados, a divisão em vários níveis, a presença de um óculo e uma janela, apenas são perturbados pela posição descentrada de uma gárgula. No

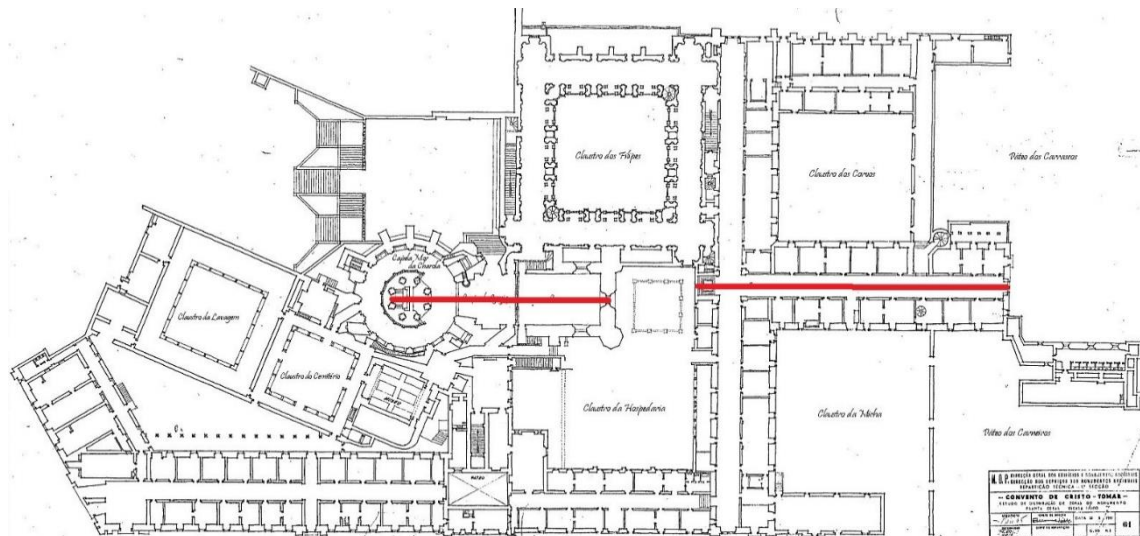


Imagem 67 – Planta do Convento de Cristo (capela e cruzeiro, eixos do corredor central do dormitório e da nave manuelina)

entanto, observando as outras faces percebe-se que estas se organizam duas a duas, portanto, na face voltada à famosa janela de Arruda (Imagem 68) a gárgula não se encontra descentrada, apenas falta uma outra que lhe conferiria a simetria. A posição frontal para com a famosa fachada da nave manuelina – também ela organizada por níveis e com extremidades de diferentes volumetrias – quase que se afigura como um manifesto classicista perante a exuberância manuelina. A escala mais humanizada da primeira, a quase inexistência de decoração e a própria posição, ligeiramente deslocada do eixo formado pela Charola e nave manuelina (Imagem 67), constituem a forma mais subtil do arquiteto assinalar a cultura humanista do Renascimento e a sua própria evolução artística, colocando-se em confronto com um outro universo e ao mesmo tempo distanciando-se dele. Esta pequena torre-lanterna representa um dos momentos de mais forte classicismo em Tomar, juntamente com as salas do noviciado e a ermida de Nossa Senhora da Conceição; porém, com a particularidade de não recorrer a qualquer elemento das ordens clássicas e sem paralelo nas gravuras do tratado de Cesare Cesariano. Revela, sim, um interessante paralelo com as inovações da arquitetura militar na transição para o sistema abaluartado, mais precisamente com a fortaleza roqueira de Évoramonte (Imagem 69), que possui traça de Francisco de Arruda, irmão do arquiteto responsável pela famosa fachada poente da igreja manuelina.

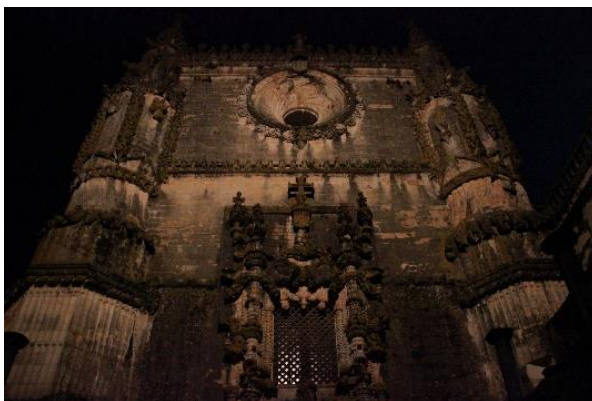


Imagem 68 – Convento de Cristo, Tomar.
Fachada poente da igreja, Diogo de Arruda, c. 1510



Imagem 69 – Fortaleza roqueira, Évoramonte.
Francisco de Arruda, c. 1530

No entanto, esta percepção da arquitetura altera-se completamente quando observado o interior. O ponto de convergência entre os três braços do dormitório, juntamente com o pórtico de acesso à capela (Fig. 1), apresenta uma configuração arquitetónica erudita, à qual se acrescenta uma forte componente escultórica de qualidade singular, provavelmente das mais audazes em toda a produção de João de Castilho.

A capela do cruzeiro, enquanto lugar de importância maior no dormitório, resulta da sua função enquanto local de oração e, como tal, merecedor de destaque acrescido. Com consciência disto mesmo, Castilho projetou uma estrutura de aparato que consiste numa fachada retangular com arco de volta-perfeita inscrito. O interior é vazado e o abobadamento com caixotões apresenta um vasto conjunto de motivos esculpidos que mais à frente será analisado. O arco e o portal constituem locais ideais à difusão de uma temática de celebração das mais diversas naturezas, e desde cedo que se pode constatar a presença de tais estruturas na produção castilhana: o portal principal de Tomar, o portal sul dos Mosteiro dos Jerónimos ou os túmulos dos reis no Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra.

Graças à fluída permeabilidade de soluções com que o Renascimento compactuou, torna-se possível encontrar um rol de exemplos comparáveis à obra aqui em estudo. Muitos deles remontam à Itália do século XV, como por exemplo o fresco da *Santíssima Trindade* (1425-1428) de Masaccio, cuja arquitetura imaginária também apresenta uma estrutura retangular com arco inscrito e interior em profundidade abobadado por um sistema de caixotões (Imagem 70). Porém, e em sentido oposto ao que Sousa Viterbo sugeriu²³⁶, sabe-se que João de Castilho não viajou pela Itália. Na impossibilidade de se ter confrontado com esta obra, ou muitas outras (como os túmulos de Leonardo Bruni e do cardeal D. Jaime de Portugal, ambos de Bernardo Rossellino, o tabernáculo da igreja de S. Lourenço de Florença, de Desiderio da Settignano, ou ainda o túmulo do cardial Ascanio Sforza, de Andrea Sansovino que, segundo Giorgio Vasari e como Rafael Moreira veio a comprovar²³⁷, trabalhou em Portugal), outros foram os meios de divulgação destas soluções arquitetónicas.

Na verdade, o século XV e a primeira metade do XVI constituíram momentos de condições excepcionais para o reino português. A relativa estabilidade política e social, a par de condições económicas nunca antes vistas, aliadas às potencialidades oferecidas pelo desenvolvimento da imprensa e conseqüente circulação de motivos artísticos, sem

²³⁶ VITERBO, Sousa, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos...*, vol. I, p. 183.

²³⁷ Cfr. MOREIRA, Rafael, "Arquitectura: Renascimento e Classicismo", p. 316 e MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, pp. 65-125; segundo o autor, o surto Manuelino representa uma atitude reacionária relativamente ao classicismo do artista italiano.

esquecer as inúmeras importações de obras de arte (principalmente as realizadas em Itália e na Flandres), permitiram a absorção da cultura do Renascimento e do Humanismo.

Das obras importadas que aqui importa referir destaca-se, de imediato, a *Bíblia dos Jerónimos* com os seus importantíssimos fólios iluminados (Imagem 71), cujas miniaturas simultaneamente se estruturam e ornamentam por meio de elaboradas arquiteturas imaginárias de sensibilidade clássica. Estas constituem um verdadeiro manancial de soluções artísticas, que tão grande difusão obteve entre os meios artísticos portugueses e representam, por isso, um dos mais significativos contributos para a divulgação da cultura artística de matriz italiana em Portugal – o que se revela como algo de valor acrescido, uma vez que a grande maioria dos artistas a trabalhar no reino, João de Castilho incluído, não beneficiaram da oportunidade de viajar e contactar diretamente com a realidade italiana.

Os exemplos italianos passíveis de associação à obra castilhiana não se esgotam, contudo, rapidamente, devendo-se ainda referir as arquiteturas imaginadas por Poliphillo no decorrer do seu sonho²³⁸, ou ainda, numa dimensão mais palpável, o relicário da rainha D. Leonor (Imagem 72) – obra paradigmática da ourivesaria do Renascimento em

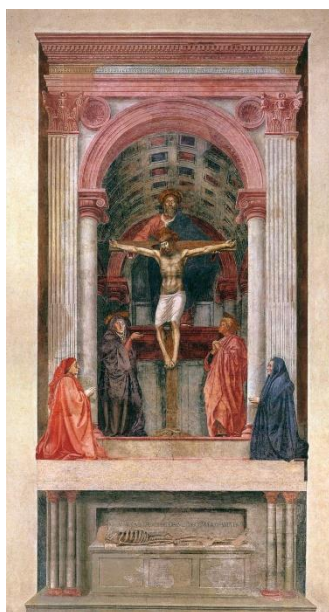


Imagem 70 – Igreja de Santa Maria Novella, Florença. Santíssima Trindade, Masaccio, 1425-1428.



Imagem 71 – Bíblia dos Jerónimos. Vol. I – Frontispício, Oficina de Attavante degli Attavanti, 1495. Arquivo Nacional Torre do Tombo.



Imagem 72 – Relicário de D. Leonor. João Alemão, c. 1515. Museu Nacional de Arte Antiga.

²³⁸ Cfr. COLONNA, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili* (introdução de Peter Dronke), Zaragoza, Ediciones del Pórtico, 1981.

Portugal²³⁹. Este apresenta-se como uma verdadeira microarquitectura, à qual bastaria replicar a estrutura e aumentar as proporções, de modo a obter um edifício propriamente dito. Habitualmente considerado como um epifenómeno no contexto artístico português, em função do qual Nuno Vassalo e Silva destacou o contraste com a produção que Castilho desenvolvia na mesma época (c. 1515)²⁴⁰, a sua decoração, repleta de candelabros e enrolamentos vegetalistas, não está, contudo, muito distante da decoração para a qual a obra de Castilho tendia.

De facto, se as obras importadas constituíram um importantíssimo meio de aproximação aos cânones artísticos com influência italiana, não convém descurar as naturais transformações que então se operavam na arquitetura em Portugal. Olhando para algumas das obras de João de Castilho, nomeadamente os portais de Vila do Conde, o portal principal do Convento de Cristo e o portal sul do Mosteiro dos Jerónimos ou os túmulos dos primeiros reis, torna-se mais que evidente o papel do arquiteto no desenvolvimento do portal-retábulo no reino. Outras obras denunciam uma composição aproximada à da capela do cruzeiro, com o pórtico, friso esculpido e óculo: são exemplos maiores a Matriz de Vila Nova de Foz Côa e, sobretudo, a igreja de Santa Maria Madalena em Olivença, embora possua um portal que deverá ser ligeiramente posterior e que a historiografia recentemente aproximou à produção de Francisco Loreto (com intervenção documentada em Tomar)²⁴¹. Também na obra que Diogo de Arruda realizou em Tomar, na famosa fachada voltada ao claustro de Santa Bárbara, figura um óculo e uma janela (em vez do portal) profusamente decorada. Como daqui se depreende, o modelo encontrava-se em acelerado processo de desenvolvimento desde os princípios de Quinhentos.

Apesar de todos os exemplos já enumerados, aqueles que possuem maior paralelismo e interesse para a compreensão da solução adotada por Castilho, para a entrada da capela do cruzeiro de Tomar, encontram-se na tumulária da primeira metade

²³⁹ Sobre esta obra ver: PENALVA, Luísa, [entrada de catálogo], in PIMENTEL, António Filipe (coord.), *A Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura e Artes Decorativas*, [s/l], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012, pp. 68-69.

²⁴⁰ SILVA, Nuno Vassallo e, “Artes Decorativas na Época dos Descobrimientos”, in RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, [s/l], FUBU Editores, 2009, p. 66. Atente-se que Luísa Penalva recua a datação em 5 anos, cfr. PENALVA, Luísa, [entrada de catálogo], p. 68.

²⁴¹ Cfr. FLOR, Pedro, “O portal da Igreja Matriz de Arronches e a escultura do Renascimento em Portugal”, in CANTERA, Maria José, SERRÃO, Vitor (coord.), *O Largo Tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, Centro de História – Universidade de Lisboa/ Caleidoscópio, 2008, pp. 131-151.

do século XVI e ainda na produção de Nicolau Chanterene e João de Ruão; dois dos principais responsáveis pelas transformações operadas no panorama artístico português e que chegaram por via francesa.

Pelo menos a partir do século XV que a tumulária se encontra marcada pelo predomínio de soluções inseridas em estruturas arquitetónicas (normalmente um arco vazado onde se insere a arca funerária). Desde os túmulos presentes na capela do fundador do Mosteiro da Batalha (à exceção do túmulo de D. João I e D. Filipa de Lencastre) ou os túmulos de Fernão Teles de Menezes e de Aires Gomes da Silva, ambos no Mosteiro de S. Marcos em Tentúgal e da autoria de Diogo Pires o Velho e Diogo Pires o Moço, respetivamente, se pode constatar, novamente, a mesma matriz arquitetónica.

Em exemplos como o túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, na Igreja de Santa Maria de Óbidos (Imagem 73), de D. Luís da Silveira, na Igreja Matriz de Góis, de D. Duarte de Lemos, na Igreja Matriz de Trofa do Vouga, de D. Diogo Pinheiro, na Igreja de Santa Maria do Olival em Tomar ou ainda o túmulo de D. Álvaro da Costa, proveniente do Convento do Paraíso de Évora, encontra-se patente toda uma configuração arquitetónica de aparato destinada a acolher o defunto. É no primeiro exemplo que se encontram maiores afinidades com a obra de Castilho aqui em análise. O túmulo (estrutura arquitetónica), necessariamente posterior a 1529²⁴², esteve sempre associado à mão de João de Ruão²⁴³, dadas as semelhanças com a produção do escultor recentemente chegado a Portugal. Relativamente ao grupo escultórico, as atenções viram-se na direção de Nicolau Chanterene. Porém, ambas as atribuições são demasiado problemáticas. O grupo escultórico apresenta uma forte volumetria que é, porém, algo estática, sem o refinamento e a capacidade dinâmica patente nas obras da autoria (inequívoca) de Chanterene. Da mesma forma, também a aproximação desta obra, assim como um infindável número de outras, à mão de João de Ruão ou à sua “*escola*”²⁴⁴ parece algo demasiado inseguro.

²⁴² FLOR, Pedro, *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos. Um exemplo da tumulária renascentista em Portugal*, dissertação de mestrado (texto policopiado), Lisboa, Faculdade de Letra da Universidade de Lisboa, 1998, p. 109.

²⁴³ FLOR, Pedro, *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos*, p. 115.

²⁴⁴ No caso do túmulo de Óbidos parece-me impensável falar em “escola” de João de Ruão. Um escultor com atividade recentíssima (não mais de um ou dois anos) em Coimbra não teria tido tempo suficiente para demonstrar a sua qualidade, algo indispensável para proceder à afirmação indiscutível do seu nome, em vista a formar uma “escola” de escultura verdadeiramente operativa.

Questões autorais à parte, o túmulo de Óbidos revela uma fortíssima influência do *Medidas del Romano* do espanhol Diego de Sagredo e, conseqüentemente, um elevado grau de fantasia, como é regra geral na produção artística da década de 30 do século XVI. Se comparadas as colunas-balaústre das laterais do túmulo com as da capela do cruzeiro, assim como as microarquitecturas que definem os baldaquinos das esculturas, as semelhanças tornam-se evidentes. A obra castilhana demonstra menor profusão de motivos decorativos e não possui esculturas nos locais para elas reservados – talvez nunca tenham sido executadas, talvez tenham perecido no



Imagem 73 – Igreja de Santa Maria, Óbidos.
Túmulo de D. Isabel de Sousa e D. João de Noronha, c. 1530.

decorrer dos séculos ou talvez tenham sido retiradas, sem que agora se lhes consiga determinar a localização. Uma outra semelhança entre as duas obras é a zona central vazada e rematada por uma abóbada de caixotões que, no túmulo da igreja de Santa Maria de Óbidos, por não necessitar de um espaço muito profundo, apenas possui duas fiadas de caixotões decorados com motivos florais, em muito semelhantes aos da capela do cruzeiro.

Na verdade, a obra de Óbidos (estrutura) apresenta mais semelhanças com a produção de Chanterene do que com a de Ruão; os *putti* denunciam a influência de Chanterene e do retábulo da Pena, também ele da transição da década de 20 para 30, ou ainda do retábulo de São Pedro, conservado na Sé Velha de Coimbra. No entanto, permite-se julgar que um artista a produzir uma obra de tão forte influência italiana, como

é o retábulo da Pena, dificilmente recuaria ao decorativismo de Sagredo. Além do mais, toda a decoração de baixo-relevo no túmulo de Óbidos apresenta uma interessante proximidade aos motivos presentes nas pilastras do portal do Convento de Santa Iria de Tomar, pelo que, até à descoberta de novos dados documentais, as questões autorais deverão permanecer em aberto, embora não seja de descurar a possibilidade de uma intervenção da responsabilidade de mão-de-obra irradiada a partir de Tomar.

O exemplar máximo desta retórica de aparato encontra-se na Porta Especiosa da Sé Velha de Coimbra. Esta obra, promovida pelo bispo D. Jorge de Almeida, possui interessantes paralelos com outras estruturas europeias, nomeadamente na porta de Afonso I de Nápoles (V de Aragão) ou na mais famosa fachada do palácio ducal de Urbino²⁴⁵; dado o habitual silêncio documental, as atribuições autorais permanecem envoltas em grande discórdia, uma vez que as esculturas são muito próximas da produção ruanesca mas a definição arquitetónica poderá remeter para este ou para Nicolau Chanterene, os dois artistas mais credenciados e capazes a laborar então em Coimbra. Porém, a generalidade da obra de Castilho afasta-se um pouco da configuração desta estrutura de aparato, suprimindo, por exemplo, a presença dos medalhões com bustos – natural reflexo de um homem exclusivamente dedicado à arquitetura e sem o estatuto de escultor. No entanto, tais conclusões desvanecem-se com o observar em detalhe de determinados momentos do Convento de Cristo. No retábulo presente no piso inferior da incompleta Casa do Capítulo surgem os ditos medalhões ladeando o arco, ainda que até aqui se encontrem despojados dos habituais *tondi* (Imagem 15). Já no exterior das três salas do noviciado e nos vestígios sobreviventes do claustro grande de Castilho constam alguns bustos de elevada qualidade. Atente-se que o desaparecido claustro grande de Tomar seria, ao que os vestígios sobreviventes indicam, o mais profusamente decorado, pelo que não é de admirar que este possuísse muitos outros elementos de escultura em alto-relevo, podendo mesmo alterar por completo o entendimento dado à relação do arquiteto com este género de escultura.

²⁴⁵ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e Programas Arquitectónicos*, pp. 315-316.

3.2.1. A arquitetura esculpida²⁴⁶

Desde muito cedo que o confronto com a necessidade de divisão e subdivisão do conhecimento, promovendo mecanismos de absorção do mesmo, se tornou uma realidade. A arte não passou impune a este processo e, como tal, é normal ouvir falar em arquitetura, escultura, pintura, ourivesaria, entre tantas outras modalidades artísticas.

No entanto, o que a capela e o cruzeiro do dormitório novo de Tomar sugerem é a permeabilidade, a multiplicidade e a impossibilidade de distinção destas vertentes artísticas, alegadamente individuais e diversas, fazendo essencialmente referência à ambiguidade das componentes arquitetónica e escultórica. Parte integrante de um processo transversal a todo o trabalho realizado em pedra, o trabalho escultórico não deixa de se fazer presente mesmo em obras remetidas para o âmbito estrito da arquitetura. Desde as bases, fustes e capitéis das colunas, aos frisos ou apenas aos silhares aplicados na construção das paredes, todos eles possuem como denominador comum o facto de serem previamente esculpidos. Por conseguinte, a arquitetura consiste sempre na organização de elementos diversos proveniente do trabalho escultórico; toda a arquitetura acaba, assim, por ter uma matriz escultórica, além de se poder constituir como arquitetura esculpida.

Para lá da potencial ambiguidade do discurso, aquilo que aqui se pretende analisar é precisamente a estreita ligação entre o escultórico e o edificado, implicando a existência de uma arquitetura que não prescinde da escultura e cuja componente estrutural se faz depender da aplicação de motivos figurativos, microarquitecturas, entre outros.

Uma parte considerável da obra de João de Castilho (a maior, porventura) denuncia este forte cunho escultórico – como exceção veja-se a capela-mor da Catedral de Braga, a primeira obra documentada em Portugal, onde imperam elementos simples, mas de complexa organização geométrica, ou as últimas obras do arquiteto, onde este adota os formulários mais clássicos difundidos por Cesare Cesariano, e que correspondem essencialmente à produção posterior à capela e cruzeiro do dormitório (1544). Porém, como se materializa a progressão da componente escultórica na obra do arquiteto e que tem um tão importante momento na capela e cruzeiro do dormitório?

²⁴⁶ Atente-se que deste momento em diante recorrer-se-á inúmeras vezes a representações gráficas. De modo a não saturar o texto, todas as reproduções relativas à capela e ao cruzeiro encontram-se no volume II (Anexos) e surgem referidas como “Figuras”, enquanto que todas as representações que surgem no decorrer do texto denominam-se por “Imagens”.

A fachada da Igreja Matriz de Vila do Conde apresenta a primeira estrutura de forte índole escultórica conhecida na obra de Castilho. Não constitui o melhor caso de estudo para evidenciar a evolução da sua obra, pois torna-se impossível – ou, pelo menos, revela-se inconsequente – comparar o trabalho realizado em granito com outros materiais mais brandos. Ainda assim, denota-se a predominância dos relevos muito apegados à superfície estrutural. Na obra realizada em Tomar (c. 1515), as potencialidades do material resultam num grande virtuosismo técnico, mais evidente nas mísulas que suportam o arranque das nervuras da igreja, ou nas volumosas folhagens presentes no portal da mesma. No Mosteiro dos Jerónimos, a profusão da escultura em relevo estende-se à quase totalidade do claustro, assim como nas colunas que sustentam a abóbada da igreja. Aqui, as superfícies são preenchidas por uma proliferação de elementos de grutesco²⁴⁷, cornucópias, enrolamentos, candelabros ou jarros, o que revela a presença de uma decoração essencialmente renascentista: neste caso não é, de todo, descabido falar num certo “*horror ao vazio*”. De facto, a grande particularidade desta fase reside na impossibilidade de definir o limite da arquitetura e o início da escultura; as obras apresentam-se como o resultado do esculpir de um único bloco pétreo. Porém, na passagem da década de 20 para a seguinte esta relação de simbiose, embora não se dissipe, adquire uma sensibilidade diversa.

No cruzeiro do dormitório, embora também predomine uma linguagem “*ao Romano*”, já é perceptível um enorme distanciamento relativamente à campanha de Tomar de 1515 ou às obras dos Jerónimos. O talhar da pedra torna-se mais preciso e virtuoso, os contornos mais bem definidos e os elementos ganham mais volumetria, chegando a adquirir um vulto considerável. É ainda de salientar o pormenor das pequenas perfurações presentes nos capitéis do cruzeiro (Imagem 74 e Figuras 33, 35, 38 e 40). Estas, tal como acontece no piso superior do Claustro do Silêncio de Alcobaça (Imagem 75) ou na janela das Capelas Imperfeitas (Imagem 76), provocam efeitos luminosos que potenciam a melhor distinção dos contornos das figuras. Mas regressando a uma análise mais global do trabalho escultórico presente no cruzeiro, no entender de Rafael Moreira:

²⁴⁷ Na historiografia artística portuguesa surgem referenciadas as palavras “grutesco” e “grotesco”, se bem que ambas se referem ao mesmo conceito. A utilização da primeira forma constituirá a mais correta, pois, como diz Francisco da Holanda: “*O pintar do grutesco [...] acha-se nas grutas de Roma, de onde traz o nome*” (HOLANDA, Francisco da, *Da Pintura Antiga* (introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves), [s/l], Livros Horizonte, 1984, p. 89); Em Italiano a palavra “gruta” escreve-se “grotta” e daí surge a palavra “grotesque”. Como em português se diz “gruta” faz todo o sentido que se aplique a palavra “grutesco”.



Imagem 74 – Convento de Cristo, Tomar. Capitel no cruzeiro do dormitório (pormenor), campanha de João de Castilho, 1533-1544.



Imagem 75 – Mosteiro de Alcobaça. Piso superior do claustro (pormenor), campanha de João de Castilho, c. 1520.



Imagem 76 – Mosteiro de Batalha. Janela das Capelas Imperfeitas (detalhe), campanha de João de Castilho, 1528-1532, e Miguel de Arruda, 1533.

“O primeiro indício de abertura ao clássico [na obra de Castilho] encontra-se nas frestas que ornam a torre-lanterna do cruzeiro, cobertas de meios relevos muito escavados com motivos triunfais antigos (panóplias, bandeiras, caveiras com

cabelo) que parecem inspirados na Coluna Trajana. O caracter fortemente antiquizante que revelam surge neste contexto como uma novidade.”²⁴⁸

Embora não atribuindo um estatuto de novidade a esta obra de Castilho, dado que na obra castilhana das Capelas Imperfeitas surgem relevos não muito dissemelhantes, os de Tomar são, necessariamente, motivos de excelente qualidade e grande volumetria. Porém, também nesta obra a componente escultórica deixou de ser componente “*intrínseca*” para se assumir enquanto componente “*complementar*”, ou seja, tornou-se possível proceder à distinção entre escultura e arquitetura. Se em obras anteriores os relevos ainda estavam muito ligados à estrutura, a partir dos anos 30 a volumetria e destacamento do suporte arquitetónico atingiu um nível tal que revela, novamente, a independência entre arquitetura e escultura. Pode-se concluir que nestes 10 a 15 anos João de Castilho adquiriu uma renovada capacidade plástica na conceção das suas obras. Para isso terá certamente contribuído a renovação da equipa dos lavrantes a trabalhar sob sua alçada, passando a contar com homens como Pero de la Gorreta²⁴⁹. Também o contacto com outros artistas, nomeadamente Nicolau Chanterene, com quem trabalhou nos Jerónimos, potenciou a evolução da obra castilhana num sentido mais erudito. Este escultor francês, juntamente com João de Ruão, foi um dos principais responsáveis pela verdadeira revolução artística no âmbito da escultura em Portugal. Os dois, para além de excelentes estatuários, destacaram-se pela introdução de um novo sentido plástico, no que aos baixos relevos e às microarquitecturas diz respeito, e ao qual Castilho não ficou indiferente.

3.2.2. O ornamento e a decoração

Para a análise desta matéria, torna-se pertinente começar por evidenciar as diferenças entre os termos “decoração” e “ornamento”. O primeiro, consagrado desde Vitruvius e renovado por Alberti, surge “*como elemento simultaneamente lúdico e*

²⁴⁸ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal*, p. 551.

²⁴⁹ A este artista se devem os apontamentos escultóricos presentes no acesso entre o claustro principal e o piso inferior da antiga sala do capítulo. (Cfr. MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 522); dadas as semelhanças de trabalho também deverá andar associado aos vestígios deste mesmo claustro.

*concorrente na obtenção da beleza das formas e da eficácia de um percurso*²⁵⁰; o segundo, por outro lado, possui uma autonomia discursiva, “*entendido como elemento isolado e potencialmente destacável de totalidade*”²⁵¹.

O cruzeiro do dormitório apresenta uma vasta componente ornamental e decorativa que rapidamente denuncia a influência do *Medidas del Romano* e representa um dos últimos momentos em que a obra de João de Castilho apresenta uma componente escultórica tão intensa. Na verdade, nos finais da década de 40, este opta por uma arquitetura mais austera abandonando qualquer delírio compositivo, quase que acompanhando as ideias difundidas por Francisco da Holanda em *Diálogos de Roma*:

*“não posso bem entender em a arte da pintura porque se costuma às vezes pintar, como se vê em muitas partes desta cidade, mil monstros e alimárias, delas com rosto de mulheres e com pernas e com rabos de peixes, e outras com braços de tigres e asas, outras com rostos de homens, pintando finalmente aquilo de que se mais deleita o pintor e que nunca se no mundo viu?”*²⁵²

Um dado fundamental na constituição de uma “teoria do ornamento” reside no nível de permissividade que Alberti legou. Embora refira que “*para a majestade dos templos é mais conveniente uma coluna limpa e simples*”²⁵³, também faz referência a “*cabeças de leões que vomitavam as águas*”²⁵⁴, “*revestimento[s] de cal com figuras em relevo*”²⁵⁵ ou “*colunas totalmente revestidas de gavinhas enroladas e repletas de pássaros e de relevos*”²⁵⁶. Se nem mesmo o grande teorizador da arquitetura do século XV se absteve destas composições fortemente imaginativas, não existia nenhuma razão para que outros artistas o fizessem.

²⁵⁰ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e Programas Arquitectónicos*, p. 372.

²⁵¹ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “A Arquitectura “Ao Romano””, p. 9.

²⁵² HOLANDA, Francisco da, *Diálogos em Roma* (introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves), [s/l], Livros Horizonte, 1984, pp. 68-69.

²⁵³ ALBERTI, Leon Battista, *Da Arte Edificatória*, p. 471.

²⁵⁴ ALBERTI, Leon Battista, *Da Arte Edificatória*, p. 467.

²⁵⁵ ALBERTI, Leon Battista, *Da Arte Edificatória*, p. 474.

²⁵⁶ ALBERTI, Leon Battista, *Da Arte Edificatória*, p. 471.

No arco que dá acesso à capela do cruzeiro (Figura 1) constam as colunas-balaústre difundidas por Sagredo no seu tratado (Imagem 77) e que o próprio designou por “*colunas dichas mōftruofas*”²⁵⁷, ladeadas por outras duas com uma composição muito mais sóbria (Figuras 10 e 17). Os capitéis denunciam o grau de inventividade que em Tomar nunca se esgota, assim como o fascínio pelo híbrido e pelo monstruoso. Um pouco mais abaixo, duas pequenas faces (Figura 21), quase que decalcadas de um mesmo motivo que surge no túmulo do Papa Júlio II (Imagem 78), da autoria de Miguel Ângelo, revelam esse mesmo



Imagem 77 – *Medidas del Romano*.
Diego de Sagredo, 1521.



Imagem 78 – Basílica de San Pietro in Vincoli.
Túmulo de Júlio II, Miguel Ângelo, 1505-1545.



Imagem 79 – Convento de Cristo, Tomar.
Púlpito do refeitório, João de Castilho, 1535-1536.

²⁵⁷ SAGREDO, Diego de, *Medidas del Romano*, [s/l], Albatros Ediciones, 1976.

sentimento. Já as grandes faces que se encontram na base desta composição arquitetónica (Figuras 15, 16, 22 e 23) apresentam uma enorme proximidade para com as que surgem nos dois púlpitos do refeitório do Convento, estes datados de 1535 e 1536 (Imagem 79). As microarquitecturas dos baldaquinos (Figuras 11 e 18) parecem remeter para as estruturas circulares que Castilho projetou neste mesmo período –



Imagem 80 – Convento de Cristo, Tomar.
Torre circular, João de Castilho, c. 1540.

“charolinha”, torreões da Quinta da Cardiga e ainda uma torre no Convento de Cristo (Imagens e 80) – ou os sacrários inseridos em alguns dos retábulos realizados por João de Ruão e Nicolau Chanterene. Com um elevadíssimo grau de detalhe, chegam a apresentar “portais” perspeticados e com colunas esculpidas na totalidade ou pilastras com capitéis decorados.

Os quatro capitéis existentes no cruzeiro possuem, por sua vez, uma enorme profusão de motivos decorativos que merecem um olhar mais atento. Os dois que ladeiam o arco de entrada da capela apresentam diferenças mínimas (Figuras 24 e 28). Possuem o mesmo desenho no que respeita aos motivos vegetalistas, dois querubins também eles praticamente iguais e ainda duas cabeças masculinas, uma com chapéu (algo semelhante ao suposto retrato de Damião de Góis realizado por Albrecht Dürer) e outra com os cabelos à vista. Esta última aparenta tratar-se da passagem à pedra das cabeças adossadas ao altar que surge na

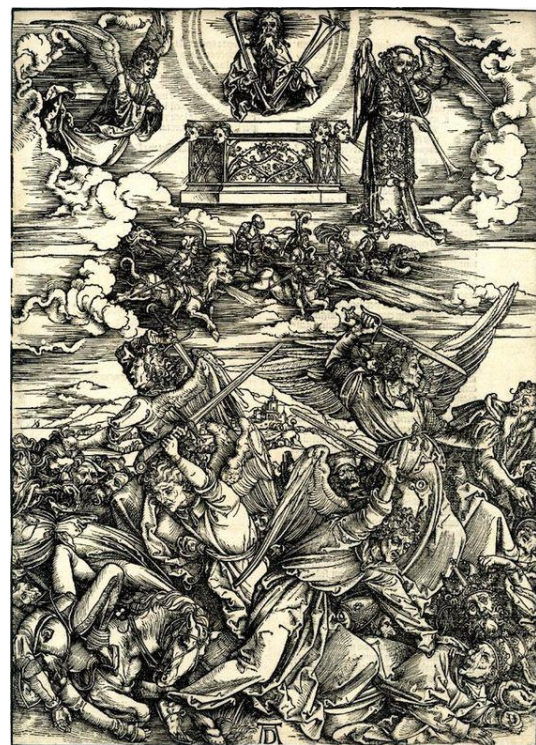


Imagem 81 – Abertura do sétimo selo, Albrecht Dürer, 1498.
Getty Museum.

gravura “A abertura do sétimo selo” de Dürer (Imagem 81). Nas volutas junto aos quatro capitéis esculpiram-se faces de homens silvestres (Figuras 34, 42, 46 e 53), um motivo já recorrente no Mosteiro de Belém. No caso de Tomar, apresentam feições tão expressivas que se inserem perfeitamente na tradição do mascarão grotesco, fortemente difundido através da gravura, por exemplo, de Heinrich Aldegrever, ou de estudos de Miguel Ângelo ou Andrés de Melgar (Imagens 82, 83 e 84).



Imagem 82 – Grutescos, Heinrich Aldegrever, 1552.
British Museum.



Imagem 83 – Estudos de cabeças grotescas, Miguel Ângelo, 1524-1526.
British Museum.



Imagem 84 – Estudos de mascarões grotescos e passaros, Andrés de Melgar (?), 1545-1560
Metropolitan Museum of Art

Os outros dois capitéis (Figuras 32 e 44), que se encontram voltados ao arranque do corredor central do dormitório, apresentam pares de cabeças de carneiro e de seres híbridos. O primeiro caso possui determinadas semelhanças com um capitel presente no *Medidas del Romano* e, ainda, com uma gravura do Mestre de G.A. (Imagem 85).

A gravura constituiu, de facto, o grande meio de circulação do reportório visual:

*“they emerged from a sketchbook tradition in which ancient architectural fragments were consistently recorded and reinvented through the process of drawing. Rather than attempting to establish architectural rules, the single-leaf architectural print promoted diversity and expanded the Renaissance definition of antiquity.”*²⁵⁸

Em Tomar, a componente fantástica, monstruosa ou híbrida, adquire um fortíssimo peso na primeira metade do século XVI e nos primeiros anos da segunda,

²⁵⁸ WATERS, Michael J., “Looking beyond the treatise. Single-leaf prints and sixteenth-century architectural culture”, in WATER, Michel J., BROTHERS, Cammy, *Variety, Archeology, and Ornament. Renaissance Architectural Prints from Column to Cornice*, Charlottesville, University of Virginia Art Museum, 2011, p. 18.

revelando-se fruto da imensa divulgação potenciada pela gravura que, tanto a de produção italiana como a do centro e norte da Europa, entrou nas principais casas monásticas e conventuais portuguesas, assim como nos círculos da corte e da nobreza esclarecida.

Trata-se, na realidade, de uma componente que sempre teve uma fortíssima ligação ao meio religioso, sendo exemplo disso a decoração associada à arquitetura dos séculos anteriores²⁵⁹, porém, renovada durante o Renascimento, em grande medida graças à descoberta da *Domus Aurea* e ao fascínio pelo grutesco²⁶⁰.

O processo de absorção do imaginário grutesco no seio da Igreja constituiu uma forma desta incorporar uma cultura artística que supostamente remetia às fundações da própria cristandade²⁶¹; uma manifestação artística inserida na cultura da Antiguidade Clássica que possuía um estatuto de credibilidade que ainda hoje não se esgotou. Além disto, é necessário observar o papel fundamental que os altos dignatários da Igreja desempenharam na profusão da cultura do Renascimento. Estes eram alguns dos homens mais cultos, ricos e de gosto mais refinado em toda a Europa. O exemplo máximo disso encontra-se na ação do Papa Leão X ao encorajar a descoberta e recolha de elementos arqueológicos da Antiguidade Clássica²⁶².



Imagem 85 – Capitel com cabeças e mascarar, Mestre de G.A., 1537.
University of Virginia Museum of Art.

²⁵⁹ Cfr. ANTUNES, Joana, *O Limite da Margem na Arte em Portugal (sécs. XIV-XVI)*, tese de doutoramento, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2016.

²⁶⁰ Sobre esta temática: ZAMPERINI, Alessandra, *Les Grottesques* (tradução de Odile Menegaux), Paris, Editio-Éditions Citadelles & Mazenod, 2007; DACOS, Nicole, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques e la Renaissance*, London, The Warburg Institute - University of London, 1969; PROFUMO, Luciana Müller, *El Ornamento Iconico y la Arquitectura 1400-1600* (tradução de José Luis Checa), Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, pp. 141-180 e CHASTEL, André, “*La Grottesque*”, Paris, Le Promeneur, 1988.

²⁶¹ É necessário ter em atenção que a presença do não natural ou disforme acompanha a produção humana desde os seus primórdios. As pinturas rupestres ou a sátira grega constituem apenas dois exemplos que confirmam a anterioridade deste fenómeno à Roma Imperial: Cfr. MEINDEL, Dieter, “The Grottesque: Concepts and illustrations”, in *O Grottesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005, p. 8.

²⁶² HARPAM, Geoffrey Galt, *On the Grottesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, New Jersey, Princeton University Press, 1982, p. 29.

Por outro lado, também a literatura grega e latina fomentou a decoração fantástica, com claro destaque para as *Metamorfoses* de Ovídio, ainda que Vitruvius demonstrasse fortes dúvidas relativamente a tais opções²⁶³, assim como Francisco da Holanda²⁶⁴. As cenas mitológicas que o livro narra, confrontando o leitor com transformações de corpos humanos em outros seres, podem não revelar um paralelo direto com as representações pictóricas e escultóricas dos finais do século XV e inícios do XVI, mas é certo que desempenharam importante influência ao estimularem o imaginário dos artistas e dos mecenas que, certamente, estariam familiarizados com a obra. A presença do hibridismo, do não natural, do fantástico e do misterioso torna-se perceptível em cada trecho da obra, sendo este apenas um entre os muitos exemplos possíveis:

*“converteu-o numa criatura com bico, penas e enormes olhos. Arrebatado à sua forma, ele enverga por manto asas fulvas, cresce-lhe a cabeça, as unhas recurvam-se bem compridas, e a custo move as penas nascidas nos vagarosos braços. Torna-se na ave pavorosa”*²⁶⁵

Toda esta cultura constituiu o resultado daquilo que Erasmo de Roterdão caracterizou como o fascínio do ser humano pelo desconhecido: *“As pessoas, na realidade, encontram supremo prazer no que lhes é supremamente estranho”*²⁶⁶.

Na capela do cruzeiro, a presença de tal fascínio atinge o expoente máximo no friso esculpido sobre o arco de entrada (Figura 2). Dois seres com parte superior humana (ou então Hermes, dado que possuem elmos com asas), mas que abaixo da cintura se desenvolvem em enrolamentos vegetalistas e que terminam em seres que se aproximam de dragões, constituem um dos trabalhos escultóricos mais notáveis em toda a produção castilhana – apenas com paralelo nos vestígios sobreviventes do primeiro claustro grande do Convento. A dificuldade dos lavrantes em conceber devidamente as formas e

²⁶³ “Com efeito, nos estuques pintam-se mais monstros do que imagens determinadas de coisas concretas: pois ali se levantam caniços em lugar de colunas e, em vez de frontões, varinhas estriadas com folhas ondedas e enrolamentos, bem como candelabros que sustentam imagens de edículas sobre cujos frontões surgem, a partir de raízes volutas, tenras flores que apresentam estatuetas sentadas sem qualquer lógica. Isto sem falar dos caulículos que têm figurinhas partidas ao meio, umas com cabeças humanas, outras, com cabeças de animais”: VITRÚVIO, *Tratado de Arquitectura*, p. 273.

²⁶⁴ Ver citação na página 114 (nota de rodapé 252).

²⁶⁵ OVÍDIO, *Metamorfoses* (tradução de Paulo Farmhouse Alberto), Lisboa, Livros Cotovia, 2007, p. 145.

²⁶⁶ ROTERDÃO, Erasmo de, *Elogio da Loucura* (tradução e notas de Alexandra de Brito Mariano e prefácio de Carlos Ascenso André), 2ª edição, Lisboa, Nova Veja, 2014, p. 27.

proporções humanas assim reinventadas, torna-se evidente, por exemplo, nas fortes incoerências que se verificam na ligação entre cabeça e corpo ou os braços, no entanto, estas acabam por ficar diluídas pela exuberância dos dragões e da cercadura do óculo (Figuras 3 e 5).

Na verdade, este motivo encontrava-se bem difundido no contexto artístico em Portugal; desde os fólios da Bíblia dos Jerónimos, passando pelo portal da Igreja da Atalaia ou a Porta Especiosa da Sé Velha de Coimbra, até o próprio Castelo já o havia utilizado no claustro do Mosteiro de Belém – ainda que executado por algum lavrante com menor proficiência – e no lavabo presente no claustro do Silêncio no Mosteiro Alcobaça (Imagem 24).

A dupla vertente (humana e fantástica) nos dois seres encontra-se interligada pela componente vegetalista, como se a Natureza vegetal mediasse as relações entre o divino e os domínios do subterrâneo ou entre o real e o imaginário, enquanto as cornucópias com frutos poderão simbolizar a componente terrena, fértil e abundante.

A cercadura vegetalista do óculo central (Figura 4), repleta de folhas, flores e frutos, evidencia uma sensibilidade escultórica que, não fosse a sua natureza pétreo, facilmente se confundiria com os medalhões cerâmicos dos Della Robbia (Imagem 86) ou com os fólios iluminados dos Attavanti. Aqui, merece destaque o pequeno caracol que se encontra entre as folhas (Figura 6); este animal, já considerado símbolo da Virgem – pois em tempos se pensou que surgia do orvalho (ou seja, que seria concebido sem pecado)²⁶⁷ – adequa-se ao local, pois este caracteriza-se pela entrada de luz e pela fertilidade da natureza vegetal. Para além disso, poderá ainda assumir-se como um apontamento, meramente ornamental, do virtuosismo do artista ou, ainda, como um mecanismo de sugestão do real (*trompe l'oeil*) semelhante aos que encontramos nas cercaduras dos manuscritos de produção flamenga e francesa, dos quais o Livro de Horas de Ana de Bretanha é um dos melhores exemplos.



Imagem 86 – Dario, Andrea Della Robbia, 1501-1525.
Museu Nacional de Arte Antiga.

²⁶⁷ ARRASSE, Daniel, *Não Se Vê Nada, Descrições* (tradução de Rui Pires Cabral), Lisboa, KKYM, 2015, pp. 15-16.

Nos três arcos que dão para os corredores do dormitório encontram-se as únicas representações presentes no cruzeiro que remetem diretamente para um contexto cristológico. Os escudos são de pequenas dimensões e por este motivo se justifica, por exemplo, que a Última Ceia surja sumariamente representada, apenas com Cristo e dois apóstolos à mesa (Figura 62), embora sob ela se encontre a píxide e o cálice, para que a cena se torne mais facilmente identificável. Do mesmo arco constam outros escudos com as cinco chagas de Cristo (Figura 61), a bolsa de moedas de Judas (Figura 60) – ornamentada por pequenas flores, que provavelmente se deverão ao virtuosismo do seu escultor – e ainda a escada, a torquês e o martelo com que se retirou o corpo de Cristo da cruz (Figura 59).

Noutro arco surgem representações da coluna a que Jesus foi atado e dois instrumentos da Flagelação (Figura 58), a cruz e os três cravos (Figura 57), o véu de Verónica juntamente com a coroa de espinhos (Figura 56) e, por último, um instrumento de difícil identificação (Figura 55). No claustro do Mosteiro dos Jerónimos existe um medalhão onde aparecem esculpidos uma lança e aquilo que poderá ser uma lança com a esponja embebida em vinagre na extremidade. Ora, no cruzeiro do dormitório poder-se-á admitir, como hipótese meramente operativa, que se trate também da lança com a esponja com que se deu de beber a Cristo.

Apesar da reduzida visibilidade destes elementos escultóricos, houve uma notória preocupação com a reprodução do detalhe, provavelmente vertido do desenho, e ao ponto de não se prescindir de colocar o galo no topo da coluna ou a caveira junto à cruz, ambos praticamente impercetíveis a olho nu.

Os quatro frisos da torre-lanterna (Figuras 71, 78, 82 e 88) contêm conjuntos escultóricos em relevo, cuja importância já foi destacada por Rafael Moreira. Com um grau de detalhe e uma volumetria impressionantes, apresentam um vasto reportório que alberga elementos como grutescos, estandartes, escudos, machados, arcos, cornucópias e aves que se alimentam de frutos. Relativamente a este tipo de elementos, a historiografia divide-se, conferindo-lhe alguns autores um papel discursivo ativo²⁶⁸ e remetendo-os outros para o espetro do meramente decorativo²⁶⁹. Dada a perigosidade de opções demasiado deterministas, optar-se-á por um meio termo, no qual cada obra deverá ser tida

²⁶⁸ Cfr. CORTÉS VÁZQUEZ, Luis, *Ad Summum Caeli. El Programa Alegórico Humanista de la Escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

²⁶⁹ Cfr. PROFUMO, Luciana Müller, *El Ornamento Iconico y la Arquitectura 1400-1600*, pp. 142-143.

enquanto elemento único e irrepetível. Se num grande grupo de locais constam elementos escultóricos como os dos frisos das janelas do cruzeiro, cuja função será, muito provavelmente, apenas decorativa, noutros exemplos, o sentido discursivo e simbólico revela-se bastante evidente²⁷⁰. Do mesmo modo, nada impede que pequenos elementos se destaquem pela possibilidade de possuírem um sentido específico, ainda que inseridos num universo tendencialmente decorativo. Neste sentido, observem-se dois elementos que aparentemente se destacam nas janelas do cruzeiro.



Imagem 87 – Cristo atado à coluna, João de Ruão, c. 1530-1540.
Museu Nacional de Machado de Castro.

No friso da janela que se encontra sobre o arco da capela surgem representados dois pequenos seres de peculiar aspecto (Imagem 88 e Figuras 72 e 77). Ambos se encontram como que sentados no bordo da janela, o da esquerda voltado para o interior do dormitório e com uma venda cobrindo os olhos, enquanto que o da direita se encontra voltado para o exterior. Este último não possui nenhuma venda e, no lugar dos pés, parece

²⁷⁰ Veja-se a título de exemplo a predela de um retábulo oriundo do Mosteiro de Celas, hoje conservado no Museu Nacional de Machado de Castro e atribuído à “Escola de João de Ruão”, cujos pequenos pilares que separam as cenas apresentam elementos que remetem para a morte de Cristo (Imagem 87).

possuir garras. Ambas as figuras possuem umas pequenas asas nas extremidades dos membros superiores, ou seja, encontram-se desprovidas de mãos.



Imagem 88 – Convento de Cristo, Tomar.
Friso na janela do cruzeiro do dormitório (pormenor), campanha de João de Castilho, 1544.

O primeiro elemento a ter em atenção é a venda. A identificação da figura remete para diversas possibilidades, tais como a Sinagoga, a Justiça, a Noite ou o deus Eros/Cupido. A primeira opção, que pressupõe o confronto com a figura da Igreja (representação à direita), perde sentido a partir do hibridismo das garras, que deveria aparecer no ser vendado e não o contrário. O caso da Justiça também poderia demonstrar-se interessante. Esta figura nem sempre aparece vendada e, portanto, neste caso, poder-se-ia tratar de representações da “boa Justiça” e da “má Justiça”, nas quais a venda simbolizasse a imparcialidade. No entanto, a ausência de elementos iconográficos imprescindíveis, como a espada ou a balança, dificulta a justificação desta possibilidade. Relativamente a Eros ou Cupido a questão adensa-se um pouco mais, tornando-se pertinente analisá-los com maior afinco.

Para começar, é necessário ter em atenção um problema que a historiografia artística tem vindo a perpetuar: a necessidade de denominar todos os “meninos” que surgem nas diferentes obras de arte levou a uma proliferação de denominações, por vezes

com limites deveras ambíguos. Desde *putti*, *spiritelli*, *spiritelli d'amor*, *amorini* e, ainda, de *cupidos* ou *erotes*²⁷¹, tornou-se vulgar a atribuição de diferentes termos para a mesma figura.

Com total consciência da impossibilidade de definir uma regra absoluta e infalível, dada a ambiguidade de algumas representações, procurar-se-á traçar as linhas gerais da representação visual de cada um destes seres, de modo a que não se caia na aleatoriedade das denominações.

Eros ou Cupido representa o Deus do Amor, filho de Afrodite ou Vénus, na mitologia greco-romana. Por sua vez, os *putti* ou *spiritelli* para utilizar o termo vernacular e usado por artistas como Filarete, Donatello ou Verrochio²⁷², consistem nos pequenos seres (alados ou não) que proliferam nas mais diversas obras.

Há, pois, que ter em atenção que nem todos os seres de aspeto infantil representados na arte do século XVI remetem para a temática do amor e muitos daqueles que remetem não se tratam de cupidos, mas antes *spiritelli*, mais precisamente *spiritelli d'amor*. Os primeiros constituem pequenos seres que personificam os impulsos que assolam o corpo e a mente de forma inconsciente²⁷³; os *spiritelli d'amor*, por sua vez, não são mais do que o infundável número de seres “parentes” do Cupido²⁷⁴.

*“A spiritello can be understood simply as a random thought or feeling, one that suddenly arises and moves the mind, perhaps in the form of an idle fancy or perhaps as a sudden insight. It is itself neutral, being neither necessarily true nor false, and it strikes one unexpectedly, as though from an outside agency rather than through the reasoning process itself. In contrast to such a random thought, a spiritello d'amore [...] is an idea on course of study to which one feels a personal inclination and attachment, even though this does not mean that it should be followed.”*²⁷⁵

Como se pode constatar, existem diversos seres que muitas vezes passaram por cupidos apenas por possuírem uma venda, um arco e setas ou uma tocha. As restantes denominações – *amorini* ou *erotes* – não são mais que denominações sinónimas para os

²⁷¹ DEMPSEY, Charles, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill & London, University of North Carolina Press, 2001, p. 63 e 86.

²⁷² DEMPSEY, Charles, *Inventing the Renaissance Putto*, pp. 13-14.

²⁷³ DEMPSEY, Charles, *Inventing the Renaissance Putto*, p. 63.

²⁷⁴ DEMPSEY, Charles, *Inventing the Renaissance Putto*, p. 86.

²⁷⁵ DEMPSEY, Charles, *Inventing the Renaissance Putto*, p. 89.

spiritelli d'amor. Mas veja-se, através de obras concretas, de que forma estes seres se diferenciam.

No *Desco da Parto*²⁷⁶ de Apollonio di Giovanni representando o *Triunfo do Amor* (Imagem 89) pode-se ver Cupido rodeado por três figuras (quatro, partindo do princípio que a outra se encontra ocultada pela estrutura onde se encontra a divindade); todos os seres são representados com asas, arco e flexa, sendo que apenas a escala



Imagem 89 – Triunfo do Amor, Apollonio di Giovanni, c. 1460. Victoria and Albert Museum.

as diferencia da figura central. Não se estará, certamente, perante cinco deuses do Amor, até porque Cupido, o filho de Vénus, existe apenas um²⁷⁷. Posto isto, será mais conveniente identificar estas personagens enquanto um Cupido e quatro *spiritelli d'amor*. Porém, nem todos os exemplos são tão evidentes. Nos vestígios do claustro principal de Tomar da campanha castilhana consta uma pequena figura esculpida com os atributos de Cupido: pequeno ser alado, munido de aljava com setas e empunhando uma tocha. Como não é possível observar a totalidade do contexto em que esta figura se inseria, não se pode descartar a possibilidade de se tratar de um *spiritello d'amor*. O mesmo acontece num dos caixotões da capela do cruzeiro, caso que será analisado no próximo subcapítulo. Fazendo uso de um último exemplo, num outro *Desco da Parto*, desta vez com uma representação do Triunfo de Vénus (Imagem 90), é possível observar duas figuras aladas junto da deusa. São identificados como cupidos²⁷⁸, porém esta denominação (com letra

²⁷⁶ Tabuleiros pintados onde se transportavam as oferendas aquando de um parto bem-sucedido, especialmente na região de Florença. Cfr: BAYER, Andrea (edi.), *Art and Love in Renaissance Italy*, New York, New Haven and London, Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2008, pp. 149-160.

²⁷⁷ Ainda que tal não impossibilite a existência de múltiplos irmãos de Cupido/Eros, entre os quais se encontram os *Amores* ou *Erotes*, Antero ou Himeros.

²⁷⁸ BAYER, Andrea (edi.), *Art and Love in Renaissance Italy*, p. 149-150.

minúscula e no plural) deverá ser entendida enquanto sinónima de *spiritelli d'amor*, pois, como já se referiu, Deus do Amor existe apenas um.

Ora, os exemplos do cruzeiro do dormitório não possuem os atributos usuais da divindade greco-romana – algo que é deveras conveniente, não fossem as pequenas criaturas disparar sobre, ou mesmo incendiar, os corações e desejos dos religiosos de Tomar. O único atributo que poderá remeter estas duas figuras esculpidas para a imagem de Cupido será,



Imagem 90 – Triunfo de Vénus, Mestre de Carlos de Durazzo, c. 1400. Museu do Louvre.

pois, a venda que cobre os olhos de uma delas. No entanto veja-se a questão da venda com maior cuidado.

Segundo Panofsky, Eros ou Cupido representados em obras da Antiguidade Clássica não aparecem vendados, pois, segundo as fontes literárias, a cegueira não constituía uma característica destas figuras mitológicas²⁷⁹. A cegueira surge, apenas, como efeito causado naqueles sobre quem se dispararam as setas inflamadas de sentimentos. Só durante o decorrer da designada Idade Média se difundiu a imagem do Cupido vendado, uma vez que as paixões espirituais ou carnis afetam os seres humanos sem exceção, não atendendo a momento, idade ou condição, justificando-se assim a ideia de este largar as suas setas indiscriminadamente, sem responder a justificação ou critério. A venda passou, portanto, a andar associada ao Cupido, mas não de uma forma obrigatória, podendo este muito bem surgir sem ela.

A hibridização, mais precisamente as garras nos lugares dos pés, constituiu prática comum na representação de Cupido e dos *spiritelli d'amor*. Enquanto responsável pela propagação do amor (especialmente o amor carnal ou sensual) adquiriu uma conotação de cariz pejorativo, pelo que diversas são as representações onde se pode verificar a inclusão de elementos associados à figura do Diabo. Ora, numa observação mais atenta pode confirmar-se que tal sucede na representação da direita (Figura 77). No lugar dos

²⁷⁹ PANOFSKY, Erwin, *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. (tradução de Olinda Braga de Sousa), Lisboa, Editorial Estampa, 1982, pp. 91-93.

pés, observa-se algo bem mais próximo de patas – algo que não confere mais coerência a estes exemplos, pois, por norma, é o ser vendado que apresenta vestígios de hibridização.

A frontalidade entre as figuras poderia remeter para Eros e Anteros²⁸⁰; representações do amor sensual e do amor espiritual, os quais se distinguem mais facilmente pela presença da venda no primeiro. E existem diversas obras onde os dois aparecem em confronto, nomeadamente quando Anteros, o amor recíproco, prende Eros e lhe retira as armas. No entanto, aqui não existe nenhum elo – além da posição frontal em que se encontram – que permita identificar estas duas divindades. É certo que se encontram arcos, aljavas, setas e tochas nos frisos das quatro janelas (Figura 71 e seguintes), porém estes não constituem suficiente argumento para avançar com esta identificação, embora esta iconografia se apresente como hipótese sedutora. Poderá sempre, e em última instância remeter-se para o universo dos *putti* ou *spiritelli*. Uma das grandes particularidades destes *spiritelli* reside na forma como as asas surgem retratadas pois, ao invés de aparecerem nas costas, tal como seria de esperar, encontram-se antes no prolongamento dos braços, em substituição das mãos. Tratar-se-á de uma atitude propositada? Uma forma menos exigente na representação? Ou um erro na interpretação



Imagem 91 – Convento de Cristo, Tomar.
Cupido/*Spiritello* d'amor, campanha de João de Castilho, c. 1540-1545.

²⁸⁰ Cfr. PANOFSKY, Erwin, *Estudos de Iconologia*, pp. 105 e 106; PROFUMO, Luciana Müller, *El Ornamento Iconico y la Arquitectura 1400-1600*, p. 166.

do motivo que deu origem à cena esculpida? Pelo que se pode ver num caixotão da capela (caixotão C13, Figura 138), um outro ser surge representado com asas nas costas e no prolongamento dos braços; já nos púlpitos do refeitório e num dos acessos ao claustro principal constam três representações de Cupido ou *spiritelli d'amor* perfeitamente canónicos (Imagem 91). Portanto, muito provavelmente, esta será uma atitude propositada – o que não implica, contudo, que possa assumir um significado específico.



Imagem 92 – Vénus e Marte, Sandro Botticelli, 1483.
National Gallery, Londres.

Olhando para os restantes frisos constata-se a profusão dos elementos bélicos já referidos, aos quais se acrescem estandartes e armaduras com a cruz da Ordem de Cristo. Ora, recorrendo a uma das mais conhecidas obras pictóricas do Renascimento italiano, poder-se-á explorar um pouco mais a representação destas figuras infantis. Na pintura de Sandro Botticelli, *Vénus e Marte* (Imagem 92), destacam-se os sátiros (que aqui possuem o mesmo espírito infantil), que brincam com as armas de Marte e lhe atormentam o sono. Numa outra obra representando o mesmo tema, desta vez de Piero di Cosimo (Imagem 93), vêem-se os *spiritelli d'amor* (assim classificados dado o contexto em que se inserem)



Imagem 93 – Vénus e Marte, Piero di Cosimo, 1490.
Staatliche Museen, Berlin.

a manejar as armas do deus da guerra. É, portanto, recorrente a associação dos *spiritelli d'amor* a este repertório bélico, quando o intuito passa por evidenciar o superlativo poder do desejo sensual e do amor sobre o ímpeto guerreiro. No caso do cruzeiro, ainda que sejam apenas classificados de *spiritelli*, também não prescindem deste repertório de motivos.

Sem armas ou mãos para as usar, parece razoável que se considerem inofensivos. Estando condenados apenas a voar, ou nem isso, pois as suas asas aparentam ser demasiado frágeis para tal, a única coisa que os diferencia encontra-se na venda. Encontram-se condenados à introspeção e à contemplação, o que não acontece com os *spiritelli d'amor* das pinturas italianas.

Apesar das opções assumidas no tratamento fisionómico dos dois *putti* e das múltiplas interpretações que se lhes podem fazer, a interpretação mais convincente da sua presença remete para a dupla função do dormitório. Recordando o que anteriormente se analisou das palavras de Thomas Kempis conclui-se que as celas do dormitório tanto constituem locais de repouso como de introspeção e, nesse caso, a venda não deverá representar qualquer tipo de cegueira, mas sim um estado de adormecimento. Em oposição a figura não vendada representa o estar desperto e, portanto, numa atitude de reflexão.

Em todos os frisos repete-se o modo como os elementos esculpidos se encontram dispostos, sempre no seguimento de um fio condutor – neste caso um fio, ou linha, literalmente esculpido(a) – que realiza a ligação entre as figuras. O sentido de simetria torna-se notório, especialmente nas representações bipartidas, sejam elas de pássaros, cabeças humanas ou seres híbridos. Ainda que as representações possam variar entre os grutescos e os



Imagem 94 – Mosteiro dos Jerónimos. Pilastra do claustro com grutescos, campanha de João de Castilho, c. 1517.

motivos lombardos²⁸¹, ambas concorrem no mesmo sentido do gosto pelo fantástico, mas simultaneamente ordenado, tratando-se, aqui, do mesmo espírito decorativo já presente no claustro do Mosteiro dos Jerónimos (Imagem 94)²⁸².

O abobadamento da torre do cruzeiro (Figuras 54 e 95 a 98) apresenta uma estrutura simples, recorrendo a nervuras relativamente pouco elegantes, se comparadas com os arcos que dão início aos corredores do dormitório, que albergam um medalhão e quatro meios medalhões com representações que se encontram no seguimento do que se tem vindo a ver em toda a campanha castilhana.



Imagem 95 – Convento de Cristo, Tomar.
Grafitos na antiga Sala do Capítulo.

²⁸¹ MOREIRA, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, p. 316.

²⁸² Durante uma das muitas visitas ao Convento de Cristo tivemos a fortuna de nos cruzarmos com alguns grafitos, no altar renascentista da antiga sala do capítulo, próximos dos motivos presentes nos elementos escultóricos. Porém, não possuímos dados que permitam perceber se se tratam de desenhos preparatórios ou se foram realizados posteriormente pelos religiosos do Convento, inspirados pela componente fantástica presente nas superfícies esculpidas do Convento (Imagem 95).

3.3. A abóbada da capela do cruzeiro: criação e significados²⁸³

A cobertura abobadada da capela alberga um conjunto de 91 caixotões, todos eles com motivos esculpidos em baixo e médio relevo e com vestígios de policromia. Dispostos em 13 filas, com 7 caixotões em profundidade cada uma (Figura 99), apresentam uma variedade de motivos que se tentará descodificar, procurando estabelecer os devidos paralelos temáticos e formais e avançando com eventuais fontes iconográficas.

Ao longo de todo este percurso, manter-se-á uma atitude consciente do perigo da imposição de significados, presente em qualquer tentativa de descodificação programática, sem, contudo, prescindir do exercício interpretativo ativo e especulativo, que não pode entender o processo artístico como uma ciência exata. A título de exemplo, vale recordar os números que presidem à organização dos caixotões (13 por 7), que tanto pode constituir uma mera coincidência face ao espaço disponível para a sua inscrição, como pode remeter-nos para uma alusão, nada improvável, à reunião de Cristo e dos Apóstolos, bem como à perfeição e às virtudes.

Do ponto de vista dos motivos esculpidos, as primeiras duas filas dispostas longitudinalmente mostram apenas elementos vegetalistas e florais (caixotões A1 a B13, Figuras 100 a 125), com exceção de um medalhão (caixotão A3; Figura 102) onde consta uma face humana no centro do motivo.

No centro da abóbada (Imagem 96 ou coluna 7 na Figura 99 dos anexos), disposta em profundidade, surge a simbólica régia – brasão de armas (caixotão E7; Figura 158) e esfera armilar (caixotão G7; Figura 184) – e a cruz da Ordem de Cristo (caixotão C7; Figura 132); esta última, por estar sobre um motivo floral e por apresentar uma haste mais



Imagem 96 – Fiada central de caixotões da abóbada da capela.

²⁸³ Devido ao vasto número de cenas abordadas neste subcapítulo a totalidade das imagens encontra-se no segundo volume da dissertação. Aqui apenas constam algumas (em tamanho reduzido) para uma compreensão imediata do texto.

alongada²⁸⁴, causa algumas dúvidas relativamente à sua interpretação. De facto, a cruz de Cristo com uma haste mais alongada remete habitualmente para o contexto filipino, ainda que não se possa afirmar categoricamente que é exclusiva dele. Perante a hipótese de um acrescento posterior à conclusão da abóbada, para a qual concorre a presença de um florão sob a cruz, coloca-se, contudo, a forma contínua como esta se encontra na



Imagem 97 – Sé Velha, Coimbra.
Porta Especiosa (pormenor), segundo quartel do século XVI.

transição entre os caixotões C7 e D7 (Figuras 132 e 145), sugerindo que tudo foi realizado numa só intervenção. O pequeno ser com asas que segura a cruz, mais que um anjo tenente, parece inserir-se no vasto universo dos *putti* ou *spiritelli*. Aos pés deste ser surge um outro: uma espécie de cão híbrido, que recorda os pequenos cães de companhia presentes em túmulos femininos, nomeadamente o de D. Inês de Castro. Surge também um pequeno anjo (caixotão F7; Figura 171), revelador de uma enorme qualidade perspéctica que, embora não seja exemplo único, constitui aquele em que o efeito se encontra mais bem conseguido. Tal como na representação da Virgem com o Menino, presente na Porta Especiosa da Sé Velha de Coimbra (Imagem 97), onde a almofada sobre a qual se encontra o menino Jesus ultrapassa os limites definidos pelo próprio medalhão, em Tomar, o escultor quis mostrar tamanha perícia técnica que representou o anjo como que surgindo de uma espécie de nuvem e numa clara intensão de se escapular para o exterior do caixotão, efeito que terá possuído certamente uma maior intensidade graças ao auxílio da policromia original.

Logo num primeiro olhar dirigido a esta cobertura quatro caixotões se destacam. Em todos surge uma figura feminina e uma masculina (Imagem 98 - caixotões C9, C10, D9, D10; Figuras 134, 135, 147 e 148), fazendo suspeitar que ali se encontra um pequeno

²⁸⁴ A imagem sugere que todas as hastes possuem a mesma dimensão, porém, trata-se que uma ilusão provocada pela perspetiva da foto, quando observada no local a diferença manifesta-se evidente.

núcleo com uma determinada coerência discursiva. Dada a clareza das imagens, facilmente se define uma ordem narrativa, articulada por um jogo de sedução e morte. Com início no caixotão C10, o primeiro dos episódios mostra-nos uma mulher exibindo os seus longos cabelos, que um homem, submetido e quase de joelhos, parece acariciar. Em simultâneo, estabelece-se uma troca, pois o homem recebe da mulher uma espécie de saco e entrega-lhe, por sua vez, um objeto que o decorrer da narrativa tratará de explicitar tratar-se de um machado. No caixotão seguinte, D10, o homem encontra-se prostrado, de joelhos e mãos em terra, com as calças arreadas e segurando uma roca e um fuso, enquanto a mulher se senta em cima dele, agarrando-lhe os cabelos e batendo-lhe com um chicote. O terceiro caixotão aumenta ainda mais a submissão do homem face à mulher; apoiado sobre um banco, expõe-lhe o pescoço, prestes a ser atingido pelo machado que incautamente lhe havia entregue no primeiro caixotão. Com a mão esquerda, a mulher segura o saco pelo qual trocou o machado no primeiro caixotão. Pousado no chão, ainda consta um recipiente, destinado a colher o sangue ou a cabeça da figura masculina. Ironicamente, no último caixotão encontra-se a figura feminina em lamento perante o corpo do defunto. Ultrapassada esta primeira breve observação passe-se à contextualização e descodificação deste conjunto iconográfico.

Um dos principais elementos aqui presente remete para o efeito moralizador, conseguido através da misoginia. Uma parte considerável das grandes narrativas, no contexto cristão e fora dele, apresenta imagens das mulheres muito pejorativas ou, pelo contrário, muito benéficas. Recuando até Homero, torna-se possível observar as duas visões extremas; Andrômaca e Penélope representam os ideais femininos de boa



Imagem 98 – Quatro caixotões da capela com figuras femininas e masculinas (as setas estabelecem a ordem de uma hipotética interpretação das cenas).

esposa e boa mãe; em sentido oposto, Helena de Esparta (posteriormente de Tróia) representa o expoente da beleza feminina, pela qual Páris se enamora condenando a própria cidade e família. No universo cristão, os exemplos não diferem muito; Eva, a primeira mulher e criada por Deus a partir do Homem, torna-se responsável pela expulsão de ambos do Jardim do Éden, sendo conseqüentemente condenada aos sofrimentos do parto e submissa à vontade do homem, seu marido²⁸⁵. Em sentido totalmente oposto, a figura da Virgem Maria é novamente ideal de esposa e de mãe; Maria Madalena constitui um dos exemplos de maior interesse, pois, de pecadora ascende aos mais altos patamares da virtude, numa narrativa com várias interpretações artísticas curiosamente sempre dependentes do cabelo como atributo fundamental²⁸⁶.

Porém, no decorrer dos séculos da cristandade, certamente devido ao predomínio de uma sociedade essencialmente comandada por homens, a imagem da mulher sedutora e causadora de desgraças prevaleceu. Ainda que fora da parenética cristã, desde a rainha Guinevere, que se envolveu amorosamente com Lancelote, ditando o início do fim do reinado de Artur²⁸⁷, a Isolda e Tristão²⁸⁸ ou Francesca de Rimini e Paolo Malatesta²⁸⁹, quase todas as personagens femininas representam uma fonte de desgraça. É também a elas que o Diabo muitas vezes recorre quando pretende tentar os Santos eremitas²⁹⁰; veja-se o caso, incontornável para a história da arte em Portugal, das *Tentações de Santo Antão* de Hieronymus Bosch. Mesmo em exemplos como Judite e Holofernes²⁹¹, a figura feminina, ainda que representando o bem, apenas o consegue recorrendo aos poderes da

²⁸⁵ Génesis 3, 16-17.

²⁸⁶ Cfr. BARBAS, Helena, *Madalena. História & Mito*, Lisboa, Ésquilo, 2008; HASKINS, Susan, *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*, Old Saybrook, Konecky & Konecky, 1993 e ANTUNES, Joana, "The Late Medieval Mary Magdalene: Sacredness, Otherness, and Wildness", *Mary Magdalene in Medieval Culture: Conflicted Roles*, eds. Peter Loewen and Robin Waugh, New York, Routledge, 2014, p. 116-139.

²⁸⁷ NUNES, Irene Freire (ed.), *A Demanda do Santo Graal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005, pp. 461 e seguintes.

²⁸⁸ Cfr. BÉROUL, *Tristan et Iseut* (introduction, traduction et notes de Philippe Walter), Paris, Librairie Générale Française, 2000.

²⁸⁹ Cfr. ALIGHIERI, Dante, *A Divina Comédia* (introdução e tradução de Vasco Graça Moura), Lisboa, Quetzal Editores, 2015, p. 67-69.

²⁹⁰ PILOSU, Mario, *A Mulher, a Luxúria e a Igreja Na Idade Média* (tradução de Maria Dolores Figueira), Lisboa, Editorial Estampa, 1995, pp. 45-74.

²⁹¹ Judite 9-13.

sedução. Também em Dante²⁹², Petrarca²⁹³ ou até em algumas das cantigas atribuídas a D. Dinis²⁹⁴, onde a mulher é razão de amores desmedidos, o cenário repete-se: a sua presença torna-se constante, no que à desgraça e ao sofrimento diz respeito.

Com o desenvolvimento da *Devotio Moderna*, cujos preceitos possuem fortes bases em Bernardo de Claraval, São Domingos ou Pseudo-Boaventura, fortaleceu-se o culto da Virgem, promovendo a reflexão e piedade interior²⁹⁵; não obstante, e pese embora o contributo fundamental das artes neste aspeto, com o avançar dos séculos XV e XVI mantém-se uma visão fortemente misógina. Veja-se a descrição relativamente à natureza feminina realizada por François Rabelais:

*“Quando digo mulher, digo um sexo tão frágil, tão variável, tão mutável, tão inconstante e imperfeito que a Natureza me parece (falando com toda a honra e reverência) ter perdido aquele bom senso com o qual havia criado e formado todas as coisas quando construiu a mulher. E tendo nisso pensado cem e quinhentas vezes, não sei como resolver senão que, ao forjar a mulher, ela tinha em mente a delectação social do homem e a perpetuidade da espécie humana muito mais que a perfeição da muliebridade individual. [...] a Natureza lhes colocou dentro do corpo, num lugar secreto e intestino, um animal, um membro, que não há no homem, onde algumas vezes são engendrados certos humores salgados, nitrosos, boracinosos, acres, mordicantes, lancinantes, cocegentes amargamente, cuja picada e agitação dolorosa (pois esse membro é todo nervoso e de vivo sentimento) faz todo o corpo se abalar, todos os sentidos se transportarem, todas as afeições se interiorizarem, todos os pensamentos se confundirem.”*²⁹⁶

²⁹² Também Dante se enamorou por Beatriz e sofreu as respetivas consequências; após a perda da sua amada, adverte: “*E quem tivesse querido conhecer Amor lhe bastaria ver como tremiam meus olhos*”; Cfr. MOURA, Vasco Graça, *A Vita Nuova de Dante Alighieri*, 2ª edição, Venda Nova, Bertrand, 2001, pp. 37 e 39.

²⁹³ “*Tanto o louco desejo me extravia / seguindo essa que em fuga vai lançada / e dos laços de amor desençada / voa ante a minha lenta correria / que quanto mais a minha voz o envia / à estrada certa, é menos escutada*”; Cfr. PETRARCA, *Rimas* (tradução de Vasco Graça Moura), Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, p. 36.

²⁹⁴ “*A mim fez gram bem querer / Amor ãa molher tal / que sempre quis o meu mal / e a que praz d’eu morrer*”; Cfr. Cancioneiro da Biblioteca Nacional, B 544, V 147; consultado em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=568&pv=sim> (15 de julho de 2016).

²⁹⁵ GRÖSSINGER, Christa, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 21.

²⁹⁶ RABELAIS, François, *O Terceiro Livro dos Fatos e Ditos heroicos do Bom Pantagruel* (tradução, introdução, notas e comentários de Élide Valarini Oliver, ilustrações de Gustave Doré), Campinas, Ateliê Editorial, 2006, p. 200.

Um dos motivos fundamentais de todo este sentimento misógino reside na crença de uma fragilidade física e emocional das mulheres, mas à qual se associa um poder sedutor e um animo tempestivo capaz de dominar os homens. Não é por acaso que as Sereias, as Fúrias, as Árias ou as Parcas remetem para o universo feminino²⁹⁷; os atributos femininos conseguem fazer vacilar os homens mais destemidos.



Posto todo este cenário, e relembrando que o Convento de Cristo se encontrava em plena reforma, da qual

Imagem 99 – O demónio da vaidade e a coquete (Livro do Cavaleiro de La Tour-Landry). Edição de 1493.

resultou a conversão em ordem de clausura, não é de se estranhar que apareçam representações que evidenciem o destino sombrio reservado àqueles que se deixem cair nos prazeres carnis. Um tema moralizador destinado aos religiosos de Tomar. Veja-se, então, de que forma a sedução feminina e respetivas consequências são representadas na capela do cruzeiro.

Quando se observa uma cena em que uma mulher expõe os seus longos cabelos e permite que um homem os acaricie está-se perante um claro momento de sedução, pois estes representavam uma forte tentação²⁹⁸, assim como uma personalidade indisciplinada e certa libertinagem sexual²⁹⁹. Observando a gravura do *Livro do Cavaleiro de La Tourlandry* (Imagem 99) depressa os longos cabelos se entendem como um símbolo da vaidade e do orgulho³⁰⁰, assim como associado à presença do Diabo. Como Daniel Arrasse adverte: “*le Diable apparaît principalement à l’occasion de deux thèmes – la*

²⁹⁷ BLOCH, R. Howard, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1991, p. 15.

²⁹⁸ GRÖSSINGER, Christa, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, p. 14.

²⁹⁹ GRÖSSINGER, Christa, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, p. 116.

³⁰⁰ “*a woman should never comb her hair before a man; and even when alone she should not do so for too long, or the devil’s might appear in her mirror*”; GRÖSSINGER, Christa, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, p. 14.

*Tentation et la mort*³⁰¹; dadas estas correlações entre os cabelos e o Diabo, começam a vislumbrar-se os presságios de um desfecho trágico. No entanto, os presságios mais evidentes encontram-se na troca de objetos entre as duas personagens: os instrumentos que conduzirão à morte da personagem masculina, a troca do saco – talvez uma referência a Judite e à morte de Holofernes – pelo machado. Dada a referência realizada por Paulo Pereira³⁰² relativamente à presença de Sansão e Dalila (ainda que sem indicar os caixotões a que se referia) ponderou-se que este fosse um dos casos. Porém, a passagem bíblica refere que os príncipes filisteus ordenaram que Dalila seduzisse Sansão para assim descobrir a origem da sua força desmesurada, assim como as suas fraquezas³⁰³; após várias tentativas ele acabou por lhe revelar que o verdadeiro segredo da sua força residia nos seus cabelos nunca cortados³⁰⁴. Ora, o que surge no caixotão da capela do cruzeiro representa o homem segurando os longos cabelos da mulher; portanto, não se trata de uma representação destas duas figuras bíblicas.

Para a segunda cena, poder-se-á avançar com duas propostas de identificação: Aristóteles e Phyllis, como sugeriu Rafael Moreira³⁰⁵, ou Inês Pereira com o segundo marido – duas figuras da obra de Gil Vicente que Ernesto de Sousa refere segundo indicação de Raul Lino (o próprio assim adverte)³⁰⁶. Veja-se atentadamente cada uma das propostas identificativas.

De acordo com o *exemplum* inspirado em Jacques de Vitry, Phyllis era uma princesa da Trácia pela qual Alexandre se apaixonou; face aos descuidos do general macedónio perante as suas obrigações e prioridades, Aristóteles, seu perceptor, advertiu-o da situação. Foi então que Phyllis decidiu orquestrar a sua retaliação seduzindo e humilhando o filósofo. Após sucumbir aos encantos da jovem princesa, esta confessou-lhe que para provar o seu amor teria de gatinhar e deixar que ela se sentasse sobre as suas

³⁰¹ ARASSE, Daniel, *Le Portrait du Diable*, [s/l], Les Éditions Arkhê, 2009, p. 66.

³⁰² PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa. História Essencial*, [s/l], Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2011, p. 541.

³⁰³ Juízes 16, 4.

³⁰⁴ Juízes 16, 17.

³⁰⁵ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 523.

³⁰⁶ SOUSA, Ernesto de, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Porto, Edição Rema, 1965, p. 18.

costas³⁰⁷, o que culminou na ridicularização de uma das maiores autoridades intelectuais da Antiguidade Clássica.

Por outro lado, o Auto da Inês Pereira de Gil Vicente – curiosamente estreado no Convento de Cristo de Tomar, em 1523 – dá lugar a um enredo amoroso cujo objetivo reside em afirmar que, relativamente a maridos, “*mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube*”³⁰⁸. Ainda que num sentido mais burlesco, ambas as representações do homem submisso possuem um fortíssimo sentido moralizador.

Apesar de nenhuma das identificações apresentadas permitir um relacionamento direto entre a totalidade dos caixotões é necessário considerar que não se trata de meras opções incorretas, isto porque nada garante que os escultores não se tenham inspirado em alguma delas, aplicando-as ao contexto da capela do cruzeiro.

Felizmente, além de referências literárias, também é possível identificar objetos



Imagem 100 – Escudo de Armas com um plebeu de cabeça para baixo.

Mestre do Livro da Casa, 1485-1490.
Rijksmuseum, Amesterdão.

³⁰⁷ BRUMBLE, H. David, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: a Dictionary of Allegorical Meanings*, Westport, Greenwood Press, 1998, p. 38.

³⁰⁸ MARTÍN, Ana Maria García, SERRA, Pedro (ed.), *Gil Vicente. Autos: Índia, Barca do Inferno, Inês Pereira*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2015, p. 205.

artísticos com paralelismo imediato com esta representação, como o já mencionado *Desco da Parto* de Apollonio di Giovanni (Imagem 89), algumas gravuras representando Phyllis e Aristóteles, assim como outras que parecem tratar-se de adaptações deste tema à vida quotidiana dos casais. Numa gravura atribuída ao *Mestre do Livro da Casa* (Imagem 100), além da mulher cavalgar o homem, observa-se a particularidade de a personagem masculina segurar uma roca nas mãos enquanto a personagem feminina lhe bate com o fuso. Na capela do cruzeiro, a representação não é exatamente igual, pois o homem sustém a roca e o fuso enquanto a mulher possui um outro instrumento flagelador, porém a inversão de papéis mantém-se, dado que ambos os utensílios são usualmente remetidos para o uso doméstico feminino.

Aqui não se representa mais que a consequência imediata para aqueles que se deixam seduzir; foi o caso do segundo marido de Inês Pereira e, principalmente, de Aristóteles, cujo intelecto ímpar o deveria ter mantido imune à tentação. Porém, tal como afirma Sebastian Brant, em a *Nau dos Insensatos*, não há quem não possua falhas ou quem se possa afirmar sábio e não tolo³⁰⁹ ou, ainda, no dizer de Erasmo: “*não sei se na espécie humana se poderia encontrar um só indivíduo que seja sábio a toda a hora e que não padeça de qualquer tipo de loucura*”³¹⁰. Loucura essa que se representa pela submissão do homem face aos encantos femininos.

Estas temáticas associadas à vida dos casais, nomeadamente os casais considerados desconformes, contaram com o fortíssimo contributo de Israhel van Meckenem (Imagens 101, 102 e 103). Este artista proveniente da atual Alemanha elaborou um conjunto de gravuras que obtiveram grande divulgação, ao ponto de logo em 1497 estarem a ser reproduzidas em Salamanca³¹¹. Nesta mesma cidade, mais precisamente na escadaria da Universidade, encontram-se dois lanços de escadas que constituem uma passagem literal de outras gravuras do autor à pedra³¹². Em algumas das gravuras do artista surgem recorrentemente a presença tanto da roca como do fuso. Na gravura *A Visita à Fiandeira* o homem observa pacientemente a esposa fiar, enquanto que

³⁰⁹ BRANT, Sebastian, *La Nave de los Nescios* (edición de Antonio Regales Serna), Madrid, Ediciones Akal, 1998, p. 45.

³¹⁰ MORE, Tomas, *Utopia* (tradução de José Marinho, notas e posfácio de Pinharanda Gomes), 15ª edição, Lisboa, Guimarães Editores, 2009, p. 75.

³¹¹ NASH, Susie, *Northern Renaissance Art*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2008, p. 139.

³¹² Cfr. CORTÉS VÁZQUEZ, Luis, *Ad Summum Caeli. El Programa Alegórico Humanista de la Escalera de la Universidad de Salamanca*.

nas gravuras seguintes, *A Esposa Furiosa/Batalha pelas Calças* e *O Marido Subjugado*, o instrumento de uso quotidiano transforma-se em arma de agressão, usada para impor a superioridade da mulher face ao homem. Ora, na capela do cruzeiro, de forma a tornar mais evidente a fraqueza masculina, recorreu-se à ridicularização, colocando a roca e o fuso nas mãos do homem e baixando-lhe as calças – algo que se não encontrou em nenhuma outra representação – acentuando a submissão e ridicularização do homem.



Imagem 101 – A Visita à Fiadeira, Israhel van Meckenem, c. 1500.

Imagem 102 – A Esposa Furiosa/A Luta pelas Calças, Israhel van Meckenem, c. 1495-1503.

Imagem 103 – O Marido Subjugado, Israhel van Meckenem, final do século XV.

Um outro elemento a ter em atenção reside na forma como os cabelos surgem representados; na primeira cena encontram-se totalmente soltos, ao passo que na segunda um toucado cobre-os por completo. A intenção aqui presente parece incidir na questão das falsas aparências e dos perigos que estas podem camuflar, dado que os cabelos soltos podem remeter para certos maus costumes e, por oposição, os cabelos cobertos remetem para supostos bons comportamentos.

No seguimento da narrativa e abandonando o ambiente burlesco, trocando-o por um de carácter mais trágico e até dramático, o homem entrega-se voluntariamente a todas as vontades da mulher, algo representado através da passividade perante a morte iminente. Muitos são os exemplos de personagens masculinas com final trágico devido à intervenção feminina, no entanto, não é de todo comum observar tamanha aceitação da morte – excetuando, claro está, as descrições literárias, onde não faltam personagens masculinas que afirmam entregar os seus corações e as próprias vidas nas mãos das amadas, ainda que, por vezes, tal atitude não ultrapasse a barreira das palavras. Tomando por exemplo uma majólica italiana do século XV, onde se representa a *Alegoria do Amor Cruel* (Imagem 104), pode ver-se uma mulher armada de arco e flecha apontando na direcção de um homem e, ainda, uma pequena mesa onde repousa um coração já

trespasado por duas flechas. Mas mesmo nesta representação o homem encontra-se amarrado, ou seja, não se coloca a questão da passividade perante a morte iminente. Também em *O Diálogo das Prostitutas* de Pietro Aretino – autor impiedoso para com as comunidades religiosas – a personagem Nana recorre à sedução e ao assassinio do próprio marido³¹³; neste caso, após o surto de ira deste ao descobri-la juntamente com um amante. De certa forma, Nana consumou o desejo do esposo, pois este afirmou querê-la como esposa ou morrer³¹⁴.



Imagem 104 – Alegoria ao Amor Cruel.
c. 1480-1500.
Victoria and Albert Museum.

O último caixotão (caixotão C9; Figura 134) apresenta, então, uma cena algo dúbia; após a sedução, humilhação e morte do homem, qual o motivo para a personagem feminina lamentar tal desfecho? “Lágrimas de crocodilo” tipicamente atribuíveis à dissimulação feminina? Ou será o retomar da consciência por parte de alguém que foi instrumentalizada pelo Diabo?³¹⁵ Veja-se que este procedimento não constitui novidade, tal como já se referiu através das *Tentações de Santo Antão* de Hieronymus Bosch. Além do mais, a forma como a mulher puxa os cabelos representa bem os sentimentos de dor e desespero³¹⁶, neste caso a dor e o sofrimento pelo tomar de consciência das ações praticadas. Para todos os efeitos, parece não existir melhor recado que o confronto com a morte pois, no caso dos religiosos de Tomar, sucumbir aos encantos do sexo feminino

³¹³ ARETINO, Pietro, *Diálogo das Prostitutas* (tradução de Loureiro Neves), Lisboa, Edilivro, 1980, p. 61.

³¹⁴ RUGGIERO, Guido, “Marriage, love, sex, and Renaissance civic morality”, in TURNER, James Grantham (edi.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, New York and Melbourne, Cambridge University Press, 1993, pp. 15 e 29.

³¹⁵ Cfr. PILOSU, Mario, *A Mulher, a Luxúria e a Igreja Na Idade Média*, pp. 133-152.

³¹⁶ Representações do mesmo género andam vulgarmente associadas à morte; por exemplo, em Portugal, encontram-se nos túmulos de Egas Moniz (Paço do Sousa), de Gomes Martins Silvestre (Monsaraz) ou no dito túmulo de D. Beatriz (Alcobaça).

resultaria num renunciar aos princípios impostos pela vida monástica e, portanto, a morte espiritual.



Imagem 105 – Caixotão E10



Imagem 106 – Caixotão D11

Após abordar estes quatro caixotões tornou-se evidente que outros dois adjacentes concorrem no mesmo sentido moralizador, complementando-o e expandindo-o (Imagens 101 e 102, Figuras 161 e 149). O primeiro a ter em atenção representa um bobo, ou louco, figura muito associada aos pares amorosos desconformes, uma vez que apenas aqueles que se encontram em estado de loucura poderão deixar-se controlar pelos impulsos amorosos. Em diversas gravuras, nomeadamente a *Cena de Taberna* de Lucas van Leyden (Imagem 107), onde o louco assume um papel voyeurista, ou na *Cortesã Venerada por um Bobo* de Hans Brosamer (c. 1530), os bobos observam pares amorosos, andam associados a cortesãs ou, como numa gravura da *Nau dos Insensatos*, representam o próprio esposo. Aquele que surge representado na capela do cruzeiro possui as típicas orelhas bastante compridas, atipicamente adornadas com dois sinos, além da peculiaridade de segurar em dois adereços que parecem simular seios. Confrontando com o caixotão inspirado nas representações de Aristóteles e Phyllis



Imagem 107 – Cena de Taberna.
Lucas van Leyden, c. 1518-1520.
Rijksmuseum, Amesterdão.

conclui-se que o bobo com seios falsos pretende realçar o sentimento cômico provocado pelo marido que segura os utensílios destinados à mulher. Neste caso, o bobo – figura vítima de chacota por parte de todos – dá-se ao luxo de gozar com o homem representado nos quatro caixotões já abordados, pois os “seios postiços” que segura não servem para se ridicularizar a si mesmo, mas antes para demonstrar as fraquezas do homem que se deixou levar pelos encantos femininos.

No entanto, tenha-se em atenção que a figura do bobo por si só não possui grande valor pejorativo. Erasmo refere que os bobos “*proporcionam o que os príncipes querem por todos os modos: brincadeiras, risos, gargalhadas, prazeres*”, não constituem ameaça para ninguém e por isso não deverão ser maltratados³¹⁷. Também em Gil Vicente – como já se viu, artista relacionado com o Convento de Cristo – o Parvo³¹⁸ no Auto da Barca do Inferno não embarca em direção ao Inferno, pelo contrário é um dos poucos que se dirigem para o Paraíso, o que revela a ingenuidade destas personagens. Ainda assim, quando associadas ao amor e à tentação, a ingenuidade, a inocência, a loucura ou a estupidez transformam-se em características altamente nefastas.

O outro caixotão relacionado com o grupo anterior apresenta mais um ser alado, desta vez com uma seta numa mão e uma caveira na outra. Novamente não é claro se se trata de Cupido ou um *spiritello d'amor*, porém o que mais importa reside na ligação à temática do amor e da sedução. Os dois atributos que o ser segura nas mãos não deixam qualquer dúvida; a seta representa o amor, mas também prenuncia um desfecho trágico, a *Omnia Vanitas* que se confirma na caveira, símbolo indissociável da morte.

Num outro sentido, aparentemente diverso e totalmente disperso por diversos caixotões do teto da capela, surgem representações que remetem para os feitos do herói greco-romano, Hércules. Parece, aliás, conveniente apelidá-los de “trabalhos incompletos”, já que neles se representam apenas alguns dos trabalhos do herói.

Numa das cenas surge o herói empenhando arco e flecha (Imagem 109 e Figura 131) e apontando-o para o caixotão ao lado, no qual figura um Centauro (Imagem 110 e Figura 144), também ele empunhando arco e flecha na direção contrária. Toda a disposição confere a coerência necessária à compreensão do clima bélico ali patente e à

³¹⁷ ROTERDÃO, Erasmo, *Elogio da Loucura*, p. 73.

³¹⁸ Trata-se de uma personagem muito próxima dos bobos

identificação da cena: Hércules combatendo os Centauros, “ferindo-os com as suas flechas aladas”³¹⁹.



Imagem 108 – Caixotão C4

Imagem 109 – Caixotão C6

Imagem 110 – Caixotão D6

Imagem 111 – Caixotão F10

Imagem 112 – Caixotão G3

Imagem 113 – Caixotão G10

Não muito distante, consta um outro episódio onde o herói defronta o Leão de Nemeia (Imagem 108 e Figura 129). Provavelmente, terá sido esta a cena que levou Paulo Pereira a ponderar tratar-se de Sansão combatendo o leão³²⁰, porém, quando observada a globalidade do teto, tudo indica na direção da mitologia greco-romana. No entanto, recorrendo a obras de Dürer (Imagem 114) e Miguel Ângelo (Imagem 115) torna-se evidente que as representações de personagens diferentes não apresentam grandes diferenças que permitam distingui-las facilmente. Deste modo, nada impossibilita que para se esculpir uma cena representando Hércules e o Leão de Nemeia se tenha recorrido a uma representação de Sansão.

Dando coerência a esta identificação, noutra lugar surge um caixotão onde muito provavelmente trata o combate travado contra a “*serpente de ruivo dorso*”³²¹ (Imagem 111 e Figura 174), quando o herói foi apanhar as maçãs de ouro pertencentes a Hera, no Jardim das Hespérides. Constam ainda mais dois episódios, provavelmente associados a este personagem da mitologia greco-romana, que por se encontrarem presentes na última fiada de caixotões da capela, apresentam, infelizmente um elevado grau de deterioração. Um deles parece mostrar o herói combatendo um dos bois de Gérion, segurando o animal pela cabeça, com a evidência de algo que se assemelha a um corno (Imagem 113 e Figura 187). No entanto, Eurípides descreve que os animais foram mortos com flechas

³¹⁹ SANTOS, Carlos Ferreira, *Eurípides. Hércules*, dissertação de mestrado (texto policopiado), Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996, p. 90.

³²⁰ PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa. História Essencial*, [s/l], Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2011 p. 541.

³²¹ SANTOS, Carlos Ferreira, *Eurípides. Hércules*, p. 91.



Imagem 114 – Sansão Combatendo o Leão. Albrecht Dürer, 1497-1498. The Metropolitan Museum of Art.



Imagem 115 – Três Trabalhos de Hércules (pormenor). Miguel Ângelo, c. 1530. Royal Collection Trust.

embebidas no veneno da Hidra de Lerna³²². Talvez se trate, então, da Corça de Cerineia? Talvez uma das Éguas de Diomedes? No outro caixotão (Imagem 112 e Figura 180) surgem as mesmas dúvidas; qualquer uma destas criaturas aladas poderá estar representada ou até mesmo o Leão de Nemeia novamente, embora a repetição do tema aparente alguma improbabilidade.

Apesar dos dois grupos iconográficos até agora abordados possuírem um aparente distanciamento, uma gravura presente na *Nau dos Insensatos* sugere um repensar relativamente a esta posição (Imagem 116). A dita gravura apresenta Hércules

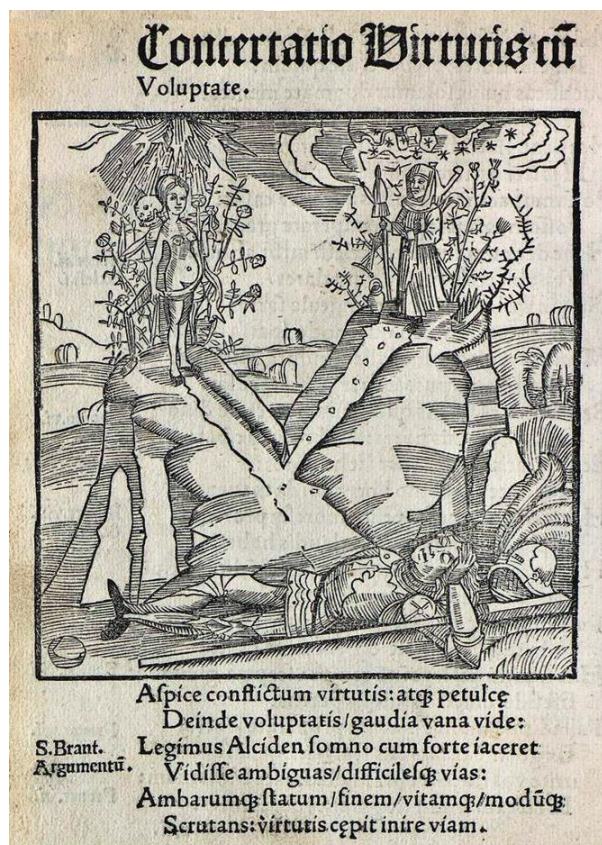


Imagem 116 – Hércules na Encruzilhada (Nau dos Insensatos). Albrecht Dürer (?), Edição de 1494.

³²² SANTOS, Carlos Ferreira, *Eurípides. Hércules*, p. 93.

adormecido e confrontado com dois caminhos possíveis: um que se dirige a uma mulher nua, com uma flor na mão e acompanhada de um esqueleto; ao passo que o outro se dirige a uma mulher totalmente vestida, que se faz acompanhar de uma roca, fuso e uma espécie de jarro ou outro tipo de recipiente. Trata-se, portanto, de um tema iconográfico que alude ao relacionamento entre o herói greco-romano e as questões da sedução e do amor; e aquelas que aparentavam tratar-se de temáticas totalmente distintas surgem a concorrer num mesmo sentido moralizador.



Imagem 117 – Caixotão G9

Imagem 118 – Caixotão F9

Imagem 119 – Caixotão E9

Não muito longe dos caixotões com as figuras femininas e masculinas representadas surgem outro três com um pequeno rapaz com um livro, uma mulher coroada e uma criatura de sete cabeças (Imagens 117, 118 e 119 ou Figuras 186, 173 e 160). Olhando para o Livro do Apocalipse ele indica que teve por autor um tal João e que o realizou na pequena ilha do Egeu, Patmos. Ora, as representações de São João em Patmos apresentam-no enquanto criança ou até adulto, mas sentado e com um livro – use-se a gravura de Martin Schongauer (Imagem 120) como elemento de comparação. Na capela do cruzeiro também consta a representação de uma ave, certamente a águia do Evangelista, pese embora atualmente se saiba que não existem argumentos suficientes para identificar estas duas personagens como se tratando de uma só³²³. De qualquer modo, o caixotão seguinte corresponderá à “*Mulher vestida de Sol, com a Lua debaixo dos pés e com uma coroa de doze estrelas na cabeça*”³²⁴, enquanto que a besta representa “*um grande Dragão de fogo com sete cabeças e dez chifres*”³²⁵. Embora a besta de sete cabeças não apareça representada com os dez chifres ou a mulher não possua a coroa de doze

³²³ ALVES, Herculano (coor.), *Bíblia Sagrada*, Lisboa e Fátima, Difusora Bíblica, 2008, p. 2026.

³²⁴ Apocalipse 12, 1.

³²⁵ Apocalipse 12, 3.



Imagem 120 – São João em Patmos.
Martin Schongauer, c. 1475-1480.
National Gallery of Art, Washington.



Imagem 121 – A Mulher do Apocalipse e o Dragão
de Sete Cabeças.
Albrecht Dürer, 1511.
The Metropolitan Museum of Art.

estrelas, observando com atenção são visíveis os raios solares a surgirem das suas costas ou o crescente no fundo do caixotão (apenas visível na Figura 173). A composição acaba por responder à mesma solução apresentada na gravura de Dürer referente a esta cena do Apocalipse (Imagem 121), que por certo lhe terá servido de modelo. Porém, observando o caixotão F9 isoladamente, a iconografia remete de imediato para a Nossa Senhora da Conceição.

O Livro do Apocalipse prossegue com o confronto entre S. Miguel e o Dragão, que também aparece descrito como “*a Serpente antiga – a que chamam também Diabo ou Satanás – o sedutor de toda a humanidade*”³²⁶. Dois outros caixotões próximos destas cenas apresentam cenas que poderiam remeter para o confronto em causa (caixotão F10 e F11; Figuras 174 e 175). Um deles já se identificou aqui como Hércules combatendo a serpente no Jardim das Hespérides (Imagem 123 ou Figura 174), no entanto, no outro caixotão, o facto da figura que combate o monstro possuir asas apresenta-se como motivo

³²⁶ Apocalipse 12, 9.

mais do que convincente para apontar no sentido de uma representação de S. Miguel (Imagem 122 ou Figura 175). Certamente uma representação muito pouco ortodoxa, mas, seja como for, torna-se indiscutível que o confronto entre o bem e o mal ou a escolha entre a virtude e a submissão aos prazeres representam o mote geral em toda a abóbada da capela.

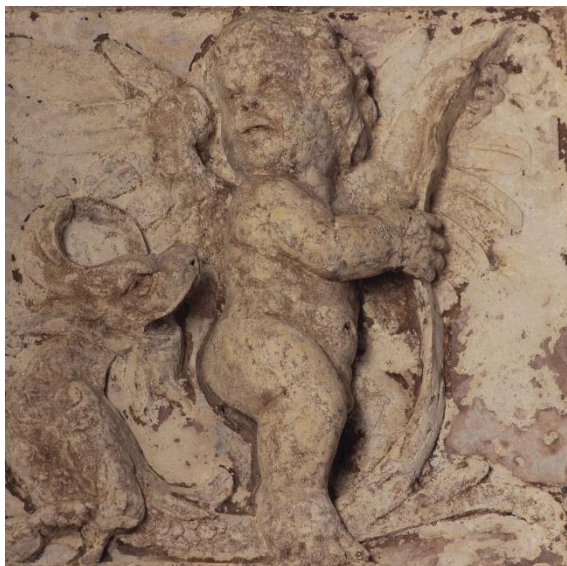


Imagem 122 – Caixotão F11



Imagem 123 – Caixotão F10

Numa sucessão de imagens paralelas ao eixo central da cobertura (Imagem 124 – caixotões C6, D6, E6, F6 e G6; Figuras 131, 144, 157, 170 e 183) aparece denunciado um curioso “espírito de família” que importa referir. Todos os caixotões apresentam representações humanas – ainda que o centauro seja apenas metade humano – que remetem para uma retórica militar ou de divertimento. Recorde-se que o cavalo simboliza os desejos não controlados³²⁷ e, portanto, mais que uma retórica militar a cena apresenta o confronto entre a virtude e a voluptuosidade – recorrendo novamente ao mote da gravura de Hércules na obra de Sebastian Brant.



Imagem 124 – Caixotões C6, D6, E6, F6 e G6

³²⁷ CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos símbolos* (tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra), Lisboa, Editorial Teorema, 1999, pp. 171-172.

As duas crianças (caixotão E6; Figura 157) em combate remetem para o universo dos *spiritelli* que usam a máscara de Marte com o intuito de se assustarem uns aos outros, mas que fazem lembrar, por exemplo, uma mísula presente no portal sul do Mosteiro dos Jerónimos onde dois adultos lutam entre si. No caixotão seguinte aparecem dois militares músicos (caixotão F6; Figura 170); um tamborileiro e, muito provavelmente, um tocador de flauta³²⁸. Luis Cortés Vázquez – referindo-se ao primeiro lanço da escadaria da Universidade de Salamanca, onde surge reproduzida a *Dança Mourisca* de Israhel van Meckenem – alerta para a simbólica do tambor e da flauta, instrumentos que à época andavam associados com a dança e a libertinagem³²⁹. Dois instrumentos que também surgem representados no detalhe referente à



Imagem 125 – Sete Pecados Capitais (pormenor).
Hieronymus Bosch, c. 1505-1510.
Museu do Prado.

luxúria dos *Sete Pecados Capitais* de Hieronymus Bosch (Figura 125) – curiosamente, em ambos os exemplos, encontram-se associados à figura do bobo³³⁰.

O último caixotão contém três soldados (caixotão G6; Figura 183), mas desta vez apenas possuem utensílios militares: espadas, espingardas e estandartes. Apresentam interessantes paralelos com as gravuras de Daniel Hopfer (Imagem 126), Sebald Beham (Imagem 127) ou



Imagem 126 – Lansquenetes.
Daniel Hopfer, c. 1530.

³²⁸ Pese embora a degradação da escultura, tanto a posição dos braços e a expressão do rosto, como os paralelos formais e iconográficos deste par de músicos, apontam no sentido desta identificação

³²⁹ CORTÉS VÁZQUEZ, Luis, *Ad Summum Caeli. El Programa Alegórico Humanista de la Escalera de la Universidad de Salamanca*, p. 37.

³³⁰ CORTÉS VÁZQUEZ, Luis, *Ad Summum Caeli. El Programa Alegórico Humanista de la Escalera de la Universidad de Salamanca*, pp. 31 e 37.

de Hans Leonhard Schäufelein que representam soldados músicos.

Os restantes caixotões da capela do cruzeiro não aparentam possuir mais elementos que permitam formar outros pequenos grupos iconográficos, com ligações iconológicas evidentes, salvo a Crucificação que se encontra ladeada por anjos orantes e um querubim (caixotões D3, C3, E3 e D4; Figuras 141, 128, 154 e 142). Constam, antes, diversos motivos florais, algumas criaturas híbridas (caixotões E11, F13 e G13; Figuras 162, 177 e 190), assim como uma incipiente representação de S. Tiago (caixotão D5; Figura 143) – este, juntamente com o caixotão onde surge o confronto entre um homem e um leão (caixotão C4; Figura 129), aparenta uma menor capacidade escultórica, tendo sido possivelmente realizado por algum aprendiz –, um Menino Salvador do Mundo e um caixotão com a figura de Deus Pai (caixotões C11 e E12; Figuras 136



Imagem 127 –Landsknechte.
Sebald Beham. c. 1525-1530.
The British Museum.

e 163). Portanto, todo um conjunto de representações que remetem para um universo cristológico e para a salvação.

Por último, para se completar o périplo pela totalidade dos caixotões da capela do cruzeiro, é necessário evocar várias representações de anjos, figuras femininas e alguns elementos híbridos. Os anjos variam entre as representações de corpo inteiro que ladeiam a cena da Crucificação (caixotões C3 e E3; Figuras 128 e 154) e os de meio corpo (caixotões C13, D13, F1, F4 e G1; Figuras 138, 151, 165, 168 e 178). Uns, como já se viu, surgem representados com asas nas costas e nas extremidades dos membros superiores (caixotões C13, D13 e G1; Figuras 138, 151 e 178), outros possuem a interessante presença de asas na cabeça ou uma espécie de turbantes (caixotões C13, D13 e F1; Figuras 138, 151 e 165).

Outras três figuras femininas (caixotões C1, E1 e G11; Figuras 126, 152 e 188) apresentam uma grande riqueza de vestuário, adereços e penteados, porém não possuem qualquer atributo que as permita identificar com qualquer personagem concreta. Importa realçar a componente perspéctica no caixotão G11, sobre cuja moldura repousam as mãos da mulher representada, bem como o facto de se encontrar no fundo da capela e de o seu olhar se dirigir para a parede. Tal pormenor faz soar o alarme de uma colocação pouco precisa das diversas cenas ou personagens representadas.

Como se viu nas quatro cenas onde consta um casal e os caixotões do bobo e do *amorino*, assim como João em Patmos, a mulher e a besta de sete cabeças apresentam uma determinada coerência na sua disposição. Em sentido oposto, os episódios da vida de Hércules surgem totalmente dispersos pela cobertura da capela. Parece relativamente evidente que numa campanha tão vasta como a das obras do Convento de Cristo e da qual o arquiteto responsável esteve ausente durante um período significativo tenham ocorrido determinadas incoerências, nomeadamente na colocação dos 91 caixotões da capela do cruzeiro. Independentemente das questões práticas subjacentes a uma eventual desorganização involuntária de alguns dos caixotões, a sua disposição não deixa de acentuar a noção de Mundo às avessas, ou do elogio da loucura, que com ironia parece percorrer a sua iconografia.

No reforço deste sentido discursivo, afirma-se necessário destacar a importância visual que esta pequena capela possuiria na globalidade do espaço do Convento de Cristo. Os vestígios de policromia permitem observar certos tons azulados, roxos (possivelmente os azuis oxidados) e muitos dourados, além de linhas delineadoras num tom acastanhado que realçam os contornos das figuras. Ainda que só uma análise laboratorial permita compreender se a policromia remete à data da construção da capela ou a um período posterior, certo é que o efeito de um céu estrelado alteraria por completo a compreensão desta obra, tornando-a num manancial de cor apenas superado pela própria charola. Ainda assim, há que ter em conta que a escala humanizada da capela intensificaria o efeito do conjunto escultórico perante aqueles que nela entrassem.

Conclusão

No final da observação do percurso do arquiteto João de Castilho e da análise da capela do cruzeiro importa sistematizar algumas das ilações construídas.

Estando o arquiteto a laborar em Portugal pelo menos desde 1509, depressa soube integrar-se nos circuitos da corte, o que lhe possibilitou o acesso às principais obras a decorrer no reino. Se em boa medida o sucesso de Castilho proveio da novidade das soluções arquitetónicas utilizadas, apenas com o desenvolvimento de uma enorme capacidade de gestão do trabalho lhe possibilitaram uma carreira de sucesso até ao final da vida. Não obstante, a grande proeza do arquiteto reside na forma, ao que se sabe aparentemente autodidata, como conseguiu manter-se na vanguarda da arquitetura em Portugal ao longo de mais de quarenta anos. A introdução das abóbadas de nervuras curvas, a difusão em larga escala de motivos lombardos ou dos grutescos, as referências oriundas do tratado de arquitetura de Diego de Sagredo e posteriormente de Cesare Cesariano representam uma evolução e atualização notável face ao que se produzia no reino e especialmente fora dele. Praticamente a meio deste percurso encontra-se a capela do cruzeiro no Convento de Cristo, que demonstra bem a confluência de diversas fontes de inspiração, assim como um ponto de viragem (ou a natural evolução) na arquitetura de João de Castilho.

Uma das principais questões relativamente à capela do cruzeiro prende-se com a necessidade e importância da sua presença no dormitório novo do Convento de Cristo de Tomar. Apesar do dormitório obedecer à mesma solução espacial de alguns hospitais, este possui uma finalidade diferente, pois, enquanto a presença de uma capela em contexto hospitalar permite que os enfermos assistam às celebrações litúrgicas a partir das camas, num convento ou mosteiro os religiosos distribuem-se por celas. No entanto, como bem referiu Rafael Moreira, no caso de Tomar, a proximidade da capela às celas possibilita uma menor deslocação dos religiosos mais idosos ou doentes³³¹.

Observando a capela e o cruzeiro do ponto de vista arquitetónico esta apresenta uma forte duplicidade ornamental e decorativo, quando confrontado o interior e o exterior do espaço. Se no interior do cruzeiro e capela a profusão de motivos escultóricos é manifesta, o exterior da torre-lanterna apresenta uma sobriedade com poucos paralelos na

³³¹ MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, tese de doutoramento (texto policopiado), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1991, p. 522.

obra de João de Castilho. Como em toda a reforma arquitetónica promovida por D. João III, o edificado surge orientado para o interior e nunca para o exterior como na reforma do período manuelino. No dormitório, porventura um dos momentos mais significativos do seu percurso, a obra de Castilho multiplica-se em variadas representações iconográficas e conjuga-se com o classicismo que emprega também em espaços como as salas e a capela do noviciado, a “*charolinha*” ou a ermida de Nossa Senhora da Conceição.

A materialização do dormitório coaduna-se com as alterações no meio religioso promovidas pela *Devotio Moderna*; a cela adquire um papel fulcral no quotidiano dos religiosos, pelo que um espaço eucarístico albergando um discurso moralizador adequa-se na perfeição. A presença constante de elementos que sugerem o confronto entre o bem e o mal não são mais que memorandos relativos às seduções mundanas e aos perigos associados. Destacam-se as temáticas do homem que se deixa seduzir pela mulher, o confronto apocalíptico da mulher e a besta de sete cabeças e, ainda, o recurso à mitologia greco-romana, valorizando as virtudes do herói Hércules. Estes temas constituem a representação de dois percursos possíveis: um que conduz à morte ou à loucura (bem expressos pelos caixotões onde se encontra um defunto e um outro onde surge um bobo) e outro que se dirige à virtude celeste (expressa nas diferentes representações bíblicas). Todos os elementos evidenciam a fortíssima cultura de índole humanista que se consagrou na reforma do Convento de Cristo.

Da mesma forma, o cruzeiro alberga uma retórica cristológica muito precisa: a *Paixão de Cristo*. Já os dois *putti* presentes num dos frisos das janelas do cruzeiro concorrem no mesmo sentido que evidencia a duplicidade do dormitório: o espaço de descanso retratado pelo *putto* vendado (a venda como referência ao sono) e o *putto* sem venda remetendo para a reflexão.

A densidade iconográfica deste local do Convento de Cristo adquire uma grande representatividade, principalmente devido à quase total destruição do claustro principal seu contemporâneo que, pelo que os vestígios sobreviventes denunciam, albergaria uma profusão de elementos decorativos muito superior à generalidade dos outros espaços construídos durante a mesma reforma arquitetónica.

A construção da capela e do cruzeiro decorreu entre 1533 e 1544 e assinala um dos pontos de viragem fulcral no percurso castilhiano, numa adesão tardia da arquitetura promovida pelo tratado de Sagredo e, simultaneamente, o início da adoção de Cesariano. Com a obra terminada um ano antes do início do Concílio de Trento, as práticas humanistas que aqui se consubstanciam mostram como a atitude reformista dos meados

do século XVI admitem e pactuam com a presença obsessiva da imagem como ferramenta pedagógica e moralizadora ativa (como acontece aqui) nas casas conventuais. As determinações conciliares que se avizinhavam não negaram a eficácia da representação, muito menos, as virtudes de um discurso cristão conduzido e apoiado pela imagem, mesmo que perturbadora e com alusões explícitas à margem do Cristianismo. Mais do que assinalar ruturas com o passado, o Concílio de Trento consagra antes um percurso começado há muito e do qual as reformas realizadas durante o reinado de D. João III são exemplo cimeiro.

Bibliografia

ALBERTI, Leon Battista, *Da Arte Edificatória* (tradução de Arnaldo Espírito Santo, introdução e notas de Mário Kruger), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ALIGHIERI, Dante, *A Divina Comédia* (introdução e tradução de Vasco Graça Moura), Lisboa, Quetzal Editores, 2015.

ALMEIDA, Rodrigo Vicente de, *Documentos Inéditos coligidos por Rodrigo Vicente de Almeida*, Porto, 1883.

ALVAREZ VILLAR, J., “Vila do Conde e Azuaga en la relación artística hispano-portuguesa” in CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M. (coord.), *Relaciones Artísticas Entre Portugal y España*, Salamanca, Junta de Castilla y León – Consejería de Educación y Cultura, 1986.

ALVES, Herculano (coord.), *Bíblia Sagrada*, Lisboa e Fátima, Difusora Bíblica, 2008.

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

ANTUNES, Joana, *O Limite da Margem na Arte em Portugal (sécs. XIV-XVI)*, tese de doutoramento, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2016.

ANTUNES, Joana, "The Late Medieval Mary Magdalene: Sacredness, Otherness, and Wildness", *Mary Magdalene in Medieval Culture: Conflicted Roles*, eds. Peter Loewen and Robin Waugh, New York, Routledge, 2014.

ARASSE, Daniel, *Le Portrait du Diable*, [s/l], Les Éditions Arkhê, 2009.

ARASSE, Daniel, *Não Se Vê Nada, Descrições* (tradução de Rui Pires Cabral), Lisboa, KKYM, 2015.

ARETINO, Pietro, *Diálogo das Prostitutas* (tradução de Loureiro Neves), Lisboa, Edilivro, 1980.

AVERLINO, Antonio (Filarete), *Tratado de Arquitectura* (tradução de Pilar Pedraza), s/l, EPHIALTE, 1990.

BARBAS, Helena, Madalena. *História & Mito*, Lisboa, Ésquilo, 2008.

BARBOSA, Ignacio de Vilhena, *Monumentos de Portugal, Historicos, Artísticos e Archeologicos*, Lisboa, Castro Irmão – Editores, 1886.

BAYER, Andrea (edi.), *Art and Love in Renaissance Italy*, New York, New Haven and London, Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2008.

BENTO, Maria José Travassos, *Convento de Cristo – 1420/1521 – Mais do que um século*, tese de doutoramento (texto policopiado), Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014.

BENTO, Maria José Travassos, *O Convento de Cristo em Tomar. Do Infante D. Henrique às empreitadas manuelinas*, Lisboa, Direcção-Geral do Património Cultural, 2013.

BÉROUL, *Tristan et Iseut* (introduction, traduction et notes de Philippe Walter), Paris, Librairie Générale Française, 2000.

BETHENCOURT, Francisco, “Os equilíbrios sociais do poder”, in MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, vol. III, [s/l], Círculo de Leitores, 1993.

BLOCH, R. Howard, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1991.

BOXER, C. R., *O Império Marítimo Português 1415-1825* (tradução de Inês Silva), Lisboa, Edições 70, 2001.

BRANT, Sebastian, *La Nave de los Nescios* (edición de Antonio Regales Serna), Madrid, Ediciones Akal, 1998.

BROTTOM, Jerry, *The Renaissance: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

BRUMBLE, H. David, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: a Dictionary of Allegorical Meanings*, Westport, Greenwood Press, 1998.

CHASTEL, André, “*La Grottesque*”, Paris, Le Promeneur, 1988.

CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos símbolos* (tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra), Lisboa, Editorial Teorema, 1999.

CHICÓ, Mário Tavares, “A arquitectura em Portugal na época de D. Manuel e nos princípios do reinado de D. João III. O gótico final português, o estilo manuelino e a introdução da arte do Renascimento”, in LACERDA, Aarão (dir.), *História da Arte em Portugal*, vol. II, Porto, Portucalense Editora, 1948.

COELHO, Maria da Conceição Pires, “Contributo de João de Castilho para a génese da arquitectura do Renascimento em Portugal”, in DIAS, Pedro (coord.), *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Coimbra, Livraria Minerva, 1987.

COELHO, Maria Helena da Cruz, “A assistência em Coimbra em tempos manuelinos: o Hospital Novo”, in *III Congresso Histórico de Guimarães: D. Manuel e a sua Época*, vol. II, Braga, Câmara Municipal de Guimarães, 2004.

COLONNA, Francesco, *Hypnerotomachia Piliphili* (introdução de Peter Dronke), Zaragoza, Ediciones del Pórtico, 1981.

CORREIA, Virgílio, “Arte: ciclo Manuelino”, in *História de Portugal*, vol. IV, Porto, Portucalense Editora, 1933.

CORREIA, Vergílio, *Obras. Estudos de História da Arte. Escultura e Pintura*, vol. III, Coimbra, 1953.

CORTÉS VÁZQUEZ, Luis, *Ad Summum Caeli. El Programa Alegórico Humanista de la Escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “A Arquitectura “Ao Romano””, in RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, [s/l], FUBU Editores, 2009.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, [entrada de catálogo], in PIMENTEL, António Filipe (coord.), *A Arquitectura Imaginária. Pintura, Escultura e Artes Decorativas*, [s/l], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “Arte, história da arte e historiografia artística”, in *Artes, Revista de História das Ideias*, vol. 32, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Direcção Regional da Cultura do Centro, 2011.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e Programas Arquitectónicos*, tese de doutoramento (texto policopiado), Coimbra, FLUC, 2002.

D. PEDRO, Infante, *Livro da Vertuosa Benfeytoria* (edição crítica, introdução e notas de Adelino de Almeida Calado), Coimbra, Universidade de Coimbra, 1994.

DACOS, Nicole, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques e la Renaissance*, London, The Warburg Institute - University of London, 1969.

DEMPSEY, Charles, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill & London, University of North Carolina Press, 2001.

DESWRTE, Sylvie, *Il “Perfetto Cortegiano” D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni Editore, 1989.

DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença 1490-1540*, Coimbra, EPARTUR, 1982.

DIAS, Pedro, *A Arquitectura dos Portugueses em Marrocos 1415-1769*, Coimbra, Livraria Minerva Editora, 2002.

DIAS, Pedro, “A Arquitectura Manuelina”, in RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, [s/l], FUBU Editores, 2009.

DIAS, Pedro, *A Arquitectura Manuelina*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1988.

DIAS, Pedro, *A igreja de Jesus de Setúbal na evolução da arquitetura manuelina*, Lisboa, Publicações Ciência e Vida, Lda, 1987.

DIAS, Pedro, “A igreja Matriz de Vila do Conde no contexto da arquitectura manuelina”, in PINTO, Manuela, SILVA, Ilídio Jorge (coord.), “... a Igreja nova que hora mandamos fazer...”. *500 Anos da Igreja Matriz de Vila do Conde*, Vila do Conde, Camara Municipal de Vila do Conde, 2002.

DIAS, Pedro, *Historia da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço Atlântico*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2008.

DIAS, Pedro, *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993.

DIAS, José Sebastião da Silva, *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. I e II, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1969.

DIAS, José Sebastião da Silva, *Corrente de Sentimento Religioso em Portugal (Séculos XVI a XVIII)*, Tomo I, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1960.

DIAS, José Sebastião da Silva, *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1973.

DIAS, José Sebastião da Silva, *Portugal e a Cultura Europeia (Séculos XVI a XVIII)*, Porto, Campo das Letras, 2006.

DUARTE, Luís Miguel, “África”, in BARATA, Manuel Themudo, TEIXEIRA, Nuno Severiano (dir.), *Nova História Militar de Portugal*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 2003.

EALO DE SÁ, María, *El Arquitecto Juan de Castillo, “El Constructor del Mundo”*, Santander, 2009.

FALCON MARQUEZ, Teodoro, *La Catedral de Sevilla. Estudio Arquitectónico*, Sevilha, 1980.

FERREIRA, António Luis, *O mosteiro de Santa Maria da Vitória. As Capelas Imperfeitas e o Renascimento em Portugal*, dissertação de mestrado (texto policopiado), Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014.

FLOR, Pedro, “O portal da Igreja Matriz de Arronches e a escultura do Renascimento em Portugal”, in CANTERA, Maria José, SERRÃO, Vitor (coord.), *O Largo Tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, Centro de História – Universidade de Lisboa/ Caleidoscópio, 2008.

FLOR, Pedro, *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos. Um exemplo da tumulária renascentista em Portugal*, dissertação de mestrado (texto policopiado), Lisboa, Faculdade de Letra da Universidade de Lisboa, 1998.

- FREITAS, Eugénio da Cunha e, “Os mestres biscainhos da igreja Matriz de Vila do Conde”, in *Anais da Academia Portuguesa de História*, II série, vol. 11, Lisboa, 1961.
- GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923.
- GÓIS, Damião de, *Descrição da Cidade de Lisboa* (tradução de Raul Machado), Lisboa, Frenesi, 2009.
- GONÇALVES, António Nogueira, “A igreja da Atalaia e a primeira época de João de Ruão”, in *Biblos*, vol. XLIII, 1974.
- GOUVEIA, Alexandra R., “A cobertura da capela do cruzeiro do Convento de Cristo em Tomar”, in *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*, nº 5, Tomar, Gabinete de Educação e Cultura da Câmara Municipal de Tomar, 1983.
- GRILO, Fernando, *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511-1551)*, tese de doutoramento (texto policopiado), Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000.
- GRÖSSINGER, Christa, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- GSCHWEND, Annemarie Jordan, LOW, K. J. P. (eds.), *A Cidade Global: Lisboa no Renascimento*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga e Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2017.
- HARPHAM, Geoffrey Galt, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, New Jersey, Princeton University Press, 1982.
- HASKINS, Susan, Mary Magdalen. *Myth and Metaphor*, Old Saybrook, Konecky & Konecky, 1993.
- HAUPT, Albrecht, *A arquitetura do renascimento em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1986.
- HOLANDA, Francisco de, *Da Ciência do Desenho* (introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves), [s/l], Livros Horizonte, 1985.
- HOLANDA, Francisco da, *Da Pintura Antiga* (introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves), [s/l], Livros Horizonte, 1984.
- HOLANDA, Francisco de, *Diálogos de Roma* (introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves), [s/l], Livros Horizonte, 1985.
- JANA, Ernesto, *O Convento de Cristo em Tomar e as obras durante o período Filipino*, dissertação de mestrado (texto policopiado), Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1990.

- KAVALER, Ethan Matt, *Renaissance Gothic: Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470-1540*, New Haven, Yale University Press, 2012.
- KEMPIS, Thomas H., *A Imitação de Cristo* (tradução de M. Clarisse Tavares), Sintra, Publicações Europa-América, 1998.
- KING, Margaret, *A Mulher do Renascimento* (tradução de Maria José de la Fuente), Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- KUBLER, George, *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes (1521-1706)* (tradução de Jorge Henrique Pais da Silva e prefácio de José Eduardo Horta Correia), 2ª edição, [s/l], Nova Veja, 2005.
- LEITE, Sílvia, *A Arte do Manuelino como Percurso Simbólico*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2005.
- LOBO, Rui, *Santa Cruz e a Rua da Sofia. Arquitectura e Urbanismo no Século XVI*, Coimbra, EDARQ, 2006.
- MAQUIAVEL, Nicolau, *O Príncipe* (tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo e introdução de José António Barreiros), 2ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 2013.
- MARTÍN, Ana Maria García, SERRA, Pedro (ed.), *Gil Vicente. Autos: Índia, Barca do Inferno, Inês Pereira*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2015.
- MATOS, Luís de, *Les Portugais a l'Université de Paris. Entre 1500 et 1550*, Coimbra, Universitatis Conimbrigensis Studia ac Regesta, 1950.
- MAURÍCIO, Rui, *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505-1532). Urbanismo e Arquitectura*, Leiria, Edições Magno, 2000.
- MEINDEL, Dieter, “The Grotesque: Concepts and illustrations”, in *O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005.
- MORE, Tomas, *Utopia* (tradução de José Marinho, notas e posfácio de Pinharanda Gomes), 15ª edição, Lisboa, Guimarães Editores, 2009.
- MOREIRA, Rafael, *A arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, tese de doutoramento (texto policopiado), vol. I e II, Lisboa, Faculdade de Ciência Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1991.
- MOREIRA, Rafael, “A arquitectura militar do Renascimento em Portugal”, in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Actas do Simpósio Internacional, Coimbra, Epartur, 1981.
- MOREIRA, Rafael, *A Construção de Mazagão. Cartas Inéditas 1541-1542*, Lisboa, IPPAR, 2001.

- MOREIRA, Rafael, “A encomenda artística em Alcobaça no século XVI”, in FERREIRA, Maria Augusto Trindade (org.), *Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1995.
- MOREIRA, Rafael, “A ermida de Nossa Senhora da Conceição, mausoléu de D. João III”, in *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*, nº 1, Tomar, Gabinete de Educação e Cultura da Câmara Municipal de Tomar, 1981.
- MOREIRA, Rafael, “A época manuelina”, in MOREIRA, Rafael (dir.), *História das Fortificações Portuguesas no Mundo*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989.
- MOREIRA, Rafael, “A mais antiga tradução europeia de Vitruvius. Pedro Nunes 1537-1541”, in MOREIRA, Rafael, RODRIGUES, Ana Duarte (coor.), *Tratados de Arte em Portugal*, Lisboa, Scribe, 2011.
- MOREIRA, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Temas e Debates, 1995.
- MOREIRA, Rafael, “Idear a Arquitetura”, in PIMENTEL, António Filipe (coor.), *A Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura e Artes Decorativas*, [s/l], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012.
- MOREIRA, Rafael, “O Hospital Real de Todos-os-Santos e o italianismo de D. João III”, in PEREIRA, Paulo (dir.), *Hospital Real de Todos-os-Santos. 500 Anos. Séculos XV a XVIII*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1993.
- MOURA, Vasco Graça, *A Vita Nuova de Dante Alighieri*, 2ª edição, Venda Nova, Bertrand, 2001.
- NASH, Susie, *Northern Renaissance Art*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2008.
- NUNES, Irene Freire (ed.), *A Demanda do Santo Graal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- OVÍDIO, *Metamorfoses* (tradução de Paulo Farmhouse Alberto), Lisboa, Livros Cotovia, 2007.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. (tradução de Olinda Braga de Sousa), Lisboa, Editorial Estampa, 1982.
- PANOFSKY, Erwin, *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental* (tradução de Fernando Neves), Lisboa, Editora Ocidental, 1981.
- PENALVA, Luísa, [entrada de catálogo], in PIMENTEL, António Filipe (coor.), *A Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura e Artes Decorativas*, [s/l], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012.

- PEREIRA, Duarte Pacheco, *Esmeraldo* (edição crítica e comentada de Joaquim Barradas de Carvalho), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
- PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990.
- PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa. História Essencial*, [s/l], Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2011.
- PEREIRA, Paulo, “As grandes edificações (1450-1530)”, in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Temas e Debates/Círculo de Leitores, 1995.
- PEREIRA, Paulo, *Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, Scala, 2002.
- PERES, Damião, *História da Arte em Portugal*, vol. II, Porto, Portucalense Editora, 1948.
- PETRARCA, *Rimas* (tradução de Vasco Graça Moura), Lisboa, Círculo de Leitores, 2004.
- PILOSU, Mario, *A Mulher, a Luxúria e a Igreja Na Idade Média* (tradução de Maria Dolores Figueira), Lisboa, Editorial Estampa, 1995.
- PIMENTEL, António Filipe, *A Morada da Sabedoria. I. O Paço Real de Coimbra: das Origens ao Estabelecimento da Universidade*, Coimbra, Almedina, 2005.
- PINHO, Sebastião Tavares de, *Humanismo em Portugal. Estudos I*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.
- PROFUMO, Luciana Müller, *El Ornamento Iconico y la Arquitectura 1400-1600* (tradução de José Luis Checa), Madrid, Ediciones Cátedra, 1985.
- RABELAIS, François, *O Terceiro Livro dos Fatos e Ditos heroicos do Bom Pantagruel* (tradução, introdução, notas e comentários de Élide Valarini Oliver, ilustrações de Gustave Doré), Campinas, Ateliê Editorial, 2006.
- RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos Sobre a Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- RAMALHO, Américo da Costa, *Para a História do Humanismo em Portugal*, vol. III, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- RAMOS, Maria Teresa Calheiros Figueiredo de, “A igreja Manuelina de Vilar de Frades (do arquitecto, dos cronistas, do monumento)”, *Revista de Ciências Históricas*, vol. 5, Porto, Universidade Portucalense, 1990.
- RESENDE, André de, *Elogio a Erasmo*, Lisboa, Centro de Estudos de Psicologia e História da Filosofia – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1961.

- RESENDE, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea* (introdução de Joaquim Veríssimo Serrão), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- RÉVAH, I.S., “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, in *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, Edição fac-similada, Coimbra, 1958.
- RODRIGUES, Ana Duarte, “The circulation of art treatises in Portugal between the XV and the XVIII centuries: some methodological questions”, in MOREIRA, Rafael, RODRIGUES, Ana Duarte (coord.), *Tratados de Arte em Portugal*, Lisboa, Scribe, 2011.
- RODRIGUES, Dalila, “A cidade e a catedral (séculos XVI e XVII)”, in PAIVA, José Pedro (coord.), *História da Diocese de Viseu*, vol. II, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- ROMÁN, Jerónimo, *História das Ínclitas Cavalarias de Cristo, Santiago e Avis*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2008.
- ROSAS, Lúcia, *Monumentos Pátrios. A Arquitectura Religiosa Medieval – Património e Restauro (1835-1928)*, vol. I, tese de doutoramento (texto policopiado), Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995.
- ROSENDE VALDÉS, Andrés A., *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Electa, 1999.
- ROTerdão, Erasmo de, *Elogio da Loucura* (tradução e notas de Alexandra de Brito Mariano e prefácio de Carlos Ascenso André), 2ª edição, Lisboa, Nova Veja, 2014.
- ROTerdão, Erasmo de, *Modo de Orar a Deus* (tradução de Álvaro Pereira Mendes e Pedro Teixeira da Mota), Porto, Publicações Maitreya, 2008.
- RUGGIERO, Guido, “Marriage, love, sex, and Renaissance civic morality”, in TURNER, James Grantham (edi.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, New York and Melbourne, Cambridge University Press, 1993.
- SAGREDO, Diego de, *Medidas del Romano*, [s/l], Albatros Ediciones, 1976.
- SANTOS, Cândido dos, *Os Jerónimos em Portugal. Das Origens aos Fins do Século XVII*, Porto, JNICT, 1996.
- SANTOS, Carlos Ferreira, *Eurípidés. Hércules*, dissertação de mestrado (texto policopiado), Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.
- SANTOS, Miguel Ferreira dos, “O portal da igreja de Nossa Senhora da Conceição Velha: da ornamentação de grottesche à representação da Mater Omnium”, in *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, nº 7-8, Lisboa, Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009.
- SANTOS, Reinaldo dos, *O Estilo Manuelino*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1952

- SEGURADO, Jorge, *Da Igreja Manuelina da Misericórdia de Lisboa “Conceição Velha”*, Lisboa, Direcção-Geral do Património Cultural, 1977.
- SENOS, Nuno, “João de Castilho e Miguel de Arruda no mosteiro da Batalha”, in *Revista Murphy*, nº 2, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007.
- SEQUEIRA, Gustavo Matos, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Santarém*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1949.
- SERRÃO, Vítor, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2002.
- SILVA, Ilídio, *A Significação dos Espaços Privados nas Comunidades Cenobitas: Os Cónegos Regrantes de Sto. Agostinho da Congregação de Santa Cruz de Coimbra entre 1527 e 1834*, dissertação de mestrado (texto policopiado), Porto, FLUP, 1998.
- SILVA, Nuno Vassallo e, “Artes Decorativas na Época dos Descobrimentos”, in RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, [s/l], FUBU Editores, 2009.
- SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “A construção da cobertura do Convento de Cristo. Um problema de autoria à luz da documentação”, in FRAZÃO, Irene, AFONSO, Luís Urbano (eds.), *A Charola de Tomar. Novos Dados, Novas Interpretações 2016*, Lisboa, Direcção-Geral do Património Cultural, 2016.
- SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “Entre os dois lados da fronteira: a presença de João de Castilho na obra do Hospital Real de Santiago de Compostela (1513)”, in ALONSO RUIZ, Begoña, RODRÍGUEZ ESTÉVES, Juan Clemente (coord.), *1514. Arquitectos Tardogóticos en la Encrucijada*, Sevilla, Editorial Universidade de Sevilla, 2016.
- SOARES, Nair Castro, “O primeiro Humanismo Ibérico”, in PANTANI, Italo, MIRANDA, Margarida, MANSO, Henrique (coord.), *Aires Barbosa na Cosmópolis Renascentista*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- SOTTOMAYOR, Ana Paula, *Carta Dedicatória de Erasmo a D. João III*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1972.
- SOUSA, Ernesto de, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Porto, Edição Rema, 1965.
- SOUSA, J. M., *Notícia Descritiva e Historica da Cidade de Thomar*, Thomar, Typographia Silva e Magalhães, 1903.
- TEIXEIRA, Francisco Augusto Garzez, “Tomar”, in *A Arte em Portugal*, nº 6, Porto, Editora Marques Abreu, 1929.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo, *Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém*, Lisboa, 1842.
- VASCONCELOS, Joaquim de, *Da Architectura Manuelina*, Coimbra, 1895.

VITERBO, Sousa, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiro e Construtores Portugueses*, vol. I e III, [s/l], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

VITRÚVIO, *Tratado de Arquitectura* (tradução, introdução e notas de M. Justino Maciel), Lisboa, Instituto Superior Técnico Press, 2006.

WATERS, Michael J., “Looking beyond the treatise. Single-leaf prints and sixteenth-century architectural culture”, in WATER, Michel J., BROTHERS, Cammy, *Variety, Archeology, and Ornament. Renaissance Architectural Prints from Column to Cornice, Charlottesville*, University of Virginia Art Museum, 2011.

ZAMPERINI, Alessandra, *Les Grottesques* (tradução de Odile Menegaux), Paris, Editions Citadelles & Mazenod, 2007.

ZURARA, Gomes Eanes, *Crónica de Guiné* (introdução, notas, novas considerações e glossário de José de Bragança), Porto, Nova Civilização, 1994.

Publicações online

ANDERSON, Christy, “Reading gothic in the English Renaissance”, in REEVE, Matthew M. (ed.), *Reading Gothic Architecture*, Turnhout, Brepols Publishers, 2008; consultado em: https://www.academia.edu/354598/Reading_Gothic_in_the_English_Renaissance (21 de Dezembro de 2015).

Cancioneiro da Biblioteca Nacional, B 544, V 147; consultado em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=568&pv=sim> (15 de julho de 2016).

KAVALER, Ethan Matt, “The late gothic german vault and the creation of sacred space”, in STOCK, Markus, VÖHRINGER, Nicola (eds.), *Spatial Practices in German Culture*, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014; consultado em: https://www.academia.edu/8900292/E_M_Kavaler_-_Late_Gothic_German_Vault_and_the_Creation_of_Sacred_Space (15 de Janeiro de 2016).

SILVA, Ricardo Jorge Nunes da, “Os abobadamentos pétreos na arquitectura tardo-medieval do Ciclo Bracarense – a influência do Norte de Espanha (Burgos)”, in *Revista Convergências*, nº 1, [s/l], 2009; consultado em: https://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/450/1/CONVER_11.pdf (22 de Fevereiro de 2016).



Gabriel Pereira

A capela do cruzeiro no dormitório novo do Convento de Cristo de Tomar (1533-1544): um programa iconográfico à escala de Deus e do Homem

Vol. II

Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural,
orientada pela Doutora Maria de Lurdes Craveiro e coorientada pela Doutora Joana
Antunes, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e
Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

A capela do cruzeiro no dormitório novo do Convento de Cristo de Tomar (1533-1544): um programa iconográfico à escala de Deus e do Homem

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	A capela do cruzeiro no dormitório novo do Convento de Cristo de Tomar (1533-1544): um programa iconográfico à escala de Deus e do Homem
Autor/a	Gabriel Gonçalo da Silva Pereira
Orientador/a	Maria de Lurdes Craveiro
Coorientador/a	Joana Filipa da Fonseca Antunes
Júri	Presidente: Maria Luísa Pires do Rio Carmo Trindade Vogais: 1. Maria José Goulão 2. Joana Filipa da Fonseca Antunes
Identificação do Curso	2º Ciclo em História da Arte, Património e Turismo Cultural
Área científica	História da Arte
Data da defesa	18-10-2017
Classificação	19 valores



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Nota introdutória

A organização deste anexo fotográfico divide-se em dois grupos, um relativo ao espaço do cruzeiro e o outro ao interior da capela.

Apresenta-se uma abordagem do geral para o particular, ou seja, das vistas globais para os pormenores e sempre no sentido horário. As imagens começam pelo friso esculpido e óculo, dado o lugar de destaque que este ocupa no cruzeiro, seguido das colunas adossadas (estas possuem uma disposição inversa, com os pormenores apresentados num sentido descendente), dos capitéis dos pilares, das cartelas presentes nos arcos que iniciam os corredores e os frisos das janelas.

Os caixotões da abóbada da capela encontram-se representados segundo um esquema que simula aquilo com que o observador é confrontado quando entra na capela e olha para cima, portanto, o primeiro caixotão corresponde ao que se encontra mais próximo da grade que limita o acesso à capela, a contar da esquerda. Dado que algumas identificações dos temas presentes neste espaço são de difícil interpretação optou-se por denominá-los com recurso a letras e números.

O cruzeiro



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

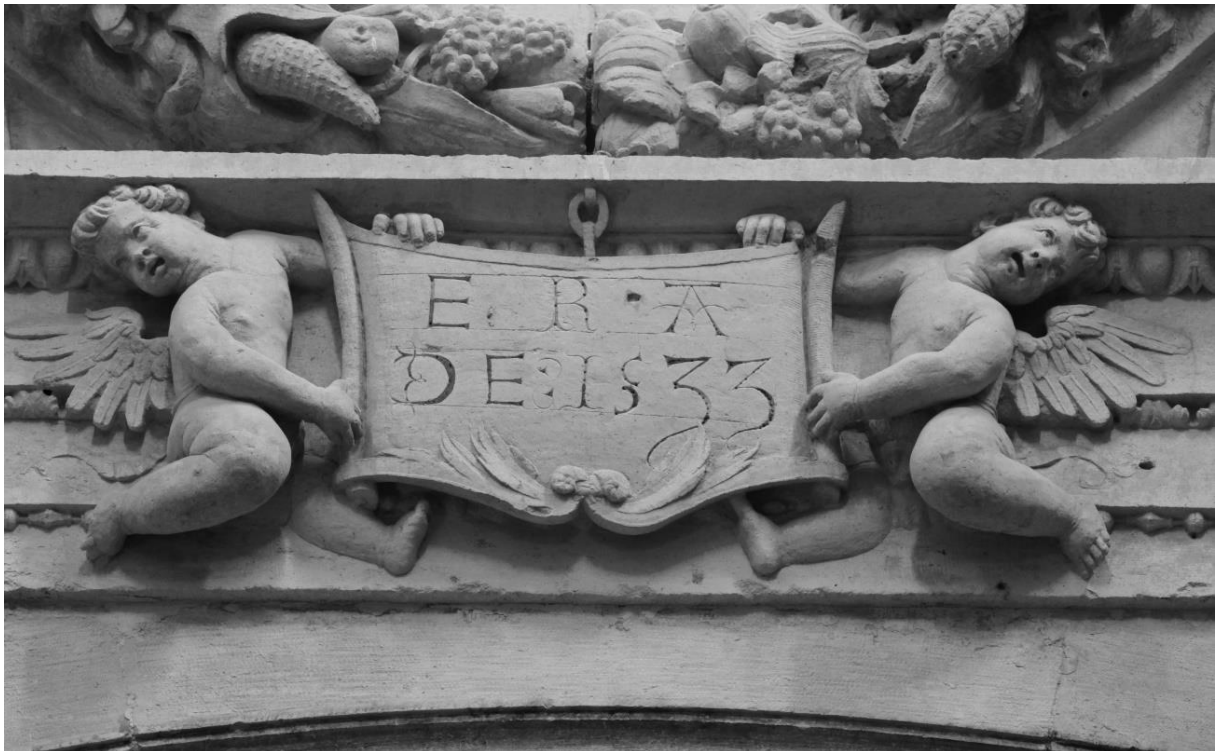


Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29

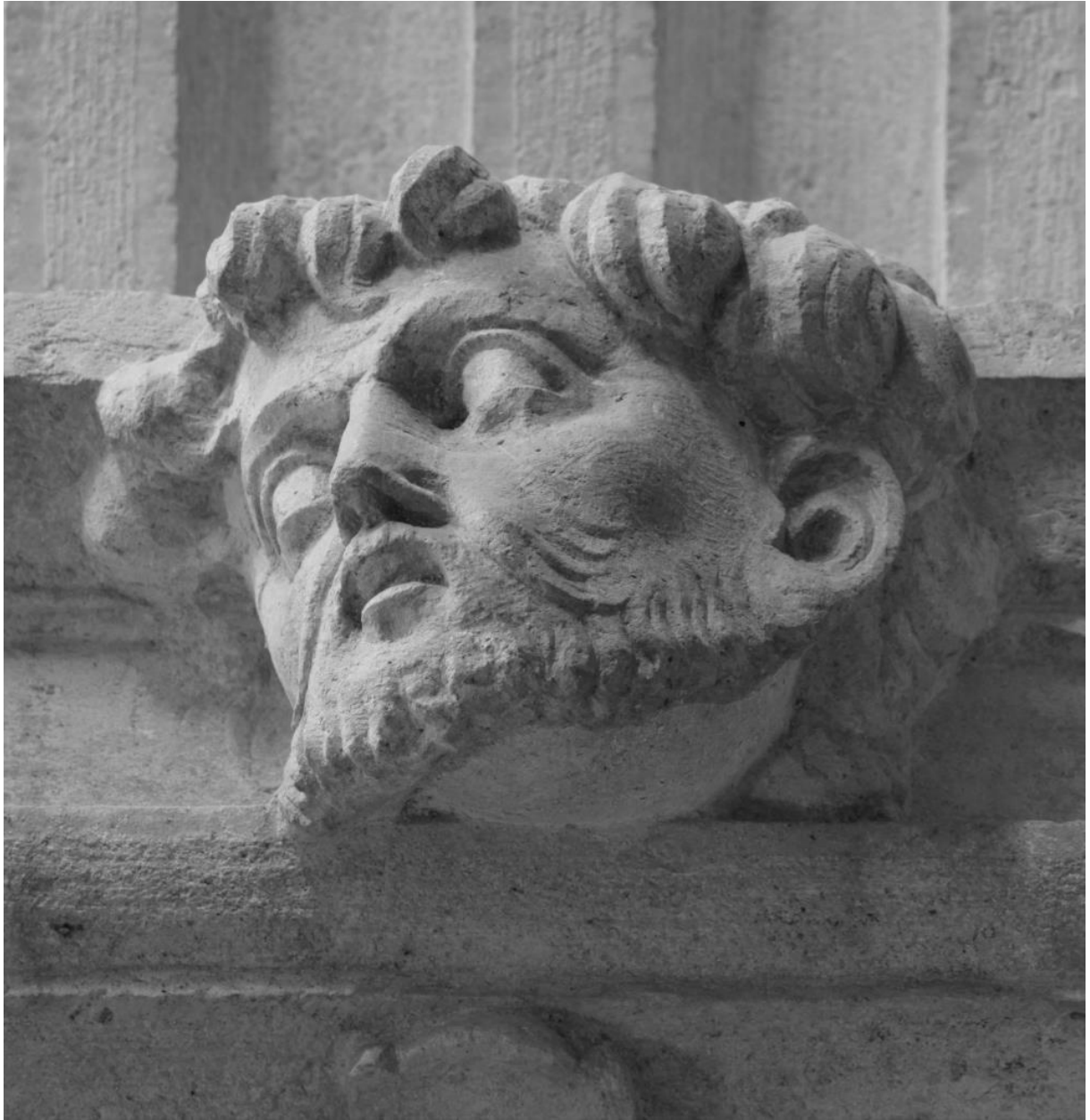


Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34

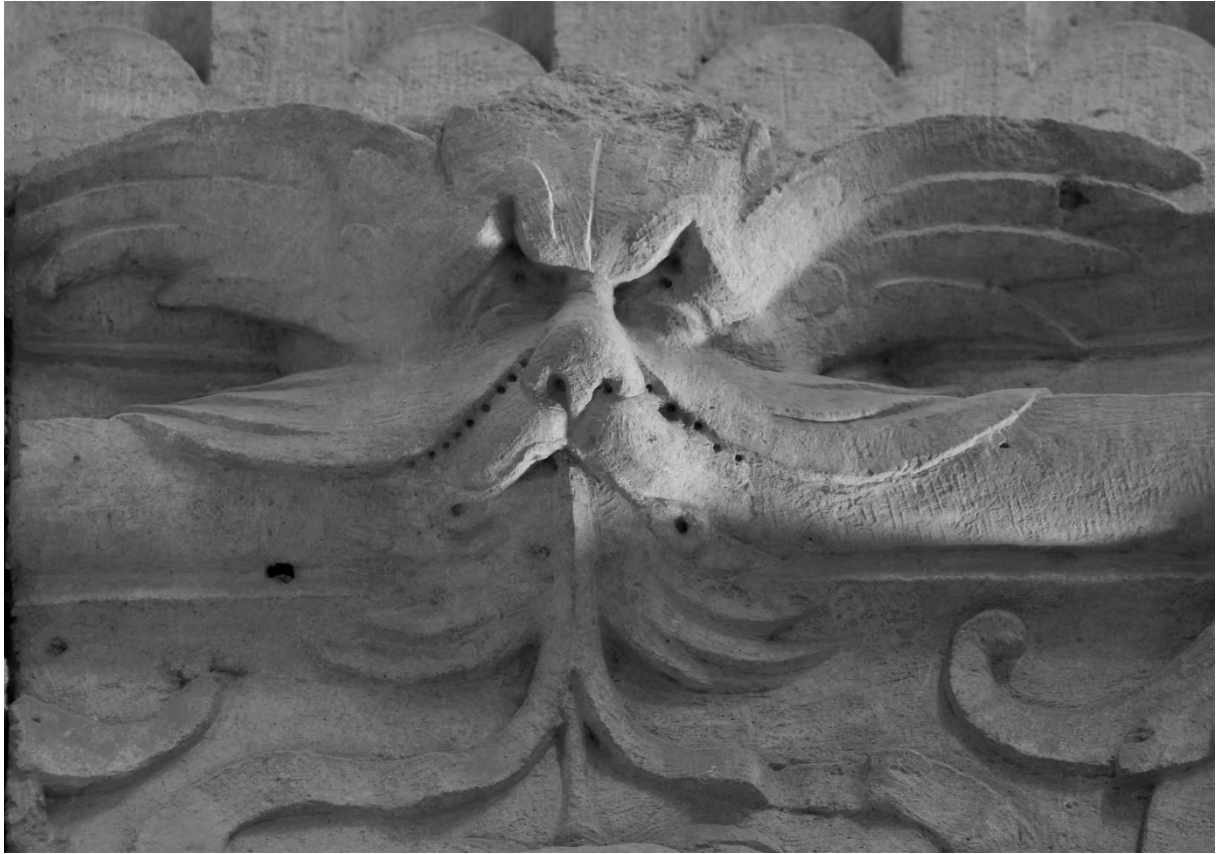


Figura 35



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42



Figura 43



Figura 44



Figura 45



Figura 46



Figura 47



Figura 48



Figura 49



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53

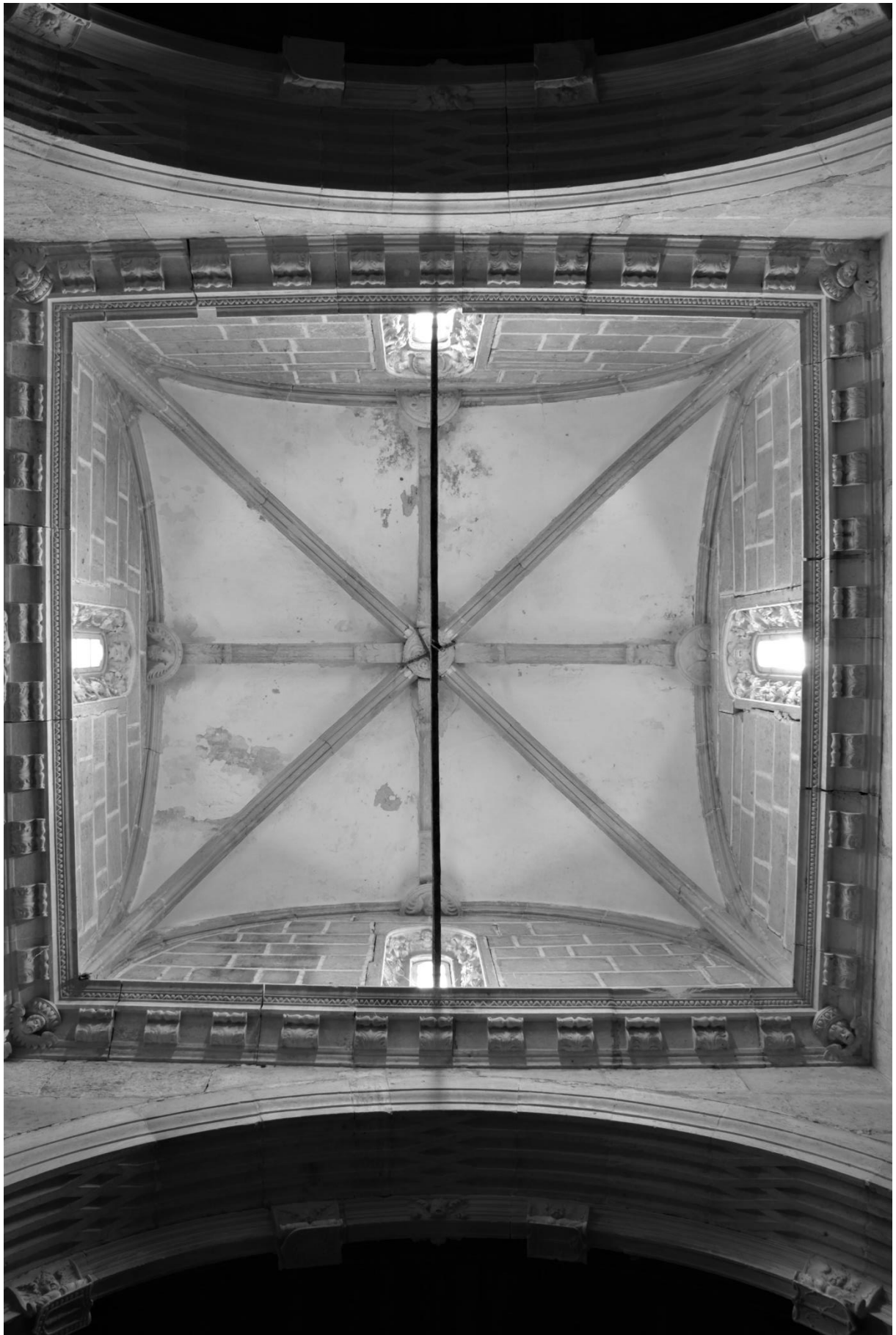


Figura 54



Figura 55



Figura 56



Figura 57



Figura 58



Figura 59



Figura 60

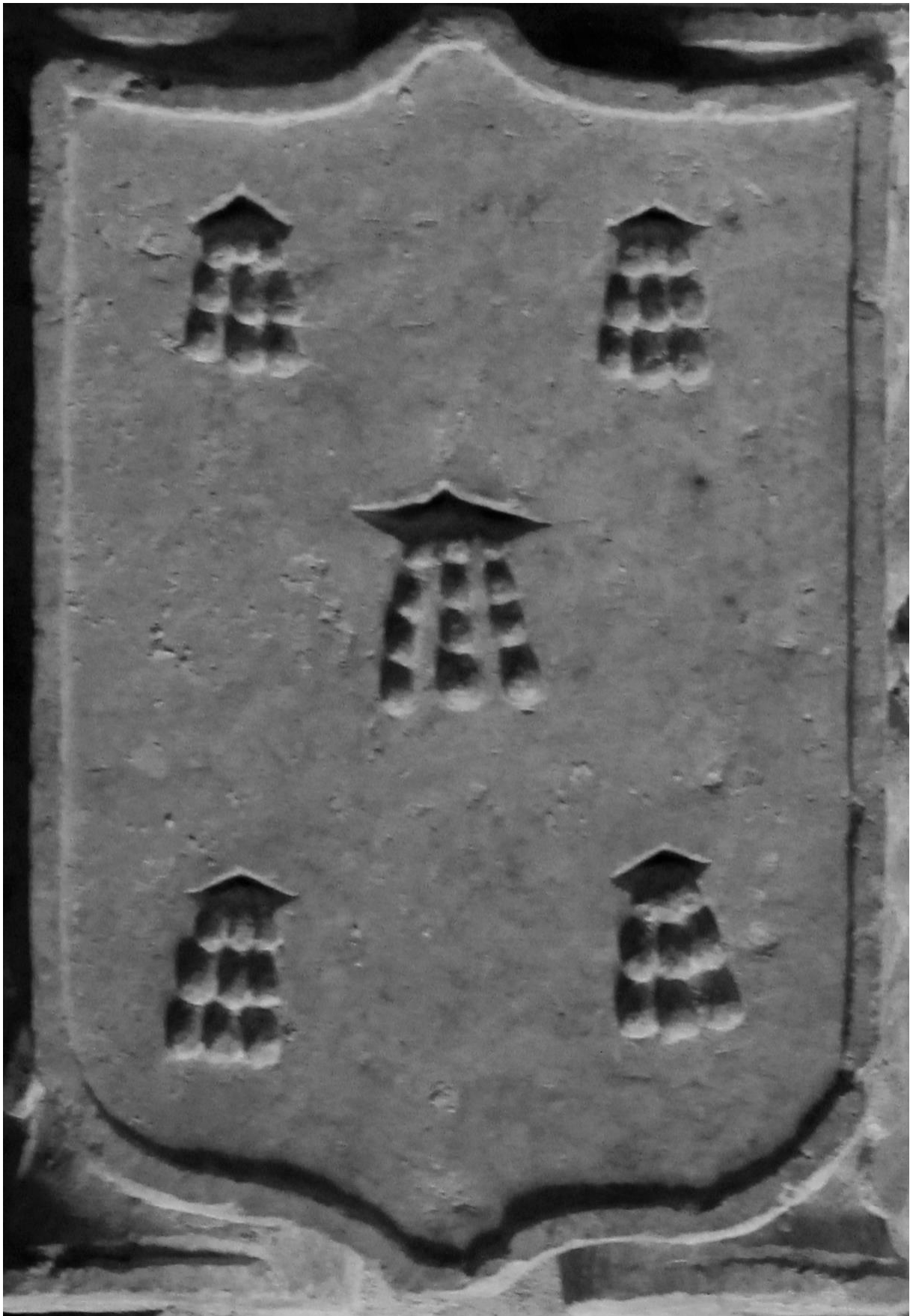


Figura 61



Figura 62



Figura 63



Figura 64

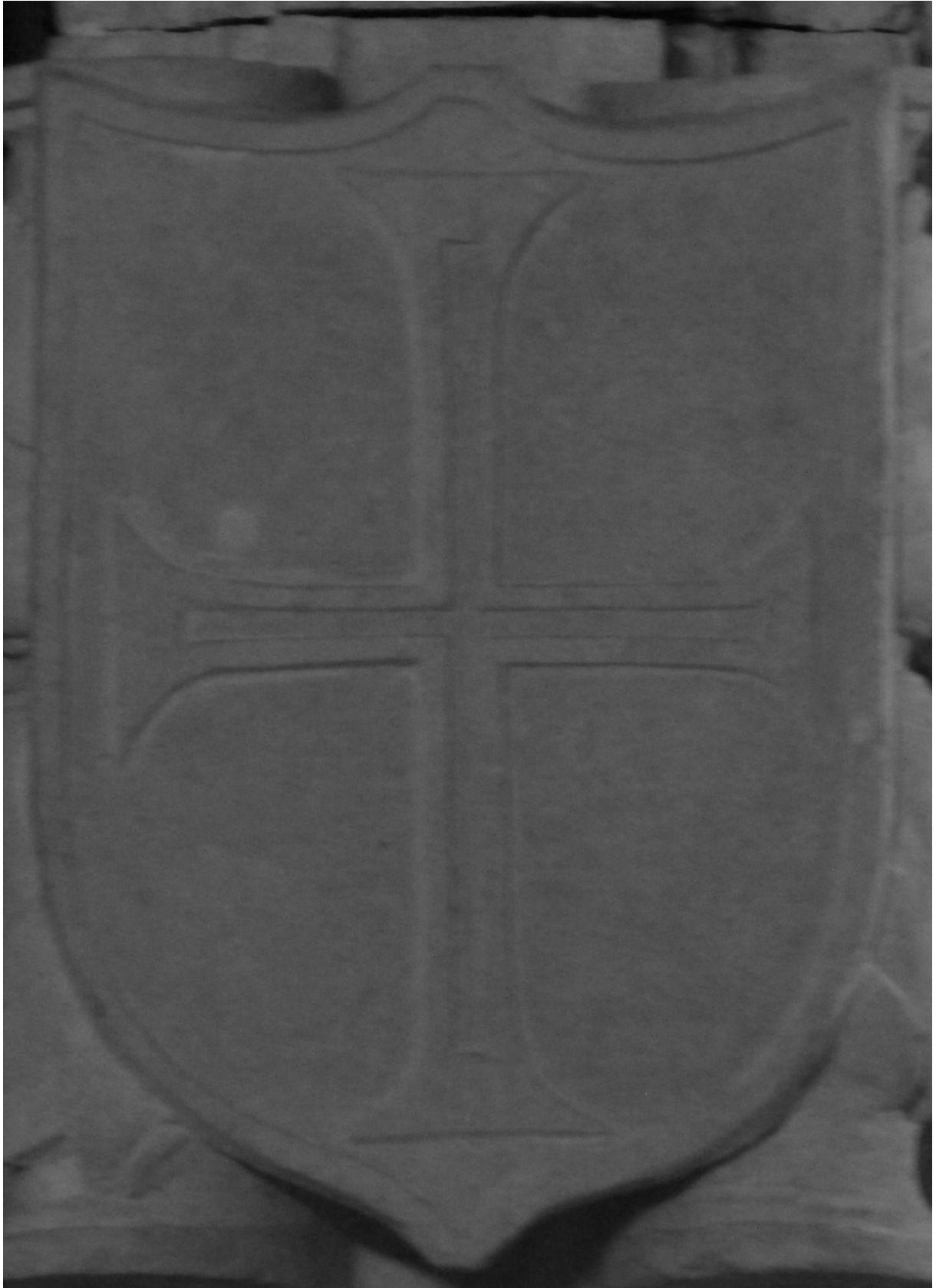


Figura 65



Figura 66



Figura 67



Figura 68



Figura 69



Figura 70



Figura 71



Figura 72



Figura 73



Figura 74



Figura 75



Figura 76



Figura 77



Figura 78



Figura 79



Figura 80



Figura 81



Figura 82



Figura 83



Figura 84



Figura 85



Figura 86



Figura 87



Figura 88



Figura 89



Figura 90



Figura 91



Figura 92



Figura 93



Figura 94



Figura 95



Figura 96



Figura 97



Figura 98

A capela

Entrada da Capela

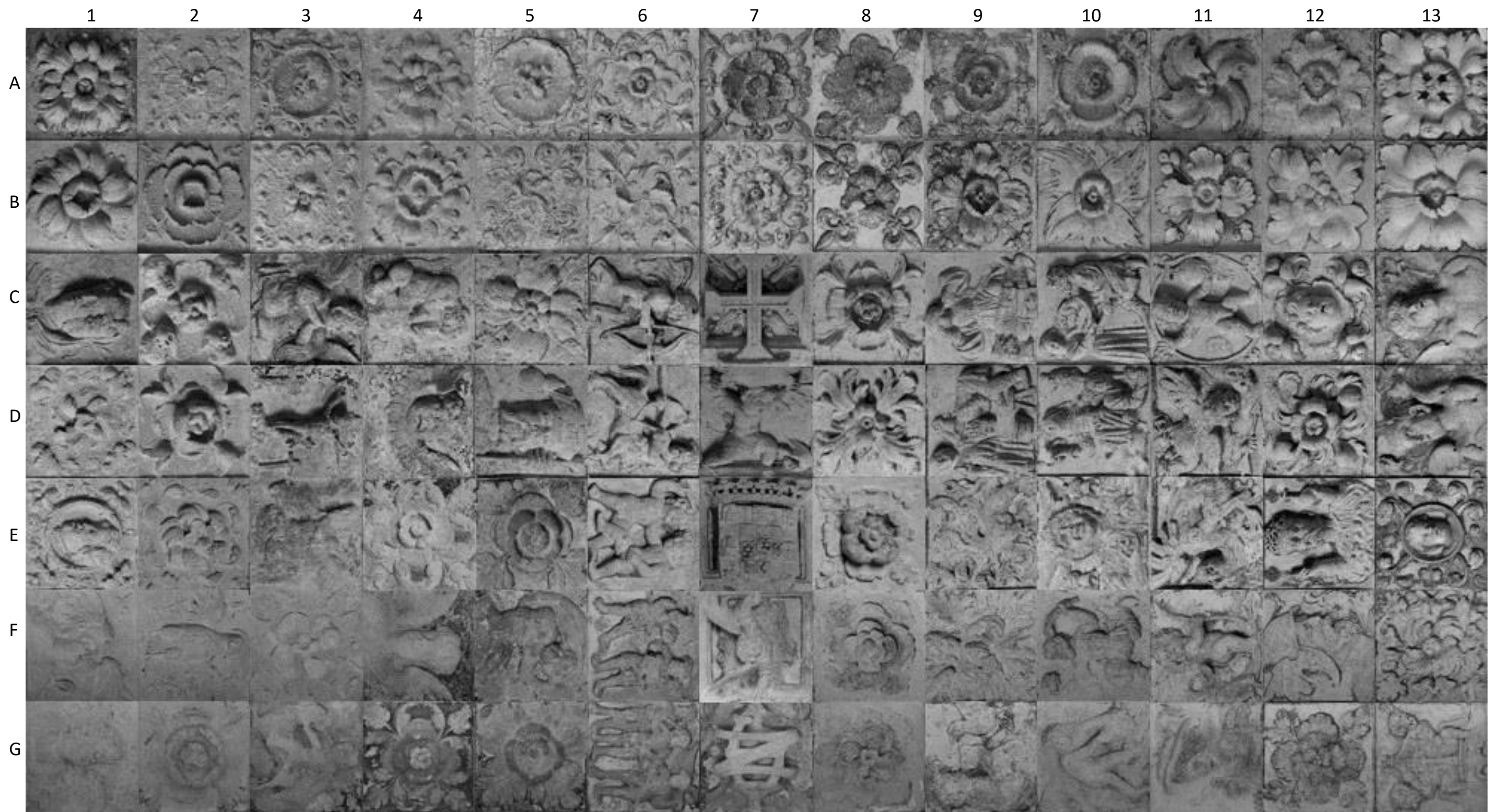


Figura 99 – Vista geral da abóbada da capela do cruzeiro.



Figura 100 – Caixotão A1



Figura 101 – Caixotão A2



Figura 102 – Caixotão A3

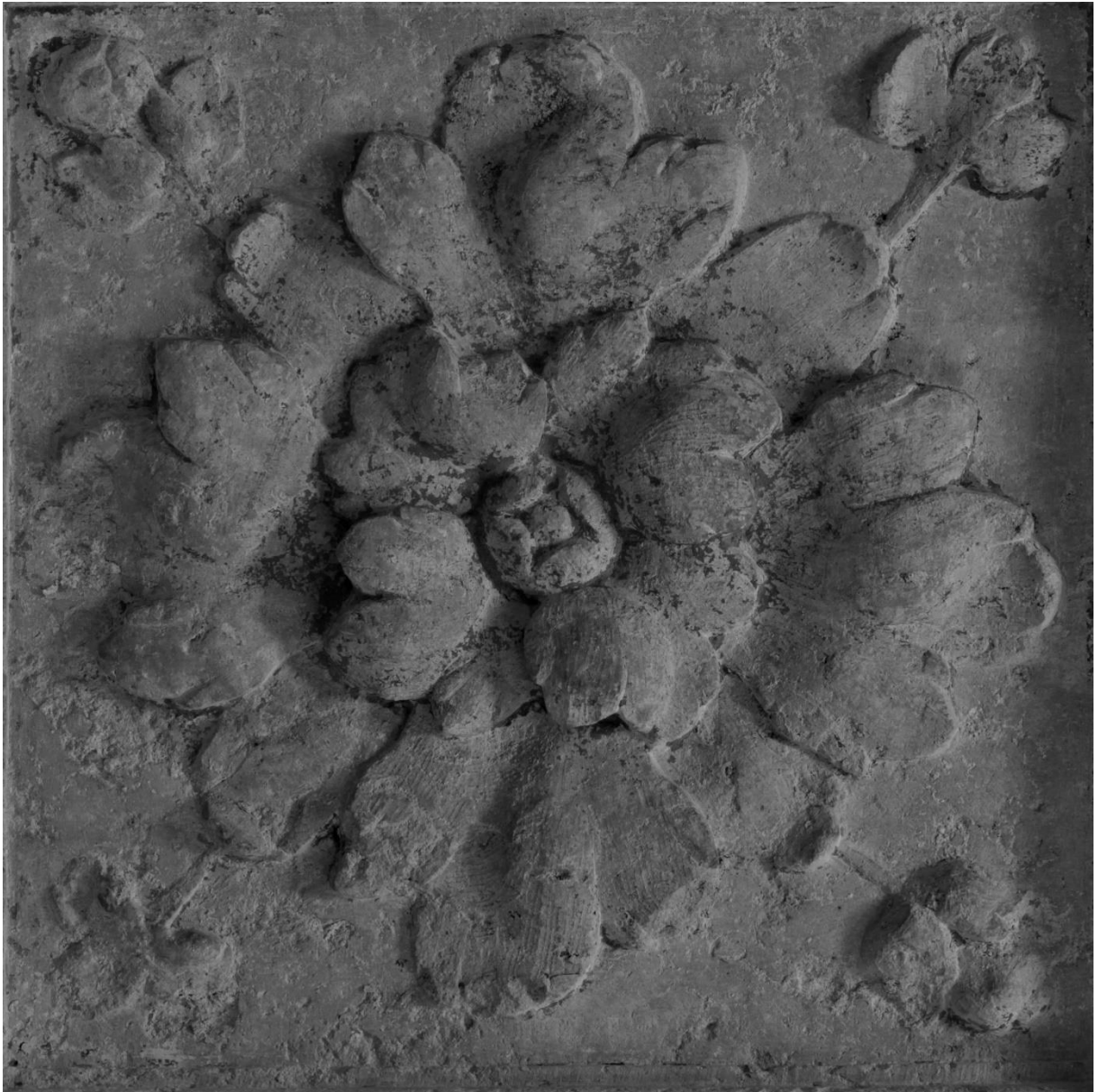


Figura 103 – Caixotão A4



Figura 104 – Caixotão A5



Figura 105 – Caixotão A6



Figura 106 – Caixotão A7

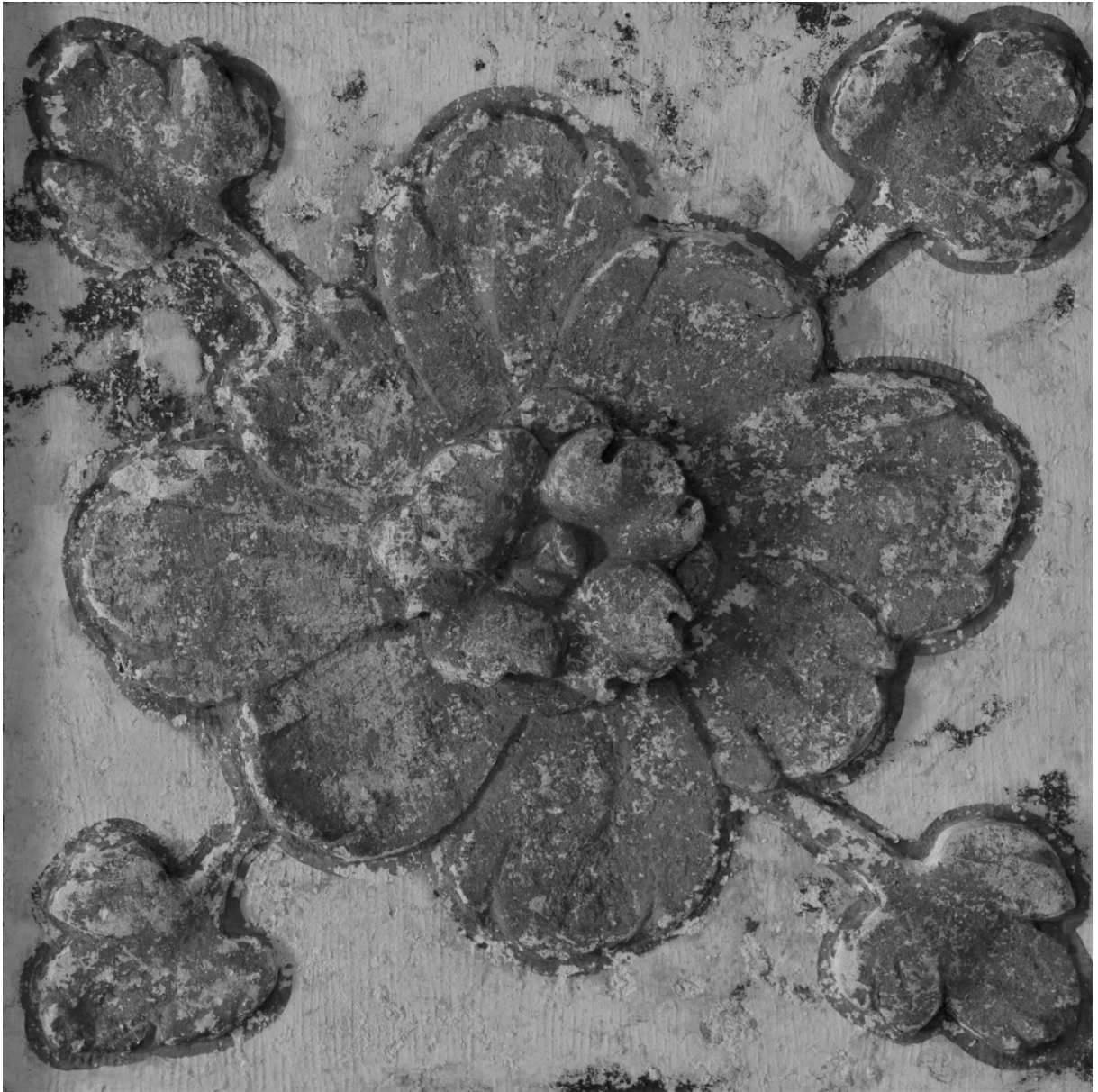


Figura 107 – Caixotão A8

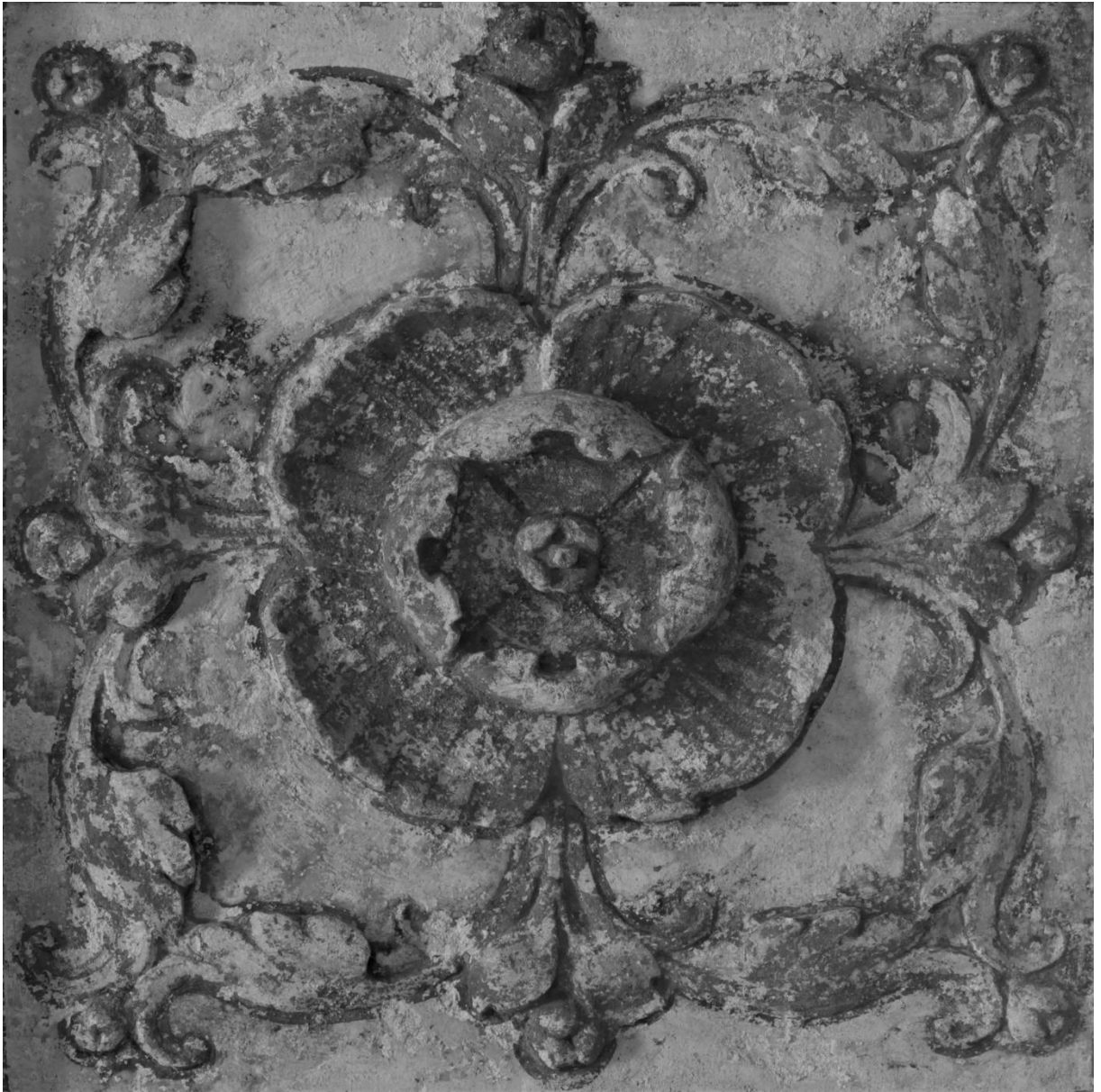


Figura 108 – Caixotão A9

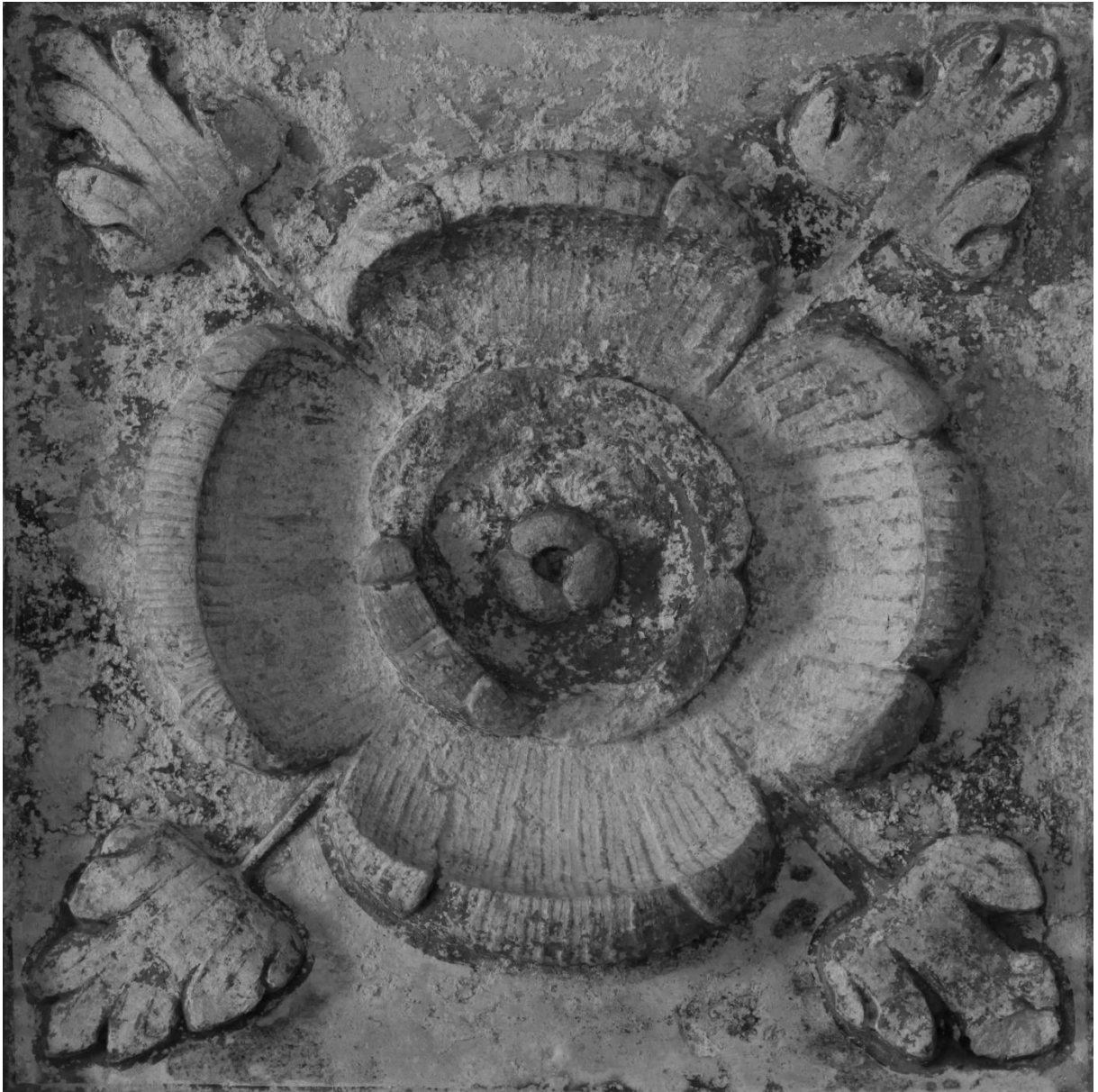


Figura 109 – Caixotão A10



Figura 110 – Caixotão A11



Figura 111 – Caixotão A12



Figura 112 – Caixotão A13



Figura 113 – Caixotão B1



Figura 114 – Caixotão B2



Figura 115 – Caixotão B3

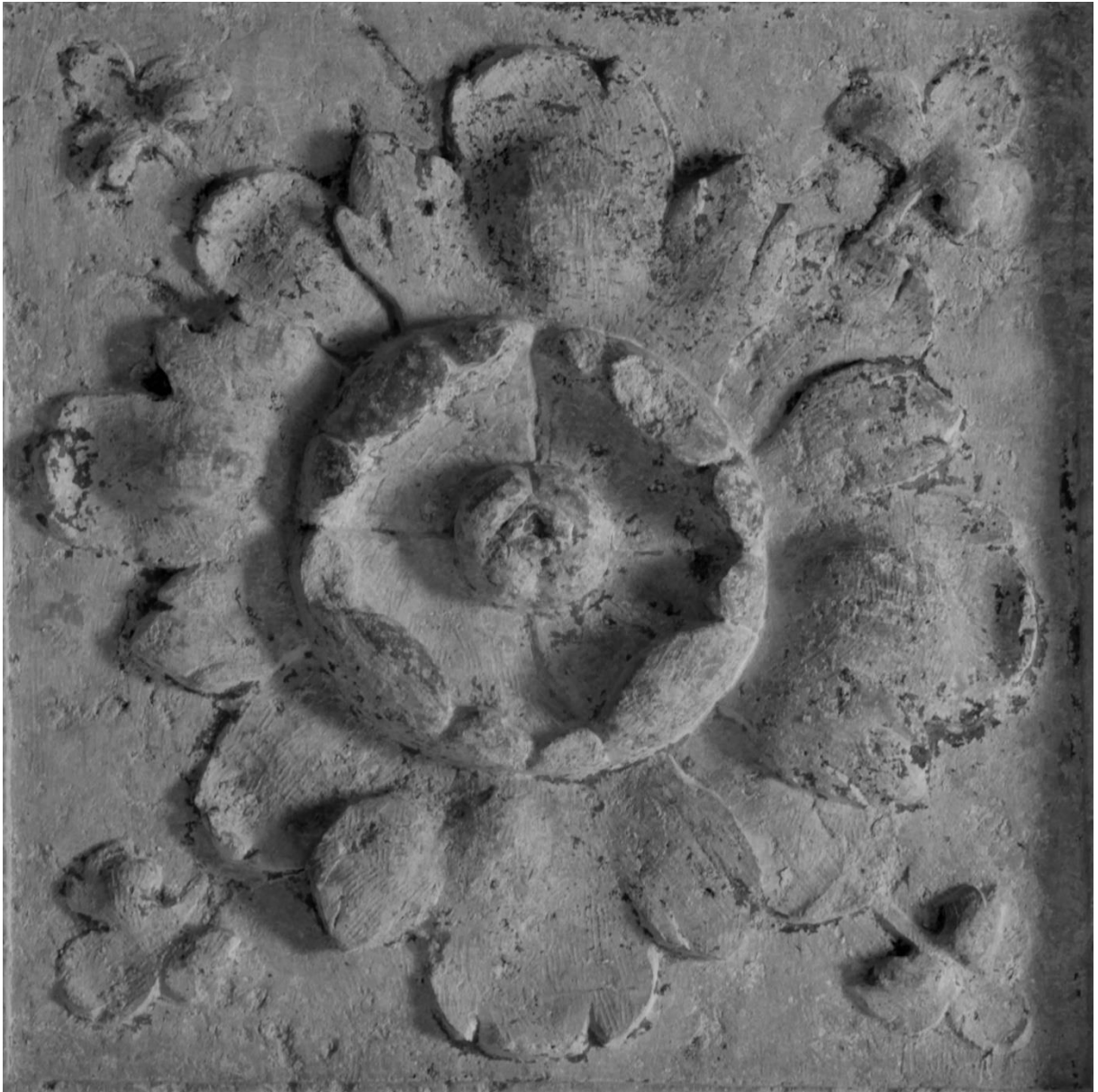


Figura 116 – Caixotão B4



Figura 117 – Caixotão B5



Figura 118 – Caixotão B6



Figura 119 – Caixotão B7



Figura 120 – Caixotão B8



Figura 121 – Caixotão B9



Figura 122 – Caixotão B10



Figura 123 – Caixotão B11



Figura 124 – Caixotão B12



Figura 125 – Caixotão B13



Figura 126 – Caixotão C1



Figura 127 – Caixotão C2



Figura 128 – Caixotão C3



Figura 129 – Caixotão C4



Figura 130 – Caixotão C5



Figura 131 – Caixotão C6



Figura 132 – Caixaotão C7



Figura 133 – Caixotão C8



Figura 134 – Caixotão C9



Figura 135 – Caixotão C10



Figura 136 – Caixotão C11



Figura 137 – Caixotão C12



Figura 138 – Caixotão C13



Figura 139 – Caixotão D1



Figura 140 – Caixotão D2



Figura 141 – Caixotão D3



Figura 142 – Caixotão D4



Figura 143 – Caixotão D5



Figura 144 – Caixotão D6



Figura 145 – Caixotão D7



Figura 146 – Caixotão D8



Figura 147 – Caixotão D9



Figura 148 – Caixotão D10



Figura 149 – Caixotão D11



Figura 150 – Caixotão D12



Figura 151 – Caixotão D13



Figura 152 – Caixotão E1



Figura 153 – Caixotão E2



Figura 154 – Caixotão E3



Figura 155 – Caixotão E4



Figura 156 – Caixotão E5



Figura 157 – Caixotão E6



Figura 158 – Caixotão E7



Figura 159 – Caixotão E8



Figura 160 – Caixotão E9



Figura 161 – Caixotão E10

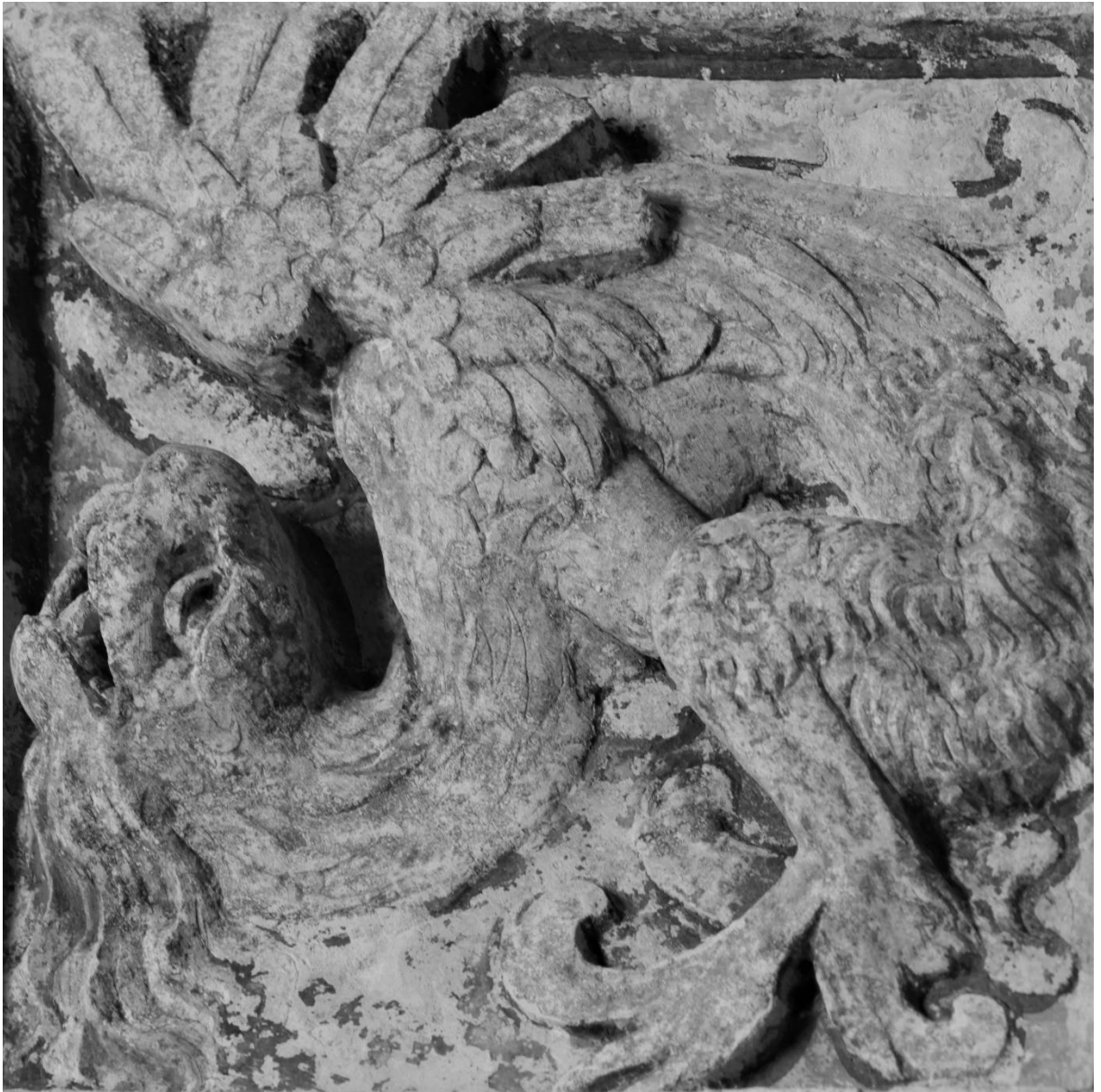


Figura 162 – Caixotão E11



Figura 163 – Caixotão E12



Figura 164 – Caixotão E13



Figura 165 – Caixotão F1



Figura 166 – Caixotão F2



Figura 167 – Caixotão F3



Figura 168 – Caixotão F4



Figura 169 – Caixotão F5



Figura 170 – Caixotão F6



Figura 171 – Caixotão F7



Figura 172 – Caixotão F8



Figura 173 – Caixotão F9



Figura 174 – Caixotão F10



Figura 175 – Caixotão F11



Figura 176 – Caixotão F12



Figura 177 – Caixotão F13



Figura 178 – Caixotão G1



Figura 179 – Caixotão G2



Figura 180 – Caixotão G3



Figura 181 – Caixotão G4



Figura 182 – Caixotão G5



Figura 183 – Caixotão G6

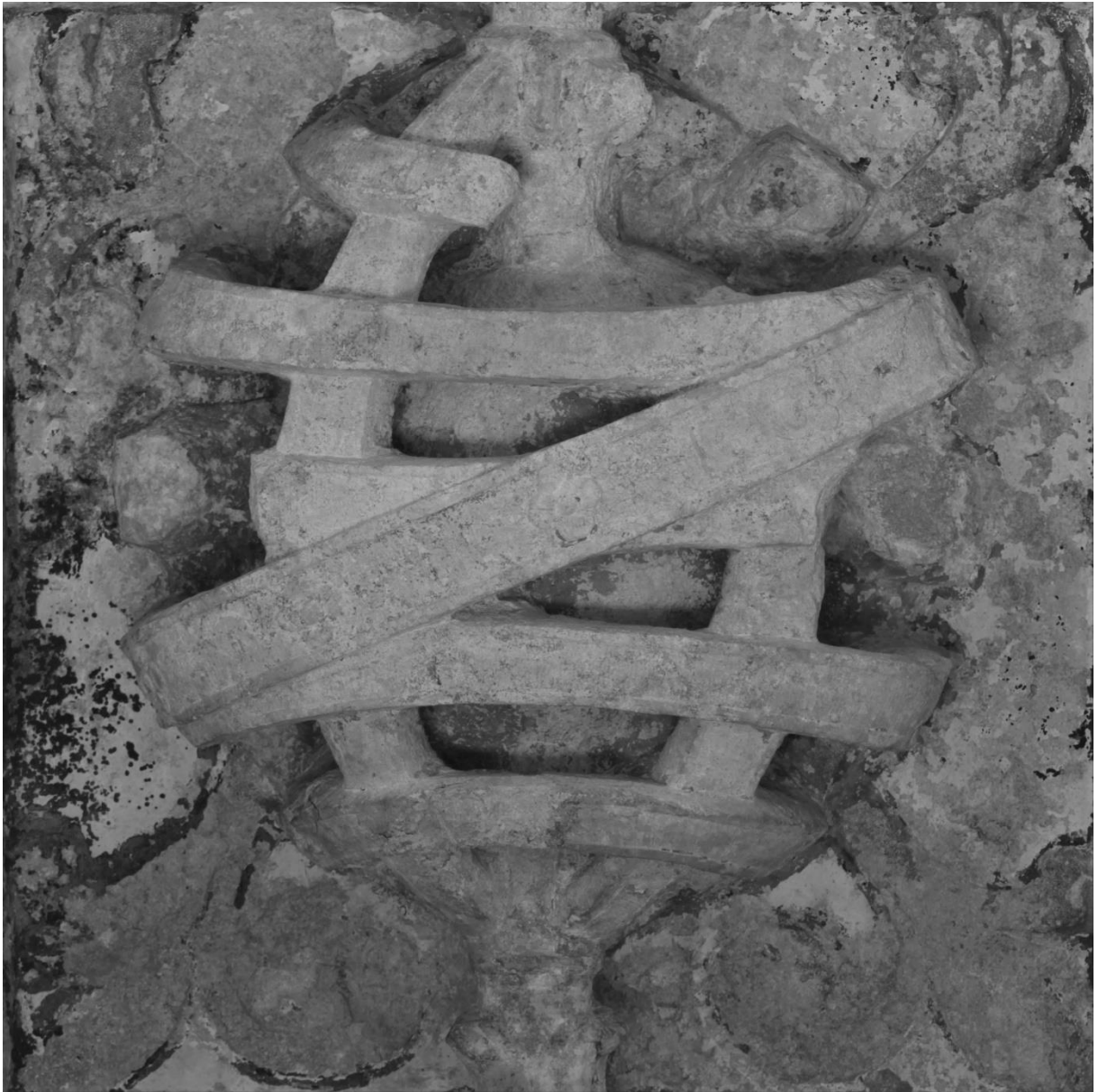


Figura 184 – Caixotão G7



Figura 185 – Caixotão G8

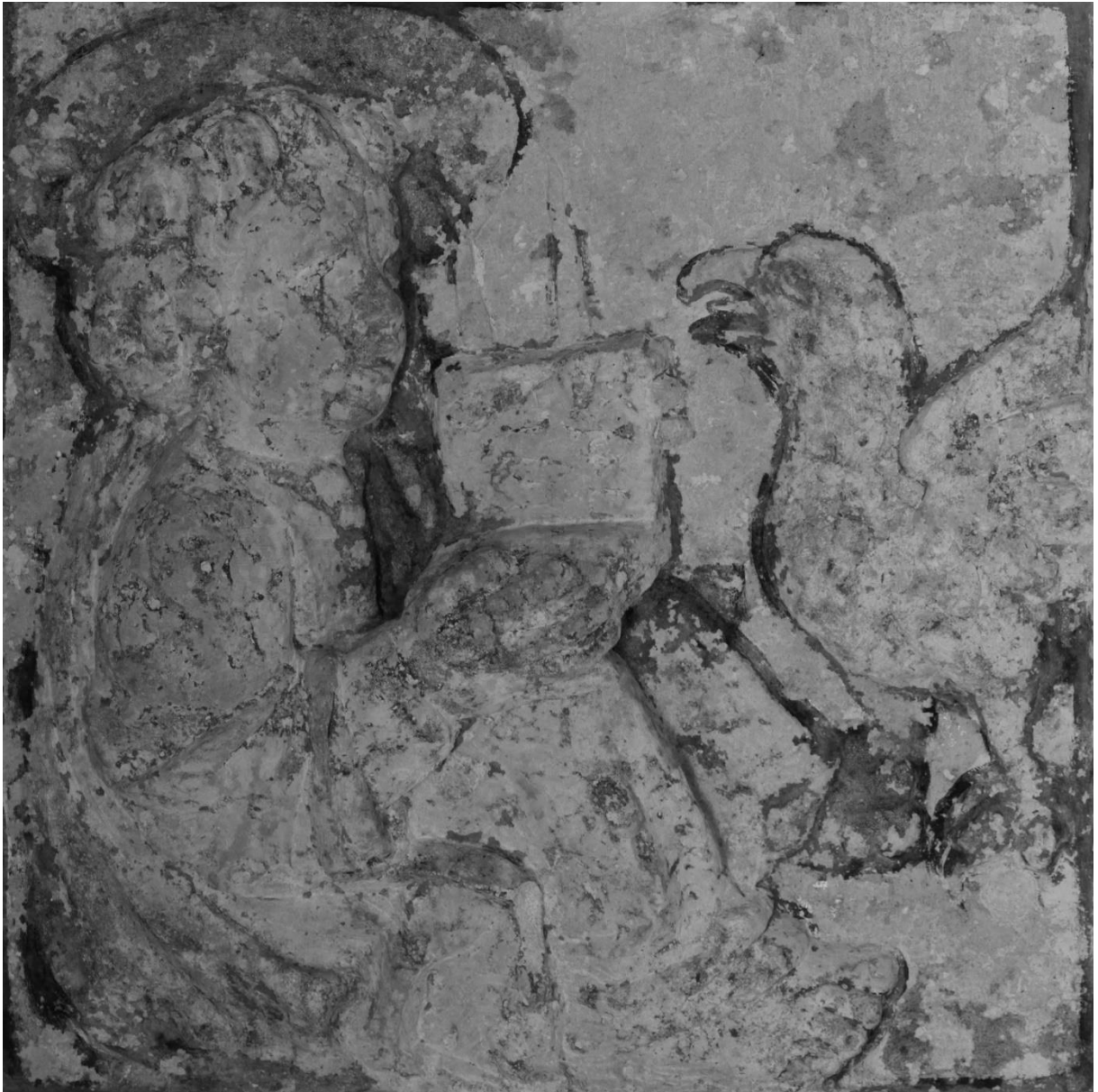


Figura 186 – Caixotão G9



Figura 187 – Caixotão G10



Figura 188 – Caixotão G11



Figura 189 – Caixotão G12



Figura 190 – Caixotão G13