

**Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro**

**O RENASCIMENTO EM COIMBRA**  
**MODELOS E PROGRAMAS ARQUITECTÓNICOS**

**VOLUME I**

**Dissertação de Doutoramento**  
**apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra**  
**na especialidade de História da Arte**

**Coimbra, 2002**

## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho é devedor de muitos contributos, sem os quais seria mais penosa a sua concretização. Por isso se justificam os agradecimentos devidos ao Prof. Doutor Pedro Dias, orientador desde sempre no meu percurso pela História da Arte.

Aos Drs. Luís Calado e Paulo Pereira, Presidente e Vice-Presidente do Instituto Português do Património Arquitectónico, pela possibilidade do acesso à fachada da igreja de Santa Cruz e à Porta Especiosa. Também ao Eng. Fernando Marques, da Delegação Regional de Coimbra do I.P.P.A.R., pelo apoio sempre prestado ao desenvolvimento do seu estudo.

Ao Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian que subsidiou (entre Outubro de 1994 e Julho de 1995 e entre Outubro de 1995 e Julho de 1996) o trabalho de investigação relacionado com a decoração na arquitectura de Coimbra, fundamental na captação do sentido específico imprimido no espaço citadino do período abordado.

Ao Doutor José d'Encarnação que, enquanto coordenador do Programa Erasmus, me garantiu a possibilidade de integrar a riquíssima experiência de trabalho a partir da Universidade de Bolonha, entre Janeiro e Março de 1992.

Ao Doutor José Eduardo Horta Correia por todas as sugestões dadas em tantas discussões científicas.

Ao Doutor Christian Taillard, Prof. da Université III – Michel de Montaigne de Bordéus, pelo apoio bibliográfico sobre o colégio das Artes de Bordéus.

Ao Doutor José Pedro Paiva pela cumplicidade relativa a D. Jorge de Almeida.

À Dr<sup>a</sup> Maria Eduarda Eça, proprietária da Quinta do Marujal, pelo seu entusiasmo na recuperação do património degradado.

Aos funcionários do Arquivo da Universidade de Coimbra com uma referência de especial gratidão à Dr<sup>a</sup> Ana Maria Bandeira.

À Dr<sup>a</sup> Mafalda Pereira pelo auxílio paleográfico nas longas jornadas de Arquivo.

À Dr<sup>a</sup> Carla Gonçalves pela generosa cedência de importantes documentos de Arquivo.

Ao Dr. José Bento Vieira, Prior de Santa Cruz e companheiro nas interrogações crúzias.

Ao Dr. José Luís Madeira, incansável na recuperação gráfica e criativa dos espaços.

A todos os colegas do Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, a Doutora Regina Anacleto, o Doutor Nelson Correia Borges, os Drs. Francisco Pato de Macedo, António Filipe Pimentel e Luísa Trindade, e onde se incluiu também o Doutor Vítor Serrão, e, claro, à Dr<sup>a</sup> Piedade Duarte e à D. Palmira Santos.

Esta dissertação é dedicada aos meus amigos que, de muitas e variadas formas, como puderam e souberam, ajudaram a apontar o caminho: à Luísa Trindade, à Graça Silva, ao Jorge Henriques, à Dalila Rodrigues, à Maria José Goulão, à Maria da Conceição Lopes, ao Paulo Queiróz, à Manuela Costa, à Graça Bandeira, ao Carlos Gregório, ao Rui Bebiano, ao Rui Martins, à Eugénia Cunha, à Margarida Botto, à Paola Rolletta, à Milagros Sienes, à Sandra Costa, ao Walter Rossa, ao Manuel Guia, ao João Marques, à Lieve De Boeck e ao Frank Van Haecke. Vai também especialmente dedicada ao meu pai e à minha mãe que não a viram e à Lita que tem feito o papel de irmã.

## **ABREVIATURAS**

A.D.B. – Arquivo Distrital de Braga

A.H.M.C. – Arquivo Histórico Municipal de Coimbra

A.H.M.P. – Arquivo Histórico Municipal do Porto

A.N.T.T. – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

A.U.C. – Arquivo da Universidade de Coimbra

B.G.U.C. – Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

B.N.L. – Biblioteca Nacional de Lisboa

B.P.E. – Biblioteca Pública de Évora

B.P.M.P. – Biblioteca Pública Municipal do Porto

D.G.E.M.N. – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

M.N.M.C. – Museu Nacional de Machado de Castro

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
-------------------------	----------

### **CAPÍTULO I**

#### **OS MODELOS VISÍVEIS.**

<b>O MOSTEIRO DE SANTA CRUZ .....</b>	<b>23</b>
---------------------------------------	-----------

1. O mosteiro românico .....	25
2. As reformas manuelinas .....	58
2.1. A renovação do espaço e das formas .....	59
2.2. Os túmulos régios .....	63
2.3. A fachada da igreja .....	71
2.3.1. A organização da fachada .....	79
2.3.2. O “portal da Majestade” .....	90
3. O espaço humanista .....	106
3.1. 1527 e a reforma imposta .....	106
3.2. O contrato de 1528 .....	108
3.3. O claustro da Manga— O Éden no mosteiro .....	125
3.4. A nova portaria .....	134
3.5. Os colégios crúzios .....	147
3.5.1. Santo Agostinho e São João Baptista .....	147
3.5.2. S. Miguel e Todos-os-Santos .....	149
3.6. O espaço público da igreja .....	158
3.7. A riqueza desviada .....	165
3.7.1. A rua da Sofia .....	166
3.7.2. A perda das rendas do priorado-mor .....	169

## **CAPÍTULO II**

### **PROGRAMAS ARQUITECTÓNICOS ..... 179**

1. A reforma da Universidade e a rua da Sofia .....	181
2. Os colégios universitários .....	183
2.1. Um enigma chamado Pátio da Inquisição .....	186
2.1.1. O colégio das Artes .....	188
2.1.2. A estrutura física do colégio das Artes .....	199
2.2. A igreja .....	225
2.2.1. A planta centralizada .....	226
2.2.2. A nave dirigida a Deus .....	231
2.2.3. A igreja do colégio da Graça .....	236
2.2.4. A textura do espaço .....	240
2.2.5. A fachada da igreja .....	243
2.3. O claustro .....	247
2.4. Os espaços privados .....	256
2.5. A renúncia à tradição .....	273
2.5.1. A nova Universidade – Um projecto falhado .....	273
2.5.2. O colégio de Santo Agostinho .....	274
3. A retórica de aparato .....	284
3.1. A Porta Especiosa ou uma atitude salomónica em Coimbra .....	298
3.2. Fontes e problemas de autoria da Porta Especiosa .....	313
3.3. “Jerusalém” em ruína .....	323
4. A poética das coberturas .....	326

## **CAPÍTULO III**

### **A DECORAÇÃO ARQUITECTÓNICA ..... 349**

1. A construção de uma teoria do ornamento .....	351
2. O ornamento e a cognição do espaço .....	372
2.1. O caso particular do grutesco .....	377

3. A introdução do ornamento clássico em Coimbra .....	382
4. A geografia do ornamento .....	400
5. A revisão do ornamento .....	406

#### **CAPÍTULO IV**

#### **OS CONSTRUTORES DO TEMPO ..... 421**

1. A identificação do trabalho .....	423
2. Os fabricantes do espaço .....	425
3. A organização do trabalho .....	547

#### **CONCLUSÃO ..... 561**

#### **BIBLIOGRAFIA ..... 573**

## **INTRODUÇÃO**





Em Coimbra, o mosteiro de Santa Cruz representa peça fundamental na compreensão dos momentos estéticos e culturais que atravessam a cidade no século XVI e se irão expandir com valor de norma a uma região alargada com características de grande uniformidade. Ainda em período manuelino, foi a primeira Casa a captar os indícios reveladores de um novo comportamento plástico criando as condições para a sua divulgação. Foi sob o seu patrocínio diversificado que decorreu o processo de implantação de uma cultura arquitectónica renascentista extraída, em grande parte, das consequências da reforma interna operada a partir de 1527 e da transferência da Universidade. E, mesmo que ao longo da segunda metade do século, o mosteiro não tenha tido uma actividade construtiva relevante, a sua influência não deixou de se fazer sentir a vários níveis. Nos finais da centúria, voltará a expressar uma vitalidade capaz de incorporar o trabalho dos arquitectos mais credenciados na cidade e reflectir de novo a erudição tratadística conciliada com as exigências da época.

A importância do mosteiro de Santa Cruz reflecte-se, assim, através da vastíssima bibliografia que, sobretudo desde o século passado, tem contribuído para o esclarecimento da história do edifício e das suas ligações a um tempo laico e religioso.

As crónicas sobre a Casa de Santo Agostinho ou sobre outras congregações religiosas têm sido as fontes primeiras às quais tem recorrido a historiografia artística que se debruça sobre os cruzios. Muito embora os cronistas não sejam, por vezes, isentos nas apreciações que fazem ou nos relatos em que dão conta da vida comunitária, constituem-se em elementos privilegiados na observação directa dos factos mais próximos do seu tempo ou no acesso facilitado aos registos escritos e orais, tanto mais que, por norma, são membros da congregação religiosa sobre que escrevem. Um dos casos mais repetidamente citado é D. Nicolau de Santa Maria<sup>1</sup>, cuja parcialidade, imprecisão conduzida e falsificação de documentos têm sido tantas vezes

---

<sup>1</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, Lisboa, Na officina de Iom da Costa, 1668.

denunciadas. A expressão mais clara da sua falta de rigor assenta, por exemplo, na sistemática distorção com que trata a figura e o papel desempenhado por frei Brás de Braga no mosteiro, a partir de 1527, chegando mesmo a atribuir a outros os méritos que cabem ao frade jerónimo. A leitura dos cronistas necessita, assim, de uma constante atenção no confronto com outras fontes complementares.

D. Gabriel de Santa Maria, religioso do mosteiro e falecido em 1616, foi uma das fontes a que recorreu D. Nicolau de Santa Maria, porventura, através do único manuscrito que se lhe conhece<sup>2</sup>. Na realidade, uma listagem de óbitos ocorridos em Santa Cruz desde 1539 e que fornece algumas indicações de grande valia para a História da Arte, como as actividades complementares dos religiosos defuntos em que se incluía a prática da pintura ou da arquitectura (sem precisão dos conceitos ou obras realizadas), as viagens efectuadas por alguns a Roma, a Paris e à Flandres, o investimento feito em alfaias religiosas ou as obras consideradas relevantes que decorreram até aos primeiros anos do séc. XVII. Não o poupou, mesmo assim, a críticas D. Nicolau, ao confessar que, “*me forão de grande ajuda os papeys, e memorias, que escreuerão os Padres Dom Theotónio de Mello, Dom Gabriel de Santa Maria, e Dom Ioseph de Christo; porem estas memorias erão de cousas tão indigestas, e amontoadas, que tiue bem que fazer em as reduzir a estyllo de Historia*”<sup>3</sup>.

As memórias sobre o mosteiro crúzio de Coimbra, compiladas entre 1650 e 1684 por D. Timóteo dos Mártires<sup>4</sup>, constituem, porventura, a primeira tentativa de sistematização de uma história do mosteiro, desde a sua fundação no séc. XII. E, embora a parcialidade que se detecta em D. Nicolau quanto, por exemplo, ao papel de frei Brás de Braga, se verifique também nos seus escritos,

---

2 D. Gabriel de Santa Maria, “Rol dos Cónegos Regrantés de Santo Agostinho”, *Boletim da Segunda Classe da Academia de Ciências de Lisboa*, vol. XI, Pub. de Pedro Azevedo, Coimbra, 1918.

3 Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantés...*, p. 1.

4 A. G. da Rocha Madahil, “A Crónica do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, de D. Timóteo dos Mártires”, *O Instituto*, vol. 103, Coimbra, 1944, pp. 268-369; D. Timóteo dos Mártires, “Refformação do Real Mosteiro de Santa Crus de Coimbra, e seus priores triennaes, geraes que são da congregação com seus collegas, e capitulos geraes que depois della se congregarão”, *O Instituto*, vol. 106, Coimbra, 1945, pp. 28-70.

a verdade é que a recolha exaustiva de todos os priores, com uma pequena resenha sobre as suas actividades dentro e fora do mosteiro ou a anotação das deliberações tomadas nos diversos Capítulos da Congregação, fazem de D. Timóteo dos Mártires uma fonte documental preciosa e, a vários níveis, igualmente aproveitada pela História da Arte.

Na Biblioteca Pública do Porto conservam-se vários códices originários do mosteiro de Santa Cruz que contemplam manuscritos diversos sobre a Casa de Coimbra e parte do espólio da livraria do mosteiro. De particular interesse são os dois códices escritos pelo punho de D. José de Cristo<sup>5</sup> e pelo cartorário do mosteiro D. Vicente<sup>6</sup>, já parcialmente reproduzidos em diversos autores. O primeiro, datado de 1623, reveste-se de enorme importância pelos contributos que fornece à história institucional, económica, cultural e religiosa do mosteiro desde a sua fundação até ao primeiro quartel de Seiscentos. Através dele é também possível seguir a evolução dos espaços físicos da instituição e as formas artísticas que foram adoptando, acompanhar as preferências estéticas dos vários momentos descritos e os seus intervenientes. O segundo, ainda escrito no último ano do século XVI, descreve, com a minúcia possível e até onde as memórias captadas pelo autor podiam alcançar, as obras levadas a cabo pelos diversos responsáveis pelo mosteiro resolvendo, assim, muitos problemas com elas relacionados.

A *Crónica de S. Vicente* de D. Marcos da Cruz<sup>7</sup>, também manuscrita e datada de 1623 a 1626, é um exemplo feliz de como a incidência sobre outras áreas de estudo que não exactamente o mosteiro de Santa Cruz, pôde fornecer importantes informações sobre o desenvolvimento da Casa conimbricense e as relações de poder entre esta e os restantes membros da Congregação. Na realidade, nas reuniões capitulares decorridas em Coimbra e em que o mosteiro de S. Vicente se encontrava representado desde o primeiro momento, as resoluções tomadas atendem, em primeiro lugar, aos problemas sentidos pela Casa Mãe e só depois às necessidades fundamentais dos outros membros. E, se

---

5 B.P.M.P.: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, Ms. 86.

6 B.P.M.P.: *Memórias várias de Santa Cruz*, Ms. 175.

7 B.G.U.C.: Ms. 632.

bem que a segunda parte do manuscrito seja reservada a um catálogo dos priores de S. Vicente, continuam as informações abundantes sobre Santa Cruz, na medida em que se verificam cruzamentos constantes com Coimbra.

As crónicas que não deixam de ter acentuado carácter apologético, não podem ser lidas e interpretadas sem a necessária confirmação de outros dados que ajudem a desfazer equívocos de natureza diversa ou a ultrapassar indicações falseadas. Com efeito, a complexidade do funcionamento das instituições religiosas, leva por vezes a desajustamentos interpretativos que prejudicam a inteligibilidade das leituras efectuadas sobre o objecto em causa. Por este motivo, já no séc. XVIII com João Baptista de Castro, surgiu em Portugal uma das primeiras tentativas de clarificação racionalizada sobre as diversas Ordens religiosas<sup>8</sup>, definindo a sua especificidade e, ao mesmo tempo, fazendo ampla abordagem noutras áreas institucionais e políticas.

O acervo bibliográfico que se debruça sobre a mais importante Casa de Santo Agostinho em Portugal abrange campos tão diversificados quanto a riqueza de focagens que ela permite. Na realidade, em todos os trabalhos escritos onde decorre uma análise da história política, económica ou cultural do país, durante a Idade Média ou o século XVI, não se descursa o mosteiro de Coimbra, entendido como uma das mais destacadas instituições de conhecimento e com um papel interventivo onde se gerem áreas de influência muitas vezes arredadas do contexto estritamente religioso. Assim, porque fastidioso e desnecessário enumerar todos os estudos publicados acerca ou na órbita do mosteiro de Santa Cruz, salientem-se apenas os mais significativos e que, por motivos diversos, constituíram uma base marcante de reflexão a partir da qual se puderam alicerçar novas perspectivas de análise.

Autores como Joaquim Martins Teixeira de Carvalho<sup>9</sup>, celebrizado pelas páginas combatentes do jornal *O Conimbricense*, ou António da Rocha

---

8 João Bautista de Castro, *Mappa de Portugal Antigo, e Moderno*, 2 vols., Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1762-1763. Como se impunha, os Agostinhos e o mosteiro de Santa Cruz, estão também aqui largamente referenciados: T. 2, pp. 79-83.

9 J. M. Teixeira de Carvalho, “A livraria de Santa Cruz de Coimbra”, *Boletim Bibliográfico da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. I, Coimbra, 1914.

Madahil<sup>10</sup>, são exemplos marcantes, nos primeiros anos deste século, da decisiva chamada de atenção para a importância desta instituição religiosa. Outros filhos da cidade, como José Pinto Loureiro<sup>11</sup>, tentaram a perspectiva da história de Coimbra, dando a devida relevância ao mosteiro de Santa Cruz. Outros ainda, como Fortunato de Almeida<sup>12</sup> ou o Cardeal Cerejeira<sup>13</sup> enveredaram sobretudo pela definição do papel cultural da Igreja e a sua repercussão nas áreas do comportamento político, económico e mental do país, evidenciando, neste contexto, a acção do mosteiro de Coimbra. Também no desenvolvimento marcante do universo cultural do séc. XVI em Portugal, o resultado das investigações de José Sebastião da Silva Dias<sup>14</sup> ou Américo da Costa Ramalho<sup>15</sup>, embora com entendimentos nem sempre coincidentes, constitui-se agora em referência clássica na abordagem a esta problemática em que o mosteiro de Santa Cruz desempenha papel determinante. Especial menção deve ser dirigida ao monumental trabalho de Mário Brandão<sup>16</sup> que, partindo de uma análise minuciosa da vastíssima documentação que publica referente ao mosteiro de Coimbra, traça, com a clareza e rigor possíveis, o ambiente em que se enquadram as diversas tensões monásticas nele sentidas ao longo do séc. XVI. Numa perspectiva diferente, em abordagem privilegiada às

---

10 António da Rocha Madahil, “Os Códices de Santa Cruz de Coimbra”, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. VIII, Coimbra, Imp. da Universidade, 1928.

11 José Pinto Loureiro, *Coimbra no Passado*, 2 vols., Coimbra, Ed. da Câmara M. de Coimbra, 1964.

12 Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, vol. II, Porto-Lisboa, Civilização Ed., 1968.

13 Manuel Gonçalves Cerejeira, *O Renascimento em Portugal*, I - *Clenardo e a sociedade portuguesa*, II - *Clenardo, o Humanismo, a Reforma*, Coimbra, 1974.

14 José S. da Silva Dias, *Correntes do Sentimento Religioso em Portugal (Séculos XVI a XVIII)*, 2 vols., Coimbra, 1960; J. S. da Silva Dias, *A Política Cultural da Época de D. João III*, 2 vols., Coimbra, 1969; J. S. da Silva Dias, *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*, Lisboa, Ed. Presença, 1982.

15 Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre o Século XVI*, Lisboa, Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1983.

16 Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, 2 vols., Coimbra, Imp. da Universidade, 1924, 1933; M. Brandão, “Cartas de Frei Brás de Braga para os priores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra”, *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. 13, Coimbra, Imp. Académica, 1937; M. Brandão, *Documentos de D. João III*, 4 vols., Coimbra, 1937, 1938, 1939, 1941; M. Brandão, *O processo na Inquisição de Mestre João da Costa*, Coimbra, Publ. do Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra, 1944; M. Brandão, *Actas dos Capítulos do Mosteiro de Santa Cruz*, Coimbra, 1946; M. Brandão, *A Inquisição e os Professores do Colégio das Artes*, 2 vols., Coimbra, 1948, 1969; M. Brandão, *Estudos Vários*, 2 vols., Coimbra, 1972, 1974.

relações de carácter económico entre o mosteiro e as diversas entidades, públicas e privadas, durante a Idade Média e os alvares da Idade Moderna, se situam, por exemplo, os estudos de Maria Helena da Cruz Coelho<sup>17</sup>. Através deles, é mais claro o entendimento das relações de natureza contratual durante este período e mais evidente o enorme poder económico e institucional dos crúzios, numa sociedade estratificada e amarrada a um sistema jurídico que promove laços de dependência e de domínio.

No capítulo específico da História da Arte, o volume documental publicado por Sousa Viterbo<sup>18</sup>, António José Teixeira<sup>19</sup>, Aires de Campos<sup>20</sup>, Prudêncio Quintino Garcia<sup>21</sup> ou Armando Carneiro da Silva<sup>22</sup>, revelou-se, igualmente, fundamental para a reconstituição dos espaços físicos do mosteiro de Santa Cruz no longo período do Renascimento, permitindo acompanhar as transformações efectuadas sob as diversas pressões de natureza político-ideológica e a imposição de uma imagem de marca de que os crúzios nunca quiseram prescindir. Com o caminho aberto e alicerçados em convincente base documental, cuja publicação não se encontra ainda esgotada, os decisivos contributos de Vergílio Correia<sup>23</sup> e António Nogueira Gonçalves<sup>24</sup>, na

---

17 Maria Helena da Cruz Coelho, *O Baixo Mondego nos finais da Idade Média*, 2 vols., Coimbra, F.L.U.C., 1983; M. H. da Cruz Coelho, “Receitas e Despesas de Santa Cruz de Coimbra em 1534-1535”, *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. VI, Coimbra, 1984; M. H. da Cruz Coelho, Maria José Azevedo Santos, *De Coimbra a Roma. Uma Viagem em meados de Quinhentos*, Coimbra, Coimbra Ed., 1990.

18 F. M. de Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*, 3 vols., Lisboa, Imp. Nacional, 1899, 1904, 1922; F. M. de Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Anotações e Documentos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1914.

19 António José Teixeira, *Documentos para a História dos Jesuítas em Portugal*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1899.

20 J. C. Aires de Campos, *Índices e Sumários*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1863-1867; J. C. Aires de Campos, “Cartas dos Reis e dos Infantes. Sobre varios assumptos tocantes ao mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra, à Universidade, e a alguns Collegios das Ordens Religiosas da mesma cidade, desde 1518 a 1571”, *O Instituto*, vols. XXXVI-XXXVII, 2ª Série, Coimbra, Imp. da Universidade, 1889, 1890.

21 Prudêncio Quintino Garcia, *João de Ruão. MD...-MDLXXX. Documentos para a biographia de um artista*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1913; P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923.

22 Armando Carneiro da Silva, “Documentos do Arquivo Municipal”, *Arquivo Coimbrão*, vol. XXV, Coimbra, 1970.

23 Vergílio Correia, *Obras*, vols. I, II, III, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1946, 1949, 1953.

definição dos modelos estéticos e artísticos adoptados sucessivamente pelo mosteiro, em correlação de forças com as faixas do político, do económico e do ambiente cultural envolvente, constituíram o suporte essencial aos estudos de uma geração mais nova de historiadores de arte, abrindo novas perspectivas de análise e, simultaneamente, mais enriquecedoras do objecto artístico.

Em 1969, Pais da Silva<sup>25</sup> incluiu o mosteiro de Santa Cruz no elenco das peças arquitectónicas mais representativas do período manuelino, ao mesmo tempo que lançava as bases para a elaboração de um *corpus* iconográfico, identificado pelas tipologias mais constantes na decoração que se colava às estruturas murais e com ela jogava papel determinante através de adequada expressividade simbólica. No capítulo da iconologia relativa aos espaços cruzios e, centrado no claustro da Manga, George Kubler<sup>26</sup> construiu os alicerces para a decifração das estruturas e da espacialidade criadas em contexto de grande erudição na interpretação da simbólica renascentista. Ao mesmo tempo, estabelece decisiva chamada de atenção para o paralelismo entre as práticas construtivas de cada um dos lados da fronteira do espaço ibérico. No desenvolvimento das leituras iconológicas e partindo de uma análise formalista pela necessária definição das tipologias do ornamento, os trabalhos de Paulo Pereira<sup>27</sup> têm mostrado a fertilidade deste terreno na exploração das vertentes diversificadas do tempo manuelino. Sem que o mosteiro de Santa Cruz adquira um lugar de protagonismo na política construtiva nacional, a ele o autor confere o devido relevo no enquadramento das pressões multifacetadas que se cruzam no reinado do Venturoso. Os

---

24 A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal - Cidade de Coimbra*, Lisboa, A.N.B.A., 1947; A. N. Gonçalves, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, Epartur, 1979; A. N. Gonçalves, *Estudos de História da Arte Medieval*, Coimbra, Epartur, 1980; A. N. Gonçalves, “A capela matriz do isento de Santa Cruz de Coimbra”, *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. X, Coimbra, 1988, pp. 113-132.

25 Jorge H. Pais da Silva, *Páginas de História da Arte*, vol. I, Lisboa, Ed. Estampa, 1986, pp. 61-99.

26 George Kubler, “The Claustal «Fons Vitae» in Spain and Portugal”, *Traza y Basa*, nº 2, Palma de Mallorca, 1973; G. Kubler, *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes. 1521-1706*, Lisboa, Ed. Vega, 1988.

27 Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, F.L.U.C., 1990; , “A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 115-155.



estudos de Pedro Dias<sup>28</sup>, têm vindo também a incidir sobre o mosteiro de Santa Cruz, no entendimento crucial da sua definição interna e da projecção à cidade de uma estética fundada nos alvares e desenvolvimento das retóricas manuelina ou renascentista. Por outro lado, a diversidade dos seus trabalhos contempla, muitas vezes em compreensível preferência biográfica dos artistas intervenientes no espaço do mosteiro<sup>29</sup>, a leitura crítica de momentos alargados a sensibilidades tão distintas como as praticadas na primeira ou na segunda metade de Quinhentos e tradutores de uma plástica inovadora ou mais contemporizadora com a tradição. Finalmente, e de idêntico cariz biográfico, o estudo sobre Diogo de Castilho<sup>30</sup>, na sequência dos trabalhos exemplares de António Nogueira Gonçalves sobre o arquitecto, não podia deixar de configurar a importância do mosteiro na formação e na projecção de uma arquitectura que incorpora as vontades dominantes da política nacional e expressa, ao mesmo tempo, a recriação inventiva de modelos importados e conjugados com sensibilidades autóctones<sup>31</sup>.

A História da Arte não pode, portanto, ignorar o mosteiro de Santa Cruz sempre que esteja em causa a interpretação estética das correntes arquitectónicas ao longo do séc. XVI e com uma prática de maior ou menor fidelidade ao mundo imagético do classicismo mas não surgiu, até agora, um

---

28 Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença. 1490-1540*, Coimbra, Epartur, 1982; P. Dias, “Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas em Coimbra durante o século XVI”, *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982, pp. 97-127; P. Dias, “A presença de artistas franceses no Portugal de Quinhentos”, *Mundo da Arte*, nº 14, Coimbra, 1983; P. Dias, “O retábulo quinhentista da igreja de Santa Cruz de Coimbra”, *Mundo da Arte*, nº 16, Coimbra, 1983; P. Dias, “Notas para o estudo do emprego das ordens clássicas nos claustros quinhentistas de Coimbra”, *Munda*, nº 13, Coimbra, 1987; P. Dias, *A Arquitectura Manuelina*, Porto, Liv. Civilização, 1988; P. Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, F.L.U.C., 1993.

29 Pedro Dias, *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*, Coimbra, F.L.U.C., 1996; P. Dias, “A oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do maneirismo coimbrão”, *Oficinas Regionais*, Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, (Viseu, 1991), Tomar, I.P.T., pp. 15-62.

30 Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença em Coimbra*, Diss. de Mestrado, Coimbra, F.L.U.C., 1990.

31 Veja-se, por exemplo, como os cubelos da Fonte do Claustro da Manga são também interpretados como referências longínquas a soluções castrenses num ideário que contempla as práticas ligadas à arquitectura militar: Rafael Moreira, “A arquitectura militar do Renascimento em Portugal”, *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981, p. 301.

trabalho de fundamental abordagem à sua actuação no campo da aceitação e desenvolvimento das estruturas renascentistas do espaço e do ornamento. Tentar o estabelecimento das condicionantes presentes ao tempo dessa incorporação, definindo o carácter inovador de uma plasticidade que convive ainda com a fraseologia do manuelino; fixar os vários momentos que atravessa a interpretação crúzia das exigências estéticas ao longo do século; determinar o nível da real importância do mosteiro no jogo das influências nacionais e locais, verificando até que ponto pode ser entendido como espaço aberto à difusão das “maneiras” crúzias, sucessivamente reinterpretadas, são os primeiros objectivos deste trabalho.

O mosteiro de Santa Cruz é, assim, o momento “inaugural” desta dissertação e através dele e dos modelos implantados se tentará a interpretação da arquitectura do Renascimento em Coimbra. Não sendo objecto de estudo sistemático e exaustivo a arquitectura praticada por outras instituições de enorme relevância na cidade, como a Universidade ou os colégios que gravitaram em torno dela, não poderão estas ser esquecidas num contexto cultural que domina sobretudo a segunda metade do século XVI. Mas porque o mosteiro se constitui em polo dinamizador em matéria de política arquitectónica, cuja influência, progressivamente diluída com o avançar do século, é determinante nas sucessivas orientações verificadas na arquitectura renascentista do tempo, justifica-se a opção que coincide com o enorme protagonismo desempenhado pelos crúzios, do qual, afinal, nunca se quiseram demitir. Desta forma, serão analisadas as vertentes específicas que a arquitectura crúzia foi assumindo durante todo o século XVI, desde a emergência dos formulários renascentistas até à imposição de espaços e formas, herdeiros de uma cultura clacissizante mas já convertidos a uma outra sensibilidade que conjuga os valores do humano com referências de natureza diversa. E porque o período sebástico ou a dominação filipina não cortam uma trajectória artística com raízes no tempo joanino, antes a prolongam garantindo-lhe a eficácia na fixação de modelos específicos, a arquitectura do Renascimento em Coimbra inserir-se-á numa realidade temporal de longa duração que se transmuta em matizes diversificadas. Por essa razão, a arquitectura ligada a outras instituições civis ou religiosas, manifesta-se em

efeitos que não se podem perder de vista em ordem à melhor clarificação do fenómeno artístico e cultural que enforma a cidade.

Assim, e na consciência de que o tempo histórico ou o tempo artístico não são entidades rígidas e demarcáveis, não é pertinente entrincheirá-las em atrofiantes isolamentos, tornando-se absurda qualquer tentativa de estabelecer aqui balizas cronológicas rigorosas e impeditivas de perceber, nas diferentes escalas, a fluidez do percurso estético. As únicas fronteiras aceitáveis coincidem, não com datas transformadas em promotoras de um qualquer processo de ruptura, nem sequer com edifícios considerados protagonistas de uma corrente, mas antes com dinâmicas culturais que se refrescam e se afastam cada vez mais de pressupostos que vão perdendo validade. Tal como a data de 1527 não pode ser simplesmente entendida como um marco que, no mosteiro de Santa Cruz, desencadeou a cultura arquitectónica do Renascimento, na realidade, já em curso anteriormente, também, por exemplo, as propostas alternativas apresentadas no colégio de Santo Agostinho não inviabilizaram a continuidade de formas ou espaços numa realidade multifacetada. Não sendo necessário invocar outros exemplos, basta enfrentar a última década do século XVI, em que foram fundados edifícios tão relevantes como o colégio crúzio ou o complexo jesuítico, para suspeitar da presença de vontades diferenciadas em que as “novidades” de uma (nomeadamente no claustro de Santo Agostinho) não anulam a força tectónica da outra, cujas linhas fundamentais vinham a ter desenvolvimento desde, pelo menos, a década de 50 de Quinhentos. Logo a seguir, a partir de 1602, a igreja do convento de S. Francisco viria provar que esta corrente estava ainda longe de estar esgotada.

Desta forma, o tempo ganhará aqui uma independência e dinâmica não linear, na convicção de que muitos dos sintomas que afectavam a arte de construir nos princípios do século XVI circulariam ainda no “sangue” dos espaços oferecidos pelo século seguinte. É uma cultura rica, complexa e variada que se prolonga com matizes sugestivos de pressões diversas e que já não se reconhece, por exemplo, no novo mosteiro de Santa Clara. É também desta forma que este trabalho, que privilegia o século de Quinhentos, não pode

ignorar todo o conjunto de anseios culturais e estéticos que se confirmam ainda nas construções efectuadas ao longo do período filipino.

No segundo capítulo privilegia-se, aliás, uma focagem direccionada a outras entidades construtoras que não o mosteiro de Santa Cruz e que, também numa área de entendimento de concordância ou rebelião com a moldura crúzia, não deixam de ocupar um lugar estratégico no conjunto da arquitectura citadina. Sem carácter monográfico e ultrapassando uma metodologia formalista mais cerrada, mas reivindicando sempre as potencialidades da “forma”, serão analisados os espaços mais determinantes numa política construtiva global que, em semelhante etapa, tem obrigatoriamente de atender aos colégios universitários. É neles que se instalam, afinal, os programas arquitectónicos coerentes a uma finalidade intrínseca que os fundamenta e que se adapta à cultura citadina.

O colégio das Artes assumirá neste capítulo um papel de destaque justificado pela carga de inovação que o rodeia. Por idêntica ordem de razões, o colégio de Santo Agostinho, na sua qualidade de encerramento pontual de todo um ciclo construtivo, merecerá também abordagem específica e diferenciada. Na generalidade dos colégios concede-se especial atenção aos núcleos da igreja e do claustro ou discute-se a peculiar definição das coberturas impostas num tempo que ultrapassa o século XVI. A partir do reconhecimento da importância das informações “biográficas” já coligidas para cada uma das estruturas colegiais, parte-se para a interpretação das “unidades” formais e espaciais que protagonizam os objectivos da construção. Neste contexto, foi indispensável a consulta de uma “bibliografia colegial” que passa sobretudo pelo desenvolvimento dado por muitos autores, já referidos, ao mosteiro de Santa Cruz. No âmbito do artístico salientem-se, mais uma vez, os ensaios de António Nogueira Gonçalves e Pedro Dias e, mais recentemente, os trabalhos de Rui Pedro Lobo e Walter Rossa. O primeiro, numa tentativa de caracterização das etapas construtivas dos colégios das Artes e de S. Jerónimo e da leitura integrada da rua da Sofia<sup>32</sup>; o segundo numa perspectiva de

---

32 Rui Pedro Lobo, *Os Colégios de Jesus, das Artes e de S. Jerónimo. Evolução e transformação no espaço urbano*, Coimbra, ed. do Dep. de Arquitectura da F.C.T.U.C., 1999; Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia. Arquitectura e urbanismo no século XVI*, Provas

enquadramento urbanístico que abrange a rua da Sofia e os colégios da Alta da cidade cujos espaços vão colidir com as denunciadas intenções régias para a colocação das Escolas<sup>33</sup>.

Para além dos colégios, este capítulo, que recolhe e investiga uma dinâmica construtiva alargada, não pode descurar outros empreendimentos marcantes, fruto da necessidade de renovação por parte das instâncias de maior relevo na cidade. Nessa conformidade, a Misericórdia, veículo portador de respeito e consideração sociais, é a grande ausente nesta investigação, por ter já sido alvo de estudo aprofundado<sup>34</sup> ao qual nada de novo se acrescentaria. Em contrapartida, a atitude mecenática do bispo D. Jorge de Almeida merece aqui o devido destaque na política de alianças ou de confrontos que molda a cidade.

Considerando também que, por norma, as realizações arquitectónicas de propostas inovadoras e mais arrojadas se encontram inevitavelmente ligadas aos mais importantes centros de poder, político-institucionais ou económicos, serão também analisados os fenómenos plásticos ocorridos noutras áreas geográficas, sobretudo na medida em que se afastam ou aproximam das realidades definidas em Coimbra. E, sempre que possível, o inevitável paralelo com os sinais visíveis além-fronteiras num mesmo tempo artístico, dará um maior enquadramento às especificidades locais, sem que estas sejam entendidas numa perspectiva de simples periferismo que passa pela ultrapassagem do isolamento na recolha, mais ou menos tardia, de um comportamento importado.

A abordagem à teoria arquitectónica, que funciona como sustentáculo forte à prática da execução, torna-se obrigatória e necessária no apuramento da sua eficácia e no respectivo entendimento da fuga criativa à norma. Com efeito, o desvirtuamento que se observa, por vezes, às sugestões de natureza tratadística, não tem que ser encarado como sintoma de menoridade ou atraso

---

de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Coimbra, Dep. de Arquitectura da F.C.T.U.C., 1999.

33 Walter Rossa, *Diversidade. Urbanografia do espaço de Coimbra até ao estabelecimento definitivo da Universidade*, Dissertação de doutoramento, Coimbra, F.C.T.U.C., 2001.

34 João José Cardoso, *Santas e Casas; as Misericórdias do Baixo-Mondego e as suas igrejas nos séculos XVI e XVII*, Dissertação de Mestrado, Coimbra, F.L.U.C., 1996.

relativo à compreensão das lições dos tratados; interpretações diferenciadas também conferem, pelo contrário, um grau de inteligibilidade criativa e adequada a um meio geográfico e cultural particular.

Objecto de análise, vertido para o terceiro capítulo, é também a organização decorativa que reveste superfícies murais, coberturas, fachadas e estruturas retabulares devidamente integradas e contextualizadas no âmbito da arquitectura onde se inserem. Na realidade, nunca o papel da decoração foi tão individualizado como em Coimbra, ganhando aqui um estatuto de privilégio na compreensão de uma especificidade que adquire foros de tradição que se prolonga, com outra sensibilidade no manejo dos códigos disponíveis, pelo século XVII adiantado. E se é verdade que o peso da escola ruanesca explica a persistência do gosto pelo ornamento, já a riqueza interpretativa com que é traduzido se tem que integrar num contexto mais vasto e relacionado com a encomenda, decisivas influências vindas do norte da Europa, supostos vazios no âmbito de alternativas credíveis, capacidades técnicas, etc. Por outro lado, a convivência com uma arquitectura desnudada em que a força dos elementos é determinante no apuramento de um sistema de valores ligados ao decoro e à divulgação dos preceitos mais caros à Contra-Reforma, faz também de Coimbra uma referência obrigatória de actualização às correntes arquitectónicas eruditas que iam ganhando a globalidade do país.

Finalmente, porque todo o processo em curso não se compreende sem a participação activa da mão-de-obra envolvida, o quarto capítulo é inteiramente dedicado aos artistas que também contribuíram para a edificação da moldura arquitectónica da cidade. Através da constituição de um elenco o mais exaustivo possível dos nomes associados à construção será possível apurar os diversos níveis da sua formação e a respectiva contribuição prestada nos espaços em causa. Rejeitando intuitos meramente biográficos, os artistas serão encarados numa perspectiva de integração em contexto político, económico e sócio-cultural adequado, sem nunca perder de vista a sua própria capacidade de subversão contida em potencialidades criadoras de inovação. Por outras palavras, não será descurada a importância do papel do artista, não necessariamente entendido numa dimensão de génio criador à margem das pressões envolventes, mas integrado na especificidade do seu mundo laboral,

capaz de lhe permitir ousadias de invenção ou de o fixar a cadeias promovidas por interesses sociais e profissionais. E a novidade no campo das artes plásticas é também convertida em agente de mudança estética que envolve uma nova apreciação das dinâmicas sociais e culturais em jogo.

Aqui se desenvolve também o tema por nós já abordado em dissertação de Mestrado, defendida em 1991. Um trabalho de características monográficas, centrado na figura e na actividade de Diogo de Castilho, volta-se agora para uma análise mais abrangente da arquitectura quinhentista de Coimbra que extravasa o âmbito específico da arquitectura castilhiana conferindo-lhe, muito embora, uma definição mais explícita no complexo balancear das influências que se movem na cidade.

Esta dissertação percorre um longo período que enfrenta momentos estéticos diferenciados que têm sido objecto de alguma diversidade entre os historiadores de Arte. Os conceitos operativos de Renascimento e Maneirismo têm sido utilizados de forma nem sempre pacífica e esclarecedora da realidade plástica que pretendem retratar. Globalmente entendidos como as grandes linhas de força que estruturam a compreensão de um período alargado que se estende desde os começos de Quinhentos (e mesmo com raízes anteriores) até, *grosso modo*, aos meados do século XVII, assim têm mantido relativa estabilidade na convicção, mais ou menos pacífica, de que a beleza harmónica de um daria inevitavelmente lugar à conflitualidade rítmica do outro.

Ao primeiro, andam tradicionalmente ligadas as primeiras tentativas de assimilação dos formulários italianizantes oriundos, sobretudo, da postura cultural do *Quattrocento* que se conciliam com a abertura do país aos novos continentes, com a formação do Império e a necessidade do estabelecimento de mais decisiva imagem do poder. É neste esforço de integração de influências que se manifesta a presença dos sinais de referência italiana contaminados pelo “deslumbramento” marítimo e conciliados com a permanência do mundo medieval portador de uma carga simbólica ainda operativa. Em território periférico no contexto europeu mas capaz de se arvorar às pretensões de centralismo político-ideológico apoiado na força do Império, o reinado de D.

Manuel assegura a permeabilidade cultural e desenvolve as potencialidades vernaculares em recriações fecundas e originais.

Neste contexto, não carece de legitimidade o entendimento do período manuelino como tempo revestido de experiências multiplicadas que se interpenetram e dão corpo a sentidos regionalistas diversificados. Ao mesmo tempo, a consciência difusa que ia timidamente absorvendo as receitas do humanismo literário, revelava-se de maneira equivalente no sector das artes plásticas. E se o espaço moralizador que, pelos meados do século, surge na igreja da Graça em Coimbra, indicia já um contexto cultural contra-reformista, não é menos verdade que os formulários utilizados são ainda retirados dos modelos clássicos. Por outras palavras, a interpretação dos signos arquitectónicos antigos revela-se agora numa atitude que conduz à disciplina da leitura uniformizada e abrangente, à monumentalidade e à emotividade dirigida.

Até aos finais de Quinhentos e para além do século XVII, atravessando o período sebástico e o domínio filipino, as coordenadas da arquitectura em Coimbra mantiveram-se, no essencial, pautadas pela exigência do rigor tratadístico de longínqua referência vitruviana, pelas orientações da Igreja da Contra-Reforma e, simultaneamente, pelo preenchimento decorativo e quase obsessivo das estruturas. Um período de longuíssima duração em que é necessária a captação da ruptura mas também é legítimo o entendimento da continuidade. Essa sensibilidade marcante que é sobretudo uma reflexão contínua sobre os problemas da adequação da arquitectura ao espaço de sociabilização foi, em Portugal, definitivamente “credibilizada” pelos esforços bem sucedidos de Pais da Silva. A partir dos seus escritos, o Maneirismo, como fonte generosa de “*transgressões ao código renascentista*” arvorou-se em estilo autónomo e diferenciado capaz de redefinir o léxico humanista recriando formas e espaços inspirados ainda, em primeira mão, na produção artística da *maniera italiana*.

Não é possível qualquer abordagem aos problemas da arquitectura projectada no século XVI sem uma tomada de posição prévia acerca do conceito de Maneirismo. Omitiríamos a complexidade que ele encerra não



clarificando a extensa problemática de que se reveste o seu conteúdo ou aceitando-o sem reservas, na tentativa de fazer “encaixar” sucessivos edifícios na prateleira sob o signo da ambiguidade, da inquietação ou da conflitualidade rítmica das formas e do espaço. E se a História da Arte se constrói também a partir dos conceitos que permitem leituras mais inteligíveis do percurso artístico, não deixam estes de transportar consigo rastros de incredibilidade, suspeita e marcas de forte relativização. Da mesma forma que determinados fenómenos sociais, políticos, económicos ou culturais não se adequam ao sentido global das “Idades” históricas em que ocorrem, a plasticidade geral dos movimentos artísticos também não absorve em si a totalidade das obras produzidas. E, dentro de uma similar caracterização estilística, as leituras interpretativas para uma modalidade plástica nem sempre são coincidentes com as linhas de força que condicionam o sentir estético de toda uma época.

Em Portugal, a pintura deste complexo período, sistematicamente levantada e estudada por Vitor Serrão, começa a manifestar essa vontade de internacionalização “maneirista” com a produção da oficina de Gregório Lopes, embora se imponha definitivamente com as posições de Francisco de Holanda regressado de Itália e com a estadia neste país do pintor Campelo, prolongando-se até às primeiras décadas do século XVII, já eivado de espírito “proto-barroco”. O caso da escultura, mais intimamente ligada à arquitectura, por via da decoração, já foi alvo de um estudo de Pedro Dias<sup>35</sup> que pretendia a clarificação e o levantamento sumário dessa sensibilidade. Para o autor, esta inicia-se com os “Meninos da Graça” em Évora e projecta-se também até aos meados de Seiscentos. Em tentativa de caracterização, “ *a escultura maneirista é idealizada e caprichosa, recusa o naturalismo e valoriza a ideia, mesmo que para tal tenha de violentar as normas que fizeram a fortuna da renascença: a perspectiva, a simetria e a proporção*”<sup>36</sup>. Na realidade, os mesmos rótulos que se aplicam à escultura e à pintura têm servido, igualmente, para a arquitectura, enquadradas, *grosso modo*, dentro do mesmo espaço cronológico. Mesmo que

---

35 Pedro Dias, *A escultura maneirista portuguesa. Subsídios para uma síntese*, Coimbra, Ed. Minerva, 1995.

36 Pedro Dias, *A escultura maneirista portuguesa...*, p. 12.

se admita a sua convivência, sobretudo nas faixas temporais limítrofes, com outras matrizes estéticas, como o gótico-manuelino, o renascimento ou o barroco, o maneirismo tende à individualização e à conquista da autonomia. À custa do sacrifício do entendimento de uma continuidade possível, negaram-se-lhe os valores do humano sobrevalorizando o divino, retirou-se-lhe a beleza e a harmonia renascentistas e infiltrou-se-lhe a conflitualidade, e o clássico e o anti-clássico pautam as regras de um jogo indefinido e nem sempre esclarecedor. E a ambiguidade caracterizadora do “estilo” estende-se à vasta nomenclatura que ele encerra. Com efeito, nunca a historiografia foi tão prolixa em encontrar marcas separadoras numa sensibilidade mais abrangente: as designações de *proto-maneirismo*, *maneirismo temperado*, *maneirismo erudito*, *maneirismo flamengo*, *maneirismo reformado* ou *tardo-maneirismo*<sup>37</sup>, mais não fazem do que espartilhar um tempo artístico com remotas origens ainda na primeira metade do século XVI e que se vai prolongar, com sinais e ritmos diversificados, pelo século XVII adiantado. É, na realidade, o Renascimento que se reforma, adaptando-se às novas situações engendradas pela política de “força” da Igreja num crescendo impositivo dos valores catequéticos, pela pressão do alargamento da encomenda moralizada e moralizadora, pela progressiva internacionalização dos contactos dentro e fora do espaço europeu, pela necessidade de iludir as fragilidades do poder, pela abundância dos receituários a utilizar e pela qualidade da mão-de-obra disponível.

E porque a arquitectura do Renascimento não se desenvolve de maneira uniforme em Coimbra, antes apresenta vertentes diversificadas na organização do espaço e das formas, serão questionadas as variantes encontradas e, tanto quanto possível, organizadas em séries tipológicas que permitam a maior inteligibilidade do percurso. Privilegiar-se-á a análise directa dos edifícios, na convicção de que estes constituem a fonte primeira para a descodificação do sentido da arquitectura, nomeadamente quando a falta de documentação explícita sobre os problemas construtivos não possibilitem uma abordagem mais exaustiva e complementar. Ao mesmo tempo, finalmente, discutir-se-á a

---

37 Ver Carlos Ruão, *Arquitectura Maneirista no Noroeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo*, Coimbra, F.L.U.C., 1996, pp. 15-22.

validade da inserção das diferentes sensibilidades manifestadas nas malhas apertadas da fenomenologia dos estilos, enquanto universos restritos, apelativos à unidade e deixando escassa margem de fuga para a diversidade. A revisão da terminologia aplicada à arquitectura quinhentista em Coimbra, passa, assim, por uma reabordagem conceptual que nega o espartilhamento das suas estruturas “moleculares” num tempo artístico e, preferencialmente, as deixa respirar num âmbito mais lato e mais adequado ao entendimento do seu próprio percurso.

Evitar-se-á, assim, o tratamento deste período em contexto metodológico específico que nele possa interferir mutilando uma apreciação que privilegia a coisa artística em articulação com o espaço e o tempo. Apurar-se-ão sensibilidades comuns na definição de tipologias convergentes sem que estas sejam encaixadas em categorias irreduzíveis ou meras transmissoras de uma cultura mais ou menos fechada. Se os velhos operadores cognitivos pretendiam a descodificação dos fenómenos plásticos pelo agrupamento de sentidos formais radicados na pretensa clareza das entidades dicotómicas e expressivas da forma (à maneira wölffliana), uma historiografia mais recente optou por novo enquadramento alcandorado na “descoberta” de renovados pressupostos epistemológicos que, nem por isso, deixam de se constituir em unidades formais de grande abstracção. Assim, e no campo da arquitectura, as indagações em torno da natureza da forma revelada ou intuída e da sua sintonia com o tempo, deram lugar à captação de conjuntos “celulares” em cujo interior se processa o âmbito concreto da pesquisa. O mesmo é dizer que os valores operativos centrados, por exemplo, na dinâmica tipológica de superfícies murais, da especificidade da coluna, da envolvência decorativa ou da formulação do espaço, enveredaram pela decifração de outras unidades tipológicas expressas por via da análise de “compartimentos” como a “arquitectura de poder”, “arquitectura do saber”, “arquitectura da Fé”, “arquitectura erudita” ou “arquitectura popular”. Na realidade, compartimentos que, partindo de contextualizações mais abrangentes, não deixam de apelar à tipificação de comportamentos estéticos vertidos em plasticidades específicas. Ou seja, um percurso de conhecimento feito “ao contrário”: enquanto o primeiro capta o tempo artístico através da especificidade da forma, o segundo

absorve as formas pela “resolução” do sentido do tempo enclausurado em unidades temáticas e, nem por isso, menos abstractas. E, se não é muitas vezes possível questionar a legitimidade destas metodologias, importa, em primeiro lugar, rejeitar a tentação de reduzir a forma a simples categoria reflectora dos equilíbrios ou tensões circundantes ao objecto e atribuir-lhe um papel dinâmico com capacidade interventiva no forjar de novas atitudes culturais. Por outro lado, as tipologias apuradas também não podem ser entendidas como entidades estanques por onde não passa a conflitualidade e o sopro da transgressão ao modelo implantado; antes, serão colocadas em plataforma que concilia a estabilidade e a desobediência à norma, que organiza coerente os ingredientes recolhidos dentro e fora da especificidade do seu percurso, mas transporta igualmente consigo o gérmen da subversão à permanência e é capaz da reinvenção de novos caminhos. Em última análise, se a forma se converte em conceito operativo de grande utilidade, tem de ser enfrentada no enorme grau de independência de que também se reveste e constantemente interpelada na decifração do universo global das formas e das imagens envolventes.

Neste contexto, a interpretação ao nível da iconologia haverá de interferir no processo discursivo sempre que os espaços e as formas o solicitarem. Porque a descodificação dos fenómenos plásticos requer a observação orientada das imagens que a partir dela se fundamentam e ganham consistência, e porque a dinâmica do olhar sofre a contaminação de um específico percurso individual, os resultados de uma análise devidamente documentada e criteriosa, mais do que perderem cientificidade, adquirem a riqueza do subjectivo e a pluralidade interpretativa.

Que se recorra, pois, à forma, à imagem, ao documento alargado, aos fenómenos de socialização, às pretensas unidades “celulares” em arquitectura, e que se faça apelo à colaboração dos códigos linguísticos, sem nunca perder de vista as qualidades subjectivas de um trabalho permanentemente em construção e, por isso mesmo, constantemente enriquecido.

**CAPÍTULO I**  
**OS MODELOS VISÍVEIS.**  
**O MOSTEIRO DE SANTA CRUZ**



## 1. O mosteiro românico.

As campanhas de obras que varreram o mosteiro de Santa Cruz no período manuelino partiram de uma estrutura física anterior cuja definição básica assentava ainda nas primitivas construções lançadas em tempos românicos. As referências à sua fundação baseiam-se na crónica da vida do arcediogo D. Telo, o principal impulsionador da nova comunidade religiosa que adoptava, desde o início, a regra de Santo Agostinho com base no exemplo do mosteiro de S. Rufo em Avinhão<sup>1</sup> e no texto de Hugo de S. Victor, o *Expositio in Regulam*, que haveria de se constituir em modelo orientador da conduta canonical. De nítido pendor apologético, a *Vita Tellonis*, integrada no Livro Santo da Sé conimbricense e recentemente publicada e traduzida na íntegra<sup>2</sup>, constitui-se na primeira fonte documental para a interpretação das necessidades sentidas na montagem de uma espacialidade proposta pelo arcediogo acompanhado por uma “*falange de homens de primeiro plano em número igual ao dos doze Apóstolos*”<sup>3</sup>. Mas se o texto é pródigo em torno do enaltecimento da figura de D. Telo, cuja missão não deixa de ser equiparada ao desempenho de Cristo na evangelização do mundo e no lançamento de primeiras pedras que se revestem de profundo carácter iniciático, já não é tão clara a definição dos espaços fundados a 28 de Junho de 1131 no sítio dos Banhos Régios, que incluía também o horto comprado para o efeito à diocese em 1129. A protecção do futuro rei, Afonso Henriques, é, igualmente, explícita na doação da almuinha em Setembro de 1137.

A indicação da preexistência de um templo da invocação de Santa Cruz foi recentemente, em tese de doutoramento dedicada ao espaço urbano da

---

<sup>1</sup> A devoção a S. Rufo manifestou-se, desde logo, pela presença, de um altar consagrado ao santo onde, “*se dezia a 2ª missa do natal deuia de estar em parte onde se uisse do coro o sacerdote*”: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, B.P.M.P., Ms. 86, P. I, fl. 49.

<sup>2</sup> Aires A. Nascimento, *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra. Vida de D. Telo, Vida de D. Teotónio, Vida de Martinho de Soure*, Lisboa, Ed. Colibri, 1998, pp. 54-121.

<sup>3</sup> Aires A. Nascimento, *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra...*, p. 57.

cidade, alvo de uma leitura de grande significado<sup>4</sup>. Na realidade, contrariando as ideias mais difundidas a partir do principal cronista da Ordem<sup>5</sup>, Walter Rossa chama a atenção para o carácter ideológico da invocação do mosteiro sediado em terreno da Judiaria Velha, apelando aos “*contemporâneos ideais de cruzada*”<sup>6</sup> no contexto da projecção cidadina perante os avanços da Reconquista e da rivalidade expressa entre a mitra e o recém-fundado mosteiro.

Armando Alberto Martins assentou, com adequado desenvolvimento<sup>7</sup>, a fundação do mosteiro em momento absolutamente decisivo para a consolidação das estruturas políticas, administrativas e clericais, cujo protagonista haveria de ser, logo a partir de 1128, D. Afonso Henriques. Numa altura em que o clero genericamente se entrega às disputas suscitadas pela obediência progressiva ao estipulado pela reforma gregoriana e o infante nomeia para a diocese coimbrã o bispo D. Bernardo, “*afastando para longe o perigo de Coimbra cair na aceitação da órbita de influência metropolitana de Toledo ou Compostela*”<sup>8</sup>, mas em clara oposição às expectativas do Cabido e do arcediogo D. Telo, os fundadores do mosteiro de Santa Cruz, “*saberão ocupar os mais activos centros onde o moçarabismo se tinha desenvolvido (Coimbra, Seia, Leiria) e, acolhendo socialmente os Moçárabes, cujo número não deixará de aumentar com as guerras no Sul, recolher-lhes-ão a herança cultural que saberão*

---

<sup>4</sup> Walter Rossa, *Diversidade. Urbanografia do espaço de Coimbra até ao estabelecimento definitivo da Universidade*, Dissertação de doutoramento, Coimbra, 2001, pp. 298-310, 316-322.

<sup>5</sup> A credibilização do espaço onde se funda o mosteiro e da sua organização interna, através de conotações simbólicas precisas, é feita por Nicolau de Santa Maria sempre centrado no protagonismo de D. Telo no processo da construção: “... *com este intento [de fundar o mosteiro] trouxe consigo da santa Cidade hum debuxo do Mosteiro do Santo Sepulchro, e notou com particular aduertencia o modo de vida daquelles santos conegos ... achou hum [terreno] fora da Cidade, nos arrabaldes della, onde chamaão os Banhos da Rainha, que lhe contentou mais que todos, por ter da parte do Norte hum monte coroado de Oliueiras, aruores bem afortunadas ... o grande Padre Santo Agostinho chamou ao monte Oliuete, monte de frutos ... a principal rezão, que o moueo escolher este sitio, foi auer nelle hua Igreja antiga da inuocação de Santa Cruz, que no tomanho, e no estar fundada junto de hua horta, se parecia todo com a do Santo Sepulchro ... Neste sitio pois, & junto da antiga Igreja de Santa Cruz, por lhe contentar o Orago, & por se aproueitar della, assentou consigo o nosso Arcediogo fundar o nouo Mosteiro pela traça, & debuxo, que truxera de Ierusalem...*”: Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, Lisboa, Na officina de Ioam da Costa, 1668, Parte II, Liv. VII, pp. 6, 8.

<sup>6</sup> Walter Rossa, *Diversidade...*, p. 328.

<sup>7</sup> Armando Alberto Martins, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Séculos XII-XV. História e Instituição*, vol. I, dissertação de Doutoramento polic., Lisboa, F.L.U.L., 1996, pp. 121-132.

<sup>8</sup> Armando Alberto Martins, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra...*, vol. I, p. 131.



*assimilar e transmitir e com a qual plasmarão, de forma original, os valores da sua própria cultura regrante... Assimilando a herança cultural moçárabe e protegendo-os socialmente, Santa Cruz, colocava-se, inequivocamente, do lado «romano» e do lado do moçarabismo, fornecendo ao moço Infante um caminho que lhe permitia com o seu apoio o auxílio do Papado e da Cristandade, sem o que não parecia viável a formação de Portugal”<sup>9</sup>. Por aqui passariam também as preocupações do futuro rei no sentido da expressão protectora ao mosteiro e ao património que, desde o início, se começava a formar.*

O mosteiro de Santa Cruz nascia, pois, num tempo de intensa renovação espiritual que orientava expressamente a vida dos cónegos para a oração, a leitura dos textos sagrados e para a ajuda assistencial aos pobres<sup>10</sup>. Mas semelhante vocação não impediu as campanhas mais ou menos bem orquestradas que, desde muito cedo, outras instituições religiosas moveram contra os crúzios. A primeira contenda entre o mosteiro e a Sé surgiu logo por alturas da fundação, pretendendo esta que os crúzios lhe fizessem doação de todos os seus bens assegurando, assim, a respectiva subordinação. Tais ambições provocaram a pronta reacção do arcediogo que obteve de Inocêncio II, por bula de 26 de Maio de 1135, o privilégio de Isento colocando o mosteiro sob a protecção directa do papado. Expressivamente, o Papa recomendava ao rei D. Afonso Henriques que, “*não permitas que alguém os perturbe*”<sup>11</sup>. Os conflitos nesta matéria arrastar-se-iam durante anos e haveriam de serenar apenas em Março de 1162, pela chamada Carta de Liberdade concedida ao mosteiro pelo bispo D. Miguel Pais Salomão<sup>12</sup>, crúzio convicto e com períodos conhecidos dentro da cerca do mosteiro. A autonomia face à tutela diocesana seria reconhecida por Alexandre III logo no ano seguinte, quase duas décadas antes do reconhecimento papal da independência nacional. De uma habilidade diplomática exemplar, os crúzios garantiam, assim, a protecção papal e colocavam-se também sob a guarda régia. Na realidade, o mosteiro que haveria

---

<sup>9</sup> Armando Alberto Martins, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra...*, vol. I, pp. 51, 54.

<sup>10</sup> António Cruz, *Santa Cruz de Coimbra na cultura portuguesa da Idade Média*, Bibliotheca Portvcalensis, vols. V-VI, Porto, 1963-1964, p. 39.

<sup>11</sup> António Cruz, *Santa Cruz de Coimbra...*, p. 25.

de travar aceras batalhas de poder ao longo de praticamente toda a sua existência, atravessou a Idade Média em conflitos mais ou menos violentos com as instituições religiosas que, por seu turno, se iam também creditando em território nacional. Polémicas mantidas com Alcobaça e com o núcleo cisterciense que ia consolidando prestígio e riqueza material ou com o mosteiro de Santa Clara, cuja fundação por D. Mor Dias levava consigo os bens patrimoniais das Donas dissidentes de Santa Cruz, são apenas alguns dos ingredientes que pautaram então a vida agitada do mosteiro. Quanto à Mitra e ao Cabido tinham, no século XIV, *“percebido e aceite a existência do mosteiro isento no seu território diocesano, visto nenhum direito o poder anular. Importava apenas, tentar limitar-lhe, ao máximo, o exercício dos seus poderes e o grau de influência e atracção entre os fiéis”*<sup>13</sup>.

Pela crónica de Nicolau de S. Maria divulgaram-se as preocupações de D. Telo no sentido de adquirir terrenos adequados à instalação da comunidade, tendo, ainda em 1129, comprado, *“por trinta maravedis de ouro, ao bispo Bernardo e aos seus cónegos, um horto que ficava a pegar e tinha uma abundantíssima fonte de águas. Junto desta mandou construir um claustro e fez com que a fonte corresse para o seu tanque”*<sup>14</sup>. Informa também o designado Livro das Lembranças que, *“o arcediogo Dom Tello temendo se que assy o podiam (os mouros) fazer aos coonegos religiosos mandou fazer huum muro com caramanchooens arredor da Igreja e claustra”*<sup>15</sup>. O empenho do arcediogo no desenvolvimento e protecção do mosteiro expressa-se bem no Livro Santo: *“como Marta preocupava-se com os trabalhos do dia a dia, construindo uma cerca em volta do convento, levantando torres em pontos altos, edificando moradias dentro e fora do claustro, comprando quintas e herdades... Porque, no entanto, não podia de forma alguma levantar um edificio como fora previsto, tomando o compasso na mão, qual Tomé junto do rei Gondaforo, como architecto conhecedor do officio, desenha a traça interior*

---

<sup>12</sup> António Cruz, *Santa Cruz de Coimbra...*, p. 58.

<sup>13</sup> Armando Alberto Martins, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra...*, vol. I, p. 515.

<sup>14</sup> Aires A. Nascimento, *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra...*, p. 63.

<sup>15</sup> António Cruz, *Santa Cruz de Coimbra...*, p. 311.

*e a alçada exterior de toda a estrutura dos edificios*”<sup>16</sup>. À vida contemplativa, D. Telo aliava, assim, a tenacidade adequada aos tempos difíceis do confronto, funcionando simultaneamente como ideólogo, gestor e ... “arquitecto”. Aliás, pela Regra que se adoptava em Santa Cruz, “*mostrava-se uma nítida preocupação em conduzir a vida quotidiana sem excessos ou rigores ascéticos que tinham caracterizado o anterior monaquismo ... tentando harmonizar o ideal clerical de disponibilidade com o sentido meditativo e interior da vida monástica*”<sup>17</sup>.

A instalação do mosteiro implicava, necessariamente, a articulação com aquela área urbana e a consequente redefinição da sua rede viária que teve de se ajustar à cerca conventual, cujo traçado, “*que no exterior em toda a extensão era acompanhado por percursos viários, corresponderia a algo definido pelas intersecções dos actuais extremos nascente da Praça 8 de Maio, norte da Rua Olimpio Nicolau Rui Fernandes, inferior da Avenida Sá da Bandeira e sul do Mercado de D. Pedro V, por uma linha prolongável até ao cunhal sudoeste da igreja do mosteiro. No seu todo, a cerca de Santa Cruz constitui-se como uma extensão do perímetro muralhado da cidade.*”

*Note-se desde já que os limites norte e sul eram inicialmente definidos pelos sopés das colinas de Montarroio e de Almedina, tendo posteriormente sido dilatados para o meio das encostas em troca da realização de muros de suporte e infraestruturas viárias de melhor qualidade*”<sup>18</sup>. Na realidade, o Largo de Sansão ficaria fora da muralha crúzia, cujos limites a poente deveriam coincidir com a fachada da igreja e projectar-se no seu alinhamento. O relato de D. José de Cristo, remetido para o ano de 1359, denuncia essa agitação civil que, ao longo da Idade Média, preenchia a vida do Largo e coabitava de paredes-meias com o mosteiro: “*A redor do Adro de S. Cruz Auia antigamente huas cazas as quais estauão fundadas sobre colunas entre as*

---

<sup>16</sup> Aires A. Nascimento, *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra...*, p. 71.

Nicolau de S. Maria que, sintomaticamente, remete o protagonismo da construção para D. Afonso Henriques indica que este, “*Tambem acrecentou o Refeitório, & mais officinas do Mosteiro, que cercou todo de muro muito alto, com torres pera sua defeza ... E finalmente dentro nos mesmos muros fez hua fermosa horta, cercada de lorangeiras, & limoeiros, pera recreação, & aliuiu dos Conegos*”: Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. VII, p. 17.

<sup>17</sup> Armando Alberto Martins, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra...*, vol. I, p. 151.

*colunas estauão huas portas, onde se uendia a ortalisse, e fructas dos caseiros de S. Cruz junto destes esteos estauão huns assentos onde as mulheres partiaõ os sestos. e entre estes poais e o adro hia a rua publica e querendo a Cidade fazer por esta Rua huã calçada pretendia tirar estes poais e esteios pera que tudo fosse Rua Mas o prior D. Afonso (D. Afonso Pires, 1349-1377) resestio e pos demãda a Cidade, e pagou a Cidade as custas. foj isto em tempo delrej D. Pedro ... chamauaõ ao alpendre que estaua debaixo das cazas anteportas. Era MCCCLR e VIII*<sup>19</sup>. Já na transição dos séculos XIV-XV, o 19º prior D. Afonso Martins (1393-1414) aproveitou a doação de casas no princípio da rua da Moeda para as derrubar e, “*fazer maior o terreiro da Igreja, & Mosteiro de S. Cruz, que não só ficou mais largo, mas mais direito, & posto em quadro, pera nelle se poderem fazer festas de cauallo. E pera o dito terreiro ficar mais fermoso, mandou o Prior D. Affonso fazer duas fontes, com seus tanques de agoa em correspondencia hua da outra, em tal proporçaõ que podiaõ seruir de balizas pera se jugarem canas, & alcanzias. A primeira destas fontes estaua defronte da Igreja, & Mosteiro das Conegas de S. Ioaõ de S. Cruz, & tinha em cima hum S. Ioaõ Bautista vestido de pelles. A segunda estaua defronte do mesmo Mosteiro de S. Cruz, & tinha em cima hua Imagen de Samsam, vestido tãbem de pelles*”<sup>20</sup>. Não são necessários mais testemunhos referentes à vitalidade multifacetada do Largo dominado pelos crúzios.

A vocação assistencial dos cónegos regrantes de Santo Agostinho estimulava a presença das estruturas de índole caritativa e de acolhimento. E se, de facto, os ímpetus da caridade e do relacionamento com o universo secular desprotegido fazia, de há muito, parte das preocupações da generalidade dos regulares<sup>21</sup>, a novidade estava aqui, “*no espírito novo com que devia ser praticada. Aos Regrantes pedia-se que não se contentassem em receber os que vinham pedir, mas fossem eles mesmo à procura dos necessitados e*

---

<sup>18</sup> Walter Rossa, *Diversidade...*, p. 343-344.

<sup>19</sup> D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 20.

<sup>20</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte. II, Liv. IX, p. 245.

<sup>21</sup> Maria Helena da Cruz Coelho, “Os mosteiros medievais num tempo de hospedar e de caridade”, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 6, Palencia, 1992, pp. 9-35.

*envergonhados ou que localizassem as suas canónicas nas encruzilhadas dos caminhos ou nos arrabaldes das cidades, onde, já então, maior miséria tinha tendência a concentrar-se*<sup>22</sup>. Referências contemporâneas da fundação do mosteiro indicam, como não podia deixar de ser, a presença de dependências hospitalares com uma pequena capela dedicada a S. Nicolau<sup>23</sup>, cujos alicerces ainda se encontraram “quando se fez o terreiro... [tinha as costas em o norte e a porta no sul uirada pera o mosteiro]”<sup>24</sup>. D. José de Cristo aclarou então a sua localização: “O Hospital de s. cruz ia era feito em tempo de D. Joaõ Theotoneo. Era M.ccxij ... donde se colige o siteo do dito hospital e cuidado que ficaua na claustra da manga e pera monte Arroio porque des a doacaõ que as uinhas que dai ao hospital estauaõ da parte do norte iuntas ao hospital e tambem da parte do poente, e da parte do nacente ficauaõ na estrada publica, o que mostra estar esta uinha em a nossa orta abajxo do caminho do passadiso”<sup>25</sup>. Ou seja, o hospital medieval, com cemitério anexo, de configuração incerta (provavelmente de planta rectangular) e consagrado a S. Nicolau, situar-se-ia a norte da mole conventual, devidamente separado das outras áreas do mosteiro mas também com acesso facilitado. Com uma estrutura administrativa devidamente montada, na qual as Donas desempenhavam o papel de assistência directa aos enfermos, “o hospital, aparecia, intimamente, vinculado a certos rituais de carácter litúrgico da comunidade, que lhe reforçam a ideia de não ser um apêndice do mosteiro, mas sua parte essencial. Semanalmente, os ministros hebdomadários dirigiam-se, em procissão, ao hospital - «domus infirmorum» - para proceder a

---

<sup>22</sup> Armando Alberto Martins, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra...*, vol. II, pp. 584-585.

<sup>23</sup> “Já especialmente consignados ao hospital, adquiriu o mosteiro, na segunda metade do século doze, muitos bens, com um dispêndio total de cerca de 900 maravedis ... Porém, outros rendimentos, para além dos colhidos desses bens, tinham idêntica aplicação, sem referir as dádivas com que acudiam muitos fiéis. A própria dízima de quanto se colhia na paróquia do mosteiro era destinada ao seu hospital, e assim o confirma a carta de privilégio de Adriano 4º, de 8 de Agosto de 1157”: António Cruz, *Santa Cruz de Coimbra...*, pp. 31-32. Também Nicolau de Santa Maria, ao referir a acção do prior de S. Vicente, D. Paio, diz que este, ao entrar no governo da casa lisboeta em 1182, “tratou logo de fundar junto ao mesmo Mosteiro hum Hospital pera pobres; & peregrinos, semelhante ao que vira junto ao Mosteiro de S. Cruz, passando de caminho por Coimbra”: Dom Nicolau de S. Maria, *Chronica...*, P. II, Liv. VIII, p. 131.

<sup>24</sup> D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 48/v. Na realidade, encontra-se riscada a parte entre parêntesis recto, o que relativiza a verdade das palavras escritas.

<sup>25</sup> D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 23.

*cerimónia do «Mandatum» isto é, lavar os pés a três pobres, durante a celebração da missa em que todos participavam. Na Quaresma o mesmo ritual tinha lugar todos os dias, mas fazendo os ministros a procissão como renovado sinal de humildade, descalços e enquanto cantavam salmos e hinos litúrgicos. Igualmente, ao hospital se dirigia a procissão de penas disciplinares impostas no Capítulo»<sup>26</sup>. Para o hospital eram então dirigidos os investimentos patrimoniais necessários à sua manutenção e a aposta na área do conhecimento, saldada pelo crescente aumento dos livros ligados à medicina e a respectiva adequação à presença dos mestres credenciados na escola. E, também pela via da assistência hospitalar, os crúzios enriqueciam a engrenagem interna da ritualização ao mesmo tempo que ganhavam as duras batalhas da implantação e da credibilidade.*

Em todas as frentes são claras as preocupações com a montagem de uma estrutura material coerente com os propósitos iniciais e, desde logo, escudada numa política de angariação de fundos patrimoniais que haveria de fazer a imensa riqueza do mosteiro e transformá-lo no interlocutor de respeito entre as várias instâncias de poder ao longo de toda a Idade Média.

Abstraindo as referências mais concretas às obras efectuadas pelo prior D. Gomes no século XV, a documentação tem persistido silenciosa quanto à possibilidade de conhecimento dos ritmos de construção que não poderiam deixar de se fazer sentir, desde logo porque a comunidade, cada vez mais alargada, a isso necessariamente obrigava. Por outro lado, as indicações constantes sobre a acumulação de riqueza patrimonial dos crúzios estabelece as premissas adequadas à exposição de pública imagem de poder que passa também, de forma incontornável, pela arquitectura e pela definição de novas espacialidades. A projecção cultural de que desfruta o mosteiro em tempos medievais espelhada, aliás, na intensa e refinada actividade desenvolvida a partir do *scriptorium*, só podia ser acompanhada por uma atenção crescente ao espaço e às formas arquitectónicas que reflectem a dignidade dos conteúdos materiais e espirituais expostos.

Circunstância absolutamente reveladora dos imperativos sentidos na edificação de um espaço condigno, e à qual se não tem dada a devida

---

<sup>26</sup> Armando Alberto Martins, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra...*, vol. I, p. 227.

importância, é o cuidado permanente com que os crúzios encaram a exposição das relíquias. Ponto de passagem recorrente para os peregrinos vindos do sul que demandavam, sobretudo desde o século XII, a expiação dos seus pecados e a salvação à vista do túmulo do Apóstolo Santiago, Coimbra, e particularmente o mosteiro de Santa Cruz, ofereciam as condições propícias à paragem retemperadora das agruras do caminho, no descanso e na ajuda assistencial que integrava os propósitos da comunidade crúzia<sup>27</sup>. Ao mesmo tempo, era oferecido aos fiéis um reportório espiritual que preparava a redenção, intensificava o fervor religioso e alimentava também a piedade dos cónegos. As relíquias e a sua visibilidade criteriosa desempenham papel fundamentalíssimo neste processo de enaltecimento do mosteiro, progressivamente erigido em espaço emblemático do ritual de passagem na peregrinação dos crentes em direcção à morte e à possibilidade da salvação. Neste sentido, as potencialidades que decorrem da estadia em Santa Cruz de figuras proeminentes no campo do religioso, como S. Teotónio ou Santo António<sup>28</sup>, são alicerçadas pela presença no mosteiro de símbolos maiores da luta contra o pecado e o universo do mal. As relíquias dos mártires de Marrocos, poderoso instrumento na conquista da espiritualidade, vão, assim, ser alvo dessas preocupações expositivas que passam pela promoção da sua acessibilidade aos fiéis e pela respectiva dignificação do espaço envolvente. Desta forma, o túmulo trecentista dos mártires franciscanos em pedra de Ançã, colocado na capela-mor do lado do Evangelho, vai ser secundarizado pela mudança das relíquias para nova arca de prata esculpida e colocada na capela do lado direito da igreja, mandada construir pelo 21º prior de Santa Cruz, D. Gomes, e acabada em Janeiro de 1458<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> “Peregrinos que durante o seu tempo de jornada se convertem afinal em pobres, quebrados que são as solidariedades locais e pessoais que protagonizam a sua habitual inserção social”: Maria Helena da Cruz Coelho, “Os mosteiros medievais num tempo de hospedar e de caridade”, p. 32.

<sup>28</sup> O corpo de S. Teotónio, falecido em 1162, foi colocado no ano seguinte em túmulo alto num arco vasado da parede do Capítulo, onde esteve até 1508, data em que transitou para a capela do Crucifixo até 1530. Regressou então ao Capítulo, “encostado à parede do Altar do mesmo Santo, ao lado do Euangelho, cercado de huas grades douradas pera mais veneração”: Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. 9, p. 190.

<sup>29</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. 9, pp. 254-259.

Da devoção do prior D. Gomes aos mártires e ao apóstolo Santo André, dá também conta D. Marcos da Cruz ao estabelecer o percurso das relíquias: “foram postas em huma

A importância concedida ao valor das evidências materiais da religião abrange também o desenvolvimento de um cerimonial complexo e de fortíssima trama simbólica que não se esgota em tempos medievais e acaba por condensar-se na formulação do espaço emblemático do Santuário construído no século XVIII. Na ausência de referências concretas sobre a importância que revestem as relíquias no labiríntico processo de imposição do poder conventual ao longo da Idade Média, veja-se o entusiasmo com que D. Nicolau de Santa Maria se refere à vinda de relíquias da Flandres, do mosteiro de S. Marcos, e à sua entrada em Santa Cruz em 1595<sup>30</sup>. Pela sua descrição, os festejos então ocorridos contemplaram uma procissão de grande aparato, da Sé ao mosteiro, onde não faltaram os arcos triunfais e o fogo de artifício a acompanhar o tecido social da cidade hierarquicamente distribuído. A abrir a procissão, a alegoria da Fama com duas trombetas era precedida pelo Tempo, ao qual se seguiam as bandeiras dos Ofícios da cidade (seguindo o ritual imposto na procissão do Corpo de Deus), os quatro conventos citadinos (o mosteiro de S. Pedro da Ordem Terceira de S. Francisco, S. Francisco da Ponte, Eremitas de Nossa Senhora da Graça e S. Domingos), todos os clérigos das igrejas colegiadas de Coimbra, os membros do Cabido, o bispo, os fidalgos, o reitor da Universidade (D. Afonso Furtado de Mendonça), o corregedor, o juiz de fora, os vereadores da Câmara e o povo. Em suma, o reconhecimento global dos valores expressos no universo simbólico das relíquias e a entrega, da sociedade em uníssono, à consciência da eficácia representativa do ritual. A insistência na presença das figuras alegóricas tem um dos pontos culminantes no espectáculo que se desenrola no adro da igreja de Santa Cruz, com a montagem de um teatro onde actuam duzentos figurantes em redor de um trono definido “*a modo de Eça*”, sobre seis degraus. Dele partem quatro colunas de 25 palmos que sustentam um dossel onde se senta a Virtude. Junto dela, outro trono mais pequeno assente

---

*sepultura de pedra, que inda hoje (1623) permanece na parede da Igreja, para a banda da Clastra, com a historia de seo martirio, feita de meyo relevo da mesma Pedra; donde depois de alguns annos, sendo Prior D. Gomes as tresladou, e collocou em huma fermoza caixa de prata que se conserva no sacrario do mesmo mosteiro”, fazendo ainda em honra dos mártires, “huma formozza capella, que lhes dedicou, e ao Apostolo Santo Andre, em que estiverão na caixa de prata, suas santas reliquias, thé o tempo do Prior Dom Pedro Bispo da Guarda ... Morreo o anno de 1459, e foy enterrado em razo diante do mesmo altar do Apostolo Santo Andre onde estavam as reliquias”*: D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, B.G.U.C., Ms. 632, pp. 92/v, 218.



sobre três degraus é reservado ao Prémio. Do cenário montado constam ainda uma máquina de doze mastros com estandartes preenchidos com imagens de santos e duas escadas orientadas para norte e para oriente. A Fama e o Tempo posicionam-se junto à escada do oriente, a Fortaleza e a Justiça junto à escada do norte. Momento alto do cerimonial é o do recebimento das relíquias à porta da igreja pelo Anjo Custódio da Ordem de Santo Agostinho acompanhado pela Fortaleza, a Justiça, o Trabalho, o Merecimento, o Prémio (com dois anjos) e a Virtude. A coroação dos santos precede a entrada das relíquias na igreja até à capela-mor, “*onde foraõ collocadas as Santas Reliquias em hum alto, & bem laurado throno, que estaua sobre o Altar môr, & era de tres faces dourado em partes, & todo laurado de brutesco*”<sup>31</sup>. Daí, a procissão seguiu então pelos claustros, do Silêncio e da Manga, onde parou junto à “*...fonte, que em o meyo desta claustra cobre hua abobeda de meya laranja, sustentada de oito colunas de marmore fixas, sobre quatro pontes de pedra, por baixo das quaes se communicão as agoas de oito tanques postos em cruz. Aqui estaua a figura de Apolo com as tres Graças*...<sup>32</sup>. Ou seja, socorrendo-se de um vastíssimo conjunto de figuras alegóricas, onde não falta a carga erudita das componentes mitológicas do classicismo, o mosteiro cedia “generosamente” a público a visão apoteótica dos mecanismos que sustentavam a credibilização do seu poder. Por outro lado, o complexo ritual que decorre internamente, gerando também a distância, promove a elitização de um espaço restrito à comunidade arvorada em fiel depositário das engrenagens da Fé. Ao tempo em que D. Nicolau escreve a sua Crónica, as relíquias estariam já concentradas em local emblemático, expressamente destinado para o efeito, “*no principio do Dormitorio principal do mesmo Mosteiro, que corre do poente ao Nascente, (onde) está hua fermosa casa com a porta pera o mesmo Dormitorio, & hua janella rasgada pera a Rua de S. Sofia: he esta casa feita a modo de Igreja com sua Capella, cõ hum arco de pedra branca de grande artificio, todo retocado de ouro; he a Capella de abobeda da mesma pedra branca toda cozida em ouro, com diversas laçarias, ramos, & serafins. Dentro desta*

---

<sup>30</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. 7, pp. 75-83.

<sup>31</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. 7, p. 81.

<sup>32</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. 7, p. 83.

*Capella se leuanta sobre hum Altar o throno das Santas Reliquias... em que estaõ collocados os Reliquarios... Do arco da Capella pera fóra està a casa toda de rico azulejo pellas paredes, & o tecto todo pintado de brutesco...*<sup>33</sup>. É, naturalmente, a referência às obras levadas a cabo no primeiro quartel do século XVII ligadas à reformulação do dormitório que terminava, a poente, com o espaço adequado às relíquias concebido, “*a modo de Igreja*”.

Sintoma claro dessa preocupação com os valores de eternização da espiritualidade religiosa que transportam as relíquias, é também o enaltecimento desde sempre conferido à figura de S. Teotónio e que haveria de culminar na construção da sua capela, da qual se tratará noutro local.

É hoje impossível definir com absoluto rigor a distribuição dos espaços construídos no século XII. O que foi até agora possível apurar decorre, no fundamental, das cuidadas observações de Nogueira Gonçalves, que ainda acompanhou as últimas grandes obras de restauro efectuadas sobretudo na igreja, e de outras contribuições que, nos últimos anos, têm sobretudo enfrentado a difícil tarefa de apresentar alternativas para a compreensão dos modelos utilizados e dar-lhes renovado enquadramento. Com segurança, a igreja e o claustro edificaram-se com a mesma localização que hoje ocupam mas sobre as áreas ligadas ao lazer, à meditação contemplativa ou às zonas de obrigatória construção como os dormitórios, o refeitório, a cozinha, os celeiros onde se acumulava o produto das numerosas rendas do mosteiro ou o anexo convento das Donas, é mais legítimo, a partir das referências dispersas existentes, um esboço aproximado da sua implantação. E se bem que, porventura, os espaços definidos no século XII não tenham sofrido modificações de grande monta permanecendo, no essencial, até às grandes reformas do período manuelino, e as indicações literárias mencionem a generalidade das construções efectuadas, a verdade é também que se revestem muitas vezes de um carácter vago, acrescido ao facto de que, ao longo dos tempos, foram mudando as designações atribuídas a esses espaços, o que acentua a possibilidade dos equívocos em termos da iconografia das plantas.

---

<sup>33</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. 7. p. 84.

A igreja, sagrada a 7 de Janeiro de 1228, é, desde logo, o maior exemplo dessa situação. As capelas laterais à nave organizam-se tal como foram definidas na primitiva construção: três capelas por lado mantendo os vãos intermédios. Do lado do Evangelho construíram-se as capelas românicas sob a invocação de S. Pedro, S. Vicente e Santo Antão e do lado da Epístola as correspondentes de S. Miguel, Santo André e S. Tiago. A capela de S. Pedro<sup>34</sup> deu lugar à capela de Nossa Senhora da Graça, designação pela qual já era conhecida no século XVI, e é actualmente a capela do Senhor dos Passos. A capela de S. Vicente<sup>35</sup> foi também transformada no primeiro quartel do século XVI para receber as estruturas de acesso ao púlpito e a Deposição de João de Ruão que se encontra no Museu da cidade, transformando-se nessa altura na capela do Sepulcro. A capela de Santo Antão teria, logo no século XIII, mudado a invocação para Santo António<sup>36</sup>. As maiores transformações ocorreram nas capelas do lado da Epístola, por onde passaram as reformas de D. Gomes, posteriormente adaptadas às reformas manuelina e renascentista. O espaço mais próximo da capela-mor, inicialmente dedicado a S. Miguel<sup>37</sup>, é depois reconvertido na capela de Santo André (invocação corrente nos séculos XVI-XVII), possivelmente consagrada a Santo Agostinho no século XVIII, adquirindo, por último, a designação de S. João Baptista até que as recentes obras aqui efectuadas, em 1972, acabaram por descaracterizá-la por completo. O recinto intermédio começou por constituir-se na capela românica de Santo André<sup>38</sup>, no século XVII foi dedicado a Santa Mónica e hoje é local de passagem onde decorrem as confissões. Estas duas capelas foram unificadas no priorado de D. Gomes que as converteu na ampla capela dos Mártires de

---

<sup>34</sup> “... auia hum altar de s. Pº no fim da igreja iunto da fonte do bautis...”:D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 49.

<sup>35</sup> “... a capella de s. Vicente estaua iunto do celleiro que oje he a cujas paredes estaõ encostadas huas pedras que pairesse foraõ de arco, o qual arco era da capela de s. vicente...”: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 28.

<sup>36</sup> Mais uma vez, D. José de Cristo informa que a capela de Santo António foi feita a expensas de D. Constança Sanches, sepultada em Santa Cruz e filha de D. Sancho II e D. Maria Pais Ribeiro: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 43/v.

<sup>37</sup> “Auia hua capela de S. Miguel antigamente no tempo delrei D. Dinis onde jazia sepultado Gil pires prior de s. Gens de Arganil e capelaõ delrei”: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 49/v.

<sup>38</sup> “Havia antigamente hua capela de S. André, onde D. Gomes prior, pôs os Santos Martires em hum sepulcro de pedra, baixo, e depois os pôs em hua caixa de prata”:Vergílio Correia, *Obras*, Coimbra, 1946, p. 251.

Marrocos, com cobertura abobadada de eixo paralelo ao da nave da igreja e um arco de entrada que denunciavam o gótico quatrocentista. Aí se situavam também diversos altares de invocação diferenciada. Finalmente, a primitiva capela de S. Tiago<sup>39</sup> transformou-se na designada capela dos Mártires (invocação pela qual era conhecida em 1540<sup>40</sup>) dando depois lugar à presença do Santíssimo Sacramento que aí se manteve até inícios deste século, altura em que mudou para a invocação do Coração de Jesus e, recentemente, para capela de Nossa Senhora de Fátima.

As descrições seiscentistas sobre a organização do espaço interno da igreja românica, já todas posteriores às reformas de frei Brás de Braga, vão no sentido de uma definição explícita de três naves<sup>41</sup>. Terá sido com base nestes depoimentos que Jorge Rodrigues defendeu recentemente a tese das três naves com cabeceira tripartida para o espaço da igreja cruzia aproximando-o, embora noutra escala e com outras dimensões, à proposta espacial contemplada na Sé Velha da cidade<sup>42</sup>. Nicolau de Santa Maria chega mesmo a denunciar duas construções distintas no século XII; a primeira ligada à iniciativa de D. Telo e uma segunda promovida pelo próprio D. Afonso Henriques que, “*vendo que a Igreja de S. Cruz era pequena, & limitada, tratou de fazer nella hum templo grande de tres naves, obra em tudo tal, que podesse confiadamente chamarse sua, & que lhe podesse servir de sua Capella Real, & de fazer nella sua sepultura*”<sup>43</sup>.

Na realidade, foi Nogueira Gonçalves quem, em 1934, definiu pela primeira vez a organização do espaço interno da igreja românica. Em artigo absolutamente inovador, e ao qual se seguiram outros logo em 1940, 1942 ou

---

<sup>39</sup> “*D. fernando cogominho e sua molher (D. Joana Dias) fezeiraõ na igreja outra capella a S. Tiago, iunto do moymento dos martires*”: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 49/v.

<sup>40</sup> I.S.Révah, “*La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541*”, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, Coimbra, Coimbra Ed., s/p.

<sup>41</sup> “*...Dom Pedro Bispo da Guarda, que demandado del Rey D. Manoel, derrubou a Igreja antiga, que era de tres naves, e fes a que agora serve, que hé de huma só...*”: D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, fl. 218.

<sup>42</sup> Jorge Rodrigues, “*A arquitectura românica*”, *História da Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 255.

<sup>43</sup> Dom Nicolau de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. VII, p. 17.

1958, depois compilados em volume dedicado à Arte Medieval<sup>44</sup>, o historiador traça com o rigor possível a estrutura espacial edificada no século XII, cuja comprovação se verifica pelos elementos arquitectónicos sobreviventes. Com a tenacidade e a argúcia que o caracterizavam, Nogueira Gonçalves pôde enfim deslindar a questão intrincada da igreja românica de Santa Cruz, interligando as várias componentes construtivas e sujeitando-as a uma análise criteriosa que acompanha as principais campanhas de obras a que foi submetida até ao século XVI: a românica, a manuelina e a renascentista. Assim, o “*laboratório experimental*” de um românico tecnicamente mais evoluído em Coimbra constituía-se de uma única nave coberta com abóbada de berço e três capelas de cada lado também abobadadas, com eixos transversais que permitiam uma contrafortagem de grande eficácia na segurança do edifício.

Walter Rossa apresenta justamente suspeitas da continuidade tipológica entre os edifícios mais marcantes dessa corrente marcada como “*românico B*”: Santa Cruz e a Sé Velha, já que, “*os partidos gerais das duas igrejas, por terem sido definidos em cronologias que diferem em algumas décadas, mas essencialmente pelas suas próprias características formais programáticas e construtivas, não têm quaisquer afinidades. Note-se, por exemplo, como na Catedral os paramentos são em pedra aparelhada enquanto no edifício crúzio se fez amplo recurso a sistemas de alvenaria, inclusive no enchimento de abóbadas. Tudo assim concorre para o empalidecimento da hipótese de o primeiro arquitecto da Sé Velha, mestre Bernardo, ter trabalhado para os crúzios*”<sup>45</sup>. Na realidade, se é pertinente o argumento da distância temporal ocorrida entre as duas construções, a diferença de aparelho utilizado pode entender-se tão só pela necessidade de uma outra projecção de solidez que a Sé teria de arvorar também na condução dos pressupostos da Fé e nos destinos da comunidade.

---

<sup>44</sup> António Nogueira Gonçalves, “A igreja românica de Santa Cruz”, *Estudos de História da Arte Medieval*, Coimbra, Epartur, 1980, pp. 169-176; A. Nogueira Gonçalves, “A frontaria românica da igreja de Santa Cruz de Coimbra”, *Estudos de História da Arte Medieval*, pp. 177-189; A. Nogueira Gonçalves, “O narthex românico da igreja de Santa Cruz de Coimbra”, *Estudos de História da Arte Medieval*, pp. 191-205; A. Nogueira Gonçalves, “Os arcos românicos encontrados na igreja de Santa Cruz de Coimbra”, *Estudos de História da Arte Medieval*, pp. 207-211.

<sup>45</sup> Walter Rossa, *Diversidade...*, pp. 333-334.

Na cabeceira da igreja, o espaço da capela-mor confinava-se também, em dimensões mais reduzidas ao da reforma manuelina, no topo a nascente, tal como a desenhou António Nogueira Gonçalves e José Bento Vieira, em publicação relativa ao mosteiro, a apresenta sumariamente esquematizada<sup>46</sup>. A capela-mor, com uma configuração em coro recto seguido de hemiciclo pentagonal e adornado com colunas adossadas, estava acabada à morte de D. Telo que, nos últimos momentos da sua vida foi conduzido, “*até ao altar do Senhor para participar no corpo e sangue de Nosso Senhor Jesus Cristo, diante da Cruz*”<sup>47</sup>. O altar só seria sagrado em 1154 pelo arcebispo D. João Peculiar.

Manuel Real reconverte em 1974 a proposta de planta apresentada por uma capela alongada de configuração rectangular<sup>48</sup> e aproxima ainda as cabeceiras românicas de Santa Cruz e de S. Vicente de Fora: “*Trata-se de uma obra sem paralelo na arquitectura portuguesa do 2º quartel do século XII. Pensamos que, na fase inicial, o mosteiro de Santa Cruz possa ter recebido alguma influência provençal, atendendo aos comprovados laços com S. Rufo de Avinhão*”<sup>49</sup>. No mesmo sentido argumenta também Armando Alberto Martins para quem, “*entre os Regrantes a celebração do officio divino ocupava, incontestavelmente, o primeiro lugar; por isso, a igreja, cuja construção imitava o modelo dos Regrantes de S. Rufo de Avinhão, fora edificada para nela se celebrarem os officios corais e outras cerimónias litúrgicas*”<sup>50</sup>.

A cabeceira de Santa Cruz era constituída apenas por uma capela embora Nicolau de Santa Maria refira a presença de duas pequenas capelas laterais que acolitavam a capela-mor (“*A primeira Capella proxima, & collateral à Capella mòr da parte do Euangelho, era dedicada ao Espirito Santo ... A segunda Capella collateral da parte da Epistola, era da inuocação de nosso Padre S.*

---

<sup>46</sup> José Bento Vieira, *Santa Cruz de Coimbra. Arte e História*, Coimbra, 1991, p. 21. A mesma planta apresenta também Manuel Luís Real, “O convento românico de São Vicente de Fora”, *Monumentos*, nº 2, Lisboa, D.G.E.M.N., 1995, p. 21.

<sup>47</sup> Aires A. Nascimento, *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra...*, p. 73.

D. José de Cristo denuncia também a mesma invocação: “*o altar mor era da virgem, e da Cruz*”: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 49.

<sup>48</sup> Manuel Luís Campos de Sousa Real, *A Arte Românica de Coimbra (Novos dados – novas hipóteses)*, dissertação de licenciatura polic., Porto, F.L.U.P., 1974, vol. II, fig. 112.

<sup>49</sup> Manuel Luís Real, “O convento românico de São Vicente de Fora”, p. 19.

*Agostinho*”<sup>51</sup>) que, na realidade, deveriam corresponder a arcos abertos lateralmente à capela-mor com uma definição de capelas-nichos. Junto ao primeiro, embora o respectivo altar só tenha sido sagrado entre 1147 e 1152 pelo bispo D. João Anaia<sup>52</sup>, se colocaram já os restos mortais de D. Telo<sup>53</sup>, o que indicia um ritmo construtivo empenhado.

Na fachada da igreja, reveladora de um programa construtivo de intensa carga simbólica onde se cruzam linguagens estéticas diversas, permanece, no fundamental, o resultado das campanhas quinhentistas. A estrutura que se mantém obedece, por um lado à distribuição de planos anteriores ao século XVI e definidos pelo edifício românico, por outro à natureza dos dois materiais que nela se harmonizam obtendo poderoso efeito lumínico: o calcário amarelo da zona do Bordalo e o calcário branco de Ançã.

Nogueira Gonçalves elevou o esquema da fachada românica, de três corpos salientes alternados com dois reentrantes, à categoria de modelo cuja repercussão mais flagrante se encontraria na fachada próxima da velha Catedral. Mas na igreja crúzia, os dois corpos laterais, funcionando como dois grandes contrafortes, modificam a sua estrutura quadrangular (sensivelmente a uma altura de dois terços) dando lugar a uma formação octogonal encimada por composições piramidais também oitavadas.

O problema de saber até que ponto as campanhas de mestre Boytac modificaram a fachada românica não é de fácil resolução. O contrato das obras celebrado em 1513 também não é explícito a este respeito. As referências mais claras apontam para a existência prévia de torres na fachada<sup>54</sup> sem que se possa

<sup>50</sup> Armando Alberto Martins, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra...*, Vol. II, p. 611.

<sup>51</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. VII, p. 34.

Na série de capelas que enumera, D. José de Cristo refere, “*outra de S. Agostinho outra de S. Rufo e outra de n. Senhora... no altar de S. Agostinho se fazia o officio da 6<sup>a</sup> fr<sup>a</sup> de endoencas*”: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 49.

<sup>52</sup> Manuel Luís Real, *A Arte Românica de Coimbra...*, vol. I, pp. 138-139.

<sup>53</sup> “*o corpo é deposto, com devoção, respeito e piedade, ao lado direito da igreja, junto do altar consagrado ao culto do Espírito Santo*”: Aires A. Nascimento, *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra...*, p. 77.

<sup>54</sup> Pelo contrato, mestre Boytac deveria prolongar a igreja de S. João das Donas para ocidente formando nova parede que, “*correrá do mosteiro das donas até o botareo do mosteiro*”, devendo, igualmente, “*o dito mestre butaca demtulhar todallas abobadas do corpo da Igreja*

assegurar se estas torres, que estão feitas em 1513, correspondem à fachada românica ou são já fruto da campanha manuelina iniciada alguns anos antes.

O elemento remanescente do período românico<sup>55</sup> localizado na face nascente do contraforte a norte da fachada da igreja, na parte superior do maciço rectangular, embora camuflado entre o prolongamento manuelino da superfície mural, ainda denuncia a presença do sistema de contrafortagem ideado no século XII. Na realidade, pouco temos a acrescentar àquilo que já foi escrito pelo Professor de Coimbra no tocante à reconstituição da fachada românica da igreja, remetida para a parede ocidental do seu narthex: “*Tracemos o contraforte do séc. 12º, continuando-o conforme se mostra à superfície, recuemos um pouco a parede que fica entre ele e o corpo avançado da janela, e obteremos a velha planta, e a fachada ... aparece rediviva*”<sup>56</sup>. Mas se o plano onzencentista condiciona a fachada do século XVI no jogo de saliências e reentrâncias bem como estipula a sua dimensão em largura, já o mesmo não acontece relativamente à altura definitiva que viria a ter com a intervenção de Boytac. Observando os registos presentes na parede interior da igreja, que estabelecem a definição do narthex, verificam-se as medidas da sua grandeza e obtém-se o espaço nas suas três dimensões. A partir do piso térreo do narthex e acrescentando, no sentido da altura, um outro piso, porventura com semelhante organização, teremos conseguido determinar a altura da fachada românica que não deverá exceder o nível dos contrafortes laterais de secção quadrangular coincidindo, aliás, com a localização do aparelho românico que sobrevive no contraforte a norte. Que a primitiva fachada era mais baixa, dizem-no as cláusulas do contrato de 1513 quando se referem às novas obras a realizar: “*desasentará as tres frestas que ora estão feytas no coro da Igreja contra a Rua de coruche e todo o vão donde elles sayrem e asy o vão dos outros arcos velhos que estão junto das ditas frestas encherá de parede daluenaria des o chão até os arcos velhos em maneyra que tudo venha a prumo com a parede noua que vem*

---

*do moesteiro des a empena até as torres da porta prinçipall*”: Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, pp. 156-157.

<sup>55</sup> Que o Prof. Nogueira Gonçalves detectou em 1936, depois da demolição das casas que ocupavam o espaço, agora vazio, entre o lado norte da igreja e a Câmara Municipal: António Nogueira Gonçalves, “A frontaria românica da igreja de Santa Cruz de Coimbra”, *Estudos de História da Arte Medieval*, p. 178.

<sup>56</sup> António Nogueira Gonçalves, “A frontaria românica da igreja de Santa Cruz...”, p. 182.



*de cima, e destas tres frestas que se desasentarem fara duas frestas debaixo de cada formalete sua. As quaes começarão homde agora estaa a cimalha velha – saber – ho taluus e sobirã até o formalete como estã as duas frestas que estã junto com a capella moor*”<sup>57</sup>. As três frestas presentes na fachada românica desapareciam para dar lugar a duas mais largas, à semelhança das que foram construídas na capela-mor, e começariam exactamente ao nível da cimalha anterior. Na realidade, e sem que possamos saber o que esconde a composição “retabular” em pedra de Ançã colocada já na década de 20 de Quinhentos, a fachada acabaria por ser apenas dotada de um grande janelão central que inverteu os primeiros projectos de uma campanha que deveria estar terminada no Natal de 1513.

À semelhança do que parece acontecer na torre românica de S. Vicente de Fora, observável na vista quinhentista de Bráunio (*Civitatis Orbis Terrarum*) e no desenho da Biblioteca da Universidade de Leiden<sup>58</sup>, também o narthex de Santa Cruz seria encimado por estrutura idêntica à sua congénere lisboeta: a partir de um hipotético terraço com ameias se elevaria um campanário rematado por coruchéu de feição indefinida. Em concordância com a tese defendida por Walter Rossa, no sentido de fazer corresponder a separação das torres do corpo das igrejas medievais coimbrãs como S. Salvador, S. Pedro ou, no caso concreto da Catedral, “à persistência formal do alminar da mesquita que eventualmente precedeu ou acompanhou a primitiva Sé”, constituindo-se este facto num, “legado moçarabe ... mediterrânico ou hispano-romano, uma vez que a integração de torres nas fachadas dos templos cristãos foi um contributo do centro e do norte da Europa”<sup>59</sup>, a fachada da igreja de Santa Cruz incorpora, pela primeira vez na cidade, a torre sineira de importação. A reorganização da fachada no período manuelino levaria à deslocação da torre do campanário para junto da sacristia obedecendo, porventura, ao projecto (não realizado) de inscrever a matriz paroquial no

---

<sup>57</sup> Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, p. 153.

<sup>58</sup> Manuel Luís Real, “O convento românico de São Vicente de Fora”, pp. 18-19.

<sup>59</sup> Walter Rossa, *Diversidade...*, pp. 289-290.

espaço das três capelas do lado da Epístola e, portanto, com a cabeceira próxima da sacristia<sup>60</sup>.

O narthex, de três naves e quatro tramos, é, assim, a categoria fundamental que determina a estrutura da fachada românica, com naturais intenções defensivas num tempo ainda ameaçado pelo elemento muçulmano e num local desprotegido da muralha cidadina. Foi, mais uma vez, Nogueira Gonçalves que, em 1942, aclarou a organização do narthex: “*Abrangia a largura da nave românica, ficando as suas paredes na continuação das daquela, servindo-lhe de corpo avançado, deixando porém de fora as capelas laterais; a frontaria ficava no lugar da actual; ocupava por isso um espaço igual ao da nave, quer em comprimento quer em largura. Tinha nos flancos dois contrafortes a cada lado e, nas esquinas da frente, um mais robusto em cada uma, rasgando-se, entre aqueles, seis frestas em cada parede, três das quais a iluminarem o piso térreo e outras três o superior. A frontaria organizava-se à maneira da Sé Velha...*”<sup>61</sup>.

As siglas dos canteiros deste período românico que se encontram distribuídas um pouco por todos os panos de parede da fachada, incluindo os níveis altos e concentradas, aliás, na parte superior do octógono a norte, só podem indicar a reutilização das pedras, novamente aparelhadas nas obras dirigidas por Boytac. Encontram-se inclusivamente pedras sigladas formando os cantos, tanto na parte quadrangular como nos octógonos, que devem ser interpretadas no universo laboral do reaproveitamento dos materiais disponíveis.

Os botaréus octogonais encimados pelas pirâmides e os panos de parede intermédios que terminam na balaustrada protectora da grande cruz do Calvário são, pois, o prolongamento manuelino de uma fachada pré-estabelecida, agora com uma carga simbólica ligada à Salvação, possível através dos esforços conjuntos do prior do mosteiro e do rei.

---

<sup>60</sup> No contrato, mestre Boytac obrigava-se a fazer aí, “*hum câpanayro para o Relógio e polas abobadas abaixo dous buracos por homde vão os pesos. Item - fara hua escadinha de pedra da casa da sãcrestia que va tomar o caracoll que já estaa feyto e desentulhará e acrecentará até çima honde hã de estar os synos*”: Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, p. 154.

<sup>61</sup> António Nogueira Gonçalves, “O narthex românico da igreja de Santa Cruz de Coimbra”, *Estudos de História da Arte Medieval*, p. 200.

É exactamente centrada no narthex<sup>62</sup> que surgiu, entretanto, uma das interpretações mais sugestivas de todo o espaço românico. Walter Rossa, apoiado no exemplo leonês da Real Colegiata de San Isidoro, integrada num plano de reconstituição da própria cidade de León a partir dos inícios do século XI, constrói um paralelismo expressivo entre esta e Santa Cruz<sup>63</sup>. Tal como em Coimbra, também em León a comunidade de religiosos, substituindo os beneditinos em 1149, era de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, sendo o mosteiro elevado à categoria de abadia em 1156, a partir da qual lhe foi concedido o privilégio papal de Isento. De idêntica forma, a construção românica leonesa integra um narthex que funciona como pórtico da igreja e oferece um segundo piso dotado de tribuna que dá para a nave. Finalmente, as conexões que o autor estabelece entre a importância atribuída às relíquias de Santo Isidoro, recolhidas por Fernando Magno em Sevilha, a gradual estabilização desta invocação para a nova igreja de León e o papel das relíquias de S. Vicente, guardadas em Lisboa em 1173, permitem-lhe avançar com a teoria sedutora do narthex de Santa Cruz entendido também como “*coro régio*”. Partindo do pressuposto da localização inicial dos túmulos régios no pavimento do narthex, “*parece ter ficado demonstrada a estreita ligação programática entre ambas as instituições ... pois permite-nos vislumbrar, de forma renovada, a forte intencionalidade regalista e independentista que a protecção de D. Afonso Henriques a Santa Cruz encerra. É ali que, emulando programaticamente o seu soberano, mas ultrapassando-o na expressão e dimensão espacial, o infante parece ter pretendido demonstrar a origem do seu poder dinástico e, simultaneamente, a sua determinação independentista. E face a tudo isso, de facto muito se poderia agora especular, nomeadamente no que diz respeito à função do piso superior do nártex crúzio como coro régio, mas também acerca da eventual intencionalidade de, como os monarcas leoneses, vir a ter palácio anexo ao mosteiro. O modelo leonês permite-nos*

---

<sup>62</sup> Questão em grande parte extraída a partir da configuração da fachada românica da igreja de Santa Cruz que incorporava o narthex é a da indagação da proveniência do modelo e respectiva atribuição dos planos. Manuel Real declara a sua matriz borgonhesa e reduz a eventual participação de Roberto ao narthex, não incluído nos planos iniciais, e, portanto, revelador de alterações de monta que implicaram a fragmentação do corpo da igreja ainda em pleno século XII: Manuel Luís Real, *A Arte Românica de Coimbra...*, pp.141-148.

<sup>63</sup> Walter Rossa, *Diversidade...*, pp. 336-343.

também avançar um pouco mais na reconstrução da imagem do espaço interno, admitindo-se, por exemplo, que a passagem do nártex à igreja ocorresse apenas através de um portal central e não pela abertura integral dos arcos correspondentes aos três módulos ... Seria também interessante a abordagem do virtual e precoce declínio do programa motivado pela rápida progressão da Reconquista para sul, pois o panteão afonsino apenas recolheria o seu próprio féretro e o do seu sucessor ... (A) inequívoca marca de emulação da capitalidade leonêsa, também ela suavemente decadente a partir da conquista de Toledo”<sup>64</sup>, constitui-se em dedução de enorme sagacidade cujo brilho não é esbatido pelo facto de os reis terem, inicialmente, sido sepultados no claustro e não no narthex da igreja, como mais adiante se reforçará<sup>65</sup>. Por outro lado, se aceitarmos que a construção deste espaço decorreu já dobrado o meado do século e, portanto, integrado num ambiente político de reconhecimento da independência a partir de Zamora (faltando

---

<sup>64</sup> Walter Rossa, *Diversidade...*, pp. 342-343.

<sup>65</sup> A pobreza e a primitiva localização das sepulturas não colhem unanimidade por parte dos cronistas. Assim, para D. Marcos da Cruz, o corpo de D. Afonso Henriques, “*foy sepultado por seo mandado, no Real mosteiro de Santa Cruz ... em hum moimento de pão, no cruzeiro da Igreja, que entãõ era de trez naves*”: D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, fl. 81. No mesmo sentido vão depois as indicações setecentistas de Pedro de Mariz ao referir-se a D. Afonso Henriques: “*Seu corpo foy por seu mandado sepultado em o Mosteiro de Santa Cruz ... em hum monumento de páo: sepultura para taõ grande Rey naõ sumptuosa*”, enquanto que o rei D. Sancho I, “*foy sepultado junto com o de sua molher em o Mosteiro de Santa Cruz ... e depois com os mesmos trasladado*”: Pedro de Mariz, *Dialogos de varia Historia em que se referem as vidas dos Senhores Reys de Portugal, com os seus mais verdadeiros Retratos: e Noticias dos nossos Reynos, e Conquistas, e varios successos do Mundo*, T. I, Lisboa, Officina de Manoel da Sylva, 1749, pp. 90, 111.

Damião de Góis não é explícito sobre tal assunto, limitando-se a referir que o rei D. Manuel, “*Fez de nouo no mosteiro de sancta Cruz de Coimbra ha sepultura delrei Dõ Afonso Henrriquez primeiro Rei de Portugal, pola antiga em que seu corpo staua naõ ser tal quomo a hum tam magnanimo Rei pertença*”: Damião de Góis, *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel*, P. IV, Coimbra, 1955, pp. 231-232. A pobreza dos túmulos primitivos seria, de alguma forma, contestada por Duarte Galvão que, morrendo em 1517, já não teve oportunidade de ver as novas sepulturas dos reis. Assim, no relato do cronista, D. Afonso Henriques, “*Tem de fóra da sepultura um letreiro de versos em latim, que diz, outro Alexandre jaz aqui, ou Julio outro*”: Duarte Galvão, *Chronica de El-Rei D. Affonso Henriques*, Lisboa, 1906, p. 169.

Finalmente, em matéria de precisão, “*Elrej D. Afonso Henriques e seu filho D. Sancho estauaõ sepultados em huã capella da claustra, e naõ em a igreja ... elrej D. Manoel na reedificacaõ do templo reedificou tambem a claustra, e os reis foraõ postos em a igreja que oje de M.bc<sup>o</sup>.xxij serue em o lugar a que chamamos o cruzeiro em as duas capellas que oje saõ de nossa Senhora da graça, e na outra que he de S. Andre. hua fica para o norte outra pera o sul defronte hua da outra. daqui os tirou o mesmo rej D. Manoel pera a capella mor onde oje estaõ*”: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 11. Enganou-se apenas na mudança para a capela-mor, já efectuada no reinado de D. João III: Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença em Coimbra*; dissertação de Mestrado polic., Coimbra, F.L.U.C., 1990, pp. 17-20.

apenas o reconhecimento papal), e se tivermos em consideração as expectativas crescentes na cidade de Lisboa no sentido do assumir dessa mesma capitalidade, veremos que o suposto “*infante*” tinha, há anos, ultrapassado “*a sua determinação independentista*”. Assim, ao primeiro piso do narthex, coberto com abóbadas de aresta, seguir-se-ia um segundo cujas funções passavam, certamente, pela presença de uma elite que assistia ali aos ofícios litúrgicos.

Ainda invocando a diversidade dos exemplos contidos na monarquia leonesa da época: as sepulturas de Fernando II (+ 1188) e Afonso IX (+ 1230), já dotadas de jacente coroado e, de alguma forma, em situação de proximidade ao caso português, em que, “*la propia misión unificante de la monarquía frente a la universitas islámica, parecía otorgar la oportunidad de refrendar en torno a los yacentes reales una religio regis*”<sup>66</sup>, foram, afinal, remetidas para o cruzeiro da igreja de Santiago de Compostela.

Dada a conhecida protecção do primeiro monarca português ao mosteiro de Santa Cruz, não é difícil pressupor pelas intenções régias de aqui materializar a representação da sua hegemonia. Se é, desta forma, legítimo avançar com a ideia de um programa inicial de fortíssimos contornos de capitalidade que “manobrava” também a implantação crúzia, já é mais ousado aceitar que a construção do narthex implicava, igualmente, a definição expressa do panteão régio que acolheria os restos mortais do rei. A ligação afectiva que Afonso Henriques não deixaria de ter a Santa Cruz determina para aqui a localização da sua última morada mas, tal como veio a suceder, direccionada para o recolhimento claustral. Em 1185 era hora de salvaguardar o país com a construção das estruturas políticas e administrativas colocadas mais a sul; o rei, o primeiro símbolo da unidade territorial, descansaria no espaço emblemático ainda forjado no sonho da independência.

As imprescindíveis dependências afectas ao mosteiro românico ter-se-iam basicamente fixado nos espaços onde viriam a desenvolver-se a partir das reformas manuelinas. Com efeito, à excepção da mudança operada na

---

<sup>66</sup> Núñez Rodríguez, Manuel, *Muerte Coronada. El mito de los reyes en la Catedral compostelana*, Santiago de Compostela, Univ. de Santiago de Compostela, 1999, p. 18.

localização do pequeno mosteiro das Donas e da alteração do refeitório ou das portarias, provocadas pela redefinição de estratégias de circulação, os vários espaços monacais mantiveram-se fiéis às primitivas intenções impostas na geografia crúzia. Os cronistas constituem a principal fonte de informações para a reconstituição do mosteiro medieval, se bem que nem sempre coincidentes ou mesmo contradizendo-se ao longo das suas crónicas.

O acesso ao mosteiro medieval pelo exterior contemplava duas entradas, sempre denunciadas pela generalidade dos cronistas: “*Auia duas portarias em S. Cruz asi como a oje: a porta, exterior se desfez agora na era de x<sup>o</sup>. 1623. ficaua esta porta onde oje se fabrica a sancristia. A outra portaria interior, era a que se chamaua da espada cinta, a qual se desfez na reedificação desta caza, dizem alguns padres que ficaua esta porta onde oje esta a escada que vaj da claustra do silenceo pera a claustra da manga*”<sup>67</sup>. A primeira, a designada porta da Trindade, transformou-se em janela depois das reformulações operadas nas reformas posteriores a 1527<sup>68</sup>; a segunda, a porta de Espada à Cinta, localizava-se já dentro da cerca do mosteiro, “*onde oje (1623) esta o retabolo da Cruz as costas na claustra*”<sup>69</sup>, ou seja, no ângulo formado pelas alas norte e nascente do claustro do Silêncio onde se viria a inscrever o retábulo com Cristo a caminho do Calvário, da campanha de Nicolau Chanterene de cerca de 1522. Recentemente foi defendida a tese, que parece plausível, de que a primitiva portaria se deveria situar antes no ângulo sudeste do claustro, transitando nas reformas manuelinas para o local referenciado por D. José de Cristo<sup>70</sup>.

*“Lugar de silêncio e concentração, onde a ausência dos sons desenvolve uma «locutio per signa» o claustro canonical distingue-se do claustro monástico pelo sentido que aí se dá ao silêncio e, entre os Regrantes, pela prática que aí se faz da palavra”*<sup>71</sup>. Constitui-se em elemento

<sup>67</sup> D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 2.

<sup>68</sup> D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 46.

<sup>69</sup> D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 46.

<sup>70</sup> Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia. Arquitectura e urbanismo no século XVI*, Provas de A.P.C.C. polic., Coimbra, D.A.R.Q.-F.C.T.U.C., 1999, pp. 21-22, 32.

<sup>71</sup> Armando Alberto Martins, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra...*, vol. I, p. 144.

imprescindível para a orgânica da vida religiosa e para a regularização do espaço monástico. Mais do que qualquer outra unidade, o claustro concorre para a articulação das várias partes do conjunto, ordenando-o de forma coerente, promovendo hierarquias na nobilitação simbólica dos diferentes espaços e assumindo a sua própria especificidade.

A construção da quadra com tal valor regulador tornava-se, assim, uma das prioridades a cumprir, acompanhando o erguer das zonas mais prementes à vida comunitária. Os relatos de D. Nicolau de Santa Maria são explícitos em afirmar que as primeiras campanhas construtivas decorreram com grande rapidez, estando o claustro acabado em menos de um ano<sup>72</sup>. Para o cronista, por iniciativa do próprio Afonso Henriques, com a intenção de engrandecer o espaço onde haveria de ser sepultado, os projectos iniciais foram de imediato desenvolvidos. Assim, o rei, *“Com este mesmo intento tratou tambem de alargar, & acrecentar as obras do Mosteiro, pera que nelle podessem habitar mais Conegos...Acrecentou na Claustra mais cellas, & fez hua sobre claustra com cellas todas à roda, & porque ainda lhe pareceraõ poucas, fez segunda claustra onde fez outras de nouo, que por todas chegaraõ com as doze antigas, a numero de oitenta & quatro.”*<sup>73</sup>. O exagero e inexactidão do cronista ficam claros com a indicação de que o prior S. Teotónio teria ordenado, *“com aquelles primeiros Padres, que alèm das ditas duas Claustras, se fizesse outra junto à portaria do Mosteiro, pera recebimento dos seculares que vinhão... E nesta terceira claustra fizerão tambem hua grande Capella com seus assentos encostados às paredes da mesma casa, & Capella, & com hum Altar, & retabolo de pintura em que estaua o Menino Iesu entre os Doutores... Esta Casa, & Capella tinha duas portas, hua pera a Claustra do recebimento dos Leigos, por onde elles entrauão... & outra pera a Claustra dos mesmos Conegos... A esta porta que hia pera a Claustra principal chamauão: A porta àa espada na Cinta...”*<sup>74</sup>. Ainda através de D. Nicolau, obtém-se a informação de que, com o 13º prior D. Bartolomeu Domingues (1298-1304), se

---

<sup>72</sup> *“...em menos de hum anno se acabou a Capella mor da Igreja de S. Cruz, & se fez nella o Coro, & se acabou tambem a Claustra cõ doze cellas junto a ella com Refeitório, & mais officinas...”*: Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. VII, pp. 13-14.

<sup>73</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. VII, p. 17.

<sup>74</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. VII, p. 36.

acrescentaram os dormitórios e claustros<sup>75</sup>. Se é plausível a existência de um segundo claustro em época medieval, tanto mais que a comunidade foi rapidamente alargada, já não é possível determinar com segurança a sua localização. Porventura, poderia ocupar o espaço a poente do claustro do Silêncio, encaixado entre este, o pequeno mosteiro das Donas e a zona do adro à frente da igreja<sup>76</sup>. Quanto ao hipotético terceiro claustro, situado em espaço parcialmente ocupado pelo claustro da Manga a partir do século XVI, não deveria então passar de um pátio constituindo a “sala” de entrada protegida pela cerca do mosteiro.

Com ligação ao claustro situava-se também o primitivo refeitório dos cónegos. Na descrição do mosteiro medieval, D. José de Cristo localiza-o desde a *“casa que agora serue dos despejos (da actual sacristia) que esta pera o oriente iunto da claustra da manga”* e anexo à quadra principal, *“pera a qual hiaõ en porcicaõ passando por o portico do refeiteoreo, que he a caza dos despezos de que falamos e o portico ficaua pera a parte do sul que oje chamaõ figueirinhas // onde se fez na reformaçã a capela de S. Miguel que oje esta renouada e partida por o meio na parede que se partio e que esta atras do altar fica para a parte do sul hua sepultura do Bispo que morreo en sarnache per maos del rej D. Afonso depois de sua morte. Diante da sepultura ficiaõ ainda os sinais da entrada do Refeiteoreo uelho, que saõ huas pedras largas como arco e pera a parede do nascente onde estaua antigamente o altar de san Miguel, esta o sinal do arco que uai pera a claustra da manga”*<sup>77</sup>.

Na realidade, as indicações de D. José de Cristo referem-se a um espaço definido nas campanhas manuelinas mas o mais provável é que, nesta altura se tivesse mantido a localização do refeitório românico que se alinhava, portanto,

<sup>75</sup> Dom Nicolau de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. IX, p. 233.

<sup>76</sup> O mesmo adro que, em cerca de 1400, com o 19º prior D. Afonso Martins, pôde ser alargado e regularizado pela compra de casas no princípio da rua da Moeda que se derrubaram para, *“fazer maior o terreiro da Igreja, & Mosteiro de S. Cruz, que não só ficou mais largo, mas mais direito, & posto em quadro, pera nelle se poderem fazer festas de cauallo. E pera o dito terreiro ficar mais fermoso, mandou o Prior D. Affonso fazer duas fontes, com seus tanques de agoa em correspondencia hua da outra, em tal proporçaõ que podiaõ seruir de balizas pera se jugarem canas, & alcanzias...”*: Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. IX, p. 245.

<sup>77</sup> D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fls. 47-47/v.



ao longo da ala nascente do claustro principal. O pórtico, provavelmente manuelino, de que fala o autor, situado na zona funda da capela de S. Miguel marcaria o extremo sul do refeitório ultrapassando assim a ala do claustro e tendo em frente a fonte de Paio Guterres. Sem outros elementos, o primeiro refeitório de Santa Cruz encontrar-se-ia na ala nascente do claustro, complementado com a fonte cuja localização foi também mantida na época manuelina.

Os dormitórios representam especial preocupação na definição dos espaços e articulam-se de maneira funcional com o claustro e com a igreja. A solução mais comum ao longo da Idade Média encontra-se na constituição de uma vasta dependência destinada a albergar alinhadamente os leitos dos religiosos sem a privacidade de que só dispõem mais tarde<sup>78</sup>. Para o mosteiro medieval as referências documentais sobre este espaço são inexistentes ou com carácter tão lacunar que não é possível a sua reconstituição. Embora, situação também decorrente do alargamento da comunidade, os dormitórios tenham sido alvo de transformações<sup>79</sup>, é difícil seguir esse percurso efectuado. Com segurança, devem colocar-se no claustro, provavelmente nas alas norte e nascente com acesso facilitado à igreja e ao coro.

São mais explícitas as informações relativamente à casa do Capítulo que, “*se fundou na primeira, & principal Claustra, era casa grande, & capaz, & tinha seu Oratorio de trinta passos em circuito*”<sup>80</sup>. Da mesma forma, a ausência de referências a localização diferente da actual, torna viável a sua construção inicial no local presente. Aí se colocou o corpo de S. Teotónio (falecido em 1162) em túmulo alto provido de arco vazado na parede<sup>81</sup> e que,

---

<sup>78</sup> A prática da construção de celas individuais nos dormitórios apenas veio a ser autorizada em 1666 pelo papa Alexandre VII, pela bula *In Suprema*: Nelson Correia Borges, “Arquitectura monástica portuguesa na Época Moderna (notas de uma investigação)”, *Museu*, IV Série, nº 7, Porto, 1998, p. 47.

<sup>79</sup> Sirvam de exemplo as obras levadas a cabo pelo 13º prior D. Bartolomeu Domingues (1298-1304) que acrescentou também os dormitórios: Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. IX, p. 233.

<sup>80</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. VII, p. 35.

<sup>81</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. IX, p. 190.

entretanto, seria deslocado até à sua definitiva instalação em capela própria também na mesma casa.

A sacristia teve várias campanhas construtivas mantendo, igualmente, a localização original<sup>82</sup>. A primeira, mais pequena e sem qualquer vestígio, sofreu alargamento nos princípios do século XVI. Esta, “*era da mesma obra da igreja ainda que na abobeda não era toda de pedra mas so quatro rompantes que faziaõ duas cruces nas quais se fundaua a mais abobeda de tijollo, ao modo de abobeda de aresta como dizem os architectos*”<sup>83</sup>. Ou seja, uma dependência de dois tramos erguida, portanto, em paralelo com as obras a decorrer desde o priorado de D. Pedro Gavião. A ligação à capela da igreja atesta ainda o período manuelino na sequência dos contratos estabelecidos com mestre Boytac<sup>84</sup>. Da sacristia sairia também, “*hua escadinha de pedra... que va tomar o caracoll que ja estaa feyto e desentulhará e acrecentará até çima honde hã de estar os synos*”<sup>85</sup>. Toda esta zona sofreria ampla remodelação nas campanhas do século XVII.

A livraria<sup>86</sup> constituiu, desde sempre, um espaço de grande atenção para os cónegos, embora não haja dela referências anteriores ao século XVI, tal como escrevia em 1921 Joaquim de Carvalho<sup>87</sup>. O empenho nesta área saldouse, ao longo de toda a Idade Média, pelo aumento constante da colecção que abrangia as matérias do espiritual ligadas à liturgia e à música, ao

---

<sup>82</sup> “...hoje há outra sancristia muito diferente da antiga, ainda que no mesmo sitio”: Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, Parte II, Liv. VII, p. 91.

<sup>83</sup> D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 52.

<sup>84</sup> Em 1513, Boytac comprometia-se a fazer “*na sãcristia hua abobada de tigello ygoall do encasamento dos orgãos e outra tall abobada como está acima desta na altura que o trasdos dabobada venha quasy ygoall do começo dos arcos dos synos e em cima desta derradeira abobada fará hum peytorill de dous palmos ou até dous e meo em alto e dous em grosso dalluenaria acaffelado por çima cõ seu aspimgão e a dita abobada será ygoall para se poder telhar e lançar sua agoa ffora contra a capella*”: Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, p. 154.

<sup>85</sup> Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, p. 154.

<sup>86</sup> Sobre este espaço medieval veja-se, Saul António Gomes, *In Limine Conscriptiois. Documentos, chancelaria e cultura no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Séculos XII a XIV)*, 2 vols., dissertação de Doutoramento, Coimbra, F.L.U.C., 2000.

reconhecimento actualizado dos textos patrísticos e escolásticos, à generalidade das artes liberais do *trivium* e do *quadrivium* e passava também pelas preocupações de ornamentação dos códices, pacientemente reproduzidos e iluminados.

A importância de um espólio constantemente actualizado faz de Santa Cruz a instituição de Saber sem concorrência credível na cidade, ao mesmo tempo que cria as condições necessárias ao papel vanguardista que iria assumir na condução da cultura do Humanismo e do Renascimento em Coimbra. Neste contexto, vale a pena invocar as teses já intuídas por Walter Rossa: *“Não é pois por acaso, que nos textos relativos à institucionalização de algumas comunidades crúzias e/ou agostinhas e nas próprias crónicas seja tema recorrente a libertas clássica. Essencial para o surto humanista medieval que em breve irradiaria de Santa Cruz de Coimbra, tal conceito albergava a tolerância necessária à fusão das tendências regionais e institucionais num grande projecto comum.*

*Acresça-se-lhe o confluir dos manuscritos com as novidades culturais ocidentais da época ... com o resíduo hispano-árabe (porque não moçárabe?) já detectável, por exemplo, nos bens doados pelo bispo D. Paterno ao cabido: livros de origens, temas e línguas diversas como a “A Cidade de Deus” e, ainda, dois astrolábios ... Também para o início do século XIII, temos notícia da entrada no mosteiro de muitos códices, dos quais cumpre aqui destacar a existência de alguns dedicados às ciências – astronomia, geometria, física, etc. – e um mapa-mundi. Assim se entrevê a permanente centelha de humanismo e classicismo com a qual também se explica a especificidade que, no âmbito nacional, O Renascimento veio a ter em Coimbra”*<sup>88</sup>. Acrescente-se, desde já, que essa especificidade ocorreu, em grande medida, porque, até à primeira metade da década de 40 de Quinhentos, o mosteiro de Santa Cruz configurou um projecto cultural de liderança, substituído depois pela Universidade, em conjugação de esforços com outros institutos religiosos. É, em suma, ao património cultural e intelectual de Santa Cruz que, obrigatoriamente, se têm

---

<sup>87</sup> *“Não tenho notícias da livraria do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e do lugar em que nele se achava, anteriores ao século XVII”*: J. M. Teixeira de Carvalho, *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1921, p. V.

que ir buscar as referências de base que dimensionam também as estratégias citadinas no plano do artístico.

A componente do Saber encontra-se relacionada com a sua divulgação e, portanto, com a projecção da própria instituição. Ainda sem o carácter organizado pela cultura humanista que viria a desembocar na criação dos colégios de Santo Agostinho, integrando o célebre geral de Santa Catarina, e de S. João Baptista, e depois nos colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos, a estrutura monástica pautava-se também pela reflexão e comentários aos textos sagrados em permanente atenção à actualização do espólio presente na livraria. Se quisermos pensar, para dar apenas um exemplo revelador, que a Universidade de Lovaina, fundada em 1425, só no século XVIII adquiriu o espaço expressamente destinado à formação de uma biblioteca, porque ainda em 1639 o professor Erycius Puteanus comentava que, “*The university did not think it necessary to have a library because the professors were walking libraries themselves*”<sup>89</sup>, concluiremos pela importância crucial de que se reveste o património bibliográfico crúzio, dentro e fora da cerca do mosteiro. Porque o trabalho de actualização desse espólio e da realização de cópias sucessivas dos códices se destinava a, “*fornecer o coro, o capítulo, o claustro, a mesa, a escola, além de preparar, também, livros para empréstimo externo*”<sup>90</sup>. Dessas colecções faziam, necessariamente, parte os livros litúrgicos (Leccionários, Saltérios ou Bíblias), Regras Canonicas, textos patrísticos e escolásticos, aos quais se acrescentavam hagiografias, textos pedagógicos, tratados de retórica ou obras de física, astronomia, medicina ou cosmografia<sup>91</sup>. Em suma, o *trivium* e o *quadrivium* desde cedo implantados na escola crúzia.

A área de implantação desta riquíssima colecção teria que se situar algures na estratégia de circulação claustral. Sem que seja possível localizá-la com rigor, é legítimo pensá-la com acesso facilitado às diferentes funções reservadas aos livros, dirigidas para consumo interno e externo ao mosteiro<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> Walter Rossa, *Diversidade...*, p. 305.

<sup>89</sup> *Leuven University. 1425-1985*, Leuven, Leuven University Press, 1990, p. 63.

<sup>90</sup> Armando Alberto Martins, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra...*, vol. II, p. 587.

<sup>91</sup> Armando Alberto Martins, *O mosteiro de Santa Cruz de Coimbra...*, vol. II, pp. 585-588.

<sup>92</sup> “*A necessidade destes livros obrigava a formar bibliotecas, constituindo-se o primeiro núcleo no claustro, onde se faziam muitas das leituras. Ao «armarium» ou ao sacristão (como*

Problema de difícil resolução, cujas soluções não se encontram ainda totalmente esgotadas, permanece o da implantação do mosteiro das Donas, desde o início integradas na cerca conventual dos regrantes<sup>93</sup> e sob a directa administração do prior-mor. Embora se lhe conheçam referências a partir de 1133, a documentação medieval persistiu num quase silenciamento não lhe dando especial relevo, certamente diluído pela importância do mosteiro masculino. Apenas em momentos de alguma conflitualidade, como as contendas que envolveram a saída de D. Mor Dias para fundar o mosteiro de Santa Clara de pendor franciscano<sup>94</sup>, o mosteiro feminino salta para a ribalta dos acontecimentos e protagoniza a atenção dos cónegos. Normalmente recrutadas entre a aristocracia fundiária, as “sorores”, em número reduzido que não excede a dezena, arrastam para a posse dos crúzios novos domínios em sucessivas doações patrimoniais de que estes não prescindem facilmente.

Que a igreja das Donas ficava a norte da igreja crúzia, ocupando o espaço que funcionou depois como geral de Santa Catarina, di-lo expressamente D. José de Cristo quando refere a campanha das obras ligadas à reforma de 1527<sup>95</sup> mas, deve-se também a Nogueira Gonçalves o estudo mais exaustivo sobre a reconstituição do espaço românico da igreja até à sua extinção já em reinado de D. João III<sup>96</sup>. Neste trabalho metodológico exemplar, e apoiado sobretudo nas disposições das obras a efectuar reveladas no precioso contrato de 1513, o distinto Professor colocou a igreja românica de S. João das Donas, “*metida no ângulo formado pela parede terminal das capelas, que daquele lado constituíam a nave do Evangelho, e o átrio que prolongava a nave central da igreja, entalada entre ele e o mosteiro das Donas, isto é,*

---

*em Santa Cruz) cabia a tarefa de distribuir e recolher os livros, ordenando-os no armário, mandando-os restaurar quando deteriorados, vigiando para que não desaparecessem. A sua cópia ou multiplicação exigia, por outro lado, oficinas e oficiais próprios - «scriptorium» e «scriptores»*: Armando Alberto Martins, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra...*, vol. II, p. 586.

<sup>93</sup> “*O mostrº das donas foi logo fundado no príncipeo desta caza ... entraraõ logo cõ os primeiros religiosos*”: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 30.

<sup>94</sup> Armando Alberto Martins, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra...*, vol. I, pp. 452-460.

<sup>95</sup> “*... juntam<sup>e</sup> se fazia abobeda // do Geral de S<sup>ta</sup> Caterina que seruia de igreja pera as donas e freiras que auia neste mosteiro...*”: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fls. 52-52/v.

<sup>96</sup> António Nogueira Gonçalves, “*A capela matriz do Isento de Santa Cruz de Coimbra*”, *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. X, Coimbra, 1988, pp. 113-127.

*reportando-nos às condições topográficas actuais, construiu-se a capela no ângulo que fazem as paredes, a da capela de Santo António e a da igreja correspondente ao começo do coro-alto, no mesmo sítio da construção manuelina, que no momento se vê através do rasgão, agora (1936) aberto, entre a igreja e a Câmara Municipal*”<sup>97</sup>. Ou seja, sumariamente, a igreja românica das Donas encaixava-se entre as paredes do topo poente da capela de Santo Antão e a correspondente ao lado norte do narthex crúzio, avançando, com igual orientação nascente-poente, para poente até onde vemos hoje a parede terminal do antigo geral de Santa Catarina. Não nos interessando aqui a polémica gerada à volta da data da criação da freguesia de Santa Cruz<sup>98</sup>, o certo é que, quase paralelamente à instalação das Donas vemos a sua igreja a servir também de paroquial com a invocação de S. João Baptista, onde permaneceu até à construção quinhentista de S. João de Santa Cruz. Seria a primitiva capela de reduzidas dimensões, cujo espaço se poderia adequar à comunidade diminuta das Donas, mas servia cada vez menos aos fregueses da paróquia de Santa Cruz. Nos princípios do século XVI e no priorado de D. Pedro Gavião era, finalmente, tempo de encetar outra montagem que, aproveitando as estruturas pré-existentes, pudesse também exprimir a vitalidade renovadora que, a breve prazo, guindaria o mosteiro a posição cimeira nos destinos da arquitectura da cidade. Como aclarou Nogueira Gonçalves, em 1513 tratava-se de estender o espaço inicial da igreja para poente até à linha da igreja do mosteiro masculino. No exemplar estudo citado, o historiador denuncia as intenções de ocupação da capela de Santo António destinada a servir de capela-mor da igreja das Donas, o que não veio, efectivamente, a realizar-se, dada a rápida mudança de planos que levaria, primeiro a pensar a deslocação da matriz da paróquia para o lado sul da igreja crúzia, abrangendo as capelas do lado da Epístola e abrindo a porta axial no

---

<sup>97</sup> António Nogueira Gonçalves, “A capela matriz do Isento...”, pp. 115-116.

<sup>98</sup> A. Nogueira Gonçalves manteve, até ao fim, a data de 1137, revista, entretanto, por outros autores que a colocaram em 1139: António Nogueira Gonçalves, “A capela matriz do Isento...”, p. 114; Manuel Luís Real, *A Arte Românica de Coimbra...*, pp. 135-137, 186; Armando Alberto Martins, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra...*, vol. I, pp. 216-218; Walter Rossa, *Diversidade...*, p. 352.

topo poente da capela de S. Tiago<sup>99</sup>, depois à construção da definitiva igreja paroquial ao mesmo tempo que era extinto o mosteiro feminino.

Do restante espaço, porque, “...*este mosteiro de S. Joaõ Bautista das donas era uerdadeiramente mosteiro que tinha claustra, e cabido, e conuento*”<sup>100</sup>, apenas podemos fazer uma ideia aproximada. O dormitório, por exemplo, e ainda com base nas obras previstas em 1513, ficaria encostado à parede norte da igreja<sup>101</sup>. Todas as dependências imprescindíveis à vida comunitária estariam, assim, localizadas a norte da igreja, encaixadas entre esta a sul e o claustro do Silêncio a nascente formando, porventura, uma quadra regular. Em redor de um pequeno claustro que, pelo menos em parte, daria lugar ao futuro claustro da portaria, situar-se-iam então os espaços monásticos, de organização incerta mas necessariamente presentes. Neste capítulo é omissa a documentação como é impossível a recuperação de quaisquer vestígios materiais concludentes.

---

<sup>99</sup> A. Nogueira Gonçalves, “A capela matriz do Isento...”, pp. 127-131.

<sup>100</sup> D. José de Cristo, *Miscelaneo*, P. II, fl. 57.

<sup>101</sup> É o que parece deduzir-se do seguinte trecho referente à nova capela-mor das Donas a qual, segundo Nogueira Gonçalves, coincidiria com a capela de Santo Antão: “*A quall capella moor fará dabobada de tigello cõ alguas algibas e chaues de pedraria em maneira que diga com a obra do corpo da dita Igreja e ffaraa hum altar de pedra e call e o portal que estaa desta capella para a crasta. E desasentará e poerá em a parte do evãgelho naquella parede que vay contra o dormytorio e será daquelle tamanho que para aly for necesario*”: Prudêncio Q. Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, p. 156. Fica-nos a dúvida se “*o portal que estaa desta capella para a crasta*”, corresponderia, efectivamente, ao “*portal pelo qual se sai desta capella quando se vai para a crasta*” (A. Nogueira Gonçalves, “A capela matriz do Isento...”, p. 124), localizado entre a capela de Nossa Senhora da Graça e o claustro do Silêncio, e não a uma abertura na parede entre a capela de Santo Antão e o claustro das Donas, permitindo aos cónegos a passagem para a área claustral do mosteiro feminino. A confirmar-se esta segunda hipótese, este portal seria transferido para o corpo da igreja das Donas que, do lado esquerdo, faria comunicação com o dormitório.

## 2. As reformas manuelinas.

Relatados com maior ou menor detalhe pelos cronistas, são conhecidos os motivos que, nos inícios do século XVI, desencadearam o interesse régio na renovação do edifício monástico. Desde então, e até à definitiva implantação da Universidade gerando novas prioridades construtivas no âmbito citadino, o mosteiro constitui-se em formidável estaleiro de arquitectura onde o velho edifício românico se transfigura e ganha nova dimensão espacial e simbólica. As razões aludidas por Damião de Góis<sup>1</sup> para a reforma situam-se (ingenuamente?) ao nível da motivação emocional do rei, perplexo com a simplicidade dos conjuntos tumulares dos reis. O que estava já então por detrás da decisão régia e que, certamente, o humanista não haveria de desconhecer, era a aposta num programa construtivo de forte incidência política e ideológica de que o mosteiro de Santa Cruz, pela presença do fundador da Nação, não podia ficar arredado. A ocasião haveria de surgir com a morte do prior D. João de Noronha em 1505 ou 1506<sup>2</sup>, altura que Roma aproveita para estender os tentáculos em direcção às cobiçadas rendas do priorado-mor. A pretensão de Júlio II de entregar o priorado de Santa Cruz em comenda a Galiotto Franciotto Della Rovere, seu sobrinho, foi a mola de arranque para uma apertada vigilância régia sobre a riqueza do mosteiro e o momento crucial para desencadear os mecanismos da reforma. Alegando o estado de ruína da Casa e a necessidade de empregar nas obras os capitais provenientes das rendas, o Papa renuncia.

É, assim, com o Bispo da Guarda, D. Pedro Vaz Gavião, que começa a amplíssima campanha de renovação do mosteiro que haveria de se prolongar durante décadas. Capelão do rei, acompanhou-o a Castela e Aragão em 1498, na viagem a Santiago de Compostela em 1502, estando então juntos no mosteiro de Coimbra e, possivelmente, aí discutido de forma antecipada a necessidade da reforma do edifício. À morte de D. João de Noronha, e com o

---

1 Damião de Góis, *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel*, Coimbra, 1955, P. I, IV, caps. LXIII, LXXXV, pp. 158, 231-232.

2 Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença. 1490-1540*, Coimbra, Epartur, 1982, p. 107.



apoio diplomático do Cardeal de Alpedrinha em Roma, D. Manuel evita a saída das rendas do priorado para fora do país e consegue a nomeação dos priores mores para o mosteiro. De uma assentada, o rei reforça a sua posição como interlocutor de respeito na trama das influências de Roma e impõe a última palavra na condução dos destinos dos cruzios.

### 2.1. A renovação do espaço e das formas.

A campanha manuelina, tratada com o devido relevo por diversos autores em que se salientam Nogueira Gonçalves<sup>3</sup> ou Pedro Dias<sup>4</sup>, interessa-nos apenas porque ela constituiu uma espécie de ensaio ou campo de experimentação de todas as potencialidades que o mosteiro desenvolveria nos capítulos do espaço e das formas.

O priorado de D. Pedro Gavião (1507-1516), o primeiro de nomeação régia, revela-se de fundamental importância na definição de novas espacialidades geradoras de outros circuitos e na projecção de uma imagem carismática de força evangélica coadjuvada pela autoridade dos poderes temporais.

D. Pedro Gavião, *“acabou a Igreja noua que he de abobeda de pedra, com boas laçarias, & de hua só naue, & acabou a Claustra principal do Mosteiro da mesma abobeda, como tambem a casa do Capitulo, & Capella de Iesus na mesma Claustra, nas quaes obras pellas Armas Reaes do Reyno, & as Esferas, Armas particulares delRey D. Manoel, como o erão o Pelicano del Rey Dom Ioão II. & poz tambem o Bispo Prior nas abobedas, torres, & portaes das ditas obras o escudo das suas Armas, que são sinco gaviões em aspa, &*

---

3 A. Nogueira Gonçalves, “O Mestre dos Túmulos dos Reis”, *Estudos de História da Arte da Renascença, Coimbra*, Epartur, 1979, pp. 27-53; também em artigos consagrados à igreja românica, o autor discorre largamente sobre o percurso das obras manuelinas em Santa Cruz: “Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Breve notícia histórica”, “A igreja românica de Santa Cruz”, “A frontaria românica de Stª Cruz de Coimbra”, “O narthex românico da igreja de Stª Cruz de Coimbra”, “Os arcos românicos encontrados na igreja de Santa Cruz de Coimbra”, “As capelas do lado direito da igreja de Santa Cruz”, *Estudos de História da Arte Medieval*, Coimbra, Epartur, 1980, pp. 161-168, 169-176, 177-189, 191-205, 207-211, 213-218; “A Capela Matriz do Isento de Santa Cruz de Coimbra”, *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. X, Coimbra, 1988, pp. 113-132.

4 Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, pp. 103-148.

*por orla do escudo, hum chapeo, & cordoens de Bispo, & nestas obras não gastou mais que trinta & sinco mil & tantos cruzados...”*<sup>5</sup>.

O contrato celebrado a 24 de Janeiro de 1513 entre o bispo e mestre Boytac<sup>6</sup> é revelador da extensão da reforma, iniciada anteriormente, que abrangia toda a igreja e passava ainda pelas mais importantes dependências monásticas. Com a capela-mor já acabada, tratava-se agora de redefinir o corpo da igreja até à nova fachada, desmantelando a abóbada e o interior do nártex, criando outra espacialidade na sacristia ligada à capela-mor e dando outra amplitude ao pequeno mosteiro das Donas, situado a norte da igreja crúzia.

É ao arquitecto régio mais credenciado que se recorre para iniciar a campanha reformista. Em tempo de D. Pedro Gavião, mestre Boytac programa e acompanha todas as obras mas, rapidamente, também chamado à urgência da construção da defesa dos interesses do reino em África, com responsabilidades em diversos edifícios como o convento da Pena em Sintra ou o mosteiro dos Jerónimos e com ligações pouco explícitas às obras na Batalha, onde tinha residência e um vasto património fundiário a administrar<sup>7</sup>, o arquitecto depressa abandona Coimbra. Em Santa Cruz, à frente das obras ficava Marcos Pires, nomeado mestre das obras reais na cidade em 1517<sup>8</sup>. Em Janeiro de 1518, andava sobretudo ocupado com as obras do claustro do Silêncio e era o responsável pelo trabalho de “*cincoenta officiaes e xx criados*”<sup>9</sup>.

Entre 1518 e 1522 as obras não pararam no mosteiro. Acabou-se o claustro; fez-se uma capela dedicada a S. Teotónio e a capela de S. Miguel,

---

5 Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, T. II, p. 275.

6 Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, pp. 152-159.

O nome do arquitecto régio continua a merecer algumas interrogações. Comumente designado como Boutaca, Butaca, ou Boitaca, a sua assinatura era, na realidade, Boytac. Adverso do aporuguesamento do nome, Saul Gomes propõe, “*Mestre Boytac ou retencionalmente, Diogo Boytac, mas não Diogo de Boutaca*”: Saul António Gomes, *Vésperas Batalhinhas. Estudos de História e Arte*, Leiria, Ed. Magno, 1997, p. 174.

7 Pedro Dias, *A igreja de Jesus de Setúbal na evolução da arquitectura manuelina*, Lisboa, Pub. Ciência e Vida, 1987, pp. 69-73; Paulo Pereira, “Do «modo» gótico ao manuelino (Séculos XV-XVI) - As grandes edificações (1450-1530)”, *História da Arte Potuguesa*, vol. II, pp. 47-53; Saul António Gomes, *Vésperas Batalhinhas...*, pp. 177-188.

8 Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, T. II, p. 309.

9 Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 26.

acima das quais se colocaram o cartório e a livraria; reformulou-se o refeitório na ala nascente do claustro com a fonte de Paio Guterres; refez-se o dormitório; guarneceram-se a igreja e as torres de guirlandas; fizeram-se retábulos e o púlpito que permaneceu até hoje inacabado; proveu-se o mosteiro de alfaias litúrgicas e enterraram-se os reis no cruzeiro da igreja.

Morria, entretanto, Marcos Pires<sup>10</sup>. A direcção estética que já se adivinhava nos túmulos dos reis e se declarava impetuosamente no púlpito, condenava também à morte a fogosidade do manuelino e abria caminho a outras interpretações mais serenas e com diferentes preocupações de erudição de cunho humanista.

Até à morte de D. Manuel deu-se, assim, continuidade a uma campanha de obras iniciada por volta de 1507. Mas se, como insistia Nogueira Gonçalves, a, “*Pressa e subordinação a certas orientações que o edifício românico impunha, foram as duas características da renovação construtiva da época de D. Pedro Gavião*”<sup>11</sup>, a verdade é que, progressivamente, o programa construtivo assumiu também carácter mais disciplinado e com o rei a prescindir cada vez menos de uma tutela cerrada. Como já foi realçado por Pedro Dias<sup>12</sup>, não é inocente que, com a morte do bispo da Guarda, seja nomeado o cardeal D. Afonso, apenas com 11 anos de idade, como prior-mor e se coloque no mosteiro um vedor das obras, Gregório Lourenço, com a responsabilidade da organização dos trabalhos (com meticuloso “caderno de encargos”), da sua fiscalização, da angariação de fundos ou dos circunstanciados relatórios para o rei. Uma situação que evolui para autêntico centralismo político em que a encomenda directa do mosteiro se encontra cada vez mais ausente. Basta apenas lembrar a distância que vai entre a formulação do contrato das obras em

---

10 A sua viúva (?), Inês Roiz, haveria de casar com João Marques, pedreiro também ligado ao mosteiro de Santa Cruz, aí testemunhando contratos desde 1521 até 1544, altura em que o casal empraza ao mosteiro umas casas em Montarroio, que já Marcos Pires tinha anteriormente emprazado: A.U.C., *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 209/v-211/v; T. 2, Liv. 3, fls. 106-108, 174-176; T. 5, Liv. 9, fls. 30-31, Liv. 10, fls. 94-95, 117/v-118/v; T. 9, Liv. 21, fls. 84/v-86/v.

11 A. Nogueira Gonçalves, “A frontaria românica da igreja de Santa Cruz...”, p. 181.

12 Pedro Dias, “Os artistas e a organização do trabalho nos estaleiros portugueses de arquitectura nos séculos XV e XVI”, *A viagem das formas*, Lisboa, Ed. Estampa, 1995, pp. 27-29.

1513, em que o prior intervém directamente, e o contrato de 1528 relativo a nova reforma, onde Diogo de Castilho assina com o amo Bartolomeu de Paiva os termos dos trabalhos a executar. Por outro lado, no primeiro, mestre Boytac obriga-se a, “*ffazer ao dito sōr bpo e prior no dito seu moesteiro e Igreja de sam João estas obras*”<sup>13</sup>, no segundo, Castilho comprometia-se com as “*obras que ora sua alteza mãda ffazer no mosteiro de sãta cruz da dita cidade*”<sup>14</sup>.

---

13 P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, p. 152.

14 P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, p. 177.

## 2.2. Os túmulos régios

Os túmulos de D. Afonso Henriques e D. Sancho constituem a marca mais evidente de uma política ideológica que envereda pela decisiva aposta na exposição da retórica do poder, cuja visibilidade no plano construtivo, apenas encontra sintonia no programa elaborado no mosteiro dos Jerónimos.

A historiografia tem procurado dar respostas precisas a um conjunto de problemas relacionados com níveis de entendimento que vão desde a atribuição dos projectos, à sua execução, à mão-de-obra envolvida, às mudanças operadas e suscitadas pelas diferentes estratégias que acompanham a alteração dos espaços ou à expressão ideológica e menos visível de que se revestem.

É líquida a sua cronologia, cujas raízes remontam ainda ao priorado de D. Pedro Gavião, quando Boytac, em 1513, se comprometia a dar continuidade às obras da igreja: “*guarnecera todo o corpo da Igreja do dito moesteiro e fará duas juntas da parte de dentro até o chão do teor que vem de cima somente nos arcos honde hã de ser sepultados os Reys nõ faraa cousa alguma*”<sup>1</sup>. A 22 de Julho de 1518, “*o mestre que faz os enterramentos pera os reix laura na obra e tem já muyta pedraria laurada*”<sup>2</sup>; a 19 de Março de 1522, os túmulos, “*Estam acabados e pagos e os rreis enterrados nelles*”<sup>3</sup>, sendo também dotados de grades protectoras, “*segundo forma dhum contrato e mostra que pera ysso se fez*”<sup>4</sup>. Na mesma data, a carta repetidamente citada, do vedor das obras do mosteiro, Gregório Lourenço, a D. João III, é determinante na clareza da localização das sepulturas: “*Senhor, mandou fazer o rretabollo da capella moor e nas ilhargas, a saber, na parte do avangelho outro rretabollo pequeno honde adestar ho sacramento, e da outra parte outro da mesma guisa em que stam as cadeiras dos prestes. E outros dous Retabollos pequenos nos dous*

1 P. Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, p. 154.

2 Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 29.

3 Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 30.

4 Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 30.

*altares que stam de fora da capella moor junto dos enterramentos dos reix, em que andestar as rreliquias dos marteres, todos de bordos*<sup>5</sup>. Ou seja, as ordens de D. Manuel tinham colocado os túmulos fora da capela-mor, porque para esta se reservava espaço para o retábulo principal ladeado, nas ilhargas, pelos dois retábulos mais pequenos, sendo o da parede esquerda dedicado ao Sacramento. Outros dois retábulos pequenos e destinados a acolher as relíquias dos Mártires de Marrocos, seriam colocados nas paredes de topo do corpo da igreja que antecedem a capela-mor. Estes dois retábulos, executados por João Alemão, seriam afinal dedicados à Virgem da Conceição e a S. João Baptista, invocação que tinham, pelo menos, à passagem de frei Jerónimo de Roman pelo mosteiro, por 1589<sup>6</sup>.

À semelhança do que acontece com a localização inicial dos túmulos, também a geografia da campanha manuelina tem sido alvo de interpretações não coincidentes, desde logo pela falta de concordância entre os cronistas. Assim, para D. Marcos da Cruz, o corpo de D. Afonso Henriques, “*foy sepultado por seo mandado, no Real mosteiro de Santa Cruz ... e depois passados mais de trezentos annos, ElRey Dom Manoel o fez tresladar a hum magnifico sepulchro que lhe mandou edificar; e outro a seo filho ElRey Dom Sancho, na capella mor do dito mosteiro*”<sup>7</sup>. Damião de Góis não é explícito sobre tal assunto, limitando-se a referir que o rei D. Manuel, “*Fez de nouo no mosteiro de sancta Cruz de Coimbra ha sepultura delrei dõ Afonso Henrriquez primeiro Rei de Portugal, pola antiga em que seu corpo staua não ser tal quomo a hum tam magnanimo Rei pertença*”<sup>8</sup>. Referindo-se às obras de frei Brás de Braga, um relatório crúzio de 1599 afirma claramente que, “*Tambem estauam feitas as sepulturas dos Reis mas estauam fora no Cruzeiro elle (frei Brás) os pos na Capella, como mudou o Coro em alto*”<sup>9</sup>. D. José de Cristo é igualmente peremptório: “*Elrej D. Afonso Henriques e seu filho D. Sancho*

---

5 Quintino Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 31.

6 Vergílio Correia, “Uma descrição quinhentista do mosteiro de Santa Cruz”, p. 217.

7 B.G.U.C., D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, Ms. 632, fl.81.

8 Damião de Góis, *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel*, P. IV, cap. LXXXV, Coimbra, 1955, pp. 231-232.

9 B.P.M.P., *Memórias várias de Santa Cruz*, Ms. 175, fl. 371.

*estauão sepultados em huã capella da claustra, e não em a igreja...elrej D. Manoel na reedificacaõ do templo reedificou tambem a claustra, e os reis foraõ postos em a igreja que oje de M.bc<sup>lo</sup> xxij serue em o lugar a que chamamos o cruzejro em as duas capellas que oje saõ de nossa Senhora da graça, e na outra que he de S. Andre. hua fica para o norte outra pera o sul defronte hua da outra. daqui os tirou o mesmo rej D. Manoel pera a capella mor onde oje estaõ em as sepulturas que o dito rei mandou laurar de obra de Lacaria cõ muitos ramos figuras e debuxos que muito as orna”<sup>10</sup>. Na realidade, tal como já se demonstrou<sup>11</sup>, a mudança para a capela-mor só veio a verificar-se com D. João III, depois de acabado o coro alto da igreja e para aqui transportado o cadeiral, por contrato estabelecido em 26 de Junho de 1531 com o carpinteiro Francisco Lorete, em que este se comprometia também a fazer o acrescentamento das cadeiras no espaço “*que hora se fez*”<sup>12</sup>. Em 1531 o espaço da capela seria então liberto do cadeiral, no mesmo ano em que o tremor de terra fazia alguns abalos no mosteiro, provocando a necessidade de reformulações e, “*corregimento das abobedas da Igreja*”<sup>13</sup>. Na realidade, o conjunto de circunstâncias ocorridas neste ano favorece a possibilidade de transferência dos túmulos em data aproximada aos finais de 1531 ou 1532. Seguramente, encontravam-se na capela-mor já em princípios de 1535 quando, a 29 de Janeiro, em carta a frei Brás de Braga, o rei manda “*coreger as sepulturas dos reis que estam nesa capela moor pera ficarem em mais perfeição. E mando la mestre nicolaoo pera as ver...*”<sup>14</sup>.*

Em 1522 os túmulos ocupavam, portanto, um espaço que não podia ser o das paredes testeiras da capela-mor, por colidir com os retábulos de João Alemão. Para os localizarmos nas capelas laterais de Nossa Senhora da Graça e de Santo André, é preciso pensar no corpo manuelino da igreja antes da reforma joanina que a dotou com os arcos laterais que ainda sobrevivem. As

---

10 B.P.M.P., D. José de Cristo, *Miscelaneo*, Ms. 86, fl. 11.

11 Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença em Coimbra*, pp. 17-20.

12 P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos artistas...*, p. 24.

13 Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 45.

14 Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 46.

duas hipóteses de colocação, ou no interior das capelas ou no seu exterior virados um para o outro afiguram-se ainda válidas. De qualquer das formas, os túmulos não poderiam nunca ter a altura que hoje apresentam. À Epístola, a capela gótica herdada das reformas do prior D. Gomes não poderia comportar as dimensões actuais dos túmulos e a mesma conclusão se extrai para o lado do Evangelho. Por outro lado, aceitando que as capelas se encontrassem fechadas para o corpo da igreja e, portanto, localizando as sepulturas nas respectivas superfícies parietais, porventura a alternativa mais viável, também a presença das grandes janelas superiores das campanhas de Boytac inviabiliza a sua extensão em altura. Não restam, assim, muitas dúvidas de que as estruturas tumulares sofreram acrescentos na zona superior, na sequência da adaptação às paredes laterais da capela-mor. A composição dos remates, idêntica nos dois túmulos, desenvolve-se a partir de um arco abatido com projecção conopial de onde saem cogulhos que, superiormente, formam o motivo da cruz. O tema central apresenta o escudo de Portugal amparado pelos anjos enquanto nos nichos laterais se colocam as figuras de S. Cristóvão e Santa Helena<sup>15</sup> (no túmulo de Afonso Henriques) e de S. João Baptista e do Imperador Heráclio ou Constantino<sup>16</sup> (no túmulo de D. Sancho). A impossibilidade física da implantação dessa estrutura superior no corpo da igreja obriga a retirá-la da construção inicial acabada em 1522. E se a adaptação ao espaço da capela-mor suscitou a sua elevação, a verdade é que o tratamento formal aplicado aos novos remates não se distancia do conjunto dos túmulos.

Nos primeiros anos da década de 30, nada aqui indicia suspeitas de um outro tempo artístico que, nesta altura, caminhava já ao encontro da construção do espaço e das formas do Renascimento. Assim, respeitando uma plástica desenvolvida uma dezena de anos antes, a novidade dos remates na capela-mor consiste sobretudo na solidez de uma iconografia emblemática e dirigida aos valores do Estado e ao enaltecimento da cruz, pela presença de Santa Helena e do imperador Heráclio ou Constantino. Neste segundo nível, literalmente encaixado entre os arranques das nervuras da abóbada da capela, desenvolve-se, numa palavra, a simbólica da glorificação do momento profano encarnado

---

15 A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, p. 44.

16 Paulo Pereira, “A simbólica manuelina...”, p. 128.



pelo rei e o estabelecimento claro de um fio condutor entre D. Manuel e D. Afonso I (com pretendida auréola de santidade), com extensão a D. Sancho, conferindo ao Venturoso a consagração do mito contido na teoria providencialista da origem divina do poder. Seria o controlo desse programa reforçado e a sua adequação às paredes da capela o propósito da viagem de Nicolau Chanterene a Coimbra em 1535, que constitui também indício revelador de uma importância que se conservava plenamente no período joanino.

Na altura da mudança conservou-se a estrutura decorativa inicial que ainda hoje permanece, com a fortíssima carga expressiva de conciliação entre os valores do sagrado e do profano. Organizados à maneira de grandes arcos triunfais ladeados por dois pilares compostos onde se inscrevem dois andares de nichos, perfazendo para cada túmulo doze figuras, os “vãos” tumulares mantêm a simbologia de acesso ao espaço do divino e neles se conjugam as esculturas jacentes dos reis com a vigilância das entidades sagradas da Virgem, dos Apóstolos, dos Doutores da Igreja, Profetas, Evangelistas, Virtudes Cardeais e Teologais... Enquanto isso, nos “típanos”, a presença, em evidência, dos emblemas mais carismáticos do rei D. Manuel acompanhando o programa de exaltação aos fundadores da monarquia, ressalta a intenção propagandística, “*centrada num autêntico mito das origens que procurava «elevar» a figura do próprio monarca*”<sup>17</sup>.

Problema ainda não totalmente esclarecido é o da autoria e da mão-de-obra envolvida nestes conjuntos de tanta importância na estratégia política do reinado de D. Manuel. Sem que haja provas concludentes para a sua atribuição a João de Castilho, a verdade é que esta continua a ser a alternativa mais viável e já lançada pela historiografia com base na credibilidade do arquitecto e nos paralelismos aos portais de Tomar e Belém<sup>18</sup>. Por outro lado, se a colaboração de Diogo de Castilho na execução das arquitecturas e de Nicolau Chanterene, ao nível dos jacentes, é também dado assente e reconhecido há vários anos, a

---

17 Paulo Pereira, “A simbólica manuelina...”, p. 127.

18 A. Nogueira Gonçalves, “O Mestre dos Túmulos dos Reis”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, Epartur, 1979, p. 38; Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença. 1490-1540*, Coimbra, Epartur, 1982, pp. 141-144.

identificação dos restantes artistas comprometidos com os túmulos continua vaga e de contornos imprecisos. Sabe-se, no entanto, de uma equipa formada em Belém a propósito da empreitada dos túmulos de Coimbra. Afonso Pires, Gaspar Tibério, Pero Anes, Pero Fernandes, João Fernandes e seu irmão Duarte Amaro, António Roiz, Diogo Fernandes, António Fernandes, Rodrigo Anes e João Pires, são alguns dos nomes que se encontram nos róis das obras dos portais do mosteiro dos Jerónimos entre 1517 e 1518<sup>19</sup> e voltam a estar presentes em Santa Cruz entre 1518 e 1522<sup>20</sup>. Outros ainda, que não se registam nestas datas em Coimbra, terão ido das obras dos Jerónimos para a cidade do Mondego, incorporados também na campanha dos túmulos, como talvez seja, por exemplo, o caso de Juan della Faya.

É flagrante a aproximação entre a estrutura “retabular” do portal e as composições tumulares dos reis no interior da igreja. O mesmo vocabulário estético de transição, a aplicação dos mesmos elementos ornamentais que figuram no portal, aqui fruto do desgaste irrecuperável da exposição ao tempo, a mesma projecção de força imagética retirada da consciência de uma capacidade interventiva nos caminhos político-ideológicos da comunidade. Registe-se, aliás, o reforço de todo um programa político exposto em Santa Cruz e estendido ao espaço carismático do poder real em Coimbra, verificado nas campanhas construtivas manuelinas para os Paços<sup>21</sup>.

Os “portais” que conduzem os dois primeiros reis à esfera mítica do sagrado pela mão esclarecida do rei D. Manuel, “iluminado” pela *razão* que legitima o seu poder, encontram nítido paralelo na obra mais paradigmática do seu reinado: o mosteiro dos Jerónimos. É sobretudo no portal virado a sul no mosteiro de Belém que as arquitecturas tumulares de Coimbra encontram a sua mais sólida fonte de inspiração, quer ao nível da organização compositiva quer através da cadeia de complementaridade simbólica que liga os dois

---

19 Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, pp. 277-291.

20 A.U.C., *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 1, fls. 46/v-49/v, 63/v-65/v, 114/v-116/v, 213-215, 217/v-219, Liv. 2, fls. 4-6, 10/v-13, 31/v-33, 67-69/v, 186/v-188, 188/v-190/v.

21 Da autoria de António Filipe Pimentel, está em curso um estudo monográfico sobre o Paço régio em Coimbra que aclarará estes problemas.

conjuntos<sup>22</sup>. Tal como na porta travessa ieronimita também as sepulturas de D. Afonso Henriques e de seu filho D. Sancho I, se perspectivam em visualização imposta por um grande sentido de verticalidade, definido por vários planos em altura. O janelão dos Jerónimos dá, em Coimbra, lugar à formação da estrutura superior preenchida pelos relevos escultóricos dos anjos segurando a heráldica do Reino, mas o protagonismo da figura da Virgem é idêntico nos dois conjuntos. Por outro lado, se a localização inicial dos túmulos fosse o corpo da igreja sob as grandes janelas da empreitada de Boytac, as semelhanças ao portal dos Jerónimos sairiam amplamente reforçadas. E, enquanto a porta do “*príncipe sem coroa*”<sup>23</sup> dá acesso ao panteão régio ideado por D. Manuel, a igreja de Santa Cruz, que inscreve os elementos discursivos do poder numa fachada românica adaptada, constitui-se em espaço funerário privilegiado no acolhimento dos fundadores do Reino. É como que uma cadeia regeneradora cujas origens se encontram em Coimbra e vão terminar no panteão manuelino de Lisboa; um ciclo legitimador de poder, estabelecido também pelos flagrantes paralelismos estéticos, mas ao contrário. Porque primeiro é no mosteiro dos Jerónimos que se pensa e só depois surge a reforma do mosteiro crúzio, também fruto das circunstâncias do momento, já apontadas. Mas também é precoce a preocupação com a definição dos túmulos de Coimbra pois, em 1513, mestre Boytac assegurava que, “*somente nos arcos honde hã de ser sepultados os Reys nõ faraa cousa alguma*”<sup>24</sup>, a remeter para soluções precisas e cuidadas ao pormenor.

Nos laços apertados da iconografia da morte, vai mais longe a exposição do cerimonial ostentatório do poder. As claras afinidades que se detectam entre o portal da igreja guardiã dos corpos dos primeiros reis e, portanto, dos fundamentos da monarquia, e as composições tumulares dos mesmos passa, não só por idêntica estrutura arquitectónica imposta na “*Porta do Império*”<sup>25</sup>

---

22 Acerca do sentido simbólico do portal sul do mosteiro dos Jerónimos, vejam-se: Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, pp. 89-109; Paulo Pereira, “A simbólica manuelina...”, pp. 115-117; Jorge Muchagato, Nicolas Sapiéha, *Jerónimos. Memória e Lugar do Real Mosteiro*, Lisboa, Ed. Inapa, 1997, pp. 48-58.

23 Jorge Muchagato, *Jerónimos...*, p. 48.

24 P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 154.

25 Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei...*, pp. 177-179.

de Belém, mas também pelo mosteiro de Santa Maria da Vitória onde radicam as origens de muitas das resoluções decorativas encontradas nos túmulos ou no portal da igreja de Santa Cruz. Com efeito, deixa de ser surpreendente o flagrante parentesco entre os baldaquinos que protegem as cabeças de D. João I e de D. Filipa de Lencastre (c. 1434), no octógono central da capela do Fundador, os seis baldaquinos inferiores dos Apóstolos no portal crúzio e os baldaquinos tumulares, se quisermos pensar no estabelecimento de uma corrente simbólica que une o espaço fúnebre dos fundadores da dinastia de Avis aos panteões régios de Coimbra e de Lisboa. A adopção desta linguagem batalhina, que também se expressa nos baldaquinos situados no grande portal das Capelas Imperfeitas, outra vez no contexto da morte, tem nítida correspondência quer no portal de Santa Cruz, quer em alguns momentos decorativos nos túmulos de D. Afonso e D. Sancho, quer ainda no mosteiro dos Jerónimos, aqui disseminada no interior e no exterior do templo<sup>26</sup>. Na realidade, a dimensão cósmica contida nas cúpulas estreladas dos baldaquinos da igreja de Santa Cruz perfaz uma intenção universalista ligada à esfera do sagrado e contempla a redenção dinástica. As sugestões iconográficas promovidas pelo fundador da dinastia de Avis continuavam, decorrido quase um século, a ser aproveitadas na exposição clara de uma fortíssima retórica de poder.

---

<sup>26</sup> Vejam-se os baldaquinos dos nichos vazios no transepto e na parede do lado do Evangelho por cima dos confessionários, bem como os dos nichos maiores dos dois pilares demarcadores do transepto. Também no claustro e nos dois portais exteriores, a sul e a poente, se encontram claramente expostos os resquícios deste vocabulário batalhino.

### 2.3. A fachada da igreja<sup>1</sup>

A fachada da igreja do mosteiro tem constituído um desafio permanente de interpretação. À excepção de António Nogueira Gonçalves<sup>2</sup> que, em 1940, faz a sua reconstituição na primeira versão do período românico, apoiado na documentação manuelina e joanina publicada, nos elementos construtivos visíveis e numa fortíssima intuição, não surgiu, até ao momento, nenhum outro trabalho capaz de alterar as grandes linhas definidas por este autor para o cabal entendimento das várias fases que a fachada atravessou. Com efeito, algumas das interrogações colocadas por Nogueira Gonçalves acerca das sucessivas alterações na fachada da igreja continuam hoje uma incógnita, sem resposta decisiva que permita o estabelecimento de cronologias rigorosas e coincidentes com atitudes de mudança ou o reconhecimento exaustivo da mão-de-obra envolvida.

Como já se referiu na abordagem ao edifício românico, a fachada da igreja mantém uma estrutura que obedece, por um lado à distribuição de planos anteriores ao século XVI e definidos pelo edifício românico, por outro à capacidade renovadora do período manuelino que prolonga as obras pelos inícios do reinado de D. João III. Da transformação ocorrida, o resultado mais significativo é a elevação da fachada românica e a constituição do portal em pedra de Ançã, já em período joanino.

É no contrato celebrado a 24 de Janeiro de 1513 entre o mosteiro e mestre Boytac<sup>3</sup> que se menciona a necessidade de redefinir o corpo da igreja “*des a empena até as torres da porta principal*”<sup>4</sup>, desmantelando a anterior estrutura românica e dando expressão de visibilidade à reforma.

---

1 Este item recupera, em grande parte, e adapta o texto, “O labirinto das formas e as marcas do poder na fachada de Santa Cruz”, *Igreja de Santa Cruz de Coimbra. História, conservação e restauro da fachada e arco triunfal - Cadernos*, II Série, nº 4, Lisboa, I.P.P.A.R, 2001, pp. 17-61.

2 António Nogueira Gonçalves, “A frontaria românica da igreja de Santa Cruz de Coimbra”, pp. 177-189.

3 P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas de...*, pp. 152-159.

4 P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, p. 157.

Os imperativos que obrigaram o arquitecto a abandonar a cidade promoveram a ascensão de Marcos Pires, entretanto à frente das obras em Santa Cruz e nomeado mestre das obras reais na cidade em 1517. A 22 de Julho de 1518, “*he assentada mais da metade da obra da grillanda. E asy he acabada a torre do meyo que esta sobre a porta prinçipal do mosteiro e a outra torre do cabo que esta da parte direita com suas cruces em cima da maneira que estam na mostra debuxadas. E a outra do outro cabo se acabará esta somana que vem ... E marcos piriz trabalha bem e traz ategora na obra officiaes que abastam...*”<sup>5</sup>. É, assim, por esta data que se deve dar por concluída a fachada trabalhada em calcário amarelo do Bordalo do período manuelino e que terá, obrigatoriamente, de incluir a parte do janelão em calcário de Ançã. É impensável o facto de que Boytac não tenha, desde logo, incluído o vão da janela no seu projecto. E, embora a 20 de Fevereiro de 1521, o rei tenha pressa no acabamento das obras ordenando que Marcos Pires não levante mão delas até ao seu final, “*e que nas obras dos paços nã faça cousa alguã*”<sup>6</sup>, nos começos do reinado de D. João III, Gregório Lourenço ainda se queixava de que, “*tynha sua A. ordenado mandar fazer o portall da porta principal d’este moestiro ... E tudo, Senhor, parece necessario se fazer, porque sam cabos da obra e em quanto se nom fazem sempre a obra esta por acabar, e o que sta feito nom parece nada*”<sup>7</sup>. Até 1522, portanto, a fachada ter-se-á mantido, no essencial, tal como a tinha deixado Marcos Pires em 1518.

Nestes quatro anos as obras não pararam no mosteiro. Ao mesmo tempo que se reformulavam praticamente todos os espaços internos, guarneceram-se a igreja e as torres de guirlandas. Com a morte de Marcos Pires, em 1522 era hora de acabar a grande campanha de obras iniciada havia mais de uma década. A urgência ia para o portal, a fazer, “*na ordenança em que estava projectado*”<sup>8</sup>. Os oficiais libertos dos outros espaços concluídos, puderam então concentrar-se na fachada que teria, por esta altura, definido o grande

---

5 Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, pp. 28-29.

6 A.U.C., *Feito em que o Mosteiro de Santa Cruz foi autor e a Universidade Ré*, Dep. IV, S. 1<sup>a</sup> E, Est. 15, tab. 4, n<sup>o</sup> 44, fl. 488/v.

7 Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 33.

8 Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 42.

janelão e uma porta de entrada de organização incerta. A estrutura “retabular” de Ançã começaria, então, a ser montada, cercando o janelão já terminado.

A empreitada do portal obedeceu a várias iniciativas não se cumprindo de uma só vez. De facto, se em Maio de 1522, o rei recomendava ao vedor das obras do mosteiro, Gregório Lourenço, que se terminasse o portal da igreja segundo um projecto prévio, noutra carta régia, infelizmente não datada, dava-se ordem ao recebedor das rendas do priorado, Nicolau Leitão, para que fossem pagos cem cruzados de ouro a Diogo de Castilho e a Nicolau Chanterene, “*pedreiros e empreiteiros do portall do dito moesteiro... que lhe mando dar pera fazerem as ymagees que estam por fazer no dito portall e ysto allem do que ja tem Recebido da sua empreitada*”<sup>9</sup>. Com fundamento na primeira carta e na estadia conhecida de Nicolau Chanterene em Coimbra, as balizas cronológicas para a estrutura em pedra de Ançã do portal têm, assim, sido situadas entre 1522 e 1525.

Com as sepulturas dos reis acabadas, Nicolau Chanterene e Diogo de Castilho, os empreiteiros, passaram a dedicar-se ao trabalho do portal. Com eles, transitaria, pelo menos, parte dos artistas vindos também das obras de Belém para a empreitada dos túmulos.

Neste período, os artistas que encontramos presentes em Santa Cruz testemunhando diversos contratos com a designação de pedreiros são: Fernão Martins, João Aires, Sebastião Gomes, João Marques, Domingos Pereira, João Português, Fernão Pires e João Rodrigues, todos moradores em Coimbra à excepção de Sebastião Gomes que reside no Botão<sup>10</sup>. Destes, apenas relativamente a João Rodrigues se dá a coincidência da presença de vários homónimos nos portais dos Jerónimos<sup>11</sup>. Os outros fariam, eventualmente, parte de uma mão-de-obra local que não deixou de ser aproveitada nesta campanha.

---

9 Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 36.

10 A.U.C., *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 2, Liv. 3, fls. 80/v-82, 95-96/v, 106-108, 174-176; Liv. 4, fls. 85/v-87; T.3, Liv. 5, fls. 140-144; Liv. 6, fls. 56/v-58/v, 75-76/v.

11 Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, p. 287.

Diogo Pires-o-Moço, herdeiro da oficina de seu pai ou de seu tio, Diogo Pires-o-Velho, em Coimbra, e que se encontra também registado em Santa Cruz até 1531<sup>12</sup>, é um dos casos ainda não totalmente esclarecido. Exceptuando as obras que assinou em Leça do Bailio e as lápides que se guardam no Museu da cidade, toda a sua produção é detectada através das analogias e paralelos estilísticos sentidos ao longo da sua actividade. A guirlanda da igreja de Santa Cruz e os dois anjos heráldicos laterais, que lhe são atribuíveis, fazem dele um artista comprometido com as obras do mosteiro antes de 1518, às quais é lícito pensar que se terá mantido ligado depois desta data. Sendo incerta a sua participação na campanha dos túmulos e na estrutura em pedra de Ançã do portal, mantém-se a forte possibilidade de que aí tivesse colaborado. Diogo Pires não era apenas um imaginário de escultura avulsa de vulto. Prova a sua obra assinada que era também um decorador de superfícies murais, tocado, a um tempo, pela influência flamenga dos muitos lavrantes nórdicos presentes na cidade<sup>13</sup> e pelas lições mais italianizantes saídas do contacto com Nicolau Chanterene.

A surpreendente assinatura que se descobre, em letra cursiva, numa das faces da arquivolta superior do portal, situada no prolongamento marcado pela aduela central, é a abreviatura de Diogo mas não corresponde às que Diogo Pires-o-Moço colocou nas suas obras. Acompanhando a abreviatura encontra-se, em jeito de picotado na pedra, a letra C. O ponteiro que fez estas marcas não foi mais além, mas a grafia do C apresenta-se com a haste superior alongada, tal como Diogo de Castilho a repetiu em centenas de documentos em papel e pergaminho. A suspeita de nos encontrarmos perante a única assinatura, até agora detectada, que o arquitecto colocou nas obras que dirigiu, é realçada pela similitude da sua grafia aposta noutro tipo de materiais mas também pela localização centrada em que se encontra. Eventualmente, não a colocou em local visível, porque esse efeito não faria parte do projecto pré-estabelecido.

---

12 A.U.C., *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 5, Liv. 10, fls. 77-78/v; Liv. 11, fls. 67-67/v.

13 Lurdes Craveiro, “Influência dos escultores do Norte da Europa na obra de Diogo Pires-o-Moço”, Catálogo da Exposição, *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, Lisboa, 1997, pp. 127-135.



Insólita a intenção deliberada de fixar uma assinatura que nunca poderia ser vista, mas sem novidade a marcação de identidade na arquitectura deste período. Para além de outras formas de representação do artista envolvido nas obras, como a figuração escultórica, letras isoladas ou outros sinais, muitas vezes de difícil interpretação, encontram-se, por exemplo, assinaturas em abreviatura nos muros interiores das Capelas Imperfeitas do mosteiro da Batalha<sup>14</sup>, ou no caso mais divulgado do portal da rotunda de Tomar onde João de Castilho datou a obra e colocou o seu nome no meio de densa vegetação. Muito longe das marcas medievais que denunciam a individualidade por motivos financeiros, o universo das assinaturas presentes na arquitectura dos inícios do séc. XVI inscreve-se noutra mentalidade que coloca o artista na esfera do individualismo humanista nascente.

Nicolau Chanterene e Diogo de Castilho são precisamente os artistas que, na Coimbra do primeiro quartel do séc. XVI, melhor encarnam o espírito de libertação das velhas cadeias corporativas medievais. O primeiro, cuja importância na renovação do sentido estético da produção escultórica em Portugal e respectivo acompanhamento das estruturas mentais do Renascimento em estreita ligação a uma elite político-cultural, são bem conhecidos<sup>15</sup>, tem igualmente um trabalho destacado em áreas em que a actividade escultórica se confunde e coabita com os mais elementares preceitos da arquitectura. Assim podem ser entendidas as composições retabulares do mosteiro jerónimo de S. Marcos, da capela de S. Pedro da Sé Velha de Coimbra ou do mosteiro da Pena em Sintra que contribuíram, numa linguagem de espacialidade arquitectónica fictícia, para a fixação de formas normativas de representação do espaço num estrato de valores mais humanizado e, simultaneamente, mais afastado dos códigos de interpretação correntes no primeiro terço de Quinhentos. A exibição dos temas sagrados é agora acompanhada por uma multidão de figuras profanas que convivem serenamente com os mistérios do divino e, em conjunto, são enredadas num ambiente de referências clássicas e intrigantes sugestões decorativas. E se a

---

14 Saul António Gomes, *Vésperas Batalhinas...*, p. 163.

15 Pedro Dias, *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*, Coimbra, 1996.

mudança estética é acompanhada pelos pressupostos teóricos que circulam entre uma elite esclarecida que gravita sobretudo à volta da Corte, as novas regras do espaço, da forma e do ornamento transformam-se em léxico dominado pela encomenda de privilégio que ostenta o espectáculo do conhecimento. Num meio artístico de proto-renascimento, o pedreiro, o lavrante, ou o produtor de artefactos, tem de aprender a conversão para o nível prestigiado da criação e compreender, ao mesmo tempo, os mecanismos sociais de poder no sentido da aquisição de um outro estatuto de público reconhecimento.

A presença de Chanterene em Coimbra estimula a necessidade de redefinição das estruturas formais e decorativas que apenas o mosteiro de Santa Cruz estava em condições de promover. As rendas do priorado-mor, agora nas mãos do infante cardeal D. Afonso, “*mui douto na lingua latina*”<sup>16</sup>, terceiro filho de D. Manuel e D. Maria, não faltavam para responder às despesas das obras, controladas em última instância pelo rei.

A mestre Nicolau não se pode atribuir o projecto do portal em pedra de Ançã, como a tradição oral, no seio do mosteiro, ainda perpetuava no primeiro quartel do século seguinte<sup>17</sup>. Tal o resultado da projecção do artista que convive com os poderosos da Corte, se associa à elite intelectual do Reino, priva com figuras de primeiro plano na esfera do Renascimento humanista como o flamengo Nicolau Clenardo e janta à mesa do arcediogo de Évora, o doutor João Petit<sup>18</sup>. As suas origens, as viagens que efectuou e a sua obra, razoavelmente conhecida e agrupada em diversos percursos evolutivos, continuam a ser alvo de algumas interrogações pelos historiadores de arte a que os documentos não deram ainda uma resposta precisa. Assim, a sua estadia em Coimbra comprova-se através de vários testemunhos mas, na realidade, muitos dos trabalhos que lhe são atribuídos, aqui ou em Évora, têm por base a análise estilística e a conjugação de factores diversos como a cronologia ou a ausência de outros artistas devidamente credenciados. Fundamento documental em

---

16 Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes...*, P. II, p. 279.

17 “...o que fez e tracou a igreja Portada e sepulturas dos Reis diceraõme que se chamaua Mestre Nicolao frances...”: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, P. I, fl. 51/v.

18 Pedro Dias, *O Fydias peregrino...*, pp. 51-59.

Coimbra, para além da sua participação nas obras do mosteiro crúzio, têm apenas o retábulo de S. Marcos e o túmulo de D. Leonor de Vasconcelos no mosteiro de Celas, convertido em porta. Mas os jacentes dos primeiros reis e, sobretudo, os relevos do claustro e o púlpito no mosteiro de Santa Cruz, bem como o retábulo de S. Pedro na Sé Velha, da sua indiscutível autoria, e compreendidos de cerca de 1520-1526, desautorizam a atribuição a mestre Nicolau para a concepção geral do portal dos crúzios. Mesmo que aqui se detectem claras afinidades, sobretudo em certas faixas decorativas que preenchem os elementos de arquitectura, com o portal axial dos Jerónimos onde, em 1517, Nicolau Chanterene tem uma responsabilidade comprovada, a sua participação como empreiteiro do portal de Santa Cruz, tem exclusivamente de ser entendida ao nível das grandes esculturas de vulto nos pilares laterais. Toda a sua produção, quando se ocupa do ornamento que convive com as estruturas arquitectónicas, é reveladora de conhecimento prévio do vocabulário classicizante, com o emprego de grutescos e referências à mitologia clássica e, ao mesmo tempo, de grande delicadeza no tratamento decorativo, ausentes no portal de Coimbra.

A participação de João de Ruão na fachada da igreja crúzia não se extrai de prova documental, mas a análise das três esculturas centrais do rei David, da Virgem e do Profeta, que têm de se remeter já para os primeiros anos da década de 30, não deixa qualquer margem para dúvidas.

O percurso do escultor normando é hoje bem conhecido bem como as diferentes expressões que a sua obra foi adquirindo<sup>19</sup>. Assim, depois das primeiras encomendas em Portugal, realizadas para os Meneses na igreja da Atalaia e na capela da Varziela (Cantanhede), Coimbra transformou-se no seu

---

19 P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*; António Nogueira Gonçalves, “A Igreja da Atalaia e a primeira época de João de Ruão”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 115-170; A. Nogueira Gonçalves, “O escultor João de Ruão e a Misericórdia de Coimbra”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 171-179; A. Nogueira Gonçalves, “Do púlpito de Santa Cruz ao retábulo da Misericórdia”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 233-263; A. Nogueira Gonçalves, “Prováveis origens da arte de João de Ruão”, *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981, pp. 13-22; Nelson Correia Borges, *João de Ruão. Escultor da Renascença Coimbrã*, Coimbra, F.L.U.C., 1980; Nelson Correia Borges, “Alguns aspectos da segunda época de João de Ruão”, *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, pp. 23-52; Pedro Dias, “A pedra de Ançã, a escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza”, *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*, s/l, F. Pedro Barrié de la Maza/F. Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 23-26.

destino “natural” tal como o mosteiro de Santa Cruz se constituía em estaleiro privilegiado para a divulgação do equilíbrio formal do Renascimento. Em 1530 já se encontrava na cidade onde viveria até morrer em 1580, estabelecendo aqui uma escola sólida, cujas repercussões haveriam de perdurar na produção escultórica local, avançado o século seguinte.

As “*muytas e boas hobras*”<sup>20</sup> que os crúzios já lhe deviam em 1530, não podiam deixar de estar relacionadas com a grande campanha iniciada em 1527 com frei Brás de Braga e que iria afectar toda a antiga estrutura do mosteiro. Por 1531 o coro alto estava acabado e as alterações no janelão provocavam a necessidade de preenchimento de um novo espaço. Os três nichos com as esculturas de David, da Virgem e do Profeta têm, portanto, de situar-se cronologicamente na década de trinta, tal como o indica a serena expressividade das imagens, tão característica de João de Ruão nesta altura.

A João de Castilho se atribui justamente a traça dos dois portais do mosteiro de Belém<sup>21</sup>. Pela mesma ordem de razões, o projecto do portal de Santa Cruz, feito antes de 1522, a ele deverá ser entregue. Por 1518, Diogo de Castilho, muito novo para que o rei lhe entregasse empresa de tal importância, como os planos dos túmulos dos reis, saía das obras dos Jerónimos rumo a Coimbra. Consigo levaria os desenhos, feitos pelo irmão<sup>22</sup>, que trariam nova

---

20 P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*, p. 2.

21 Embora alguns autores discordem desta atribuição, cremos, no entanto, ser a mais credível, quer pelos dados disponíveis que fornecem cronologias precisas ligadas à execução dos portais e às presenças ou ausências dos artistas em causa, quer pela sensibilidade aqui manifestada, de grande aproximação ao portal da Rotunda de Tomar, da autoria incontestada de João de Castilho. No entanto, para Rafael Moreira, o portal sul dos Jerónimos, “*Foi sem dúvida projectado por Boytac*”, enquanto Nicolau Chanterene, “*executou, já com espirito renascentista, o projecto de Boytac*” para o portal a poente: Rafael Moreira, *Jerónimos*, Lisboa, Ed. Verbo, 1995, pp. 8-9. Menos peremptório, o mesmo autor afirmaria depois que, “*Castilho não se limitou ... a executar as abóbadas e os portais ... de concepção inteiramente nova no modo como a função dos pilares quase é anulada e a estatuária em alto vulto ressalta dos planos de fundo*”: Rafael Moreira, “*Santa Maria de Belém - O Mosteiro dos Jerónimos*”, *O Livro de Lisboa* (coordenação de Irisalva Moita), Lisboa, 1994, p. 191. Por seu turno, Paulo Pereira chama a atenção para, “*o incrível paralelismo existente entre o desenho da Custódia de Belém... e a própria Porta Travessa dos Jerónimos, que poderá ter sido programada por ele*” (o ourives Gil Vicente): Paulo Pereira, “*A simbólica manuelina...*”, p. 118.

22 Opinião unânime dos historiadores de arte desde António Nogueira Gonçalves, “*O mestre dos Túmulos dos Reis*”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, p. 38; Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, Tese de Doutoramento polic., Lisboa, U.N.L., p. 461; ou, Pedro Dias, *A arquitectura*

dignidade aos reis e mais alicerçado orgulho na nação. A possibilidade de que, também nessa altura, levasse o projecto para o portal da igreja afigura-se altamente provável. Aliás, tal como tinha sucedido com a obra dos túmulos, também os trabalhos do portal são dados de empreitada a Diogo de Castilho e a Nicolau Chanterene.

### 2.3.1. A organização da fachada.

A fachada não se organiza em completa simetria porque, “há um sistema de ornamentação que é antagónico da simetria total”<sup>23</sup>. As estruturas arquitectónicas basilares definem-se por intenções declaradas de um programa simétrico que radica as suas origens no equilíbrio românico e o desenvolve nos tempos manuelinos. A própria composição em pedra de Ançã manifesta, globalmente, uma “racionalidade” simétrica indesmentível, mas a “teoria da variedade” avançada por Paulo Pereira<sup>24</sup>, aplica-se também ao universo decorativo da insistência num programa iconográfico rico, diversificado e adverso à repetição.

A estrutura básica da fachada em calcário amarelo da zona do Bordalo é definida pelos dois contrafortes laterais de secção quadrangular que, sensivelmente a uma altura de dois terços, se prolongam adquirindo a forma octogonal. A articulação entre as partes quadrangular e octogonal é feita através de uma espécie de trompas que se enquadram de maneira feliz no conjunto. Culminam com grandes pirâmides também oitavadas e preenchidas por séries de folhagem recurvada, ornamento que é, aliás, comum à generalidade da fachada. Contornando a base de cada um destes coruchéus apresentam-se dezasseis cruces pequenas de galhos nodosos, à semelhança de todas as outras que, encimando estas pirâmides ou na parte central, celebram a apoteose do motivo da cruz.

---

*de Coimbra na transição do gótico para a renascença...*, pp. 143-144, 423; Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, p. 52.

<sup>23</sup> Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei...*, p. 30.

<sup>24</sup> Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei...*, p. 32.

Um corpo central avançado entre duas superfícies murais reentrantes estabelece o ritmo de alternância da fachada. Herdeira, como já foi referido, da antiga fachada românica, a nova frontaria manuelina tem a particularidade de apresentar cornijas sucessivas (interrompidas pelo portal em pedra de Ançã) que permitem também uma leitura horizontal estruturada em cinco níveis. Na base do coroamento corre um friso decorado com os florões usuais na ornamentação manuelina, apenas interrompido nos panos frontais para a imposição das gárgulas: à direita uma espécie de porco selvagem com cachaço proeminente e “barbatanas” em forma de asas; à esquerda também um animal híbrido que integra uma cabeça de leão com orelhas disformes e o corpo revestido com uma membrana mais própria do mundo aquático. A conciliação dos elementos aqui reunida deveria ser igualmente visível nas duas gárgulas centrais que desapareceram na sua quase totalidade. Idêntica formulação estética se encontra, afinal, ao longo das guirlandas laterais da igreja do mosteiro, denunciando a unidade das intenções iconográficas, da cronologia da execução destes espaços e da mão-de-obra envolvida.

As duas superfícies murais reentrantes da fachada terminam em plano inclinado e coroado por uma balaustrada composta essencialmente por dois estratos decorativos: um primeiro nível acima do friso com os florões e cinta encordoada, preenchido com dois motivos alternados de cesta gomada e estrangulada com asas<sup>25</sup> e dois animais marinhos também unidos por estrangulamento. Os dois temas repetem-se, mais uma vez e sempre em alternância, ao longo das três faces (frontal e laterais) do corpo central da fachada e nas guirlandas laterais da igreja (nos remates do claustro sobrevive ainda o mesmo tema da cesta gomada). Acima destes motivos corre o parapeito da balaustrada ornamentado, na parte inferior, com outros temas ligados entre si por um filete arredondado que se assemelham a pequenos novelos com estrangulamento ou não por corda ao centro<sup>26</sup> e que, hipoteticamente, se

---

25 Veja-se o sucesso deste motivo que João de Castilho usou profusamente na decoração do portal sul e no claustro dos Jerónimos e ainda utilizava na década de 30, num espaço tão emblemático como o convento de Cristo em Tomar. Aqui, numa chave de um dos ângulos da abóbada do claustro grande inacabado, as asas da cesta são uma espécie de volutas onduladas e dela brotam cinco açucenas.

26 Em Portugal, apenas na decoração capitelar de uma coluna de fonte claustral no mosteiro de Santa Clara-a-Velha em Coimbra, vimos estes registos ornamentais. Num mesmo espaço

podem situar na linha de continuidade dos feixes vegetalistas que inundam a decoração no mosteiro dos Jerónimos<sup>27</sup>. Três cruzes por lado, terminam esta sequência que estabelece a ligação ao corpo central da fachada em Coimbra. Aqui, uma nova balaustrada ligeiramente elevada e formada pelos mesmos motivos, acompanha os três lados frontal e laterais do rectângulo, definido também pelas quatro cruzes que se elevam acima de pequenos pilares de secção quadrangular que terminam em composições “capitulares” de arco em ferradura que, por sua vez, dão acesso aos motivos da cesta gomada. O parapeito facetado desta balaustrada central estabelece um rectângulo imperfeito sem sequência na parte posterior, cujas dimensões são 6,39 metros por 2,18 metros (no lado menor à esquerda) e 2,03 metros (no lado menor à direita). Assinale-se uma clara intenção de frontalidade virada à Praça, realçada pelo tratamento dado aos motivos ornamentais que sofrem um corte abrupto na parte traseira.

A meio do rectângulo central, no plano inclinado que marca o pavimento, ergue-se o grande monte do calvário formado por sete níveis compostos de máscaras e tábias, acima do qual se eleva a grande cruz central de 3,33 metros de altura por 2,02 metros na extensão das hastes transversais. Particular atenção foi dada a esta cruz, marca fundamental de toda a iconografia. Enquanto nas cruzes laterais mais pequenas os galhos são apenas sugeridos por nódulos volumosos, aqui há um cuidado especial na definição da tipologia da cruz que tem paralelo na atenção conferida ao nível superior do monte do calvário onde as máscaras são deliberadamente marcadas, ao contrário do que sucede nos estratos inferiores, de mais difícil visibilidade, mas

---

geográfico e correspondente tempo artístico, a presença dos mesmos sinais no ornato dos elementos arquitectónicos, indicia também uma mão-de-obra flutuante, porventura, a acorrer a várias empreitadas em simultâneo. Curiosamente, encontram-se motivos muito próximos a estes na fachada do Hôtel de Bourgtheroulde em Ruão, que incorpora a memória iconográfica do encontro entre Francisco I e Henrique VIII no Camp du Drap d’Or, ocorrido em 1520.

27 Este tipo de motivos encontra-se, aliás, um pouco disseminado pelo Portugal manuelino. Desde os portais da Sé de Lamego, ao grande portal manuelino no claustro do convento de S. Francisco em Alenquer (com interessantes afinidades iconográficas com o portal de Tomar ou os túmulos dos reis em Coimbra), passando pela igreja da Golegã (no arco triunfal da capela-mor, no portal principal da igreja ou mesmo, de forma mais estilizada, na base do púlpito), são visíveis estes temas de feixes vegetalistas amarrados por corda ao centro e assumindo carácter mais ou menos discreto no contexto onde se inserem. De qualquer forma, o seu papel, na cadência de uma repetição exaustiva, é sempre o de injectar movimento à estrutura compositiva ao mesmo tempo que lhe imprimem ordem na demarcação dos campos ornamentais.

com massas desenvolvidas a identificar os volumes cranianos em conjugação com as tíbias.

Esculpido em pedra de Ançã, o brasão do bispo D. Pedro Gavião repete-se, em composições diferenciadas, por três vezes nos panos frontais e salientes da fachada, ostentando os cinco gaviões enquadrados em superfícies adornadas de “pontas de diamante”. Sem preâmbulos, a expressão do orgulho individual contido na política mecenática do Renascimento emergente.

A chave de decifração de semelhante esquema organizativo na fachada crúzia estará também, possivelmente, na figura do bispo que, a partir de 1496, se empenha na continuidade da construção da sua Catedral na Guarda. As sucessivas empreitadas, em 1504, 1510, 1514 e 1517, a cargo de Pero e Felipe Henriques<sup>28</sup>, filhos do mestre da Batalha Mateus Fernandes, revelam as campanhas manuelinas expressas nos pilares torsos do cruzeiro, nas abóbadas ou na fachada principal da Sé. O resultado desta fase construtiva, extraída da conciliação entre a protecção régia e os interesses específicos do bispado, reside nos mesmos efeitos cénicos que, por esta altura, varriam o país. A fachada principal do edifício constitui, assim, o exemplo dessa vontade formal irrequieta e exuberante de que se revestia a arquitectura popular ou erudita. Mas a sua proximidade à fachada da igreja do mosteiro de Santa Cruz é bem mais notória. Na realidade, a paixão construtiva vinha rigorosamente da mesma direcção: do rei e do bispo da Guarda também prior-mor de Santa Cruz. Ao tempo de D. Pedro Gavião, até 1516, não estava ainda concluída a fachada da igreja de Coimbra e o portal só seria executado mais tarde. Mas, em período do bispo estavam definidas as linhas fundamentais da fachada com o aproveitamento do jogo rítmico da velha organização românica. Se até 1516 foi riscado algum portal para a igreja não o sabemos mas, certamente que o bispo não haveria de descurar parte tão importante na projecção da imagem do poderoso mosteiro. Porventura, não teve tempo para o fazer e, a partir de 1519, Diogo de Castilho e Nicolau Chanterene estavam na cidade para apresentar outras propostas de maior arrojo.

---

28 Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. II, pp. 6-7.



Não é possível saber até que ponto se aproximaria um eventual primeiro projecto, não executado, para o portal crúzio do portal da Sé da Guarda. A ter existido, situar-se-ia, com certeza, na linha divulgada por mestre Boytac e pelo seu seguidor Marcos Pires, a quem cabe também a responsabilidade de execução dos portais da capela de S. Miguel do Paço Real, hoje, a Universidade, e da igreja de Ega, cujas afinidades com o portal principal da Sé da Guarda são expressivas.

Por outro lado, também na catedral da Guarda, a denúncia da individualização, em claríssima aproximação aos preceitos humanistas, é feita em locais estratégicos de visibilidade, através da colocação sistemática dos brasões que identificam o bispo e a sua obra. Agora na base e em situação frontal nas fortíssimas torres sineiras, o chapéu episcopal e os cinco gaviões, mais do que identificar o bispo, reclamam a sua autoridade na condução da comunidade, arvorando-o a um papel de incontestável guardião na defesa dos valores cristãos. As impositivas torres da fachada da Sé, de secção triangular na base e octogonal na parte superior, comungam, mais uma vez, do espírito compositivo adoptado nas torres laterais da fachada da igreja de Coimbra: a mesma partilha de diferentes secções e a mesma aplicação de moldura envolvente a dividir verticalmente o espaço. Mais diluídas no conjunto em Santa Cruz, mais imponentes na catedral.

Se a parte constituída em calcário amarelo do Bordalo se mantém razoavelmente, já o revestimento em pedra de Ançã acusa uma deterioração acentuadíssima, tendo desaparecido não só parte considerável das micro-arquitecturas que lhe dão forma mas também uma decoração emblemática do período neste contexto específico que, a permanecer, revelaria com maior clareza as intenções iconográficas que, assim, apenas se podem intuir.

A composição do portal elaborado em pedra de Ançã assenta numa estrutura fundamental de dois grandes pilares laterais compostos que, ao longo de uma trajectória olhada na vertical, vão sendo preenchidos com três nichos por banda e baldaquinos diferenciados que se interligam com “bacias” definidas por micro-arquitecturas em jeito de pequenos templetos. Ao nível dos

Padres da Igreja, encontram-se mais dois nichos por lado, enquadrados por volumosa armação de troncaria disposta em X, no final da qual, também mutilados, se prolongam estes pilares, agora de secção triangular, terminando em corte abrupto e envoltos por folhagem de pujante volumetria.

Da primitiva entrada apenas subsistem os grandes arcos abatidos que enquadravam a porta, com arquivolta preenchida por uma decoração composta maioritariamente pelos símbolos da Eucaristia (truncos de videira com abundante folhagem de parras e cachos de uvas) onde se apoiam pássaros diversos (todos igualmente mutilados). Um deles, sem cabeça e empoleirado em tronco de videira com uma asa aberta, representa um mocho, símbolo ambivalente de conhecimento mas também das sombrias regiões da cegueira nocturna. Na mesma arquivolta, restam também os membros posteriores e parte do tronco de um leão ou, eventualmente, o que sobrevive de um grifo.

Nascendo do grande arco do portal, mais dois pilares compostos enquadram o janelão e constituem a versão simplificada dos pilares laterais, repetindo alguns dos ingredientes formais e decorativos dos mesmos. Encontram-se igualmente mutilados na parte superior, terminando numa “rede” cruzada dos filetes de cada pilar e prolongam-se em pequenos pináculos ornamentados com folhagem e substâncias bulbosas (à direita).

O campo entre os pilares definidores da estrutura do portal é preenchido com os elementos que se interligam com as esculturas dos Padres da Igreja. Com registo de nascimento também no arco do portal, através de uma folhagem que se cola à superfície arredondada da última arquivolta, apresenta-se um tronco nodoso, possivelmente a representação da Árvore da Vida, que inflecte numa curvatura de 90° para ser interrompido em corte vertical, constituindo o suporte da coluna que se situa entre os dois pares dos Doutores; à esquerda S. Gregório e Santo Ambrósio e à direita S. Jerónimo e Santo Agostinho. Na base multifacetada da coluna encontra-se mais um tronco adornado com delicado motivo de laçaria, a partir do qual nascem duas cornucópias da abundância com tratamento escultórico de grande finura, cujo prolongamento dá acesso às mísulas compostas que sustentam os Padres. Estas são predominantemente constituídas por folhagem quase desaparecida, onde

ainda se vislumbra uma bolota na composição decorativa que sustenta Santo Agostinho. A coluna entre os Doutores, de fuste liso e anel a meio, termina ao nível da cabeça destes por capitel de volutas que saem do ábaco, de estrutura triangular e pontas cortadas com decoração floral e vegetalista. A cesta do capitel é preenchida com folhas de acanto presas por duplo drapeado. Os nichos dos Doutores apresentam a parte superior em concha e com o trabalho do formão em grande evidência.. Por cima, projecta-se um “tímpano” definido por arcos de volta perfeita que nascem dos pilares laterais e são interrompidos pelo lado do janelão. Destes arcos, arrancam outros em formação conupial que atravessam os pilares que enquadram o janelão e se interrompem abruptamente ao nível dos capitéis mais exteriores das arquivoltas do mesmo janelão. A solução triangular que assim se constitui é preenchida na base com argamassa de cimento, escondendo um espólio soterrado no desnível formado entre os diversos panos da fachada. A decoração destes “tímpanos” é composta por arcos polilobulados e cairelados de onde pendem “cachos” de romãs, figos, mirtilos e outros frutos e plantas não identificáveis, com ausência de simetria pelos três motivos à esquerda e quatros destes motivos à direita.

Logo acima do grande arco do portal encontra-se o espaço reservado aos três nichos que albergam as esculturas do rei David, da Virgem e de um profeta, possivelmente Isaías. Uma trilogia que contempla a presença de Cristo embora dela se ausente figurativamente: descende da linhagem de David, a sua vinda foi profetizada por Isaías e nasceu da Virgem.

Com uma definição arquitectónica de completo despojamento decorativo, a cornija onde assenta todo este conjunto mantém ainda as mísulas que, perdendo a funcionalidade no contexto onde ficaram depois inseridas, se situam no prolongamento dos colunelos exteriores do janelão. Estas mísulas, ligadas à respectiva cornija, indiciam pois uma situação inicialmente mais próxima da janela, alterada depois pela inserção dos três nichos. A comprová-lo, atente-se na presença de vestígios de diversa coloração que ainda se detectam na mísula da esquerda. A elas se fixariam então as bases dos colunelos que enquadram a janela, num mesmo tempo estético que a decoração de folhagem e a máscara (na mísula à esquerda, com paralelo, aliás, na mísula que sustenta o nicho superior vazio do grande pilar lateral à direita), espécie de

face demoníaca de cuja boca sai vegetação indefinida, numa “*alegoria do Tempo*”<sup>29</sup>, também denunciam.

Os elementos arquitectónicos deste conjunto central, com pilastras molduradas, de bases e capitéis classicizantes e de feição tratadística, definem os nichos, muito cavados e com remate superior também em concha. Esta é atravessada, sensivelmente a meio, por um sulco duplo e profundo, cuja aparente falta de cuidado contrasta com o rigor de execução imposto neste espaço.

O entablamento coincide com o parapeito da janela que se constitui em jeito de portal reentrante. Na realidade, toda a estrutura do janelão se demarca da restante composição em pedra de Ançã, pela presença de uma argamassa separadora entre os dois conjuntos, o que permite conferir à janela um estatuto de unidade e anterioridade face à construção que se lhe adaptou.

Os intercolúnios e as arquivoltas que formam os arcos de volta perfeita da janela são preenchidos por decoração diferenciada, em que a sequência dos florões manuelinos dá lugar a uma vegetação vigorosa de folhas de acanto que também compreende uma “fauna” expressiva, como o grifo (repetido na parte superior da arquivolta) e o cavalo, unicórnio ou a figuração de Pégaso, colocados sobre redes de cestaria que assentam em bases tratadas de forma tosca no parapeito da janela. No intercolúnio e arquivolta interiores, a decoração desenvolve-se pela representação de fita que se enrola à volta de tronco nodoso<sup>30</sup>. Este motivo, por vezes com um tratamento sinuoso de grande virtuosidade e independência, é repentinamente cortado sem ligação cuidada ao parapeito, apresentando-se com descontinuidade clara em várias aduelas. Mais uma vez, a presença de indícios que denunciam as alterações a que a janela foi sujeita. Os capitéis dos colunelos são também preenchidos por uma vegetação

---

29 Paulo Pereira, *A Obra Sivestre e a Esfera do Rei...*, p. 174; Paulo Pereira, “A simbólica manuelina...”, p. 143. Outro motivo que se encontra, por exemplo, igualmente repetido em dois capitéis no portal manuelino do claustro de S. Francisco em Alenquer.

30 Corroborando a ideia de que o janelão possa fazer parte dos planos de Boytac e, sem precisar de sair fora do âmbito do mosteiro crúzio, veja-se o paralelismo decorativo entre o janelão da fachada e o portal da sala do capítulo, virado ao claustro. Também aqui, os florões são complementados com o motivo da fita, agora em tratamento de exclusividade. Igualmente presente, está o tema da cestaria que forma as bases laterais dos intercolúnios.

constituída por folhagem diversa onde se inscrevem parras, cachos de uva e alcachofras. A encimar este conjunto, um motivo pentagonal moldurado e de campo vazio<sup>31</sup> assenta sobre o último arco da janela, com ligação a este através de mais um enrolamento vegetalista. Sobrevive, à direita, uma mísula decorada com folhas de acanto e seis esferas inseridas num plano inferior, que não alinha perfeitamente com o respectivo ângulo do pentágono. À esquerda, restam apenas vestígios de folhagem colada ao arco, sem função aparente. Ou, porventura, aquilo que sobrevive de uma outra mísula.

Não abundam os sinais da individualidade presentes na composição em pedra de Ançã. Para além da presumível assinatura de Diogo de Castilho já referida, regista-se, na face superior do arco do portal, no mesmo plano e imediatamente à sua esquerda, uma espécie de N deitado, mas exposto com clareza e intencionalidade. Não sabemos a que se reporte tal marca e ousado seria, embora fosse hipótese tentadora, ligá-la a um dos nomes dos intervenientes do portal. Tal como desconhecemos o significado do T tombado que se encontra na base do pilar que, à direita, arranca do arco do portal, porventura, também um indício da vontade de fixar uma marca pessoal. De sentido ainda menos claro são os registos presentes na "bacia" do grande pilar direito<sup>32</sup>. Aí se alinham, em curvatura, sete marcas indecifráveis, parecendo a primeira um R, a quarta um V, a quinta um O e a sétima um W. Não podendo, por enquanto, atribuir-lhes um significado preciso, resta a certeza de que as pedras constituem também um espaço de ligação ao universo inquietante das manifestações do oculto, como oculta é a localização destes sinais.

Referência especial deve ser feita às esculturas avulsas que ainda preenchem alguns nichos da fachada em pedra de Ançã. Na realidade, todas são cópias feitas em cimento em oficina do Porto e substituem as originais que se encontram em várias capelas do claustro. O avançado estado de deterioração

---

31 Um tema que repete o motivo que mestre Boytac já tinha aplicado ao portal de arcos apontados na igreja de Jesus em Setúbal.

32 Na realidade, quando tivemos acesso ao estaleiro da fachada de Santa Cruz, estes registos encontravam-se já cobertos pela argamassa que os escondeu. Conhecemos, portanto, apenas as cópias tiradas destas marcas.

destas esculturas, fruto da exposição às intempéries em condições absolutamente nefastas, levou a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais à sua substituição a partir de 1976, num processo que seria concluído em 1981<sup>33</sup>.

Nos dois nichos laterais e inferiores do pilar direito da fachada encontram-se dois apóstolos não identificáveis, enquanto no nicho superior direito do mesmo pilar é possível reconhecer S. Tiago. No pilar esquerdo os nichos inferiores estão vazios mas superiormente está colocado mais um apóstolo cujo tratamento, de grande serenidade e barba aparada, representa a figura de S. Pedro<sup>34</sup>. As já referidas figuras dos Padres da Igreja e as três centrais completam o conjunto das onze esculturas que sobrevivem na fachada.

Todas elas, excluindo as três últimas, adquirem proporções desmedidas relativamente ao espaço onde se inserem, obrigando à destruição dos elementos que formam os seus nichos. Assim, S. Pedro e S. Tiago medem respectivamente 1,72 m. e 1,76 m. de altura, encaixando-se num campo enriquecido por grossos troncos cruzados e obrigatoriamente mutilados pela colocação das esculturas. Os apóstolos da zona inferior atingem 1,65 m. (o da esquerda) e 1,63 m. (o da direita) para os nichos cujas dimensões não ultrapassam 1,60 m. Por seu lado, S. Gregório e Santo Ambrósio medem 1,86 m. e 1,90 m. respectivamente, e estão colocados em nichos cujo remate atinge 1,70 m. Finalmente, as figuras de S. Jerónimo e Santo Agostinho medem 1,70 m. e 1,75 m. de altura, colidindo o último com o remate do seu nicho situado a 1,74 m. Acrescente-se que também a corporalidade dos apóstolos, sobretudo dos dois colocados na zona inferior, acabam por interferir com as dimensões em largura dos respectivos nichos, acentuando esta insólita inadequação.

O conhecido desenho de José Carlos Magne, arquitecto também ligado à Reforma Pombalina da Universidade, peca por algumas anomalias que, não lhe retirando credibilidade, são motivo suficiente para encarar com algum

---

33 Ver Arquivo da D.G.E.M.N. de Coimbra, pastas sobre o Mosteiro de Santa Cruz.

34 Todas as dúvidas referentes à identificação deste apóstolo ficam ultrapassadas pela análise da fotografia publicada em Pedro Dias, *Nicolau Chanterene. Escultor da Renascença*, Lisboa, Publ. Ciência e Vida, 1987, p. 90. Nesta, são ainda visíveis os atributos, entretanto desaparecidos, do livro aberto na mão direita e da chave na mão esquerda.

relativismo a realidade que descreve. Assim, os grandes contrafortes laterais terminam em formações de secção quadrangular em vez dos octógonos presentes; os mesmos contrafortes são divididos em cinco níveis e apenas no nível inferior se encontram as esculturas que parecem ser em número de seis por lado, embora coloque os Doutores da Igreja na sua correcta localização; assinalem-se também as grandes dimensões conferidas aos dois pilares que enquadram a janela e arrancam do arco da porta, que se afastam das verdadeiras proporções dos mesmos; por último, a grade que abrange, no desenho e em planta, as fachadas das igrejas de S. João e Santa Cruz e a galeria térrea que se projecta no corpo a norte, desaparece no registo pormenorizado que compreende o espaço dos antigos colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos. Por outro lado, e não saindo do âmbito da fachada do mosteiro, esta galeria apresenta-se formada por colunas dóricas ou toscanas, mas no referido registo a mesma galeria é agora dotada de colunas jónicas. Não seria o espaço do mosteiro a principal preocupação do arquitecto, preferindo dar-lhe uma imagem bastante aproximada, mas sem rigor, que não desvirtuasse a sua configuração e mantivesse as planimetrias envolventes à praça.

### 2.3.2. O “portal da Majestade”.

A primeira descrição conhecida da fachada data de 1540 e foi dada à estampa no próprio mosteiro no ano seguinte. Expressa-se nestes termos a pena de D. Francisco de Mendanha: “*O portal da Igreja principal sta entre duas torres mocicas de altura mediana & de canto talhado, & dizese portal da Magestade porque em o frontespicio delle sta a imagem de deos Padre em a forma que comunmente se soe pintar, & em redor imagens de alguns Patriachas & Sanctos do velho Testamento, & da Virgem gloriosa que foy principio do nouo, & todo em perspectiua contrafeyto per o natural, esculpido em pedra muy custosa & especial*”<sup>35</sup>.

---

35 I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, Coimbra, 1958, pp. 417 e segs.

Por volta de 1589, Frei Jerónimo Roman, possivelmente decalcando a versão de D. Francisco de Mendanha ou outros apontamentos disponíveis, haveria de fazer novo relato das suas memórias sobre a visita ao mosteiro: *“Está el portal dela Iglesia entre dos Torres fuertes y masissas, de mediana altura, lavradas de piedra muy buena, y esta puerta es dicha dela Magestad, porque en el frontespicio de ella está Dios Padre con estremada postura y grandeça de manera que le encadea mucho el titulo, y está tan acompañada esta imagen de muchos Patriarchas, y algo mas abaxo la Reyna de el Cielo, que nó ay mas que desear y ver; porque las figuras tienen tanta perspectiva, y está todo tan al natural, y con tanta costa que muestra bien el poder del Monasterio: A la entrada tiene una coluna, de manera que siendo solo un arco sobre que se arma la puerta haze dos con aquella division dela coluna, y con ser dos, cada puerta es mui grande, y mui capaz”*<sup>36</sup>.

Se bem que não completamente explícitas, e dando azo a interpretações diversas, estas descrições têm o mérito de revelar o conteúdo iconográfico do portal e a sua constituição em entrada formada por arco duplo definido por uma coluna ao centro, à semelhança da opção tomada no portal do convento de Jesus de Setúbal ou no portal sul do mosteiro dos Jerónimos. E se não há divergência quanto à dupla entrada na igreja, já a colocação dos registos iconográficos que contemplam as imagens do Antigo Testamento conciliadas com a presença da Virgem *“que foy principio do nouo”*, é motivo de alguma discordância. Seguindo as palavras de A. Nogueira Gonçalves, *“Quiz-se ver ... e repetidamente se tem escrito, que a imagem de Deos Padre estava na pilastra divisória da porta; ao que se era levado pela sugestão doutros portais e nomeadamente do de Belém com a estátua do Infante”*<sup>37</sup>. O ilustre historiador de Coimbra, fundamentado sobretudo na descrição de frei Jerónimo de Roman, coloca em frontão semi-circular (usual nas composições retabulares dos meados do século) acima dos três nichos centrais, a figura do padre Eterno<sup>38</sup>.

---

36 Vergílio Correia, “Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz”, *Obras*, vol. I, pp. 209-237.

37 António Nogueira Gonçalves, “A frontaria românica da igreja de Santa Cruz de Coimbra”, *Estudos de História da Arte Medieval*, pp. 186-187.

38 A. Nogueira Gonçalves, “A frontaria românica da igreja de Santa Cruz de Coimbra”, *Estudos de História da Arte Medieval*, p. 188.



Pedro Dias, na mesma linha de coincidente interpretação, apresenta a alternativa do frontão triangular também a colidir com a actual configuração do janelão<sup>39</sup>.

O janelão sofreu alterações. Em data incerta foi alteado e reduzido em altura, como o comprovam os colunelos que ainda se podem ver na parte interna do coro da igreja que descem 1,61m até ao pavimento do mesmo coro e pelos remates inferiores dos intradorsos que formam as arquivoltas do janelão. As razões desta alteração têm que se situar na edificação do coro alto e na necessidade de protecção deste espaço. E se o novo coro estava pronto em 1531, é por essa data que a remodelação tem de ser pensada, com o preenchimento desse campo, agora vazio, pelos três nichos que albergam as esculturas de David, da Virgem e do Profeta. Na realidade, se estas esculturas se adequam ao momento ruanesco que tem correspondência nítida noutros contextos como a não distante Porta Especiosa, surpreende, por esta data, a intenção de “canónico” classicismo com a mais absoluta contenção decorativa nos registos arquitectónicos aí presentes. Na década de 30 do século XVI, João de Ruão (porque, pela análise estilística, se não pode duvidar da sua atribuição para as três esculturas, que se distanciam da força anímica das restantes imagens do portal) empenhava-se na divulgação dos mais singelos e delicados ornatos que cobriam as superfícies parietais dos motivos arquitectónicos dos seus retábulos. Por outras palavras: se as três esculturas do enxerto central se enquadram cronologicamente na década da construção do coro alto, já a estrutura arquitectónica onde se inserem, parece fugida ao tempo como que prefigurando uma sensibilidade de futuro que rejeita a carga ornamental envolvente. Mas, também em história da arte, nem sempre os elementos disponíveis se acomodam conciliatórios nas “gavetas” confortáveis do entendimento pacífico. Não podendo explicar o suposto “desentendimento” estético-temporal desta intervenção posterior à estrutura basilar do portal em pedra de Ançã, resta pois a hipótese de aqui se constituir uma das primeiras versões na cidade do despojamento e da “pureza” dos elementos em arquitectura, em detrimento de uma interpretação mais dinâmica trazida pelo ornamento. Por outro lado, e decorrente da empreitada estabelecida no contrato

---

39 Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, p. 236.

de obras com Castilho em 1528, o portal que estabelece a ligação entre o refeitório e o claustro do Silêncio, já evidencia essa preferência pela sobriedade decorativa e a aposta nos caminhos do classicismo. E, também não deixa de ser interessante o paralelo visível entre as linhas de força que regem as arquitecturas dos nichos e o Pentecostes de Vasco Fernandes (1535), executado para a capela do Espírito Santo e onde a, “*contradição entre o classicismo da arquitectura e a ideia nervosa e dramática das figuras está expressa numa obra de intensidades e contradições*”<sup>40</sup>.

As dimensões do primitivo janelão, ideado por mestre Boytac, e cujo peitoril vinha sensivelmente bater pela cintura das três esculturas (contando do exterior o mesmo 1,61 m que se conta no interior), não deixavam espaço alargado para a inserção de convicto e determinante programa iconográfico. Mas, logo acima da última e exterior arquivolta do portal, desenha-se com firmeza uma cornija de sustentação com duas mísulas sobreviventes que se encontram na mesma linha dos colunelos exteriores da janela e que, possivelmente, arrancariam daqui. Foi essa cornija aproveitada para servir de base aos três nichos posteriores. O que sustentaria semelhante cornija não o sabemos com rigor mas não é difícil pensar numa decoração essencialmente composta de folhagem entre a arquivolta do portal e a base da janela. A acreditar na existência de um frontão, semi-circular ou triangular albergando a imagem do Padre Eterno, poderíamos aí colocá-lo mas então o enxerto dos três nichos teria que ser posterior a 1589, altura em que frei Jerónimo de Roman ainda viu a figura de Deus Pai. Posta de lado tal hipótese, negada pela definição temporal das três esculturas, e não se vislumbrando qualquer vestígio da presença de um frontão na parte superior dos nichos e actual peitoril do janelão, colidindo com ele, a alternativa possível é colocar todo o conjunto figurativo descrito no século XVI no tímpano do portal. Tanto mais que as argolas de ferro e os três tirantes que o peitoril da janela ainda preserva e cuja função seria a de pendurar os “*Sanbenitos que alli debaxo de el Coro tiene puesto el Santo Oficio en testimonio de la dureça de esta gente, y su*

---

40 Dalila Rodrigues (coord. de), *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1992, p. 153.

*inconztañcia en la fê*<sup>41</sup>, inviabilizam também a colocação de qualquer frontão naquele lugar. Atentando melhor nas palavras das duas descrições, a figura de Deus Pai tem “*em redor*” de si ou está “*acompanhada*” de Patriarcas e Santos tendo, “*algo mas abaxo*”, a Virgem. Mesmo que a Virgem pudesse coincidir com a Senhora que se situa no nicho central, julgamos que as reduzidas dimensões que teria que ter o suposto frontão, aleatoriamente colocado acima, não poderiam ser suficientes para albergar a multidão formada pelo Padre Eterno, Patriarcas e Santos do Velho Testamento. O tímpano, que o portal teria obrigatoriamente dada a existência de coluna medial, afigura-se, assim, como a alternativa mais credível para a colocação, com imediata visibilidade, de uma iconografia de conciliação entre o Velho e o Novo Testamento. O que, na realidade, os dois observadores quinhentistas fazem é descrever, porventura, o que lhes estava mais próximo, não se preocupando em fazer do portal uma narração mais particularizada que incluísse o mundo imagético complexo que extravasava o âmbito restrito do portal de entrada. De facto, nunca foi dado o real valor às extraordinárias dimensões deste tímpano. Completamente desfigurado no século XVIII e perdendo a visibilidade com a edificação do arco triunfal, têm sido esquecidas as potencialidades iconográficas que seria capaz de conter. A execução, pela primeira vez, de um desenho à escala da fachada em pedra de Ançã possibilitou uma melhor percepção do enorme campo do tímpano que, necessariamente, teria de ser dotado de uma iconografia impositiva virada à praça dominada pelo mosteiro. O tímpano corresponderia, assim, ao “*frontespicio*” evocado nas descrições contendo, à maneira de composição pictórica e tratamento em perspectiva, a multidão figurativa da qual se excluem os Apóstolos. A posição da Virgem<sup>42</sup> estaria, deste modo, remetida para o mainel central (à semelhança do que acontece com a escultura do infante D. Henrique no portal sul do mosteiro dos Jerónimos) ou, com maior verosimilhança, para o campo do próprio tímpano. Assim acontece

---

41 Vergílio Correia, “Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz”, *Obras*, vol. I, p. 216.

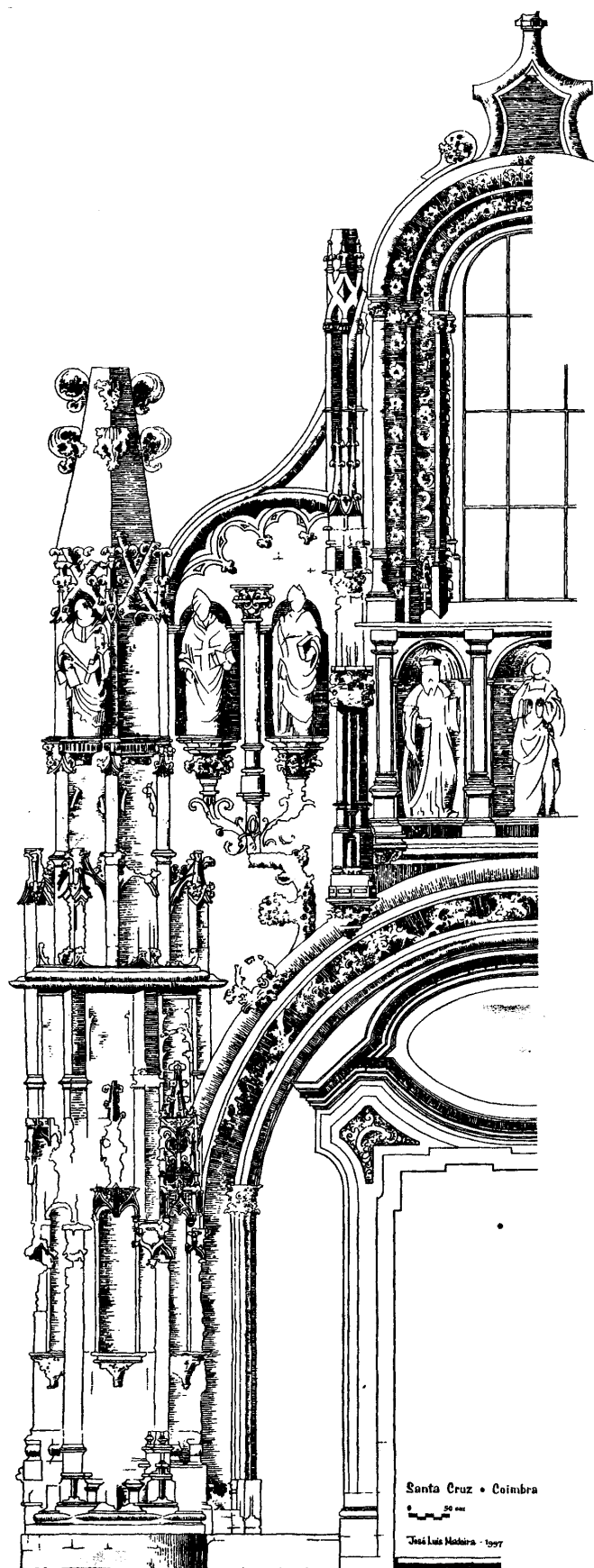
42 Que para Nogueira Gonçalves não pode estar situada na coluna central do portal: A. Nogueira Gonçalves, “A frontaria românica da igreja de Santa Cruz de Coimbra”, *Estudos de História da Arte Medieval*, p. 189.

com muitas das composições pictóricas da época, denunciando um programa iconográfico de leitura acessível ao qual a encomenda recorria frequentemente.

A remodelação do portal nos meados do século XVIII, com a inclusão do óculo de molduras sucessivas acima da porta de verga recortada, teria funcionado como a solução adequada à época para resolver a eventual deterioração do portal e, simultaneamente, contribuído para a perda definitiva da primitiva composição. Porventura, fruto da reforma efectuada por D. Gaspar da Encarnação (1723-52)<sup>43</sup>, a nova entrada do templo opta pela conjugação de linhas rectas e curvilíneas que estabelecem um vazio iconográfico no espaço mediador das sensibilidades quinhentista e setecentista.

---

<sup>43</sup> António Nogueira Gonçalves, “O Mestre dos Túmulos dos Reis”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, p. 34.



. Desenho do portal em pedra de Ançã. José Luís Madeira. 1997.

Outro problema, por enquanto insolúvel, prende-se com a estatuária que preenche a estrutura em pedra de Ançã. A crítica tem sido unânime em atribuir as três esculturas centrais a João de Ruão e as oito restantes, dos Doutores da Igreja e dos quatro Apóstolos sobreviventes, a Nicolau Chanterene. E se a sua análise não permite discordar de semelhantes atribuições, a verdade é que a dissonância entre as suas dimensões e aquelas dos nichos onde se inserem cria uma situação verdadeiramente insólita em casos afins. Com efeito, apenas as três esculturas de Ruão se adequam às dimensões dos seus nichos. Todas as outras colidem com os elementos dos respectivos nichos sendo mesmo necessário destruí-los para que aí se possam encaixar. Assim acontece com os quatro Doutores da Igreja que, nalguns casos, partem o remate da concha do nicho, com o S. Pedro e S. Tiago que, nos extremos laterais (à esquerda e à direita) dos grandes pilares laterais, têm de partir os elementos de troncária dos nichos e com os dois apóstolos no nível inferior do pilar direito que, igualmente, destroem os remates dos seus baldaquinos. Nestes dois pilares laterais fundou-se espaço para albergar dez imagens tendo desaparecido seis. Mas, o nicho superior que se encontra vazio no pilar esquerdo conserva ainda parte de uma decoração saída da volumosa troncária disposta em X que se constitui à maneira de dossel. Se aqui tivesse estado alguma vez uma escultura da envergadura das outras, tal não poderia acontecer, pelo simples facto de não caberem as duas, a escultura e a decoração. Assim, ou este espaço foi preenchido com uma escultura mais pequena do que as suas congéneres (situação incompreensível) ou então, e desde sempre, permaneceu vazio.

Mas, na realidade, não sabemos se Nicolau Chanterene alguma vez terá acabado a obra. Acreditando que sim<sup>44</sup>, e perdida a leitura da estatuária ausente, impressiona a falta de coordenação entre dois mestres da envergadura de Castilho e Chanterene na adequação das esculturas aos seus nichos. Tal circunstância, sem paralelo nas obras executadas ou dirigidas pelo arquitecto ou pelo escultor, poderia entender-se pela distância temporal que medeia o princípio e o fim desta empreitada. Eventualmente, e com a estrutura arquitectónica do portal já montada, o espaço de alguns anos poderia ser

suficiente para a perda das medidas rigorosas dos nichos. Ou as esculturas foram feitas, sem rigor de medição, por executantes que copiaram os modelos preparatórios do mestre. À fragilidade destas hipóteses poderia ainda juntar-se a possibilidade de que as oito esculturas sobreviventes, dos Apóstolos e dos Doutores, tenham sido executadas para outro local. Mas, da mesma forma, não vislumbramos no espaço do mosteiro crúzio e em cronologia adequada à estadia de Chanterene, onde se pudesse inserir tal conjunto escultórico, manifestamente adequado ao programa iconográfico da fachada da igreja.

Também não podemos saber se estas esculturas se encontram no exacto local de origem. Admitindo que as três ruanescas e os quatro Doutores continuam obedientes a uma estratégia iconográfica inicial, os quatro Apóstolos dos pilares laterais podem, igualmente, manter-se no seu lugar primitivo. Mas são dez os nichos reservados nos pilares. Os dois apóstolos “em falta” encontrariam o seu lugar “natural” nas bases formadas por entrançado no nível inferior e lateral à porta de entrada. Supostamente, e respeitando uma iconografia usual, aí se colocariam as esculturas de S. Pedro e S. Paulo<sup>45</sup>. Porém, encontrando-se superiormente à esquerda a figura de S. Pedro, a suspeita de uma mudança é inevitável, o que conduz a um intrincado labirinto de decifração iconográfica<sup>46</sup>. Outra possibilidade é a inserção das duas figuras nos dois espaços laterais à porta de entrada, atendendo a que, entre o arco que

---

44 Os vários testemunhos que são dados em 1559, quando do litígio entre o mosteiro e a Universidade, dando conta das obras que estavam por fazer e acabar em Santa Cruz, não omitiriam o portal da igreja se fosse esse o caso.

45 Ou, como acontece no portal sul do mosteiro dos Jerónimos, os dois principais apóstolos situar-se-iam nos pilares laterais à esquerda e à direita, em situação de frontalidade para com o observador.

46 Na esperança de que os registos das obras aqui efectuadas no século XVIII, pudesse levar ao esclarecimento destes problemas, procedemos a várias pesquisas nesse sentido. Sem êxito, já que os únicos trabalhos que encontramos para a igreja, se relacionam com um contrato de obras não especificado, em 9 de Novembro de 1731, estabelecido entre o mosteiro e o mestre Gaspar Ferreira. Por ele, o arquitecto receberia 70 moedas de ouro de 4.800 reis “*das correntes neste Reino*” e obrigava-se a assistir à obra da igreja, “*todas a vezes que necessario lhe for, e outrossim for chamado pera ella*”. Não a dando acabada no prazo de três anos, “*o Convento mandará buscar pera assistir a dita obra a custa delle Gaspar Ferreira o Mestre mais perito que houver neste Reyno a quem se pagará a custa delle conforme o que com o dito mestre se ajustar...*”. Que obras seriam estas é, por enquanto, uma incógnita, tal como está por desvendar a escritura, datada de 22 de Março de 1755, pela qual o mosteiro de Santa Cruz compra, por 7.200 reis, um talhão de pedra, no sítio da Copeira, limite de Portunhos, para pedra para as obras do Mosteiro (o Santuário?): A.U.C., *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 38, Liv. 137, fls. 76/v-77/v; T. 43, Liv. 150, fls. 190/v-191/v, 194-197.

permanece, haveria lugar para a colocação da porta geminada e das duas imagens laterais. *Grosso modo*, poderíamos pensar essas duas imagens nas superfícies parietais que a reforma do século XVIII deixou então vazias.

O que falta seguramente no portal é a simbólica da majestade do rei. Na cadeia dos espaços carismáticos do reinado<sup>47</sup>, os emblemas régios estão sempre presentes em comportamento plástico de glorificação ao poder temporal. Impõem-se em contextos político-ideológicos de grande relevância como a Batalha, Tomar, Belém ou as próprias estruturas tumulares de Santa Cruz, e não estão nunca ausentes nos edifícios, laicos ou religiosos, de patrocínio real. Em conjugação com o programa iconográfico de matriz religiosa no portal crúzio, a presença da esfera armilar, da cruz de Cristo ou do escudo régio, isoladamente ou em articulação, daria o cunho emblemático da partilha do poder reforçando a sua representação.

A localização dos símbolos régios em Santa Cruz é incerta, dada a ausência de quaisquer vestígios disso reveladores. Normalmente, organizam-se nos tímpanos ou nas arquivoltas dos portais, espaços privilegiados para a exposição do poder. A imagem do poder teria, porventura, desaparecido da face crúzia nos meados do século XVIII, aquando da campanha das obras que suprimiram as majestades representadas.

As mudanças de planos iniciais, “*na ordenança em que estava projectado*”, de ideias e intenções que não chegaram a consumir-se são, aliás, ponto assente nesta estrutura em pedra de Ançã. Feito de arranjos sucessivos, numa procura contínua de harmonia conciliatória dos vários elementos, o portal denuncia também as hesitações decorrentes do tempo longo em que foi executado. Para além da alteração provocada com a subida do janelão, verificam-se outros registos de clara adaptação aos projectos primitivos.

Dos arcos que formam os “tímpanos” por cima dos Doutores, nascem duas molduras (uma mais interior arredondada e outra facetada) que

---

47 Do reinado de D. Manuel deverá entender-se, já que o portal terá sido projectado antes de 1521. Além do mais, parte da iconografia emblemática do Venturoso passou ao reinado de D. João III, como se comprova, por exemplo, no portal do colégio de S. Tomás em Coimbra.



atravessam os pilares que arrancam do arco do portal e inflectem decididamente sobre o último arco do janelão não chegando a interferir com ele. À direita, a moldura interna tem mesmo o seu registo de nascimento no intradorso do arco por cima das figuras de S. Jerónimo e Santo Agostinho. Mais do que o desejo eventual de formulação de um arco conupial como remate de toda a estrutura, pensamos que aqui se evidencia claramente a tentativa de ligação da composição montada a partir de 1522 ao janelão, organizado já pelas campanhas de Boytac. Decisivo para a colocação da janela em cronologia mais recuada e em sintonia com as obras da fachada concluídas em 1518, é o facto de toda a sua estrutura compositiva, incluindo o motivo pentagonal cimeiro, se demarcar da restante produção em pedra de Ançã. A junção entre as duas não foi exemplarmente conseguida mas o efeito visual de harmonia e unidade permanece, tendo tal “anomalia” passado sempre despercebida.

Com efeito, é verdadeiramente um tempo de transição que se manifesta no “portal da Majestade”. Um tempo de procura de uma linguagem impositiva que aproveita e desenvolve uma sensibilidade volumétrica do Manuelino mas que se deixa já seduzir pelos valores imagéticos do Renascimento emergente. As cestas gomadas que se alternam com os animais marinhos na balaustrada superior, constituem a primeira abordagem em Coimbra aos designados “motivos lombardos” que, progressivamente, iam ganhando o espaço decorativo nacional. O tronco envolto em folhagem que surge do grande arco triunfal e que, com simetria intencional, inflecte numa curva acentuada para ser subitamente cortado, dá acesso a uma coluna com delicados ornatos de laçaria donde nascem duas cornucópias cuja finura de tratamento contrasta com o mundo decorativo envolvente<sup>48</sup>. Mas o campo onde se insere o conjunto destas colunas com as cornucópias não pressupõe uma redefinição ornamental posterior, fruto de novas intenções ou da necessidade de preenchimento de um espaço remodelado como aconteceu com a imposição dos três nichos centrais.

---

48 Idêntica solução decorativa encontra-se no portal axial do mosteiro dos Jerónimos, sustentando as figuras de S. Vicente (à direita) e do Infante Santo D. Fernando (à esquerda). Também aqui, e conjugadas com as mísulas de apoio às duas esculturas, “cornucópias” com cabeças de leão expelem um tronco em curvatura a formar o mesmo ângulo recto que se verifica na fachada da igreja de Santa Cruz.

A ausência de juntas entre os diversos elementos trabalhados, como no pilar que enquadra o janelão e arranca do arco da porta e a parte superior da cornucópia da esquerda (na parte direita da fachada), ou entre a parte superior da cornucópia da direita e o grande pilar extremo da direita da fachada ou ainda entre o capitel da coluna de laçaria e a base da coluna que se lhe sobrepõe entre os Doutores da Igreja, comprova um projecto unitário feito de compromissos previamente assumidos.

As mísulas onde assentam os Doutores são diferentes daquelas que, superiormente, sustêm os Apóstolos e se as primeiras se apresentam de recortes facetados, as segundas, em meio círculo com um campo liso ou preenchido com bandas verticais<sup>49</sup>, aproximam-se mais da contenção decorativa e dos modelos formais do Renascimento. Os elementos aparentemente mais dissonantes entre si, conjugam-se em harmonia premeditada e denunciam a vontade de actualização e de mudança sem rejeitar os valores da tradição. Tal como acontece com o capitel composto de volutas e cesta preenchida com folhas de acanto presas por fino drapeado entre as cabeças dos Doutores, que se integra num programa decorativo que implica também a presença de troncos e grossa folhagem nos capitéis que emergem das cornucópias e se ligam, sem junta, às mísulas vegetalistas dos Padres.

Já foi estabelecida a proximidade entre a estrutura “retabular” do portal e as composições tumulares dos reis no interior da igreja. Mas a estrutura em pedra de Ançã da fachada da igreja de Santa Cruz, concebida à maneira de retábulo, situa-se igualmente na continuidade do ciclo de portais-retábulos manuelinos, cuja origem Paulo Pereira remete para as directivas emanadas do retábulo de marcenaria da Sé de Coimbra, executado por Olivier de Gand e Jean d’Ypres e terminado em 1502<sup>50</sup>. Na medida em que o portal crúzio se encontra intimamente ligado ao universo de representação imagética na transmissão de uma mensagem mais ou menos clara, também ele se pode

---

49 Tal como também acontece no portal axial dos Jerónimos nas mísulas dos Evangelistas, de recorte em curvatura onde se conciliam níveis destas bandas verticais com vegetação.

50 Paulo Pereira, “A simbólica manuelina...”, p. 115.

incorporar nesta galeria de composições discursivas, cujos exemplos maiores se situam em Tomar ou Belém. Na realidade, todos em contexto de grande relevância político-ideológica onde se tornava imperiosa a articulação eficaz do discurso à sua representação. Além disso, se a mão-de-obra não era rigorosamente a mesma, pelo menos a aproximação e familiaridade dos oficiais com os conteúdos expostos, são evidentes. João de Castilho é, pois, se não o criador destes grandes portais-retábulos, pelo menos constitui-se, em Portugal, em arauto privilegiado deste tipo de composições arquitectónicas de grande impacto visual e simbólico cujas relações com a Espanha proto-renascentista são manifestas em numerosas fachadas.

De facto, as aproximações já feitas por Pedro Dias, dos portais do mosteiro dos Jerónimos aos espaços europeus congéneres<sup>51</sup>, são também válidas para o portal da igreja de Santa Cruz de Coimbra. Mas, para além das afinidades detectáveis pela carga ornamental e escultórica das fachadas das igrejas além-Pirinéus, é sobretudo na Espanha dos Reis Católicos e de Carlos V que se erguem, em idêntica atitude de compromisso entre a plasticidade gótica e o Renascimento, os mesmos sinais do discurso do poder<sup>52</sup>, tal como acontece nas fachadas portuguesas tradutoras desse momento decisivo da aposta explícita na centralização régia. Nos edificios hispano-flamengos consagrados como os colégios de S. Paulo (Juan Guas, 1486-1492) e S. Gregório (Juan Guas e Gil de Siloe, 1488-1496) de Valladolid ou a igreja de Santa Maria de Aranda de Duero (c. 1505), cujas fachadas se organizam à maneira de grandes retábulos intensamente preenchidos, encontram-se os exemplos maiores que certificam uma unidade ibérica relativa. Neles se concretiza, assim, a presença dos elementos decorativos de matriz religiosa conciliados com os registos heráldicos tratados em grande evidência. Para além destes espaços de enorme expressividade plástica, com paralelo declarado nos grandes conjuntos retabulares dos últimos anos do século XV e primeiros do século seguinte,

---

51 Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, pp. 197-217.

52 Com a relativização dos entendimentos universalistas e ahistóricos, como adverte Fernando Marías: “*No olvidemos que no hay contenido sin forma y que el significado de dos obras, formalmente distintas pero de absolutamente idéntica iconografía, tendrá que ser siempre diverso desde una perspectiva iconológica, pues la historia de los síntomas culturales incluye los de las culturas de las imágenes*”: Fernando Marías, *El Largo Siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 29.

outras fachadas de recorte já decididamente renascentista, como o colégio de Santa Cruz em Valladolid (c. 1491)<sup>53</sup> ou a fachada do Hospital dos Reis Católicos em Santiago de Compostela (1518), persistem na adoção do sentido de verticalidade em conjugação com as superfícies murais onde se inserem, continuando a utilizar os esquemas de contrafortagem lateral. Efectivamente, a Espanha prolongou esta modalidade “retabular” adaptada e encaixada entre poderosos contrafortes, como se verifica ainda na fachada principal da igreja de Santa Maria de Pontevedra (1541) ou na fachada norte da catedral de Plasencia (1522-1558)<sup>54</sup>.

A fachada da igreja de Santa Cruz arvora-se também em pilar de conhecimento e das verdades cristãs, definindo regras comportamentais pelos fundamentos de natureza cristológica aí expressos.

A densa vegetação que preenche o portal, constituída por folhagem generosa onde ainda é possível vislumbrar os frutos sagrados como a romã (também símbolo imperial), a alcachofra ou a bolota, alegorias da Igreja e símbolos regeneradores da Salvação e do poder do Espírito, concilia-se com os signos eucarísticos e promove o caudal da Verdade no terreno fecundo do Paraíso. O tronco que dá acesso às mísulas dos Padres da Igreja pode entender-se como a formulação da *Árvore da Vida*, da qual nascem as cornucópias da abundância espiritual contida nos ensinamentos dos Padres. Já Santo Agostinho tinha definido o Paraíso como “... *a vida dos bem-aventurados; - nos seus quatro rios: as virtudes da prudência, da fortaleza, da temperança e da justiça; - nas suas árvores: todas as ciências úteis; - nos frutos dessas árvores: os costumes dos homens piedosos; - na árvore da vida: a própria sabedoria, mãe de todos os bens; - na árvore da ciência do bem e do mal: a experiência do mandamento violado ... assim o Paraíso - seria a própria Igreja, como se lê no Cântico dos Cânticos; os quatro rios do Paraíso - seriam os quatro*

---

53 Construído a partir da política mecenática do Cardeal D. Pedro de Mendoza, a fachada principal sofreu algumas alterações no século XVIII, com a conversão dos vãos em balcões neoclássicos e a imposição de frontões: Salvador Andrés Ordax, *El Cardenal y Santa Cruz*, Valladolid, Univ. de Valladolid, 1995, pp. 11-18.

*Evangelhos; as árvores frutíferas - os santos; os frutos - as suas boas obras; a árvore da vida - o Santo dos Santos, isto é, Cristo; a árvore da ciência do bem e do mal - o livre arbítrio*<sup>55</sup>.

O grifo repetido no janelão e, eventualmente, no arco de entrada é, na realidade, uma alusão à dupla natureza de Cristo, humana e divina, através da qual o Homem pode participar da Redenção e da Glória<sup>56</sup>. O grifo, símbolo solar, projecta também a dualidade ar/terra, pelo usufruto das categorias simbólicas ligadas à água e ao leão. A reunião dos quatro elementos, consubstancia-se na presença, no janelão em equilíbrio de forças com o grifo, do cavalo, símbolo ambivalente solar e lunar, e ligado ao fogo regenerador e à água purificadora. Se, porventura, o cavalo fosse a representação desfigurada de um unicórnio, não se perderia o simbolismo lunar nem a ligação aos dois elementos do fogo e da água, mas sairia reforçada a presença de Cristo com o “corno da Salvação”, capaz de destruir o mal e o pecado. Tal como também é um emblema da Virgem, aludindo à pureza, à castidade feminina e à virgindade, ou ainda, na sua natureza solitária, a figuração da vida monástica. A última possibilidade na identificação deste animal tão deteriorado, e dada a presença de um elemento indefinido em curvatura a ligar o pescoço ao corpo, seria a representação de Pégaso. Filho de Poséidon e da Medusa, é fonte de humana elevação e de criatividade espiritual.

É, portanto, a dualidade entre o humano e o divino aquilo que parece caracterizar a força da iconografia religiosa que se desenrola no portal da igreja

---

54 Jesús Manuel López Martín, *La Arquitectura en el Renacimiento Placentino. Simbología de las fachadas*, Cáceres, 1986, pp. 19-45.

55 Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, vol. II, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1993, pp. 1209-1210.

56 “*Ele ressuscitou dos mortos. O fruto da sua mediação é precisamente este: que aqueles para cuja libertação se fez mediador não permaneçam mais na morte perpétua da carne. Foi, pois, necessário que o mediador entre Deus e nós possuísse uma mortalidade transitória e uma felicidade permanente, para se poder acomodar aos mortais no passageiro e levá-los de entre os mortos ao que permanece ... Todavia, não é enquanto Verbo que ele é mediador, porque o Verbo, soberanamente imortal e soberanamente feliz, está longe dos mortais infelizes. Ele é mediador enquanto homem, mostrando por isso mesmo que, para atingir aquele que é, não somente o Bem feliz (beatum) mas também beatificante (beatificum) não é preciso procurar outros mediadores que julguemos encarregados de dispor os degraus da nossa ascensão - pois foi o próprio Deus bem-aventurado (beatus) e beatificante (beatificus), tornado partícipe da nossa humanidade, quem nos forneceu um meio rápido de participarmos na sua divindade*”: Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, vol. II, pp. 855-857.

de Santa Cruz. Culminando todo o conjunto, o discurso da Redenção e da Salvação através do sacrifício do Mediador supremo, corrobora a mensagem triunfal da Igreja. Em contexto apoteótico do motivo da cruz, os vasos que se alternam com as figurações marinhas nas balaustradas superiores, indiciam a natureza humana<sup>57</sup> redimida pelas águas purificadoras da doutrina e do martírio de Cristo. E, “*sob um montão de terra, ressuscitarão, uns para a vida eterna, outros para o opróbio e a confusão eterna*”<sup>58</sup>, porque a Fé assenta em fundações profundas. Sobre os sete estratos a partir dos quais se eleva a grande cruz central da representação do Calvário, ficam consumados os valores da eternidade e da universalidade, se se, “*recordar que três é o primeiro número ímpar completo, que quatro é o primeiro número par completo e que dos dois resulta o sete*”<sup>59</sup>.

A importância da Praça de Sansão como centro recreativo e cultural da cidade de Coimbra, acentua-se com as intervenções nela efectuadas pelo mosteiro, transformando-a em espaço cénico de grande espectacularidade onde os crúzios desempenham o grande papel dinamizador, capitalizando, também assim, uma imagem reforçada que foge, cada vez mais, ao controlo das outras instâncias de poder.

Em 1540, D. Francisco Mendanha exaltava as maravilhas do Largo para o qual convergiam, “*oyto ruas muy principaes...Todo cercado de casas de nobres cidadãos & ricos mercadores. Tem em os terços a maneyra de mastos que se armã em os iogos de canas duas limpas fontes, a hua que se diz de sam Ioam, & a outra de Samsam, A primeira que he de agoa doce, he marauilha de contemplar o engenho enganoso cõ que lança noue tornos dagoa, nõ sendo os tornos verdadeyros mais de tres. A segunda he de agoa muy proueytosa ... das molheres muy cobiçada & frequentada. E sta sobre este terreyro altura de quatro graos hum tauoleyro ladrilhado de pedras quadradas & cercado de*

---

57 Uma estátua com forma humana, “*significa a alma humana, porque, habitualmente, ela contém, como um vaso, a natureza humana*”: Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, vol. I, p. 619.

58 Daniel, XII, 2.

59 Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, vol. II, p. 1065.

*grades de ferro, sobre o qual estã fundados os bases do soberbo portal da Magestade & torres & Capella do dito moesteyro. Em este tauoleiro hà grande concurso de estudantes que continuamente confirem entre sy, huns em gramatica outros em Logica, outros em Rectorica & em as outras artes Liberaes, outros em a santa Theologia, outros em a medicina da vida & saude humana reparadora. E a todos he oprobrio falar saluo em a lingoa romana ou grega, o que aos olhos dos caminhantes he hum espectáculo de ver”<sup>60</sup>.*

Quase nos mesmos termos se expressaria, cerca de cinquenta anos mais tarde, frei Jerónimo Roman, denunciando a presença do cemitério que, *“toma todo lo ancho la Iglesia y de una parrochia de San Juan que es de el Monasterio: Es pieça galana porque está todo enlosado de piedras muy ajustado, y todo cercado de rexas gruessas de hierro con sus antepechos de lo mesmo: Este Cimiterio aunque es ornamento de la entrada dela Iglesia verdaderamente sirve de lonja, y lugar publico adonde concurren todos los estudiantes dela Vniversidad, y tambien qualquiera otra persona alla alli lugar para negociar, y es cierto que a qualquiera hora se halla gente en el, y mucha”<sup>61</sup>*. A “Cidade de Deus” articulava-se com a “Cidade Civil” e estabelecia as premissas do seu triunfo.

---

60 I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/f.

61 Vergílio Correia, “Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz”, *Obras*, vol. I, p. 215.

### **3. O espaço humanista.**

#### **3.1. 1527 e a reforma imposta.**

A data de 1527 constitui um marco de enorme importância, não apenas para o mosteiro de Santa Cruz mas também para a cidade que haveria de desenvolver a cultura arquitectónica expressa com crescente evidência no âmbito crúzio.

Toda a historiografia artística tem estabelecido a coincidência entre a visita de D. João III a Coimbra e a implementação da reforma do mosteiro que o jerónimo frei Brás de Braga iria, a partir desse mesmo ano, assegurar. Quer estivesse ou não já nos horizontes régios a transferência da Universidade, a verdade é que a mudança dos Estudos tem de se entender como uma consequência “natural” de um processo cujas origens têm de remontar, mais uma vez, a Santa Cruz. Na realidade, se uma das componentes a explorar aqui, também decisiva para o êxito da reforma, passava pelo desenvolvimento e actualização do ensino, não deixam de ser também previsíveis as preocupações do rei com o controlo e a disciplina no seio da Universidade. E se pode entender-se como um falsa questão a dúvida quanto à possibilidade de que tenha sido a Universidade que, afinal, pudesse constituir, com dez anos de antecedência, a pedra de arranque para o desencadear das reformas joaninas no mosteiro, há que ter em linha de conta outros factores que justificam o puro interesse régio pelo espaço crúzio. Assim, não pode ser esquecida a tremenda importância simbólica do mosteiro, pela presença dos fundadores aos quais D. João III continuou a prestar a devida atenção, a imensa riqueza patrimonial dos cónegos, sucessivamente regida de perto pelo rei, e a herança cultural que fazia de Santa Cruz a unidade carismática mais bem colocada na cidade para o difícil processo de integração dos valores humanistas.

Primeiro era necessário disciplinar os cónegos e impor-lhes regras de actuação que passavam por um controlo mais apertado da clausura, ao mesmo tempo que se estipulavam laços de dependência submetidos a rígidas e incontornáveis hierarquias. Por outro lado, com a nomeação régia do cargo de



prior-mor (sempre da família real até à sua extinção em 1543<sup>1</sup>) em articulação com o governador frei Brás, a posse e a administração da riqueza material afastavam-se decididamente do circuito interno do mosteiro. É difícil perceber até que ponto a substituição do cardeal D. Afonso pelo mais enérgico D. Henrique possa ter contribuído para a criação de um ambiente propício e antecipador da reforma. De qualquer forma, verificou-se um conjunto de circunstâncias, agravadas pela “afronta” da colocação de um jerónimo à frente da governação do espaço agostinho, que torna compreensível a onda de revolta que provocou a saída de um número indeterminado de religiosos do mosteiro.

À reforma espiritual haveria, necessariamente, de corresponder a reforma dos espaços. Tal como sucederia em Tomar a partir de 1529 pela não menos empreendedora mão do também jerónimo frei António de Lisboa, o mosteiro herdado das reformas manuelinas já não servia aos propósitos controladores do Estado Moderno e muito menos expressava o grau de actualização de que se revestia o poder. É esse esforço conjunto de erudição pela aproximação às correntes humanistas que vai marcar toda a reforma liderada por frei Brás, pelo menos até aos inícios da década de 40, momento em que começa a declinar o protagonismo do mosteiro e as prioridades avançam noutra sentida.

---

1 Depois do cardeal D. Afonso sucedeu-lhe o irmão, “o Infante D. Henrique de id<sup>e</sup> de 17 annos com ordens menores, quando seo Irmão lhe largou o Priorado mor, por ordem del Rey D. João 3<sup>o</sup> seo irmão”, até 1539, altura em que o infante D. Duarte, casado com uma filha do duque de Bragança D. Jaime, entra na posse das rendas do Priorado, em comenda. De 1540 a 1543, D. Duarte, filho bastardo do rei e Arcebispo de Braga, desempenha, pela última vez, o cargo de prior-mor do mosteiro: B.G.U.C.: Ms. 632, D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, 1623, 1625, 1626, fls. 253-253/v.

### 3.2. O contrato de 1528.

No âmbito da reforma levada a cabo por frei Brás em Santa Cruz, nunca a historiografia ignorou a importância do contrato celebrado em Março de 1528 entre o amo Bartolomeu de Paiva e o arquitecto Diogo de Castilho<sup>1</sup>. Mas, tal como já foi sugerido por Rafael Moreira<sup>2</sup>, o documento, repetidamente citado, não foi ainda explorado na riqueza da diversidade de leituras que pode oferecer. Para além de expressar o vendaval reformista que afectou os espaços do mosteiro e denunciar as mudanças em curso, o contrato acaba também por ser o testemunho possível da aceitação de um comportamento humanista traduzido em ampla reorganização formal e espacial que desenvolve todos os formulários do Renascimento.

De todas as obras referenciadas no contrato o espaço mais bem preservado é o novo refeitório, a construir no piso térreo encostado à ala norte do claustro do Silêncio e a modificar o circuito anteriormente estabelecido. A importância do refeitório decorre, para além da articulação a um programa construtivo de maior arrojo, do seu papel como suporte assumido de toda uma estrutura que também tinha por objectivo a preservação da clausura, a partir de agora mais afastada da portaria e dos espaços mais devassados. O recentíssimo refeitório manuelino, concluído em finais de 1522 na ala nascente do claustro do Silêncio<sup>3</sup>, era um obstáculo à construção do ideário reformista que preferiu então afastá-lo da fonte que se manteve.

---

1 P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 176-189.

2 Rafael Moreira, “Arquitectura: Renascimento e classicismo”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, C. de Leitores, 1995, pp. 344-346.

3 Em carta a Gregório Lourenço, datada de 8 de Janeiro de 1523, o rei manifesta-se satisfeito porque estava, “*acabado o dormjtorio e Reffeytorio dese mosteiro de sãta cruz e ... o prior crasteiro fizera logo Recolher os conegos no dormjtorio e avia qujmze dias que dormjam nelle e que comjão no Reffeytorio que avia bem dezaseis ãnos que nelle nã dormjão nem comjã pello desmãcho que no moesteiro fizerã as obras*”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 166-167.

Em simultâneo com as naturais preocupações com a salvaguarda das abóbadas da respectiva ala do claustro<sup>4</sup>, estipulam-se aqui as dimensões do refeitório (29.52 m x 9.46 m) e definem-se a cobertura e os vãos<sup>5</sup>. Na realidade, os termos do contrato seriam ligeiramente alterados: o refeitório acabaria por atingir dimensões um pouco maiores (33.30 m x 9.98 m) e as frestas seriam reduzidas para quatro, localizadas entre os fortísimos contrafortes exteriores<sup>6</sup>. O acrescento dos cerca de 3.80 m em comprimento

---

4 “Os arcos que ora estã nesta casa honde hade ser o Refeitorio para Repaldo das abobadas da dita crasta o dito diogo de castilho os deRibará pelo mjlhor modo e maneira que posa ser para segurãça das abobadas da dita crasta e ffarlheha huns botareos fortes de pedraria em que as ditas abobadas estribem em logo dos ditos arcos que se hã de deRibar para despejo da dita casa. E estes botareos que asy ffizser serão grosos e tã ffortes que segurem as abobadas da dita crasta que nã corra nenhum perygo, e serã laurados de picã somente por quãto hã de estar cubertos como ao diãte fará declaraçã.

Item – Mais fara na dita casa do Reffeitouro nas mesmas paredes da crasta dous botareos de pedraria enlegidos na Repartiçã das ditas capellas e terã de sacada çimco palmos e de groso tres palmos e meo e na altura honde a môtea das abobadas demãdar, e averã suas Represas muy bem lauradas dalgua boa moldura e ffolhas e talha que bem pareça de que mouerem os ditos jarjancimtos e nos cãtos Iso mesmo avera as Represas da dita ordenãça.

Item – ha ffaçe destes botareos se fará hua parede daluenaria que corra de longo ao lomgo do dito Reffectouro de grosura de dous palmos e meo para cubrir os ditos botareos e por çima da dita parede se asentarã as fformas das ditas abobadas e o vão que fica amtre parede e parede que serã de dous palmos e meo sera çarrado de sua abobada de tigello toscó por quãto nã hadapareçer”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 178-179.

5 “O dito Reffeitório terã de cõprido treze braças e sejs palmos ... A casa deste Refeitório serã dabobada em ordenãça de tres capellas de çimco chaues cada hua cõ suas formas e Rãpantes e terçeletos e chaues e Represas e jarjamentos tudo de pedraria e abalheria serã de tygello de grãdura do mozarill e sera por çima Respaldada cõ seus pombaes de tygello toda Igoall por çima para se ladrilhar ... e por esta maneira ficarã o dito Reffectouro de corenta e tres palmos de largo ... neste Reffeitório averã sejs frestas de pedraria Rasgadas dambas as partes e terã de lume dous palmos e meo e dalto quinze palmos nã cõtãdo o Rasguado e as voltas serã coadradas posto que no enlegimento vã Redondas. E seram asentadas e Repartydas asy como vão enlegidas e o asento sera – saber – a primeira fiada do Resguardo dez palmos do chão ... Neste Reffeitório averã hum boom portall de pedraria asentado da parte da cozinha aRedado dez palmos do cãto da parede da cozinha o quall portall terã de lume oyto palmos e dalto treze palmos e serã laurado dalgua boa mulldura da parte de ffora, e avera hum boçel cõ sua sacada de hum couto laurado de hum troçido e avera suas vasas e capitês e cõ sua volta de alguma ordenãça que bem pareça e cõ seu Remate em cima e os enxaliços serã forrados demxilharía asy os da grosura da parede da crasta como o vã tem anbas paredes e asy a parede de dentro em que averã hum archete ha vontade do sobrarco”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 178-180.

Outra informação datável de cerca de 1530, numa altura em que decorriam ainda as obras do refeitório, refere que este “ha de ter xiiij braças e seis pes”, ou seja, o equivalente a cerca de 29,92 m: B.P.M.P.: Ms. 175, publicado em Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, p. 153.

6 D. Francisco de Mendanha refere as dimensões aproximadas de 33 m x 10.12 m: “Este Refectorio he casa solenissima assi por a grandeza, como por a riqueza & limpeza della. He

levaram a que os três tramos previstos inicialmente fossem convertidos em quatro, robustecendo também a estrutura abobadada e nervurada de cinco chaves do tipo tão divulgado por Diogo de Castilho. De facto, um projecto não cumprido à risca, como estipula o ideário renascentista, mas um plano que se mantém coerente e que se vai ajustando às necessidades e às pressões entretanto sentidas. A ideia inicial permanece, enriquecida com outras condicionantes que não desvirtuam nunca o programa estabelecido. É, por exemplo, o caso da inserção da capela para a Ceia (na expressão de Francisco de Mendanha, “*o principal ornamento desta casa*”), que ainda não estava prevista em 1528 e cujo contrato, com Hodart, para a execução das esculturas só decorre em 1534. De igual modo, nem uma palavra no contrato de 1528 refere a presença dos púlpitos ou as suas vias de acesso. O que estava em causa nos inícios da campanha reformista era sobretudo o lançamento e a definição da estrutura dos espaços fundamentais ao programa desencadeado. As articulações com a envolvência ligada à plasticidade decorativa, sem relevância aqui, seriam objecto de tratamento posterior. E também não pode entender-se a projecção da capela da Ceia, acolitada pelos dois púlpitos, como simples remate ornamental que confere maior brilhantismo ao refeitório. O ritual da refeição, presidido a nascente pelas treze figuras sacras no momento da Última Ceia, transforma-se em espaço litúrgico decorrente da palavra dos púlpitos e onde o jogo de disposição das treze mesas funciona como alusão clara ao repasto mais carismático da Cristandade<sup>7</sup>. Por outro lado, na obrigação do alimento a mesa principal assume, de forma dúbia, o papel do altar situado logo à frente da capela. O refeitório passa, assim, de mera unidade funcional a uma estrutura autónoma com valor simbólico que não deixa de se articular com

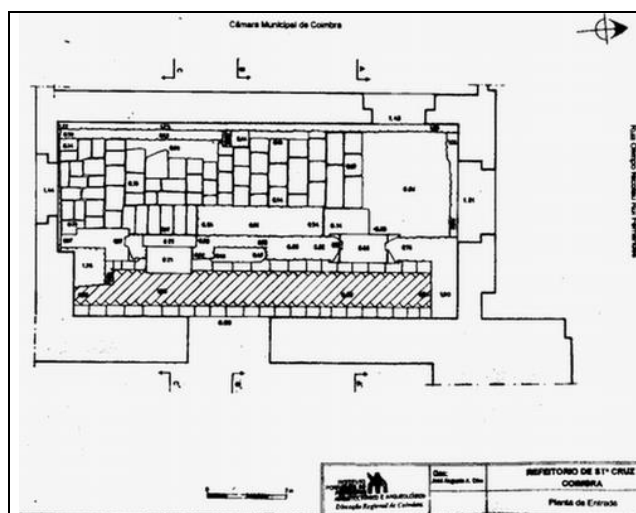
---

*toda de abobeda de pedra & per bayxo ladrilhada, cõ quatro frestas de pedra cõ suas vidraças muy boas. Tem de cõprido .cl. palmos, & de largo .xlvi.*”: I.S.Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

<sup>7</sup> “*Tem treze mesas de pedra brãca .S. seis de cada parte & hua fronteyra que he a mesa principal, lauradas per as bordas de mulduras as quaes assentã sobre huas collunas, cõ bases & capitees muy ricos. Tem este refectorio em a parede que sta tras a mesa principal dous portaes romanos de pedra muy brãca que sam siruintia doutras officinas, sobre os quaes estam dous pulpitos muy singulares de pedra, cõ seus tabernaculos em cima, entre os quaes sta hum arco quadrado da mesma pedra, laurado de huas mulduras somente. Este arco he de hua capella que he o principal ornamento desta casa*”: I.S.Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/pp.

os espaços envolventes, ao mesmo tempo que desempenha também uma função prática no suporte dos novos dormitórios.

No contexto de funcionalidade do contrato, o portal na parede poente do refeitório dava de imediato acesso à zona da pataria com 4,40 m de largura e o comprimento do refeitório<sup>8</sup>. As obras recentemente efectuadas pela Câmara e que envolveram o refeitório, a pataria e uma zona restrita por detrás da ala poente do claustro do Silêncio trouxeram também a descoberto os pavimentos originais (entretanto cobertos), tornando possível a reconstituição da pataria<sup>9</sup>. Um espaço rectangular que ganhou afinal mais cerca de 0,60 cm. em largura, mantendo o comprimento correspondente à largura do refeitório.



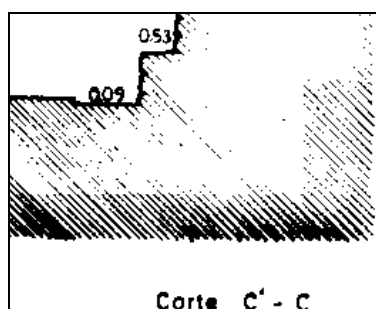
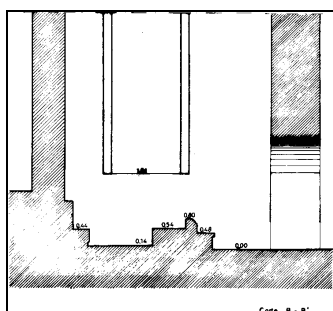
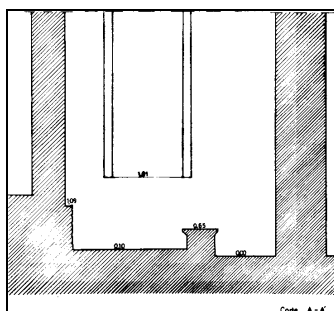
Planta da zona da pataria. I.P.P.A.R., Des. José Augusto Dias.

Através dos cortes verifica-se a implantação de uma espécie de banqueteta, que desaparece na zona mais a sul, destinada à colocação dos pratos

<sup>8</sup> “a pataria terá de largo vinte palmos e de côprido a largura do dito Reffeitório ... Na casa da pataria averá hum portall a hua das partes para o Reffeitouro e asy avera hua fresta de dous pallmos e meo de lume e cimco dalto Resgada dãbas as partes, para ser ferrada e nesta casa da pataria avera hum antresolho para o serujço da mesma casa”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 178, 181.

<sup>9</sup> É numa estreita faixa da pataria que subsiste ainda o trabalho de “ladrihar todas as casas que ouuerem de ser ladrilhadas de bõ tigello mozaril cortado e bem Roçado – saber – dormjtorios enfermaria lyurarya Reffectorio pataria”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 185.

e ao serviço ao refeitório. As obras que ocorreram sucessivamente neste local esconderam os acessos à cozinha, a poente e, porventura, à casa da lenha a sul.



Cortes ao nível da pataria. I.P.P.A.R.,  
Des. José Augusto Dias.

As dimensões da cozinha definida no contrato, quadrangular, com 10,56 m por lado<sup>10</sup>, e situada no prolongamento da pataria, vêm provocar ligeiro desalinhamento desse lanço formado, no piso térreo, pelo refeitório, pataria e cozinha, acabando, desta forma, por regularizar o desnível provocado pelo vão entre o refeitório e as paredes do claustro. A importância dada à cozinha, dotada de grande chaminé e com ligação facilitada às áreas

<sup>10</sup> “a cozinha terá corenta e oyto palmos em quadrado”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 178.

envolventes<sup>11</sup>, também é reveladora da projecção exterior de uma Casa religiosa que, para além disso, manobra as áreas funcionais no sentido da obtenção de um programa de espaços coerente e regularizado.

O texto contratual começa pela definição dos novos dormitórios a construir nos pisos superiores em duas alas do claustro. Na ala norte, substituindo o dormitório acabado nos finais de 1522<sup>12</sup>, e na ala nascente por cima do antigo refeitório<sup>13</sup>. O teor do contrato é claríssimo no sentido da projecção do novo claustro da Manga, cujas dimensões seriam definidas a norte pelas necessidades do espaço ocupado pelo número de celas a construir. A totalidade das setenta e seis celas rectangulares organizava-se a partir da montagem racionalizada de um sistema em que cada uma delas funciona como uma unidade modular invariavelmente repetida e apenas com ligeiras alterações ao projecto inicial que não colidem com a estrutura pensada<sup>14</sup>. Com as dimensões precisas de 3,52 m x 3,96 m, as celas formavam um bloco com 11 m de largura, que integrava também um corredor central com 3,96 m de largo<sup>15</sup>, e cuja segurança era fixada ao pormenor<sup>16</sup>.

---

11 “*Na casa da cozinha averá hua chamjné grande que tenha desaseis palmos de comprido e será enlegida sobre dous archetes de pedra com sua coluna no meo e estes archetes terã dalto oyto palmos ate o pôto das voltas ou aqujlo que bem parecer e a dita chamjné teraa de vão çimco palmos de largo e dezasejs de cõprido e dahy para cima hyrá apanhãdo em sua ordenãça aqujlo que demãda sua grãdura e será de tigello e se ffõr neçesario farseha hum portall na mesma parede honde hãdestar as menjstras que vá do Reffectouro para a cosinha ... Mais se ffará outro portall para a parte donde se ha de ffazer a portaria o quall teraa çimco palmos de lume e noue dalto, e asy se ffará outro portall para a casa da lenha da mesma grãdura”*: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 180.

12 Ver nota 3.

13 “*Primeiramente faraa dous lãços de dormjtorio em duas quoadras da crasta asy e na maneira como vã enlegidos e hum dos lãços –saber – o lãço que se há de ffazer honde ora estaa o dormjtorio velho sayra ffõra da quadra do dito dormjtorio para a parte do tãque vimte e duas braças ou aqujlo que neçesario ffõr para caberem as çelas que vã ordenadas no dito debuxo”*: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 177.

14 “*Os Repartimentos destas çelas hã de ser de madeyra com seus fromtaes de tygello fforçado somente averá huas janelas de pedraria hua em cada hua das ditas çelas posta e asentada no lugar honde vay enlegido deffromte da porta da dita çella atras do Repartymento do fromtall posto que no dito debuxo vay aRedado. E estas janellas serão todas de pedraria e de peyto e terão de lume tres palmos e dalto – saber – do peytorill até verga açima quatro palmos e as ombreyras serão chãfradas e nos fromtaes destas çelas nã fallo porque se ffara o cõcerto quãdo ffizer a empreytada de carpentaria”*: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 177-178.

15 “*As coadras deste dormjtorio terã de largo cimcoenta palmos em que averá duas remgas de çelas hua de cada parte e no meo hua Rua de dezoyto palmos de largo. E as ditas casas terão*

A proposta de organização do dormitório estabelecida no contrato e recentemente apresentada por Rui Pedro Lobo não deixa de ser aliciante, sobretudo quando confrontada com políticas construtivas de idêntica definição espacial<sup>17</sup>. O problema reside no facto de que, ao invés da formulação do T invertido, constituído pelo longo bloco nascente/poente e pelo lanço sobre a ala nascente do claustro do Silêncio, os termos do contrato não deixam dúvidas quanto a mais reduzida ocupação prevista para o primeiro bloco que, mesmo assim, não inviabiliza as leituras apresentadas. Claramente, este “*sayra ffora da quadra do dito dormjtorio (velho) para a parte do tâque*” e não para a parte contrária; ou seja, consagrando o claustro da Manga a nascente e deixando livre a zona da portaria a poente. Por outro lado, “*Debaixo deste dormjtorio no lâço que ha de começar donde ora estaa o mosteiro das donas se hã de ffer no terreiro delle tres ofiçinas – saber – Reffeitório e cozinha e pataria.*”<sup>18</sup>, o que significa que o limite poente desta ala do dormitório, não se esclarecendo a situação prevista no piso térreo para a zona do futuro claustro da Manga, coincide com a área da cozinha e entronca no bloco definido pela livraria, situada precisamente na confluência entre o claustro do Silêncio e a nova portaria: “*Na outra quadra da dita crasta da parte donde ora sã as neçesarias se ffara a casa da lyuraria começãdo das paredes e cunhall do dormjtorio até entestar nas paredes da Igreja de sã João ... e ffarseha a parede noua de ffora*

---

*de largo dezaseis palmos e de cõprido dezoyto e as ditas çelas seram por todas setenta e seis Repartidas pela ordenãça que vã enlegidas no dito debuxo*”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 177.

16 “*As paredes dos lâços deste dormjtorio serã de grosura de quatro palmos e meo do andar do chão ate o sobrado do dito dormjtorio, e os alyçeces serã fundados no firme e terão de groso çimco palmos e meo até o andar do chão e asy averão seus Releyxos por ambas partes. E estas paredes sobyrão na grosura dos quatro palmos e meo do chão para çima em altura de quatro braças na quall altura serã os sobrados do dito dormjtorio, e do sobrado para çima sobyrã em altura de treze pamos até os frechaes em grosura de tres palmos fficãdo o palmo e meo que a parede debaixo he majs larga em dous Releyxos cada hum de sua parte*”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 177.

17 Os confrontos propostos situam-se a partir dos exemplos do filaretiano Hospital Maior de Milão, do Hospital das Caldas ou do Hospital Real de Todos-os-Santos, enriquecidos com o paralelismo à filosofia construtiva de âmbito racionalista e geometrizarante seguida na reforma do convento de Cristo em Tomar ou no mosteiro dos Jerónimos: Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia...*, pp. 43-47.

18 P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 178.



*que cordee com o dito cunhall e do dormjtorio asy como vay enlegido*<sup>19</sup>. Efectivamente, Diogo de Castilho comprometia-se a construir uma estrutura regularizada, em que também os dormitórios desempenham papel importante pela sua organização em dois blocos que se encontram em ângulo recto formando o T, mas em que o eixo nascente/poente não se projectava “*para poente sobre a área do extinto mosteiro feminino, até à linha de fachada da Igreja de Santa Cruz*”<sup>20</sup>. Pelo contrário, esta longa ala do dormitório, não interferindo com a zona da nova portaria, promovia a maior harmonia das hastes do T e fabricava também a pretendida geometrização dos espaços. Desta forma, justifica-se e sai realçada a “*prioridade «de desenho» que organizava o esquema planimétrico ... apoiando-se num equipamento que tinha a capacidade de abranger, ao nível do andar superior, a quase totalidade do conjunto edificado*”<sup>21</sup>. A marcação das quatro grandes janelas de pedraria<sup>22</sup>, que em 1530 se convertiam para o dobro<sup>23</sup>, mais não faz do que acentuar o carácter de regularidade imprimido no interior e exterior destes blocos ao mesmo tempo que solucionava o problema da luz<sup>24</sup>. Temos apenas fortes dúvidas de que as quatro que ainda subsistem no alinhamento dos limites do refeitório, e que tinham continuidade na ala do claustro da Manga, possam identificar-se com as grandes janelas definidas nos contratos de 1528 ou 1530. Provavelmente, corresponderão antes às campanhas de extensão do dormitório para poente,

---

19 P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 181.

20 Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia...*, p. 31. Este autor acaba, aliás, por reverter a sua posição no magnífico desenho (fig. 43) onde apresenta a proposta de corte para este eixo do dormitório, localizando o seu limite poente pela zona da livraria.

21 Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia...*, p. 33.

22 “*Neste dormjtorio averá quatro janellas de pedraria grãdes cõ sua sedas e peytorys e terão de lume dez palmos e dalto aquilo que demãda sua largura e será chãfradas cõ suas voltas quadradas por Respeito das grades que hã dauer*”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 178.

23 “*... neste dormjtorio hadauer oyto pares de portas de janellas grandes de duas faças nos lugares honde vão ordenadas*”: P. Quintino Garcia, *João de Ruão MD... – MDLXXX. Documentos para a biographia de um artista*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1913, p. 254.

24 Com originalidade, Rui Lobo realça este procedimento da marcação rítmica das janelas: “*Surgem, assim, novamente pela primeira vez na arquitectura portuguesa (desta vez construídas) as primeiras marcações sistemáticas de iluminação ao longo de um corredor central conventual, as chamadas terças ou tércias, marcações superiores no alçado de óculos encaixados em panos de parede quadrados, rematados por um frontão*”: Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia...*, p. 40.

efectuadas nos inícios do século XVII. Nesta altura, respeitando a primitiva ideia da regularidade lumínica e as zonas de implantação das janelas, dá-se-lhes nova configuração, imprimindo-lhes acentuado carácter clássico, muito próximo do que se haveria, por exemplo, de fazer na longa ala do novo dormitório do mosteiro de Santo Agostinho da Serra do Pilar, também do século XVII.

Em 1530, com as obras a decorrer a bom ritmo, já era possível formular o contrato da carpintaria, na realidade, mais enigmático a certos níveis do que o anterior de pedraria. No entanto, é explícita a referência aos 92,40 m que o mestre carpinteiro Pero Anes era obrigado a travejar no lanço do dormitório cujo comprimento é fixado em 125,40 m por 12,32 m de largura<sup>25</sup>. Medidas em excesso se pensarmos que o eixo nascente/poente abrangia as alas norte dos dois claustros do Silêncio e da Manga, com o trabalho de Pero Anes a compreender “*todo o lãço do dormjtorio – saber – começãdo das abobadas do Reffectouro até orta entrãdo aquj o lamço da cozinha que tãbem entra no dito dormjtorio*”<sup>26</sup>. O dormitório começava, portanto, ao nível da cozinha tal como tinha ficado estipulado em 1528 e se em 1530 já era conveniente avançar com as obras de carpintaria para esta ala tão bem identificada no contrato, o eixo perpendicular deveria andar, por esta altura, ainda atrasado com a pedraria. Aliás, se a enfermaria prevista por baixo não estava sequer feita<sup>27</sup>, não era plausível concretizar aqui a intervenção da carpintaria. Porventura, avançava-se apenas a totalidade do comprimento dos dormitórios (125,40 m) que correspondia ao eixo norte/sul ainda não construído e ao eixo poente/nascente com as cinquenta e quatro celas quadradas, com 3,74 m por lado e dispostas em simetria com corredor central<sup>28</sup>, perfazendo este 100,98 m. Em 1540, o resultado final desta ampla intervenção no longo bloco poente/nascente

---

25 “... sã de braças as que hã de ser trauejadas corenta e duas ... ffaraa os madeyramentos de todo o dito lãço do dormjtorio que são çimcoenta e sete braças de comprido e de largo çimco braças e sejs palmos”: P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*, pp. 253-259.

26 P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*, p. 253.

27 “...a enfermaria o que se hade ffaser tem de comprido homze braças e de largo quatro braças e mea e ha de ser terrea...”: P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*, p. 255.

28 “...neste lanço do dormjtorio cabem çimcoenta e quatro çellas as quaes serão de dezasete palmos em quadrado ... e o mesmo guarneçerã todo o corredor das ditas çelas”: P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*, p. 354.

traduzia-se em 110 m de comprimento e 12,32 m de largura, com cinquenta celas dispostas ao longo do corredor, de cerca de 4 m de largura, e dotado de duas grandes janelas nos topos<sup>29</sup>.

Na filosofia de regularização dos espaços que estava em causa no contrato, o mais significativo é a constituição dos novos claustros da Portaria, ocupando a zona do mosteiro das Donas, e da Manga que merecerão tratamento à parte. Os trabalhos a desenvolver decorriam, assim, a partir do núcleo pré-existente formado pelo claustro do Silêncio com particular incidência nas três alas norte, nascente e poente.

Na ala poente, substituindo as necessárias e no piso superior, projectava-se agora a livraria, do cunhal do dormitório até às paredes da igreja de S. João. O espaço do conhecimento ganhava 26,40 m em comprimento e 11 m em largura, o suficiente para a formação de um corredor lateral de serventia às casas do piso inferior<sup>30</sup>. A livraria manuelina, concluída em 1522, ocupava um espaço exíguo, partilhando com o cartório a área correspondente às capelas de Jesus e de S. Miguel, no piso superior<sup>31</sup>. Decorridos seis escassos anos, a

---

29 “Este dormitorio he todo forrado & ladrilhado, tem de côprido .ccl. couados, & de largo .xxviii. & de hua parte & doutra tem cinquenta celas muy grãdes, 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 em os topos .s. hua da parte do oriente que vay sobre a orta, a outra da parte do ponente de que se vee gram parte do rio & do campo”: I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p. Com grande probabilidade, Francisco de Mendanha terá omitido as janelas situadas ao longo do dormitório.

30 “Na outra quadra da dita crasta da parte donde ora sã as neçesarias se ffara a casa da lyuraria ... e fficara dose brasas de comprido e çimco de largo ... e a outra parede que agora estaa velha se deRibará até o andar das abobadas da crasta e aly auerá seu sobrado lâçado sobre os arcos que a dita casa agora tem. – E porem se o sobrado e traues estaa boom nã se bolyrá com elle somente se sobradará o vão que for antre a parede nova e a velha e este vão fficará em corredor para serventia das casas e offiçinas que qujserem ffaser e ordenar debaixo da dita lyuraria – saber – casa da lenha e casa da repartiçam e quallquer outra casa que bem parecer”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 181-182.

Em 1530 Pero Anes podia já estabelecer os termos do contrato para as obras de carpintaria da “varãda que se ha de ffazer que começa do dormjtorio e vay ao lomgo da lyuraria tem de côprido desasejs braças e de largo duas ... Esta varãda tem quatro janellas e huum portall serã lauradas de duas faças e tramcadas se cõprir e o portall muy bem lavrado”: P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*, p. 558.

31 Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, p. 126.

“Item. mandou fazer dabobeda huua capella de san tehotonio primeiro prior deste moesteyro, e outras duas de sam miguel junto della, e em cima destas capellas mandou fazer a

livraria necessitava de outra dignidade que passava não apenas por mais amplas dimensões<sup>32</sup> mas também por novo enquadramento na geografia do mosteiro que lhe conferisse diferente visibilidade. A sua longa fachada poente, guarnecida com quatro janelas, direccionava-se em situação de frontalidade a quem entrasse pelo claustro da Portaria e expressava as potencialidades eruditas do mosteiro que, embora com “*muytos & boôs liuros ... em cõparacã do merecimento da casa, sta pobre delles*”<sup>33</sup>.

Finalmente, na ala nascente do claustro do Silêncio, o contrato referia-se à construção das casas da enfermaria no piso acima das abóbadas do claustro, com 48,40 m de comprimento e 9,90 m de largura, e com a preocupação explícita de estabelecer um bloco perpendicular ao do dormitório, formando com este um novo quadrado regular, ou seja, o futuro claustro da Manga<sup>34</sup>. Ao longo deste bloco previa-se, em primeiro lugar, a enfermaria para alojamento dos doentes, com 22 m de comprimento e duas janelas por lado, dotada de um altar numa das extremidades. Desse mesmo lado, far-se-ia uma varanda, com 3,30 m de largura, que assentasse sobre dois arcos com pilar oitavado a meio, promovendo a formação de canteiros superiores para

---

*liuraria e o cartorio. Tudo esta feito e pago*”: Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra. Anotações e documentos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1914, p. 30.

32 Na realidade, a livraria haveria de atingir 28,60 m de comprimento por cerca de 10 m de largura, continuando a manter a ligação ao cartório: “*Na outra quadra da dita crasta (claustro da Portaria) da parte da crasta do silencio sobre as casas do parlatorio, capella, e da lenha se fez a casa para a livraria que tem de longo xij braças de ancho quatro e meio ... tem 4 frestas de pedraria da parte da crasta nova. O portal e serventia desta casa esta no andar da varanda da crasta do silencio por onde se servia o dormitorio velho ... E no andar da dita casa, outra pera o cartorio com hum portal de pedra pera a dita livraria, e huam fresta grande pera a parte da crasta do silencio*”: B.P.M.P., Ms. 175, publicado em Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, pp. 152-153. As dimensões são confirmadas por Francisco de Mendanha: “*Tem de cõprido .lxv. couados & de largo .xxiii*”: I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

33 I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

34 “*Na outra quadra do dormjtorio que se ha de ffazer cõtra honde ora he a portaria se ffara a casa da enfermaria a quall teraa de cõprido vimte e duas braças para que venha em quadrado cõ o outro lâço do dormjtorio que vay para a parte do tâque e terá de largo corenta e çimco pallmos, e as ditas paredes sobyram dalto corenta e tres palmos até os frechaes do madeyramento dos telhados e ser lhe ha lançado o sobrado que venha no andar das abobadas da crasta e ate esta altura dos ditos sobrados será as paredes de grosso tres palmos e meo, e do sobrado para çima até os ffrechaes tres palmos*”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 182.

plantas<sup>35</sup>. O restante espaço do bloco seria sucessivamente ocupado pela casa do enfermeiro, pelo refeitório dos convalescentes, pela cozinha e por duas casas destinadas à farmácia<sup>36</sup>. Estas casas, mais estreitas do que a enfermaria com as camas, seriam acompanhadas por um corredor com 3,52 m de largura. Debaixo deles, para o lado da Manga, far-se-ia uma colonata de seis arcos com 4,40 m de chave a chave, totalizando o comprimento de 26,40 m; do outro lado o bloco seria fechado de parede<sup>37</sup>. Sob a enfermaria seriam lançados quatro arcos com os vãos perpendiculares aos outros, procedimento que deveria também ser seguido debaixo dos dormitórios, para onde se previam entrepisos<sup>38</sup>. O que se projectava, assim, para o piso térreo desta ala do claustro da

---

35 “A casa honde hã destar os leytos dos enfermos teraa de cõpnydo dez braças e ffarsehão nella quatorze leytos asy como vão enlegidos sete de cada parte ... e assi se ffará nesta casa quatro Janellas duas por bãda amtre os leytos asy como vã enlegidos. E estas Janellas serão de pedraria cõ suas sedas e peytoris e terã de lume sete palmos e dalto aqujlo que demãda a dita largura, e no cabo honde hadaver o altar avera duas Janellas de peyto hua de cada parte da grãdura das que sã as das çelas do dormjtorio para dar lume ao dito altar. E desta mesma parte se ffará hua varãda que tenha de largo qujmze palmos e de comprido a largura da casa da enfermaria de cunhall a cunhall a quall se enlegera sobre dous arcos de pedra cõ seu pegão no meo oytauado e cõ seus cunhaes nas Ilhargas, para Respaldo, e por çima será trauejado e na sua grosura dos arcos averã em çima seus peytoris de quatro palmos dalto com seus assentos e alegretes para porem aruores”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 182-183.

36 “As doze braças que ficã alem das dez da enfermaria se ffarã çimco casas asy como vão enlegidas em o dito debuxo em que tãbem vay enlegida a grãdura de cada hua dellas – saber – a primeira casa de junto da enfermaria seraa a çella do enfermeyro e averã sua Janella pequena do tamanho das das çellas do dormjtorio, e logo junto com ellas seja casa para comerem os cõnaleçentes depojs que se aleuãtarem e esta auerã duas janellas cõ suas sedas e peitoris do tamanho das da enffermaria, e asy averã hua chamjne de sejs palmos de largo.

Item – A outra casa será para cosinha e avera hua Janella da grãdura das outras e sua chamjné de sete palmos. E logo a outra casa será a casa da botica e averã outra Janella da mesma grãdura e alem desta casa vay outro asynada em que averã outra chamjné para se estelarem as agoas para a botica cõ sua Janella de peyto da grãdura das outras pequenas por quãto he pequena”; P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 183.

37 “O lãço desta casa da enfermaria he de corenta e cimco palmos e nesta parte homde hadaver as casas destas officinas averã hum corredor de dezaseis palmos de largo e a outra mais largura ficará nas ditas casas, em baixo no terero se enlegerã hua carreyra darcos de pedra cõ suas columnas sobre que se ffaça a parede damtre as casas das offiçinas e o corredor e os ditos arcos e parede que ouuer de vyr em cima delles será de dous palmos e meo de grosso e os arcos serão sejs para virem de vymte palmos de meo a meo e sobre elles se travejarã o sobrado das ditas casas para hua parte e para a outra os Repartimentos das ditas casas será de ffromtal de tigello forçado”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 183-184.

38 “Debaixo da casa da enfermaria honde hã destar os leytos por quãto a dita casa he mais larga e não averã hy traues que alcãcem se farã quatro arcos ao traves de vinte em vinte palmos para se trauejar sobre elles e averã debaixo seus pegoes da banda de dentro e sendo

Manga era uma galeria porticada em cerca de metade da sua fachada; a outra metade, correspondente à enfermaria acima, ficaria em parede criando diversos espaços necessários<sup>39</sup>.

Em 1530 já se registavam algumas mudanças nos planos iniciais. A enfermaria passaria para o piso térreo com dimensões ligeiramente alteradas (24,20 m x 9,90 m), cabendo aí doze celas com corredor central, num esquema semelhante ao do bloco do dormitório<sup>40</sup>. Mantinham-se as cinco casas afectas à enfermaria, mais pequenas do que esta e servidas pelo corredor previsto em 1528<sup>41</sup>. Afinal, todas as dependências ligadas à enfermaria acabariam por se fixar no bloco a oriente no claustro da Manga, do qual se tratará mais adiante.

\* \* \*

Em última análise, o contrato de 1528 constitui verdadeiramente o primeiro manifesto em Coimbra de uma cultura arquitectónica do Renascimento que depois o mosteiro haveria de desenvolver e implementar na cidade. De forma evidente, consagram-se aqui os grandes preceitos que já os tratadistas do *Quattrocento*, a começar por Alberti, haviam divulgado: as

---

*caso que desta casa terrea qujserem ffazer Repartiçã de casas farsehão de paredes sobre que se traueje, e escusarsehão arcos honde ouuer paredes.*

*Da mesma maneira se faça nos outros lãços debaixo dos dormjtorios – saber – honde ouuer daver casas nas logeas se ffará Repartimento de pedra e call sobre que se trauejem para ficarem âtresolhos para quaesquer ofyçinas neçesarias, e honde qujserem ffazer alguas casas grãdes que nã abastem as traves para trauejar de parede a parede farsehã arcos de pedraria da maneira dos que vã ordenados debaixo da enfermaria e sobre elles trauejarã e os vãos debaixo fficarão grandes e se para çeleiro e adega e outras cousas neçesarias...”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 184.*

39 “os arcos que ffizer de pedraria ao traves das casas que vem debaixo do dormjtorio e da enfermaria que vjerem até altura das abobadas da crasta”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 186.

40 “Item a enfermaria o que se hade ffaser tem de comprido homze braças e de largo quatro braças e mea e ha de ser terrea ... neste lanço da enfermaria auerá doze çelas sejs por bãda com seu corredor pelo meo ... cõ seus leytos e portaes e Janellas das çellas e as Janellas e portas serã lauradas de duas faças e os portaes com suas mulduras da parte de ffora e com suas fazquias de demtro todo pella ordenãça do dormjtorio”: P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*, p. 257.

41 “Item o lãço das casas das offiçinas desta enffermaria tem de cõprido honze braças e mea e de largo vinte e oyto pallmos (25,30 m x 6,16 m), elle dito pedreanes as madeyrará em ordenãça de tres pãnos cõ suas tacanjcas nos cabos. E neste lãço averá çimco casas e hum corredor para as ditas offiçinas as quaes serã do tamanho que laa estã ordenadas que couberem no dito lãço”: P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*, p. 258.

preocupações relativas à segurança dos conjuntos edificados; a funcionalidade com a adequação dos espaços aos programas previstos e a respectiva articulação desses espaços; a sua implantação racionalizada através da repetição dos módulos e da imposição de esquemas geometrizantes ou o cuidado com as proporções estabelecidas pelas superfícies parietais e com os vãos das portas e janelas, são as linhas de força que, constantemente, acompanham o texto do contrato. No capítulo das escalas propostas são sistemáticas as imposições relativas às devidas proporções a estabelecer. Sem que se possa, muitas vezes, encontrar explicitamente o recurso à designada secção áurea<sup>42</sup>, de longínqua referência pitagórica, outras vezes são claríssimas as preocupações na manutenção da “correcta proporção”. As janelas com “*çimco palmos e sete dalto*”, espalhadas um pouco por todo o conjunto a edificar e, sobretudo, as dimensões do portal do refeitório que, “*terá de lume oyto palmos e dalto treze palmos*”<sup>43</sup>, aproximam-se terminantemente da mítica proporção de 5:8<sup>44</sup>. Por outro lado, o apelo a um grau de conhecimento erudito em matéria de arquitectura define-se pelos conteúdos expressos na entrega futura de situações de detalhe, ou, “*aqujlo que bem parecer a quem bem o entenda*”<sup>45</sup>. Finalmente, verifica-se também o rigor no cumprimento de um projecto, “*polo teor e ordenança de hum debuxo*”, que envolve toda a estrutura espacial, denunciando uma percepção global, e não apenas parcial, do edifício<sup>46</sup>. Mesmo que se venham a registar algumas

---

42 No bloco do dormitório, as quatro janelas grandes, “*terão de lume dez palmos e dalto aquillo que demãda sua largura*”; no refeitório, os “*dous botareos de pedraria ... terão de sacada çimco palmos e de grosso tres palmos e meo e na altura honde a môtea das abobadas demãdar*”; a chaminé da cozinha, “*teraa de vão çimco palmos de largo e dezasejs de cõprido e dahy para cima hyrá apanhãdo em sua ordenança aqujlo que demãda sua grãdura*”; junto da cozinha, na “*casa do antresolho se farã duas Janellas de pedraria ... de sete palmos de lume e dalto aqujlo que demãdar ... asentadas na parte que bem parecer ... e a seruentia della será pelas abobadas da crasta cõ seu portall de pedraria da grãdura que bem parecer segundo a ofiçina em que se della ouuerem de seruyr*”; na casa da enfermaria as quatro janelas, “*terã de lume sete palmos e dalto aqujlo que demãda a dita largura*”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 178, 179, 180, 181, 182.

43 P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 180.

44 Steen Eiler Rasmussen, *Arquitetura vivenciada*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, pp. 107-111.

45 P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 180.

46 Veja-se como as obras a efectuar mais tarde são remetidas para contratos posteriores, não porque não se tenha uma ideia precisa das futuras intervenções mas porque envolvem outro tempo, outra mão-de-obra e outra técnica construtiva: “*... e nos fromtaes destas çelas (do*

alterações de pormenor, como nas dimensões do refeitório ou nas celas do dormitório, ou ainda que a localização de alguns espaços tivesse sido reconvertida, a estrutura planimétrica de conjunto e a ideia que a gerou permanecem intactas. Para além das questões práticas que determinam a urgência das obras, a fidelidade ao projecto também se revela na obrigatoriedade de Castilho em entregá-las, “*acabadas do dia que lhe fizerem o primeiro pagamento a hum ãno e meo ... E o dito diogo de castilho será obrigado de trazer contyno trinta ofyçiaes aluaneis e de pedraria e sendo caso que estes nã abastem para se acabar a dita obra ao tempo de sua obrjgação elle meterá tãtos quãtos neçarios fforem para cõprir que se acabem ao tempo que he obrigado*”<sup>47</sup>.

Outro factor importante a salientar, e extraído da leitura do contrato, consiste na preocupação sistemática com a definição decorativa envolvente aos elementos da arquitectura. As referências à decoração de mísulas, de frisos e molduras de arcos<sup>48</sup> não escondem a exigência de adequada articulação entre as partes e uma atitude de moderação relativamente ao ornamento que, no entanto, não se explicita como sendo “ao romano”. As “*boas molduras*” que preenchem o texto contratual, e que nesta altura já não podem ser sinónimo da exuberância festiva do Manuelino, expressam mais a ideia de equilíbrio na montagem das estruturas decorativas e contribuem em larga medida para o refinamento de uma unidade renascentista à escala do mosteiro.

Continua em aberto o problema da autoria deste projecto que pode arvorar-se no primeiro, conhecido a nível nacional, que envolve a quase completa redefinição de uma Casa conventual pré-existente e apela insistentemente aos modelos organizativos do Renascimento. De facto, a

---

dormitório) *nã fallo agora porque se ffara o cõcerto quãdo ffizer a empreytada de carpentaria*”, ou, “*na emprejtada da carpentaria (para a enfermaria) se ffará declaraçã de como ha de ser*”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 178, 182.

47 P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 187-188.

48 O refeitório haveria de ter “*suas Represas muy bem lauradas dalgua boa moldura e ffolhas e talha que bem pareça*”, com o portal de acesso ao claustro, “*laurado dalgua boa mulldura da parte de ffora, e avera hum boçel cõ sua sacada de hum couto laurado de hum troçido e avera suas vasas e capités e cõ sua volta de alguma ordenãça que bem pareça e cõ seu Remate em cima*”; na livraria far-se-ia “*hum portall ... chãfrado e na volta algum aravjado que bem pareça*”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 179, 180, 182.



historiografia nunca se preocupou com a proveniência da representação mental que o contrato denuncia. Sem que jamais fossem directamente atribuídos os planos a Diogo de Castilho, a verdade é que o projecto e o arquitecto têm andado de tal forma associados que permanece uma identificação confusa entre os dois. Diga-se, desde já, que o projecto apresentado no contrato de 1528 não pertence a Diogo de Castilho que, nesta altura, funciona como empreiteiro, o responsável pela execução dos trabalhos decorrentes de uma ideia que não lhe deve ser atribuída. Aliás, esta distinção entre a autoria do projecto, com o debuxo e respectivos apontamentos, e o controlo da execução é bem uma expressão da política construtiva do Renascimento. O contrato foi, provavelmente, assinado em Almeirim onde cinco dias depois D. João III o viu e aprovou<sup>49</sup>. Com a assinatura do amo, Bartolomeu de Paiva, o projecto tem de ser colocado no círculo de gravitação do rei, cuja determinação e envolvimento nas obras também se explicita<sup>50</sup>. Os planos foram gerados longe do mosteiro por quem tinha uma ideia bastante precisa do objecto a tratar mas não ao ponto de decidir a ocupação de certos espaços funcionais sem desvirtuar a estrutura de conjunto. Esse seria o papel de frei Brás<sup>51</sup>, o moderador e eterno vigilante no cumprimento de uma missão que requisitava os espaços para os submeter à reforma monástica, creditada também pela nobilitação da reforma construtiva.

Em 1528 os arquitectos capazes da realização de um projecto de tanta importância no capítulo das intenções régias para a reformulação da vida monástica, podem restringir-se a poucos nomes. João de Castilho, Miguel de Arruda, Diogo de Torralva ou Diogo de Arruda constituem as probabilidades mais evidentes. Torralva estava no mosteiro de Santa Cruz em 1528, não se

---

49 P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 189.

50 “Mâda sua alteza que a portaria da casa se ffaça honde agora estaa o moesteiro das donas e na mesma portaria se ffará a ospedaria”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 184-185.

51 “As neçesarias nã vão aquj ordenadas, honde se foçã por que laa se tomará mjlor a detreminaçã honde mjlor parecer ao padre frej bras”. Na hospedaria prevista para a portaria, “se ffarão as casas que forem neçesarjas somente sem aver nenhua de sobejo, e se das que estã feytas se poderem aproveytar sem ffazerem outras de nouo asy se ffaça para menos despeza asy njso como em quaesquer outras casas que neçesaryas sejam – saber – estrebaria palheyro casa de fforno amassaria casa para mãcebos tudo se veja se podem fazer nas casas que estã feytas estãdo em lugares cõnenjentes”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 184-185.

conhecendo ao certo as razões da sua estadia. Para dar contas ao rei da reforma eminente, assegurando o andamento das obras e cumprimento dos planos? Diogo de Arruda está também aí presente em 1530, na qualidade de medidor das obras efectuadas por Diogo de Castilho<sup>52</sup>. Na realidade, parece mais verosímil a entrega do projecto a João de Castilho: credor da confiança régia, o mesmo que já tinha tido um papel relevante no mosteiro, ao nível dos espaços paradigmáticos dos túmulos dos reis e da fachada da igreja, com provas dadas em direcção ao Renascimento no mosteiro dos Jerónimos e que se preparava para a amplíssima reforma do convento de Cristo. Ao seu meio-irmão, o mestre das obras do rei em Coimbra, caberia, porventura pela última vez, a função da execução, cuja orientação vinha ainda de Lisboa ou dos centros da Corte. Abstraindo do ambíguo episódio do colégio das Artes, estará a partir daqui pronto para a responsabilização da execução de projectos com a envergadura da Rua da Sofia.

---

<sup>52</sup> Ver Doc. VI.

### 3.3. O claustro da Manga - O Éden no mosteiro

O claustro da Manga nasce da reforma decorrente no mosteiro de Santa Cruz a partir de 1527, no prolongamento das obras para o novo refeitório, cujo contrato, estabelecido em 1528, não deixava de ter em consideração a maior amplitude que os espaços do mosteiro viriam a ter. Localizado a uma quota superior face ao claustro do Silêncio e com este mantendo uma ligação facilitada<sup>1</sup>, o novo claustro obedecia a um plano regular com “*duzentos palmos de côprido & quinze de largo, & por que nõ he de abobeda he muy singularmente forrada, cõ vinte arcos de pedraria*”<sup>2</sup>. Ou seja, cada uma das alas com 44 m, integrava uma galeria com 3,30 de largura e, portanto, com dimensões superiores ao claustro principal.

Pela definição do claustro da Manga passava a possibilidade de alargamento dos espaços monacais e mais condigna adequação às funções que para aqui estavam reservadas. Na ala nascente inseria-se a enfermaria, com acesso do lado norte, que substituiu o velho hospital de S. Nicolau e cuja extensão e variedade de espaços permitiu a Francisco Mendanha classificá-la como “*outro moesteyro de cõtã*”<sup>3</sup>. A ala sul foi entregue às oficinas tipográficas onde se “*imprimem alguas boas & santas obras, pera o que lhe fez*

---

1 “*Saindo pois deste rectorio & trauesando a claustra do silencio cõtã o oriente sobindo bem vinte graos de pedra & passando hum arco entrã em hua grãde claustra que se diz da manga*”: I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

2 I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

3 “*Sobre a outra quadra da dita claustra que sta da parte do norte corre hua muy graciosa varãda, posto que bayxa, forrada & ladrilhada que he serventia pera a enfermãria & outras officinas, em o fim da qual ao longo da outra quadra dessa claustra da parte do oriente iaz a enfermãria que he outro moesteyro de cõtã ... Tem esta enfermãria primeyramente hua casa de sesenta couados de comprido com seis ianelas grãdes de pedra parda com suas grades de ferro ricas .s. a metade pera hua muyto grande & deleytosa Orta, & a outra metade pera a fonte & Iardiins da claustra da manga ... Em fim da qual sta hua capella pequena com seu arquo musico & abobeda de madeyra ao romano, & hum retauolo cõ a imagem do Crucifixo, nossa Senhora & sam Ioã, proporcionado a essa capella, muyto deuoto & de singular pintura. Em esta casa estã doze cellas cõ se’ lectos .s. seys de cada parte, feytas per tal ordem que iazendo o doente em o lecto pode ver & ouuir a missa que se diz em o altar, & comer & ser visitado do medico & dos irmãos sem lhe entrarem em a cella. Esta enfermãria tem todas officinas .s. rouparia rectorio dos cõualescentes, cozinha, casa de lenha, botica & rebutica, todas forradas & ladrilhadas & ianelas de pedraria com finas grades de ferro*”: I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/pp.

*merce o dito senhor Rey dom Ioã nosso senhor de caracteres & matrizes de grego & latim, de seis ou sete sortes .s. de aldo, do gripho & dos outros mais esmerados que ao presente ha em o mundo, todo muy perfeyto com suas luminaturas, maiusculas, & abreuiaturas, moldes & cõ todo o mais que cõpre aa perfeycã deste subtilissimo engenho*<sup>4</sup>. A norte, no prolongamento do refeitório e no centro desta ala, a capela dos ossos<sup>5</sup>, e a poente o dormitório dos noviços.

A documentação é para este espaço generosa de informações quanto à época de construção ou quanto à mão-de-obra envolvida.

Por contrato estabelecido a 7 de Setembro de 1533, Pero de Évora, Diogo Fernandes e Fernão Luís comprometiam-se a fazer a obra dos “*tamques que hora mãdã fazer na clasta da enfermaria*”<sup>6</sup>, ou seja, nesta data o espaço do claustro da Manga está constituído, já que os materiais de construção como a cal, tijolo e pedra, a fornecer pelo mosteiro, seriam colocados nas varandas. Pelo mesmo contrato, os pedreiros obrigavam-se a “*ffazer todos os alleções para os cubellos ... e asy as aluenarjas delles e abobodas de tigello daltura que lhe ffor mandado ... e a guarneçer e pinzellar muy bem toda a dita aluenarja e cubellos e abobodas E a asentar os degraos de pedra que vam sobre as abobodas que fazem a volta. E asy se asy (sic) se obriguauã majs a abrir e desentulhar a sota muyto bem e em ella ffazer sejs buracos hem as partes que lhe asynar o dito padre e em os ditos buracos encastoar canos de pedra ou alquatruzes quall quer destas que lhes derem*”<sup>7</sup>. Em resumo, a construção dos tanques, dos cubelos e respectivas abóbadas e o sistema de canalização.

---

4 I.S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/pp.

5 “*Saindo pois desta fonte per a rua que corre cõtra o norte & tornãdo a entrar em a claustra, sta de fronte hum arco de pedra parda cõ hua grade de ferro, o qual arco he de hua capella de abobeda toda fabricada .s. abobeda, paredes & altar, de ossos de Caualeyros que morrerã por a fee de nosso senhor Iesu cristo*”: I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/pp.

6 P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, p. 87.

7 P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, p. 88.

As obras em curso na primeira metade da década de 30 são ainda denunciadas pelo rol das despesas e receitas de 1534-35, parcialmente publicado por Vergílio Correia<sup>8</sup> e na íntegra por Maria Helena da Cruz Coelho<sup>9</sup>. Os pagamentos efectuados por “*seys colunas que estam nos cubelos da claustra nova scilicet a duzentos reais cada hua*”<sup>10</sup>, a “*Joham de Ruão e a Jheronymo A<sup>o</sup> cemto e setenta e seis mill e seiscentos rreais por a obra que fizeram dos cubelos na crasta terceira da pedraria lavrada somente scilicet a Joham de Ruão cemto e corenta mill e seyscentos rreais e a Jheronimo A<sup>o</sup> trinta e seis myll reais*”<sup>11</sup>, ou ainda as obras de carpintaria destinadas ao forro dos corredores que eram, em 22 de Outubro de 1535, entregues ao carpinteiro João Afonso, que se encarregava também do forro do dormitório dos noviços e do passadiço entre os dois claustros (Doc. IX), são explícitos quanto ao tempo em que as obras do claustro estariam em fase de conclusão. Por outro lado, a construção das várias alas do claustro e a fonte central decorreram em sintonia formando, pois, um conjunto notável de harmonia e equilíbrio com a cultura humanista que florescia no mosteiro.

Para a fonte da Manga, a historiografia não teve, assim, dúvidas em atribuir a Pero de Évora, Diogo Fernandes e Fernão Luís a obra dos tanques; dos cubelos e dos arcos no que toca às alvenarias, a Jerónimo Afonso o trabalho das cantarias e a João de Ruão a escultura retabular e demais imaginária<sup>12</sup>.

---

8 Vergílio Correia, “O livro de receita e despesa de Santa Cruz de 1534-1535”, *Obras*, vol. I, Coimbra, 1946, pp. 239-246.

9 Maria Helena da Cruz Coelho, “Receitas e despesas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em 1534-1535”, *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. VI, Coimbra, 1984, pp. 375-459.

10 Maria Helena da Cruz Coelho, “Receitas e despesas do Mosteiro de Santa Cruz...”, p. 409.

11 Maria Helena da Cruz Coelho, “Receitas e despesas do Mosteiro de Santa Cruz...”, p. 420.

12 Vergílio Correia, “O Claustro da Manga”, *Obras*, vol. I, Coimbra, 1946, p. 270; António Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, pp. 56-57; Pedro Dias, “Jerónimo Afonso, construtor coimbrão do séc. XVI”, *Arte Portuguesa. Notas de Investigação*, Coimbra, F.L.U.C., 1988, pp. 208-210.

Por resolver mantém-se ainda o problema da filiação dos espaços definidos pela estrutura central do claustro. Sintomaticamente, logo em 1540 Francisco de Mendanha lança para a posteridade a ideia da criação régia da fonte, fixada na própria manga de D. João III. Na realidade, o forjar de semelhante mito pode apenas ser interpretado no sentido do enaltecimento da figura do rei que sempre acompanhou de perto os problemas da arquitectura mantendo, neste capítulo, uma atitude vigilante e de apertado controle. Pela colagem à erudição divulgada na fonte da Manga, o rei corroborava também a imagem de protector empenhado e capaz de traduzir em espaço vivenciado a expressão mais actualizada dos valores do humanismo cristão. Por outro lado, a ligação ao poder régio pela via da arquitectura e da ideação do espaço não deixava, igualmente, de convir aos cónegos de Santa Cruz. Não sendo, até ao momento, possível encontrar um nome para semelhante projecto, é antes razoável pensar numa cultura instalada que, começando pelo próprio rei, encontrava em Coimbra os intérpretes adequados à sua corporização. Frei Brás de Braga ou sobretudo João de Ruão, e não tanto Diogo de Castilho que completa a tríade construtiva que materializa a revolução estética protagonizada pelo mosteiro crúzio, são, legitimamente, os homens a quem se tem de entregar a ideia deste plano centrado complexo que, em 1540 deixava Francisco Mendanha com sérios embaraços a propósito da sua descrição<sup>13</sup> e, em 1589, ainda espantava Jerónimo Roman<sup>14</sup>. O governador do mosteiro e o arquitecto-escultor de maior notoriedade em Portugal neste período constituem, em boa verdade, a hipótese mais credível para a atribuição da responsabilidade criativa da fonte da Manga. Não se registando até então qualquer paralelo no país, é legítimo pensar que a ideia aqui executada faria parte dessa cultura arquitectónica importada que colocava no plano centrado a sua expressão mais erudita e mergulhava fundo no tempo à procura das raízes do equilíbrio

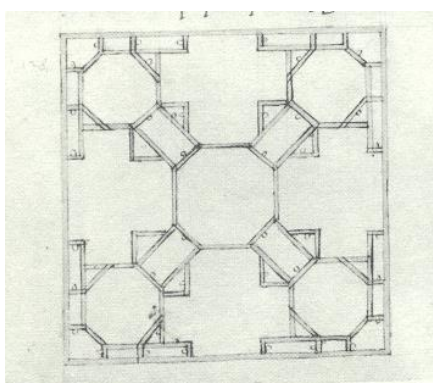
---

13 “*Em o meyo do ceo desta claustra, ou todo o ceo de hua fonte de agoa muy clara, limpa & saborosa feyta per tam estranha maneyra que inda he mais do que se pode encarecer, nem se pode pintar, nem dizer de seus primores que nõ seia menos do que he na verdade, enfim que podemos dizer que he hua das quatro maravilhas do mundo*”: I. S. Révah, “La «Descriçãem e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

14 “*Ay pues aqui una fuente en medio de este patio de el claustro trazada para ponerse de tan estraña manera, q nõ sabria yo pintarla como ella es*”: Vergílio Correia, “Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz”, *Obras*, vol. I, p. 230.

cósmico. E se, no mesmo âmbito cronológico lato, existem em território nacional as evidências materiais dessa cultura estimuladas por idêntica encomenda de elite<sup>15</sup>, não se conhecem as referências que, mais directamente, possam ter influenciado a articulação da múltipla centralidade na Manga. Sem que haja o menor indício de que as plantas e desenhos de arquitectura executados pelos tratadistas italianos de créditos firmados pudessem, nos primeiros anos da década de 30, circular em Portugal, pelo menos, as ideias divulgadas nos tratados estariam, certamente, em voga no seio da encomenda mais prestigiada e entre a mão-de-obra mais esclarecida.

Os escritos de António Averlino, ao serviço dos Sforza, não poderiam então chegar ao país, desde logo, pela ausência da sua publicação, mas a planta e o respectivo desenho de alçado relativos a um templo idealizado no seu Livro XIV, constituem o paralelo mais evidente com a projecção da fonte da Manga.



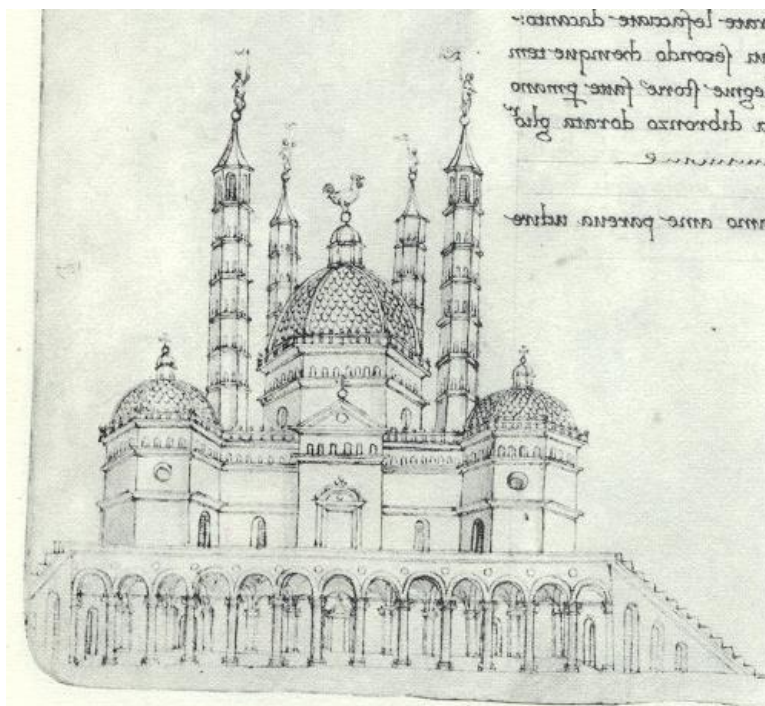
Planta de templo. Filarete, *Trattato di Architettura*, Livro XIV, fig. 82.

A planta do templo filareteano apresenta essa mesma articulação engenhosa entre os vários núcleos que estabelecem o dinamismo da organização em X, cuja definição se condensa na forma carismática do quadrado. A alternativa na Manga passa pela substituição destas unidades

---

<sup>15</sup> Vejam-se apenas os exemplos mais divulgados do templete da Quinta das Torres, da Penha Verde de D. João de Castro, da igreja de Valverde ligada à acção mecenática do Cardeal D. Henrique ou da capela de Salvaterra de Magos ligada também à erudição do infante D. Luís. O caso do mosteiro da Serra do Pilar é paradigmático pela integração da mesma encomenda e mão-de-obra de Coimbra.

octogonais em espaços circulares e, portanto, de efeitos acrescidos de centralidade. Por outro lado, o que em Coimbra é ocupado pelas quatro ruas, ladeadas pelos tanques, que conduzem ao templete central, em Filarete manifesta-se, não totalmente conseguida, a definição da espacialidade da sua eleição: a cruz grega.



Templo. Filarete, *Trattato di Architettura*, Livro XIV, fig. 82a.

A observação do respectivo alçado permite, em primeiro lugar, verificar a preocupação de assentar toda a estrutura sobre uma plataforma constituída por arcadas que também integram, em dois lados do quadrado, as escadarias de acesso. Na Manga a elevação obedece a outras propostas mais “soltas” onde os níveis diferenciados promovem outra fluidez e liberdade de circulação. No templo de Filarete, as cinco unidades octogonais são cobertas com cúpulas gomadas assentes sobre tambores e as fachadas dos corpos em “cruz grega” incorporam os clássicos frontões triangulares mas, os espaços de ligação entre o octógono central e os restantes quatro são dotados de quatro torres elevadas que acentuam a forma quadrangular do conjunto mas também traduzem o apego, não disfarçado, de Averlino aos formulários herdeiros do gótico e da



verticalidade. A fonte da Manga revela um esquema mais límpido e com outra maturidade na interpretação clássica que, nos finais do século XV, o arquitecto dos Sforza não saberia ainda exprimir.

É impossível pensar numa ligação directa entre os desenhos de Filarete e a concepção da Manga. De qualquer forma, a expressão contida no Tratado do italiano mais não faz do que denunciar as ideias sobre as formas e o espaço tradutores de uma cultura arquitectónica que ganhava progressivamente o espaço europeu. Os efeitos plásticos decorrentes da adopção do espaço centralizado obedeciam às exigências da encomenda culta (estimulando também a teoria arquitectónica) que recorria a formas diversas na angariação dos modelos a utilizar. Nos princípios da década de 30, não faltavam em Santa Cruz os meios que, de maneira facilitada, conduziram à recepção das correntes centralistas do espaço. Aliás, pela mesma altura, na definição da nova portaria do mosteiro, construía-se o templete que ainda sobrevivia nos finais do século XVIII e, seguramente, João de Ruão andaria envolvido com as capelas quadrangulares que davam nova ambiência ao claustro do Silêncio e cuja repercussão na área citadina haveria de ser tão relevante. Se a proveniência de Ruão e a sua bagagem remetida a uma Europa renascentista ou as estadias de frei Brás em Paris e Lovaina são elementos indiciadores para o transporte dos modelos em causa, bastará consultar também os mesmos registos de receitas e despesas relativos a 1534-35, para detectar o empenhamento sério com que o mosteiro levava a cabo o recrutamento dos docentes para os colégios, no sentido de captar a inteligência peninsular, ou como se preocupava em fornecer a livraria da mais ousada literatura. Ou ainda, na sequência de um procedimento comum na Idade Média, a permanente exigência de actualização do saber pelo custeamento da estadia dos religiosos em Universidades estrangeiras.

De maneiras diferentes poderia, assim, ter chegado a Coimbra essa cultura arquitectónica do plano centrado. Através dos intervenientes directos em Santa Cruz ou mesmo através de uma cadeia de contornos imprecisos que também passava pelo círculo erudito da Corte. O que é importante salientar é que no mosteiro estavam reunidas as condições físicas e culturais para a sua

materialização. E, se não se conseguem encontrar antecedentes expressivos para o projecto da fonte da Manga<sup>16</sup>, a verdade é que os referidos desenhos de Filarete não se podem pensar isoladamente, mas antes integrados no conjunto vasto das ideias que não podiam deixar de circular, acompanhadas pela teoria e por um leque de ilustrações entretanto perdido.

Os efeitos visuais da arquitectura exprimem-se através do impacto da sua representação mas também pela via da manutenção reinterpretada dos modelos expostos. O claustro da Manga não era reservado à exclusividade dos cónegos na celebração dos rituais processionais, no usufruto das dependências anexas ou no recolhimento que implicava a presença dos quatro cubelos da fonte. A ele tinham, desde logo, acesso outras individualidades que pertenciam ao grupo contínuo de visitantes, religiosos ou não, que passavam pelo mosteiro. A hipótese de colocação da fonte da Manga como modelo inspirador do conjunto central inscrito no claustro dos Evangelistas do Escorial (concluído em 1593), primeiramente avançada por Vergílio Correia<sup>17</sup> e depois desenvolvida por George Kubler<sup>18</sup>, adquire o mesmo grau de legitimidade do que a leitura de coincidência entre a Manga e os desenhos de Filarete. Na realidade, se subsiste a possibilidade de que Herrera (o suposto projectista da fonte no pátio do Escorial) tenha sido confrontado com a Manga por alturas da coroação do rei Filipe em Portugal e se as afinidades na ideia da centralização do espaço, na relação de interdependência de cada um dos elementos constituintes ou na cristalização da simbólica da *Fons Vitae*, estão presentes em Coimbra e no Escorial, é, igualmente, pertinente pensar no estabelecimento de uma cadeia sucessivamente alimentada por contributos vários e cujas raízes vão bastante mais longe do que o século XV. Para o exemplo do Escorial também não é difícil encontrar paralelismos de grande proximidade com o templete que Bramante projectou em honra de S. Pedro, decorrido quase um

---

16 Vergílio Correia avança, vagamente, a possível inspiração deste conjunto, “numa construção romana da Vila de Adriano, em Tivoli”: Vergílio Correia, “O Claustro da Manga”, p. 267.

17 Vergílio Correia, “O Claustro da Manga”, p. 271.

18 George A. Kubler, “The claustral «Fons Vitae» in Spain and Portugal”, *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de Simbología Arte y Literatura*, 2, Palma de Mallorca, 1973, pp. 7-14.

século. Mas a arquitectura da fonte do claustro espanhol, que o Padre Sigüenza tinha imaginado, “*como un místico paraíso terreno, y que de él, como de aquel que plantó Dios, salían cuatro fuentes o ríos que regaban toda la tierra, y mirando ahora el mundo con sus cuatro partes, Asia, Africa, Europa y la nueva América, hallaba que en todas, debajo del nombre e imperio del Rey Felipe II, se predica la ley divina y Evangelio de Cristo*”<sup>19</sup>, mantendo fortíssima carga simbólica que, por seu turno, enaltece o papel do rei enquanto guardião dos valores da cristandade, manifesta-se de forma mais austera e dirigida pela força musculada dos seus elementos, num tempo de mais cerrado classicismo. Na Manga, cujas afinidades são incontornáveis, o espaço é mais fluido e as unidades compositivas com maior suavidade na articulação. Em resumo, a mesma ideia que se expressa de maneira diferente em tempos também diferenciados. A pureza das linhas e das formas que se estendem no espaço humanista da Manga encontram, afinal, o paralelismo adequado no espaço controlado do Escorial pela política cristã.

---

<sup>19</sup> Geoge Kubler, “The claustral «Fons Vitae» in Spain and Portugal”, p. 13.

### 3.4. A nova portaria.

A remodelação operada na reforma de 1527 abrangia também a face externa do mosteiro. Não já a fachada da igreja, basicamente concluída nos anos 20 e ainda no seguimento das propostas manuelinas, mas, tanto quanto possível, erguia-se agora um outro projecto cuja concepção para as superfícies exteriores se moldava na cultura humanista que os colégios ajudavam a solidificar. O protagonismo do espaço urbano configurado no Largo de Sansão dirigia, assim, a atenção dos crúzios na promoção dos volumes que se estendiam sobretudo a norte da igreja. Com a criação da nova portaria neste local, já denunciado no contrato estabelecido em 1528 (“...*honde agora estaa o moesteiro das donas*”<sup>1</sup>), estava também definitivamente transformado o circuito interno de circulação. O contexto da reforma condenava, desta forma, as Donas que, em Junho de 1529, ainda se mantinham junto do mosteiro<sup>2</sup> e aproveitava esse espaço, acrescido de outras casas<sup>3</sup> para a constituição da elegante portaria que passaria também a expressar os conteúdos de erudição intrínsecos aos crúzios.

É a conciliação entre a descrição de Francisco de Mendanha em 1540 e o desenho de Carlos Magne em 1796 que oferece a visão mais clara do projecto realizado para a portaria a ocidente. Os trabalhos, que decorreram sobretudo na

---

<sup>1</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, p. 184.

<sup>2</sup> Em carta de 3 de Junho de 1529, o rei escreve a frei Brás: “*gregorio lourenço me emviou o trelado de huns apõtamentos das freiras de santa ana pelos quaes dizem que querem receber no dito moesteiro as Donas de Sam Joam. E por que em hum deles me requerem que por falecimento destas que agora entrarem no dito moesteiro nõ sejam obrjgadas receber outras de nouo. Eu som enformado que o moesteiro de sãta cruz nõ tem obrigaçam a estas donas por huma detreminaçam de hum legado que mandou que as nõ ouuese e fose antes acreçentado o numero dos conegos em seu lugar e que asy ha disso huma bula do papa que o confirmou vos emcomendo e mando que vejaes no cartorio dese moesteiro se achaes a dita determinaçã e bula. e asy quaesquer compromisos e scrituras que falarem nas ditas donas e de tudo o que achardes me emviay o trelado logo pera o ver e acerca diso prover como me bem parecer*”: J. C. Aires de Campos, “*Cartas dos Reis e dos Infantes. Sobre varios assumptos tocantes ao mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra, à Universidade, e a alguns Collegios das Ordens Religiosas da mesma cidade, desde 1518 a 1571*”, *O Instituto*, vol. XXXVI, 2ª Série, Coimbra, Imp. da Universidade, 1889, p. 442.

<sup>3</sup> Logo a 24 de Março de 1528, decorridos apenas alguns dias da celebração do contrato com Castilho, o rei, “*Approva e agradece (a frei Brás) o ter mandado derrubar umas casas para a obra da portaria do mosteiro de Sancta Cruz, mandando, por isso, provisão para ao dono d’ellas se pagarem os 85\$000 réis, em que foram avaliadas, e que houve prazer de lhe parecerem bem ordenadas as obras, de que levará recado Diogo de Castilho*”: J. C. Aires de Campos, “*Cartas dos Reis e dos Infantes...*”, *O Instituto*, vol. XXXVI, p. 441.

primeira metade da década de 30<sup>4</sup>, mantiveram-se em articulação com o plano geral da reforma, incluindo, em toda a linha poente, a nova igreja paroquial de S. João Baptista, o coro alto da igreja e a definição do claustro da portaria com as dependências anexas. Desta forma, a superfície mural confinante com o Largo fechava a ocidente os espaços do colégio de Santo Agostinho, do claustro da portaria e de um pátio interno com as hospedarias. Acreditando que o desenho de Magne mantém a estrutura global definida nesta altura para o piso térreo, à excepção do corpo do dormitório que mais tarde sofreria o conhecido prolongamento para ocidente, o muro situado entre a igreja e o ângulo noroeste seria sucessivamente preenchido por uma colunata jónica arquivada que antecedia a zona colegial e pela porta por onde “*entra & sae a gente nobre*”<sup>5</sup>. Esta é revestida de solene aparato com “*deãbulatorio pequeno quadrado cõ hum semicirculo de graos de pedraria que tem o pôto em o meyo do portal. Sobre estes graos se armã huas collunas estriadas & quadradas cõ seus bases & capitees romanos, sobre as quaes vay hua alquetraua cõ sua frisa & corneia de pedraria laurada de romano & cõ sua cimalha rica & muyto ao proposito. Desta sae abobeda a maneyra de ciborio cõ hua lanterna que tem o remate. Debayxo desta abobeda sta o portal de pedraria cõ algua obra custosa*”<sup>6</sup>.

Em 1796 mantinha-se ainda a colunata com o que parece ser a ordem jónica, organizada por três colunas com mais duas adossadas às paredes laterais, que Rafael Moreira aproximou do narthex da igreja da Graça em Évora<sup>7</sup>, no entendimento de um registo cultural progressivamente “colado” às sugestões italianizantes. Na realidade, o que se verifica nesta varanda que

<sup>4</sup> Crendo em D. José de Cristo, as duas casas da livraria e da portaria teriam ficado prontas em 1530: “*A livraria, já no ano de mil e quinhentos e trinta era feita como consta das uidrassas que ã nella e tem em si esta mesma era. o que uem a ser dez annos depois da fundação da jgreja que ora serve.*”

*A casa que serue de portaria foj feita no ano de mil e quinhentos e trinta como consta das uidraças que estão nessa mesma caza as quaes são da mesma maõ que as da liuraria que esta em sima desta caza*”: J. M. Teixeira de Carvalho, “História e bibliografia dos estudos manuscritos ou impressos sobre a obra dos escultores franceses que trabalharam em Coimbra no século XVI”, *Arte e Arqueologia*, ano I, Coimbra, 1930, pp. 25-26.

<sup>5</sup> I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

<sup>6</sup> I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

<sup>7</sup> “*A mesma ideia de sobrepor a uma «lóggia» uma sala fechada com janelas aparece em João de Ruão – no corpo saliente ao lado da portaria de Santa Cruz de Coimbra, demolida no século XIX*”: Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 388.

antecede o geral de Santa Catarina<sup>8</sup> é a consagração das propostas de Alberti quanto à definição dos pórticos e loggias de entablamento (à maneira grega com as colunas encimadas pela arquitrave e as pilastras pelos arcos). Na Itália do *Quattrocento*, o principal intérprete das ambições de uma corte culta e refinada que reunia os maiores expoentes da cultura humanista ligada ao pensamento neoplatónico, seria o arquitecto Giuliano da Sangallo (1445-1516). Através dele se realizariam, finalmente, muitas das sugestões albertianas relativas à composição dos pórticos<sup>9</sup>, à materialização de plantas centradas variadas<sup>10</sup> ou à presença de frontões triangulares a coroar colunatas e abóbadas de berço a cobrir átrios de colunas<sup>11</sup>.

Protegido pelo ângulo formado pelas superfícies parietais da fachada desenhada em 1796, encontrava-se também o templete, assente sobre três degraus semi-circulares, com quatro pilares (dois na parede à maneira de pilastras) de capitéis “ao romano”, a partir dos quais se erguia a implantação da semi-cúpula dotada de lanterna com remate. Os motivos ornamentais que preenchiam o friso foram completamente eliminados no desenho de Magne.

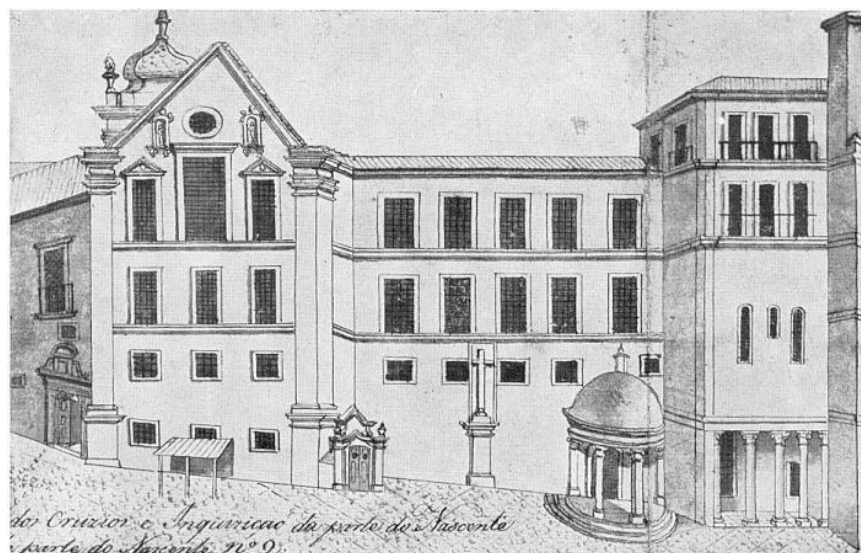
---

<sup>8</sup> A 26 de Fevereiro de 1535, o carpinteiro João Afonso obrigava-se, entre outras obras, a guarnecer e forrar a varanda de acesso ao geral de Santa Catarina da mesma maneira que o faria neste: ver Doc. VIII.

<sup>9</sup> O primeiro pórtico com entablamento em Florença seria feito por ele em Santa Maria Madalena dos Pazzi, iniciada cerca de 1480 (com o único precedente do pórtico “albertiano” da capela dos Pazzi em Santa Cruz): Gabriele Morolli, *Firenze e il Classicismo - Un rapporto difficile. (Saggi di storiografia dell'architettura del Rinascimento: 1977-1987)*, Firenze, Alinea Ed. 1988, p. 27.

<sup>10</sup> A igreja de Santa Maria delle Carceri em Prato (1484-1495) de cruz grega; a capela de Bartolomeu Scala (1487) no convento de Santa Maria Madalena dos Pazzi, com uma rotunda articulada de quatro absidiolos; a sacristia do Espírito Santo (1489-1492); ou a igreja della Madonna dell'Umiltà em Pistoia (1490-1495) com amplissimo octógono circundado de capelas. A própria villa Medici de Poggio a Caiano, assenta sobre uma plataforma quadrada com arcadas abertas para o enorme parque que a circunda: Gabriele Morolli, *Firenze e il Classicismo...*, pp. 134-135.

<sup>11</sup> Como na villa Medici de Poggio a Caiano ou no vestíbulo da sacristia da igreja do Espírito Santo em Florença (1493), depois realizada por Cronaca: Gabriele Morolli, *Firenze e il Classicismo...*, p. 136.



José Carlos Magne, Desenho de fachada do mosteiro de Santa Cruz, 1796.  
Museu N. de Machado de Castro.

O resto da fachada poente visível no mesmo desenho, não pertence já a este período. A pequena capela patente no ângulo formado pelo avanço do dormitório, e cuja ligação à cruz assente sobre pedestal se afigura pertinente, resultou de um pedido formulado ao mosteiro, em Novembro de 1767, pela Irmandade do Senhor dos Passos do colégio da Graça, no sentido de obter autorização para a construção de uma capela de Santa Verónica para os Passos<sup>12</sup>. A edificar conforme planta apresentada, a capela deveria situar-se, *“debaixo da ultima janela do Cartorio deste Real Mosteiro, no canto que fica junto ao Cunhal da frontaria delle, se achaua lugar dezempedido, e congruente para a referida obra, sem que com ella se ocasiona-se prejuizo algum”*<sup>13</sup>. O mosteiro anuiu ao pedido, com a condição de que a capela fosse feita às custas da Irmandade, que não causasse distúrbios à passagem, que não perturbasse a vista das janelas do cartório, *“as primeiras e mais baixas do frontespicio do referido Mosteiro”*<sup>14</sup>, que a capela estivesse sempre bem arranjada e que nunca aí se celebrasse missa pública ou particular. Finalmente, os crúzios reservavam-se o direito de a refazer ou desfazer caso muito bem o

<sup>12</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 45, Liv. 155, fls. 198/v-200.

<sup>13</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 45, Liv. 155, fl. 199.

<sup>14</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 45, Liv. 155, fl. 199.

entendessem. É o registo da sua sobrevivência que se encontra ainda no desenho de 1796.

A construção do bloco do dormitório terá, posteriormente, redefinido a organização dos vãos dos andares altos, ao mesmo tempo que suprimia o pátio das hospedarias. Do Largo de Sansão abria-se, já em 1540, uma segunda porta por onde entrava “*a merceria, scrauos, seruidores & bestas*” encontrando-se internamente, “*hum cõueniente pateo calçado de pedra, o qual da parte do ponente tem as hospedarias assi de religiosos como de seculares. As casas destas hospedarias cõ duas torres que tem hua da parte do norte, outra do sul sam doze & seruemse quasi todas per hua varanda streyta que corre perante ellas. Sam todas muy bem forradas de bordo & tem seus portaes & ianelas de pedraria. E debayxo destas vay rectorio & muitas officinas pera os seruidores da casa & dos hospedes. Da outra parte este terreyro sta cercado de parede de pedra & cal em a qual estã duas portas grãdes. A hua quãdo se abre da em hua muy larga rua que vay ter aa orta. A outra daa em outra rua tã larga & mais que a primeyra que daa seruintia aas officinas. S. celeyro, forno, casa de lenha, palheyro, ataphona & outras*”<sup>15</sup>. Na realidade, a localização das hospedarias junto da portaria já estava anunciada no contrato de 1528<sup>16</sup>, integrando-se num pátio interno situado a norte do claustro da portaria e com ligações ao Largo de Sansão e às zonas funcionais do mosteiro. E, não deixa de ser tentadora a hipótese de que o portal de entrada na cerca do mosteiro, que está marcado nas plantas seiscentistas da Inquisição e ainda se vê no desenho de 1796, possa corresponder ao reaproveitamento de uma dessas portas mencionadas em 1540. A hospedaria, encostada ao lado poente do pátio, pode entender-se como um bloco de configuração rectangular de dois pisos e dotada de torres nas extremidades. No piso térreo encontrava-se o refeitório e demais dependências necessárias ao acolhimento dos hóspedes, criando as condições para a preservação dos espaços de clausura; no piso superior corriam doze casas para dormir servidas, quase todas, por uma varanda estreita.

---

<sup>15</sup> I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

<sup>16</sup> “... na mesma portaria se ffará a ospedaria na quall se ffarão as casas que forem neçesaryas somente sem aver nenhua de sobejo, e se das que estã feytas se poderem aproveitar sem ffazerem outras de nouo asy se ffaça para menos despeza asy njsso como em quaesquer outras casas que neçesaryas sejam – saber - estrebaria palheyro casa de fforno amassaria casa para



A entrada quinhentista do mosteiro assenta, pois, numa política de engrandecimento que também reflecte a estrutura humanista do interior. E aqui, tal como na Itália renascentista, sobretudo a partir da década de 60 do *Quattrocento*, “*le rôle de la façade n’est pas d’exprimer mais de valoriser l’edifice ... la façade doit relier l’edifice à l’espace avoisinant et contribuer à la définition de celui-ci*”<sup>17</sup>. O pequeno templo que se ergue diante da porta respira simultaneamente das categorias do sagrado, que ao mesmo tempo se levantavam na fonte do claustro da Manga, e de um comportamento formal que não esconde a preferência pelas estruturas centradas que também acompanham a arquitectura civil e militar.

As raízes da ideia materializada na portaria do mosteiro crúzio podem abranger um leque vasto de inspiração que vai desde a cultura arquitectónica a circular às já invocadas ligações remotas à arquitectura castrense e às sugestões vindas da arquitectura militar<sup>18</sup>; mas também podem passar pela reinterpretação de modelos fixados na arquitectura além-Pirinéus em decisiva direcção ao Renascimento. O edifício do actual Palácio da Justiça em Ruão apresenta uma planta em forma de U com dois blocos paralelos unidos pelo Palácio Real e definindo um pátio de honra<sup>19</sup>. Com uma articulação a uma linguagem decorativa de último gótico, o conjunto integra também um ritmo formal onde se presente uma cultura pré-renascentista: na definição específica dos vãos das janelas, tão comum na Europa renascentista do Norte, ou no ornamento que preenche os frisos. Mas a pequena torre que se ergue a meio da fachada do Palácio Real, embora em conjugação com a ambiência decorativa do resto da fachada, projecta um mesmo sentido de carácter palaciano que, noutra sobriedade e em maior apego à pureza das linhas do Renascimento, se encontra na portaria de Santa Cruz.

Permanecem ainda muitas dúvidas acerca deste conjunto que engloba o Palácio Real e o Palácio do Mercado Novo, onde Francisco I instalará o Palácio do Parlamento da Normandia, e cuja construção decorre a partir de

---

*mãebos tudo se veja se podem fazer nas casas que estã feytas estãdo em lugares cõnenjentes*”: P. Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas...*, pp. 184-185.

<sup>17</sup> André Chastel, *Renaissance Italienne 1460-1500*, Paris, Éd. Gallimard, 1999, pp. 505-506.

<sup>18</sup> Rafael Moreira, “A arquitectura militar do Renascimento em Portugal”, *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981, p. 301.

1499, em consonância com a tomada de Ruão aos ingleses. Símbolo do orgulho da cidade libertada, a conciliação de interesses entre o Cardeal George d'Amboise e Luís XII remete, para este local, a vontade explícita em converter Ruão na segunda cidade do país. O grande senhor da Normandia e amigo do rei, cuja acção mecénática de príncipe do Renascimento se tinha já manifestado no castelo de Gaillon pela importação das formas italianizantes, vai ter um papel determinante na definição do espaço destinado ao Échiquier da Normandia, ou seja, a proclamação da independência de Ruão no plano político e judicial. O Palácio Real, situado perpendicularmente, haveria de sofrer grande incremento a partir de 1517, já com Francisco I, e estava basicamente terminado em 1526, data da morte de Rouland Le Roux, mesmo que a construção do templete central se possa colocar em data ligeiramente posterior<sup>20</sup>. Construído ou não para servir a projecção de uma escada interna<sup>21</sup>, o seu protagonismo no acesso ao Palácio Real não oferece ainda hoje dúvidas. Não importando aqui as interrogações colocadas sobre a atribuição do projecto, imputável ou não a Rouland Le Roux, o responsável pelo túmulo dos cardeais de Amboise na catedral ou pelo edificio das Finanças, a possibilidade do transporte de semelhante ideia, de Ruão a Coimbra, afigura-se em absoluto sedutora através de João de Ruão que estaria já em Portugal por 1528; a tempo de ver terminada a fachada em Ruão e em tempo de concretizar formal e espacialmente a reforma crúzia<sup>22</sup>. Por outro lado, anote-se a circunstância interessante de uma cultura construtiva também vigente em Ruão que faz de Rouland Le Roux ou Jean de la Rue (o sucessor do primeiro) simultaneamente mestres de obras e escultores<sup>23</sup>. A ideia de que João de Ruão possa ter tido um papel fundamental na estruturação de toda a fachada da nova portaria vai, aliás,

---

<sup>19</sup> O bloco a leste foi totalmente reconstruído no século XIX substituindo uma ala anterior datada do século XVII. Na realidade, todo o conjunto foi amplamente afectado na Segunda Grande Guerra, em 1944, tendo sido depois recuperado.

<sup>20</sup> *Le Palais de Justice de Rouen*, Rouen, 1977, p. 60.

<sup>21</sup> Possibilidade avançada pela sua configuração octogonal no exterior e circular no interior: *Le Palais de Justice de Rouen*, p. 60.

<sup>22</sup> Nada garante que o João de Ruão, entalhador que se encontra registado a trabalhar na cidade de Vitória em 1523, seja o mesmo que chega a Portugal: Ignace Vandevivere (coord. de), *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700*, vol. II, Europalia 85 España, Bruxelles, 1985, p. 527.

<sup>23</sup> *Le Palais de Justice de Rouen*, pp. 64-65.

ganhando corpo, também pela suspeita de que a entrada porticada do colégio lhe deva ser atribuída<sup>24</sup>.

Numa primeira observação, há uma distância considerável entre a pequena torre do Palácio Real de Ruão e o templete da portaria do mosteiro de Santa Cruz. A primeira é uma construção de dois pisos, em articulação com o resto da fachada; com uma entrada dirigida, no lado poente do octógono, enquanto nos outros lados se abrem janelas com correspondência no piso superior. Os arcos abatidos inferiores dão superiormente lugar a arcos de formação conupial com efeitos acrescidos de grande plasticidade. O ornamento e a generalidade da estrutura decorativa filiam-se no último gótico europeu, à semelhança do que acontece com a cobertura de definição piramidal. Afastada da sobriedade do templete crúzio, a torre da cidade francesa não deixa de marcar a mesma ideia de protagonismo erudito dos espaços, no aproveitamento das unidades centradas que preenche a Europa do Renascimento.

Na realidade, não é apenas a fachada de Ruão que engendra a presença destes elementos sugestivos e geradores de equilíbrio nas composições onde se inserem. Com nítidas evocações à arquitectura fortificada, as estruturas centradas encontram-se afinal nos castelos que a mais fina nobreza francesa construiu também pela mesma altura ao longo do Loire, no prolongamento de uma atitude que a encomenda italiana de elite já tinha, desde o século XV, avançado. As torres circulares que se colocam nos muros ou nos seus ângulos contribuem poderosamente para a conciliação entre o sentido de fortificação medieval e o ambiente palaciano de festa e lazer. Portugal não deixou de adoptar este elemento em contextos também diversificados. Basta lembrar a sua presença imperativa na Quinta da Cardiga (que ocuparia João de Castilho pelos anos 30, 40 de Quinhentos, ao serviço dos Cavaleiros da Ordem de Cristo) ou na Quinta da Bacalhoa um pouco mais tarde. Uma unidade cujas origens radicam fundo no tempo e encontra, afinal, legitimação pela sua reinterpretação na arquitectura do Renascimento em contextos religiosos ou profanos. A sua importância em Santa Cruz deve-se ao facto de aí ser, tanto quanto saibamos, utilizado pela primeira vez nesta articulação específica com a superfície mural que corresponde à portaria do mosteiro.

---

<sup>24</sup> Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia...*, pp. 37-38.

Outra questão que se reveste da maior importância passa pela interpretação da mudança operada com a portaria, ou seja, com a mais directa acessibilidade ao exterior. Tal como sucederia com a reforma dos Cavaleiros de Cristo em Tomar, também frei Brás não deixaria de promover em Santa Cruz a maior preservação da clausura, afastando o mundo de uma ingerência facilitada ao circuito interno do mosteiro. De 1533 a 1543, João de Castilho teve a incumbência de regularizar a mole caótica dos espaços construídos até então em Tomar e conciliá-la com a reforma projectada, ao mesmo tempo que assegurava o recato necessário aos espaços dos religiosos controlados por frei António<sup>25</sup>. A nova portaria em Coimbra, substituindo os anteriores acessos ao mosteiro que, ao longo de toda a Idade Média, também tinham contribuído para o maior envolvimento dos cônegos com o mundo exterior, vinha, de igual modo, cortar a proximidade com os espaços de clausura, pelo estabelecimento de uma cadeia rígida de sucessivos obstáculos na aproximação ao interior do mosteiro<sup>26</sup>. As portarias medievais da Trindade e de Espada à Cinta, mesmo que esta última tivesse sido deslocada no período manuelino do ângulo sudeste para o ângulo nordeste do claustro do Silêncio<sup>27</sup>, já não eram agora capazes de oferecer o pretendido resguardo à vida monástica.

O portal dava acesso ao designado claustro do conselho, “*porque alli ay pieça adonde se ajuntan los Religiosos a consultar cosas tocantes al gobierno espiritual, y temporal*”<sup>28</sup>, “*hua claustra muyto airosa de cem palmos de côprido & quinze de largo cõ arcos de pedraria cõ hum poco de agoa em o meyo do ceo della*”<sup>29</sup>, o que equivale a um espaço regular de 22 metros de comprimento,

---

<sup>25</sup> Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, pp. 505-511.

Em 1620 frei Pedro Moniz haveria de deslocar o portal castilhiano para a nova portaria com ligação ao claustro da Micha, num processo que reflecte bem a, “*mudança radical de atitudes e de gosto, entre o «indecente» recato joanino e a ostentação filipina, ocorrida em pouco mais de uma geração*”: Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 507.

<sup>26</sup> No claustro que se encontrava depois de transposto o portal, “*aguardan los que vienen a negociar, y sirve un Ministro deputado a esta portaria, que nó es de los Religiosos, y luego enfrente está outra puerta que guarda algun Canonigo que de ordinario es de los principales, y mas antiguos, y este responde quando llama el outro portero primero, y segun la persona que es lo mette en lo mas interior que es una pieça mui galana adonde todos aguardan*”: Vergílio Correia, “Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz”, *Obras*, vol. I, p. 232.

<sup>27</sup> Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia...*, pp. 21-22, 32.

<sup>28</sup> Vergílio Correia, “Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz”, p. 232.

<sup>29</sup> I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

dotado de galerias porticadas, “*con muchos assientos y ventanas*”<sup>30</sup>, e em que cada uma das alas apresenta uma profundidade de 3,30 m. Encontramo-nos, pois, perante um esforço de regularização, apoiado pela prévia definição do claustro do Silêncio a nascente e pelo espaço ocupado pelas capelas da igreja (do lado do Evangelho) e as dependências colegiais a sul, que converte o claustro da portaria, tal como o entendeu Rui Lobo, no “*primeiro claustro do Renascimento de Coimbra*”<sup>31</sup>. As “*4 quadras darcos e colunas e peitoril de pedra de bordallo bem lavrada*”<sup>32</sup> permitem a suspeita de que aqui se encontra, afinal, o embrião do designado claustro castilhiano.

As informações mais próximas do tempo da construção deste claustro e que permitem a reconstituição dos espaços iniciais aí presentes são fornecidas pelo importante códice manuscrito que se guarda no Porto, embora contenha anotações que chegam ao primeiro quartel do século XVII. Nele se refere, pelos primeiros anos da década de 30, a existência de uma “*capella com hum arco de duas voltas e huam coluna no meio de pedra branca lavrada de romano pera S. Vicente. No andar da dita crasta antre ella e a do silencio hua casa grande pera parlatorio, e no mesmo andar contra a serventia da porta do carro fica da capella de S. Vicente a alem della huam casa pera lenha de cozinha.*”

*Sobre a dita crasta nova. Scilicet nas tres quadras della se fizerão seis casas com seus repartimentos. Scilicet no quadro que esta contra a igreja de São João huam casa da fazenda dos conegos com seus almarios de bordos e huam casinha de abobeda dentro na parede da dita igreja. Scilicet na grosura della com hum portal para o tesouro, e logo na mesma quadra outra casa pera despacho. E na outra quadra da parte do muro sobre a portaria outra casa cела do prior pera de dia e iunto della outra pera roupa dos conegos e alem outra para talhar a roupa, e vestidos dos conegos. Na outra quadra da dita crasta da parte da crasta do silencio sobre as casas do parlatorio, capella, e da lenha se fez a casa para a livraria*”<sup>33</sup>.

É, assim, possível saber que a sul se situava a casa do despacho e a casa da fazenda; a poente a cела do prior acrescida de outras casas ligadas à

<sup>30</sup> Vergílio Correia, “Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz”, p. 232.

<sup>31</sup> Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia...*, p. 37.

<sup>32</sup> B.P.M.P.: Ms. 175, publicado em Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, p. 152.

rouparia; a ala norte não é referida, provavelmente porque por esta altura (cerca de 1531) não se encontrava ainda concluída. Finalmente, a nascente encontrava-se a casa da lenha, a casa do parlatório, transformada já em 1540 em casa do conselho, “*muito concertada forrada & ladrilhada cõ assentos em redor & cõ ianelas de pedraria cõ lindas vidracas*”<sup>34</sup>, também com ligação directa à capela de S. Vicente, ou do Espírito Santo, pelo lado norte. A capela para onde, em 1534, Vasco Fernandes executava o retábulo que ainda hoje sobrevive, “*muy grande em formosura & riqueza, tem em quadra xx palmos, he de abobeda de madeyra feyta em artesões cõ alguns cubos cõpassados que lhe dam muyto ar, toda dourada de ouro burnido & ãtre os artesões pôbas pintadas de muy finas tintas & boa pintura... Em esta capella estã dous arcos romanos de pedraria muy bem laurados .S. hum que daa em a claustra da fazenda cerrado com huas grades especiaes, & outro per onde entrã a ella da casa do cõselho, iunto do qual estã huns orgaõs meaõs... Esta capella se fez em memoria delrey dom Ioam terceyro nosso senhor, que a dita casa mãdou refomar, & em ella se diz todas as quintas feyras cõ aiuda deste instrumento hua missa cãtada do Spirito sãto por sua vida & estado. E porque esta memoria seia perpetua sta em a parede desta capella da parte do oriente hua formosa pedra por memorial, cercada de huns pilares laurados de romano cõ seus bases & capitees, alquitraua frisa & corneia muy delicados, & em essa pedra com letras douro he scripta & sculpida essa memoria*”<sup>35</sup>.

Importantíssima no capítulo da representação do régio poder, a capela do Espírito Santo, quadrangular com 4,40 m. por lado, com cobertura de madeira artesoadada e ornada com as pombas pintadas em articulação com a iconografia do retábulo colocado na parede a norte, ostentava sintomaticamente na parede a oriente a expressão desse poder, semanalmente renovado. À maneira de retábulo, e coadjuvado pelo outro onde “Apeles” pintou a Virgem no momento expressivo do Pentecostes, a pedra com inscrição laudatória à glória do rei encontrava-se rodeada pelos elementos arquitectónicos clássicos e ornados “ao romano” que preenchiam nesta altura o espaço humanista do

<sup>33</sup> B.P.M.P.: Ms. 175, publicado em Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, p. 152.

<sup>34</sup> I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

<sup>35</sup> I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/pp.

mosteiro<sup>36</sup>. A disposição das entradas, a sul para a casa do conselho e a poente para o claustro da portaria, não fazia, afinal, mais do que acentuar a acessibilidade da capela a uma população interna e externa ao mosteiro, ao mesmo tempo que promovia a nobilitação do “*memorial*”, transformado em “capela-mor”, cujos efeitos eram sublinhados pelo “arco romano” fronteiro revestido com grades especiais. A especificidade destas grades, não a saberemos com certeza nunca.

Rui Lobo, invocando a documentação do Porto que se refere à capela dotada de “*hum arco de duas voltas e huam coluna no meio de pedra branca lavrada de romano*”, aproveita a oportunidade para entregar a João de Ruão um conjunto de obras levadas a cabo neste novo contexto da portaria: “*o portal «romano» da portaria, os dois arcos com coluna central da capela de S. Vicente (mais tarde denominada de Espírito Santo) e o claustro de arcos e de colunas da portaria ...*”, juntamente com a “*colunata de verga recta ... que faz o encosto entre a portaria e a igreja do convento*”, a pretexto de falta de alternativa, “*sabendo-se que Chanterene nos anos de 1528 e 1529 já não se encontrava na Cidade*”<sup>37</sup>.

Ao cuidado necessário a ter em atribuições de obras de reconhecido envolvimento plural, há que ter também em conta a constante vigilância do rei no processo da reforma do mosteiro. Basta apenas lembrar a comparência, nunca totalmente descodificada, em Santa Cruz dos arquitectos Diogo de Torralva (a 28 de Setembro de 1528) ou de Diogo de Arruda (a 21 de Junho de 1530), abstraindo agora da ingerência dos arquitectos régios em Lisboa, por exemplo em momento político-cultural tão delicado como a adaptação dos colégios crúzios ao colégio das Artes, para compreender que as causas construtivas de Coimbra não se esgotavam na mão-de-obra presente na cidade. Assim, também para a capela do Espírito Santo, importa reconverter a tese da “*improbabilidade da intromissão do Rei no programa artístico do mosteiro, justamente num projecto que tinha uma dominante dimensão gratulatória*”

---

<sup>36</sup> A latinização que se formula também no Pentecostes, ao nível da pintura de Vasco Fernandes e dos registos decorativos na moldura quinhentista sobrevivente, vai de encontro ao programa ideológico acompanhado por frei Brás.

<sup>37</sup> Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia...*, pp. 35-37.

*pessoal*<sup>38</sup>, uma vez que, tal como já foi anteriormente evidenciado, o controlo do rei no processo da reforma se manifesta a vários níveis. Por outro lado, a simples ausência de Chanterene não constitui motivo suficiente para identificar a zona da nova portaria com João de Ruão. De facto, a definição da colunata que se encosta à igreja, tal como o templete que antecede o portal do claustro da portaria, constituem marcas de absoluta novidade em Coimbra (em articulação com os procedimentos executados por João de Ruão na Porta Especiosa da Sé Velha) e, portanto, passíveis de uma atribuição ao francês que não passou por um processo de reajustamento aos registos do Renascimento. Já o claustro de arcaria repousando sobre colunas e dotado de peitoris configurou o modelo que Diogo de Castilho haveria de aplicar até ao fim da sua vida. Identicamente, o portal geminado com mainel central na capela do Espírito Santo mais não fazia do que repetir um esquema formal que Castilho já tinha usado, meia dúzia de anos antes, na construção do portal principal da igreja do mosteiro. Porventura, utiliza-o também na área da portaria, complementado com os labores “ao romano” que denunciam a sua entrega a uma moldura mais clássica que esse intervalo de tempo não deixaria de lhe imprimir.

Ou seja, mesmo que seja legítimo recorrer a projectistas estranhos à cidade e ao mosteiro, em João de Ruão e Diogo de Castilho, com a atenção constante de frei Brás, encontra-se a presença da ideia capaz de se materializar, numa cooperação tão cara a Coimbra, entre a força dos elementos arquitectónicos e a expressão decorativa que estes adquirem também pela via do ornamento.

---

<sup>38</sup> Dalila Rodrigues, *Modos de expressão na pintura portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, vol. I, dissertação de Doutoramento, Coimbra, F.L.U.C., 2000, p. 270.



### 3.5. Os Colégios Crúzios.

#### 3.5.1. Santo Agostinho e S. João Baptista.

A implementação dos colégios no espaço do mosteiro reveste-se de extrema importância no âmbito da reforma de 1527. Para solidificar a estrutura humanista era necessário criar as condições para o desenvolvimento de uma área interna de Saber que pudesse acompanhar as mudanças em curso e, ao mesmo tempo, legitimar a própria reforma pela via do conhecimento. A extinção das Donas e a instalação dos colégios junto à igreja fazem parte de um projecto conjunto que não pode dissociar-se dos planos reformistas para outras áreas. As primeiras estruturas colegiais organizadas que surgem na cidade acompanham, assim, o surto da cultura humanista no espaço mais habilitado ao seu desenvolvimento e encontram-se precisamente na linha de uma tradição cultural secular que o mosteiro nunca descurou<sup>1</sup>.

São, desde muito cedo, explícitas as preocupações com o ensino, como o atesta a carta régia datada de 20 de Agosto de 1530 referindo as “*cousas que tocão aos estudos*”<sup>2</sup>. A presença de cursos regulares a funcionar nos colégios de Santo Agostinho e de S. João Baptista, pelo menos a partir de 1535<sup>3</sup>, é indício revelador da urgência com que foi tratada esta matéria, cujos resultados eram, já em 1540, “*hum espectáculo de ver*”<sup>4</sup>. O primeiro, “*com os geraes ou aulas ao lado norte da igreja monástica, e o outro junto ao novo edificio da*

---

1 Saul António Gomes, *In Limine Conscriptio. Documentos, chancelaria e cultura no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Séculos XII a XIV)*, 2 vols., Dissertação de doutoramento, Coimbra, F.L.U.C., 2000.

2 Aires de Campos, “Cartas dos Reis e dos Infantes. Sobre varios assumptos tocantes ao mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra, à Universidade, e a alguns Collegios das Ordens Religiosas da mesma cidade, desde 1518 a 1571”, *O Instituto*, vol. XXXVI, 2ª Série, Coimbra, Imp. da Universidade, 1889, p. 444.

3 Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, I, p. 34.

4 I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

*definitiva sede paroquial*<sup>5</sup>, ocupavam um espaço apenas genericamente identificável. A descrição de Francisco de Mendanha limita-se a referir os dez gerais ou aulas que integravam o espaço lectivo do mosteiro<sup>6</sup> e que eram, a partir de Fevereiro de 1535, alvo de obras de carpintaria<sup>7</sup>. João Afonso encarregava-se então de forrar de madeira com “*cordões*” os gerais de Santa Catarina (que ocupava o espaço da antiga igreja das Donas) e de Santo Agostinho, este dotado de um coro, com acesso por escada de madeira a uma outra casa com telhado de quatro águas situada em cima do geral. O omnipresente carpinteiro de Santa Cruz acabaria os necessários sobrados, faria portas e janelas também para os gerais de Lógica, de Filosofia, de Dialéctica (igualmente dotado de coro), para uma dependência intitulada como Academia (porventura o espaço mais solene reservado às cerimónias) e para uma outra casa junto do geral de Santa Catarina. No geral de S. Teotónio não se mexia e a varanda em frente do geral de Santa Catarina seria guarnecida e forrada da mesma maneira.

Como acontece tantas vezes, este contrato não fornece indicações explícitas quanto à colocação de cada uma destas salas num local preciso, mantendo-se, assim, a incapacidade da sua reconstituição, mesmo que, por exemplo, o geral de Santo Agostinho seja contemplado com informações adicionais<sup>8</sup>. De qualquer forma, haveriam de ter a dignidade suficiente para se efectuarem as cerimónias da tomada dos graus. Deste modo, e porque a reforma exige uma programação regularizada, é obrigatório pensar a disposição das dez salas dos colégios numa organização coerente ao espírito que lhe está subjacente. A varanda alinhada na fachada da nova portaria do mosteiro e que dá acesso ao geral de Santa Catarina, constitui a face exterior dos colégios. Atrás desta varanda se organizariam parte das várias dependências colegiais,

---

<sup>5</sup> A. Nogueira Gonçalves, “A Capela Matriz do Isento de Santa Cruz de Coimbra”, p. 126.

<sup>6</sup> “*Sam as aulas ou geraes em elles dez ladrilhados & forrados & prouidos de cathedras muy artificiosas, & o que he mays que em cada hum destes geraes tem os religiosos choros com grades de ferro dõde ouuem todas sciencias apartados dos seculares*”: I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

<sup>7</sup> Ver Doc. VIII.

<sup>8</sup> O geral de Santo Agostinho era também dotado de “*huum coro da largura que sae o botareo da torre ... e este coro sera o comprimento delle a largura do geral*”: Doc. VIII.

dispostas de maneira regular entre a parede norte da igreja e o claustro da portaria. Um outro núcleo de salas de aula situado a sul da igreja colide com o espaço ocupado pela igreja paroquial de S. João que nesta altura está, pelo menos, em construção. Tal circunstância promove a formação de um bloco escolar que se encostaria, assim, de maneira indefinida a S. João<sup>9</sup>.

### 3.5.2. S. Miguel e Todos-os-Santos.

A história dos dois colégios que haveriam de promover e desencadear a formação da Rua da Sofia encontra-se intimamente ligada à transferência da Universidade para Coimbra. Com a reforma do mosteiro em curso nos inícios da década de 30, a conjugação de esforços entre o rei e o reformador frei Brás iria resultar na formação mais arrojada dos dois colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos, para os quais foi necessário reunir toda uma série de condições propícias à sua execução e pleno funcionamento. Era a definitiva projecção, de âmbito nacional, de um ensino e uma cultura liderados pelos crúzios.

O mosteiro, apoiado e coadjuvado pelo poder central, iria adquirir os meios materiais e humanos para que tal pudesse ser posto em prática. Alargando por compra ou troca o espaço físico destinado aos colégios e canalizando para aqui o contingente de professores mandado vir de França pelo rei, as obras puderam finalmente começar. Planeados para doze colegiais cada um, “*os de Todos-os-Santos deviam ser estudantes teólogos e artistas; os de S. Miguel ou todos canonistas, ou canonistas e teólogos*”<sup>10</sup>. Os primeiros deveriam vestir uma loba de pano pardo, os segundos uma de pano roxo e, a todos, era interdito sair à cidade ou a qualquer outro sítio com o hábito<sup>11</sup>. Os respectivos reitores deveriam ser eleitos nas vésperas dos dias de Todos-os-

---

<sup>9</sup> Na mesma incapacidade de o precisar se encontra Walter Rossa quando o refere, “*encastado num espaço equivalente (ao do outro bloco) do lado sul da igreja, embora a implantação adjacente da nova paroquial de S. João de Santa Cruz levante alguns problemas à compreensão desta questão. Mas a verdade é que tudo isso seria pouco mais do que provisório*”: Walter Rossa, *Diversidade...*, p. 650.

<sup>10</sup> Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, I, p. 47.

<sup>11</sup> B.G.U.C., Ms. 339, 1728, fl. 44/v.

Santos ou de S. Miguel, sempre numa cerimónia com missa do Espírito Santo, e confirmados pelo prior de Santa Cruz<sup>12</sup>.

Os dois colégios, que em 1565 foram avaliados por Diogo de Castilho em “*hum conto E sete çentos mil reais pouco mais ou menos*”<sup>13</sup>, viram a sua construção prolongada por vários anos. Projectados em 1535<sup>14</sup>, ainda em 1547, quando se decide a sua entrega ao colégio das Artes, decorriam as obras no de S. Miguel. O colégio de Todos-os-Santos, mais pequeno do que o vizinho de S. Miguel, ficaria também mais cedo a funcionar. De facto, a realização do projecto começou por contemplar apenas o colégio de Todos-os-Santos, deixando-se a construção do de S. Miguel para uma fase posterior<sup>15</sup>. Na carta régia de 15 de Dezembro de 1539 em que se determina que o prior de Santa Cruz passe a desempenhar o cargo de Cancelário da Universidade, referem-se todos os colégios crúzios com omissão do de S. Miguel: “*E mando que das portas a dentro do dito Mosteiro, & da sua Capella de Saõ Ioaõ, & de todos os seus Collegios, a saber do Collegio de Saõ Ioaõ, & do Collegio de Santo Agostinho, & do Collegio de Todos os Santos, o dito Prior Cancellario haja, &*

---

12 B.G.U.C., Ms. 339, 1728, fl. 48.

13 Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, I, p. 482.

14 Em carta de 20 de Fevereiro desse ano, o rei diz a frei Brás que tinha visto a “*mostra que de todo me trouxe Di° de Castilho e pareceome tudo muito bem, principlamente o virtuoso preposito vosso da ordenança dos estudos. E asy vy os apomtamentos e jteens da despesa que se fara pera se ysto acabar. E quamto ao dinheiro que me pedis que vos mãde daar pera as ditas obras não mesquee o que sobre yso me ja escrevestes. E porem eu vos mado dar aquelle que me parece que por ora vos sera mais necesario e Diego de Castilho vos leua prouisam minha pera vos ser dado*”: S. Viterbo, *Diccionario dos Architectos...*, vol. I, p. 174.

Afinal, logo a 17 de Abril do mesmo ano, o rei reconverte a traça inicial pois que, “*posto que me parecese boa, porque daquela maneira ficaua pequeno chão pera o que queria mandar fazer, mandey fazer outra ordenança, em que fica a obra lançada mais abaixo pera a cidade lançar a rua do tauoleiro da praça como vay em o debuxo que leua Diogo de Castilho*”: S. Viterbo, *Diccionario dos Architectos...*, vol. I, p. 175.

15 No resumo da carta para frei Brás, datada de 8 de Novembro de 1535 e que integrava um códice desaparecido, o rei declara que, “*vira a avaliação dos chãos para os collégios, mas, como agora só há a fazer um, que notasse quaes e quantos chãos eram necesarios para elle, o seu valor, rendimento, e a quem pertenciam, e se havia propriedades, ou prasos, da mesa do convento para se escambarem pelas que se tomasse para o dicto collegio*: J. C. Aires de Campos, “*Cartas dos reis e dos infantes...*”, p. 584.

*tenha toda a jurisdição em os Mestres, estudantes, & officiaes que em elles lerem, estudarem, & seruirem...*”<sup>16</sup>.

A construção decorreu a um ritmo nem sempre isento de problemas em que a necessidade de expropriação de terrenos, as dificuldades no financiamento das obras e a ocupação temporária do mosteiro pelos cursos universitários de Artes, Teologia e Medicina contribuíram para retardar a conclusão dos edifícios<sup>17</sup>. Também a este motivo se deverá, certamente, um Alvará, datado de 1 de Março de 1542, que determina que seja a Universidade a pagar as despesas relativas às obras destes colégios<sup>18</sup>. Será, porventura, esta a primeira indicação explícita da colagem da Universidade aos colégios crúzios.

O colégio de Todos-os-Santos tinha “doze cellas todas encaniçadas, e hum corredor por diante dellas, e outro corredor que corre sobre a porta de todos os Stos que seruia de officinas p<sup>a</sup> o d<sup>o</sup> coll<sup>o</sup> o qual tem hum quintal dentro”<sup>19</sup>. Basicamente, uma montagem simples, rectangular com corredor a meio e seis celas por lado. Protegido pela cerca situava-se um quintal cujas estruturas não devem corresponder às encontradas agora (Julho de 2001) em sondagens efectuadas no Pátio externo da Inquisição. Quase à cota do pavimento actual, os vestígios de muros e de uma calçada no ângulo sudoeste do Pátio parecem, na realidade, pertencer a épocas mais recentes. Mais provável é que o pátio deste colégio possa coincidir com uma das áreas assinaladas com o número 7 na *Planta I<sup>a</sup> da Inqvisição de Coimbra*, feita em 1634<sup>20</sup>. O conjunto destas plantas, o elemento documental disponível mais

---

<sup>16</sup> Mário Brandão, *Documentos de D. João III*, vol. I, Coimbra, Universitatis Conimbrigensis Ac Regesta, 1937, pp. 227-228.

<sup>17</sup> “...os d<sup>os</sup> coll<sup>os</sup> estaõ situados junto da rua de s<sup>ta</sup> Sophia em cazas que ahy tinha o Mostr<sup>o</sup> de s<sup>ta</sup> Crus, e hum Espirital de N. sr<sup>a</sup> que tambem hera do d<sup>o</sup> Mostr<sup>o</sup> e em outras propried<sup>es</sup>, e cazas com quintais que ouue o d<sup>o</sup> Mostr<sup>o</sup> com scaimbo por outras”: Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, I, p. 432. As expropriações começam logo em 1536 quando, por carta de 23 de Agosto, o rei escreve à Câmara de Coimbra mandando expropriar duas serventias junto ao mosteiro para a obra dos colégios: Mário Brandão, *Documentos de D. João III*, I, pp. 20-21.

<sup>18</sup> Mário Brandão, *Documentos de D. João III*, II, pp. 78-79.

<sup>19</sup> Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, I, p. 433.

<sup>20</sup> Livro das Plantas, e Mõteas de todas as Fãbricas das Inqvisições deste Reino, e India, ordenado por mdo do Illmo e Rmo Sor Dom Franco de Cãstro Bpo Inqvisidor Gerãl e do Cons<sup>o</sup> destãdo de S. Mgde anno DÑI.1634: A.N.T.T., C.F., nº 149, fl. 11.

adequado e mais próximo da visualização de todo o complexo colegial anterior à instalação da Inquisição, também mostra, acompanhando a via pública de Montarroio, um bloco rectangular de dois pisos divididos em cinco dependências transformadas em “*Apozentos dos Guardas da Caza*”.

O colégio de S. Miguel, teria outra envergadura, tanto mais que poderia projectar-se pela rua da Sofia de uma forma mais ampla. Embora estivesse já a funcionar em 1542<sup>21</sup>, as obras prolongaram-se até à entrega ao colégio das Artes, num trabalho de colaboração entre Diogo de Castilho e João de Ruão<sup>22</sup>.

Junto ao colégio, “*ao longo da d<sup>a</sup> rua de st<sup>a</sup> Sophia fes o d<sup>o</sup> Mostr<sup>o</sup> sinco apouzentam<sup>tos</sup> de cazas p<sup>a</sup> o d<sup>o</sup> Coll<sup>o</sup>. S. duas gr<sup>des</sup> e tres piquenas todas de dous sobrados com suas camaras e salas, e cozinhas e todas forradas asi as de baixo como as de sima com suas escadas, e perfeitam<sup>te</sup> acabadas, as quais cazas naquelle tempo que se fizeraõ se arendauaõ por aluguer em quarenta mil reis cadano, e tinhaõ janelas, e portais todas de pedraria dançã como ora tem*”<sup>23</sup>. Herdeiro de uma gestão patrimonial bem sucedida não haveria nunca de faltar ao mosteiro uma visão política de investimento!

Pela rápida diluição do colégio no complexo das Artes, a documentação que, explicitamente, a ele se refere acaba por ser escassa e dúbia, não permitindo a sua reconstituição com clareza.

Sabe-se, por testemunho tardio, da existência de “*huma claustra da mesma pedraria (Ançã) com suas colunas e alquitrauas com suas molduras e algarozes. Item a redor da d<sup>a</sup> claustra da p<sup>te</sup> do Norte e soaõ se fizeraõ 8. cellas p<sup>a</sup> apouzeno dos collegiaes, e dellas eraõ já forradas, e dellas naõ, e da p<sup>te</sup> do sul se fez o Refeitório e Cozinha e Igr<sup>a</sup> que depois ficou em classe e*

<sup>21</sup> Como o prova a carta de frei Brás para os crúzios de 8 de Setembro desse ano: Mário Brandão, *Cartas de Frei Brás de Braga para os Priores do Mosteiro de Santa Cruz*, Coimbra, Imprensa Académica, 1937, pp. 54-55.

<sup>22</sup> Ainda em Setembro de 1542, em duas cartas para o prior de Santa Cruz, frei Brás recomenda que “*façaes acabar os degraos do pateo dos collegios de Sã miguel & de todos os st<sup>os</sup>*” e, “*Joã de ruã me Escreueo huã carta aqual vos enuyo daylhe nossas encomendas & trabalhay que se acabem os degraos do collegio, & fazey açerca do que me Escreue cõ ho parecer de d<sup>o</sup> de castilho*”: Mário Brandão, *Cartas de Frei Brás de Braga...*, pp. 56, 58.

<sup>23</sup> Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, I, p. 432.

*outras cazas que seruião de officinas do d° Coll°, e na entrada do d° coll°, se fes huã grd° escada de pedraria Dançãa pella qual se seruia o d° coll°*<sup>24</sup>. Não é este o pátio que subsiste da empreitada posterior do colégio das Artes, embora possa ter permanecido nos trabalhos de remodelação e adaptação ao Colégio Real, tal como algumas das dependências que lhe estavam anexas. O testemunho de João de Beja em 1560 é precioso na denúncia clara da existência de dois pátios: “*elle tª nunca ouuio dizer que o d° coll° e obra fosse feita a custa doutra pessoa senão do d° Conu<sup>to</sup> esto a saber do d° coll° que hora inda esta fª ate o Coll° real e sabe elle tª que todas as cazas que correm ao longo da Rua de s<sup>ta</sup> Sophia que esta mistico com o d° coll° todas se fizeraõ a custa do d° conv<sup>to</sup> e esto he couza m<sup>to</sup> notrª e sabida e que he uerd° que na dª obra estaõ cazas em que se recolhem 70. collegiaes afora cazas da cozinha e Refeitorio honde comem os porcionistas e duas crastas que todo esto segº o parecer delle tª se não podia fazer sem m<sup>to</sup> gasto por ser couza grossa*”<sup>25</sup>.

Se uma das duas “*crastas*” referidas por João de Beja pode corresponder a um dos pátios definidos pelo chamado “lanço novo”, na empreitada de 1548, já o segundo claustro, do primitivo colégio de S. Miguel, também dotado de colunas e resistindo às campanhas de adaptação ao colégio das Artes, é, possivelmente, aquele que ainda se vê assinalado com os números 6 e 8 na Planta Iª da Inquisição de Coimbra. A indicação aí explícita de colunas nas alas sul e nascente (estando esta cortada por uma longa dependência rectangular) a um ritmo demasiado regular para ser acidental e com a marcação do canto S/E, acrescida ao facto de não se justificar, de todo, a inserção de uma colunata num espaço que a Inquisição ocupa como despensa, permite suspeitar que aqui se situaria o claustro do colégio de S. Miguel. Mutilando também o pátio das Artes na tentativa de ganhar espaço para celas, os inquisidores não se haveriam de coibir na obtenção de zonas vitais para a manutenção da máquina complexa do Santo Ofício. O claustro de S. Miguel estender-se-ia, assim, por

---

24 Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, I, pp. 432-433.

No mesmo sentido, da indicação de pátio com colunata, vai o depoimento de Simão de Figueiró em 1565 que, sobre o colégio de S. Miguel, “*sabe fundar huma claustra que em elle estaa, e elle tª deu pª se fundar seu parecer que se fizesse como hora estaa de colunas antes que de parede por ser mais clara e asi se fes como elle tª disse*”: Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, I, p. 449.

uma área cujos limites estão estabelecidos a sul e a nascente e cuja extensão para norte deveria coincidir com a infra-estrutura criada para a definição dos corredor dos inquisidores localizado no piso superior. A poente, embora não seja visível a marcação do canto, o claustro não deveria exceder muito a linha do corredor de acesso ao colégio pela porta do terreiro exterior. Não é aqui nova a aplicação da colunata arquivada a acompanhar as várias alas; pouco tempo antes, o mosteiro tinha utilizado o mesmo sistema na pequena varanda exterior visível no desenho de Magne para a fachada de Santa Cruz. A ordem arquitectónica empregue seria também, eventualmente, a jónica, a dar o mote para um procedimento futuro na definição do “claustro castilhano”.

Acerca das dependências presentes no claustro de S. Miguel, apenas se conhecem as referidas no documento apresentado acima: oito celas para colegiais nas alas norte e sul que se conciliavam, também na parte sul, com a cozinha, refeitório e igreja, “*que depois ficou em classe*”. Ou seja, a igreja de S. Miguel foi depois adaptada a sala de aulas no colégio das Artes, o que inviabiliza a tentação de fazer coincidir aquela com a futura igreja das Artes e resolver um dos grandes mistérios que se colocam para o espaço do colégio Real<sup>26</sup>. Localizada na ala sul do claustro, a presença da igreja é um dado inquestionável também pelo regulamento que obriga os colegiais a ouvirem missa diária, no Verão às 6 horas e no Inverno às 7 (a falta de cumprimento leva ao pagamento de custas, na arca, de um vintém)<sup>27</sup>.

Sem mais elementos que permitam vislumbrar a organização do primitivo colégio de S. Miguel, não é possível ir mais longe do que o mero esboço de um projecto que o mosteiro pretendia de grande dignidade, em articulação com o vizinho colégio de Todos-os-Santos e, cuja aspiração ia vocacionada para a implementação de uma carga protagonizadora dos crúzios na cidade pela via do ensino.

---

25 Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, I, pp. 441-442.

26 Mário Brandão avança a hipótese, quanto a nós sem fundamento, de que a capela de S. Miguel teria dado lugar ao refeitório do colégio das Artes: Mário Brandão, *O colégio das Artes*, I, pp. 345-346.

27 B.G.U.C., Ms. 339, 1728, fl. 45/v.

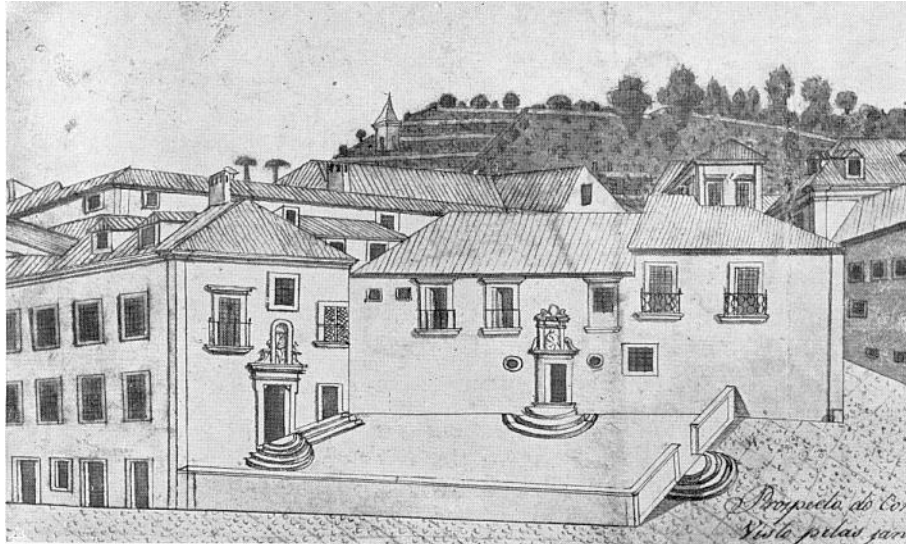


Mesmo assim, revela-se de extrema importância a documentação gráfica datada referente às plantas da Inquisição; não apenas para a descodificação de rituais e procedimentos inquisitoriais relacionados com a geografia dos espaços apresentados, mas também pelas sugestões que oferecem na reconstituição sucessiva dos colégios de Todos-os-Santos, S. Miguel e das Artes. O primeiro, de dimensões mais reduzidas, deveria, tal como se apresenta na Planta, definir-se por um bloco rectangular paralelo à cerca do mosteiro, de dois pisos, e formando a rua que haveria de se manter. No ângulo S/O formar-se-ia uma outra ala, com ligações ao colégio de S. Miguel e promovendo o terreiro com as respectivas fachadas principais dos dois colégios. Internamente, haveria lugar à formação de um pátio irregular e fechado, com uma configuração que não andaria longe da zona que sobrevive em 1634.

A mancha ocupada pelo colégio de S. Miguel partiria da de Todos-os-Santos e desenvolver-se-ia no acompanhamento da rua da Sofia, correndo paralela às três casas pequenas e duas grandes, de três pisos, construídas aí pelo mosteiro, num alinhamento que depois se viria a prolongar para norte e a Inquisição adaptou às casas dos guardas. De qualquer forma, o limite a norte teria que ser recuado relativamente ao grande pátio das Artes, para o qual foi necessário expropriar várias casas e uma calçada<sup>28</sup>. Por outro lado, sem nunca atingir a extensão para nascente que depois o colégio das Artes viria a protagonizar, o colégio de S. Miguel manteve-se, nesta direcção, com as proporções ainda respeitadas em 1634 e que deveriam coincidir com as dependências formadas a nascente do seu pátio.

---

<sup>28</sup> António José Teixeira, *Documentos para a História dos Jesuítas em Portugal*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1899, pp. 88, 92.



José Carlos Magne, Desenho do terreiro de S. Miguel, 1796.

Museu N. de Machado de Castro.

Outro documento gráfico importante numa aproximação aos colégios é o referido desenho de José Carlos Magne que mostra o terreiro de S. Miguel, elevado em plataforma artificial a fazer a ligação entre as duas alas que substituem as antigas fachadas de S. Miguel e Todos-os-Santos. Mas, tal como já Nogueira Gonçalves adiantou, as alterações que, e também nesta zona, os dois edifícios vieram a sofrer para a adaptação ao colégio das Artes e à Inquisição, inviabilizam a vontade de interpretar as duas alas do desenho de Magne como os dois colégios<sup>29</sup>. Em 1796, mantém-se o terreiro com a definição inicial e respeita-se ainda a elevação primitiva dos edifícios. Na fachada correspondente ao colégio de S. Miguel também se conserva a porta para as casas do despenseiro da Inquisição mas, genericamente, as duas fachadas obedecem, nos finais do século XVIII, aos arranjos vários que os tempos posteriores lhes foram imprimindo.

Sobre o plano geral dos dois colégios parece não haver lugar a dúvidas quanto à sua entrega a Diogo de Castilho. Quando, na já mencionada carta a frei Brás em Fevereiro de 1535, o rei refere com agrado os apontamentos e a “mostra” que o arquitecto lhe tinha levado, está tão garantido o régio aval para

<sup>29</sup> A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, p. 155.

o projecto como a disponibilidade das verbas necessárias à sua construção. Mesmo que nos anos seguintes possam ter ocorrido alguns acertos isso não inviabiliza o nascimento da ideia global do projecto em Coimbra.

Com Diogo de Castilho trabalharam, entre outros que a documentação omitiu, os pedreiros Duarte Pires (ou Duarte Fernandes), Simão de Carvalho, João Diz, Pero Luís e um francês de nome Pericão; todas as obras de carpintaria foram tomadas por empreitada de Bernardo Anes. A colaboração de João de Ruão, já bem evidenciada por Mário Brandão<sup>30</sup>, retoma uma parceria que seria uma constante nas obras do mosteiro e que não se esgotaria no recinto crúzio. Se bem que Rui Lobo lhe atribua taxativamente, e sem o justificar, o traçado do claustro do colégio de S. Miguel<sup>31</sup>, a verdade é que nada há que o comprove, tal como acontece com a varanda ou o templete inscritos na nova Portaria do mosteiro de Santa Cruz. Pelo menos, ao francês caberia a parte escultórica que englobava a “*claustra*” de S. Miguel e as zonas de maiores cuidados decorativos. São da sua oficina os relevos alusivos aos patronos dos colégios que se inseriam nos respectivos portais. Subsiste ainda no Museu N. de Machado de Castro, o do colégio de Todos-os-Santos com a figura de S. Pedro ladeada pelas de S. Paulo e Santo Agostinho atrás das quais se perfila uma multidão tratada em perspectiva.

Com a construção dos colégios de Santa Cruz começava não só a maior aventura no plano urbanístico da Coimbra Moderna, liderada pelo mosteiro com a vigilância do rei, mas também se alicerçava uma cooperação de esforços e sensibilidades entre os artistas que haveriam de intervir no âmbito da construção, promovendo a especificidade cidadina e criando um registo de unidade em torno dos espaços fabricados.

---

30 Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, I, p. 52.

31 Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia...*, p. 69.

### 3.6. O espaço público da igreja.

No conjunto de reformas levadas a cabo no período joanino, e para além das que tinham sido explícita ou implicitamente enunciadas no contrato de 1528, a igreja merece uma referência destacada pelo seu carácter de maior exposição pública. Com efeito, o espaço aberto à comunidade não podia ficar imune à representação emblemática das “formas perfeitas”, tradutoras de conhecimento e poder. É o que se passa através da reformulação operada no corpo da igreja e com a imposição sistemática da forma quadrangular, necessariamente adaptada aos espaços prévios. Nos primeiros anos da década de 30 estão também em curso as obras que haveriam de configurar a nova igreja paroquial de S. João, encostada à direita da igreja conventual. Se a presença das Donas não era compatível com o novo espírito reformista, as dimensões e a geografia da paroquial, mesmo que alargada pelas campanhas de Boytac, não podia satisfazer a dimensão esclarecida dos cónegos e a necessidade de exibição de uma retórica de erudição.

À medida que avançavam as obras na generalidade do complexo religioso, a igreja do mosteiro voltou, assim, a sofrer intervenções que lhe não modificaram o espaço global mas que permitiram a apresentação de novo enquadramento cenográfico mais próprio de uma ordenação racionalizada dos espaços internos. Para isso, mantendo-se a capela-mor e o inevitável bloco central do corpo, com abóbadas em “*arte custosa & mais estimada do moderno*”<sup>1</sup>, reformularam-se as capelas laterais. Enquanto do lado do Evangelho se respeitou a maior privacidade no acesso ao púlpito, onde se encontrou espaço para albergar a Deposição de João de Ruão, e se ordenaram as capelas de Santo António e de Nossa Senhora da Graça, com um sentido de regularização imposta também pela cobertura dividida em quatro panos pelos dois arcos cruzeiros, a “cirurgia” do lado da Epístola revestiu maior sofisticação. A operação plástica a que foi necessário recorrer para esconder o espaço quatrocentista da capela dos Mártires primeiro e as reformas de Boytac depois, transformaram este conjunto num espaço de aliciente reconstituição. À

---

1 I. S. Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

semelhança do que aconteceu com as capelas da parte esquerda, também aqui o espaço foi dividido em três unidades inter-comunicantes em que a central permanece fechada para o corpo da igreja, estabelecendo, desta forma, um sentido de equilíbrio e simetria a partir do eixo da nave<sup>2</sup>. Para esconder a abóbada da capela dos Mártires e camuflar as obras de Boytac a altura das novas capelas desceu e o espaço usufruído ficou mais pequeno mas aproveitou-se a oportunidade para uma configuração mais regular. Resta deste conjunto a primeira capela transformada para receber o retábulo de madeira com cenas alusivas à pregação e martírio dos cinco Mártires de Marrocos<sup>3</sup>. Ocultando a grande janela manuelina e o portal para o exterior, a capela organizava-se à maneira de templete com lanternim superior, copiando, afinal, os mesmos motivos tantas vezes repetidos no campo da pintura e que tinha expressão paralela no templete da portaria. Não é agora possível saber com rigor como se organizavam as duas capelas seguintes desta ala que ocupavam a antiga capela dos Mártires do tempo de D. Gomes mas é pertinente pensar numa definição idêntica à das capelas do lado esquerdo.

A importância das capelas deduz-se do resguardo em que se mantinham e do sentido decorativo voltado para a nave da igreja. A descrição de Mendanha é explícita na referência à colocação das grades nos arcos que protegem as duas primeiras capelas, de Santo António e dos Mártires, estando as outras preservadas pela enorme grade de 6,60 m de altura e situada a cerca de 4,40 m para além do púlpito<sup>4</sup>. Enquanto para o prior de S. Vicente, em 1540

---

2 “Na parte da direita, em que a segunda e a terceira haviam sido ligadas, a formar a dos Mártires, separaram as duas partes: a que tinha sido a terceira foi reconduzida a capela e dotada de abóbada mais baixa que a quatrocentista, que ficou por cima e oculta mas recuperada agora na restauração; a segunda, a média, permaneceu em espaço escuro, conservando a abóbada de quatrocentos, que, racionalmente, nestas últimas obras, foi reunida àquela, renovando-se o espaço de D. Fr. Gomes; na primeira foi limpa a obra da reforma mas conservando-se a abóbada quinhentista e posto à mostra o portal mutilado daquele abade, e recuperado o portal manuelino que dava para o exterior, mas continuando fechado pelo encosto da capela definitiva de S. João de Santa Cruz”: A. Nogueira Gonçalves, “A Capela Matriz do Isento de Santa Cruz de Coimbra”, p. 131. Ver também, do mesmo autor, “As capelas do lado direito da igreja de Santa Cruz”, *Estudos de História da Arte Medieval*, pp. 213-218.

3 I.S.Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

4 “Alem deste choro, aa destra & a sestra entrando mais algum tanto per a igreia estam duas capelas com fortes & loucãs grades de ferro em os arcos ... Alem deste pulpito espaço de .xx.

já não se justificava a quantia avultada que se tinha gasto nesta, dada a sua natureza estética de último gótico, em contrapartida, os arcos das duas primeiras capelas protegidas pelas grades, “*sam de pedra branca muy formosos laurados de romano & cõ medalhas em a frisa que vay sobre a alquitraua & capitees*”<sup>5</sup>. O elogio literário à decoração do Renascimento que faz também a denúncia de um gosto implantado na encomenda mais esclarecida. Os arcos arquivados e dotados de medalhões que se impunham na nave da igreja constituíam-se como grandes arcos triunfais que guardavam o valor da pregação e da transmissão da Verdade, ao mesmo tempo que chamavam a atenção para a importância do mosteiro, fiel depositário da memória de Santo António, “*santo de nacam portugues & tam celebrado per todo o mundo, o qual algum tempo foy canonico regular em o dito moesteyro*”, e dos Mártires de Marrocos, cujos corpos, “*estã em grãde veneracã em esse moesteyro*”<sup>6</sup>. Desta montagem restam os arcos de volta perfeita com correspondência aos dois que, mais perto da capela-mor, também se expressam com a mesma definição, substituindo os túmulos régios que aqui se encontravam até cerca de 1530.

Pelas mesmas datas, a construção do coro alto trouxe modificações de monta a toda a igreja: obrigou aos arranjos exteriores com a inserção dos três

---

*palmas contra a capela stã a grande & venusta grade de ferro que traussa toda a Igreja, & de alto tem trinta palmas, & dizem que custou grãde copia de moeda, posto que mais sente do moderno que do romano*”: I.S.Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/pp. O conhecido relatório de Gregório Lourenço para D. João III em 1522, refere esta grade, da autoria de António Fernandes, com 5,50 m de altura, que não está, em Março deste ano, ainda totalmente paga: “*Senhor, mandou que fezessem huua grade de ferro grande que atravessa o corpo da egreja de xxv palmas dalto com seu coroamento ... Estam estas grades feitas e asentadas, e pago tudo o que montar na obra dos pillares e barras das ditas grades, porque disto havia daver pagamento a rrazom de dous mill reaes por quintal asy como fosse entregando ha obra. E do coroamento das ditas grades que lhe ade ser pago per avalliaçam nom tem rrecebidos mais de cinquenta mill reaes, que ouve dante mãoo quando começou a obra, que lhe am de ser descontados no fim de toda hobra segundo mais compridamente vay em huua certidam que antonio fernandes mestre da dita obra diso levou pera amostrar a V. A. E nom se pode saber o que desta obra he devido atee o dito coroamento d’estas grades ser avaliado*”: Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra. Anotações e documentos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1914, pp. 30-31.

5 I.S.Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

6 I.S.Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

nichos na fachada, libertou a capela-mor do cadeiral executado em 1513 por Machim e permitiu a deslocação dos túmulos.

Quase surpreende o inusitado desenvolvimento do coro, ocupando um espaço rectangular imperceptível, que avança vigorosamente para a nave e que haveria de influenciar todas as igrejas colegiais que em breve se construiriam na cidade. O entendimento desta opção estará, porventura, no número alargado dos cônegos e nas dimensões do nártex românico que se adiantava ainda mais na nave moldando, durante séculos, os horizontes visuais dos crúzios. A abóbada, extremamente abatida, é revestida de nervuras curvas cujos efeitos decorativos se aproximam dos utentes ao mesmo tempo que desempenham a função prática de sustentação do conjunto com enchimentos cerâmicos e materiais mais leves do que a pedra.

O espectáculo decorativo que decorre da cadência ritmada e “floral” das nervuras da abóbada é complementado com os artifícios do ornamento em plena articulação com os elementos da arquitectura. “*Leuantado em cõpetente altura de abobeda de pedraria, cõ hum fermoso arco perpianho a maneyra de romano*”<sup>7</sup>, o coro apresenta também os medalhões que ainda são visíveis e em correspondência com os desaparecidos dos arcos das capelas laterais. As preferências “ao romano” manifestam-se com clareza na definição das colunas balaústre e nos capitéis que apoiam lateralmente as descargas da abóbada. Uma linguagem decorativa que reivindica também os temas publicados em 1526 por Diego de Sagredo em Toledo e que encontra nítido paralelismo no tratamento capitelar dado ao trabalho de marcenaria do Pentecostes de Vasco Fernandes, executado em data muito próxima à do coro-alto.

A ultrapassagem das nervuras rectas, que Diogo de Castilho tinha, por exemplo, utilizado no refeitório, para as abóbadas de combados, também não tem sugerido uma nova abordagem por parte da historiografia. Ou seja, as abóbadas de incómoda leitura pelo facto de insistirem na montagem nervurada, de configuração recta ou curva, em tempos assumidamente renascentistas, têm sido encaradas como portadoras de resquícios góticos e incapazes de adaptação

---

7 I.S.Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/pp.

aos novos tempos. Na realidade, continua a ser negligenciado o carácter simbólico que envolve esta atitude de extracção pitagórica, consubstanciada nas designadas “abóbadas de cinco chaves”, ou a sua adequação prática ao espaço onde se inserem. O abatimento da abóbada nervurada do coro de Santa Cruz foi a solução encontrada para resolver o problema de um espaço que necessitaria de maior altura para permitir o impulso conveniente ao lançamento de uma abóbada de berço. Na mesma década de 30, a cobertura da capela da ala poente do claustro mais não faz do que adoptar idêntico procedimento abatido com finas nervuras curvas que, ainda em 1543, era, por exemplo, utilizado na capela do Sacramento da igreja de Verride (Montemor-o-Velho), do padroado de Santa Cruz. E se também o claustro foi alvo de categórica intervenção neste momento crucial da reforma crúzia e apresenta a alternativa da abóbada de caixotões para a capela da ala norte (porventura, um pouco mais tardia), a verdade é que as “abóbadas incómodas” não podem dissociar-se deste espírito marcadamente renascentista que ganhava o espaço do mosteiro. Este comportamento das coberturas, que se estende no tempo e no espaço português, com particular incidência nalgumas zonas, e pactua com outras receitas de natureza mais classicizante, merecerá o devido relevo mais adiante.

A construção da igreja paroquial de S. João de Santa Cruz abre uma nova área de influência crúzia a sul do mosteiro, dando nova amplitude ao espaço do Isento. Se num primeiro momento das reformas manuelinas se pensou na mudança da igreja acanhada e repartida com as Donas para o lado sul ocupando a capela dos Mártires, tal como o defendeu Nogueira Gonçalves<sup>8</sup>, a sua localização definitiva surge na cadeia dos acontecimentos provocados pela reforma de 1527. A extinção do mosteiro feminino e o aproveitamento do seu espaço pelas novas estruturas de raiz humanista, acrescidos à necessidade de outro dinamismo para a igreja paroquial, desencadeou a opção decisiva e remetida para o lado direito do mosteiro.

De que modo se articulava o espaço da nova igreja com a área ocupada pelo colégio de S. João Baptista ou se a construção da primeira precedeu a do segundo, é uma incógnita que permanece. De qualquer forma, as fontes são

---

8 A. Nogueira Gonçalves, “A Capela Matriz do Isento de Santa Cruz de Coimbra”, pp. 116, 127-132.



explícitas na constituição do colégio para cujas salas, eventualmente, João Afonso fazia também os trabalhos de carpintaria em 1535<sup>9</sup>.

A igreja organiza-se num plano de corpo rectangular formado por dois tramos e uma espécie de galilé<sup>10</sup>, sobre os quais se define, mais uma vez, a cobertura em abóbadas abatidas de combados, réplicas adaptadas da abóbada do coro alto. Lateralmente e em simetria, situavam-se os altares sob os arcos de volta perfeita que ainda se mantêm. A capela a oriente forma também um rectângulo imperceptível com abóbada nervurada onde se define um círculo que acentua a ideia de rotundidade de um conjunto dominado pela simbologia expressa nas chaves (entre os usuais florões, o cordeiro, o vaso eucarístico, o sol e a lua. A fachada da igreja, recuada relativamente à linha da fachada da igreja do mosteiro, é uma reconstrução revivalista que alterou a disposição inicial, porventura, mais próxima daquilo que se observa no desenho de Carlos Magne de 1796.

A questão da autoria de todos estes espaços não oferece dúvidas. Não apenas porque Diogo de Castilho é, nesta altura, o homem encarregado de todas as obras de arquitectura no mosteiro mas também porque a sua marca se encontra visível na linha de actuação seguida na definição das abóbadas e dos arcos, nas mísulas de arranque das nervuras ou nas atmosferas criadas a partir da concatenação dos elementos. Explicitamente, nas contas que se pretendem saldar a 15 de Dezembro de 1532, nos pagamentos das obras a Diogo de Castilho, “*nam entram os ... duzentos e cimcoenta mjll reais do coro*”<sup>11</sup>. No capítulo da arquitectura, deverá entender-se, já que a causa da decoração teria sido entregue ao cada vez mais imprescindível João de Ruão. A este pertencerão os frisos e capitéis “lavrados de romano”, os medalhões presentes no coro-alto e os desaparecidos nos portais das capelas laterais da igreja, tal como a Ruão deve ser confiado o planeamento das capelas claustrais nas alas

---

9 Ver Doc. VIII.

10 Nas obras levadas a cabo no actual Café Santa Cruz, efectuadas durante o mês de Janeiro de 2002, foi possível apurar o nível do pavimento original da igreja que se situava sensivelmente à mesma cota do da igreja de Santa Cruz, bem como uma mísula de assentamento de imagem e uma faixa de revestimento azulejar (com dois anjos) que denunciam obras ocorridas na segunda metade do século XVIII.

11 Ver Doc. V.

norte e poente. De facto, a colaboração duradoura dos dois artistas que impuseram e protagonizaram em Coimbra o espaço do Renascimento.

### **3.7. A riqueza desviada.**

Por duas razões fundamentais, foi brilhante o desempenho construtivo do mosteiro de Santa Cruz durante os primeiros 40 anos do século XVI. Sem que uma ultrapasse a outra, conjugaram-se de forma feliz os dois ingredientes que permitiram a liderança do mosteiro no processo de fabricação dos espaços humanistas do Renascimento. A riqueza sucessivamente acumulada ao longo da Idade Média, traduzida nos múltiplos capitais provenientes sobretudo do priorado-mor, e a vontade régia de investimento numa política de renovação que passava por várias frentes, transformaram-se nos pólos dinamizadores de uma acção que elevou os cónegos a um lugar cimeiro na cultura arquitectónica do país.

Para além das obras executadas no âmbito do recinto interno do mosteiro, que envolveram as campanhas manuelinas e joaninas, os crúzios preocuparam-se com as áreas construtivas na generalidade do seu património. Na cidade, o alvo mais evidente deste interesse residiu no investimento feito na capitalização da rua da Sofia, através da construção sistemática de casas de habitação que antecederam aí a entrada triunfal das Ordens religiosas. Fora da cidade, o mosteiro pressentiu a necessidade de transformar as suas inúmeras quintas, concentradas sobretudo na zona do Baixo Mondego, em unidades de exploração agrícola rentáveis através de uma atitude de modernização das infra-estruturas presentes.

1543 foi data fatídica para o mosteiro de Santa Cruz. A protecção régia esvaía-se com a morte do último prior-mor, D. Duarte, e ia progressivamente canalizada para os interesses da Universidade acolitada pela generalidade das Ordens religiosas. A partir deste momento, a Santa Cruz mais não restava senão acatar a partilha de grande parte da sua riqueza entre a Universidade e as novas dioceses criadas. Ruía o império de influências dos crúzios ao mesmo tempo que caía também a sua capacidade interventiva no domínio da arquitectura. Sem alternativa e sujeito a coacção, o mosteiro teve de entregar a rua da Sofia aos religiosos que aqui se preparavam para a construção dos seus colégios e as quintas que tinham também ditado a sua fortuna à Universidade.

### 3.7.1. A Rua da Sofia.

Não é fácil a reconstituição da arquitectura civil num tempo em que escasseiam os vestígios materiais e a documentação é parca em informações detalhadas. O mais importante núcleo documental remete para o espaço paradigmático da Rua da Sofia e as referências fundamentais continuam a ser os *Livros de Notas de Santa Cruz*.

No momento em que a rua era projectada a partir dos dois colégios crúzios de S. Miguel e de Todos-os-Santos, era automaticamente planeado o sentido urbanístico na definição das componentes sociais aí presentes. E se haveriam de passar a dominar as estruturas colegiais que impunham regras de comportamento e estabeleciam diferentes prioridades no plano arquitectónico, a verdade é que os colégios não estavam sozinhos no usufruto deste novo espaço cidadão. Tem sido praticamente esquecida a presença do cidadão comum que vive em estruturas familiares sediadas em normais casas de habitação e completa o ciclo vivencial da rua da Sofia.

Como proprietário dos terrenos, o mosteiro de Santa Cruz confirma a sua capacidade organizativa e empresarial e, logo em 1538, “*em ho tempo que se enlegeo e abryo a sua rua de samta sophya*”<sup>1</sup>, Diogo de Castilho estabelece um contrato de aforamento de chãos destinados à construção de casas que haveriam de condicionar toda a arquitectura privada da rua<sup>2</sup>. Neste terreno (o maior que seria concedido pelos crúzios para o efeito), o arquitecto construiria duas casas de dois sobrados que ocupavam ao longo da rua uma extensão de 15 varas e 2 palmos de “*cunhall a cunhall*” e confinavam com azinhaga para o adro de Santa Justa a norte e a sul com chão para casas também cedido pelo mosteiro em 1538 a António Tenreiro, cavaleiro da Ordem de Cristo e cidadão de Coimbra<sup>3</sup>. Seus vizinhos, todos por contratos de aforamento estabelecidos com o mosteiro em 1538, seriam, para além de António Tenreiro, Pero Luís<sup>4</sup>, Aires Fernandes, tratante<sup>5</sup>, Manuel Tomás, cavaleiro da casa do cardeal Infante e escrivão da despesa e receita dos pagamentos dos catedráticos da

---

<sup>1</sup> Ver Doc. XX.

<sup>2</sup> Ver Doc. XX.

<sup>3</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 155-156/v.

<sup>4</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 90/v-92.

<sup>5</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 32-33/v.

Universidade<sup>6</sup>, Simão Diz, físico do mosteiro<sup>7</sup> e mestre Fernando, cirurgião de Santa Cruz<sup>8</sup>.

Outros locatários da rua da Sofia, usufruindo das mesmas condições estipuladas nos contratos de aforamento com Santa Cruz em 1538, seriam Sebastião da Silva, cidadão de Coimbra<sup>9</sup>, Heitor Fernandes, tabelião das Notas na cidade<sup>10</sup>, Francisco Pedrosa, físico do mosteiro<sup>11</sup>, Diogo de Beja, cavaleiro fidalgo da Casa do rei e cidadão de Coimbra<sup>12</sup> ou Francisco Lorete, carpinteiro de marcenaria dos crúzios<sup>13</sup>. No começo da rua ficava Tomás Lourenço, mercador na cidade, por aforamento de um chão situado entre azinhaga que ia ter à rua Direita e outra rua entre este chão e casas de Duarte de Sá<sup>14</sup>; no outro extremo, situavam-se as casas de mestre Vicente Fabrício, catedrático nos colégios de Santa Cruz<sup>15</sup>. Outros contratos realizados na mesma altura foram defraudados pelo facto de que as casas previstas não se chegarem nunca a construir<sup>16</sup>.

Das categorias sociais implantadas na rua da Sofia resulta, assim, uma coesão baseada na dinâmica dos ofícios que contemplam áreas tão diversas como o ensino, o comércio, as artes da construção, os serviços públicos de notariado e a medicina. E o tecido social que acompanhava as novas concepções urbanísticas não recusava a presença nobilitadora da aristocracia que, por sua vez, não abdicava do seu envolvimento no acto político e cultural que estava em jogo. Em idêntico processo ligado a uma reordenação urbana que implicava a dinâmica dos ofícios e D. Manuel estimulou, a rua das Flores

---

<sup>6</sup> AU.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 59-60/v.

<sup>7</sup> AU.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 54-55/v.

<sup>8</sup> AU.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 28/v-30.

<sup>9</sup> AU.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 76-77/v.

<sup>10</sup> AU.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 49-50/v.

<sup>11</sup> AU.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 55/v-57.

<sup>12</sup> AU.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 60/v-62/v.

<sup>13</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, pp. 28-31.

<sup>14</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 174/v-176.

<sup>15</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 52/v-54.

Quando nos finais de 1540 se estipula a mudança do mosteiro de S. Domingos para a rua da Sofia, as casas do catedrático eram as mais afastadas da Praça de Sansão: “... e correndo esta obra (o mosteiro dominicano) por diante pode ficar hua rua muito honrada antre a porta principal e de seu alpendre que deve ter e as casas do Fabricio que sam de dous sobrados do teor das outras que he onde chega agora o lãço das casas da rua de santa Sufia que he cousa muito boaa e casas nobres e onradas...”: Sousa Viterbo, *Diccionario...*, vol. I, p. 39.

no Porto, aberta em 1521, foi também “*habitada por dois tipos de elite, uma constituída pelos cidadãos nobilitados descendentes do antigo patriciado urbano, outra de «oficiais», caldeireiros, armeiros, serralheiros, pedreiros e mestres pedreiros, imaginários ... alguns dos mais poderosos elementos da comunidade cristã-nova de mercadores que habitaram a antiga Judiaria*”<sup>17</sup>.

A primeira conclusão relevante sobre a projecção do mundo novo que nascia na rua da Sofia terá de ser a atribuição ao mosteiro de Santa Cruz da tutela de todo o processo. Ao mosteiro tem de ser imputada a responsabilidade da sua total programação, sujeita a códigos precisos na construção e nos comportamentos sociais envolventes. Por outro lado, o carácter unitário que define toda a arquitectura civil da rua, com casas que poderiam usufruir de um quintal na parte traseira mas que seriam obrigatoriamente “*de dous sobrados dalto do andar da dita rua pera çima e toda a frontaria ao longo da dita rua sera dalto abaixo de pedra e call e todas as janellas frestas e portaes que fizerem em a dita frontaria seram de pedraria bem laurada e asemada...*”<sup>18</sup>, traduz a vontade de imposição de um programa urbanístico de clareza e racionalidade adequado aos valores planeados para a rua dos ofícios<sup>19</sup> e que só depois seria do Saber. Finalmente, sobre Diogo de Castilho, como arquitecto do mosteiro, terá recaído a tarefa de aí fixar o modelo a ser escrupulosamente seguido. E, embora não seja possível traçar a disposição interna destas casas, resta a imagem das fachadas uniformes de três andares, alinhadas ao longo da

---

<sup>16</sup> Como aconteceu com Simão Pires, Simão Roiz, Brás Eanes e Domingos Vaz, todos sapateiros, ou Francisco Vaz ourives, Diogo Roiz escrivão da Almotaçaria e Afonso Álvares escudeiro: A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 64/v-75/v, 78-79/v.

<sup>17</sup> José Ferrão Afonso, “Dinâmicas urbanísticas do Porto no século XVI e início do século XVII – a colina da vitória como construção de uma cidade nova”, *Actas do Colóquio Internacional, Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 2001, p. 203.

<sup>18</sup> Contrato de aforamento de chão para casas a Pero Luís: A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fl. 91.

<sup>19</sup> As normas arquitectónicas e urbanísticas implementadas no reinado de D. Manuel e divulgadas a todo o país traduziam a preocupação em “*definir uma arquitectura de fachadas iguais com volumetrias simples, vãos normalizados, sacadas de dois palmos reduzindo ao mínimo qualquer saliência (que) conformará um modelo morfológico de arquitectura urbana que se estabelece como um dos elementos essenciais ao urbanismo da cidade do período moderno ... O modelo medieval de rua-travessa, desenvolvido ao longo dos séculos XIV e XV sofre assim um processo de abstracção suportado em lógicas aritméticas fundamentadas numa teorização aristotélica e racionalista, que elege a aritmética como base epistemológica do seu discurso formal*”: Hélder Carita, “Legislação e administração urbana no século XVI”, *Actas do Colóquio Internacional, Universo Urbanístico Português 1415-1822*, p. 181.

rua a estabelecer a coerência de um plano que seria, a breve prazo, complementado com a presença dos colégios universitários.

Na realidade, muitas das casas que aqui se construíram seriam, logo a partir de meados do século, absorvidas pela poderosa máquina montada pelas diversas Ordens religiosas em aliança com a Universidade. As casas de Diogo de Castilho “*fforam tomadas per mando delRei noso senhor pera o collegio de sam Francisco*”<sup>20</sup> e o mesmo destino terão tido outras. O elemento civil tendia para a atrofia num espaço progressivamente ocupado pelos estudantes religiosos.

### **3.7.2. A perda das rendas do priorado-mor.**

A responsabilidade do mosteiro de Santa Cruz na divulgação da arquitectura do Renascimento não se circunscreveu ao espaço interno da sua cerca ou à cidade de Coimbra. Detentor de um património alargado que passava pela posse de inúmeros terrenos no âmbito citadino, o mosteiro usufruía ainda de vastíssimos rendimentos provenientes do seu padroado. Através de sucessivos contratos de aforamento ou emprazamento, estas propriedades asseguravam aos religiosos a sua confortável sobrevivência traduzida em pão, vinho, azeite, legumes, cereais, carnes, peixe ou dinheiro. Os foreiros obrigavam-se à sua exploração e desenvolvimento agrícola e, não raras vezes, acabavam por desistir do contrato estabelecido com o mosteiro por incapacidade no pagamento das rendas estipuladas. Frequentemente, os inquilinos dos crúzios eram também obrigados à construção de casas de habitação, para aí residirem ou para os caseiros, e das infra-estruturas necessárias à agricultura e à preservação das colheitas.

*Os Livros de Notas* ou os *Livros dos Prazos* do mosteiro desempenham um papel importantíssimo na possibilidade de reconstituição desta esfera sócio-jurídica para o século XVI, aclarando relações de dependência contratual, definindo a estabilidade dos mercados ou, simplesmente, evidenciando a máquina empresarial montada pelos crúzios.

Particularmente nas quintas da propriedade do mosteiro, concentradas sobretudo em todo o Baixo Mondego, são nítidos os esforços de

desenvolvimento económico acompanhados da aposta construtiva no âmbito da arquitectura civil e religiosa. Através dela, e utilizando a mão-de-obra normalmente ligada ao mosteiro, os campos do Baixo Mondego são sucessivamente preenchidos com os modelos que respondem à funcionalidade exigida e contemplam o sentido moderno da arquitectura.

Foi diverso o destino de cada uma dessas quintas que asseguravam o bem estar dos cónegos. Grande parte delas transitou ainda na década de 40 do século XVI para o priorado da Universidade, o que contribuiu em larga medida para o atrofamento financeiro do mosteiro e a sua impossibilidade de continuar a política mecenática que até então o tinha caracterizado. O que resta hoje dessas quintas já pouco corresponde a esses núcleos de desenvolvimento agrário organizados à volta da casa do inquilino (ou do seu caseiro) e da estrutura religiosa montada. Com efeito, a construção de capelas anexas às casas ou a curta distância delas, sob a vigilância do mosteiro, permitia dar resposta às necessidades religiosas do tecido rural aí envolvido e facilitava, ao mesmo tempo, a sua concentração.

### **A Quinta de Treixede.**

A esmagadora maioria das quintas pertencentes ao mosteiro de Santa Cruz não preservam, infelizmente, o sabor quinhentista que as deveria ter caracterizado até data indefinida. A maior parte delas sofreu alterações que desvirtuaram por completo as obras de vulto que os crúzios puderam levar a cabo até aos meados do século XVI, momento em que o seu poder económico começou irreversivelmente a declinar.

As referências à quinta de Treixede (que se estendia em frente à vila de Pereira nos campos do Baixo Mondego) aparecem regularmente na documentação crúzia, através de diversos contratos de empraçamento ou aforamento, demonstrando a sua vitalidade económica e a preocupação dos cónegos no seu desenvolvimento.

A quinta de Treixede que manteve, pelo menos até 1559, “*frades barbados do dito moesteiro*”<sup>21</sup>, foi igualmente alvo de obras consideráveis que

---

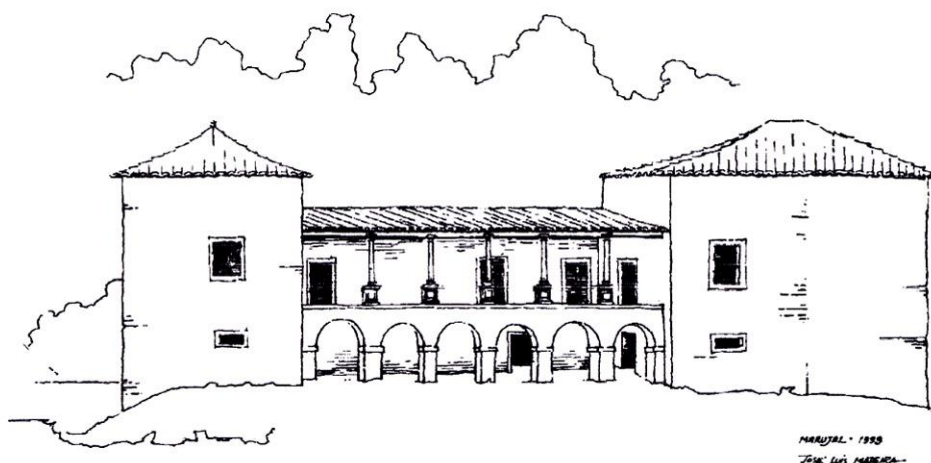
<sup>20</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 15, Liv. 44, fl. 56/v.

<sup>21</sup> Ver Doc. XXVI.



envolviam a construção de duas casas (uma maior e outra mais pequena) e um celeiro que o pedreiro Francisco Gonçalves fazia de empreitada em 1542 enquanto Rodrigo Eanes se encarregava das obras de carpintaria<sup>22</sup>. Destas construções da quinta, que passaria também para a tutela da Universidade, nada resta. Sem que seja possível qualquer reconstituição dos espaços construídos, em 1570 a Quinta tinha “*huã torre sobradada cõ çeleiro velho E outro novo de Sobrado cõ casa pera os Rendeiros em que Recolhem a Renda, E casas terreas, orta E pomar que o quinteiro que na dita quintaã estaa tem pera sua servintia*”<sup>23</sup>.

### A quinta do Marujal.



Casa da Quinta do Marujal. Desenho a tinta da china.

José Luís Madeira, 1995.

---

Em 1538, “*frey Jorge frade barbato do moesteiro de santa cruz tem doze mil reais cadano cõ ho cargo de guarda da quintaã de treixede em quãto for merçe del Rey p alu<sup>a</sup> f<sup>o</sup> em ev<sup>a</sup> a xix de Junho de b<sup>o</sup> xxxj*”: B.P.E., *Liuro da fazemda do Infante dom Amrrique começou em Janeiro do ano de quinhentos trinta e oito annos*, cod. CVII/1-29, fl. 10/v.

<sup>22</sup> Ver Doc. XVIII.

Francisco Gonçalves e Rodrigo Eanes encontram-se ligados ao mosteiro de Santa Cruz e testemunhando diversos contratos, desde 2 de Junho de 1520 e 15 de Outubro de 1531, respectivamente: A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 1, fls. 219/v-221/v; T. 6, Liv. 11, fls. 67-67/v.

<sup>23</sup> António G. da Rocha Madahil, *Livro da Fazenda e Rendas da Universidade...*, p. 115.

A quinta do Marujal<sup>24</sup>, próxima de Verride e em completo estado de abandono, constitui um bom exemplo do grau de actualização e erudição a que os crúzios levaram esta arquitectura rural. Encontramos na arquitectura civil desta quinta a denúncia do ideal de perfeição consubstanciado na regularização do espaço da casa quinhentista, através da adopção do módulo do quadrado ou do rectângulo definido nos ângulos pela colocação de torres com a fachada principal aberta por *loggias* mais ou menos elegantes e o espaço interno estruturado por um ou mais pátios. O modelo, que denunciava as preferências da encomenda culta da época e encontrava o paralelo no ambiente requintado que, ainda no século XV, se tinha gerado em torno da Villa Medici de Poggio a Caiano (1485-1513), manifestava-se também na arquitectura portuguesa do século XVI, como na casa da quinta da Cardiga<sup>25</sup> (Golegã) propriedade dos Cavaleiros de Cristo, ou no paço de Salvaterra de Magos<sup>26</sup>. A primeira, embora ainda sem a comprovação documental, ostenta a marca indesmentível das orientações do arquitecto João de Castilho com a mesma plasticidade expressa nas obras do Convento de Cristo na década de 40; o segundo anda, de há muito, ligado ao nome de Miguel de Arruda.

A quinta do Marujal compreende ainda, situada a curta distância da casa, a capela da invocação de Santa Leocádia, datada de 1541 no arco triunfal

---

<sup>24</sup> Propriedade que, em 1562, era delimitada pela “... valla que vem da villa noua damcos pera o rio e ate elle partem com estrada e caminho pubriquo que vem de villa noua da barqua e com terras do mostr<sup>o</sup> de sãta clara da dita cidade de coimbra e cõ terras dos casais das cardosas e com outras cõfromtaciones...”: A.U.C.: Universidade de Coimbra - Fazenda - Quinta do Marujal (Sentenças) - Séc. XVI, doc. avulso.

Em 17 de Janeiro de 1513 o Marujal, que constituía “*hua aldea de sete casaes e meo*”, era aforado em dois terços aos lavradores Jorge Anes e Jorge Afonso; em 11 de Janeiro de 1515, fez-se novo contrato de aforamento a Álvaro Martins Manso, lavrador e morador em Verride, da “*outra terça parte da dita aldea do murujall que ainda estaua por afforar*”: A.U.C.: *Feito em que o mosteiro de Santa Cruz foi autor e a Universidade re*, Dep. IV, S.1<sup>a</sup> E, Est. 15, Tab. 4, nº 44, fls. 762-767/v.

<sup>25</sup> Propriedade do Infante D. Luís antes de passar, em 1530, para a comenda da Ordem de Cristo: B.N.L., Ms. 8842, fl. 232/v. Frei António de Lisboa, “*fes mais as cazas da Cardiga tam grandes e sumptuosas que não só à vista o mostram mas dentro se ve quam capazes pera agazalhar a hum Rey e Rainha privados e mais senhores e chusma que acompanhava ao Rey o que o obrigou a fazer isto foy que como a devoção mais hia crescendo e augmentandosse no devoto Rey que queria estar sempre com os novos Religiosos, pera que lhe ficassem mais faceis as Jornadas de Almeirim, ao Convento fes estas cazas que de Almeirim pode ser tres legoas e mea e da Cardiga ao Convento tres e assi com facilidade se andava este caminho que ao Rey facilitava o desejo que tinha de o andar*”: A.N.T.T.: *Ordem de Cristo*, Liv. 47, fl. 3.

da capela-mor, redonda e com cúpula à qual foi acrescentado um corpo rectangular. Restam vestígios da decoração retabular pétreo (apenas a predela) que se integram na comum sensibilidade da época dominada pela escola de João de Ruão. A imagem da Santa, até há poucos anos incorporada no nicho central do retábulo (com uma estrutura de três nichos posteriores à predela) e hoje em residência da actual proprietária da quinta, é uma escultura ainda de feição goticizante, da transição do século XV para o século XVI, o que indicia, porventura, uma construção anterior à data inscrita no arco triunfal. Este é preenchido na totalidade com uma inscrição latina parcialmente apagada pelo tempo: DIVAE. LEOCADIAE. VIRGINI. (...) PAN (...) DIDACS (...) ANIS. HC (?). TEMPLVMA. PRIMO. LAPIDE. SVIS. SVMPTIBVS. EREXIT. EX. VOTO. ANNO. DNI. M.D.XXXI.

Pelas pesquisas efectuadas no Arquivo da Universidade de Coimbra, foi possível apurar que um dos inquilinos da quinta foi Diogo Afonso<sup>27</sup>, secretário do Cardeal D. Afonso e filho de Ana Pires e Afonso Dias que, por sua vez, tinha sido secretário do prior de Santa Cruz D. João de Noronha e, em 1518, era igualmente secretário do Infante D. Afonso<sup>28</sup>. Diogo Afonso que, em 1527

---

<sup>26</sup> Também propriedade do Infante D. Luís. Veja-se a reconstituição do paço em: Joaquim Manuel da S. Coreira e Natália Brito Correia Guedes, *O Paço Real de Salvaterra de Magos*, Lisboa, 1989, p. 35.

<sup>27</sup> Sobre Diogo Afonso, e devido aos estudos de Inocêncio F. da Silva, apenas se conhecia a sua faceta de autor de obras que foram impressas em Coimbra, em 1554 e 1560: *Historia da vida e martyrio do glorioso sancto Thomas...* e *Vida & milagres da gloriosa Raynha sancta Isabel...* Sobre uma terceira obra, *Vida de sancto Amaro...*, não existem certezas de ter sido impressa: Inocêncio F. da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, T. 2, Lisboa, Imp. Nacional, 1859, pp. 141-142.

<sup>28</sup> A importância de Afonso Dias, natural de Coimbra, comprova-se pelas facilidades e privilégios em terras que o mosteiro de Santa Cruz lhe dá em aforamento: em 4 de Maio de 1506, o paúl de Barbeito - termo das Alhadas - ao qual renuncia a 17 de Abril de 1518, por andar “*ora ocupado em muitas coussas de seruiço do dito mosteiro*”; em 23 de Junho de 1519, uma courela de vinha na quinta de Vale de Custas, “*que estaa na sombra dos oliuaes desta cidade*”; empraçamento de “*tres pedaços de terra que chamãa insoas abaixo da quintaã dalmeara termo de môtemor o uelho*” - estas mesmas terras passariam em 19 de Maio de 1543 (sendo já falecidos Afonso Dias e Ana Pires) para a sua filha Maria Dias que, em 19 de Março de 1547, as passa, por contrato de escambo, a seu irmão Diogo Afonso; empraçamento de “*huma terra e pomar na villa de Lrya ao lomguo do ryo peguada cõ ho m<sup>ro</sup> de sã ffr<sup>co</sup>*” que, em 22 de Outubro de 1544, passariam também para a filha Maria Dias: A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. I, Liv. 1, fls. 4-5/v, 63/v-65/v; T. 10, Liv. 22, fls. 54-56/v; T. 10, Liv. 23, fls. 60/v-61/v; T. 11, Liv. 28, fls. 1-2.

Em Abril de 1526, ainda participa na sessão camarária, na qualidade de cidadão, para resolver os problemas relacionados com a projectada visita régia à cidade mas, em Junho do mesmo ano, já não está presente na reunião de Câmara que institui um delegado a enviar ao rei insistindo na mesma visita. Se terá, entretanto, falecido ou qualquer outra razão determinou a

era moço fidalgo do Infante Cardeal D. Afonso<sup>29</sup>, acabaria por herdar o cargo de seu pai e os benefícios concedidos pelos crúzios<sup>30</sup>. Por volta de 1534, e por morte do pai, toma conta da quinta do Marujal<sup>31</sup>. Depois da incorporação da quinta no padroado da Universidade em 10 de Junho de 1546<sup>32</sup>, Diogo Afonso manteve a sua exploração até uma data que não pudemos averiguar. Mas se em 1575 ainda se encontra próximo do mosteiro de Santa Cruz<sup>33</sup>, teria,

---

sua ausência, não o sabemos: Mário Brandão, “Cartas de frei Brás de Braga para os Priors do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra”, *Estudos Vários*, vol. I, Coimbra, 1972, pp. 215-216, 219.

<sup>29</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 4, Liv. 7, fls. 6/v-7.

<sup>30</sup> Em 1 de Abril de 1536, o mosteiro cede-lhe, a título de emprazamento, “e p<sup>o</sup> o dito d<sup>o</sup> a<sup>o</sup> ser p<sup>a</sup> que o dito comuento m<sup>io</sup> estima”, a Ribeira de Bandos e o paúl do Barbeito que já trazia seu pai; em 8 de Outubro do mesmo ano, toma, como segunda pessoa, o prazo (também iniciado por seu pai) de umas casas “sytuadas em saõsaõ e partem de hum cabo cõ casas do dito m<sup>o</sup> que traz a mulher que foy de J<sup>o</sup> cabrall e do soam cõ casas de J<sup>o</sup> Roiz escud<sup>o</sup> e de tras contra ho aguiam entestam na judiaria e cõ outras cõfromtações”; em 25 de Outubro de 1544, uma terra em Santarém e, da mesma forma, duas casas térreas em Montarroio (Coimbra), às quais renunciaria em 1545 em favor de seu sobrinho, o licenciado Damião Nogueira; seriam, porventura, estas casas que, nos inícios de 1551, seriam tomadas para o colégio das Artes, pagando-se a Diogo Afonso a quantia de 260.000 reais: A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 7, Liv. 15, fls. 23-24/v, 94/v- 96; T. 10, Liv. 23, fls. 65/v- 67; T. 10, Liv. 25, fls. 1-2/v; Mário Brandão, *Documentos de D. João III*, vol. IV, Coimbra, 1941, pp. 91-93.

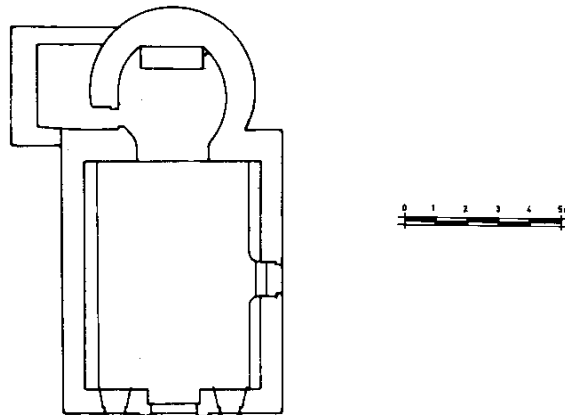
<sup>31</sup> Em testemunho de 1559, refere que, “...elle avera vinte e çimco años pouco mais ou menos que posue os casaes do marujall e sempre elle test<sup>a</sup> pagou dous mill rs de pensã delles em dr<sup>o</sup> ao reçebedor do priorado moor e ha vniuersydade depois que sobcedeo no dito priorado moor, e que seu pay que aja gloria pagou sempre a dita pensam em dr<sup>o</sup>...”: A.U.C.: *Feito em que o mosteiro de Santa Cruz foi autor...*, fls. 1107/v-1108.

No mesmo ano de 1559, e por testemunho de João Gonçalves escudeiro do Bispo D. Jorge de Almeida, nos casais do Marujal, “...antes de serem afforados a affonso dias pay do dito diogo affonso ... herã tã pobres os caseyros que nã tinhã por honde pagar o fforo e que a terra hera muyto somenos e que os caseyros deyxarã os ditos casaes por serem pobres e affonso diz pay do dito diogo affonso ouue os ditos casaes de santa cruz ...”: A.U.C.: *Feito em que o mosteiro de Santa Cruz foi autor...*, fl. 289/v.

<sup>32</sup> A.U.C.: *Feito em que o mosteiro de Santa Cruz foi autor...*, fls. 904/v-905.

<sup>33</sup> “S<sup>tes</sup> prior e cõ<sup>o</sup>. D<sup>o</sup> Affonso secretario que foi do Car<sup>al</sup> que aia gloria faço saber a vossas mrçes que eu trago em tres uidas de que som a prm<sup>ra</sup> tres peças de terra que chamam insoas abaixo dalmeara, de que pago cadaño a este cõu<sup>o</sup> ou a seus r em dr<sup>o</sup> de pensão dous vinteens e hum alq<sup>r</sup> de trigo, como cõsta do titt<sup>o</sup> aqui junto as quães peças de terra meu pai tirou per demãda a çertas p<sup>as</sup> que as traziã por reguengo e despois de tiradas tendo dellas titt<sup>o</sup> em vidas pllo m<sup>o</sup> as encomendou ou arendou a lauradores de verride que as laurassem e aproueitassem em quãto lhe a elle aprouesse e lhe pagassem a reção como suas vezinhas .S. de hua o terço por ser terra feita e de melhoria, e das outras duas de sete hum por terem neçessidade de vallas e m<sup>tos</sup> reparios. E estes as trouxerã sempre em vida de meu pai, que has deixou a minha mai em 2<sup>a</sup> p<sup>a</sup> e ella despois a minha Jrmaã que staa na madre de deus em 3<sup>a</sup> p<sup>a</sup> a qual por os detos lauradores se quererem aleuãtar cõ ellas lhes mãdou fazer demãda em que por nã ser bem grãgeada ouuerã sentença dizendo que as herdarã de seus pais som<sup>te</sup> hum delles que chamã J<sup>o</sup> estez sendo citado cõfessou a verdade e alargou a terra de que se tirou sentença. E minha Jrmaã lha tornou a deixar aquella que ho deto j<sup>o</sup> estez trazia que he hua õde esteue ãtigam<sup>te</sup> hum moinho de mares cõ sua caldr<sup>a</sup>. E despois ouue eu esta terra de minha Jrmaã per hum escaybo que fiz cõ ella em que fiquei a prm<sup>ra</sup> vida tudo cõ L<sup>a</sup> e titt<sup>o</sup> do m<sup>o</sup> aqui junto. E fallecendo este J<sup>o</sup> estez arendei a deta terra a hum seu j<sup>o</sup> D<sup>o</sup>s estez por reção de quinto o qual a trouxe atee agora. E por que ello he homem fraco e nã tem gado nem posse p<sup>a</sup> aproueitar quãdo uem o tpo da lauoyra e assi fica e anda a terra desaproueitada e nã da a nouidade como daria se fosse de hum laurador que tiuesse posse p<sup>a</sup> o fazer e a reparar de vallas e outrs

possivelmente, mantido a quinta até Fevereiro de 1589, altura em que a Universidade estabeleceu novo contrato de empraçamento com Francisco Brandão<sup>34</sup>.



Marujal. Planta da capela de Santa Leocádia.

José Luís Madeira, 1995.

Nos inícios da década de 40 foi o responsável pela construção da nova capela erigida em ex voto<sup>35</sup>. Salvaguardada a hipótese da existência de uma pequena ermida anterior às obras de 1541 (possivelmente redonda como não é estranho à zona), a verdade é que os elementos construtivos presentes, como a

---

*beneficios necesarios a queria dar a hum esteuã rojz m<sup>or</sup> em verride dos prncipaes lauradores dahii cõ obrigação de pagar o deto quinto e fazer todos os repairos de vallas e quaesqr outos necesarios, cõtanto que vossas m<sup>s</sup> lhe façã della titt<sup>o</sup> em fateosim. E porque eu disse som cõtente pollo prou<sup>o</sup> que dahii vem a mim e ao m<sup>ro</sup> p (rasgado) merçes lhe fação titt<sup>o</sup> em fateosim da deta terra cõ as detas (rasgado) de reção de quinto e repairos. E por ser disto cõtente e lha peço (rasgado) esta no prm<sup>ro</sup> de set<sup>o</sup> de 1575. D<sup>o</sup> Affom.*

*O prior e conuento nõ podem mudar o prazo de uidas em fatiosim ainda que seia em evidente proueito do moestr<sup>o</sup> sem liçença do capitullo geral, pollo que se nõ pode fazer o que o sôr suplicãte pede, em tres de setembro de 1575. Dom nicolao.*

*Sres pror e cou<sup>o</sup>. peço a vs. ms. pois nã podem fazer prazo em fateosim desta terra a este esteuã rojz que lho façã em tres vidas cõ esta reção de quinto e obrigação dos repairos cadãno e vallas neçessarias p<sup>a</sup> proueito da terra e cõ as mais cõdições ordinarias nos semelhãtes prazos no que reciberei mercee.*

*posto que o prior e conuento naõ custumãõ fazer semelhãtes prazos por o efeito delles ceder em alguã maneira em periuizo do moestr<sup>o</sup>. Auendo porem respeito ao que o sôr dioguo affonssso secretario em estas duas pitições diz .S. a boa amisidade que cõ ello temos praz ao pror e conuento conçederlhe o que na segunda pitição pede e o prazo se fara em este moestr<sup>o</sup> oje xbij de setembro de 1575 años. Dom nicolau<sup>o</sup>”: A.U.C.: Livros de Notas de Santa Cruz, T. 16, Liv. 45, fl. inum.*

O contrato de empraçamento destas terras a Estevão Roiz acabaria por ser feito a 9 de Março de 1576: A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 16, Liv. 45, fls. 59-61/v.

<sup>34</sup> António G. da Rocha Madahil, *Livro da Fazenda e Rendas da Universidade de Coimbra em 1570*, Coimbra, Univ. Conimbrigensis Studia Ac Regesta, 1940, p. 134.

cornija e as gárgulas exteriores, o arco triunfal de molduras sucessivas<sup>36</sup> (de nítida correspondência com os arcos das janelas da fachada), o tratamento conferido à entrada da exígua dependência que funcionaria como sacristia (com arestas chanfradas e dotadas de um pequeno registo ornamental na parte inferior como tantas vezes acontece neste período e também na arquitectura crúzia, como o exemplo exposto na entrada do refeitório do mosteiro em Coimbra), a moldura que estabelece interiormente a transição entre a cúpula e a parede vertical da capela redonda, a predela do retábulo e o que resta da cobertura do altar com azulejos quinhentistas, remetem a parte principal da construção da capela para os meados do século XVI. O elemento mais dissonante à época encontra-se no portal principal de arco redondo e ornado com uma decoração de pontas de diamante cortadas que pertencerá, possivelmente, a um tempo mais tardio mas ainda imbuído de claras sugestões serlianas, porventura coincidente com a reconstrução da casa que sobrevive. Debaixo do reboco e acima da janela da direita, pode ver-se parte de uma inscrição datada de Quinhentos e reaproveitada para a construção da parede. A tratar-se de inscrição tumular, fica comprovada a existência do corpo da capela, já no século XVI, onde se efectuariam os enterramentos de pessoas residentes no Marujal, à semelhança, aliás, do que acontece ao longo de todo o século XVII<sup>37</sup>. Também os elementos decorativos que se registam no portal lateral, iguais aos da entrada da sacristia, apontam para a formação inequívoca do corpo ainda na primeira metade do século XVI.

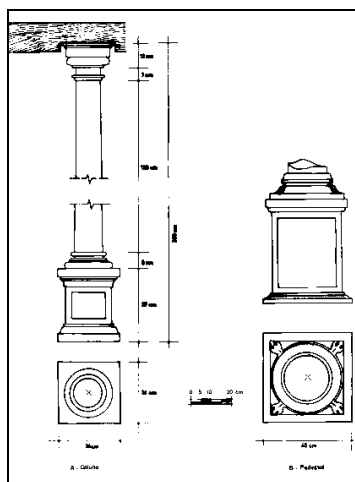
A casa que se conserva, sugere ainda hoje os traços modelares de Quinhentos, embora globalmente se possa adiantar uma datação a rondar a transição do século XVI para o século XVII, sendo aí incerto o nível de participação de Diogo Afonso. Mas, na fachada a leste encontram-se os vestígios que mais claramente evidenciam os meados do século XVI, altura em

---

<sup>35</sup> “*E está hi huã ermida que o inquilino fez de Santa Locadia, nova e muy noble*”: António G. da Rocha Madahil, *Livro da Fazenda e Rendas da Universidade...*, p. 134.

<sup>36</sup> Uma tipologia claramente estabelecida na tratadística serliana e que se encontra, nesta altura, disseminada um pouco por todo o país. Vejam-se, na área de Coimbra, e para além dos exemplos citadinos, o portal principal e o arco triunfal da capela de Cadima (do mosteiro de Santa Cruz), da igreja de Ribeira de Frades, ou, um pouco mais longe, os portais laterais da igreja matriz de Pedrógão Grande.

que o secretário mantinha a quinta na sua posse tendo, provavelmente, imprimido à casa a configuração básica que se guarda: na varanda definida no piso superior, sobrevive um pequeno pedestal que ainda mantém uma base de coluna com as quatro folhas, elementos em tudo idênticos aos que encontramos disseminados na arquitectura citadina dos meados do século, como os elementos construtivos paralelos que restam da antiga colunata formada no noviciado do colégio do Carmo.



Marujal. Coluna da varanda na fachada norte e pedestal na varanda a nascente.

José Luís Madeira, 1995.

Se é visível um conjunto de alterações efectuado em épocas mais tardias, como o acrescentamento do corpo angular oeste no século XVIII ou outras configurações estabelecidas nos séculos XIX e XX, mantém-se, mesmo assim, a estrutura básica da construção com acentuado carácter de simetria e inteligibilidade espacial. Respeitando as antigas lições de Alberti, a *loggia* na fachada norte do Marujal define-se por arcaria assente sobre pilares no piso térreo enquanto a colunata superior sustenta arquitrave de madeira<sup>38</sup>. As cinco colunas dóricas apoiam-se em base emoldurada, um pouco à semelhança do que acontece nas obras patrocinadas em Coimbra pelo bispo-conde D. Afonso

<sup>37</sup> No século XVII, a capela de Santa Leocádia regista-se como anexa à igreja de Nossa Senhora da Conceição de Vila Nova da Barca: A.U.C.: *Livro de registos de baptismos, casamentos e óbitos de Vila Nova da Barca (1611-1698)*.

<sup>38</sup> “*A Quelle cose, che noi imitiamo gli Archi, bisogna che vi si mettino colonne quadrate, percioche se noi vi mettessimo colonne tonde, sarebbe il lauoro difettoso; conciosia che le teste de gli Archi non poserebbono sul sodo della collonna che vi è sotto; ma quanto il quadrato della testa dello arco eccederebbe il cerchio, che dentro a se si rinchiude, tanto*

de Castelo Branco<sup>39</sup>, contributo fundamental para delimitar uma época construtiva. O lado sul é fechado por uma casa ampla rectangular e paralela à fachada principal que teria, até tempos recentes, funcionado como celeiro. E se bem que as suas estruturas parietais não sejam antigas, as portas de acesso (a norte e poente), de ombreiras e lintel chanfrados, denunciam a contemporaneidade desta dependência com a casa principal estabelecendo a regularidade do conjunto. A escadaria que dá acesso à porta norte, encontra-se datada de 1641, altura em que o Doutor Tomás Serrão de Brito tinha a quinta à sua responsabilidade.

Na realidade, as informações mais abundantes sobre a quinta do Marujal, e atestando a sua importância, registam-se apenas no século XVII, na posse de figuras proeminentes da política e da cultura portuguesa da época<sup>40</sup>.

Não se encontram planos ou denúncias documentais sobre o responsável pelos projectos quinhentistas para o Marujal mas as ligações de Diogo Afonso ao mosteiro de Santa Cruz, a inevitável proximidade a Diogo de Castilho e a actualização das concepções espaciais mais eruditas ao tempo, fazem do arquitecto o homem mais capaz em Coimbra de interpretar as aspirações estéticas e culturais do Secretário. E não são apenas os vestígios construtivos dos meados do século que indicam a sensibilidade castilhana, é sobretudo a sábia disposição dos espaços e a sua integração na paisagem que denunciam o paralelismo entre a exigência do homem das letras e o artista visionário das formas na construção dos espaços humanos.

---

*poserebbe in vano*“, Leon Batista Alberti, *L'Architettura*, Venetia, Appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1565, p. 258.

<sup>39</sup> António Pimentel, “As empresas artísticas do bispo-conde D. Afonso de Castelo Branco”, *Mundo da Arte*, nºs 8-9, Coimbra, 1982, pp. 54-68.

<sup>40</sup> Em 1622 e 1623 morava na quinta o padre Manuel Roiz, feitor de D. Catarina (desconhecemos quem seja); em 1640 e 1641, Manuel de Almeida e João de Almeida são feitores do doutor Tomás Serrão de Brito (lente da cadeira de Véspera de Medicina de 1632 a 1644 e lente de Prima de 1644 a 1654 na Universidade de Coimbra); em 1646 encontramos como senhorio da quinta o doutor Francisco Vahia Teixeira (lente de Leis da Universidade de Coimbra e jubilado em 1664; em 1649 foi desembargador da Casa da Suplicação; em 1650 desembargador dos Agravos, lugar que acumulava com o de desembargador do Paço) que se regista aí, como padrinho de baptismos, até 18 de Janeiro de 1671: A.U.C.: *Livro de registos de baptismos, casamentos e óbitos de Vila Nova da Barca (1611-1698)*.



**CAPÍTULO II**  
**PROGRAMAS ARQUITECTÓNICOS**



### 1. A reforma da Universidade e a rua da Sofia.

A dedicação do Infante D. Pedro à causa dos Estudos e, porventura, a vontade de transformar os seus domínios numa unidade celular de contra poder apoiada e legitimada pelo Saber, expressam-se na régia intenção de, em 1443, colocar em Coimbra um novo Estudo Geral como alternativa ao de Lisboa. O Infante, protector da nova Universidade a ser dotada com as rendas da igreja de S. Tiago de Almalaguês do padroado da Sé e anexa à igreja de S. Pedro de Almedina<sup>1</sup>, não teria tempo de concretizar os seus projectos. Depois do desastre de Alfarrobeira, D. Afonso V haveria de prestar uma espécie de pública homenagem ao tio, insistindo, por Provisão datada de 22 de Setembro de 1450<sup>2</sup>, na necessidade da criação de uma segunda Universidade em Coimbra. Na realidade, seria ainda preciso esperar quase um século para que tal viesse a acontecer.

Ao longo do século XV, as crescentes preocupações com o ensino levaram D. Manuel à promulgação de novos Estatutos para a Universidade e à criação de institutos colegiais em Lisboa (1508), Braga (1509), Guimarães ((1512) e Évora (1520). De vida relativamente curta e atribulada foram todos estes colégios embora, como no caso do de Braga, entregue ao arcebispo D. Diogo de Sousa, os patrocínios e as responsabilidades lectivas fossem do mais alto nível. Já em tempo de D. João III, em 1535, a criação do colégio jerónimo da Penha Longa por frei Diogo de Murça (recentemente chegado de Lovaina), revelou-se na mesma condenação da extinção. Logo em 1537, o rei decidiu a mudança do colégio para o mosteiro da Costa em Guimarães<sup>3</sup> que haveria de ser frequentado pelo seu filho D. Duarte. O colégio de projecção reconhecida e

---

1 Francisco Leitão Ferreira, *Noticias Chronologicas da Universidade de Coimbra*, Primeira Parte, Coimbra, Universitatis Conimbrigensis Studia Ac Regesta, 1937, pp. 704-711.

2 Francisco Leitão Ferreira, *Noticias Chronologicas...*, Primeira Parte, pp. 734-736; Teófilo Braga, *Historia da Universidade de Coimbra nas suas relações com a Instrucção Publica Portugueza*, vol. I, Lisboa, 1892, pp. 147-149.

3 Barroso da Fonte, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Lisboa-Mafra, ELO, Publicidade, Artes Gráficas, Lda, 1995.

com prerrogativas para conceder os graus de bacharel, licenciado e doutor, sofreria duros golpes com a deslocação para Coimbra das suas figuras mais prestigiadas como frei Diogo de Murça, António Caiado ou Inácio de Moraes.

A definitiva instalação da Universidade em Coimbra encontra-se inserida no processo de controlo régio da instituição e na aposta de modernização das estruturas académicas, tornando-as mais fortes no acompanhamento eficaz das exigências levantadas pela máquina administrativa do país, obrigada a cobrir a vasta área de um Império constantemente ameaçado. Nesse projecto gigantesco que implicava a reordenação da estrutura física e mental da cidade, e no desenvolvimento de todos os ensaios levados a cabo pelo mosteiro de Santa Cruz, a Universidade e os colégios implantados ao longo da rua da Sofia terão um papel determinante.

## 2. Os colégios universitários.

A solidificação das estruturas colegiais em redor da Universidade coincidiu com a implantação definitiva desta instituição em Coimbra, porque só no século XVI foi possível encontrar a reunião das vontades políticas que promoveram a fertilidade do tempo no desenvolvimento dos colégios. Quando já em 1426, o Infante D. Pedro escrevia de Bruges ao irmão, o então Príncipe D. Duarte, estimulando-o à reforma da Universidade e à criação de “*dous ou mais Collegios em os quaes fossem mantheudos escolares pobres e outros ricos [que] vivessem com elles e as suas proprias despezas, e todos morassem do Collegio a dentro, e fossem regidos por o (muito?) que de tal Collegio tivesse carrego*”<sup>1</sup>, os modelos de Oxford e de Paris, também aí invocados pelo duque de Coimbra, não tinham ainda condições de prosperar num Portugal dividido pelas tensões que haveriam de conduzir a Alfarrobeira. Os velhos códigos da nobreza fundiária arrastavam-se assim à revelia das ideias que o Príncipe das Sete Partidas já tinha defendido na Virtuosa Bemfeitoria - a necessidade do preenchimento dos quadros religiosos ou político-institucionais do Reino com gente apetrechada também a partir das instituições colegiais: “*Por esta guisa enflorceria a Coroa reall com muytos Letrados: E os rrectores das egreias serião prudentes, e as Capeellas dos senhores andariam hornadas e seriam melhores, e mais coloradas as supplicações; e o poboo leygo nunca tam mal seria rregido pollos que fossem sabedores que mayor proueyto nom tirassem que dos ignorantes que assy meesmos empecem, e a outrem nom prestam*”<sup>2</sup>.

Não faltaram, afinal, as tentativas ao longo do século XV para instituir os colégios articulados com a Universidade. Em Lisboa e por testamento, datado de 9 de Dezembro de 1447, o Doutor Diogo Afonso Manganha, lente de Leis na Universidade de Lisboa e Desembargador do Paço, estipula a criação de um colégio a funcionar “*nas nossas Cassas da morada da beira de Ssam Jorge, em nas quaes se recebessem dez Escolares proves de todo, e quatro Servidores ... e que os meus livros se posesem em huma Livraria per*

1 Francisco Leitão Ferreira, *Noticias Chronologicas...*, Primeira Parte, pp. 688-689.

2 Publ. em Francisco Leitão Ferreira, *Noticias Chronologicas...*, Primeira Parte, p. 690.

*cadeas, dentro nas ditas cassas ... Os Reitores da Oniversydade possam tomar a conta ao Colegio, e costringer o Reitor delle, que comprem bem, e fulmine as posissoees, e acreçente nos Escolares*<sup>3</sup>. A preocupação do afamado orador ia ao ponto de definir os regulamentos para a entrada dos dez estudantes de Gramática, a sua permanência no colégio e as condições para o seu sustento. A importância dos colégios como arma de arremesso num contexto de conflitualidade entre duas facções em litígio declarado é igualmente explícita na imposição testamentária: *“Peço por mercee a Iffante Dom Pedro, que com meu Testamento, nem coussas, non aja de ver, nem se entremeta, per bem nem per mal, e se tal coussa reccrrecer, leyxo a elRey, que per sy, e per conselho doutros, e nom delle, ho determine*<sup>4</sup>. O Doutor Mangancha, aliado do conde de Ourém (que acompanhou ao concílio de Basileia) e inimigo do Infante D. Pedro, não se coíbia de apresentar a moldura colegial como trunfo partidário numa causa política e ideológica mais vasta. Sem que se saiba se tal colégio chegou efectivamente a funcionar<sup>5</sup>, a verdade é que não foi o modelo de iniciativa privada que vingou e se implantou. E se a elite dos letrados do Reino viu muito cedo as vantagens da extensão universitária aos colégios, serão os vários institutos religiosos que, rapidamente também, se irão preocupar com a liderança deste processo.

Em 1537, a transferência da Universidade para Coimbra trouxe consigo um empenhamento renovado das Ordens religiosas que não quiseram ficar arredadas do processo de poder em curso na cidade. Rodeando a Academia, os colégios das várias Ordens foram muito rapidamente planeados, ao mesmo tempo que, tanto quanto possível, cada uma das Ordens assegurava as melhores

---

3 Publ. em Francisco Leitão Ferreira, *Noticias Chronologicas...*, pp. 711-714.

4 Publ. em Francisco Leitão Ferreira, *Noticias Chronologicas...*, pp. 715-716.

5 Em nota biográfica ao Doutor Diogo Afonso Mangancha, a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* refere que o colégio se edificou *“em 1451, mas teve pouca duração, porque, numa escritura feita a 4-VII-1459, consta que a Universidade de Lisboa emprazara umas casas sitas a S. Jorge, as quais haviam sido do dr. Mangaancha (e eram as mesmas em que estava o colégio), por se terem, por sentença de el-rei anexado ao «estudo», para uma capela, que nele se havia de edificar, e em que se havia de cantar missa por sua alma. Foram também incorporados na Universidade todos os bens que o doutor deixara ao seu colégio, o que tudo consta de documentos autênticos, sem todavia constar o fundamento por que o mesmo colégio se extinguiu”*: vol. XVI, Lisboa/Rio de Janeiro, Ed. Enciclopédia, s/d, p. 95. A ausência da capela em 1459 leva à possibilidade de que o colégio nunca tenha, de facto, funcionado.

condições de implantação e disputava os terrenos mais favoráveis à sua construção. E se a Universidade se teve de acomodar a um espaço predefinido, será no âmbito colegial, com as construções lançadas de raiz (à excepção do colégio das Artes), que a cartada do Renascimento se vai jogar, numa atmosfera em que a erudição plástica e a actualização dos formulários nos capítulos do espaço e das formas desempenham papel decisivo também na credibilidade e capacidade de pressão de cada um dos colégios.

Com uma estrutura académica que coloca o colégio das Artes na base, porque por ele devem primeiro passar os estudantes que, munidos do diploma passado pelo Principal, se podem então apresentar aos cursos universitários maiores, os colégios monásticos constituem uma unidade religiosa vocacionada para o Ensino. Assim, os espaços repartem-se entre as zonas de incidência religiosa como a igreja e o claustro; a componente funcional que abrange os dormitórios, o refeitório, a cozinha, a despensa ou os celeiros e a parte mais directamente relacionada com o Saber como a livraria e eventuais salas de aula e estudo. Na engrenagem do conhecimento, o colégio das Artes demarca-se dos outros pela ausência de filiação a uma Ordem religiosa e constitui, desta forma, a entidade laica por excelência da estrutura colegial. Por outro lado, não deixa de assumir idêntica articulação de espaços que incorporam as vertentes religiosa, lectiva e de habitabilidade.

É, mais uma vez, no mosteiro de Santa Cruz que tem início a projecção destas unidades multifacetadas que acompanham e enriquecem a Universidade. Quer seja porque é ele que possibilita a implantação dos recintos colegiais (pela cedência dos terrenos, da mão-de-obra ou dos modelos para tantos dos colégios), quer seja porque é nele que surgem os primeiros indicadores que conduzem a uma moldura de êxito garantido – os colégios universitários. Com maior evidência, porque são os espaços crúzios de S. Miguel e de Todos-os-Santos os escolhidos para albergar o colégio das Artes.

## 2.1. Um enigma chamado Pátio da Inquisição.

Há cerca de 12 anos, a vastíssima documentação relativa ao colégio das Artes, dispersa ou sobretudo coligida e divulgada por Mário Brandão ou António José Teixeira, podia ser complementada pelo resultado das escavações ocorridas em 1989-1990 no pátio interior da Inquisição e no interior da ala norte do mesmo pátio<sup>1</sup>. Na dissertação de mestrado, entretanto apresentada<sup>2</sup>, procurou-se a dissecação possível dos espaços sucessivamente reformulados a partir de um processo iniciado pelos colégios crúzios de S. Miguel e de Todos-os-Santos e que passa pela instalação do colégio das Artes (1548-1555), pela breve ocupação dos Jesuítas (1555-1565), pela longa permanência da Inquisição, pelas ocupações equívocas da Guarda Nacional Republicana, de serviços camarários e do grupo de Teatro “A Escola da Noite” e que irá apenas culminar no ano de 2001 com a saída da Casa para a Terceira Idade. A documentação permanece mas os dados obtidos então podem agora ser reconvertidos à luz de nova campanha arqueológica que decorre sob a responsabilidade camarária para a reconversão de todo o espaço.

A definição rigorosa dos dois primeiros colégios perdeu-se para sempre desde 1548 na exaltação das reconstruções posteriores, se bem que tenha sido a partir deles que se organizariam as futuras instituições. Da mesma forma, é subsidiária a organização dos espaços forjados pela Inquisição que, embora partindo das estruturas anteriores, vem impulsionar aqui profundas alterações, quer na ampliação das áreas habitadas, quer no capítulo da circulação imposta, quer ainda na mudança radical de uma atmosfera lectiva e de saber para a esfera da repressão bem evidenciada no conjunto das plantas elaboradas para a Inquisição em 1634 pelo arquitecto Mateus do Couto. Será, fundamentalmente, a partir delas, da revisão da documentação quinhentista relacionada com esta zona e das conclusões possíveis através dos novos achados encontrados e de uma nova visibilidade das estruturas parietais sobreviventes na ala norte do

---

1 Helena Frade, José Carlos Caetano, “O Pátio da Inquisição (Coimbra). Notas histórico-arqueológicas”, *Actas do Encontro de Arqueologia Urbana*, Braga, 1994, pp. 319-335.

2 Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença...*, pp. 51-66; 93-102.



pátio interno (retiradas agora as argamassas que revestiam as paredes) que, com outro grau de segurança, se pode avançar um pouco mais no sentido de retirar ao espaço carismático do colégio das Artes em Coimbra a aura de mistério com que a adversidade sempre o envolveu.

De qualquer forma, a abordagem ao processo evolutivo e sequencial das construções do genericamente designado Pátio da Inquisição carece ainda de elementos chave que, porventura, poderão nunca vir a ser identificados. Os edifícios continuam hoje parcialmente ocupados por equipamentos a funcionar e as escavações que aí decorrem assumiram um carácter prospectivo em função das projectadas obras de requalificação e não objectivando o entendimento da dinâmica do espaço ao longo do tempo: factores determinantes na complexificação da pretendida leitura que remetem para a construção de uma visão parcelar e descontínua do complexo edificado. Por outro lado, as incertezas relativamente à concretização efectiva dos projectos delineados, acrescidas ao facto de que um momento construtivo não significa o apagamento completo de construções anteriores remetendo, assim, para a necessidade de fazer interferir a compreensão de um processo de resiliência e/ou latência na descodificação do espaço (realizável através de um procedimento de arqueomorfologia), constituem outros tantos obstáculos para os objectivos da leitura.

Se a Arqueologia é disciplina privilegiada para aferir estas representações no espaço conforme a dinâmica do próprio espaço, e tendo em conta os ritmos próprios em que se inscreve o trabalho arqueológico, ao conjunto de dados até agora disponíveis poderão, eventualmente, vir a ser adicionadas informações capazes de fornecer uma moldura teórica sólida e consistente. Desta forma, os (incertos) resultados finais da escavação em curso poderão constituir matéria para reformulação das propostas aqui apresentadas, sem que, acreditamos, venham a interferir no fundamental desta abordagem.

Preferencialmente, os edifícios serão aqui analisados na sua dimensão estrutural embora a sua relação funcional, à escala dos vectores sociais, económicos, político-ideológicos e culturais, se apresente como determinante no contexto das dinâmicas da própria cidade. Assumindo as incertezas da

primeira e a energia da segunda, o colégio das Artes só ganha sentido se interpretado nessa dupla acepção onde se vai materializando o pulsar de uma comunidade. Entendido desta forma, qualquer eventual reformulação da leitura do conjunto edificado apenas acrescentará um novo desenho mas em nada perturbará o papel do colégio das Artes enquanto espaço de revolução da cultura coimbrã de Quinhentos.

### 2.1.1. O colégio das Artes.

A 9 de Setembro de 1547, o rei escrevia aos crúzios pedindo-lhes emprestados os dois colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos para aí instalar o colégio das Artes, enquanto não “*forem feitas as casas que de nouo ey de mandar ffazer pera o dito Collegio*”<sup>3</sup>. As razões que incidiram sobre este espaço para a colocação do Real colégio não foram nunca explicitadas. Se não existem dúvidas quanto às intenções de erguer novo edifício para desempenhar essas funções, não deixa de ser estranha a distância entre este e os restantes Estudos, todos reunidos nos Paços Régios a partir de 1544<sup>4</sup>. Estaria porventura em preparação um grande projecto que haveria de passar não apenas pelo colégio das Artes mas por toda uma nova acomodação da Universidade. Se nunca foi realizado foi talvez porque o curso dos acontecimentos, que passaram por uma crescente capacidade de pressão das várias Ordens religiosas e pela afirmação de uma cultura contra-reformista progressivamente liderada pela Companhia de Jesus (entretanto alcandorada na parte alta da cidade), não o consentiu. Extinto o priorado-mor de Santa Cruz, o rei permitia-se ainda a tutela do mosteiro e a ingerência nos seus espaços privados.

A interessantíssima hipótese colocada por Walter Rossa no sentido de descodificar as intenções régias logo a partir de 1535, faz entender que, “*à data da concepção da Rua da Sofia e dos colégios de S. Miguel e de Todos os Santos, a definição do lugar para a futura construção do edificio da*

---

<sup>3</sup> Mário Brandão, *Documentos de D. João III*, vol. III, Coimbra, 1939, p. 92. Esta será a carta tantas vezes invocada pelo mosteiro para, mais tarde, nas demandas que manteve com a Companhia de Jesus e a Universidade, reivindicar a posse dos dois antigos colégios.

<sup>4</sup> Mário Brandão, *Documentos de D. João III*, vol. II, Coimbra, 1938, pp. 214-215.

*Universidade também com ela foi conjugada. Após a necessidade de uma radical mudança de planos pressentida pelo rei quase imediatamente a seguir à transferência dos estudos de Lisboa para Coimbra, a decisão de que afinal se iria construir o edifício (na parte alta da cidade) deixou vago o lugar – o lote – para a futura construção do Colégio das Artes”<sup>5</sup>. Na realidade, numa carta para frei Brás, datada de 9 de Fevereiro de 1537, à boca do momento inaugural da Universidade em Coimbra e quando praticamente se iniciava a construção do colégio de Todos-os-Santos e, um pouco mais tarde do de S. Miguel, o rei declara que, “sempre fiz fundamento quando determiney mamdar fazer eses estudos de fazer vniuersidade e escolas geraes”<sup>6</sup>, embora omita a localização dos futuros Estudos Gerais. Na mesma carta envia, “ho debuxo da obra das ditas escolas segumdo tenho asemtado que se façam, e asy huuns apomtamentos em que vay declaraçam da largura e altura das paredes e gramdura dos portaes e de todo ho mais que per elles veres, Emcomendouos m<sup>lo</sup> que logo mamdes começar a dita obra pello dito debuxo e instruã dos ditos apomtamentos e se dee todo boom aviamemto a iso ... E nam se começara e fara a obra toda jumta somemte peça por peça. E a primeira cousa que se fara sera huun geral de canones e outro de leis: E estes acabados pera que em elles se posa ler se faram as outras peças”. O que fica claríssimo é, por um lado, o controlo apertado do rei na organização da sua Universidade, que passa pelos capítulos das prioridades lectivas e dos pormenores construtivos, por outro, a conjugação concertada entre o incremento dos estudos no âmbito do mosteiro de Santa Cruz e a implantação da Universidade, cuja transferência frei Brás ainda deveria manter “em segredo” em Março de 1536<sup>7</sup>.*

Parece, assim, pertinente fazer coincidir, entre 1535 e 1537, o projecto de instalação dos estudos universitários com os espaços primeiramente ocupados pelos colégios do mosteiro. De facto, no exacto dia 1 de Março de 1537, é já manifesto o vacilar do rei que escreve a frei Brás dizendo-lhe que

---

<sup>5</sup> Walter Rossa, *Diversidade...*, p. 728.

<sup>6</sup> J.C. Aires de Campos, “Cartas dos reis e dos infantes. Sobre varios assumptos tocantes ao mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra, à Universidade, e a alguns Collegios das Ordens Religiosas da mesma cidade, desde 1518 a 1571”, *O Instituto*, vol. XXXVI, 2ª Série, Coimbra, Imp. da Universidade, 1889, p. 727.

<sup>7</sup> J. C. Aires de Campos, “Cartas dos reis e dos infantes...”, pp. 585-586.

afinal não tinha mandado os prometidos desenhos para os Estudos porque, “*depois soçedeo causa pera loguo nam jrem vos nã mamdo o dito debuxo e jteens*”, embora continue a recomendar que, “*façais ordenar casas pera os lemtes lerem cadeiras e bamcos e todo o mais que pera iso for necesario*”<sup>8</sup>. Finalmente, a 8 de Outubro do mesmo ano, e depois de ver “*os debuxos dos chãos da Almedina ... ha por bem que os estudos se façam em cima*”<sup>9</sup>. Ou seja, tudo parece indicar que a obra pretendida pelo rei nos primeiros meses de 1537, e sobre a qual enviaria desenhos e medidas, nem sequer chegou à fase de projecto. A propósito, e por uma concordância absoluta, vale a tema retomar as palavras de Walter Rossa: “*Note-se como no secretismo, no tempo e na forma, as medidas tomadas pelo rei revelam a insegurança do seu poder ao ponto de imprpropriamente se chegarem a confundir com falta de conhecimento, planeamento e desígnio. Isso durante a década de 1540, precisamente aquela onde uma maior e mais célere sucessão de acontecimentos revela a criatividade e adaptação estrutural portuguesa aos desafios da modernidade e do Império que brotou dos descobrimentos que então terminavam*”<sup>10</sup>.

Entretanto, as despesas pagas pelas rendas da Universidade relativamente aos trabalhos que, “*ffor neçesario ffazerem se pera ffabrica dos estudos de baixo & asemtos & mesas pera os mestres & outras cousas semelhamtes*”<sup>11</sup>, não colocam o mosteiro debaixo da tutela da Academia, antes o instalam numa esfera de colaboração forçada, porventura, também pela ilusão de um possível papel controlador do Ensino na cidade. Em 1544 a transferência de todos os Estudos para a parte Alta transforma-se numa decisão irreversível, deixando vagos os colégios de Santa Cruz e anulando de vez as expectativas dos crúzios quanto à eventual liderança neste processo. Pouco mais do que um cargo honorífico, restava ao prior a dignidade de Cancelário da Universidade.

---

8 J. C. Aires de Campos, “*Cartas dos reis e dos infantes...*”, p. 730.

9 J. C. Aires de Campos, “*Cartas dos reis e dos infantes...*”, p. 787.

10 Walter Rossa, *Diversidade...*, p. 732.

11 Carta do rei ao recebedor das rendas da Universidade, de 1 de Março de 1542: M. Brandão, *Documentos de D. João III*, II, p. 78.

Em 1547, a entrega dos colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos ao colégio das Artes, dotado de regulamento nesse mesmo ano<sup>12</sup> e antes da sua entrada em funcionamento, significa uma aposta redobrada nas modernas estruturas de ensino, a fragilidade do mosteiro de Santa Cruz e a sua incapacidade em manobrar com proveito os desígnios régios e a formação atempada de um espaço condigno e adequado, embora o colégio de S. Miguel continuasse ainda em obras. Para assegurar a direcção do núcleo das Artes, remando contra uma cultura pedagógica instalada e dominante, o monarca atreveu-se a chamar uma figura prestigiada mas também rodeada por uma aura difamatória, em grande parte promovida por seu tio Diogo de Gouveia (o velho): André de Gouveia<sup>13</sup>. Em 1544, os ódios e as dissidências iam já tão longe que o tio acusava o sobrinho de não saber Teologia, “*nem a quis nunqua saber, e das artes nom he dignus...*”<sup>14</sup>.

Na verdade, o alcance do acto político de D. João III no convite endereçado a André de Gouveia não pode entender-se se não for seguido o percurso individual do futuro e efêmero Principal do colégio que, enquanto Principal do colégio de Guyenne, adquire, na versão de Montaigne (jovem estudante ao tempo de André), o estatuto de maior Principal de França<sup>15</sup>. Com efeito, a deslocação de André de Gouveia de Paris para Bordéus (onde chegaria a 12 de Julho de 1534<sup>16</sup>), substituindo aqui o polémico Jean de Tartas, indicia duas vertentes fundamentais: o público reconhecimento do português e a

---

12 M. Brandão, *Documentos de D. João III*, III, pp. 108-117.

13 André de Gouveia detecta-se no colégio de Santa Bárbara em Paris em 1522, tendo cerca de vinte e cinco anos. Em 1528 obtém o grau de mestre em Artes e começa aí a sua carreira docente, continuando os estudos em Teologia. Em 1530, ainda com a confiança do tio e com fama crescente de excelente administrador, assume o cargo de Principal do colégio de Santa Bárbara: Luís de Matos, *Les Portugais a l'Université de Paris entre 1500 et 1550*, Coimbra, 1950, pp. 50-51, 153; M. Brandão, *A Inquisição e os Professores do Colégio das Artes*, I, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1948, pp. 138, 183-184; Roger Trinquet, “Nouveaux aperçus sur les débuts du Collège de Guyenne. De Jean de Tartas à André de Gouvéa (1533-1535)”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. XXVI, s/1, 1964, p. 540.

14 Carta de Diogo de Gouveia ao rei, datada de 3 de Fevereiro de 1544, citada em Marcel Bataillon, “Sur André de Gouvea Principal du Collège de Guyenne”, *Revue Historique de Bordeaux et du Département de la Gironde*, T. XXI, Bordeaux, 1928, p. 60.

15 Marcel Bataillon,; “Sur André de Gouvea...” p. 49; Charles Higounet, “Bordeaux de 1453 à 1715”, Robert Boutruche (dir. de), *Histoire de Bordeaux*, T. IV, Bordeaux, p. 189.

16 Roger Trinquet, “Nouveaux aperçus sur les débuts du Collège de Guyenne...” p. 539.

vontade deste em desvincular-se de Santa Bárbara e da área de influência de seu tio e da, “*sua theologia sophistica que se aprende por Santancias e Durando, nos quaes por quanto eu nã quer perder meu tempo*”<sup>17</sup>. Nem mais nem menos do que a radical negação da Escolástica medieval condicionada à moldura das velhas fórmulas extraídas das *Sentenças* de Pedro Lombardo (c. 1100-1160) e desenvolvidas pelo franciscano John Duns Scotus (c. 1266-1308). Na “eterna” questão teológica do equilíbrio entre as matérias da Razão e da Fé, a rebelião aberta de André de Gouveia condenava a facção conservadora instalada em Paris e dava força a uma outra visão que integrava o divino na esfera da interpretação humana. A Razão “adoptada” pela Teologia ganhava, assim, uma energia tendencialmente perigosa para as estratégias obsoletas do ensino e da cultura. O convite de D. João III ao humanista para Coimbra tem, necessariamente, de ser entendido como a determinação régia em aproveitar esta força a reter com carácter institucionalizado no colégio das Artes.

As afinidades do colégio de Coimbra com o de Guyenne<sup>18</sup> podem ser, desde logo, avançadas pela suspeita de que também a criação do colégio de Bordéus se deverá à vontade de Francisco I, decorrente da sua estadia na cidade em Junho e Julho de 1530, por altura do seu casamento com D. Leonor, irmã de Carlos V e terceira mulher de D. Manuel<sup>19</sup>. Se a breve chefia de Jean de Tartas em Bordéus (1533-1534) se revestiu de grande alvoroço motivado pela publicitada gestão perdulária que originou as questões financeiras com que teve de defrontar o Conselho da cidade, nunca foi a sua capacidade científica ou a sua erudição que estiveram em causa. Na qualidade de Principal do colégio de Lisieux em Paris, pelo menos desde 1525 e até 1533, Tartas

---

17 Carta autógrafa de André de Gouveia (datada de 17 de Agosto de 1537) ao embaixador de Portugal na corte francesa, Rui Fernandes de Almada, o antigo feitor em Antuérpia, citada em Marcel Bataillon, “Sur André de Gouvea...”, p. 51.

18 A clássica referência sobre o colégio de Guyenne em Bordéus permanece em, Ernest Gaullieur, *Histoire du Collège de Guyenne d’après un grand nombre de documents inédits*, Bordeaux, Sandoz et Fischbacher Éd, 1874.

19 Em Março de 1530, Francisco I tinha instituído um corpo de seis leitores reais, medida que produziu vivo acolhimento no seio dos humanistas e poderá ter desencadeado a criação do colégio em Bordéus, embora, “*tels lecteurs se rencontraient, avant 1530, dans certains établissements parisiens où avait prévalu le style des collèges septentrionaux*”: Roger Trinquet, “Nouveaux aperçus sur les débuts du collège de Guyenne...”, p. 515; Paul Courteault, “Le premier Principal du Collège de Guienne”, *Mélanges offerts a M. Abel Lefranc*, Paris, Librairie E. Droz, 1936, pp. 234-235.

mereceu a Nicolau Clenardo (c. 1493-1542), o mesmo humanista holandês que haveria de chegar a Portugal, os mais elevados encómios (publicados pela primeira vez em Paris em 1531) que passam por ser “*le seul de son espèce en France, que nulle part on ne trouve un aussi grand nombre d’écoliers, une aussi forte équipe de professeurs et munie de tous les dons des muses, qu’au Collège de Lisieux. On y enseigne le latin, le grec, l’hébreu. On compte prochainement y enseigner le chaldéen et l’arabe. Le principal ne songe qu’à accroître la renommée de son collège. Il mérite de posséder l’or des rois et les plus riches trésors, tant est grand son dévouement au salut des lettres*»<sup>20</sup>.

Ao município de Bordéus interessava a fundação de um recinto colegial que pudesse simultaneamente constituir-se em alternativa à decadência dos estudos universitários da cidade (pautados pela estrutura escolástica do *trivium* e do *quadrivium*), arvorando-se em equivalente à grandeza do colégio de S. Jerónimo de Liège ou da Universidade de Wittenberg de Melanchthon, e servir como fonte importante dos recursos desejados pela burguesia local<sup>21</sup>. O projecto criterioso que Jean de Tartas reivindicou para Guyenne passava pela conciliação de dois pressupostos essenciais: um espaço colegial condigno e um corpo docente seleccionado na corrente formada em Liège ou Lovaina, teoricamente mais arrojada e imbuída dos preceitos erasmianos. O programa dos estudos, elaborado pelo decalque do plano do colégio de Lisieux e vertido no processo registado a 22 de Fevereiro de 1533, preconizava a leitura das sete artes liberais, das línguas grega e hebraica, de física e medicina. Ao ensino tradicional respondia-se com a aposta nas línguas antigas, com o recuo da dialéctica perante a filologia e a retórica e com a sedução da saúde física e mental, um tema tão caro ao Renascimento e que ditou o sucesso do *De Vita* (1489) de Marsilio Ficino. No terreno prático, as intenções que presidiram à fundação do colégio ficaram um pouco aquém das expectativas: o proclamado carácter trilingue de Guyenne acabaria sobretudo por se restringir ao âmbito da

---

20 Paul Courteault, “Le premier Principal du Collège de Guienne”, p. 236.

21 H. Patry, “Les débuts de la Réforme Protestante a Bordeaux”, *Revue Historique*, T. CX, s/1, 1912, pp. 300-301; Roger Trinquet, “Nouveaux aperçus sur les débuts du Collège de Guyenne...”, p. 515.

latinidade, enquanto o hebraico seria deliberadamente abandonado e o ensino do grego jamais se desenvolveria<sup>22</sup>.

Quanto à definição e organização interna do espaço ocupado pelo colégio, onde, verdadeiramente, seria André de Gouveia a operar, quase tudo se desconhece. De contrário, seria, porventura, mais fácil o apuramento da sua acção construtiva nas Artes em Coimbra. Sabe-se apenas que o colégio de Guyenne se instalou nas cinco casas degradadas do antigo colégio de Gramática, ao bairro de Santo Elói, que foram, entretanto, recuperadas. Por deficiências orçamentais, as onze casas suplementares pretendidas por Tartas para estender o colégio, ficaram reduzidas à possibilidade de arrendamento de mais quatro casas adaptadas<sup>23</sup>. O novo colégio, cuja publicidade referia um edifício magnífico, construído num local agradável e capaz de atrair uma multidão de estudiosos oriundos de toda a região da Aquitânia, impunha regras de salubridade que não impediram que, nos primeiros tempos, os professores, mal instalados e mal alimentados, caíssem doentes<sup>24</sup>.

Pelas desinteligências ocorridas entre o município e Jean de Tartas, a propósito dos gastos considerados sumptuosos do Principal e das acusações de arrogância e autoritarismo, André de Gouveia assumiu então a direcção do colégio, despedindo-se de Santa Bárbara e do partido conservador que cerrava fileiras em torno de seu tio. Em Bordéus coube a André, entre 1534 e 1547, a orientação construtiva dos espaços, só terminados por 1543<sup>25</sup>, e a montagem da estrutura lectiva que fez o sucesso da instituição. Do complexo colegial que abrangia o vasto quadrilátero traçado por Tartas à volta do velho colégio das Artes, nada resta. O quarteirão, hoje desfigurado por bárbara inserção de moderno parque de estacionamento automóvel, preserva apenas a memória do espaço lectivo e do Principal português pela via da toponímia: entre as ruas de Guienne e de Gouvéa se teria então erigido o foco de cultura capaz de seduzir o rei D. João III.

---

22 Roger Trinquet, “Nouveaux aperçus sur les débuts du Collège de Guyenne...”, p. 535.

23 Roger Trinquet, “Nouveaux aperçus sur les débuts du Collège de Guyenne...”, p. 519; Paul Courteault, “Le premier Principal du Collège de Guienne”, pp. 240-241.

24 Roger Trinquet, “Nouveaux aperçus sur les débuts du Collège de Guyenne...”, pp. 523, 529.

25 Roger Trinquet, “Nouveaux aperçus sur les débuts du Collège de Guyenne...”, p. 533.



A qualidade dos professores recrutados sobretudo em Paris por André de Gouveia denuncia claramente a força pedagógica das Letras antigas e do Humanismo renascentista que o português quis imprimir em Bordéus. Mais do que uma fornalha de luteranismo como alguns pretenderam, o colégio de Guyenne no seu principalato deve antes ser entendido como a aplicação prática das ideias de Erasmo<sup>26</sup>. A lista, não exaustiva, dos colaboradores que Gouveia reuniu no colégio passa pelos nomes que são provenientes do colégio de Santa Bárbara e por outros escolhidos também em Paris como o seu irmão António de Gouveia (de grande reputação como filósofo, jurisconsulto e poeta), Diogo de Teive (o humanista de espírito irrequieto que percorreu as escolas de Paris, Salamanca, Toulouse, Montauban, Poitiers, Bordéus e Coimbra, numa procura insaciável de saber<sup>27</sup>), Nicolas de Grouchy (filósofo de Ruão, ocuparia a cadeira de Dialéctica durante treze anos), Gélida (de Valencia e futuro Principal do colégio de Guyenne), Guillaume de Guérente (comentador afamado de Aristóteles e autor de tragédias), Mathurin Cordier (ilustre pedagogo da Normandia que, em Paris, foi regente nos colégios de Reims, de Lisieux, de la Marche, de Navarra e de Santa Bárbara), Claude Budin (de Chartres, licenciado em Leis e mestre em Artes), João da Costa (de Portimão, estudou em Santa Bárbara e recebeu as insígnias doutorais na Faculdade de Direito Cesáreo na Universidade de Paris), Junius Rabirius (gramático) ou Arnoldo Fabrício (latinista). Um corpo de elite que permitiu que o colégio de Guyenne fosse, *“le premier en province à réaliser le programme de l’humanisme”*<sup>28</sup>, mas não o transforma no foco de luteranismo como chegou a ser pretendido. *“L’Humanisme qu’on y enseignait devait être orienté vers l’antiquité chrétienne non moins que vers l’antiquité profane. Et tout foyer de libre esprit peut être une pépinière d’hérétiques. En tout cas, ce n’était pas la foi dans les syllogismes et le respect de la théologie scolastique qui dominaient*

---

26 Sobre este assunto ver, entre outros, Marcel Bataillon, “Sur André de Gouvea...”, pp. 59-62; H. Patry, “Les débuts de la Reforme Protestante a Bordeaux”, pp. 302-311; Roger Trinquet, “Sur les débuts du Collège de Guyenne...”, pp. 537-558; J. Bohatec, “Die religion von Antonius Goveanus (Govéan)”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, T. XII, s/l, 1950, pp. 20-28; Charles Higounet, “Bordeaux de 1453 à 1715”, pp. 188-192.

27 Ver o resumo da sua biografia em texto introdutório de Nair de Nazaré Castro Soares: Diogo de Teive, *Tragédia do Príncipe João*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1977, pp. 3-19.

28 Charles Higounet, “Bordeaux de 1453 à 1715”, p. 191.

*l'enseignement de la maison au temps d'André de Gouvea et du petit Montaigne* »<sup>29</sup>.

Outros professores ainda, como Robert Breton, o matemático Elie Vinet ou o poeta escocês George Buchanan, enriqueceram o trabalho de uma equipa que, a breve prazo, se veria a braços com problemas e perseguições de várias ordens. Elie Vinet haveria de ser o Principal do colégio em 1556 e doar-lhe, à data da sua morte em 1587, a sua importantíssima biblioteca recheada dos autores clássicos, de livros de matemática, geometria, medicina, música, retórica, navegação, cosmografia, astronomia, gramáticas grega e hebraica, obras de Erasmo, Melanchthon, o *Tratado da Esfera* e o *De Crepusculis* de Pedro Nunes (que conheceu provavelmente em Coimbra quando o cosmógrafo-mor do Reino leccionava na Universidade e Vinet no colégio das Artes – 1548-1555), *O Príncipe* de Maquiavel, *O Romance da Rosa* na apologia ducentista do amor profano, ou uma edição do tratado de Vitrúvio<sup>30</sup>. Semelhante espólio ilustra bem a erudição do matemático preocupado com saberes múltiplos e faz luz sobre o potencial científico do colégio de Guyenne. Buchanan, perseguido na Escócia pelas observações mordazes contra os monges e pelos ataques ao papado, rumou a Paris onde se incorpora no colégio de Santa Bárbara. Já em Bordéus, em 1542, haveria de ser novamente inquietado e refugia-se em Périgord, acolhido pela família do seu jovem aluno, Michel de Montaigne.

Desta garra, com provas dadas no domínio das Letras e dos autores antigos, fazendo apelo a um percurso científico pautado pela observação e pela experiência e com um trajecto individual que nada tinha de oculto, era o escol que André de Gouveia seleccionou para o colégio das Artes em Coimbra e D. João III aceitou. Aliciados pelo Principal seguiriam com ele, pelo menos, João da Costa, Diogo de Teive, António Mendes, Nicolas de Grouchy, Guillaume de Guérente, Jacques Tapie, Arnaldo Fabrício, Elie Vinet, Patrício Buchanan e George Buchanan.

---

29 Marcel Bataillon, “Sur André de Gouvea...”, p. 59.

30 Xavier Védèrf, “Catalogue de la Bibliothèque d’Elie Vinet”, *Bulletin et Mémoires de la Société Archéologique de Bordeaux*, T. LXI (1957-1959), Bordeaux, 1962, pp. 83-86.

Já a 6 de Fevereiro de 1539, o bispo de Safim, Gonçalo Pinheiro, membro do Conselho da Inquisição de Évora e na altura comissário do rei em Bayonne, lhe recomendava vivamente o Principal de Bordéus, “*homem bem docto e de virtude...de tanta severidade e exemplo...para que V. A. se sirva delle em Collegio ou ho que lhe pareça*”<sup>31</sup>. As negociações entre o monarca e André de Gouveia (que deixava em Bordéus riqueza e uma situação de prestígio) não tardaram a surgir, asseguradas pelas conhecidas deslocações deste a Portugal.

À escolha do Principal para o colégio das Artes em Coimbra sucederam-se as disposições no sentido de o pôr a funcionar. Para além do corpo docente formado em território francês, outros professores engrossaram o contingente do colégio em ordem à definição de uma moldura lectiva de eficácia e credibilidade<sup>32</sup>. A formação de um espaço cultural onde se concentrassem as expectativas, uma instituição de ensino (articulada à nova fundação da Universidade) que rivalizasse com as suas melhores congéneres europeias e que fosse capaz de atrair a Portugal a juventude que antes se habituara a procurar formação no estrangeiro, foram os ingredientes sugestivos que promoveram o interesse régio no colégio das Artes. Nas palavras de Silva Dias, ao fundar o colégio das Artes, o rei, “*propôs-se ir ao encontro de uma realidade sociológica sedimentada pela evolução da sociedade portuguesa e pelos progressos do humanismo na Europa – a exigência de uma cultura intelectual de base, como elemento indispensável na formação do homem educado e para o desempenho de funções no campo da política e da administração pública. O fidalgo sem letras, o clérigo quase analfabeto, o magistrado ignorante, de cem anos atrás, tinham-se tornado inadmissíveis em Portugal, como agentes ou dirigentes da Igreja e do Estado, desde o primeiro quartel do século XVI. E é esse homem ou cavalheiro cristão, chamado a realizar-se no século e nas tarefas do século, que o Colégio visava a modelar – e a modelá-lo pelas técnicas e conteúdos do humanismo associado ao cristianismo. André de Gouveia chegara a projectar a introdução do árabe e*

---

31 Carta citada em Marcel Bataillon, “Sur André de Gouvea...”, p. 53.

32 J. S. da Silva Dias, *A política cultural da época de D. João III*, vol. I, T. II, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1969, pp. 550-551.

*do caldaico no Colégio de Santa Bárbara...”<sup>33</sup>. Os primeiros estatutos, de 1547, seguiram o modelo do colégio de Bordéus<sup>34</sup>, proclamando também o seu carácter trilingue, a carga lectiva e de obrigações estudantis intensas, a complementaridade religiosa e a independência do colégio face à autoridade do Reitor da Universidade, situação que haveria depois de ser revista. Em resumo, parece, “nítida a fronteira que separa o Colégio das Artes e as experiências crúzia e universitária, imediatamente anteriores, quer em matéria de organização, quer no que respeita ao sistema didáctico e aos objectivos pedagógicos. Não é só o diferencial do corpo docente e da intensidade lectiva, que a caracteriza. É também o conjunto das três alianças ... : a aliança da educação e do ensino, da piedade e do estudo, das letras e das ciências. Mas há alguma coisa mais para além de tudo isso e que lhe confere a personalidade definitiva da instituição – é o próprio ideal escolar.*

*As actividades académicas não se pautavam ali pelo ideal monástico de uma existência na contemplação e no retiro, mas pelo ideal laico de uma existência na sociedade civil. Não eram frades, mas homens do mundo, que os seus mestres e educadores se propunham formar. E por isso a disciplina e o viver interno dos seus pupilos regiam-se por um sistema completamente diferente do que Standonck implantara em Montaigu e a direcção crúzia nos Colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos. Ele era, por definição, o Colégio Real, ou seja, um instituto que se contrapunha aos colégios de eclesiásticos, como os das Ordens Religiosas e os de S. Pedro e de S. Paulo. Em vez da vida tensa do cenóbio, a vida tanto quanto possível em família; em vez da vida contactada pela obediência, a vida realizada pelo senhorio de si mesmo.*

*Assim se explica que o Colégio das Artes só muito secundariamente tivesse sido uma escola de estudantes pobres e bolseiros: a grande massa da sua população era constituída por fidalgos e burgueses. Não nos aparece, por*

---

33 J. S. da Silva Dias, *A política cultural da época de D. João III*, I, T. II, p. 561.

34. “O plano de estudos do Colégio Real não constitui uma inovação absoluta no nosso país. Continua, no fundo das coisas, a orientação que já vigorava na Faculdade de Artes em 1547, completando-a e desenvolvendo-a num ou noutro ponto mais essencial. Por este lado, a verdadeira diferença entre as duas escolas reside, essencialmente, na envergadura dos professores e na elevação e eficácia do ensino da academia gouveiana”: J. S. da Silva Dias, *A política cultural da época de D. João III*, I, T. II, p. 549.

*consequinte, como um instrumento de recuperação social, mas como um factor de promoção, em humanidade e cultura, das classes dominantes do laicado*<sup>35</sup>.

### **2.1.2. A estrutura física do colégio das Artes.**

Providenciaram-se os meios materiais para a sobrevivência do colégio e determinou-se a conquista do espaço físico de um edifício que albergaria mais de 800 estudantes passado menos de um mês da sua abertura (22 de Fevereiro de 1548) e perto de 1200 no final do ano<sup>36</sup>. É esse espaço, que primeiro ocupou os colégios crúzios e depois avançou pela rua da Sofia no sentido norte e para nascente ganhando progressivamente a encosta, que, tanto quanto possível, se procurará agora reconstituir, reutilizando a documentação publicada e à luz dos dados entretanto surgidos.

Das casas feitas pelo mosteiro ao longo da rua da Sofia, uma ou duas foram incorporadas na área do colégio<sup>37</sup>. As expropriações de casas e chãos envolventes aos dois colégios do mosteiro acabaram também por abranger umas de Diogo de Castilho, valorizadas pela “*Rua que ha de vir das suas casas por detras do collegio de sã miguel*”<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> J. S. da Silva Dias, *A política cultural da época de D. João III*, I, T. II, pp. 560-561.

<sup>36</sup> Cartas de André de Gouveia e João da Costa ao rei, de 13 de Março e 14 de Dezembro de 1548: M. Brandão, *O processo na Inquisição de Mestre João da Costa*, Coimbra, 1944, pp. 275-277; António José Teixeira, *Documentos para a História dos Jesuítas*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1899, pp. 44-45.

<sup>37</sup> “*no Collº de S. Miguel fes o Mrº ao longo da Rua de sta Sophia seis ou sete moradas de cazas de dous sobrados todas acabadas e forradas e ainda hoje em dia (1565) estaõ asi feitas tirando huã ou duas que se meteraõ em a obra do Collº real que tambem esta fundado na terra do Mostrº*”: M. Brandão, *O Colégio das Artes*, I, p. 447.

Não é provável que sejam estas as casas na rua da Sofia, depois ocupadas pelos lentes do colégio das Artes pois, quando em 16 de Fevereiro de 1548, o rei as solicita, não se dirige ao mosteiro mas sim à cidade e ao conservador da Universidade: M. Brandão, *Documentos de D. João III*, III, p. 138.

<sup>38</sup> M. Brandão, *Cartas de Frei Brás de Braga para os Priores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Imp. Académica, 1937, p. 105. Acerca destas expropriações, veja-se: A. José Teixeira, *Documentos para a História dos Jesuítas*, pp. 53-71, 82-93; M. Brandão, *Documentos de D. João III*, III, pp. 138-139; M. Brandão, *Documentos de D. João III*, IV, pp. 9-10, 12-23, 50-52, 64-65, 75-76, 91-93, 108-110, 124-125; M. Brandão, *O Colégio das Artes*, I, pp. 341-345.

A 21 de Fevereiro de 1548, mestre Arnaldo Fabrício desencadeava a abertura do colégio das Artes proferindo o discurso inaugural<sup>39</sup>.

A 11 de Maio, Antão da Costa tomava posse do cargo de recebedor dos dinheiros para as obras e, no mesmo dia, Diogo de Castilho recebia das suas mãos a quantia de “duzentos mil réis...por o doutor mestre, André de Gouveia, os mandar dar do dinheiro de sua alteza, que trouxe para as dictas obras, os quaes duzentos mil réis o dicto Diogo de Castilho recebeu em começo de paga dos dictos duzentos mil réis, que ha de trazer de antemão para as dictas obras, segundo a fôrma de seu contracto”<sup>40</sup>. Não é necessário realçar a importância deste documento: por ele se sabe que as obras iriam decorrer a expensas régias, que o seu responsável seria Diogo de Castilho e que é a partir desta altura que o maior volume dos trabalhos de construção (embora já tivessem começado) seria desencadeado.

A 13 de Março de 1548, pela tão divulgada carta de André de Gouveia, o Principal queixava-se ao rei da falta de madeira para as obras e insurgia-se

---

Também os caminhos públicos nas proximidades dos colégios crúzios foram afectados com a construção do colégio das Artes. A 12 de Julho de 1561, uma carta régia para o corregedor da Comarca de Coimbra dá conta “de um contracto que o doutor Payo Rodrigues de Villarinho, sendo Principal do collegio das Artes da dicta cidade, fez por mandado del rei, meu senhor e avô, que sancta gloria haja, com o juiz, vereadores, procurador e officiaes della, no mez de novembro do anno de 551, se obrigou o dicto Principal de mandar fazer e dar feito e acabado, á custa do dicto collegio, um caminho e serventia pelo chão que foi de mestre Fernando, que agora é do collegio, por onde podessem ir dous carros a par e uma pessoa pelo meio, todo calçado e feito por onde estava abalisado por dentro do dicto chão, até onde o dicto chão vae entestar no caminho da Conchada, e que o dicto caminho e serventia ficasse para sempre á cidade, e isto por razão doutro caminho por onde se todos serviam, que ella deixára ao dicto collegio, que se chamava o caminho da Conchada, e de Coselhas, segundo mais inteiramente é contheúdo e declarado na escriptura do dicto contracto ... e porque sou informado que o dicto caminho e serventia calçada se não fez até ora, e que a dicta cidade aperta sobre isso com o reitor e padres do dicto collegio, hei por bem e vos mando, que vejaes o dicto contracto, e conforme a elle façaes logo fazer o dicto caminho e serventia calçada, na fôrma e maneira que se nelle contém, e o dinheiro que para a despesa disso fôr necessario dará e pagará por vossos mandados, á custa de minha fazenda, o meu almoxarife, ou recebedor do almoxarifado da dicta cidade”: A. José Teixeira, *Documentos para a História dos Jesuítas*, pp. 135-136.

O caminho tirado à cidade para que em 1551 Diogo de Castilho pudesse continuar a construção do “lanço novo”, não tinha ainda sido substituído dez anos mais tarde. Nessa altura, o colégio via-se a braços com grande volume de obras esgotando com facilidade as suas reservas de dinheiros e, a partir de 1555, os caminhos públicos não estariam, eventualmente, na ordem de preocupações da Companhia de Jesus.

<sup>39</sup> As aulas começariam logo no dia seguinte: M. Brandão, *O Colégio das Artes*, I, pp. 90-92.

<sup>40</sup> A. José Teixeira, *Documentos para a História dos Jesuítas*, p. 42; documento também publicado por S. Viterbo, *Diccionario...*, I, p. 179. M. Brandão, *O Colégio das Artes*, I, p. 94.

contra os pareceres negativos de João de Castilho e Miguel de Arruda relativos ao projecto elaborado por João de Ruão: *“bem sei que todos elles entendem tam pouquo em fazer collegio como o eu quero & deue de ser como aquelles que nunca fizerã outro senã para frades & tam bem para darem a entender que sabem mais que os outros sempre hã de folgar de desmanchar...nã sabem que cousa he collegio”*<sup>41</sup>.

Tudo o que é possível extrair das palavras desoladas de Gouveia é que o projecto de João de Ruão contemplava uma construção de *“implicações humanísticas ... mudando, o tradicional partido do claustro monástico com contrafortes, por um esquema mais livre, de modelo serliano, em «loggias» sobrepostas”*<sup>42</sup>: *“nã se espante V A das duas varandas & cameras huã em cima da outra p<sup>o</sup> que asy sã todos os collegios em frança & mais o lugar he tã pequeno que me he necessario fazer apousentos pllo de cima & a gente he tanta que quer entrar dentro que nã sei se terei lugar para agasalhar a metade ... & se mas Repartem outramente nã me Remedeã a muytas cousas que se nã podem por pena dizer mas se eu esteuesse presente eu lhas dar ...a entender. dizem que nã querem Refeitorio tamanho & eu fino me por que he tã pequeno por que nã poso asentar mais de 300 ate 350 p<sup>as</sup> que he Riso para a gente que quer entrar por onde ei de ser constrangido a fazer ainda hum outro dizem que nã querem igreJa tamanha & que en cima della nã hã dauer alguã cousa digo que essa gente quer que faca aedificeos no aar & que minhas ouelhas ouça misa huas en cima das outras digo aedificios no aar por que nã tenho lugar onde lançe huã liuraria comuã do collegio nem menos apousentos para se mudarem os enfermos & por que tudo isto he cousa muyto quieta e sem riso os ponho em cima da igreJa”*<sup>43</sup>.

Os aspectos revolucionários deste projecto não se cingiam ao modelo construtivo mas a toda uma nova concepção de orgânica espacial. É um momento em que, declaradamente, o profano se sobrepõe ao sagrado. Com a

---

<sup>41</sup> M. Brandão, *O processo na Inquisição de Mestre João da Costa*, p. 276.

<sup>42</sup> Rafael Moreira, “Arquitectura”, *Catálogo da XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa*, Arte Antiga, I, Lisboa, 1983, pp. 310-311.

<sup>43</sup> M. Brandão, *O processo na Inquisição de mestre João da Costa*, pp. 276-277.

livraria e a enfermaria colocadas acima da igreja, superavam-se as dificuldades ligadas à exiguidade do espaço mas, sobretudo, dava-se cumprimento a uma concepção humanista de que a arquitectura deveria ser o principal veículo.

Em rigor, não foi ainda possível determinar se foi este projecto, tão acaloradamente defendido por André de Gouveia, o seguido nas obras que se sucederam a 1548. Na realidade, o período conturbado que se seguiu à morte do Principal<sup>44</sup> e os jogos de interesses diversificados que assaltaram o colégio, tornam viável a alteração do projecto inicial.

Em Abril de 1548 havia já obras a decorrer. A 30 desse mês, João da Costa escrevia ao rei: *“Eu scrvi a V.A. que os geraes eram muito pequenos principalmente os tres derradeyros nos quaes ouvem passam muito de 450 estudantes e estam tam cheos que não cabem; no septimo geral estam 145 porem este he grande porque he um dos novos que estavam galgados em huma das quadras; fizemos cubrir os dous da uma quadra e em um delles lê ho septimo lente, no outro se diz cada dia missa por V.A. e todos os que vivem no Collegio se acham a ella e dos de fora os que querem; na outra quadra estão outros dous geraes galgados; eu detremino de hos fazer cobrir e passar eu a elles os estudantes do decimo; e do nono geral porque sam tantos que não cabem e cada dia recrecem”*<sup>45</sup>.

Se não restam dúvidas quanto à primitiva instalação do colégio das Artes em recinto já formado, já é mais difícil estabelecer as coordenadas exactas na formação do novo espaço. Manteve-se a área das oito salas nos lanços norte e nascente do claustro de S. Miguel tendo sido, quando muito, ampliadas para o dobro do tamanho<sup>46</sup>. A ala sul do claustro que contemplava o

---

<sup>44</sup> André de Gouveia morreria logo a 9 de Junho de 1548: M. Brandão, *O Colégio das Artes*, I, p. 96.

<sup>45</sup> Theophilo Braga, *Historia da Universidade de Coimbra nas suas relações com a Instrucção Publica Portuguesa*, vol. II, Lisboa, 1895, p. 269.

<sup>46</sup> *“dos oyto pequenos que temos ho redor da crausta faríamos quatro metendo dous em hum”*: Carta de João da Costa ao rei em 14 de Dezembro de 1548: Theophilo Braga, *Historia da Universidade de Coimbra...*, II, p. 272. Estas oito salas haveriam de corresponder às *“8 cellas p<sup>a</sup> apouzeno dos collegiaes”* de S. Miguel, feitas nas alas norte e nascente do pátio.



refeitório, cozinha e igreja teria, igualmente, sido adaptada às dependências escolares do novo edifício, como já anteriormente se viu.

As obras que se faziam em Abril de 1548 eram, portanto, de acabamento de espaços anteriormente definidos. Depois de Junho, o afrouxamento da vontade régia em prover ao andamento da construção atingiu um nível que mereceu o queixume, a 30 de Julho, do diligente João da Costa: “*Sor Todos qua se espantam de cessarem as obras tanto tempo e V.A. não prover; passasse o tempo muito conveniente para edificar; nos não temos geraes pera a gente que se espera que ade acudir para o anno nem temos aposentos para receber ninguem, nem oficinas ningumas. E pois este negocio he de tanto serviço de nosso sr. e de V.A. de que todo mundo diz tanto bem nã sendo aynda senão hum muito pequeno principio que he nada pera o que seria com ajuda de nosso sr. deve V. A. de prover com toda brevidade e sosternos com o seu favor sem o quall nã podemos nada*”<sup>47</sup>. Impasse com a morte de André de Gouveia?

No final do ano, a 14 de Dezembro, o mesmo João da Costa dá, pela primeira vez, a indicação de uma construção de raiz: “*Nos geraes já a gente não cabe; soffre o tempo estarem tão apertados, como estão; aquecendo o sol não poderão durar, e acudindo gente, como certo é que ha de acudir passada a festa, se se dêsse pressa ao lanço, que Diogo de Castilho tem começado, pera que se acabasse, tudo se remediaria porque vão nelle sete geraes, e dos oito pequenos, que temos ao redor da crasta, fariamos quatro mettendo dous em um*”<sup>48</sup>.

A nova construção queurgia de maneira tão premente para alojamento dos internos e acomodamento dos numerosos estudantes, não estava ainda concluída nos finais de Março do ano seguinte. A carta de João da Costa, de 28 desse mês, é esclarecedora: “*os dias passados os padres dalcobaça que aquy*

---

<sup>47</sup> T. Braga, *Historia da Universidade de Coimbra...*, II, p. 271.

<sup>48</sup> A. José Teixeira, *Documentos para a Historia dos Jesuítas*, p. 44. T. Braga, que também transcreveu o mesmo documento (*Historia da Universidade de Coimbra...*, II, p. 272), escreveu: “*tudo se remediaria porque não vam nelle sete geraes*”. Enganou-se, acrescentando a palavra “*não*”, como tivemos ocasião de verificar no confronto com o documento original: A.N.T.T.: *Corpo Cronológico*, P. I, Ms. 81, Doc. 112.

*estam e apremdem neste collegio tomarã posse do collegio do cardeal Jfamte e de duas moradas de casas do mesmo collegio em que estam apousemtados dous dos nossos lemtes eu falley com o reitor delles e lhe disse em como nos tinhamos aquellas casas per mãdado de V.A. e que as nã podiamos largar por nã termos outro nenhum gasalhado saymdo hos lemtes dellas respomdeome que pollo presemte nã tinha m<sup>ta</sup> neçessidade dellas. & que os lemtes podiã estar nas casas em quãto nã vinham outros padres da mesma ordem que amde vir pera ho estudo que como viessem seria necessario mãdarlhas despeiar e por que Sor as casas do collegio estam todas acupadas com m<sup>ta</sup> gemte e perto do collegio nã se acham casas daluguer nã ueJo como nos possamos remedear senã mãdando V. A. que se de pressa a se acabar o lamço que se agora faz em que estam Ja seis geraes agualgados e com termos madeira se acabaram m<sup>to</sup> em breue e asy os apousemtos que amde hir por çima por que sem elles nã nos podemos aguasalhar nem receber os que querem entrar no collegio e asy o tenho escrito a alguãs pessoas que me fallarã em almeirim que nã mamdem aynda seus filhos por que hos nã posso recolher no collegio. Dos geraes tãbem a hy m<sup>ta</sup> neçessidade por que os em que agora lemos nunqua estiuerã tam cheos de gemte como agora estam*

*Nos emtulhos se trabalhou sempre e trabalha e asy neste lamço mas dizem me os offiçiaes que nã vimdo madeira pera que se traueJem os geraes e leuem sua obra por diãte que nã poderã mais trabalhar nelle. he seruico de V.A. vir a madeira ho mais çedo que for possiuel*

*Da repartição das casas que vam sobre os geraes e da sala pera os autos publicos pratiquey eu cõ ho primcipal e com dioguo de castilho elles lhe darã a Jnformação e V.A. asemtara o que for mais seu seruico”<sup>49</sup>.*

As obras andavam, portanto, em 1549, a uma cadência demasiado lenta para as necessidades do colégio<sup>50</sup> e, nos finais de 1550 (15 de Dezembro),

---

<sup>49</sup> M. Brandão, *O processo na Inquisição de Mestre João da Costa*, pp. 262-263.

<sup>50</sup> Chegaram, no entanto, a fazer-se algumas obras que não estavam estipuladas no contrato a que Diogo de Castilho se tinha obrigado. A 7 de Maio deste ano, o rei ordena que “*as despesas, que Antão da Costa, recebedor do collegio das Artes de Coimbra, tiver feitas, e daqui em diante fizer, no dicto collegio, de obras, que sejam fora do contracto , e obrigação de Diogo*

ainda o rei mandava “*que se não derribem as casas do dicto collegio, que vem sobre a rua de Sancta Sophia, até o quarto novo, que já está alevantado, ser coberto, e concertado de maneira, que se possa habitar*”<sup>51</sup>.

A 10 de Agosto de 1551, o rei escrevia ao principal Paio Rodrigues de Vilarinho dizendo: “*Vi a carta que me escrevestes sobre as obras do collegio, em que me daes conta do que nellas é feito, e do que se vae fazendo, e que Diogo de Castilho trabalha agora no lanço, em que se faz a sala das disputas e autos publicos, para o qual lanço é necessario tomar-se um caminho á cidade, que ella não póde largar, sem lhe ser feita uma serventia por o chão, que foi de mestre Fernando, que é tomado para o collegio, a qual serventia ha de ser calçada, e vos dizem, que custará cincoenta ou sessenta mil réis. Eu hei por bem, que se tome o dicto caminho, como dizeis, e que mandeis fazer a serventia calçada, por o dicto chão de mestre Fernando, do dinheiro das obras do dicto collegio*”<sup>52</sup>. Em 1551 continuavam, pois, as expropriações de terrenos e ainda em 1552, “*era necessario comprarem-se, e tomarem-se, para o dicto collegio, e obras delle, tres moradas de casas, que estão juncto do dicto collegio, a saber: umas de Diogo de Castilho, e outras, de Simão de Figueiró, e outras, de um fulano, pedreiro*”<sup>53</sup>.

Apresentada a documentação mais relevante para a obra do colégio das Artes e observando o espaço sucessivamente adulterado e mutilado, são possíveis algumas conclusões, através de uma análise agora (2002) complementada pela intervenção a decorrer sob a responsabilidade da Câmara

---

*de Castilho, que o dicto collegio faz, sejam levadas em conta ao dicto recebedor*”: A. José Teixeira, *Documentos para a Historia dos Jesuítas*, p. 46.

A madeira vinha, afinal, chegando como o comprova o recibo de Tomé Jorge: “*Aos 29 dias do mez de setembro de 1549 annos conheceu, e confessou, Thomé Jorge, mestre da caravella Conceição, e morador em a Foz do Porto, receber, e de feito recebeu, em dinheiro de contado ... de Antão da Costa, recebedor do dinheiro das obras do collegio real nesta cidade de Coimbra, a saber: seis mil réis, que se lhe montaram de frete da madeira, que trouxe de Lisboa á Figueira, para o dicto collegio*”: A. José Teixeira, *Documentos para a Historia dos Jesuítas*, p. 47.

<sup>51</sup> A. José Teixeira, *Documentos para a Historia dos Jesuítas*, p. 75.

<sup>52</sup> A. José Teixeira, *Documentos para a Historia dos Jesuítas*, p. 88.

<sup>53</sup> A. José Teixeira, *Documentos para a Historia dos Jesuítas*, p. 92.

Municipal de Coimbra para a adaptação ao projecto do arquitecto João Mendes Ribeiro.

No colégio das Artes, o projecto inicial de João de Ruão destinava-se, com certeza, a um conjunto de edifícios que saía fora do âmbito acanhado dos colégios do mosteiro. Se inicialmente os trabalhos vão no sentido de cobrir as dependências inacabadas de S. Miguel e reformular os colégios crúzios para prover ao enorme afluxo de estudantes<sup>54</sup>, ainda em 1548, Diogo de Castilho começaria aquele que ficou conhecido por “lanço novo”. Projectara-se uma construção ampla, adequada ao número cada vez maior de estudantes e a sua organização estruturava-se de maneira ordenada e racionalmente programada. Segundo o projecto de João de Ruão que André de Gouveia teria conseguido fazer prevalecer junto do rei? O mesmo projecto parcialmente alterado? Ou um novo projecto obedecendo às concepções mais tradicionais defendidas pelos arquitectos de Lisboa? Qual a verdadeira amplitude do futuro lamento de João da Costa em “*fiquarem as cousas desmanchadas cõ a morte do Principal*”<sup>55</sup>?

Não é possível assegurar a localização das várias dependências pertencentes ao colégio das Artes. Continua a incerteza sobre se a grande igreja situada a um nível térreo que André de Gouveia reclamava em 1548, alguma vez foi feita. Dela talvez não haja o mínimo vestígio. Mas, desde o início, o colégio conta com uma capela de localização incerta que não deverá corresponder à igreja pretendida em Março pelo Principal<sup>56</sup>. Os problemas relacionados com a localização de igreja condigna surgem, aliás, de várias frentes, incluindo o mosteiro de Santa Cruz, ao qual não interessava o derrube das suas casas na rua da Sofia, situação pretendida pelo rei para a construção

---

<sup>54</sup> Por testemunho do pedreiro Simão de Carvalho em 1560, o mosteiro de Santa Cruz construiu à sua custa os colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos, “*da pr<sup>a</sup> pedra ate o estado em que ora hoje em dia estaõ tirando o que El Rey N. Sr m<sup>do</sup>u deribar e tornar edificar como esta mais alto do que o que estaua f<sup>to</sup> por a traça do Conu<sup>to</sup>”*: M. Brandão, *O Colégio das Artes*, I, p. 442.

<sup>55</sup> T. Braga, *Historia da Universidade de Coimbra...*, II, p. 270.

<sup>56</sup> O alvará de 10 de Abril de 1548, determina que o almoxarife de Coimbra dê anualmente a André de Gouveia sete arrobas de cera para a capela do colégio das Artes. Este alvará seria confirmado a 12 de Novembro do mesmo ano e a 4 de Fevereiro de 1551: A. José Teixeira, *Documentos para a Historia dos Jesuítas*, pp. 27-28.

da igreja<sup>57</sup>. A nova igreja, para que as “ovelhas” de mestre André não ouvissem “*misa huas en cima das outras*”, deveria aguardar outras etapas construtivas e situar-se-ia algures no “lanço novo” como parece deduzir-se da nota dos espaços entregues pela Companhia de Jesus à Inquisição<sup>58</sup>.

Muitas têm sido as cogitações sobre o local onde se implantaria a igreja do colégio das Artes. Estando completamente fora de causa a correspondência ao espaço onde nas plantas da Inquisição se situa o pequeno oratório (marcado com o nº 51 e no piso elevado da área das antigas casas de Santa Cruz na rua da Sofia), uma possibilidade credível é colocar a igreja no prolongamento poente do “lanço novo” e, eventualmente (sem que seja obrigatório), com a fachada virada à rua da Sofia (um outro acesso podia também fazer-se através

---

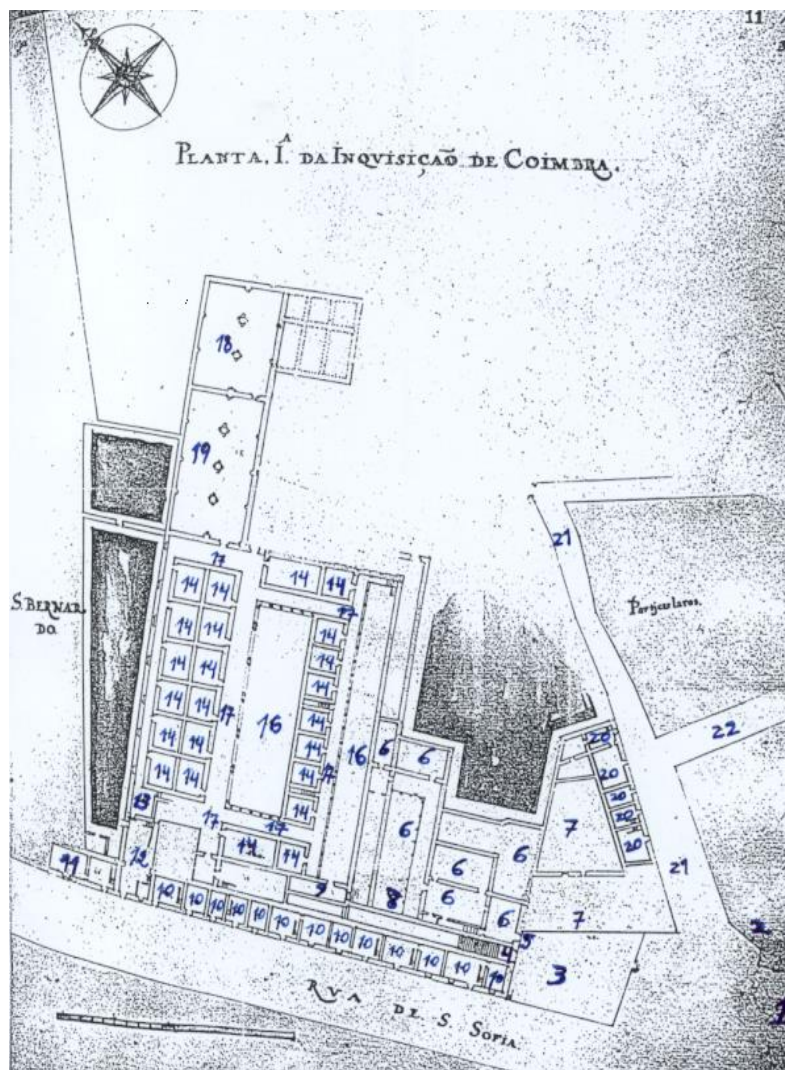
<sup>57</sup> A carta de frei Brás para o rei em 15 de Junho de 1548, dá conta das eventuais alterações a que a localização da igreja foi sujeita. O rei pretendia que se fizesse no espaço das casas do mosteiro ao longo da rua da Sofia mas os pedidos de frei Brás, no sentido de conservar as casas, poderão ou não ter surtido efeito: “*Item Snor stando aguora em coimbra vi o enlignimento que V.A. mandou fazer pera o nouo colegio em que estaua m<sup>te</sup> andre a que deos perdoe, & pareceome muj<sup>to</sup> bem, przerá a nosso snor que averá aquele fim que am todas as out<sup>as</sup> cousas que .V.A. em este Regno ordena pera seruiço de nosso snor, soomente vi huuã cousa de que quis fazer lembrança a .V.A. que ao padre frei ant<sup>o</sup> que ahi se acertou pareceo cump<sup>rir</sup> muito fazelo asi, & esto he que no lugar onde .V.A. manda enleger a capela do colegio & as casas do Rector sobre ella he huum tauoleiro & terreiro que vai diante de huuã boa parte do moesteiro, specialm<sup>te</sup> diante as hospedarias que sam casas onde .V.A. iá teue vontade de pousar quando assentou iá annos de ir a coimbra, de maneira Snor que correndo aquela obra por aquele lugar nom tam soomente se perde muito do decóro do colegio, mas inda muito mais do moesteiro, & daquelas casas que por tanto hospede estam sperando. & donde .V.A. viria entrar & sair quantos estudantes entrassem no colegio, o que nom pode ser fazendose aquela capela ali.*

*Item derribassem huuãs casas que vam ao longuo da Rua de Sancta Sophia que custaram mais de dous mil cruzados a fazer, & era a principal formusura dessa Rua & esto por ganhar huuã braça de terra ou duas, aquel terra se podéra bem ganhar cheguandose o colegio mais pera cima aquela quantidade ou a mais que fora neçessario. faço esta lembrança a .V.A. com aquela vontade que sempre tenho as cousas de seu seruiço. & tambem por que me parece que se .V.A. visse aquela entrada como está & a graça que dá aquele moesteiro, & o desguosto que tem os Religiosos averia desprazer de ser feita a tal obra moormente pois há boõ lugar onde se a capela do colegio possa fazer, & mais Saiba .V.A. que derribandose aquelas casas perdense quarenta mil reais de Renda & di pera cima que parece que seriam boõs pera o colegio. Peço por amor de nosso Snor que .V.A. o pense todo, & a mi dé venia, & faça em todo o que vir que he seruiço de nosso Snor & seu”:* M. Brandão, *Cartas de Frei Brás de Braga...*, p. 189.

<sup>58</sup> Em carta de 28 de Fevereiro de 1566, o Cardeal D. Henrique escreve ao provincial da Companhia de Jesus: “*encomendovos que façaes concluir e acabar a dicta mudança, e tanto que houver casas em que se possa ler, entregueis logo aos inquisidores o lanço do edificio novo, do dicto collegio das Artes, da maneira que vos cá disse, antes de vós partirdes, a saber: a egreja e as classes novas com todo o mais aposento, que está no dicto lanço novo, sem disso lhes dardes papel nem escriptura alguma, sómente as chaves, e o mais que nelle houver”:* A. José Teixeira, *Documentos para a Historia dos Jesuítas*, pp. 334-335.

da entrada pelo terreiro de S. Miguel, utilizando o longo corredor que a Inquisição preservou).

Se em 1548 a vontade do rei passava pela colocação da igreja a confinar com a rua e em 1566 a igreja se encontrava no “lanço novo”, a hipótese é tentadora. A verificar-se assim, esta teria de se localizar na zona coincidente com a entrada dos presos (assinalada com o nº 12 na *Planta primeira da Inquisição*) e com rectângulo não numerado, cortado a poente por casa dos oficiais da Inquisição (nº 10) e envolvido por corredores dos cárceres (nº 17). A nordeste deste rectângulo, de funções indefinidas no complexo inquisitorial, perfila-se um muro em ângulo recto que estabelece a demarcação com a entrada da escada que sobe aos cárceres (nº 13) e confina com os corredores. Rigorosamente nesta área encontra-se ainda hoje, ao nível do primeiro piso das casas da rua da Sofia, no nº 70, num gabinete radiológico desactivado, uma sala quadrangular e revestida com abóbada de nervuras cruzadas, à qual falta a chave em pedra de Ançã e decorada com florões que a memória popular ainda conserva. Se se conjecturar ser aqui a capela-mor da igreja do colégio das Artes, o rectângulo não numerado nas plantas da Inquisição corresponderia *grosso modo* ao corpo da igreja.



Planta Primeira da Inquisição – Mateus do Couto, 1634.

Por outro lado, se o projecto da igreja pretendida pelo rei em Junho de 1548 se construísse sobre o terreiro de S. Miguel e diante das hospedarias do mosteiro de Santa Cruz, levando a crer que o colégio fosse dotado de “*uma grande capela adjacente, pelo lado sul, aos dois grandes pátios*”<sup>59</sup>, a verdade é que a sua efectiva construção na zona do “lanço novo”, não só inviabiliza esta última hipótese como reforça o carácter de mudança que os vários projectos para este local foram sofrendo.

A livraria e a enfermaria, no caso do projecto de Ruão ter sido seguido, situar-se-iam acima da igreja e ocupando, porventura, uma área extensa e

<sup>59</sup> Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia...*, p. 84.

impossível de delimitar entre a rua da Sofia e a parte poente do pátio interno. A mesma indefinição se aplica a outras dependências que não deixariam de existir no colégio.

De facto, a teia de incertezas que rodeiam o colégio das Artes estabelece a necessidade de avançar qualquer interpretação dos espaços através de uma metodologia cuidada que tenha em conta uma rede cruzada de informações.

Não oferece dúvidas que em 1548 está em construção uma nova ala que daria origem à formação de mais um pátio. Em Março de 1549 tem já levantadas seis das sete salas previstas e em Agosto de 1551 trabalha-se no lanço que albergaria a sala das disputas e autos públicos<sup>60</sup>.

Pelas mesmas plantas da Inquisição, é possível reconstituir parte do espaço conquistado pela empreitada iniciada em 1548. Constituiu-se um pátio interno com colunata regular, pelo menos em três lados (norte, nascente e poente), da qual restam, com amputações, os lados norte e nascente. A ala poente era igualmente servida por colunata como o prova a coluna jónica de canto que se pode observar num saguão com acesso pela rua da Sofia<sup>61</sup>. Comprovadamente, ali se estabelecia a ligação entre as duas alas norte e poente. A galeria do lado norte, o mais preservado, compunha-se de seis tramos com arcos geminados e contrafortes salientes e interrompidos à altura dos capitéis. Nenhum vestígio indicia a constituição de abóbada a cobrir as galerias, embora a presença dos contrafortes lance a suspeita de que poderiam ter sido dotadas de uma cobertura abobadada de berço, à semelhança da que, pela mesma altura, se andava a fazer, por exemplo, no claustro do colégio da Graça. Os eventuais registos dos arranques das abóbadas desapareceram

---

<sup>60</sup> Para M. Brandão, este lanço corresponderia à ala nascente do pátio interior (*O Colégio das Artes*, I, p. 350). Para A. Nogueira Gonçalves, o lanço em que trabalhava Castilho em 1551, situava-se na parte norte que ia da rua da Sofia até ao poço (*Inventário Artístico de Portugal - Cidade de Coimbra*, p. 155).

<sup>61</sup> Esta entrada pela rua da Sofia situa-se junto da antiga porta da Bica por onde entravam os presos em direcção ao corredor e aos cárceres. No saguão, e acima do capitel de canto, define-se o cunhal que estabelecia o segundo piso na ala poente, o que deveria ser comum a todo o pátio.



“engolidos” pelas obras posteriores<sup>62</sup>. Internamente encontra-se o grande bloco que a Inquisição dividiu em doze celas regulares (com correspondência no piso superior) e que, no colégio das Artes, era espaço lectivo e corresponderia aos seis gerais “*agualgados*” em Março de 1549. Nas escavações ocorridas em 1989/90 no pátio interno e na sua ala norte, foi possível pôr a descoberto parte das fundações que englobam algumas das casas expropriadas e uma calçada.

O piso superior desta ala do pátio interno encontra-se hoje completamente desvirtuado. Observando mais uma vez o “lanço novo” nas plantas da Inquisição, vê-se uma galeria definida pela colunata do piso térreo que tem rigorosa correspondência no piso acima, criando neste a mesma galeria que se verifica em baixo. Deste modo, pode continuar a pensar-se no piso superior com a colunata, agora arquivada, e formando uma varanda com cobertura de madeira<sup>63</sup> que dava acesso às câmaras de dormir. O telhado de duas águas que abrangia todo o bloco, e que aparece hoje (nas obras de reconversão deste espaço que decorrem desde 2001) claramente marcado no bloco que se forma a nascente, situava-se a um nível mais baixo.

Por outro lado, os registos observáveis na parede desprovida das argamassas neste piso superior revelam a sequência múltipla de trabalhos a que esta superfície mural foi sujeita. Desde o topo poente, onde foi colocada uma janela entaipada de molduras curvas, até ao extremo nascente (que coincide com a junção da parede do bloco nascente acima das colunas da Inquisição) inscreve-se uma sucessão de janelas no alinhamento das colunas e da marcação dos tramos. À excepção das duas últimas a nascente (que se apresentam desalinhas relativamente à restante sequência), todas as outras acima das colunas têm molduras de cantaria e abrem-se na parede de alvenaria enquanto

---

62 Tal como se verifica na parede desta galeria norte onde foi possível detectar, num nível junto ao actual travejamento, um fragmento das volutas de Diogo de Castilho (entretanto recoberto por argamassa) que serviu de enchimento na parede alteada. Na galeria nascente do pátio interno, as coberturas das celas aí construídas pela Inquisição destruíram também qualquer vestígio das abóbadas de Castilho.

63 A 10 de Maio de 1552, o rei ordenava ao principal, Paio Rodrigues de Vilarinho, que arranjasse “*um homem, que tenha cargo de varrer e alimpar as classes, pateo, varandas, e igreja do dicto collegio*”: A. José Teixeira, *Documentos para a Historia dos Jesuítas*, p. 98.

A que varandas se referiria o rei? Às mencionadas por André de Gouveia em 13 de Março de 1548?

as que estão situadas acima da marcação dos tramos assentam sobre enchimento de tijolo (tal como as duas últimas a nascente). Fruto de modificações sucessivas e de vãos consecutivamente reorganizados, nada resta neste alçado que remeta para a constituição da varanda que o colégio construiu no piso superior e que a Inquisição ainda mantinha em 1634.

A existência das varandas numa construção inacabada, é também denunciada pela carta de Diogo de Mirão para Santo Inácio, a 22 de Junho de 1555: “*Vi las obras del collegio real de Coimbra, y está ya hecho mucho en él. Dízeme el maestro de las obras del rey de allí, que el rey terná gastado en las obras de aquel collegio hasta aoara quinze mil ducados, y creo que aurá menester más de otro tanto para acabarse de hazer; y en lo que está hecho ay por arriba en tres uarandas más de cinquenta cámaras para poder posar los hermanos, y por baxo aurá nueue ó diez aulas y un refeitorio muy grande. Con esto e con más de xxx cámaras uiejas que están en el sitio del collegio, aurá lugar para que todo nuesso collegio se passe abaxo al collegio real para Octubre*”<sup>64</sup>. Os dormitórios, que se conhecem em vários documentos nos pisos elevados do “lanço novo” a abranger os dois pátios, com toda a probabilidade se alargariam também a outras zonas altas (designadamente nas outras alas do pátio interno) dos antigos espaços cruzios, hoje de difícil reconstituição.

A quadra do sul deste pátio interno é igualmente difícil de reconstituir. Em 1634, aparece uma colunata que excede o comprimento da ala norte saindo fora do rectângulo perfeito do pátio. Se seria normal esperar também a formação de arcaria no lado sul, as colunas marcadas nas plantas de 1634 saem já fora do âmbito actual deste recinto. O pátio do colégio das Artes não era fechado a sul pela ala em que se formaram as celas para a Inquisição. Se fosse fechado pela arcaria comprida que se observa em 1634, a Inquisição teria feito construir o corpo de celas (cujas fundações foram recuperadas) que tornou o pátio mais estreito e aumentado, no sentido do comprimento, essa colunata a sul para formar o longo corredor das áreas dos pátios dos cárceres.

Na realidade, as colunas das alas nascente e poente, assim como a arcaria sul, indicadas nas plantas de 1634, correspondem a obra da Inquisição,

---

64 M. Brandão, *O Colégio das Artes*, II, pp. 294-295.

feita nos últimos anos do século XVI ou princípios do século XVII, tal como o corpo de celas que se encontra a sul do pátio<sup>65</sup>. A marcação das colunas destas duas alas e das do lado sul, não corresponde à marcação da ala norte do pátio em que, nitidamente, se vêem os pilares com colunas adossadas da empreitada de Diogo de Castilho. Assim sendo, e para atender à população cada vez mais numerosa de presos, a Inquisição encurtou sucessivamente este pátio interno do colégio das Artes. A nascente construiu-se então a arcaria paralela à de Castilho, sendo esta entaipada para formação de mais celas. Fizeram-se as colunas e os arcos mais simples e funcionais, sem os ornatos dos capitéis, como convinha aos corredores para presos. Evocando a maneira de Diogo de Castilho, mantêm apenas as folhas que o mestre usava nas bases das colunas.

A marcação das colunas a poente é igual, nas plantas de 1634, à da parte nascente. Delas nada resta. Nascem do extremo poente da ala norte de Castilho cujo canto está assinalado no já referido saguão. Se foram iguais às do lanço oposto construídas pela Inquisição, seriam, certamente, da mesma época, o que significaria que Diogo de Castilho não teria tido tempo de formar esta ala poente à semelhança das outras duas. De facto, quando em Outubro de 1555 se processa a entrega do colégio à Companhia de Jesus, não só o edifício não estava acabado como havia nele obras feitas que fugiam à traça inicial<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Na visitação de 1592 estabelece-se, “*que he necessario concertar-se o carcere da Inquisição em outra forma pera aver casas bastantes pera os muitos prezos que ha, e pera não se comunicarem huns com outros. Pello que avemos por bem, que se acrecente pella parte por onde ora se servem os Inquisidores pera a casa do despacho, tudo conforme á traça que se fez. E mandaremos dar ordem a se começar a ditta obra, começando-a pellas casas que de novo se hão-de fazer, pera a ellas se passem os presos emquanto se concertarem as casas em que ora estão*”: Joaquim Romero Magalhães, “Em busca dos «tempos» da Inquisição (1573-1615)”, *Revista de História das Ideias*, 9, I, Coimbra, 1987, p. 220.

<sup>66</sup> Em carta de Agosto de 1556, o rei escreve ao visitador da Universidade, Baltazar de Faria, dizendo-lhe que, “*o Padre Torres prouimcial da companhia de Jhuus neste Regno me fez sabr que no colegio das artes desa cidade se medio çerta obra por feita que inda estaua por fazer. E se pasou certidam do que nela momtaua para se pagar A Dioguo de castilho E que ele fez de fora huuã obrigacam para acabar a dita obra & que por ao Tempo que eu mandey emtregar o dito colegio aos padres da ditta companhia de Jhuus a obra nam ser acabada os ditos padres a fizeram acabar aa sua custa nam sabemdo que o dito Dioguo de castilho estaua obrigado a ela E me pedio que mandase que se vise a dita obra E que o dito Dioguo de castilho fizese outra tamta ou pagase o que nela se despeneo poys era a iso obrigado*

*E Que Asy mandase que se vise toda a mais obra que no dicto colegio era feita de pedraria aluenaria E carpentaria E o que nam estiuese conforme ao contracto se ememdase aa custa de quem a iso fose obriguado ou se aualiase o que jmportaua o defeito E se fizese loguo emtregar ao Rector do ditto colegio o que niso momtase para se ememdarem E*

Na interpretação da planimetria do pátio, Rui Lobo lança a ideia da definição de um espaço quadrangular, com correspondência no pátio a nascente, já que, “*o comprimento do «lanço novo» corresponde exactamente ao afastamento entre o alinhamento desta ala e o alinhamento do lanço readaptado, a sul do Claustro de S. Miguel*”, e que, “*tanto a largura do «lanço novo» como a largura da referida ala sul readaptada, como ainda a distância que separa o pátio poente da Rua da Sofia, são semelhantes, sugerindo tratar-se de três lanços da mesma unidade espacial – precisamente um grande pátio quadrado, a poente do Colégio das Artes*”<sup>67</sup>. As medidas avançadas pelo autor serão corrigidas por Walter Rossa que, na invocação de uma “*arquitectura de programa*” para a parte nascente da rua da Sofia, estabelece para o colégio das Artes um vasto rectângulo de 30 por 48 braças (66 m x 105,6 m), no qual assenta a duplicação dos dois pátios a poente e a nascente<sup>68</sup>.

Se o edifício que se construía de raiz para o colégio das Artes apresenta problemas de reconstituição na parte poente, as dificuldades agravam-se para o bloco nascente. Porque este foi alvo de modificações que o alteraram de maneira mais significativa e têm sido aqui mais ausentes as campanhas de carácter arqueológico que possam aclarar as grandes dúvidas relacionadas com a organização do espaço colegial. Uma coisa parece segura: neste bloco, o colégio acabava a norte pela mesma parede de continuidade com a parede do bloco poente. Ou seja, todas as construções que se encontram a norte deste muro, tão fortemente marcado nas plantas actuais, saem fora do âmbito do colégio.

Estranhamente, as plantas da Inquisição apresentam este bloco nascente do “lanço novo” na rigorosa continuidade da parede do extremo norte que delimita, no bloco poente, o caminho dos presos. Na realidade, tal nunca aconteceu. O amplíssimo rectângulo nascente segue no prolongamento estrito

---

*comçertarem as dittas obras como ham de ser para ficarem seguras*”: M. Brandão, *Documentos de D. João III*, IV, Coimbra, 1941, pp. 293-294.

Desconhece-se em absoluto o que os jesuítas fizeram no colégio das Artes ou se Castilho aí teria trabalhado depois da entrega do colégio à Companhia.

67 Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia...*, pp. 126-127.

68 Walter Rossa, *Diversidade...*, pp. 688, 693, 726-727, 730.

das paredes exteriores das celas formadas a poente. Por outras palavras, no colégio das Artes, e de maneira diversa da que é apontada nas plantas, a parede norte do “bloco do refeitório” projecta-se no alinhamento do muro interno do “caminho dos presos” a poente. Se as plantas recentes deste espaço não mostrassem claramente essa evidência, bastariam os cunhais norte e sul, agora com outra visibilidade no piso elevado do corpo a poente, para delimitar a largura do rectângulo formado a nascente. Questão importante é saber até que ponto vai a correspondência com o rectângulo a poente. Deste modo: a área do caminho ascendente dos presos é já espaço integrado no colégio das Artes ou é construção posterior da Inquisição expressamente para encaminhar os detidos? A parede norte deste bloco do pátio interno do colégio coincidia com a que fecha ainda hoje o “grande salão” ou situava-se no alinhamento norte da parede das celas, entretanto aproveitada pela Inquisição para o efeito? Ou ainda, o “caminho dos presos” substitui caminho previamente definido pelo colégio para circulação dos colegiais vindos de acesso também situado na rua da Sofia?

O lanço norte do pátio interno projecta-se, assim, para nascente formando como que uma ala independente e tendo ao nível do piso térreo, no sentido longitudinal, seis grossos pilares compostos com capitéis jónicos estriados que estabelecem sete espaços compartimentados. Recordando as palavras de João da Costa em 28 de Março de 1549 – “*Nos emtulhos se trabalhou sempre e se trabalha e asy neste lamço*” -, ao mesmo tempo que se dava pressa em travejar os gerais deste lanço, iam-se preparando as infra-estruturas capazes de apoiar a continuidade do edifício que, tudo afinal leva a crer, começou a poente e foi sucessivamente vencendo o desnível acentuado do terreno para nascente. Todo o piso inferior deste corpo, que foi parcialmente aproveitado pela Inquisição para a zona do tormento (onde ainda se encontra a argola sugestiva da função), já foi alvo de indagações que identificaram este espaço como celeiros ou armazéns<sup>69</sup> ou ainda como a provável localização da sala dos autos e das disputas<sup>70</sup>, em construção em Agosto de 1551. Se a primeira hipótese não parece hoje viável, já a segunda parece aceitável. Mas se

---

69 Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença ...*, p. 65.

70 Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia...*, p. 133. O autor avança com a ideia de um modelo de sala depois repetida no colégio jesuíta da Alta da cidade, na Universidade de Évora e na Sala dos Capelos na Universidade de Coimbra.

Mário Brandão viu bem quando identificou esta sala na ala nascente do pátio interno<sup>71</sup>, então outra ocupação estaria reservada ao grande bloco com os pilares jónicos estriados e com uma decoração mais cuidada do que parece à primeira vista. O “*refeitorio muy grande*” que se entregava aos jesuítas em 1555 parece ser agora uma proposta credível. O refeitório com as cozinhas próximas afastavam-se do bulício dos recintos lectivos e assentavam nos pisos térreos de uma fortíssima infra-estrutura de grossos pilares compostos com os capitéis jónicos estriados, estabelecendo uma rede regular de arcos cruzados e capaz de suportar o edifício de mais dois pisos que aí assentava<sup>72</sup>. Por outro lado, se se pensar que as entradas no colégio estavam condicionadas à rua da Sofia e ao terreiro de S. Miguel, tendo como única alternativa o que viria a ser o futuro pátio dos inquisidores, e que, à entrada deste mesmo local, se situava em 1634 o açougue, compreende-se que, também para o colégio das Artes, a manutenção dos colegiais se processasse pela zona do pátio externo, a não interferir nas áreas mais resguardadas de ensino. Na proximidade de uma entrada mais discreta, as cozinhas e o refeitório absorviam directamente os produtos que aí chegavam para alimentar o colégio. Em 1634, a única entrada que se encontra para este espaço estabelece-se através de um corredor dos cárceres já no pátio interno. Não se vislumbra qualquer entrada que dê para o pátio externo. A Inquisição, porque não precisava já de refeitório, desactivou-o criando numa parte o tormento e abandonando progressivamente o restante espaço, de tal modo que acabou por ficar soterrado e com o pavimento a cerca de 2.30 metros do piso original, tal como se encontra hoje. A parede transversal que em 1634 corta o espaço interno pode ter servido como divisória de duas áreas diferentes ao mesmo tempo que servia de base de sustentação para as construções situadas acima.

No alçado sul do grande bloco do pátio externo, a resolução dos espaços complica-se. Há, no entanto, alguns dados que se extraem da documentação gráfica existente e dos registos ainda presentes. A hipótese de

---

71 M. Brandão, *O Colégio das Artes*, I, p. 350.

72 Note-se que a continuação deste lanço para poente, já na parte do pátio interior, não apresenta esta infra-estrutura porque aqui as fundações do edifício descem a grande profundidade (na zona mais próxima da rua da Sofia, a uma altura superior a 4 m.).

que o chão deste pátio se encontrasse nos princípios do século XVII mais elevado do que está hoje, é reforçada pelos registos visíveis na parede e pela própria definição do corrimão da escada (da transição do século XVI para o século XVII) de acesso aos andares altos dos inquisidores.

Com efeito, as transformações ocorridas nesta frente sul tornam quase irreconhecível o alçado do colégio das Artes. No alinhamento da colunata jónica do pátio interno, processava-se aqui uma sólida arcaria que se mantém e que suportava a estrutura das duas varandas formadas acima, aproveitadas depois pela Inquisição como varandas dos aposentos dos inquisidores. Estes arcos simples de volta perfeita encontram, aliás, correspondência com os arcos formados no ângulo nordeste do pátio interno. Nos dois últimos pisos da fachada sul do pátio nascente, estariam então duas das três varandas referidas em 1555 e cujos indícios ainda se conservam, tanto pela denúncia das colunas patenteadas nas duas últimas plantas da Inquisição, como pelas colunas evidenciadas por sondagem aí realizada há alguns anos e que mostram a evidência da continuidade rítmica do lanço que se projecta desde o pátio interior. Com a projecção da escadaria a dar acesso ao corredor dos inquisidores no seu caminho para a sala do despacho já virada à rua da Sofia, o colégio das Artes fica virtualmente descaracterizado. Mais tarde, a Inquisição fechará as arcadas, aumentando o espaço dos aposentos dos inquisidores e estabelecendo nova orgânica de circulação.

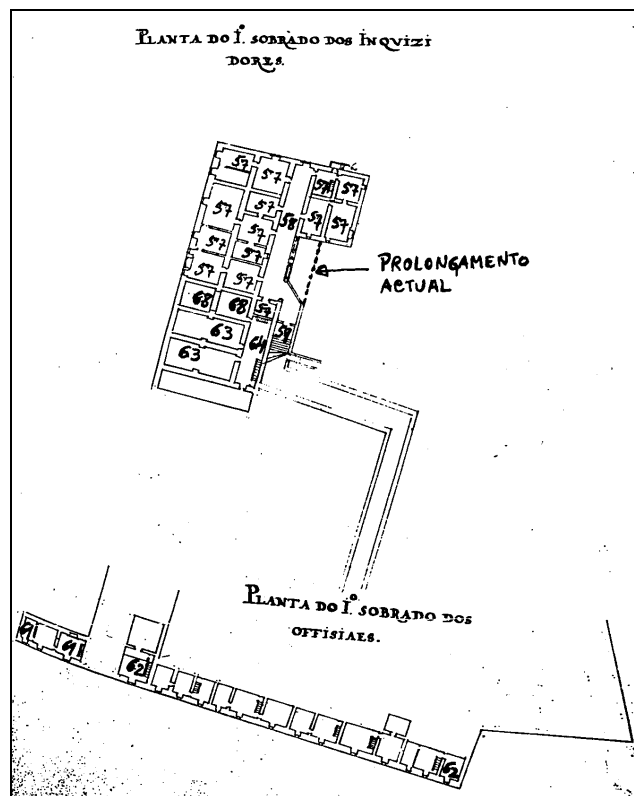
Em sondagem ocorrida nos finais de 2001, numa das actuais dependências (a terceira à esquerda) desta fachada sul do bloco do “refeitório”, foi possível pôr a descoberto o muro estrutural do “refeitório” que se construiu com dois tipos de aparelho definidos na vertical e com correspondência aos dois níveis estratigráficos que, no corte nascente, se separam pela marcação clara de um pavimento, de tijolos ligados por argamassa assente sobre uma “caixa” de blocos irregulares de pedra, a cerca de 1.20 m. acima da cota das bases dos pilares interiores do “refeitório”. Nem mais nem menos do que a projecção do corredor assinalado na planta do andar dos cárceres altos que serve de sustentação às varandas superiores ligadas aos aposentos dos inquisidores. Desta forma, não é de estranhar, nos cortes norte e sul, a presença de argamassa a revestir as superfícies murais num nível acima da marcação do

referido pavimento. No corte poente é também visível um nível estratigráfico, constituído por desordenada e compacta amálgama de fragmentos de telha de cano misturadas com terra e, aparentemente, sem cerâmicas domésticas, que se desenvolve acima do nível do pavimento indicado a nascente. Semelhante depósito, associado a um momento de destruição, indicia a derrocada dos telhados superiores. Sintomaticamente, em 1634 denunciava-se, muito próximo desta área, a ruína dos aposentos danificados e assinalados nas plantas com os números 54 e 68.

Esta área de intervenção que, de facto, abrange parte da provável galeria que, no colégio das Artes, acompanhava o bloco do “refeitório” é delimitada a sul pela fortíssima estrutura de muro (com 86 cm. de largura) que se projectara na continuidade da colunata norte do pátio interno. Se neste pátio externo seria dotada com idêntico programa arquitectónico é, por enquanto, uma questão de difícil resposta dado que a superfície visível do muro foi profundamente alterada. Porventura de forma não totalmente arriscada, poder-se-ia dizer que este muro é uma construção da Inquisição, fechando um corredor anteriormente aberto e encerrando também assim, de forma mais sólida, todo um bloco reservado aos inquisidores.

Apesar da diminuta área de intervenção e da ausência de uma escavação até à base de todas as estruturas visíveis, o que é então possível interpretar a partir desta sondagem localizada (que não dispensa a complementaridade de outras intervenções em áreas próximas), é que, nos finais do século XVI ou princípios do seguinte, a Inquisição promove a subida da cota do pátio externo a um nível evidenciado pelo registo do pavimento no corredor interno. Este passa a ser dotado de pilastras que se encostam aos muros a norte e a sul, com assentamento em bases de pedra não aparelhada e pouco cuidada, que descem a mais cerca de 1.15 m. abaixo do pavimento, ou seja, à cota do pavimento interno do “refeitório”. Mas se a leitura estratigráfica deste corte nascente estiver correcta, abaixo deste nível encontra-se apenas terra, o que irremediavelmente aponta para a ausência de um pavimento de uma galeria prévia construída para o colégio das Artes; se estava projectada, não houve tempo de a constituir com evidências mais fortes.





Planta do primeiro sobrado dos inquisidores. Mateus do Couto, 1634.

Em 1634, o corredor assinalado em planta com o nº 34 (tal como o bloco de casas a nascente) remete para a identificação sumária de “*baixos dos quartos dos inquisidores*”, o que faz pressupor um processo de desactivação do espaço que se mantém. Assim, e antes desta data, a Inquisição voltaria a subir a cota do pátio externo ao nível da escadaria que já está também marcada em planta e que se situava a um nível mais elevado do que está hoje. As consequências desta medida reverteriam no anulamento de estruturas prévias, incluindo a condenação do corredor.

No ângulo que antecede o actual prolongamento, e neste piso térreo, surgem duas colunas jónicas castilhanas que definem um arco perpendicular à fachada. E se não deixa de ser surpreendente o achado neste local em completa desarticulação com o plano geral de Castilho, não menos estranha é a orientação capitelar, agora de feição tratadística com as volutas correctamente colocadas, ao contrário do que acontece com a colunata no pátio interior. A

explicação para este dado insólito, pode situar-se no possível reaproveitamento de elementos arquitectónicos já aparelhados (retirados de outro local) e que se revelaram úteis aquando da formação do patamar da escada dos inquisidores.

Acerca do conjunto a oriente no pátio nascente, que já vem assinalado nas plantas da Inquisição, pouco se sabe em concreto. Seriam necessárias sondagens profundas que evidenciassem resultados de alguma forma concludentes. Se não era credível que semelhante formação fosse projectada no colégio das Artes em jeito de ala nascente deste pátio, pois este bloco avança para norte de tal maneira que interfere na regularidade da fachada com as varandas do “lanço novo”, a verdade é que os surpreendentes achados descobertos recentemente vêm obrigar a reequacionar todo este espaço. A regularização do pátio, que estava apenas definida pelos lados norte e poente e que não estava concluída em 1555, nunca haveria de verificar-se. À Inquisição de nada serviria um segundo pátio regular. Aproveitou as construções que o predefiniam a norte e a poente, (re)edificou os blocos irregulares das casas dos inquisidores e do secretário a nascente (os antecedentes das construções actuais) e fechou-o a sul numa entrada ladeada pelo açougue e pela cocheira.

Nas obras de requalificação do pátio da Inquisição, ainda a decorrer em 2002, encontraram-se no pátio externo, em paralelo à fachada poente e no estrito alinhamento do terceiro pilar mais a poente no “bloco do refeitório”, cinco pilares. Os três mais próximos do “refeitório” mantêm a base moldurada de 24 cm. de altura e dois blocos aparelhados com 62 cm. de frente, também com a particularidade de apresentarem a face posterior com tratamento em curvatura. Os dois mais a sul são os mais danificados mantendo-se apenas o embasamento a uma distância regular de 5.60 m. entre si. As sucessivas diferenças de cota a que este pátio externo já foi sujeito não permitem saber se o último encontrado a sul seria, na realidade, o último de uma sequência alinhada à qual se encosta, a nascente, fortíssima estrutura de muro, diversas vezes mutilado por obras relativamente recentes de implantação de carris ou de uma caixa de água. Observando a planta do andar dos cárceres altos da Inquisição verifica-se a possível continuidade deste pórtico na marcação de um muro no ângulo sudoeste do pátio (onde se encostam as cocheiras da Inquisição) que tem, entre ele e o terreno vazio de estruturas edificadas a

poente, a marcação de dois pontos, rigorosamente no alinhamento daquilo que deveria ter sido a parede original da fachada poente virada ao pátio externo do colégio das Artes. Estes indícios em planta fazem, aliás, suspeitar do prolongamento do provável pórtico até um momento muito próximo da entrada a sul do pátio. O muro que se encosta a nascente apresenta, efectivamente, dois níveis<sup>73</sup> bem demarcados pela zona superior da base dos pilares onde se verifica ainda um elemento lateral de ligação. O nível mais baixo, que vai acompanhando os pilares numa actuação de respeito e complementaridade para com eles é constituído por pedra ligada com terra argilosa, enquanto que o superior, utilizando genericamente um aparelho incerto de pedra ligada por argamassa de terra e cal, indicia uma intervenção mais forte que, apesar de manter a referência ao pórtico, é nitidamente posterior, como se pode verificar nos casos em que colide com os pilares provocando-lhes destruições pontuais.

Como interpretar a presença destes pilares que se encontram, em rigor, à mesma cota dos grandes pilares internos do “refeitório” (que descem abaixo das volutas a uma profundidade de 3.60 m.) é também um exercício mental estimulante e não desprovido de incertezas. Enfrentando novamente a planta de 1634 do andar dos cárceres altos, o muro sem função evidente, onde se encosta a escada no pátio externo, vem no alinhamento do primeiro “tramo” a poente no “refeitório” e haveria de coincidir com a parede que rematava, para o lado do pátio externo, o bloco edificado entre os dois pátios. À sua frente se alinharia uma galeria porticada que encerrava esta ala e, eventualmente, numa definição de arcaria assente sobre pilares. A memória do corredor formado, que no colégio das Artes ia direito ao “refeitório”, não a perdeu a Inquisição. Mantendo aquela área de circulação, começou por fortalecer o muro adossado aos pilares, já sem preocupações de uma visibilidade estética para, muito rapidamente, desistir da ideia do corredor fechado. No curto espaço de tempo de cerca de 50 anos, o nível do pavimento do pátio externo foi substancialmente elevado, remetendo ao esquecimento a galeria porticada e fabricando a escada que ainda se mantém.

---

73 Com os agradecimentos devidos à Doutora Maria da Conceição Lopes que os identificou.

Curiosamente, e porventura de forma propositada, o bloco nascente deste pátio avança também no alinhamento do segundo “tramo” formado no bloco do “refeitório”, em rigorosa correspondência com a projecção dos pilares encontrados a poente. Mesmo que na área do pátio não se tenha descoberto qualquer estrutura que permita pensar na formação de uma galeria paralela a nascente (de facto, encontra-se apenas rocha a uma cota muito superficial), verificam-se claríssimas intenções de simetria programada a partir do grande bloco do “refeitório”. Estaria, assim, definido o segundo pátio do colégio das Artes, com as mesmas preocupações no capítulo da racionalização do espaço, com a mesma vontade de ordenação e clareza mas com um registo arquitectónico diferenciado. Preferencialmente, ao pátio interno caberiam funções lectivas; para o externo, e até ao momento em que a Inquisição o herdou, estariam reservados outros e diversos serviços. Face a esta “política” ordenadora do espaço, é lícito pensar na intenção inicial de encerrar também este pátio. Invocando documento já referido, em 1555, na passagem para a Companhia de Jesus, *“el rey terná gastado en las obras de aquel collegio hasta aoara quinze mil ducados, y creo que aurá menester más de otro tanto para acabarse de hazer”*; ou seja, as obras continuavam então em curso num projecto que nunca seria terminado. Até hoje, o pátio externo permaneceu aberto na definição assumida pela Inquisição.

Mas, na realidade, apurar até que ponto o bloco nascente do pátio é obra nova da Inquisição ou constitui mais um aproveitamento de espaços previamente definidos é vital no sentido de poder identificar a geometria do pátio. No primeiro caso, manter-se-iam válidas as propostas de Rui Pedro Lobo e Walter Rossa quanto à projecção de um duplo quadrado; no segundo, como, de facto, tudo parece apontar, a figura geométrica que surge a definir o pátio externo é o rectângulo. Um pátio de onde se ausenta, pelo menos na parte poente, a formulação da colunata jónica presente no pátio interno (entregue, no dizer de Serlio, aos *“letrados e aos homens de vida quieta e sossegada”*) mas que mantém a articulação com este no ritmo sequencial dos pilares exteriores, cuja distância é a mesma que se verifica nos tramos interiores (5.60 m.), ou na correspondência entre as medidas dos blocos de pedra que formam os referidos

pilares e os blocos que, no pátio interno, se assumem como contrafortes na marcação dos tramos.

Um dos grandes problemas ligados ao entendimento do colégio das Artes é, assim, a recuperação do seu plano estético inicial que se prende com a incógnita do projecto seguido. Sem a ajuda de outras intervenções, criteriosamente orientadas, que urgem para o esclarecimento mais cabal do edifício, parece haver algumas possibilidades de que o projecto que Diogo de Castilho levou a cabo tenha sido *grosso modo* o de João de Ruão. O seu prestigiado defensor morreria demasiado cedo mas, apesar das reacções negativas que o projecto suscitou, a hipótese de que André de Gouveia tenha tido a força suficiente para o impor continua pertinente. Se é certo que as obras decorreram a um ritmo desigual a dar tempo e oportunidade a reformulações de várias ordens, não está provado que o projecto seguido tenha substancialmente alterado o espírito defendido por André de Gouveia.

A satisfazer a tradição, estão os contrafortes que marcam os tramos das duas galerias parcialmente existentes. Contemplados ou não no projecto de Ruão, Diogo de Castilho já os tinha utilizado no claustro da Graça. O que nunca, até aí, tinha desenvolvido de forma tão clara e sistemática foi a ordem jónica em que os corpos das volutas dos capitéis são intencionalmente virados para o pátio interno. Subvertendo a ordem clássica, e em articulação com o que João de Castilho fazia pela mesma altura nos dormitórios do Noviciado em Tomar<sup>74</sup>, conferia-se ao recinto amplo do pátio das Artes um ângulo privilegiado de visão e aumentava-se o brilhantismo das fachadas<sup>75</sup>. Perpassam

---

74 “Os leitos dispunham-se ... perpendicularmente ao eixo maior da sala, e no aspecto funcional dessa assimetria reside a explicação para a à primeira vista insólita disposição dos capitéis jónicos, cujas volutas estão colocadas de lado para a entrada e com a frente voltada ao meio da sala, onde estaria colocado o observador: um refinamento óptico que seria mais tarde usado por Diogo de Castilho nas galerias do pátio do Colégio das Artes, também para estudantes de grau básico, fundado em Coimbra em 1548”: Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 555.

75 A interpretação desta situação insólita dos capitéis com a definição de uma galeria externa proporcionando uma visão longitudinal da arcada que subsiste não tem consistência, desde logo pelo facto de não se apresentarem quaisquer vestígios arqueológicos que comprovem a sua existência: “*La singulière position des chapiteaux dont les volutes au lieu d’être tournées vers l’extérieur, comme d’habitude, sont perpendiculaires au mur ..., indique que leur point de vue n’était pas transversal mais longitudinal, c’est-à-dire que le grand passage ouvert au sud en forme de L ne continuait pas tout autour en définissant une enceinte fermée mais était une galerie de circulation externe – d’où l’inversion logique de l’orientation des colonnes –*”

aqui as preocupações urbanísticas voltadas para uma comunidade específica que delas não iria usufruir por muito mais tempo.

---

*parallèle aux couloirs intérieurs et se prolongeant dans le corps central plus haut, qui est encore la façade principale de l'ensemble, où devait se situer le grand escalier d'entrée*:  
Patrícia da Costa Ferreira, "L'ancien «Colégio das Artes» de Coimbra", *Revue de l'Art*, n° 133/2001-3, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 2001, p. 43.

## 2.2. A Igreja.

O espaço mais carismático da arquitectura religiosa reside na construção que melhor evidencia as intenções programáticas da encomenda e que é mais capaz de responder às expectativas da comunidade onde se insere. Fruto dessa articulação entre a “oferta” em matéria da Salvação e os fiéis, o espaço público da igreja desempenha papel primordial a níveis diferenciados. Funciona não apenas como território aglutinador dos anseios locais mas, sobretudo, actua num registo de grande intensidade na concentração das atenções e na capacidade de se arvorar em paradigma de redenção. E se é a medida do Humano na sua dimensão cristã que passa agora a estar em causa, compreende-se que a igreja de três naves já não sirva os objectivos dos programas em curso. A matriz que ao longo da Idade Média incentivou e pactuou com todas as hierarquias implementadas no espaço não logrou o sucesso na cultura renascentista, pese embora os muitos e relevantes exemplos de um espaço fragmentado que continuou a verificar-se dentro e fora do país. Situações que, na Itália, começam com o próprio exemplo de Brunelleschi e haveriam de perdurar durante o longo período “contaminado” pela sedução do classicismo. Em Portugal refiram-se apenas os momentos explícitos das três novas Sés de Quinhentos (Leiria, Portalegre e Miranda do Douro), ou ainda a igreja de Santo Antão de Évora, de três naves e continuando a responder ao apelo das coberturas nervuradas. De facto, e configurando um entendimento dos fenómenos (artísticos) como realidades de longa permanência no tempo, poder-se-ia dizer que, *“O modelo transporta consigo a sua própria explicação numa imagem eficaz de apreensão simples. Esta imagem tem a qualidade de ser reconhecida na integridade dos seus elementos, unidos pela proporção que define um vínculo de invariância.*

*Na sua forma de longo tempo, a igreja de três naves configura hábitos e modelos de relação no espaço e também linhas interpretativas diferenciadoras, de notação temporal. Como exemplo de relações no espaço*

*conforma uma imagem iconográfica que concretiza de modo eficaz a indeterminação presente no tipo.”<sup>1</sup>.*

### **2.2.1. A planta centralizada.**

O plano centrado não constitui em Coimbra uma preferência por parte da encomenda ou uma proposta suficientemente credível apresentada pela mão-de-obra. No tempo longo que vai desde os inícios do século XVI até à Restauração as únicas marcas de expressiva visibilidade radicam na Rotunda do mosteiro de Celas e na Fonte da Manga, afastada esta do contexto sacro da igreja.

Um dos grandes desafios de interpretação do espaço em Coimbra continua a ser a igreja redonda de Celas. Centrada no testemunho de frei Bernardo da Assumpção<sup>2</sup> e nos documentos divulgados por Quintino Garcia<sup>3</sup>, a historiografia tem chamado a atenção para as novidades apresentadas no campo da plástica do Renascimento mantendo-se, mesmo assim, o sabor amargo de um fenómeno que escapa a uma descodificação pacificamente concordante. Os contributos mais relevantes vieram de várias frentes: Pedro Dias identificou a obra de Nicolau Chanterene para o túmulo de D. Leonor de Vasconcelos (reconvertida em porta - 1526) como a primeira renascentista em Coimbra e focou a cultura arquitectónica dos pedreiros e lavrantes de Celas, Gaspar Fernandes e João Português, remetida a uma formação obtida nos estaleiros de obras de Santa Cruz<sup>4</sup>. Paulo Pereira desenvolveu a aproximação ao mosteiro de Santa Cruz (nos paralelismos entre os sistemas de cobertura da igreja de Celas e a capela de Jesus, ligada ao claustro crúzio, e também nas longas mísulas espiraladas que se implantam em Celas e recriam as da sala do capítulo do mosteiro agostinho), inscrevendo a circularidade montada em Celas

---

1 Marta Oliveira (coord), “O desenho da cidade: contribuição para o seu estudo”, Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 2001, p. 84.

2 Frei Bernardo d’Assumpção, *Mosteiro de Celas. Index da fazenda, 1648-1654*, publ. por J. M. Teixeira de Carvalho, Coimbra, 1921.

3 P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 160-161.

4 Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, pp. 218-224.



numa linha de tradição medieval que começa em Portugal na Charola de Tomar e passa pela Batalha, pela capela do Fundador e pelas capelas imperfeitas<sup>5</sup>. Rafael Moreira sondou o “*simbolismo celeste dado à abóbada como firmamento e à igreja como «imago mundi»*” impresso na abóbada em estrela de oito pontas e na decoração (com um sol e uma lua) colocada nas chaves; atribuiu a formação circular da igreja e da abóbada às orientações de Chanterene, que entretanto se ausenta de Coimbra deixando a obra em curso e nas mãos de oficiais “desqualificados”, e realça a “*novidade absoluta*” da planta centralizada em período tão precoce (1526-1527), apenas entendível por alguém saído da região de Ruão e conhecedor do teor dos manuscritos de Filarete ou Francesco di Giorgio Martini, alguém, como Chanterene, capaz de realizar na prática aquilo que os tratadistas italianos apenas sonharam graficamente no papel<sup>6</sup>. Paulo Varela Gomes e Walter Rossa adiantaram uma reconstituição credível da evolução do mosteiro até aos meados do século XVII e lançaram uma outra proposta de leitura para a igreja: a Infanta D. Sancha teria feito construir em Celas uma igreja redonda à semelhança da que servia a comunidade de Alenquer, a proveniência (como também do Lorvão) das “*encelladas*”; a tabela, datada de 1529, que foi sempre interpretada como a expressão do orgulho da abadessa na construção unitária da igreja com a abóbada, reforça, na realidade, a empresa maior de D. Leonor de Vasconcelos que se traduziu na cobertura de um espaço pré-existente com cobertura anterior (ou prevista) de madeira. Por outro lado, os autores localizam a primeira ideia da capela tumular na capela poligonal com abóbada abatida situada a sul da igreja, uma intenção rapidamente desviada pelas pressões da reforma litúrgica em curso e que implicavam a reformulação da generalidade dos espaços nas ligações ao mundo laico e obrigavam a abadessa a mudar de estratégia<sup>7</sup>.

---

5 Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, F.L.U.C., 1990, pp. 184-185.

6 Para Rafael Moreira, a proximidade entre a rotunda de Celas e o “Palácio de Sertório” em Évora justifica a certeza do envolvimento de Chanterene no programa da casa eborense de D. Luís da Silveira e a integração do artista no estatuto de “*verdadeiro «arquitecto» no sentido coevo da palavra*”: Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, pp. 278-285, 299-314.

7 Paulo Varela Gomes, Walter Rossa, “A rotunda de Santa Maria de Celas: um caso tipológico singular”, *Actas do Colóquio, Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII* (1994), Lisboa, I.P.A.A.R., 2000, pp. 197-221.

Sobre todas estas considerações não parece pertinente acrescentar o que quer que seja. Os períodos longos na governação do mosteiro davam tempo às abadessas perpétuas (até à morte de D. Helena de Noronha em 1615<sup>8</sup>) para estabelecer as directrizes adequadas às imposições reformistas. Se Paulo Varela Gomes e Walter Rossa tiverem razão, é natural que Chanterene tenha dado indicações para a cobertura que permanece, o que faz dele um artista também habilitado para os problemas de arquitectura como, de resto, haveria de provar (porventura, logo na definição da capela tumular de D. Leonor de Vasconcelos indicada pelos dois autores) em tantas outras ocasiões. De proveniência medieval ou não, na década de vinte e na cultura renascentista emergente, o modelo circular já tinha, se encontrasse interlocutor à altura, condições para ser ensaiado<sup>9</sup>. À sobrinha do bispo D. Jorge de Almeida não faltou nem o tempo (1521-1541) nem os mentores para pôr em marcha um programa de evidentes conotações salomónicas e classicistas, ao mesmo tempo que assegurava também a protecção e o financiamento régios. Quer mestre Nicolau tenha ideado o espaço da igreja de raiz, quer tenha apenas contribuído para a definição da abóbada estrelada, a verdade é que um organismo “celular” desta natureza não se voltaria a repetir no âmbito da igreja em Coimbra.

No entanto, e à semelhança do que aconteceu na generalidade do país, a planta centralizada gerou a regularização geométrica de muitas capelas acolitadas às naves das igrejas de plano basilical que se construíram na cidade e no seu aro ao longo de todo o período abordado. Desde logo, a reforma do mosteiro de Santa Cruz a partir de 1527 trouxe consigo uma aposta mais cerrada em torno da constituição dos espaços formados a partir da aplicação da matemática e da geometria. Reformulando o espaço predefinido por Boytac, e sempre sob a direcção técnica de Diogo de Castilho, a primeira capela do lado da Epístola na igreja crúzia é bem a expressão da viragem operada.

---

8 Maria do Rosário Barbosa Morujão, “As abadessas perpétuas de Celas (séculos XIII a XVII)”, *Munda*, nº 26, Coimbra, G.A.A.C., 1993, pp. 19-23.

9 Mesmo que se tenham forçado um pouco as alusões neoplatónicas do simbolismo geométrico do círculo inscrito no triângulo: “*Prolongando os lados do núcleo conventual até à esquina da sala capitular obtém-se um triângulo equilátero de que a igreja ocupa o centro e de que outro ângulo cai a meio da porta do átrio, definindo a sua bissectriz a porta para a igreja. É difícil crer que se trate apenas de um expediente para articular a nova entrada com o claustro e a igreja*”: Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento...*, nota 129, p. 285.

Aproximando-se da definição de templete e dotada de lanternim, como já foi referido, a capela impõe a geometrização do espaço e exhibe os ingredientes formais da arquitectura do Renascimento. Em 1566, seguramente também com desenho de Diogo de Castilho, o pedreiro Ambrósio Henriques começava na desaparecida igreja de Santa Justa uma capela quadrada com 4.40 m. de lado e coberta “*em arte de meia Laranja*”<sup>10</sup>. Curiosamente, a mesmíssima data de 1566 pode ler-se na cúpula da mais emblemática capela circular de Coimbra, atribuída a João de Ruão – a capela do Sacramento na velha Catedral. Ou seja, preocupações de centralidade desenvolvidas desde muito cedo no âmbito das capelas para a igreja ou para o claustro e que dificilmente se haveriam de esgotar na arquitectura deste período. É assim que as pequenas capelas, normalmente quadradas e abrindo para as naves<sup>11</sup> ou formando “galerias” de capelas intercomunicantes, se espalham em Coimbra e em toda a região plasticamente dominada pela cidade. Na designada arquitectura “maneirista”, basta um olhar mais cuidado para a planta da actual Sé Nova para verificar a implantação das capelas laterais numa sequência rítmica que privilegia também o quadrado inscrito num pano geral rectangular, direccionado e de fortíssima atenção à liturgia e à pregação.

Mas se a planta centralizada não teve em Coimbra a visibilidade esperada na cidade que reuniu todas as condições para o seu desenvolvimento, esta realidade de “ausência” não pode significar alheamento ou incapacidade dos intervenientes na aplicação do modelo humanista por excelência e constantemente invocado pela tratadística; outras circunstâncias haveriam então de ditar a eleição do plano longitudinal para as restantes igrejas construídas neste período. De facto, os mesmos actores que protagonizaram a construção do espaço renascentista em Coimbra, frei Brás de Braga, Diogo de Castilho e João de Ruão, foram os mesmos que levantaram em Gaia o claustro e a provável igreja circular no convento de Santo Agostinho da Serra do Pilar, “*um monumento teórico ... gerado não por um exemplo concreto, ou por um desenho copiado, mas por uma ideia – e é na ideia que reside toda a sua força ... tanta que escapou à remodelação tardoquinhentista e conseguiu impor-se*

---

10 Ver Doc. XXXI.

11 Veja-se o conjunto de grande unidade plástica formado nas igrejas de Ega, Sebal e Botão.

ao ressentimento dos agostinhos e à conjuntura tridentina”<sup>12</sup>. Por outro lado, não pode andar totalmente arredado das motivações de frei Brás de Braga o partido, aparentemente conservador, adoptado para a Sé de Leiria.

Na confluência das interpretações para o espaço sagrado da igreja, a ideia do plano centrado não se afastou nunca dos horizontes teóricos ou materializados na prática da arquitectura dos séculos XVI e XVII. Nos anos sessenta de Quinhentos, num momento em que encerrava o Concílio de Trento e em que não subsistem textos portugueses de índole tratadística, o “*Livro de arquitectura*” de Hernán Ruiz o Moço contém numerosos desenhos que reivindicam uma cultura arquitectónica com extensões ao lado português e que explora as formas geométricas, incluindo “*la çircular de más perfeçión y capacidad*”<sup>13</sup>. Em 1603, com a Península unida num território onde circulam comumente os pressupostos da Contra Reforma, é publicado o texto do jesuíta Juan Bautista Villalpando, as “*Explanaciones in Ezequielem et Apparatus Urbis ac Templi Hyerosolimitani*”. Na senda do que já Serlio tinha feito, adaptando Vitruvio a um contexto cristianizado (no capítulo do espaço ou das invocações a que são submetidos os templos), Villalpando recupera o plano centrado, agora credibilizado através da suposta centralidade do templo de Salomão, proveniente das indicações divinas ao profeta Ezequiel”<sup>14</sup>.

A articulação entre a igreja circular (da década de trinta do século XVI) e o claustro da Serra do Pilar pode ser vista como “*uma alegoria das esferas terrestre e celeste e também uma alegoria da cidade santa de Jerusalém ... um organismo pontuado por dois grandes monumentos redondos: o templo da Rocha ou de Salomão – de facto, a Mesquita de Omar – e a basílica do Santo Sepulcro, ela própria formada pelo encontro de dois organismos circulares*”<sup>15</sup>. Mas a igreja dos finais do século XVI, mantendo uma tipologia vincada anteriormente, não deixa de se expressar por uma “*ordem (que) remete ... para*

---

12 Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII: A planta centralizada*, Porto, Publ. da F.A.U.P., 2001, p. 88.

13 Fernando Mariás, “Las iglesias de planta central en España”, *L’Église dans l’architecture de la Renaissance*, Paris, Picard éd., 1995, p. 140.

14 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Tratados españoles de arquitectura de comienzos del XVII”, *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard éd., 1988, p. 318.

15 Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política...*, p. 84.

*conotações martiriológicas e sepulcrais, fazendo referência aos protótipos do Santo Sepulcro e do Panteão*”<sup>16</sup>. Ou seja, a Contra Reforma, longe de “expulsar” o espaço centrado de uma arquitectura normalizada por códigos de irrepreensível moralidade, reconverte o padrão clássico em unidades cristianizadas e teologicamente legitimadas. A comprovar isso mesmo veja-se a série de exemplares, ligados a uma encomenda poderosa e ideologicamente comprometida, que Paulo Varela Gomes reuniu para este período<sup>17</sup>.

D. Afonso de Castelo Branco, à frente da diocese entre 1585 e 1615, não promoveu em Coimbra nenhum espaço de planta centralizada. Não deixou, mesmo assim, de patrocinar a igreja da Misericórdia de Faro<sup>18</sup> (enquanto bispo do Algarve, de 1581 a 1585), de planta em cruz grega inscrita no quadrado e uma proporção de filiação herreriana que desenvolve o módulo do cubo<sup>19</sup>.

### **2.2.2. A nave dirigida a Deus.**

Em Coimbra o modelo privilegiado é o da nave única com capelas intercomunicantes imposto ao longo do século XVI. A igreja do convento dominicano, começada já na década de cinquenta, nos novos terrenos à rua da Sofia constitui um “problema” ainda não totalmente decifrado. Num espaço onde hoje apenas resta a capela do lado da Epístola (porque a capela do Tesoureiro, do lado do Evangelho, transitou para o Museu N. de Machado de Castro), *“deduz-se que o projecto, não executado, do corpo do templo seria o de uma alta nave, abrindo-se, entre pilares jónicos, arcos que davam para naves colaterais mais baixas e cobertas de abóbadas de aresta com fortes nervuras cruzadas, devendo a pilastra jónica média subir até ao entablamento geral, em ligação com os arcos torais*”<sup>20</sup>. As razões da má fortuna da igreja de

---

16 Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política...*, p. 84.

17 Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política...*

18 A irmandade da Misericórdia foi fundada em 1581 e dois anos depois construía-se a igreja no lugar da capela manuelina do Espírito Santo: Maria Helena Mendes Pinto, Victor Roberto Mendes Pinto, *As Misericórdias do Algarve*, Lisboa, Ministério da Saúde e Assistência, 1968, p. 21.

19 José E. Horta Correia, *A Arquitectura Religiosa do Algarve...*, pp. 54-55.

20 António Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, p. 87.

S. Domingos continuam uma incógnita. Se a envergadura da cabeceira, com a capela-mor, as duas colaterais e o transepto (tal como ainda se encontravam à data do *Inventário Artístico*), bem como a orientação informada de frei Martinho de Ledesma, a mão-de-obra qualificada envolvida e os altos patrocínios de figuras como o tesoureiro da Sé ou D. João, duque de Aveiro, deixavam adivinhar os bons auspícios para esta construção, a verdade é que a realização da grande igreja acabou por entrar em colapso. Sem que seja agora possível apurar o que foi efectivamente construído em tempo do empenhado reformador castelhano, tudo leva a crer que o entusiasmo inicial se foi esbatendo ao ponto da sua não conclusão. À morte de frei Martinho de Ledesma em 1574, a igreja estava ainda “*sem passar da capella mór*”<sup>21</sup>. Para além de eventuais problemas financeiros, porventura a reconversão dos primeiros planos, também ela eternamente adiada? O certo é que as críticas ao primitivo espaço projectado não se fizeram esperar: “*Engana o gosto de edificar, e às vezes trasporta. E os Mestres de traças, como dispoem de bolsa alhea, folgão de mostrar habilidade propria, e mysterios de architectura. A traça começada a executar obriga a não fazer pé atrás, ainda que ameace impossibilidades*”<sup>22</sup>. Em 1623, mais não cabia do que um profundo lamento por “*obra de tanto primor ... (provocar) lastima grande a todos os que vem tal obra, cuidar-se que chegará primeiro a cahir, e acabar de desemparrada, que a por-se em estado de prestar, e servir no ministerio, pera que foi começado. Porque, como faleceo quem lhe deu principio, que há perto de cinquenta annos ... faltarão tambem mãos, e espiritos pera a proseguir, e as calamidades, e mudanças, que logo succederão no Reino, ajudarão a ficar esquecida. Assi ficou tambem o resto do Convento até hoje, informe, e longe do devido remate, não só de perfeição*”<sup>23</sup>. Com a divulgação de um documento datado de 1732, que descreve uma planta existente no cartório do mosteiro, Rui Lobo parece ter resolvido o problema do corpo da igreja<sup>24</sup>. Se a planta descrita corresponder ao

21 Frei Luís Cacegas, *História de S. Domingos. Particular do Reino e Conquistas de Portugal*, (reformada e ampliada por frei Luís de Sousa), Parte I, vol. I, Liv. III, cap. V, Lisboa, Typ. do Panorama, 1866, p. 321.

22 Frei Luís Cacegas, *História de S. Domingos*, Parte I, vol. I, Liv. III, cap. V, p. 321.

23 Frei Luís Cacegas, *História de S. Domingos*, Parte I, vol. I, Liv. III, cap. V, pp. 321-322.

24 “*Como se vê da sua planta que se conserva em duas tábuas no cartório deste convento e se mostra da cap<sup>a</sup> mor, cap<sup>as</sup> collaterais e cruzeiro que ficou tudo grande e sumptuoso havendo*

projecto inicial como se presume, a primeira ideia, entretanto reconvertida, para a igreja quinhentista de S. Domingos passa pela constituição de uma grande cabeceira tripartida, transepto e uma nave única com cinco capelas laterais. Integrando-se no programa comum da arquitectura colegial na cidade, a igreja era dotada de coro-alto e a sua fachada antecedida por um nártex que deverá coincidir com os “*tres arcos arcos na entrada*”.

Assim, com a ressalva das igrejas medievais, não se construíram em Coimbra igrejas de três naves. Fosse porque a mais directa fonte de inspiração no âmbito da cultura arquitectónica do Renascimento residisse na igreja de Santa Cruz, fosse porque na década de quarenta, quando se verifica o surto construtivo identificado com os colégios, são já outras as directivas propostas pela tratadística e outros os ingredientes que vão passar a ditar o comportamento no espaço usufruído da igreja. Desde a década de trinta, altura em que o mosteiro de Santa Cruz começou a edificar os colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos, até à construção da nova igreja de S. Francisco, todos os espaços religiosos construídos de raiz coincidem rigorosamente com a arquitectura colegial, salvaguardando apenas o caso da não concluída igreja de S. Domingos. Na realidade, era a igreja do vizinho colégio de S. Tomás que servia os religiosos dominicanos enquanto se eternizava a edificação da do mosteiro, logo ao lado. Deste modo, na quase totalidade do século XVI, a Coimbra assiste uma unidade de intenções programáticas absolutamente inédita no quadro da arquitectura do país. É, portanto, no contexto específico da caracterização dos colégios universitários que a igreja tem de ser debatida.

Na cidade onde todas as atenções se viram para a montagem das “fortalezas” de uma religiosidade esclarecida e protegida pela Universidade, a igreja é o espaço público por excelência onde se desenrola a visibilidade do poder de cada uma das unidades colegiais. Por outro lado, “*O colégio de matriz conventual, ou melhor, o convento adaptado a colégio, carece quase obrigatoriamente de uma igreja pública, a qual é, sempre, a sua principal*

---

*de compor o corpo da igreja cinco capelas por cada lado com coro na cap<sup>a</sup> mor e outro por cima da porta principal com sua formosa escadaria p<sup>a</sup> a p<sup>ie</sup> de fora e tres arcos na entrada, havendo de compor o interior do convento dous claustros e hu pateo tudo cingido de dormitorios com casa de noviços como tudo se vê na dita planta”: Rui Pedro Lobo, Santa Cruz e a Rua da Sofia..., pp. 158-159.*

*referência urbana, urbanística e do próprio quotidiano interno. Isso enquanto o colégio convencional – chamemos assim ao tipo que desde há muito estava apurado em outros centros universitários europeus – dispõe apenas de capela privativa, à qual se acede a partir do pátio. Um é uma estrutura que dispõe de um interface com o público, o outro é, essencialmente, um monolito encerrado e de funcionalidade externamente inexpressiva”<sup>25</sup>.*

À exceção dos partidos dissidentes que coincidem com os colégios das Artes, do Espírito Santo, de S. Tomás e, na parte alta, o de Santo Agostinho, vai ser o modelo comunitário provido de igreja pública que, sucessivamente, conquista a cidade e se impõe para além do século XVI. Se não se justifica, pela especificidade das suas funções, que o colégio das Artes seja dotado de igreja pública, de igual forma, os outros obedecem a critérios próprios que inviabilizam a presença de tal espaço.

No caso concreto do colégio de S. Tomás, “*A Igreja, porque foi tenção que havia de servir igualmente ao Convento novo, em quanto se não fazia outra, lançou-se entre huma e outra casa, mas pequena e segundo a proporção do Collegio, cuja era*”<sup>26</sup>. Encaixada entre o claustro que sobrevive acomodado ao Palácio da Justiça e a igreja dominicana cuja construção se arrastava era, portanto, uma igreja de reduzidas dimensões adaptadas ao número dos colegiais, cuja capela-mor albergava, em 1623, as relíquias de S. Paio e continuava a servir de última morada a frei Martinho de Ledesma<sup>27</sup>.

Quanto ao colégio do Espírito Santo, e contrariando a orientação de todas as igrejas da rua da Sofia, tudo parece indicar que a sua capela se organizava ao longo da rua no sentido sul-norte, tal como se reflecte na documentação gráfica divulgada por Walter Rossa<sup>28</sup>. Nesta cartografia urbana

---

<sup>25</sup> Walter Rossa, *Diversidade...*, pp. 698-699.

<sup>26</sup> Frei Luís Cacegas, *História de S. Domingos*, Parte III, vol. IV, Liv. I, cap. XVIII, p. 94.

<sup>27</sup> Frei Luís Cacegas, *História de S. Domingos*, Parte I, vol. I, Liv. III, cap. III, p. 316; Parte I, vol. I, Liv. III, cap. V, p. 323. Na primeira metade do século XX, ainda era possível ver, “*Na parte traseira do edificio (o colégio de S. Tomás) e no passeio do jardim ... uma lápide sepulcral do século XVII, que esteve outrora na capela-mor da igreja privativa, com um longo letreiro comemorando (vários) mestres, cujas ossadas cobria*”: A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, p. 140.

<sup>28</sup> Walter Rossa, *Diversidade...*, pp. 695-697.



datável de finais do século XVIII, a cabeceira da igreja do colégio cisterciense orienta-se, explicitamente, para sul. Ou seja, o colégio organiza-se com uma estrutura de dois pátios e uma capela privada, o que o distingue do partido generalizado para a rua da Sofia<sup>29</sup>. Abstraindo agora do problema dos pátios ou dos claustros, o sentido de encerramento contido no colégio do Espírito Santo (o primeiro que se construiu na rua depois dos crúzios de S. Miguel e de Todos-os-Santos) poderá remeter para o mesmo espírito reformista a imprimir nas Ordens religiosas que levou o rei a reformar os Cavaleiros de Cristo e os cónegos de Santo Agostinho. Numa rua inicialmente destinada ao bulício do mundo profano, importava ao seu fundador, o cardeal D. Henrique, fazer a impositiva demarcação externa do colégio mas salvaguardar uma disposição de reserva para os colegiais. Sobre a igreja, e para além da orientação registada, nada em concreto se pode adiantar. A marcação de uma suposta fachada principal, efectuada pelo palacete que se implantou no ângulo noroeste do antigo complexo colegial, é aleatória e induz em erro na interpretação dos circuitos internos.

O colégio crúzio de Santo Agostinho merecerá o devido relevo em ocasião mais oportuna.

Perdida também a memória da igreja do colégio das Artes, é nas restantes igrejas construídas ao longo da rua da Sofia, bem como nas dos colégios da parte alta da cidade (onde se incluem as de S. Jerónimo, de S. Bento, de Santo Agostinho e do colégio de Jesus) que se encontra a identidade espacial que marca a construção religiosa cidadina. De facto, o carácter de uniformidade que as aproxima passa não apenas pela sua integração em estruturas colegiais sucessivamente incorporadas na Universidade mas também pela sua capacidade de projectar um discurso análogo que contém idênticos procedimentos formais e compositivos.

Poder-se-á, assim, dizer que após a transferência da Universidade, Coimbra entrou numa espécie de euforia plástica de renovação em que as Ordens religiosas se assumem como elementos protagonizadores do processo

---

<sup>29</sup> “Com excepção para os dominicanos ... os cistercienses foram de facto os únicos regulares a erguer um verdadeiro colégio na Rua da Sofia”: Walter Rossa, *Diversidade...*, p. 700.

construtivo, embora não tenham nele o absoluto exclusivo. Arredada a hipótese de uma constituição monográfica de cada um dos colégios construídos (pela falta de informações documentais, pela indefinição das estruturas sobreviventes e porque não são esses os objectivos contemplados neste trabalho), vale a pena seguir de perto a documentação quinhentista que diz respeito ao colégio da Graça. Não apenas porque continua a ser o mais bem preservado daqueles que se ergueram na já designada “*arquitectura de programa*”<sup>30</sup> implantada na rua da Sofia, mas também porque nele se fundamenta poderosíssimo ensaio que viria a ser aproveitado pela arquitectura das Ordens na cidade.

### **2.2.3. A igreja do colégio da Graça.**

O processo construtivo do colégio de Nossa Senhora da Graça torna-se mais claro através da análise do *Livro das obras*<sup>31</sup> que, infelizmente, documenta apenas o período que decorre entre 1543 e 1548. Escrito pelo responsável máximo da construção, frei Luís de Montoya, este texto, já anteriormente revelado<sup>32</sup>, manifesta-se de capital importância para a compreensão das prioridades sentidas pelos Eremitas Calçados de Santo Agostinho. Aqui se prestam contas do ritmo das obras, do empenhamento régio na definição de mais um grupo colegial, do apuramento dos artistas envolvidos e dos modelos utilizados na organização das formas, espaços e decoração.

A primeira conclusão relevante da apreciação global do documento, indica uma fundamental preocupação com o alojamento dos colegiais e com a criação das condições essenciais à habitabilidade dos edifícios antes que sejam concentrados esforços na igreja. Muito embora a demarcação prévia dos diferentes espaços tenha sido prevista, provavelmente em 1542, altura em que se desencadeia o início da construção<sup>33</sup>, é para as zonas do dormitório, refeitório, cozinha, enfermaria, hospedaria, livraria ou para as instalações

---

30 Walter Rossa, *Diversidade...*, p. 756.

31 A.D.B.: Ms. 1019.

32 Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 380; Rafael Moreira, “Arquitectura: Renascimento e classicismo”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 349.

33 Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho...*, p. 69.

sanitárias que vai o primeiro cuidado dos religiosos. O claustro afirma-se com o essencial da obra a decorrer desde 1544 até 1548.

Os apoios financeiros para as obras são de proveniências várias. Para além do contributo do bispo de Coimbra, do duque de Bragança e de dinheiros conseguidos da casa de Lisboa, através da intervenção de frei Francisco de Vila Franca, é o rei o principal patrocinador deste empreendimento. Desde a primeira hora, as dotações régias, através do almoxarifado ou outras entidades, asseguram o normal ritmo das obras e estabelecem o grau de dependência à majestade do rei. O fundamental dos terrenos necessários à implantação do colégio é obtido, não sem pressão, da Câmara de Coimbra e do mosteiro de Santa Cruz<sup>34</sup>. Outros terrenos, para alargamento da casa e como forma de melhor assegurar a sobrevivência, vão sendo adquiridos pelos próprios religiosos<sup>35</sup>.

Frei Luís de Montoya não evidencia formação específica em arquitectura. O seu papel restringe-se à coordenação geral das obras, ao controlo dos dinheiros, à formalização dos contratos estabelecidos, à edificação de uma estrutura capaz de responder às necessidades da Ordem e, de forma idêntica, afirmá-la num contexto de apertada concorrência. O frade agostinho constitui o elo de ligação fundamental entre as instituições de poder na cidade, quer sejam a Câmara ou as outras comunidades religiosas, ao mesmo tempo que a protecção real lhe assegura o êxito da empresa. A seu lado, Diogo de Castilho estabelece a orientação do processo construtivo fornecendo as plantas e os desenhos necessários, fiscalizando as obras e o cumprimento das empreitadas, estipulando preços de materiais e mão-de-obra ou contribuindo

---

34 Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho...*, pp. 103-104, ver notas 92-93.

35 Como o olival que se compra, a 16 de Julho de 1544, por 6.000 reais a Gonçalo Botelho, junto ao colégio de S. Pedro, e que se incorpora na cerca do colégio da Graça, ou as três propriedades compradas na Quinta de Santa Comba a um ourives (por 15.000 reais), a um carpinteiro (15.000 reais) e a uma viúva (35.000 reais): A.D.B., Ms. 1019, fl. 124.

Forma tradicional de angariação de fundos é a instituição de capelas anexas à igreja, como a que Afonso do Prado, reitor da Universidade, instituiu da invocação de S. Tiago: Ana Afonso Salgueira de Mendes Serra, *Claustro e Saber. Percursos artísticos na história do Colégio de Nossa Senhora da Graça de Coimbra*, vol. I, Trabalho apresentado no âmbito de Seminário da Licenciatura em História - Variante em História da Arte, Coimbra, F.L.U.C., 1996, pp. 94-95.

para o abastecimento de pedra proveniente da sua própria pedreira, sita a S. Lázaro<sup>36</sup>.

É verdadeiramente em 1543 que estão reunidas as condições para dar início às obras. A 4 de Março, 22 de Abril e 29 de Maio desse mesmo ano, Diogo de Castilho recebe quantias avultadas (500 cruzados, 100.000 reais e 16.000 reais) “*en parte de pago de la obra que fizere*”<sup>37</sup>, denunciando a sua responsabilidade no projecto. O contrato celebrado com António Fernandes, a 9 de Agosto<sup>38</sup>, indica uma fase embrionária da construção ainda sem o fôlego que viria a adquirir nos anos seguintes.

Surpreendentemente (ou não, em função das prioridades sentidas), são escassos os registos ligados à igreja. Encontra-se através de referências indirectas como quando relativamente às obras do claustro se menciona o “*lado da igreja*” ou quando Diogo Fernandes faz a “*cerca da igreja*”. Aparece, no entanto, a indicação da construção de uma capela, em local indefinido, que não deverá ser identificada com a igreja que, provavelmente, só a partir de 1548 viria a ser construída. Provavelmente, e à semelhança do que, do outro lado da rua e pela mesma altura, fazia frei Martinho de Ledesma que, só depois de ter “*feito gasalhado pera os Frades, toleravel pera em principios de casa nova, quiz começar a Igreja*”<sup>39</sup>, também frei Luís de Montoya agiu primeiro no sentido da instalação da comunidade dos Gracianos.

Assim, a 8 de Outubro de 1543, o entalhador Nicolau Letrado, contrata a obra da “*grada da ygreia de balustres*” e, no mesmo mês, recebe 300 reais pelas duas portas que fez do sacrário<sup>40</sup>; a 16 de Dezembro de 1543, Bernardim Frade, “*que esta y labora en casa de João de Ruã*”, recebe 2.100 reais pela venda de uns órgãos que tinham pertencido ao bispo D. Ambrósio<sup>41</sup>;

---

36 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 96/v, 106.

37 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 6.

38 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 167. Sem que o contrato seja explícito no tocante aos espaços, António Fernandes terá a seu cargo as guarnições das paredes, os encanamentos necessários na parede da rua, os canos internos e os telhados. O montante a receber pela obra seria estipulado por Diogo de Castilho.

39 Frei Luís Cacegas, *História de S. Domingos*, Parte I, vol. I, Liv. III, cap. V, p. 321.

40 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 24/v.

41 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 24/v.

finalmente, a 2 de Janeiro do ano seguinte, Rodrigo Pires contrata as obras de carpintaria para “*la escadiña da ygreia cõ el çerramiento do coro y sus portales cõ su festreziña*” e “*corrimanos nas escadas da capella*”<sup>42</sup>. Ou seja, primeiro deverá ter sido edificada uma capela mais pequena para prover aos ofícios religiosos da comunidade e só depois se deu início a uma construção mais arrojada, mais dispendiosa e mais demorada.

Estas anotações não parecem, de facto, corresponder à igreja do colégio da Graça que sobrevive e que apresenta uma das maiores novidades da arquitectura portuguesa ao tempo: a constituição espacial de nave única com abóbada de berço e capelas intercomunicantes. Se a data da sua conclusão é a de 1555 (colocada na fachada) como é tradicionalmente apontado, deveria ter sido começada ainda nos finais da década de 40 mas arredada dos apontamentos de frei Luís para o primeiro livro das obras.

Transposta a entrada da igreja, encontra-se um espaço austero onde se respira rigor e cálculo de medição. Da nave única e ampla, partem três capelas de cada lado, comunicantes entre si e elevadas relativamente à nave. De eixo perpendicular à nave, as quatro primeiras são de abóbadas de aresta com nervuras cruzadas e as duas mais próximas do altar, com abóbadas de berço de arco toral médio, substituem o transepto. A abóbada de berço de caixotões cruzetados que fecha a nave é apenas interrompida pelo arco triunfal da capela-mor e prolonga-se nesta como se fosse uma só cobertura. Encontra-se o mesmo sistema de abobadamento ao nível do coro-alto que se projecta com um desenvolvimento paralelo ao já verificado para a igreja de Santa Cruz.

A decoração, muito exígua, cinge-se aos elementos arquitectónicos em íntima comunhão com eles. Nas molduras arredondadas dos arcos, no leve preenchimento dos caixotões, nas mísulas de arranque dos arcos das abóbadas, nas chaves das quatro primeiras capelas, na curvatura das impostas nas pilastras ou nas elegantíssimas colunas balaústre do arco triunfal<sup>43</sup>, a concepção ornamental é de um comedimento a todos os títulos novo na cidade.

---

42 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 76.

43 Que mais tarde viria a ter um desenvolvimento de grande robustez como acontece na igreja matriz de Figueiró dos Vinhos.

Na força da igreja da Graça encontra-se, afinal, o desenvolvimento das concepções espaciais que já se tinham observado na igreja renovada de Santa Cruz e que, no panorama da arquitectura nacional, encontram outros antecedentes como a igreja gótica de S. Francisco de Évora. Mas enquanto nestas, o arco triunfal dá acesso a uma capela-mor que se demarca do conjunto do corpo da igreja, na Graça, a capela-mor estabelece a continuidade orgânica da nave. A construção do espaço unitário promove a coesão da mensagem evangélica e realiza, com antecipação, o programa da igreja contra-reformista.

#### **2.2.4. A textura do espaço.**

O partido que se instala na igreja da Graça vai simultaneamente servir de modelo aos outros espaços religiosos e definir um programa coeso do qual a cidade não se afastará tão cedo. Numa primeira observação, parece tão ousado como simplista o estabelecimento de um percurso que começa na Graça e acaba cristalizado na igreja jesuítica, entendida como o maior expoente da arquitectura da Contra Reforma na cidade e cuja construção decorre sobretudo no século XVII. De facto, se é necessário atender às exigências específicas ditadas por cada uma das Ordens religiosas a construir em Coimbra, não é menos verdade que se verifica uma continuidade formal e espacial entre as duas. Se a igreja da Companhia obedece às regras emanadas de Roma e tem a conhecida correspondência com as outras Casas da Ordem onde os Álvares imprimiram a “dinâmica jesuítica”, a igreja da Graça implanta-se também (de forma pioneira) num terreno cultural e ideológico que abre caminho à combatividade tridentina e a uma formação mais cerrada da parenética cristã. A distinção entre as duas, normalmente feita sobretudo a partir de diferentes soluções em termos de escala, tem sido suficiente para rotular uma (a dos padres Gracianos) de renascentista e a outra (da Companhia de Jesus) de contra-reformista ou maneirista. O sentido de monumentalidade da segunda, diluído na Graça, deve ser integrado no carácter impositivo da “triumfante” Companhia de Jesus, tanto como no reforço das estruturas catequéticas envolvidas. O que ressalta evidente é que todos os ingredientes que passam às igrejas de Jesus, de S. Pedro ou do Carmo, na rua da Sofia, ou ainda de S.

Francisco estão já contidos no espaço ao cuidado de frei Luís de Montoya, cerca de cinquenta anos antes. As etiquetas servem muitas vezes os propósitos historiográficos no sentido de conferir ordenação e inteligibilidade à produção plástica mas falham quando esta se encerra em malhas demasiado apertadas que privilegiam a ruptura e não deixam margem a uma percepção de continuidade.

Com outra precisão, na definição do espaço da igreja jesuítica, de nave única, transepto que não excede o rectângulo exterior, capela-mor pouco profunda e capelas laterais intercomunicantes, estão consagrados os valores plásticos da Contra Reforma que se vinham desenvolvendo anteriormente à sua construção. Em abordagem recente ao significado dos coros-altos nas Sés portuguesas dos séculos XV-XVI, Paulo Varela Gomes, evitando sempre qualquer referência ao maneirismo, define um espaço contra-reformista como o que integra, coerentemente, o coro-alto, as capelas laterais intercomunicantes e uma fachada servida por torres laterais<sup>44</sup>. Se a fachada da igreja de Jesus em Coimbra não deixa ainda de apresentar as torres, embora recuadas e perdendo, desta forma, o impacto na leitura da sua superfície, por outro lado, a fachada da igreja da Graça oferece algumas dúvidas quanto a uma “integral” reconstituição do programa pensado, tendo também sofrido transformações que lhe alteraram, entretanto, o carácter original. De facto, a ideia de uma segunda torre, à direita da igreja dos Gracianos, pode ter feito parte do projecto inicial ocupando o espaço vazio que sobrevive.

Nesta perspectiva de entendimento do espaço que se perfila na igreja de Coimbra como um “organismo” de grande unidade dirigida e integrada no contexto colegial (excepção feita à de S. Domingos e à de S. Francisco) é, assim, manifesta uma linha de continuidade que começa na igreja da Graça e passa por todas as igrejas que se construíram na cidade até às primeiras décadas do século XVII. Em todas elas, da Graça (1543-1555), de S. Domingos (c. 1560), da Santíssima Trindade (1562), de S. Bento (1576), de Santo Agostinho (1593), do Carmo (1597), de Jesus (1598), de S. Francisco (1602), de S. José dos Marianos (1606), do colégio de Tomar ou de S. Pedro (década

---

<sup>44</sup> Paulo Varela Gomes, “*In Choro Clerum*. O coro nas Sés portuguesas dos séculos XV e XVI”, *Museu*, IV Série, nº 10, Porto, 2001, p. 48.

de vinte do século XVII), é a nave única com capelas intercomunicantes que estrutura o espaço. A igreja do colégio de S. Jerónimo (1565), e atendendo à sua reconstituição feita por Rui Lobo<sup>45</sup>, era dotada de capelas-nichos que se incorporavam na espessura da parede inviabilizando, desta forma, a comunicação entre si. Em quase todas elas, também, a forma de cobertura adoptada para a nave passa pela abóbada de berço com caixotões onde se imprime um sentido decorativo mais ou menos intenso<sup>46</sup>. A capela-mor, normalmente na linha de continuidade da nave (com as excepções feitas à da Trindade, de Santo Agostinho ou de S. Pedro), exhibe o mesmo tipo de cobertura integrando-se, muitas vezes, no rectângulo que define o plano geral da composição. Por regra, as capelas laterais respeitam uma organização formada por três capelas por lado (cinco em S. Domingos, quatro na igreja de Jesus e duas na igreja de S. José dos Marianos), adaptando-se ao coro-alto e podendo as duas mais próximas da cabeceira coincidir com o transepto. A variante da cúpula (na realidade, a marca mais dissidente ao programa instalado na generalidade dos colégios) assente sobre pendentes que cobre o espaço do cruzeiro encontra-se apenas nas igrejas de S. Bento, de Jesus, de S. José dos Marianos e, provavelmente, na igreja do colégio de Tomar<sup>47</sup>. O coro-alto, presença constante em todas elas<sup>48</sup> (datado o de S. José dos Marianos de 1612), apresenta-se por norma de grande desenvoltura e de uma robustez herdadas do modelo implantado na igreja de Santa Cruz. A organização específica do coro-alto interfere também na peculiar disposição da fachada.

---

45 Rui Pedro Lobo, *Os colégios de Jesus, das Artes e de S. Jerónimo. Evolução e transformação no espaço urbano*, Coimbra, e/d/arq, 1999, pp. 62-65.

46 Com a necessária interrogação sobre a cobertura da igreja do colégio de Tomar, afastam-se deste modelo as igrejas da Trindade, de Santo Agostinho, de S. Francisco e de S. José dos Marianos.

47 A. Nogueira Gonçalves aponta também para a colocação da cúpula no projecto inicial da igreja de S. Domingos: “... era, pelo menos, necessário erguer uma nave de cruzeiro e esboçar a abertura das tres naves; foi-se para o que era possível, renunciou-se às abóbadas em quartões ornados, à cúpula que haveria de dominar o quadrado central, reduziu-se a espessura das paredes, deu-se simples abóbadas de tijolo aos três espaços do transepto que se revestiram de estuque”: A. Nogueira Gonçalves, “A Igreja do Convento de S. Domingos na Rua da Sofia”, *Mundo da Arte*, nº 3, Coimbra, Epartur, 1982, p. 4.

48 Note-se que em Coimbra, para além da Sé, e pelo menos no primeiro quartel do século XVI, o coro-alto estava presente nas igrejas de S. Domingos e S. Francisco. É o que revelam as plantas e os apontamentos feitos por Pero Anes em 1521 e 1524 para as obras de remodelação das duas igrejas: Walter Rossa, *Diversidade...*, pp. 479-489.



### 2.2.5. A fachada da igreja.

A fachada da igreja da Graça, recuada e em plataforma elevada relativamente à rua, compõe-se de dois corpos divididos por uma cornija. No primeiro, insere-se o portal ladeado por duas grandes janelas rectangulares. A composição do portal, de verga recta e molduras sucessivas, repete a do portal da portaria mas agora enobrecido com duas colunas dóricas sustentando um entablamento com inscrição dedicada à Virgem. Dado não haver margem para dúvidas sobre a modernidade deste portal que, em época relativamente recente terá sofrido grandes restauros, resta a possibilidade da reconstituição feita, onde não falta sequer a presença das folhas nas bases das colunas, ter obedecido ao modelo original. No segundo corpo, dominado por um grande janelão central, inscreve-se o nicho com a Senhora e o Menino ladeados pelos Anjos que poderá ser obra (deslocada?) do desconhecido Diogo Jacques. Completa o conjunto um frontão triangular sem as proporções clássicas, com pedra de armas e os emblemas régios, ostentando a data de 1555 e a magnanimidade de D. João III: CONDITVM. A. IOANNE. III. /REGE. PISSIMO. ET. VIRGINI. DE / IPARAE. DICATVM: ANNO. I.S.S.S.. Sobrepondo-se à Virgem, o rei proclama-se o protector da religião e da divulgação dos seus preceitos.

A generalidade da fachada da igreja sofreu intervenções várias, alterando sobretudo a parte do evangelho com o campanário e tornando difícil a sua integral reconstituição. À semelhança do que acontece nas outras igrejas da parte nascente da rua, a particularidade de se elevar sobre uma plataforma em jeito de *podium*, é, “*provavelmente apenas devida à condicionante de o conjunto edificado ir galgando a encosta em que os colégios se encastraram, pela necessidade de uma escadaria implicou na conformação para todas de um tabuleiro, hoje claramente evidente (porque a céu aberto) na igreja do Colégio da Graça*”<sup>49</sup>. Por que razão é esta a única fachada, dos colégios edificados ao longo da rua, a fugir ao alinhamento com os seus parceiros, não é de fácil explicação. Porventura deverá ser considerada a existência de mais um

---

<sup>49</sup> Walter Rossa, *Diversidade...*, p. 697.

nártex a preencher o espaço “em falta” e cujo sucedâneo desembocaria nas soluções para as fachadas seiscentistas das igrejas vizinhas dos colégios do Carmo e de S. Pedro?<sup>50</sup>.

Mais uma vez, a organização da fachada da igreja da Graça, tal como se apresenta, vai servir de referência às instituições congêneres marcando uma tipologia sem nártex que se expressa futuramente nas igrejas da Trindade e de S. Jerónimo. O modelo de onde se ausenta o nártex aplica-se também às igrejas de Santo Agostinho, que o corredor fronteiro à fachada veio dissimular, e de Jesus, não se integrando nos programas construtivos da Companhia. Todas as outras são dotadas de nártex apoiado em torres laterais impositivas (como no Carmo, em S. Pedro e deveria ser em S. Bento) ou de marcação mais suave (como acontece nas torres sineiras de S. Francisco, situadas no prolongamento das duas pilastras de ângulo<sup>51</sup>). O nártex, que não é um exclusivo da Ordem do Carmo que o utiliza com frequência, abre-se em três vãos, um central maior ladeado por dois mais pequenos, promovendo a formação do motivo da serliana (como se vê claramente nas fachadas de S. Bento, do Carmo e de S. Pedro) e dando normalmente acesso a um espaço com cobertura em abóbada de arestas, ou conjugando estas com abóbadas de berço. S. Francisco foge à tipologia tripartida, incorporando cinco vãos e resolvendo (mal) os pisos superiores até ao frontão triangular, através de um “afunilamento” sucessivo da fachada.

O portal que dá acesso à igreja assume igualmente uma organização compositiva diferenciada. O modelo progressivamente adoptado no país configura o vão enquadrado por pilastras, encimado ou não por frontão, em definição estereotipada da qual Coimbra também não se ausenta. Foi o partido utilizado pelas Ordens que aqui abraçaram uma maior contenção ornamental (como as igrejas de Jesus, S. Francisco ou S. José dos Marianos), mais próxima

---

50 O templo do colégio da Graça, “é hoje o único que tem a sua fachada recuada, pois os outros dois têm uma frontaria que, alinhada pela frente de rua, transformou a respectiva plataforma em nártex. Fosse ou não esta a intenção inicial, a verdade é que esses tabuleiros por certo estabeleceriam uma continuidade dinâmica com o congénere que, frente aos colégios de S. Miguel e de Todos os Santos, anunciava o desaguar da Rua da Sofia na Praça de Sansão”: Walter Rossa, *Diversidade...*, p. 697.

51 A única torre à esquerda na igreja da Trindade encontra-se recuada e diluída no conjunto dos espaços envolventes do colégio.

das orientações tridentinas do último quartel do século XVI e primeira metade do século seguinte, mas não deixou de se inscrever na fachada da plasticamente “irreverente” igreja de Santo Agostinho. Neste portal, dissolvido pela estrutura do corredor, as pilastras laterais reivindicam uma textura volumétrica na definição tripartida das estrias e recuperam um sabor clássico com a imposição de motivos decorativos como os discos atravessados por cordão que se perfilam de modo oblíquo no primeiro registo das pilastras. É como se os cruzios fizessem aqui a cedência ao emprego mais vulgarizado da pilastra mas conferindo-lhe o tratamento corpóreo da coluna.

A presença da coluna é, aliás, uma constante de que a cidade não abdica ao longo de todo este período. Desde o protagonismo assumido em momento de primeiro Renascimento, passando pela sua integração no contexto das fachadas colegiais, embora não directamente ligadas à igreja como os portais do colégio de S. Tomás ou o do colégio Real de S. Paulo (através da visibilidade oferecida no desenho aquarelado de Azzolini), a coluna mantém toda a carga expressiva de filiação humanista reconvertida. É assim que estrutura o portal da igreja da Graça (onde as actuais colunas substituem as originais) e se impõe ainda nas fachadas das igrejas do convento das Eremitas de Santo Agostinho de Santa Ana (1600-1610) e da Trindade, aqui em definição dupla a enquadrar o vão de entrada. Os portais da portaria e da igreja de Santa Ana, montados na igreja de S. João de Almedina e na ala nascente do Museu Machado de Castro, estabelecem uma moldura de grande aceitação na cidade. No impulso de verticalidade acentuada pela colocação dos alongados nichos superiores e pela distribuição dos pináculos piramidais, os portais de Santa Ana preservam o receituário da arquitectura clássica (colunas coríntias estriadas a dois terços e assentes sobre pedestais, frisos, frontões triangulares), incorporam a escultura de vulto de matriz cristã e a escultura de relevo onde não falta sequer o grutesco.

Da persistência “tirânica” no emprego da coluna são bem expressivos os exemplos (coincidindo fundamentalmente com o governo de D. Afonso Castelo Branco, que já tinha patrocinado a igreja da Misericórdia de Faro com um portal de idêntica aposta na coluna, agora jónica) do portal principal do Paço Episcopal, da portaria do colégio de Santo Agostinho ou mesmo, num

outro contexto, da *loggia* magnífica na residência do bispo. O emblema mais eloquente desta retórica que não prescinde da coluna, estaria reservado à Universidade pela construção da Porta Férrea.

Em Coimbra e no aro da cidade (invoque-se apenas o caso exemplar do portal da igreja matriz de Ansião, datado de 1593), a linguagem dúbia dos portais convertidos em retábulos volta a transpor as portas da igreja e a coluna, em pedra ou em madeira, assume a dinâmica das composições retabulares num registo que ainda faz eco de uma cultura plástica de primeiro Renascimento.

### 2.3. O claustro.

O claustro identifica-se com uma sujeição a uma Ordem religiosa com regras comunitárias. Contrariamente ao que acontece com o(s) pátio(s) do colégio das Artes, a definição da quadra aberta e rodeada de galerias implica uma clausura mais ou menos apertada que, nos colégios universitários, não se demarca da componente de reflexão e envolvimento na colectividade religiosa. Por outro lado, como espaço privilegiado e emblemático das estratégias comunitárias, elemento ordenador do complexo conventual e colegial, o claustro constitui a peça vital na articulação eficaz de todas as áreas habitadas. Nelson Correia Borges, que estudou o carácter físico e simbólico do claustro através de um percurso monástico que incorpora as supostas origens no peristilo da casa greco-romana passando pela resposta do mosteiro carolíngio de S. Gall às necessidades da clausura religiosa, estabelece cinco variantes tipológicas apresentadas pelo Renascimento<sup>1</sup>: “*A. Tipo Renascença Coimbrã ... B. Tipo arcadas sequentes sobre colunas... C. Tipo colunata sob arquitrave... D. Tipo arcadas sequentes sobre pilares... E. Tipo Tomar*”<sup>2</sup>.

Na realidade, se bem que a primeira variante seja decisiva para um enquadramento colegial generalizado em Coimbra importa considerar outras abordagens formais ao claustro que também não deixaram aqui de manifestar-se. Assim, a “equipe” formada por frei Brás, Diogo de Castilho e João de Ruão (os primeiros protagonistas do Renascimento coimbrão) ideou o claustro de Santo Agostinho da Serra do Pilar a partir do desenvolvimento circular de uma colunata sob arquitrave que ostenta as mesmas interpretações da ordem jónica impostas por João de Castilho em Tomar<sup>3</sup>; o claustro que apresenta as arcadas

1 Nelson Correia Borges, “Arquitectura monástica portuguesa na Época Moderna (Notas de uma investigação)”, *Museu*, IV Série, nº 7, Porto, 1998, pp. 34-42; Nelson Correia Borges, *Arte monástica em Lórvão. Sombras e realidade. Das origens a 1737*, vol. I, s/l, Fund. Calouste Gulbenkian/J.N.I.C.T., 2001, pp. 217-224.

2 Nelson Correia Borges, “Arquitectura monástica...”, pp. 37-38.

3 No portal da portaria que João de Castilho contratou em 1533 e frei Pedro Moniz transferiu em 1620 para o claustro da Micha e nos dormitórios do Noviciado, obra que decorreu a partir de 1546: Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento...*, pp. 506-507, 553-555.

sequentes sobre pilares encontra-se nos colégios do Espírito Santo<sup>4</sup>, da Trindade, de Jesus, no mosteiro de S. Francisco<sup>5</sup> e no mosteiro de S. Jorge (numa campanha que deverá andar pelos meados do século XVII<sup>6</sup>); o intitulado “*tipo Tomar*” tem claríssimas evidências no claustro de Santo Agostinho e teria ainda repercussões no mais tardio claustro de Santa Clara-a-Nova.

Nos pisos superiores a opção vai normalmente de encontro à escolha de varandas abertas, arquitravadas, com colunas que privilegiam a ordem dórica e assentam sobre balaustradas ou parapeitos. É isso que se verifica na tipologia mais comum em Coimbra, o “claustro castilhiano”, mas é igualmente uma preferência implantada noutras tipologias como se torna evidente no claustro de S. Francisco. Como a propósito referiu Nelson Correia Borges, a influência progressiva da arquitectura palaciana haveria de ser convocada ao claustro e concorrer, em conjunto com as necessidades de alargamento dos espaços, para o encerramento destas galerias<sup>7</sup>.

---

Desta forma, e contrariamente ao que já foi escrito (“*não podemos aceitar que o preenchimento das volutas dos capitéis (no claustro da Serra do Pilar) lhe (a Diogo de Castilho) possa ser imputado. Na realidade, pensamos que estas terão uma cronologia mais tardia, próxima do conflito rítmico que se estabelece no contexto decorativo do maneirismo de fins do século*”: Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho...*, p. 84), a composição alternada das volutas da Serra do Pilar, em estrias e em “escamas”, encontra um paralelismo explícito em Tomar e denuncia a complementaridade discursiva entre o trabalho dos dois irmãos.

4 Que já foi atribuído a Miguel de Arruda, iniciando aqui uma tipologia de base serliana que teria continuidade na cidade e no país: Rui Pedro Lobo, *Santa Cruz e a Rua da Sofia...*, pp. 122-124.

5 O terreno a norte da igreja que se encontra hoje vazio deveria corresponder a um segundo claustro que é hoje impossível reconstituir.

6 O claustro do mosteiro de S. Jorge constitui-se de cinco tramos em cada ala, apresentando superiormente aos arcos uma arquitrave de molduras sucessivas e recuperando assim um sabor quinhentista. O piso superior foi fechado ostentando por lado três aberturas centradas.

7 “*A influência da arquitectura palaciana é cada vez mais notória, à medida que o tempo avança e os edifícios monásticos vão crescendo e multiplicando as dependências, criando por vezes pátios e claustros secundários. O avanço e assentamento dos beirados lembra a arquitectura civil, mas, ainda no decorrer de Seiscentos, e ao longo de todo o século XVIII, o sobreclaustro seculariza-se, em pouco diferindo das fachadas de casas nobres urbanas, com janelas de sacada e ferros de barra, em vez das anteriores galerias avarandadas*”: Nelson Correia Borges, “Arquitectura monástica...”, p. 39.

A consagração em definitivo do designado “claustro castilhiano”, e no desenvolvimento das propostas historiográficas de A. Nogueira Gonçalves<sup>8</sup>, deu-se com Pedro Dias e Horta Correia que fixaram os seus elementos formais e espaciais, integrando-os na cultura arquitectónica da cidade universitária, definindo linhas de evolução e encontrando os adequados paralelismos noutras situações remetidas a um contexto nacional<sup>9</sup>.

O “momento inaugural” do “claustro castilhiano” é normalmente remetido para o claustro do colégio da Graça. Porque configura, em primeiro lugar e de uma forma ainda visível, o programa imposto em Coimbra e cujos ingredientes passam pela arcaria assente sobre colunas e com forte marcação dos tramos através da imposição de contrafortes exteriores. Mas o claustro da portaria do mosteiro de Santa Cruz, também com arcarias sobre colunas e dotado de peitoris, oferece a possibilidade (de impossível comprovação) de se arvorar em modelo de inspiração, entretanto desenvolvido. Nesta hipótese, a Santa Cruz pertenceria, mais uma vez, um papel de referência modelar também relativamente ao espaço claustral.

É novamente graças aos apontamentos de frei Luís de Montoya que o claustro da Graça (1543-1548) oferece as melhores condições para a reconstituição em Coimbra do “claustro castilhiano”.

São os seguintes os registos de frei Luís relativamente ao claustro:

- Em Agosto de 1544 João Dias trabalha em cimalthas<sup>10</sup>;
- Em Setembro de 1544 Jorge Dias e António Lopes contratam a obra de 11 arcos para as abóbadas e que estarão feitos em Novembro do ano seguinte<sup>11</sup>;

---

8 A. Nogueira Gonçalves, “Os Colégios Universitários de Coimbra e o desenvolvimento da Arte”, *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982, pp. 223-237.

9 Pedro Dias, “Notas para o estudo do emprego das ordens clássicas nos claustros quinhentistas de Coimbra”, *Munda*, nº 13, Coimbra, G.A.A.C., 1987 (artigo republicado em Pedro Dias, *Arte Portuguesa. Notas de Investigação*, Coimbra, F.L.U.C., 1988, pp. 153-183); José Eduardo Horta Correia, “A importância dos colégios universitários na definição dos claustros portugueses”, *Universidade(s). História. Memória. Perspectivas*, Actas do Congresso, “História da Universidade”, Coimbra, 1991, pp. 269-290.

10 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 141.

11 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 137-137/v.

- A 22 de Setembro de 1545, Pero Luís, João Luís e Jerónimo Afonso contratam a obra de “*nra varãda sobre el angulo que esta feyto de pedreria de ançã muy bien labrada y limpia .S. sobre la silleria da claustra baxa hade llevar vna çimalla da forma que dexarõ señalada. Sobre la qual se assentarõ los pectoriles que terã de grosso cõ su sacada palmo y mº y de alto quatro pal. y mº y day arriva se pornã sus basas y capiteles y colunas conformes a lo que conviene a la grossura do pectoril y das alquitraves que será de palmo y mº de grosso y de vn palmo de alto y sobre las alquitraves llevarã vna çimalla como le pareçere a diº del castillo. Jtem terna esta varãda de alto sobre el ladrillado hasta el frechal do maderamiº treze pal. y mº o xiiijº pal. como hallare mas que mas conviene. y llevarã sus cuñales y botareos cõformes a las de baxo salvo que no serã los cuñales sino de palmo y mº de grosso y fincarã sua dentaciõ pª los otros paños da claustra y llevarã enbebidos sus alcaduços pª el caño. y los botareos se Retraen vn palmo de delante y de las yllargas nada. los quales se acabarã en chapa de baxo de las alquitraves y toda esta obra nos darã acabada y assentada pª el dia de natal pº que viene muy bien labrada y limpia y acabada. y nos les daremos la cal y albañeria y maderã pª andamios que les fuere naçessaria... este paño de varanda hande fazer de cuñal a cuñal sin fazer las medias colunas que tornejan pª las otras vandas...*”<sup>12</sup>. A 13 de Fevereiro do ano seguinte, Diogo de Castilho examinou a obra acabada, “*y mas les dimos dos tostones por los alcaduços que pusierõ*”<sup>13</sup>;

- A 24 de Setembro de 1545 Rodrigo Pires contrata as obras de carpintaria no ângulo da varanda que, “*hade fincar acabado como el corredor do dormitº cõ sus liñas de pao*”. No mesmo dia, aparece registado o assentamento de um arco ligado ao dormitório por Gaspar da Costa e Manuel Bernardes<sup>14</sup>;

- Em Fevereiro de 1546 João Dias tem feitas 52 varas e 2 palmos de cimalthas e 18 represas para as abóbadas<sup>15</sup>;

---

12 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 34/v-35.

13 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 36.

14 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 79, 128.

15 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 141/v.



- Em Setembro de 1547 o rei envia 1.000 cruzados para acabar a obra do claustro<sup>16</sup>;

- A 3 de Outubro de 1547 Pero Luís, João Luís e Jerónimo Afonso obrigam-se a “*acabar nra claustra de pedreria .S. los tres paños que fincan cõforme al ãgulo que agora esta hecho cõ sus cuñales botareos cimallas y Represas y arcos de la misma forma y medida que estã hechos en estotro ãgulo. salvo que las colunas y basas y capiteles serã de piedra de vtil .S. las nueve colunas y basas y capiteles da claustra baxa y mas faran vnas armas del Rey cõ suas devisas y letrero como las ordenare el s<sup>or</sup> di<sup>o</sup> del castillo. y toda esta pedreria se fuere possible sera blanca de ançan. la qual obra se obligarõ a labrar y dar assentada de la misma medida y altura y forma de estotra a su propia costa acabada por todo el mes de Junio p<sup>o</sup> que viene do año de 1548... y mas serã obligados a poner los alcaduçes en los dos piares cõ sus pias y dar los han corrientes y limpios que corra por ellos el agua*”<sup>17</sup>;

- A 12 de Outubro de 1547 Manuel Bernardes obriga-se a “*fazer las bovedas y arquos de la mitad de los tres ãngulos de nra claustra que esta por fazer .S. el angulo que cae hazia la libreria y la mitad del que esta hazia la yglesia Junto cõ el y dar nos ha los arquos muy bien labrados y assentados cõformes a los otros que estã assentados quanto a la moldura y quanto al grosso ternã mas grossura lo que pereçiere a di<sup>o</sup> del castillo. y las bovedas assentara muy bien hechas y acabadas cõ el entullo de albañeria que fuere neçessario... Jtem fara las cimallas que fueren menester en el angulo que esta hazia la libreria muy bien labradas y assentadas conforme a las otras que estã puestas... y mas fara las Represas que en este ãgulo serã neçessarias... Jtem se obligo a guarnecer muy bien estas bovedas*”. Em Março do ano seguinte tinha já assentadas cimalthas e represas da parte do dormitório e, em Junho, tinha feitas 67 braças e meia e 3 palmos nas abóbadas dos três angulos, 89 varas e meia nos arcos, 45 varas e 1 palmo e meio nas cimalthas e 14 represas<sup>18</sup>;

---

16 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 3.

17 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 37/v.

18 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 146/v, 147/v.

- A 13 de Outubro de 1547 compram-se 17 moios de cal para alicerces<sup>19</sup>;

- A 15 de Outubro de 1547 Gaspar da Costa obriga-se a “*fazer la pared de nra claustra que esta da vanda da ygresia muy bien feyta y farta de cal y Revocada muyto bien... y las çimallas sentara manuel bernaldes o quien yo quisiere cõ su cal de gaspar da costa. Jtem se obligo de nos fazer vn arco cõforme al otro que esta sentado en esta misma pared...*”<sup>20</sup>;

- Em Fevereiro de 1548 António Fernandes faz dois portais para assentar na parede do claustro, as guarnições e uma escada. Em Agosto tem “*feyto el tellado das duas varãdas y es obligado a tellar de tella vana el tercero âgulo y a fazer o cuñal cõ cal y mas el caño muyto bien feyto y tobar el otro caño que esta hazia el dormitº y conçertara los funies de arte que corra el agua muyto bien... y mas nos concertamos que nos hade desasentar la escada y desbastar los degrados y tornarlos assentar cõ nra cal... y fara los Rabos do portal da escada... y mas fara las pias*”<sup>21</sup>;

- A 12 de Fevereiro de 1548 o carpinteiro Rodrigo Pires contrata as obras de “*los tres angulos de nra claustra de engodo conforme al âgulo que este feyto asy que nos dara feito todo el maderamiº de nra claustra y acabado cõ las aguas furtadas que se fazen por la vãda de dormitº y cõ vna trepera muy bien feyta en la ventana do cabido. y si da vanda da ygresia se ovieren de fazer aguas furtadas pagarse las hemos fuera do cõtrato da vanda da libreria fincarã el tellado como esta començado asy que finque toda la obra da claustra muy bien acabada...*”. A 4 de Agosto estava pago da totalidade da obra<sup>22</sup>;

- Em Junho de 1548 Pero Luis, João Luis e Jerónimo Afonso acabaram a obra do claustro, “*y por que la fizierõ bien y antes do tempo que fincarõ les dimos graçiosos seys cruzados...*”<sup>23</sup>.

---

19 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 112/v.

20 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 150.

21 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 18-18/v.

22 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 20.

23 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 39.

É no claustro da Graça que, com a segurança possível, se pode encontrar o protótipo do “claustro castilhiano”. Desaparecido o claustro da portaria de Santa Cruz, desvirtuado o pátio do colégio das Artes bem como os primitivos claustros de S. Bernardo, do Carmo ou de S. Jerónimo (para mencionar apenas os colégios aos quais o nome de Castilho se encontra indiscutivelmente ligado) e permanecendo até agora algumas dúvidas quanto ao claustro de S. Tomás depois da adaptação à casa dos condes do Ameal e ao Palácio da Justiça, é no texto de frei Luís que se encontram os elementos necessários à sua reconstituição, o ritmo da obra e os artistas implicados. Presume-se que o primeiro ângulo a ser construído terá sido o ângulo N/O e a partir daí decorreu a obra acabada por 1548. Pero Luís, João Luís e Jerónimo Afonso constituem a mão-de-obra mais qualificada, à qual se juntam os nomes de João Dias, Jorge Dias, António Lopes, Gaspar da Costa e Manuel Bernardes.

O registo decorativo, totalmente ideado por Castilho, que ainda se mantém na parede nascente do claustro evidencia, outra vez, a marca do poder central coligado aos valores religiosos. Mantém-se também a definição do piso térreo de arcaria em três tramos por lado, divididos por pilares de secção rectangular que estabelecem o sistema de contrafortagem; mas as colunas (ainda com as bases originais onde constam as tradicionais folhas nos quatro ângulos) com os respectivos capitéis que, em 1947, apresentavam “*duas volutas em dois dos lanços e de quatro nos outros dois*”<sup>24</sup> têm sido sistematicamente substituídas, agora com capitéis lisos. Tão estranha diversidade decorativa nos capitéis das várias alas do claustro não é referida nos apontamentos de frei Luís e não se encontra paralelo adequado que a possa explicar ou sequer fazer suspeitar da sua existência nos meados do século. Os originais de quatro volutas, subsistem na arcada central do lanço nascente e dão a exacta medida da “ordem” seguida: um jónico travestido de fantasia que não se quer ainda sujeito ao rigor canónico dos clássicos.

A globalidade da estrutura orgânica do claustro deriva do modelo iniciado no claustro da Hospedaria de Tomar cujas repercussões haveriam de

---

24 A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal - Cidade de Coimbra*, p. 126.

chegar ao claustro da Assunção de Faro<sup>25</sup>: no ritmo sequencial das arcadas divididas por impositivo sistema de contrafortagem, na adopção da mesma liberdade interpretativa da “ordem” (cujas origens se têm, afinal, de ver no contexto de pesquisa vivido nos últimos decénios do século XV em território lombardo) ou na definitiva consagração de um segundo piso. Os “avanços” em Coimbra, relativamente à quadra da Hospedaria, situam-se num caminho deliberado de classicismo, visível nas coberturas de abóbadas de meio-canhão<sup>26</sup> sustentadas por finos arcos torais, impondo a regularidade nas diversas galerias e proclamando a autonomia de cada tramo que se legitima no todo. Mas, é agora claro, o paralelismo a Tomar não se esgota no piso térreo. Os contratos estabelecidos com Pero Luís, João Luís e Jerónimo Afonso denunciam idêntica proximidade relativamente ao piso superior. A obra da “*varãda sobre el angulo que esta feyto*” estabelece o mote para este piso de sistema arquivado numa constituição rítmica correspondente à das galerias inferiores. Em altura delimitada pelas cimalthas sobre a arcaria inferior e sobre a arquivado, as colunas assentam sobre um peitoril numa organização compositiva regulamentada e estritamente dimensionada. E, tal como em Tomar, também os contrafortes se adelgaçam no piso superior dando continuidade aos botaréus, que não são especificados nos contratos mas que se podem imaginar de semelhante formulação na Graça, espécie de pequenos templetos cupulados de secção quadrangular. Da mesma forma, as coberturas deste segundo piso em Tomar são de madeira, possivelmente como é estipulado no contrato do carpinteiro Rodrigo Pires, cujo trabalho “*hade fincar acabado como el corredor do dormit<sup>o</sup> cõ sus liñas de pao*”. Mas o protótipo que nascia em Tomar conheceria outras variantes em Coimbra: para além da racionalidade programada das abóbadas do piso inferior, os quatro ângulos da quadra são agora intencionalmente cortados, contemplando um esquema funcional de escoamento das águas que não foi utilizado por João de Castilho em Tomar mas já se tinha verificado na arquitectura claustral do tempo, nos conventos da Assunção de Faro e na Graça de Évora<sup>27</sup>, os dois da década de

---

25 José Eduardo Horta Correia, “A importância dos colégios universitários...”, pp. 274-279.

26 Subsistem apenas as coberturas originais nas galerias sul e nascente.

27 José E. Horta Correia, *A Arquitectura Religiosa do Algarve...*, p. 37.

30. Por outro lado, na observação dos respectivos alçados de Tomar e de Coimbra, verifica-se uma maior elevação no claustro da Graça, entre o fecho dos arcos e a cimalha que lhes está justaposta. Este sentido ascensional, que não está presente na Hospedaria, impor-se-ia em todos os claustros de intervenção castilhiana em Coimbra como em S. Tomás, S. Jerónimo ou mesmo nos seiscentistas do Carmo e de S. Pedro. Depois dos primeiros ensaios na Graça e no pátio do colégio das Artes, a ordem utilizada permanece de forma omnipresente a jónica, numa obediência às directivas de Serlio na adequação aos recintos habitados pelos homens de vida quieta e sossegada, como já tantas vezes foi referido por diversos autores.

Em 1567, João de Ruão planearia para as varandas do Hospital Real<sup>28</sup> o mesmo esquema compositivo de arcarias no piso térreo seguidas pela imposição de uma cimalha e peitoril com colunas e arquitrave<sup>29</sup>. Uma receita que, afinal, não se cingia ao espaço claustal. Provavelmente, o projecto de Ruão ainda corresponde ao espaço do pátio que é marcado na planta do Hospital, executada em finais do século XVIII por José Carlos Magne<sup>30</sup>. Na década de 40 do século XX subsistem da ala sul deste pátio “*três arcos ... sem chanfro ... (e) levantam-se de colunas dóricas, certamente do fim do século (XVI) ou do começo do seguinte. No andar nobre, sobre as arcadas manuelinas, encontra-se uma varanda aberta, de seis fortes colunas dóricas e duas meias colunas adossadas aos lados. Superiormente fica-lhe outra varanda, de colunas finas, dóricas, sobre pedestais*”<sup>31</sup>.

---

28 Sobre as campanhas de obras no Hospital Real ver: A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, pp. 157-158; Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, pp. 57-60; Walter Rossa, *Diversidade...*, pp. 580-585.

29 Ver Doc. XXXII.

30 M.N.M.C.: D.A., 44.

31 A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, p. 157.

#### 2.4. Os espaços privados.

Os espaços privados das comunidades religiosas ou colegiais não têm merecido a necessária atenção por parte da historiografia. As prioridades na descodificação dos espaços monásticos ou dos colégios têm incidido sobretudo na igreja ou no claustro em detrimento das áreas mais resguardadas mas não menos decisivas na interpretação das estratégias seguidas pelas diferentes Ordens religiosas. De facto, e à excepção das preocupações de inteligibilidade de um espaço global que começam entretanto a surgir<sup>1</sup>, o apuramento possível destas questões encontra-se normalmente integrado em estudos monográficos dos edifícios monásticos.

Coimbra não é, portanto, um caso isolado quanto à indefinição destas áreas que acompanham a igreja e o claustro e com eles se articulam. Tanto mais que, à semelhança do que acontece em tantos outros contextos similares, uma parte considerável das construções monásticas ou colegiais foi sendo adaptada a funções completamente distintas, tornando cada vez mais difícil a reconstituição pretendida. Se o primitivo colégio das Artes ou o do Espírito Santo sofreram as alterações que os tornaram quase irreconhecíveis, ou outros recintos carecem também dessas análises, muitas vezes inviabilizadas pelas transformações operadas pelas instituições que neles se instalaram. Na maior parte dos casos tentou-se, pelo menos, a preservação da integridade da igreja e do claustro.

Desta forma, o recinto da Graça é de novo o que oferece melhores condições para uma leitura do crescimento do colégio e das estratégias adoptadas na construção e na geografia dos espaços. Com base no mesmo motivo já invocado, os apontamentos de frei Luís de Montoya, tenta-se aqui uma interpretação que se cinge apenas ao colégio da Graça mas prescindindo,

---

<sup>1</sup> Veja-se, por exemplo, Ilídio Jorge Costa Pereira da Silva, *A significação dos espaços privados nas comunidades cenobíticas. Os Cónegos Regrantes de Stº Agostinho da Congregação de Santa Cruz de Coimbra entre 1527 e 1640 e até 1834*, dissertação de Mestrado, Porto, F.L.U.P., 1998.

por enquanto, de outras abordagens relativas aos procedimentos levados a cabo pelas outras Ordens religiosas.

No colégio da Graça impõe-se, pela salvaguarda e preservação do espaço, a delimitação da área a ocupar. A precisão com que, desde o início, os diferentes sectores do conjunto colegial são estabelecidos é, por si só, suficiente para entender o colégio num plano unitário de grande envergadura onde os espaços são previamente determinados e interrelacionados na grande estrutura arquitectónica definida por Diogo de Castilho.

Assim, os registos com a construção das cercas aparecem desde os inícios de 1544 e nos meados do mesmo ano estão praticamente concluídas. Os pedreiros intervenientes são António Fernandes (a cerca do adro, a cerca entre a Graça e o colégio do Carmo e a cerca entre a Graça e o colégio de S. Pedro com o algeroz da parede da rua que se estipula de pedra e cal rebocada e com quinze palmos de alto), Diogo Fernandes (a cerca da igreja), Manuel Gaspar ( 100 braças da cerca do carro, pela parte da Conchada), Manuel Luís e Manuel Nunes ( 60 braças de cerca indeterminada), Gaspar da Costa (60 braças de cerca na continuidade da obra de António Fernandes) e João Rebelo (a cerca da horta)<sup>2</sup>.

Os registos com o **dormitório** aparecem desde 1543, embora a obra ganhe consistência apenas nos anos seguintes:

- Em Julho de 1544 Gaspar da Costa e Manuel Bernardes contratam as paredes de alvenaria em preto<sup>3</sup> que forem aqui necessárias, da altura estipulada por Diogo de Castilho e obrigando-se ainda a fazer os alicerces de 5 palmos de fundo<sup>4</sup>;

---

2 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 6/v, 7/v, 27, 98-99, 100, 101, 104, 108, 110, 169.

3 Ver João Emilio Segurado, *Acabamentos de construção*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1939, pp. 135-140.

4 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 11/v, 119-119/v.

- Em Agosto de 1544 Mateus Fernandes<sup>5</sup> contrata já 20 frestas para 20 celas, acordando-se que sejam como as janelas de assento da portaria. Em Março do ano seguinte, tinha feitas 12 janelas<sup>6</sup>;
- Em Setembro de 1544 o carpinteiro Rodrigo Pires contrata as obras do corredor com os frontais que forem necessários entre cada cela e em Dezembro seguinte o travejamento para a cobertura das celas<sup>7</sup>;
- Em Abril de 1545 pagam-se 2.800 reais (estipulados por Diogo de Castilho) a Jerónimo Afonso por um arco de pedraria com dois degraus para a entrada do dormitório<sup>8</sup>;
- Em Maio de 1545, Jerónimo Afonso faz 4 frestas para as celas, uma fresta chanfrada para a parede, 4 ombreiras e uma verga das janelas<sup>9</sup>;
- A partir de Maio de 1545, Pero Luís e Jerónimo Afonso trabalham juntos para as cimalkas cujo desenho é fornecido por Diogo de Castilho. Estipula-se que as cimalkas tenham melhores molduras da parte do claustro e sejam mais planas da parte do Monte Oliveti. Os mesmos contratam também dois arcos de pés direitos e arquitraves, uma casinha para a lanterna e uma janela fronteira à escada<sup>10</sup>;
- Em Junho de 1545 João Luís faz uma cruz com pedestal para o dormitório<sup>11</sup>;
- Em Julho de 1545 Gaspar da Costa e Manuel Bernardes obrigam-se a telhar todo o dormitório, desde o topo até ao poial, da maneira que está já telhada a livraria, a assentar as cimalkas de ambas as partes com as lajes do topo e a fazer os canos com telhas por cima das cimalkas<sup>12</sup>;

---

5 Possivelmente o filho de Mateus Fernandes, arquitecto do mosteiro da Batalha, que Sousa Viterbo supõe falecido por 1528: Sousa Viterbo, *Diccionario...*, vol. I, p. 342.

6 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 157-157/v.

7 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 77/v-78.

8 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 9.

9 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 158.

10 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 64-64/v.

11 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 136.

12 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 126/v.



- Em Setembro de 1545 António Fernandes propõe-se ladrilhar com tijolo o corredor e as celas<sup>13</sup>;
- Em Fevereiro de 1546 João Luís e Jerónimo Afonso obrigam-se a fazer as janelas necessárias para as celas conforme as que já estão assentadas nas celas que estão feitas. João Luís fará a janela do topo com três degraus<sup>14</sup>;
- Em Abril de 1546 Gaspar da Costa e Manuel Bernardes recebem por limpar os portais das celas, pelo cano e por assentar as cimalthas<sup>15</sup>;
- Em Julho de 1546 Jorge Dias contrata três portais para as celas<sup>16</sup>;
- Em Agosto de 1546 o carpinteiro Rodrigo Pires fez o forro e o soalhado para nove celas, portas e nove janelas e os tabiques do corredor<sup>17</sup>;
- Em Março de 1547 Manuel Bernardes obriga-se a rebocar as paredes da sua metade do contrato com Gaspar da Costa e fechar e acabar a janela da sua parte que está por fazer<sup>18</sup>;
- Em Agosto de 1547 Jerónimo Afonso faz uma janelinha da lâmpada e o carpinteiro Rodrigo Pires fará a janela do topo conforme a do outro topo com duas trancas<sup>19</sup>;
- Em Agosto de 1548 Gaspar da Costa termina a sua obra no dormitório<sup>20</sup>.

As modificações efectuadas posteriormente na longa faixa do dormitório ao longo da Rua da Sofia não constituem obstáculo a uma visão aproximada dos diferentes espaços utilizados pelos colegiais para ler ou para dormir. Na realidade, a reconstituição é facilitada pela sobrevivência dos

---

13 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 28.

14 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 67, 68.

15 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 131/v.

16 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 171/v.

17 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 84.

18 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 145/v.

19 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 66, 19/v.

20 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 152.

cunhais e dos dois tipos de janelas visíveis exteriormente nos dois andares superiores bem como na presença do corredor que acompanhava as celas.

Aquilo que foi possível apurar para as comunidades religiosas de Santo Agostinho quanto à interpretação das celas e dos blocos dos dormitórios não deixa, de facto, de se aplicar também à realidade colegial da Graça: “...*unidades separadas mas iguais, celas que contactam com o exterior (indirectamente – janela) e o interior (directamente – porta) mas claramente subordinados a uma articulação em conjuntos (alas) que continuam a funcionar como unidades (compositivamente, volumetricamente, em termos de percursos e acessos); a intimidade, a filtragem entre os indivíduos e o mundo, é pudor corporal (o sono, o vestir) e independência espiritual (a devoção), solidão última (recolhimento) e garante de dignidade (protecção, resguardo)*”<sup>21</sup>.

Outro espaço vital à instalação da comunidade é o **refeitório** e, mais uma vez, é possível seguir aqui o processo construtivo:

- Em Janeiro de 1544 já estão assentadas as duas janelas dos topos com 14 palmos de alto e 5 palmos de largo<sup>22</sup>;
- Em Fevereiro de 1544 Domingo Domingues contrata obra de frestas<sup>23</sup>;
- Em Julho de 1544 Gaspar da Costa e Manuel Bernardes contratam todas as paredes de alvenaria que forem necessárias, em preto e de pedra e cal, da altura definida por Diogo de Castilho e com os alicerces de 5 palmos de fundo. O prazo estipulado para a obra é de três meses<sup>24</sup>;
- Em Setembro de 1544 Rodrigo Pires contrata as obras de carpintaria para o travejamento conforme está a livraria<sup>25</sup>;

---

<sup>21</sup> Ilídio J. C. Pereira da Silva, *A significação dos espaços privados nas comunidades cenobíticas...*, p. 36.

<sup>22</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fl. 6/v.

<sup>23</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fl. 48/v.

<sup>24</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 119-119/v.

<sup>25</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fl. 77/v.

- A 22 de Setembro de 1545 Pero Luís, João Luís e Jerónimo Afonso contratam a obra do púlpito, “*conforme al pulpito do Refit<sup>o</sup> de satã cruz sin las galãterias dalla solamente de la misma medida de alto y largo cõ vnas molduras chaas dereytas cõ sua peana que tenga las molduras que pareçere a los mismos officiales y mas faran vn arquiño sobre el pulpito y otro arquiño p<sup>a</sup> la entrada y mas farã siete degrados quadrados y toda esta obra yra muy bien feyta y labrada a contento de di<sup>o</sup> del castillo...*”<sup>26</sup>;
- Em Setembro de 1545 João Dias trabalha no portal de 8 palmos de largo e 12 de alto com a verga lavrada e contrata mais uma janela rasgada de ambas as partes. No mês seguinte, Jorge Dias contrata uma janela igual à que faz João Dias, outra para a outra parede do refeitório conforme a que está sobre a escada do dormitório e um sobre-arco para as frestas do topo do refeitório obrigando-se a serrar e aparelhar as ombreiras destas frestas<sup>27</sup>;
- Em Fevereiro de 1546 Jorge Dias e António Lopes obrigam-se a fazer 5 mesas com as respectivas molduras, a mesa travessa e os degraus por debaixo das mesas. Em Maio o contrato está inteiramente cumprido. Também em Fevereiro, Jerónimo Afonso e Pero Luís contratam mesas nas mesmas condições<sup>28</sup>;
- Em Fevereiro de 1546 Gaspar da Costa e Manuel Bernardes contratam o assentamento do púlpito noutra parede e são obrigados a cair de novo o refeitório e toda a guarnição necessária. Em Abril seguinte recebem 9 vinténs por acabar o portal do contrato com João Dias<sup>29</sup>;
- Em Abril e Agosto de 1546 o carpinteiro Rodrigo Pires faz a casa da dispensa, as portas e as ministras<sup>30</sup>;
- Em Outubro de 1547 António Fernandes recebe 820 reais pela parede do refeitório dos moços<sup>31</sup>.

---

26 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 34/v.

27 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 141/v-142, 154.

28 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 36, 171-171/v, 173.

29 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 130/v-131/v.

30 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 81, 84.

Subsiste igualmente o espaço do refeitório, ocupando todo o lado norte do claustro e definido por um longo rectângulo através do qual se tem acesso à cozinha. Na continuidade do refeitório abre-se outra dependência rectangular mais pequena que supomos ser o refeitório dos noviços, em construção em 1547. O primeiro, preservando as funções de refeitório sob a alçada da Liga dos Combatentes, perdeu os traços característicos da primitiva construção; no segundo mantêm-se os torais, num esquema rigorosamente igual ao da sacristia e do cabido, com três arcos pequenos e dois maiores assentes sobre a cimalha que aqui ainda se preserva intacta em todo o rectângulo.

A cobertura do refeitório dos Gracianos (hoje com cobertura de madeira sustentada por cinco grossos arcos que nada têm a ver com a cobertura original), seguindo provavelmente o tipo de abóbada de berço com finos torais imposta no refeitório dos noviços e constituindo um conjunto unitário, teria ultrapassado o sentido mais decorativo que Santa Cruz imprimia às suas construções nos finais da década de 20. Era, afinal, o modelo de cobertura que iria ser adoptado na generalidade do colégio. Um ritmo de funcionalidade e precisão calculada onde a sobriedade decorativa se conjuga com a delicadeza de tratamento dos vários elementos arquitectónicos. É o que parece também indicar o contrato para o púlpito que segue o modelo de Santa Cruz, embora numa versão mais simplificada e sem os ornamentos exigidos pelos crúzios quase duas décadas antes. Mas os sete degraus quadrados de acesso ao púlpito da Graça acentuam o seu carácter emblemático de espaço retórico associado a dinamismo e perfeição.

Os registos explícitos com a **cozinha** surgem apenas em 1546 quando Gaspar da Costa, Manuel Bernardes e Jorge Dias aí trabalham, os primeiros fazendo um portal que depois haverão de baixar, o segundo fazendo uma pia e uma cantareira<sup>32</sup>. Em Dezembro de 1547 Pero Luís, João Luís e Jerónimo Afonso contratam um arco de pedraria de Ançã com as dimensões adequadas

---

31 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 17.

32 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 131/v-132, 133/v, 171/v-172.

ao que “*cupiere de baxo del arco de albañeria que alli esta hecho y sera labrado de picon...*”, fazendo mais uma pia para o cano<sup>33</sup>.

Na cozinha, alinhada a norte com o refeitório, subsiste uma chaminé que tem de se integrar numa campanha de obras efectuada posteriormente. Será o resultado das obras que em 1755 o pedreiro de Celas António Rodrigues aí faz, comprometendo-se também a desmanchar a casa da ministra e a construir uma chaminé<sup>34</sup>.

#### Registos com a **livraria**:

- A 3 de Abril de 1543 os carpinteiros João Afonso, João Esteves e Rodrigo Pires contratam a obra da livraria que tem de comprido 12 braças e meia e de largura 31 palmos e meio. Os trabalhos deveriam estar prontos no espaço de três meses<sup>35</sup>;
- Em Janeiro de 1544 o carpinteiro Rodrigo Pires contrata a obra do corrimão das escadas. A este contrato parece depois associar-se João Afonso<sup>36</sup>;
- A 19 de Abril de 1544 António Fernandes recebe pela obra dos cunhais da livraria<sup>37</sup>.

A livraria, que parece ter sido uma das primeiras construções a edificar, deveria ocupar o espaço correspondente à ala poente do claustro, entre a igreja e a portaria. Na realidade, e na ausência de indicações mais precisas, é para aí que apontam diversas referências expressas a propósito da construção dos ângulos claustrais. A precocidade e a rapidez de execução da livraria explicam-se, talvez, pela necessidade urgente da delimitação do espaço ao longo da rua. Encontra-se substancialmente alterada esta fachada que não permite sequer uma reconstituição em altura. Porventura, só os cunhais de António Fernandes

---

33 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 38-38/v.

34 Ver Doc. XLVI.

35 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 73-73/v.

36 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 76-77.

37 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 7/v.

podem indiciar uma constituição em vários andares a um nível próximo ao do dormitório. No Inventário dos bens do Colégio, feito em 1834, a referência de que, “*junto à porta da entrada por baixo da Livraria do mesmo collegio se acha huma aula*”<sup>38</sup>, remete para a possibilidade de que, na construção inicial, a livraria ficasse situada num piso superior, acima de uma sala onde funcionariam aulas complementares às da Universidade.

#### Registos com a **portaria**:

- A 1 de Outubro de 1543 o imaginário Diogo Jacques<sup>39</sup> contrata “*la ymagen de nra señora de populo cõ el encasamento que se hade assentar sobre el portal de nra porteria cõforme a vna traça y padrõ que nos tiene dado. la qual obra toda hade dar feyta y acabada la ymagen de nra señora por todo este mes de octubre y el encasamento fara por todo el mes de noviembre p<sup>o</sup> que viene deste año de 1543*” e “*a 26 de abril de 1544 vido di<sup>o</sup> del castillo el encasamento de nra ymagen y lo valio en diez mill reais cõ la ymagen que esta feyta y cõ dos escudos que hade fazer cõ sus coroas y duas boliñas en que se asienten vno das quinas y otro de vna Jarra de nra señora*”<sup>40</sup>;
- Em Dezembro de 1543 Domingo Domingues contrata a obra dos degraus da porta da portaria e “*toda la escada si di<sup>o</sup> del casti<sup>o</sup> no la tiene dada*”<sup>41</sup>;
- Em Janeiro de 1544 o carpinteiro Rodrigo Pires obriga-se a acabar o alpendre e a assoalhar as duas casas que ali se farão, à maneira do madeiramento da livraria. A este contrato parece associar-se depois João Afonso. Nesta data

---

38 Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, *Conventos Suprimidos*, Cx. 2209, nº 120, fl.59/v.; Ana Afonso Salgueira de Mendes Serra, *Claustro e Saber. Percursos artísticos...*, p. 37.

39 Desconhecido em absoluto este imaginário que está a trabalhar para o colégio da Graça pelo menos até Novembro de 1547, fazendo mais, pelos registos, três sacrários de pedra e um crucifixo de madeira de oliveira: A.D.B.: Ms. 1019, fls. 160/v-161/v.

40 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 160/v-161.

41 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 48/v.

estava feito o portal com as respectivas molduras e as arquitraves, colunas, bases e capitéis do alpendre<sup>42</sup>;

- Em Abril de 1544 António Fernandes recebe por 12 braças e meia e 18 palmos de ladrilhado na portaria<sup>43</sup>;

- Em Novembro de 1546 António Rodrigues contrata ainda dois capitéis de pedra de Outil para o alpendre com a aprovação de Diogo de Castilho<sup>44</sup>.

A portaria, alvo de posterior remodelação, conserva a marcação das duas dependências que aí se faziam em 1544. O portal de molduras sucessivas que estabelece a ligação entre os dois espaços e foi depois (provavelmente no século XVII) encimado por uma decoração que mal se encaixa entre ele e a cobertura, é ainda o mesmo que estava acabado em 1544. É também clara a constituição de um alpendre definido por um sistema arquitravado com colunas, possivelmente no mesmo sítio onde se viria a erguer a parede aberta por dois grandes arcos e janelão rectangular intermédio<sup>45</sup>.

A Senhora com o Menino que se coloca na parede exterior juntamente com os emblemas régios aliados à Jarra, tesouro e fonte da vida espiritual, denunciam não apenas a aliança que se quer explícita entre os dois poderes mas, sobretudo, a ingerência do rei neste processo de desenvolvimento das artes e das letras. E, subsiste a dúvida se o nicho com a Senhora e o Menino acompanhados pelos anjos que hoje se inscreve acima do portal da igreja ou o registo decorativo no seu frontão triangular (este com uma datação de 1555), nada terão a ver com o trabalho do desconhecido Diogo Jacques em 1543 e 1544.

#### Registos com a **hospedaria**:

---

42 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 76 e segts., 6/v.

43 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 98/v.

44 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 115.

45 Em 1540, a propósito do mosteiro de S. Domingos em Coimbra, o licenciado Sebastião da Fonseca refere o que parece ser uma convicção da prática construtiva ao tempo para este género de edifícios: “...a porta principal e de seu alpendre que deve ter...”: Sousa Viterbo, *Diccionario...*, vol. I, p. 39.

- Em Abril de 1543 João Afonso, João Esteves e Rodrigo Pires contratam as obras de carpintaria necessárias. Em Dezembro seguinte acabam a varanda, escadas e portas, cumprindo o contrato<sup>46</sup>;
- Em Outubro de 1544 António Fernandes contrata toda a obra de alvenaria necessária incluindo portais, janelas, chaminés, o lavatório e um forno<sup>47</sup>;
- Em Março de 1545 Rodrigo Pires contrata obras de carpintaria: os travejamentos necessários às diversas casas com traves de carvalho, as portas de portais, janelas e frestas, o madeiramento necessário para encançar e as escadas de madeira com quinze degraus e corrimão<sup>48</sup>;
- Em Dezembro de 1545 paga-se a João Afonso a obra de carpintaria que fez: portas e janelas, soalhado, repartimentos de frontal, manjedouras e cinco escadas<sup>49</sup>.

Permanecem sérias dificuldades em localizar o espaço da hospedaria, sem registos explícitos por parte de frei Luís de Montoya para além de referências vagas à existência de uma varanda, portas, janelas e escadas. No entanto, a observação da planta do 2º piso elaborada pelos serviços do Quartel da Sofia, mostra, em clara correspondência com a faixa do dormitório, uma outra ala (hoje com três pisos novos, eventualmente a substituir outra mais antiga com a mesma orientação), no alinhamento da banda nascente do claustro, inscrevendo a regularidade num amplo pátio rectangular. Tal estratégia espacial poder-se-ia pensar adequada à implantação da hospedaria, não fora o facto de sabermos que esta se situava entre a enfermaria e o colégio de S. Pedro, também em construção pelos mesmos anos. Colocar na mesma ala a hospedaria e a enfermaria, esta mais próxima do claustro? E com que definição em altura?

#### Registos com a **enfermaria**:

---

46 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 73-75.

47 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 51-54/v.

48 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 82-82/v.



- Em Outubro de 1544 António Fernandes contrata a obra de alvenaria para a hospedaria, situada entre a enfermaria e o colégio de S. Pedro<sup>50</sup>, significando que o espaço está já definido;
- Em Setembro de 1545 Jerónimo Afonso e João Luís contratam a obra de 3 frestas e António Fernandes recebe por 7 braças de frontal e também 7 braças de guarnição feitas na varanda da enfermaria<sup>51</sup>;
- Em Fevereiro de 1547 António Fernandes recebe por obras de ladrilhamento<sup>52</sup>.

Os problemas de localização verificados para a hospedaria, subsistem quanto à enfermaria. Onde colocar os enfermos, prudentemente longe para não interferir com a normal vivência da comunidade religiosa mas suficientemente integrados num espaço mental que considera cada vez mais a integridade física como poderosa aliada do desenvolvimento intelectual e moral? Tal como Santa Cruz se tinha preocupado em colocar a enfermaria numa das alas do claustro da Manga, os Eremitas Calçados de Santo Agostinho apresentam idênticos cuidados com a comunidade dos enfermos entregando-lhes um espaço próximo, num segundo pátio que assume forte qualidade regeneradora. Como em Santa Cruz, também a enfermaria da Graça era dotada de varanda mas esgotam-se nela as referências concretas de frei Luís de Montoya.

#### Registos com o **cabido**:

- A 8 de Agosto de 1544 João Luís e Jerónimo Afonso obrigam-se a fazer e a assentar toda a pedraria necessária: 3 arcos pequenos de 1 palmo de grosso, 2 arcos grandes de 2 palmos de grosso e palmo e meio de alto com as molduras dadas por Diogo de Castilho, as cimalthas precisas e as represas como as

---

49 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 83/v.

50 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 51.

51 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 16, 28.

52 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 17/v.

molduras do claustro mas maiores e em proporção com os arcos. A obra deveria estar pronta no prazo de três meses e João Luís toma-a a seu cargo<sup>53</sup>;

- Em Novembro de 1544, João Garcia castelhano, obriga-se a desentulhar “*la casa de nro cabido desde donde esta vn penedo descubierto hasta la puerta y en lo que le corresponde en la claustra xxv pies de cõplido y de largo hasta el aliçeçe que esta hazia la sacristia y hasse de desentullar hasta el aliçeçe da porta do cabido descubierto*”<sup>54</sup>;

- Em Janeiro de 1545 João Luís contrata a obra do “*arco do cabido de xj pal. vano y del alto que cupiere con tres degrados en el grosso da pared y de alquitrave de piedra de açan muyto bien labrada y limpia y chanflado solamente y con vna sacada p<sup>a</sup> la Represa da boveda y vna pia pequena en vna parte do arco todo labrado y puesto al pie da obra... en la medida de sus arcos do cabido tomamos la misma medida de la de la sacristia que fizo hieronimo affonso... y añadimos le mas porque es mayor el cabido m<sup>a</sup> vara de arco*”<sup>55</sup>;

- Em Maio de 1545, “*el s<sup>or</sup> di<sup>o</sup> del castillo dio a estos offiçiales (Pero Luís e Jerónimo Afonso) las çimallas de nro cabido y sacristia por el preçio que las tiñan y esto mãda fazer porque el s<sup>or</sup> duque de bargãça se las mãdo fazer a su costa*”<sup>56</sup>;

- Em Abril de 1546 Gaspar da Costa e Manuel Bernardes recebem por um cano que fizeram na parede e por assentar o arco de João Luís<sup>57</sup>;

- Em Março de 1547 aplanava-se o terreno<sup>58</sup>;

- Em Agosto de 1547 António Fernandes recebe pelos poiais e altar em preto e, em Outubro seguinte, obriga-se a fazer todos os degraus necessários<sup>59</sup>.

---

53 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 139, 140.

54 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 12.

55 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 140/v.

56 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 64.

57 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 131/v, 132/v.

58 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 14.

59 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 16/v, 18.

### Registos com a **sacristia**:

- A 8 de Agosto de 1544 João Luís e Jerónimo Afonso obrigam-se a fazer e a assentar toda a pedraria necessária: 3 arcos pequenos de 1 palmo de grosso, 2 arcos grandes de 2 palmos de grosso e palmo e meio de alto com as molduras dadas por Diogo de Castilho, as cimalthas precisas e as represas como as molduras do claustro mas maiores e em proporção com os arcos. A obra deveria estar pronta no prazo de três meses e Jerónimo Afonso toma-a a seu cargo<sup>60</sup>;
- Em Janeiro de 1545 Jerónimo Afonso e João de Penegos recebem por uma fresta lavrada<sup>61</sup>;
- Em Março de 1545 Jerónimo Afonso fica pago da obra dos arcos, recebendo por eles 18.470 reais e João Luís recebe 320 reais por lavrar a fresta pequena<sup>62</sup>;
- Em Maio de 1545 Diogo de Castilho forneceu o desenho das cimalthas<sup>63</sup>;
- Em Abril de 1546 Gaspar da Costa e Manuel Bernardes recebem por um cano que fizeram na parede e pelo arco que fizeram à porta da sacristia, ficando obrigados a fazer mais um degrau, além dos outros dois, e uma pia conforme a que fez João Luís<sup>64</sup>;
- Em Agosto de 1547 Jerónimo Afonso obriga-se a fazer o portal da porta da sacristia que vai para o capítulo, com 4 palmos de largo, 9 de alto e 5 de grosso<sup>65</sup>;
- Em Outubro de 1547 António Fernandes contrata todos os degraus necessários<sup>66</sup>;

---

60 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 139-139/v.

61 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 9.

62 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 138/v, 135/v.

63 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 64.

64 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 131/v-132.

65 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 66.

- Em Agosto de 1548 mediu-se a obra de alvenaria feita por António Fernandes na portada da sacristia<sup>67</sup>.

A construção do cabido e da sacristia decorre em conjunto desde a constituição do contrato com João Luís e Jerónimo Afonso. Na realidade, são dois espaços relativamente bem preservados. Mantêm-se as coberturas em abóbada de berço com a sucessão dos três arcos mais pequenos e dois maiores (iguais à cobertura do refeitório dos noviços), as cimalkhas em que assentam as abóbadas (excluindo nas paredes menores do rectângulo), a porta entre a sacristia e o capítulo feita por Jerónimo Afonso bem como os três degraus que dão acesso à porta da sacristia. A grande janela termal do topo da sacristia substituiu em 1698<sup>68</sup> as frestas que, a partir de 1545, iluminavam a sala. Mais uma vez, um sentido arquitectónico de despojamento de artificialidade sob o controlo de Castilho.

Aparecem registadas outras obras em diversas dependências como na **adega**, no **lugar**, no **celeiro**, nas **secretas** ou na **cisterna**. Espaços utilitários mas de fundamental importância na vida comunitária dos religiosos; por isso se imprime velocidade às obras que decorrem, sobretudo, entre 1544 e 1547. Os homens que aí se encontram são praticamente os mesmos: António Fernandes, por vezes de parceria com Diogo Fernandes, pontifica nos trabalhos de alvenaria e guarnições<sup>69</sup>; também de parceria trabalham Manuel Bernardes e

---

66 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 18.

67 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 18/v.

68 As obras decorreram a cargo de Manuel Gonçalves, “*da vila de Ansam e assistente nesta cidade mestre das obras do caminho de Sam Jorge*” e consistiriam em “*rebaixar os dois degraus que estão dentro na casa da dita sacristia e lagia-la toda de lijonja repartida em paineis de pedra de Portunhos com suas faixas pretas e assim mais dous arcos na forma de planta de pedra de Outil hum que ha de servir de capela para Nossa Senhora com altar de pedra lavrada e o outro que ha de servir para lavatorio o qual ha de ter de comprido sete palmos com a sua baçia e pia também de pedra de Outil e outrosy ha de ter outro arco sobre a sacristia com tres janelas para luz da dita sacristia na forma da planta e assim mais dous almarios de pedra en a melhor forma que se puderem acomodar na sacristia para despejos della*”: A.U.C.: *Registos Notariais*, Dep. V, Sec. 1ª E., Est. 9, Tab. 4, nº 11, fl. 29; Ana Afonso Salgueira de Mendes Serra, *Claustro e Saber. Percursos artísticos...*, pp. 101-102.

69 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 6/v-7/v, 16-16/v, 61/v, 98/v-99/v, 166.

Gaspar da Costa refazendo paredes, telhando e fazendo canos<sup>70</sup>. Com obras pouco relevantes, encontram-se, igualmente, Jorge Dias, Domingo Domingues, Manuel Luís e Brás Pires<sup>71</sup>. Os trabalhos de carpintaria decorrem a cargo de Rodrigo Pires, com a particularidade de fazer nas secretas uma cobertura de tesoura<sup>72</sup>.

Sem ser necessário entrar na minúcia da observação de cada um dos institutos religiosos que construiu as suas casas em Coimbra ao longo do século XVI e primeira metade do século XVII, parece, desde logo, possível chegar a algumas conclusões: as estruturas colegiais seguiram, no fundamental, as regras e a disposição dos espaços provenientes dos circuitos conventuais; em todos se verificam preocupações no sentido da delimitação cercada das suas áreas; o colégio afirma-se na malha urbana através da imposição da fachada da sua igreja pública (com as excepções já feitas anteriormente) e da longa linha dos dormitórios situados nos andares altos; no colégio ganham particular realce os espaços da livraria e de salas de estudo; o claustro tem um papel vital na articulação de todos os espaços construídos; nas diferentes alas do claustro organizam-se várias dependências e projectam-se os acessos aos andares superiores; a componente da funcionalidade que está também subjacente a todos estes espaços não invalida uma aplicação criteriosa dos modelos formais e estéticos dominantes.

---

70 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 132, 133/v, 148.

71 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 171/v, 47, 166.

72 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 81/v, 84/v.

## 2.5. A renúncia à tradição.

### 2.5.1. A nova Universidade — um projecto falhado.

Nos princípios da década de noventa de Quinhentos, o espaço onde se viria a implantar o colégio de Santo Agostinho coincide com a derradeira aposta régia no sentido de libertar o Paço da Universidade aí instalada<sup>1</sup>. Abortados os projectos académicos para a rua da Sofia e para a Alta da cidade<sup>2</sup>, o último perseguindo, “*uma ambição formulada à data da própria transferência da Universidade para Coimbra, mas apenas amadurecido e estabelecido após a percepção das necessidades e do relativo fracasso programático do processo da Rua da Sofia, cujo projecto urbanístico terá sido formulado em 1535*”<sup>3</sup>, não desistiu ainda o rei de dotar a sua Universidade com edifícios próprios. Definitivamente condenado para esse efeito o território onde se viria a visualizar toda a capacidade de pressão da Companhia de Jesus, na conquista dos espaços mais próximos das estratégias do poder, a última etapa na tentativa de salvaguardar a integridade do Paço com a mudança das Escolas residiu em área do mosteiro de Santa Cruz, precisamente no local onde este projectava a construção do seu colégio de Santo Agostinho. Com o conflito instalado, a Universidade pretendia para aí o alargamento das Escolas, cuja traça estava feita e nas mãos do rei<sup>4</sup>, e o mosteiro reivindicava o espaço para a construção do seu colégio. Embora se desconheça a extensão dos novos planos para a Universidade (como adiante se verá, da responsabilidade do arquitecto régio Filipe Terzi), esta terá sido, de facto, a medida de último recurso para a definitiva instalação das Escolas, também condenada ao fracasso. O impasse

---

<sup>1</sup> Ver Doc. XXXVII.

<sup>2</sup> Walter Rossa, *Diversidade...*, pp. 762-830.

<sup>3</sup> Walter Rossa, *Diversidade...*, p. 826.

<sup>4</sup> “... eu (o rei) tinha mandado fazer as escolas pera a dita Universidade e pera iso esta tomada e feita traça dellas e o lugar onde avião de ser tudo por meu mandado que tinha tomado e metido a mão niso como protector que sou da dita Universidade e a dita obra que hos padres de Santa Cruz ora querião fazer hera em muito perjuizo das ditas escolas e traça asi por entrar e tomar muita parte do sitio e traça como do impedimento grande que lhe fazia polo que enquanto eu não mandase ho contrario se não podia fazer nem ir com a obra por diante...”: Doc. XXXVII.

gerado pelo embargo lançado em 22 de Dezembro de 1592 às obras do colégio que já então decorriam, só seria resolvido pelo levantamento desse embargo a 20 de Fevereiro do ano seguinte. A vitória da contenda pelos crúzios determinou, finalmente, em 1597, a entrega dos Paços à soberania da Universidade. Com outros interesses em jogo, a tutela de mais um Paço na distante cidade de Coimbra não era já tão relevante para Filipe II. Dele podia então definitivamente prescindir.

### 2.5.2. O colégio de Santo Agostinho.

Foi longo o processo de maturação que, no mosteiro de Santa Cruz, haveria de conduzir à construção do colégio de Santo Agostinho que sobrevive. Quando, em 1555, D. Francisco de Mendanha foi eleito Padre Geral da Congregação faziam-se novos estatutos para o colégio, ainda a funcionar no recinto do mosteiro, que continuava a manter preocupações de raiz humanista sediadas no conhecimento das línguas antigas<sup>5</sup>. Num ambiente de contenção financeira sempre denunciada pelos cronistas, apenas no Capítulo Geral de 1569, “*se comessou a tratar da mudança do nosso Collegio apartado do Convento de S. Cruz*”<sup>6</sup>, pesem embora os obstáculos movidos pelo bispo de Coimbra, contra a eventualidade de que o “*Collegio se apartasse do Convento de S. Cruz e se edificasse nas cazas de João de Ruão, que he o mesmo sitio onde depois de muitos annos o fundou o Padre D. Acursio de Santo Agostinho,*

---

<sup>5</sup> “...e ordenarão que não fossem mais de 24 collegiaes dos Artistas, e doze Theologos, que a metade serião de S. Cruz e a outra dos mais ... e que ouvesse hum Vice Reytor por quanto o Padre Geral conforme as Letras do Collegio passadas por o Papa Paulo 3º era o Reytor delle. No Capítulo 4 das Constituições do Collegio ordenarão que ouvesse Lição das Lingoas Ebraica, Grega e Latina; e dous Lentes de Theologia, e que tendo estes lido dous annos, se lhe acrescentasse outro tambem de Theologia, e hum Lente de Canones, que ouverião os Theologos depois de terem ouvidos dous annos de Theologia com os mais Religiosos que parecesse ao Padre Geral e para o curso das Artes o ouvesse de seis em seis annos, e que não durassem mais de tres // e que em todas as Cazas ouvesse sempre ao menos hua Lição de Gramatica. Os Theologos que os primeiros dous annos que ouvissem duas Liçoens de Theologia e Escolastica, e os outros dous seguintes com estas mesmas Liçoens mais hua de Canones, e em os dous ultimos a 3ª Lição de Theologia grau que era de Scriptura não deixando a Escolastica, e de Canones, e que neste tempo poderião ouvir a lição de Retorica, e Oratoria. E que os estudantes não falassem senão Latim, ou algua das outras Lingoas, que se lião no Collegio. E se lhes concedeo aos Collegiaes que pudessem rezar o Romano de tres Liçoens conforme o breve, que avia para isso...”: D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, Parte II, 1623, 1625, 1626: B.G.U.C.: Ms. 632, fls. 38/v-39.

<sup>6</sup> D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, Parte II, fl. 79.

*sendo Geral*”<sup>7</sup>. No local onde, aliás, já anos antes o mosteiro se tinha preocupado em alargar através de compras e trocas de terrenos<sup>8</sup>.

Finalmente, no Capítulo Geral de 1578 obtinha-se o consentimento para a fábrica do colégio que era pensado com vinte celas e determinava-se que os colegiais não excedessem o número de doze, ao mesmo tempo que se estipulava que, “*o dinheiro que o Capitulo Geral passado ordenara, que os Mosteiros contribuissem para a edificação do Collegio se gastasse em fazer dous Lanços de dormitorio no Mosteiro de S. Jorge para que nelle se recolhessem os collegiaes enquanto o Collegio que se mandava fazer, não fosse acabado ... Que podendo aver o Collegio que foi de todos os Santos, que estava junto à Inquisição nelle se edificasse o nosso Collegio de S. Agostinho e que não se podendo aver o Padre Geral com os Priores da Ordem, e alguns Religiosos que lhe parecer, escolhão outro sitio, em que logo com effeito se comesasse a edificar; e que o Padre Geral fizesse novas Constituiçoens para o dito Collegio, e que para a traslladação delle expedisse hum Breve*”<sup>9</sup>. Pelos atribulados caminhos ligados à instalação dos colegiais passou então o sonho com a ocupação do espaço do antigo colégio de Todos os Santos (que o mosteiro nunca haveria de recuperar) e a colocação precária do colégio no mosteiro de S. Jorge.

A urgência na construção do colégio transparece na generalidade das deliberações capitulares bem como as sucessivas indefinições quanto ao espaço a ocupar. Exemplo sugestivo dessa reconversão contínua dos planos é o

---

<sup>7</sup> D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, Parte II, fl. 92/v.

“*Resolueose então o Padre D. Accursio em lançar mão do sitio, em que agora està o nouo Collegio que fica eminente ao Mosteiro de Santa Cruz sobre a rua do Corpo de Deos, & das Figueirinhas, por ser a mayor parte deste sitio do mesmo Mosteiro de Santa Cruz, & se terem nelle cõpradas huas moradas de casas a hum Ioaõ de Ruaõ pellos annos de 1572 por ordem do Capitulo que neste anno se celebrou no dito Mosteiro de Santa Cruz, já com tenção de nelle fundar o nouo Collegio, & tambem porque do dito sitio deuassauã muito ao Conuento de Santa Cruz alguas casas que alli estauã, & se receaua muito que o deuassassem mais outros edificios, & Collegios, que de nouo andauão pera se fundar em Coimbra no mesmo sitio*”: Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, P. II, Liv. X, Lisboa, Na officina de Ioam da Costa, 1668, p. 377.

<sup>8</sup> Por celebração de contrato com a Câmara, em 1552 o mosteiro adquire um terreno “à *Porta Nova*” e o domínio de torres e muros aforados a particulares; em contrapartida cede o direito sobre duas casas na rua de Coruche: Armando Carneiro da Silva, *A criação e levantamento do Colégio da Sapiência (vulgo Colégio Novo ou dos Órfãos)*, Coimbra, Santa Casa da Misericórdia, 1992, pp. 16-17.

<sup>9</sup> D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, Parte II, fls. 99/v, 104-104/v.



Capítulo Geral de 1590 onde se assentou que, “o Collegio se fizesse logo apartado do Mosteiro de S. Cruz, na Quinta da Ribella aos Pinheiros ... e que para isto se tomasse da Quinta a terra necessaria ... que podendo haver hum sitio, que estava junto aos Passos del Rey, que ali edificasse o Collegio, e que não podendo alcançar Del Rey este sitio, o comecasse logo dentro de 6 mezes no lugar apontado dos Pinheiros”<sup>10</sup>. A 27 de Março de 1593, já definitivamente assente o local da construção, e para esse efeito, o mosteiro compraria por 200 mil reais a Jerónimo de Ruão (cavaleiro fidalgo da casa do rei e morador em Belém) e a seu filho Miguel de Ruão (com vinte anos de idade e estudante na Universidade) as casas e quintal que tinham sido de João de Ruão, junto da ermida da Madalena e da Torre dos Sinos<sup>11</sup>.

O testemunho mais credível e revelador das vicissitudes atravessadas nesta aposta construtiva reside em D. Marcos da Cruz, cujas palavras sobre o colégio<sup>12</sup> importa seguir de perto. Ficam claros o esforço da Congregação para a efectiva realização do projecto, com o mosteiro de Santa Cruz a liderar a causa e a libertar as verbas mais avultadas<sup>13</sup>; os diversos locais pensados, sempre na perseguição dos espaços mais convenientes às estratégias desenvolvidas no âmbito da conflitualidade instalada na cidade; ou a visível desconfiança e correspondentes entraves ao processo de construção movidos por parte de todas as instâncias cidadinas de poder, desde a Universidade, à Câmara e ao Cabido. E se as contendas com as duas últimas não cessaram tão cedo<sup>14</sup> mas acabando, entretanto, por ser resolvidas e diluídas no tempo, o

<sup>10</sup> D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, Parte II, fl. 131.

<sup>11</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 18, P. II, Liv. 54, fls. 136-138. Doc. reproduzido em P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*, pp. 42-46.

<sup>12</sup> Ver Doc. XLIII.

<sup>13</sup> Com números diferentes relativamente às custas com o novo colégio, D. Nicolau de S. Maria também não quis deixar de apresentar o esforço da Congregação: “*Pera as obras deste nouo Collegio se applicaraõ as rendas do Mosteiro de S. Pedro de Folques junto a Arganil, & de Saõ Saluador de Paderne junto ao Minho, que de nouo tinhaõ vnido à nossa Congregaçaõ, & se esperauaõ as letras da vniaõ; & mais trezentos & quarenta mil reis, que hauiaõ de pagar cada anno os mais Mosteiros, que já estauaõ vnidos, em quanto durasse a obra, a saber: o Mosteiro de Santa Cruz cento & setenta mil reis; o Mosteiro de S. Vicente sincoenta; o Mosteiro de Grijõ sincoenta; o Mosteiro do Porto vinte & sinco; o Mosteiro de Moreira vinte; o Mosteiro de Landim dez; o Mosteiro de Refoyos treze; & o Mosteiro de S. Iorge dous mil reis; & com tanta diligencia se poz maõ à obra, que já no anno de 1604 se pozeraõ Collegiaes no nouo Collegio*”: Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, P. II, Liv. X, p. 378.

<sup>14</sup> Sendo, em 1599, eleito pela segunda vez Prior Geral, D. Acúrsio de Santo Agostinho, teve este grande “*enfadamento ... com hum Conego prebendado da mesma Sé de Coimbra, que*

carácter concorrencial estabelecido com a Universidade implicou tanto as disputas relacionadas com as pretensões de ambas as partes quanto ao espaço reclamado, como o futuro empenho dos crúzios num funcionamento colegial de rivalidade estatutária, à margem e paralela à Universidade<sup>15</sup>. Acreditando, aliás, em Nicolau de Santa Maria, o estatuto privilegiado dos cónegos regrantes de Santo Agostinho isentava-os, a partir de Provisão dada por D. Sebastião, da comum deslocação à Universidade para a celebração de todos os Autos anteriores ao doutoramento que seriam efectuados no mosteiro de Santa Cruz<sup>16</sup>. Mais do que salvaguardar a clausura, como pretende o cronista, importava a visibilidade de um regime diferenciado relativamente às outras Ordens religiosas e, sobretudo, reivindicar um papel determinante (e não esgotado) para o espaço cultural dos crúzios que tinha, em primeiro lugar, acolhido a Universidade.

Foi, assim, lento e moroso o processo que conduziu à edificação do colégio de Santo Agostinho ao qual, rapidamente (entre 1612 e 1615), se uniram *in perpetuum* os mosteiros de S. Pedro de Folques e de S. Salvador de

---

*tinha huas casas naquelle sitio, que se haviã mister pera o nouo Collegio, as quaes naõ queria largar por pouco, nem por muito, & porque se houue Prouisaõ pera lhas tomarem, pagandolhe mais a terceira parte do preço em que fossem aualiadas, sentio isto tanto, que se soltou em palauras muy afrontosas contra a pessoa do Padre Prior gèral em sua presença, & o mesmo fez o Corregedor da Cidade, que era seu parente, & chegou a tanto seu descomedimento, que estando o mesmo Prior gèral vendo as obras, depois de o afrontarem de palaura segunda vez, o quizerã descompor, & foraõ pera pegar nelle; porèm o Padre Dom Accursio como andaua já sobre auizo, trazia consigo dous Religiosos, & dous Clerigos Notarios Apostolicos, que de tudo o que viraõ, & ouuiraõ ao dito Conego, & a seu parente o Corregedor, fizeraõ seus Autos, & passáraõ suas Certidões, que foraõ mandadas ao Conselho de Estado de Portugal em Castella, com hua petiçaõ de queixa do mesmo Prior gèral. O que resultou desta queixa, foi escrever El-Rey hua Carta ao Bispo de Coimbra Dom Affonso de Castel-branco, em que lhe mandaua castigasse com rigor aquelle Conego, tendoo prezo, & depois mandandoo sahir de Coimbra atè ir pedir perdaõ do desacato que fizera a hua pessoa taõ graue, & a hum Religioso taõ autorizado como o Padre Dom Accursio Prior do seu Mosteiro de Santa Cruz, Cancellario da sua Vniuersidade, & Gèral dos Conegos Regrantes de Santo Agostinho deste Reyno de Portugal. Com esta Carta veyo juntamente hua Prouisaõ do mesmo Rey ao dito Prior gèral, em que suspendia do officio, & da vara ao Corregedor por seis mezes, & passados elles por todo o mais tempo em quanto naõ fosse ter com elle satisfaçaõ”:* Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica ...*, P. II, Liv. X, pp. 390-391. Não é necessário sublinhar o carácter apologetico e tendencioso deste texto do cronista.

<sup>15</sup> “*Naõ estando inda o Collegio acabado sendo Geral o Padre D. Lourenço do Spirito Santo pouco antes de acabar inopinadamente se rezolveo com o prover de Reytor, e meter nelle o Curso das Artes, que então se comesava, e com effeito com o Mestre dellas, e dous Discipulos, que so erã capitulares se fez a eleição e sahio eleito nemine discrepante, ao primeiro jacto o Padre D. Acursio, que dera principio ao mesmo Collegio em 15 de Julho de 1604”:* D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, Parte II, fl. 135/v.

<sup>16</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica ...*, P. II, Liv. X, pp. 379-380.

Paderne<sup>17</sup> e que, desde o início, conta com os olhares de suspeita já referidos. Por outro lado, e para além das “*relações oficiais estreitas entre a Universidade e o mosteiro de Santa Cruz*”<sup>18</sup>, o novo colégio dos cónegos regnantes necessita também de ser enquadrado num ambiente de competição que caracterizava as duas instituições desde os meados do século XVI. Com acessos facilitados ao recinto do mosteiro<sup>19</sup>, o colégio implantava-se numa área de proximidade física à Universidade e, também por essa via, se afirmava como interlocutor a não descurar.

No último quartel de Quinhentos, não restam grandes dúvidas de que o arquitecto da Universidade Jerónimo Francisco<sup>20</sup> é o mais credenciado em Coimbra e, certamente, o artista a quem recorriam as instituições de maior envergadura política e financeira. Entre elas, o mosteiro de Santa Cruz, pese embora a debilidade económica de que desde os meados do século repetidamente se queixava, continuava a usufruir de uma preponderância cuja voz não podia ser esquecida nos destinos culturais da cidade. E também o mosteiro não haveria de se privar dos serviços do mestre, mostrando-lhe um apreço que justificava a responsabilidade que viria a ter na construção do colégio crúzio de Santo Agostinho a partir de 1592<sup>21</sup>. Num processo cada vez mais explícito e de forte contundência entre o mosteiro de Santa Cruz e a Universidade quanto à definição dos terrenos e à sua futura utilização, o papel de Jerónimo Francisco é, declaradamente, o de projectista das obras para as quais “*tinha dado a traça*” e que decorriam já nos finais de 1592, com os

---

<sup>17</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica ...*, P. II, Liv. X, p. 403.

<sup>18</sup> António de Vasconcelos, *Escritos Vários relativos à Universidade Dionisiana*, vol. I, Coimbra, Publ. do A.U.C., 1987, p. 257.

<sup>19</sup> “*A primeira cousa em que entendeo (o Padre D. Dionísio da Misericórdia, eleito Prior Geral em 1612), foi em acabar os passadiços que da horta de Santa Cruz pera o Collegio nouo de S. Agostinho de Coimbra tinha principiado o Padre D. Miguel de S. Agostinho seu antecessor, por serem muy necessarios pera o dito Collegio se comunicar com o Mosteiro de S. Cruz, sem irem por fóra pella rua. O primeiro passadiço vai da horta de S. Cruz pera o cerco do dito Collegio por debaixo do chaõ, & da rua que vai entre os muros dar na rua das Figueirinhas, & na do Corpo de Deos. He todo este passadiço de abobeda, com fermosas escadas de pedra, & ainda que vai por hum bom espaço debaixo do chaõ, he muito claro. O segundo passadiço vai do cerco do Collegio por cima da rua, fundado sobre hum fermoso arco de pedraria laurada*”: Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, P. II, Liv. X, p. 402.

<sup>20</sup> A 13 e 14 de Janeiro de 1593, testemunha no mosteiro de Santa Cruz, como “*mestre das obras desta vniversidade*” e “*mestre das obras da pedraria*”, contratos de arrendamento e aforamento: A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 18, P.2, Liv. 54, fls. 73-78/v.

<sup>21</sup> Ver Doc. XXXVII.

trabalhos iniciais ligados às fundações do edifício e à sua delimitação em área. E se, em 30 de Março do ano seguinte, foi solenemente lançada a primeira pedra<sup>22</sup>, não se encontra razão válida para a modificação da traça e muito menos do seu autor.

Tradicionalmente, e com base no testemunho de D. Nicolau de Santa Maria, o edifício do colégio de Santo Agostinho anda atribuído a Filipe Terzi<sup>23</sup> mas, intencionalmente ou não, os cronistas nem sempre têm acertado nas atribuições que fazem. E se também é verdade que, em Outubro de 1592, o italiano está em Coimbra por ordem do rei para tratar de certo “*negocio*”<sup>24</sup> que envolvia o Bispo da cidade, o Corregedor, o Juiz de Fora e a Câmara, torna-se viável a possibilidade de que tenha vindo para executar os planos das “*novas escolas*” (em Dezembro nas mãos do rei) a construir exactamente no local “*a porta noua do quintal de João de Ruão*”. O assunto assumia carácter de sigilo e chamava-se a atenção para “*a fonte e a valinha que esta dentro da cerca dos Relligiosos de Santa Cruz ... (e) ... os cannos e as arcas e tudo o mais necessario*”<sup>25</sup>. Teria Frei Nicolau optado por identificar o arquitecto régio com o projecto do espaço pretendido pelos crúzios para o seu novo colégio, dignificando assim o edifício dedicado a Santo Agostinho? Não é, por enquanto, dúvida a que se possa responder com precisão, mas a presença frequente de Jerónimo Francisco em Santa Cruz<sup>26</sup> indicia um ligação que

---

<sup>22</sup> “*Feita a traça do Collegio pelo famoso Architecto Felipe III & abertos os alicerses, & preparado todo o necessario pera se lançar a primeira pedra, rogou o Padre Prior gèral D. Accursio ao Illustrissimo senhor Bispo Conde Dom Affonso de Castel-branco, pera benzer, & lançar a primeira pedra, o que elle fez com toda a solemnidade, & pompa, vestido em Pontifical, assistindolhe os Conegos de sua Sè, com a sua Capella dos musicos, & foi todo o officio cantado de canto de orgaõ. O Pontifical, Bago, & Mitra veyo de Santa Cruz, & se fez hum termo por Notarios Apostolicos, como o senhor Bispo de Coimbra exercitaua, & fazia aquelle Pontifical a rogo, e beneplacito do Padre Prior gèral, por quanto o sitio do dito Collegio nouo estaua no limite da jurisdicção de Santa Cruz. Assistiraõ tambem a este Auto, & solemnidade com o dito Prior gèral, e seu Vigairo o Doutor Christouaõ de Christo, todos os Prelados dos Mosteiros, & Collegios de Coimbra, com a principal Nobreza da Cidade. E se lançou a primeira pedra com as ceremonias costumadas em 30 de Março do anno de 1593. Sendo Summo Pontifice Clemente VIII*”: Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, P. II, Liv. X, pp. 377-378.

<sup>23</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica ...*, P. II, Liv. X, p. 377.

<sup>24</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario...*, vol. III, p. 98.

<sup>25</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario...*, vol. III, p. 98.

<sup>26</sup> Nomeadamente a 13 e 14 de Janeiro de 1593: A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 18, P.2, Liv. 54, fls. 73-78/v.

parece apontar para a hipótese de uma fortíssima contribuição no problema construtivo que, nesta data, mais afectaria os crúzios: o colégio novo.

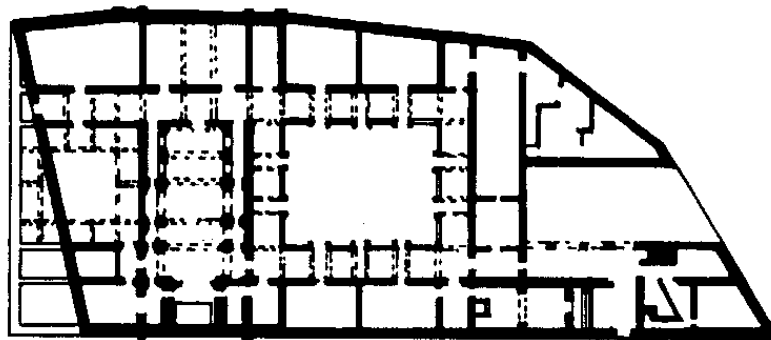
A estrutura colegial que sobrevive às transformações posteriores e ao violento incêndio de 1967, ajusta-se à especificidade do terreno ocupado, com a linha da fachada poente assentando os alicerces no antigo pano de muralha da Almedina. Fundamentalmente, a igreja e o claustro continuam a dinamizar o espaço onde teve de se encontrar estabilidade e equilíbrio para fornecer aos colegiais um percurso ordenado e inteligível. Tanto quanto é possível apurar pelas plantas do edifício e depois das reformas do século XIX para albergar o colégio dos Órfãos, a Misericórdia<sup>27</sup> e, recentemente, a Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, a nota mais dissonante à normal constituição dos espaços colegiais é dada pela presença de um corredor que estabelece a ligação entre o portal (aberto em 1859) e o claustro, desembocando no ângulo S/O, protegendo a entrada principal da igreja e provocando a formação de uma ala com diversas dependências onde se instala agora a Misericórdia. A fachada poente, que denuncia mais claramente a disposição espacial do colégio, mostra a simulação da fachada da igreja que, na realidade, lhe não corresponde, reflectindo mais a vontade de imposição da estrutura religiosa na cidade através da obtenção de aparatoso efeito cenográfico. Circundando o morro, esta fachada acompanha o lado poente do claustro principal para, seguidamente, e depois do refeitório, descrever apertada curvatura, guardando as zonas utilitárias do colégio, até entestar na longa faixa do dormitório. Pelo alçado nascente é possível determinar os vários corpos da sacristia, da cabeceira da igreja (dividida em dois níveis separados por cornija dupla e encimada por mais um frontão triangular) e do dormitório que se adapta ao declive do terreno e onde se incorpora a entrada da antiga portaria.

Se todas as fachadas sofreram arranjos ao longo dos tempos, a parte do sul é, sem dúvida, a mais reformada pela configuração dada à nova entrada, pela mutilação efectuada no pequeno claustro (construído apenas por volta de 1630, tal como a sacristia, o acabamento dos dormitórios altos e o

---

<sup>27</sup> António de Vasconcelos, *Escritos Vários...*, vol. I, pp. 261-262.

guarnecimento a estuques da abóbada da igreja<sup>28</sup>) e pela construção da torre cujo significado não cabe aqui averiguar. O segundo claustro, encostado ao flanco sul da igreja, teria uma configuração regular que as obras posteriores lhe retiraram. Assumiria, assim, uma definição em planta muito próxima do esquema já divulgado:



Colégio de Santo Agostinho. Reconstituição em planta<sup>29</sup>.

Como parte integrante dos planos iniciais, não podiam deixar de estar presentes a igreja, o claustro maior, os dormitórios com a portaria, o refeitório e as zonas utilitárias de apoio aos diversos serviços. Basicamente, os espaços que ainda se mantêm do antigo colégio dos cruzios. E se não é difícil reconhecer a localização de cada um deles em planta, por não apresentarem grandes divergências relativamente ao que vinha sendo praticado desde os meados do século XVI em idêntico contexto arquitectónico, já a ala a poente da igreja e do claustro, formada em linha oblíqua por imperativos ligados à natureza do terreno, transporta alguma indefinição no tocante à sua utilização. Por aí se poderia pensar na localização da livraria e outras dependências a ela ligadas seguindo, afinal, um esquema regular já visto, por exemplo, no colégio da Graça. A disposição dos diversos espaços do colégio não é, portanto, portadora

<sup>28</sup> “*pellos annos de 1630 & no seu tempo (em que era Reitor do colégio D. Paulo da Piedade) se acabaraõ de aperfeçoar os Dormitorios altos desse mesmo Collegio, & se fizeraõ nelle outras obras como a segunda claustra, & a Sancristia junto della, & a abobeda da Igreja se guarneceo de estuque*”: Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, P. II, Liv. X, p. 382..

<sup>29</sup> Patrícia da Costa Ferreira, *O Colégio de Santo Agostinho*, Prova final de Licenciatura, Coimbra, Dep. da F.C.T.U.C., p. 32.

de sentidos novos a obrigar a outros percursos, pese embora o facto da igreja aparecer “encerrada” no interior do edifício.

A igreja pequena, cujas dimensões tiveram de se adequar ao espaço disponível, obedece às fórmulas espaciais divulgadas sobretudo a partir da igreja da Graça com nave única acolitada por capelas laterais intercomunicantes. E, tal como se verificou na cidade desde o exemplo da igreja de Santa Cruz, também aqui o coro alto se desenvolve extraordinariamente absorvendo os dois primeiros tramos da igreja. Abstraindo os estuques colocados no século XVII, a decoração que reveste o portal principal e o interior, desde as pilastras ao intradorso dos arcos e aos dois púlpitos, segue os modelos nórdicos numa sequência arrebatadora de molduras em “feronnerie” que integram motivos geométricos de rectângulos, círculos e ovais, máscaras e “pontas de diamante”.

O refeitório, cuja localização se adivinha facilmente em planta, ficava situado na galeria norte do claustro e está hoje desvirtuado pelas obras promovidas pela Universidade. Constituíam-se em plano rectangular imperfeito (ligeiramente oblíquo na parte a poente) que tinha continuidade numa outra dependência quadrada e cuja abóbada “*em desenho de curva abatida, é repartida em caixotões simples*”<sup>30</sup>.

Inteiramente nova na cidade é a concepção plástica que envolve o claustro rectangular datado de 1596. Tanto os quatro alçados como as abóbadas das galerias baixas constituem aqui a mais absoluta novidade, porventura paradigmática do esforço de demarcação do mosteiro relativamente à poderosa instituição da Universidade. Com afinidades marcantes com o claustro torralviano de Tomar, o ambiente clássico que se respira em Santo Agostinho, a sua aproximação aos esquemas tratadísticos e, em particular, a Serlio e o completo afastamento da “norma” vigente na cidade que impunha repetidamente o modelo castilhiano, têm feito acreditar na palavra de frei Nicolau de Santa Maria e na identificação do espaço claustral com os desenhos eventualmente encomendados a um arquitecto com a credibilidade de Filipe Terzi. Na realidade, não foi até agora possível saber se houve alterações aos planos iniciais elaborados em 1592 por Jerónimo Francisco mas em 1596 o

arquitecto local ainda trabalhava, tinha acesso a toda a literatura e informações manuscritas e impressas disponíveis no mosteiro de Santa Cruz e era o homem das obras nomeado pelo rei na cidade. O responsável directo pelo bom andamento da construção do colégio era, em Maio de 1595, o aparelhador Luís Francisco<sup>31</sup>. E se o projecto final não é de Jerónimo Francisco, pelo menos nele terá tido uma intervenção cujo alcance é ainda difícil de determinar. Uma dúvida que, um dia, à luz de documentação irrefutável, poderá ser esclarecida.

---

<sup>30</sup> A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, p. 119.

<sup>31</sup> Ver Doc. XXXIX.



### 3. A retórica de aparato.

Qualquer tempo artístico impõe a si próprio medidas que permitam o seu reconhecimento no mesmo ou em futuro tempo histórico. Essa pretensão reclamada a vários níveis passa pela compreensão e domínio de uma série vasta de cláusulas de natureza diversa, onde se conjugam ingredientes de carácter artístico mas também de cunho político, sociológico e cultural. E se a dinâmica geradora de uma unidade estilística, que começa normalmente pela encomenda mais poderosa ou pelo fabricante de formas e espaços mais arrojados, se impõe a uma determinada comunidade, é porque se desencadeiam condições de receptividade perante um “objecto” considerado válido na interpretação de um sentir comum ao tecido social. Pelo designado efeito de resiliência, a imposição dos arquétipos torna-se também eficaz na coordenação de uma atitude mental. Mas a “célula” que contém os elementos formais ou espaciais reconhecíveis tem também a capacidade de transmutação e transgressão relativamente à “pureza” do modelo difundido e está apta a uma propagação que pode, nalguns casos, ganhar um sentido de impacto relevante. Por outras palavras, o grau de espectacularidade assumido em muitos momentos plásticos, em todas as épocas, pode extrair-se a partir de condicionantes múltiplas que, de forma mais ou menos isolada, desaguam numa direcção marcante e territorialmente impositiva. Um percurso premeditado de grandeza e monumentalidade ou a infracção deliberada à norma, podem constituir medidas de sucesso na representação ideada. Por outro lado, na cadeia de sucessões exibidas a uma comunidade haverá um elo de inteligibilidade que garante o êxito da exposição.

No caso concreto da cidade renascentista são basicamente os mesmos factores que conduzem ao impacto das “unidades” plásticas representadas e articuladas a uma moldura direccionada, tanto quanto possível, para um programa de racionalização do espaço urbano. Em Coimbra, de forma mais homogénea do que em qualquer outra cidade portuguesa (pese embora o caso lateral e aproximado de Évora, entendível pelas longas permanências da Corte), as componentes do triunfo da arquitectura do Renascimento conjugam-se com as exigências de um saber instalado. De facto, primeiro por via do mosteiro de Santa Cruz e depois através dos laços de complementaridade entre a Universidade e os seus colégios, o grau de erudição presente acabou também

por pressionar a cadência plástica na cidade. Medidas de impacto, não podem deixar de ser consideradas tanto a reforma crúzia como a instalação dos colégios ao longo da rua da Sofia, ao ponto de promover e acompanhar alterações na malha urbana da cidade. Mas, sobretudo, o carácter impositivo das construções decorre da exploração das potencialidades sediadas no território abrangente da cidade universitária e das consequentes directivas de actualização de uma cultura que é, a vários níveis, também artística.

A grande alternativa no jogo intrincado dos poderes citadinos e que, curiosamente, não interfere na dinâmica da instalação da Universidade, é o Cabido, no momento decisivo em que a diocese é governada por D. Jorge de Almeida, filho de D. Lopo de Almeida e de D. Beatriz da Silva, aparentada com os Silvas de S. Marcos, dama da rainha D. Leonor de Aragão (mulher de D. Duarte) e camareira-mor da rainha D. Isabel, a primeira mulher de D. Afonso V. A linhagem distinta do pai (primeiro conde de Abrantes e vedor da fazenda de D. Afonso V, alcaide-mor das vilas de Abrantes, Punhete e Torres Vedras, senhor de Abrantes, Sardoal, Mação e Almendra), passava também por ser o terceiro neto de D. Pedro I e D. Inês de Castro. Em 1451-52 D. Lopo de Almeida integrou o séquito de elite que acompanhou à Itália a futura imperatriz da Alemanha, a infanta D. Leonor de Portugal irmã de Afonso V, para o negociado casamento com Frederico III. As suas impressões, registadas nas cartas que enviou ao rei de Portugal<sup>1</sup>, não são as mais abonatórias relativamente ao imperador (“*nunca cuidei de ver homem tam pouco estar em [seus] pees, que soomente a dizer-lhe hum homem que se quer ir com sua mercê, nom lhe dá reposta senão que primeiro fale com três ou coatro do Conselho*” – primeira carta datada de 1 de Fevereiro de 1452), à sua comitiva, formada por “*barbaros e bestas*” (segunda carta, de Roma, datada de 23 de Março de 1452), ou à dignidade do cerimonial imposto nas festas do casamento, considerado inferior à qualidade da noiva. Em contrapartida, para D. Lopo de Almeida, o impacto provocado pelos portugueses em terras italianas terá sido muito positivo: “*Juro-vos, Senhor, que se espantaron cá nesta cidade de ver o meu mantam, porque aqui não há hua soo capa e em Roma luzirom muito dous mantões e hua opa do Marquês e seus pagens [e] o*

vosso mantam que destes a Ungria, o qual nós todos as[s]oelhamos que fora vosso e o dereis ao que o trazia; todo esto, Senhor, he bem e vosso serviço, bento seja Deos. As librees isso mesmo luziram muito” (terceira carta, de Nápoles, datada de 18 de Abril de 1452). Na versão galharda do português e na melhor expressão do orgulho nacionalista, “o *milhor Rey do mundo, a milhor terra do mundo, milhores homens do mundo [sam os de Portugal]*” (primeira carta).

De qualquer forma, a viagem aos focos importantes da cultura humanista do Renascimento (Siena, Florença, Roma e Nápoles) e os contactos com as entidades mecenáticas do mais alto nível (Enea Silvio Piccolomini – o futuro Pio II - ou Nicolau V), bem como a viagem a território francês em 1471 em missão diplomática para tratar do casamento da infanta D. Joana com o rei de França Luís XI<sup>2</sup>, terão proporcionado a D. Lopo uma abertura às novas correntes estéticas e exigências científicas que não deixariam de estimular os seus próprios filhos e levariam também o rei D. João II, “*a interessar-se pelos conhecimentos tecnológicos desenvolvidos em Veneza e na Florença de Lourenço de Médicis*”<sup>3</sup>.

Seria, aliás, este tipo de contactos privilegiados, cujo verdadeiro alcance está ainda por precisar, que haveria também de contribuir para as realizações levadas a cabo pelo conde de Ourém (igualmente no séquito da princesa D. Leonor) nos seus domínios em Ourém e Porto de Mós. Concretamente, o castelo de Ourém (1451-60), que Rafael Moreira aproxima da Rocca Sismonda de Rimini do patrocínio de Malatesta, apresenta um carácter de inovação face à tradicional arquitectura militar, traduzido em “*baluarte moderno, que sem dúvida impressionou vivamente os seus contemporâneos, e viria a influenciar, meio século mais tarde, o traçado do primeiro baluarte digno desse nome erigido entre nós, o da Torre de Belém*”<sup>4</sup>. Por seu turno, a fortaleza palaciana de Porto de Mós também é uma declaração de aproximação ao espírito cortesão expresso na sociabilidade da *loggia* ao qual D. Afonso, conde de Ourém, (a

---

<sup>1</sup> Lopo d’Almeida, *Cartas de Itália*, (ed. de Rodrigues Lapa), Lisboa, Imp. Nacional, 1935.

<sup>2</sup> Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, vol. II, Lisboa, Ed. Verbo, 1979, p. 328.

<sup>3</sup> Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 136.

<sup>4</sup> Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 133.

merecer urgente estudo monográfico) não quis ficar alheio. E se os laços privilegiados de parentesco de D. Afonso (neto paterno de D. João I e materno do condestável D. Nuno Álvares Pereira) lhe proporcionaram o confronto com o mundo exterior ou as incumbências conhecidas nos concílios de Basileia e Florença, não é menos verdade que o século XV português preparou, de muitas formas e com contribuições variadas, a plena imposição dos modelos culturais e artísticos que haveria de verificar-se apenas na centúria seguinte. O rasto de figuras como os condes de Ourém e de Abrantes afigura-se, assim, promissor na captação de uma sensibilidade menos alheia ao século XV do que aquilo em que se tem genericamente acreditado.

D. Jorge de Almeida era irmão de D. João de Almeida, segundo conde de Abrantes, guarda-mor de D. João II e vedor da sua Fazenda; de D. Diogo Fernandes de Almeida, sexto prior do Crato, monteiro-mor de D. João II, alcaide-mor de Torres Novas e a quem D. João II confiou a educação a protecção dos interesses de seu filho ilegítimo D. Jorge; de D. Pedro da Silva, comendador-mor da Ordem de Avis, enviado em 1492 a Roma por D. João II para prestar obediência ao papa Alexandre VI, homem próximo de D. Manuel que acompanhou o rei em 1498 na viagem a Castela e Aragão; de D. Fernando de Almeida, bispo de Ceuta desde 1493, núncio do papa Alexandre VI e com fortíssimas ligações à família Bórgia entre quem viria a morrer em 1499 ou 1500; ou de D. Francisco de Almeida, primeiro vice-rei da Índia. Seus sobrinhos eram, por exemplo, o primeiro reitor da Universidade em Coimbra, D. Garcia de Almeida; D. Leonor de Vasconcelos, a abadessa do mosteiro de Celas que contrata com Nicolau Chanterene a execução do seu túmulo em 1526; ou ainda D. Joana de Noronha, casada com o 2º barão do Alvito, D. Diogo Lobo da Silveira, o responsável pela construção do castelo do Alvito (1494-1504), “*um edifício fundamental na evolução quer da arquitectura militar do fim da Idade Média quer da arquitectura civil dessa mesma época*”<sup>5</sup>.

O problema que se prende com a estadia de D. Jorge de Almeida em território italiano encontra-se hoje esclarecido graças ao volume documental

---

<sup>5</sup> José Custódio Vieira da Silva, *Paços Medievais Portugueses. Caracterização e evolução da habitação nobre (Séculos XII a XVI)*, vol. I, dissertação de Doutoramento polic., Lisboa, U.N.L., 1993, p. 416.

publicado e que comprova, sem qualquer margem para dúvidas, a sua presença na Itália. Contrariamente ao que já se divulgou<sup>6</sup>, o futuro bispo frequentou, muito jovem, os estudos em Pisa e Perugia e teve uma longa permanência na Cúria Romana<sup>7</sup>, à semelhança, aliás, do que aconteceu com outros prelados portugueses no mesmo período como o bispo de Silves e de Évora, D. Álvaro Afonso; o bispo de Silves, D. João de Melo; o bispo de Évora, D. Garcia de Meneses; o bispo de Coimbra e arcebispo de Braga, D. João Galvão ou o arcebispo de Braga, D. Jorge Martins (irmão do cardeal de Alpedrinha)<sup>8</sup>, nomeado bispo de Silves em 1481 por Sisto IV. É interessantíssima, a este propósito, a posição de D. Jorge de Almeida, enquanto embaixador do rei D. João II em Roma, publicitando aqui os desejos régios no sentido de banir do reino o eleito bispo de Silves. Nesta contenda virulenta que se arrasta, o papa responde em 1484 com a ameaça aos privilégios do já eleito bispo de Coimbra chegando a dar-lhe voz de prisão. Na corrida aos benefícios eclesiásticos, o rei pretendia para a governação da diocese de Silves o seu consanguíneo D. Afonso mas Roma obstava com o facto de este ter casado clandestinamente o que inviabilizava a nomeação. A questão resolveu-se já com Inocêncio VIII, com D. João II a declarar obediência ao papa e o resultado saldou-se, em 1486, pela nomeação de D. Jorge Martins para a Sé de Braga, de D. João Álvares, prior do mosteiro de Grijó, para a Sé de Silves e de D. Afonso de Portugal para a Sé de Évora. Não eram, de facto, novidade as desinteligências entre o poder régio e as mais altas instâncias da Igreja. Pela mesma altura, o Príncipe Perfeito acabava de rematar o conflito com o bispo de Évora, D. Garcia de Meneses (regressado de Roma em 1482), que tinha reagido contra os oficiais régios que violavam as liberdades eclesiásticas. O bispo é preso em Palmela onde morre a 1484, na mesma data em que, em Roma, D. Jorge de Almeida se manifesta adepto da causa do rei na questão delicada do proclamado exílio do bispo de

---

<sup>6</sup> Pedro Dias, *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*, Coimbra, 1996, p. 117; Fernando Jorge Artur Grilo, *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1515- 1551)*, vol. I, dissertação de Doutoramento polic., Lisboa, F.L.U.L., 2000, pp. 697-698.

<sup>7</sup> António Domingues de Sousa Costa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente e Universidade de Bolonha durante o Século XV*, vol. II, Bolonia, Publ. del Real Colegio de España, 1990, pp. 758-765.

<sup>8</sup> A. D. de Sousa Costa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente...*, vol. II, pp. 701-758.

Silves. No percurso da centralização régia, entre a expectativa dos benefícios e os compromissos de conveniente obrigação, também era hora de correr riscos e assumir posições partidárias explícitas.

Para além da referida posição do bispo de Coimbra sobre a contenda acerca do bispo de Silves são vários os documentos divulgados por Sousa Costa, e retirados sobretudo dos Arquivos do Vaticano, que dão conta da presença inequívoca de D. Jorge de Almeida na Itália, quer através da referência à sua filiação a D. Lopo de Almeida quer ainda pela designação expressa ao governo da diocese de Coimbra. Assim, a 8 de Novembro de 1469, com 10 anos de idade, Sisto IV dirigia-se-lhe como, “*Georgio de Almeyda, clerico Egitanensis diocesis*”<sup>9</sup>; a 21 de Agosto de 1472, com 14 anos de idade, obtinha licença para ser promovido ao subdiaconato na Cúria Romana ou fora dela, quando atingisse os 16 anos<sup>10</sup>; a 28 de Setembro de 1472, D. Jorge de Almeida pedia ao papa a confirmação dos canonicatos do Porto e de Évora, concedidos por *motu proprio* a 1 de Janeiro desse ano, na expectativa das prebendas<sup>11</sup>; em Março de 1473, aos 15 anos de idade, estudava Direito na Universidade de Perugia, sendo-lhe conferida a igreja paroquial de S. João de Abrantes, de que era padroeiro seu pai, D. Lopo de Almeida, e, ainda no mesmo ano, teria transitado para a Universidade de Pisa de onde escrevia a Lourenço de Medici, em cartas datadas de 20 de Dezembro de 1473 e 3 de Janeiro de 1474<sup>12</sup>; a assiduidade da correspondência comprova-se com outras cartas dirigidas ao Magnífico, em 18 de Janeiro de 1475 (informando-o ter começado a estudar direito civil e pedindo-lhe que conservasse no Estudo o doutor Paulo de Pisa cujas lições desejava continuar a ouvir por mais dois anos – renovou o pedido em carta de 26 de Janeiro do mesmo ano), ou em 10 de Novembro de 1478 onde, ainda de Pisa, lhe fazia novo pedido no sentido de conservar no Estudo Bartolomeu de Prato Vecchio com quem queria estudar eloquência<sup>13</sup>; a 19 de Janeiro de 1474 pedia ao papa o canonicato e respectiva

---

<sup>9</sup> A. D. de Sousa Costa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente...*, vol. II, p. 759.

<sup>10</sup> A. D. de Sousa Costa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente...*, vol. II, pp. 758-759.

<sup>11</sup> A. D. de Sousa Costa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente...*, vol. II, p. 759.

<sup>12</sup> A. D. de Sousa Costa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente...*, vol. II, pp. 759-760.

<sup>13</sup> A. D. de Sousa Costa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente...*, vol. II, p. 760.

prebenda de Coimbra, vacantes por morte de Luís Esteves, mantendo ainda no ano seguinte uma contenda sobre o assunto<sup>14</sup>; em 1474 entrava em litígio respeitante ao canonicato e prebenda de Lisboa, na Cúria Romana, com Pedro Gonçalves e João Garcia, que haveria de manter-se pelo menos até 1477<sup>15</sup>; a 26 de Dezembro de 1474 solicitava ao papa o arcediagado de Fonte Arcada, do qual viria a resignar mais tarde<sup>16</sup>; a 21 de Dezembro de 1480, em documento que se refere a D. Jorge de Almeida como embaixador do rei, o papa concede-lhe a igreja paroquial de Sarzedas e, a 21 de Janeiro de 1481, a igreja paroquial de S. Julião de Punhete<sup>17</sup>; mantém a qualidade de embaixador do rei junto do papa, em súplica de 29 de Janeiro de 1482, onde se menciona a possibilidade de ser promovido a uma igreja catedral e é referido como “*Georgius dAlmeyda, canonicus Ulixbonensis, V. S. et sedis apostolice prothonotarius ac illustrissimi regis Portugalie orator*”<sup>18</sup>; a 22 de Maio de 1482, com 25 anos de idade, clérigo de Ordens menores e cónego de Lisboa, Sisto IV nomeava-o então administrador do bispado de Coimbra, no mesmo dia em que D. João Galvão era transferido para Braga<sup>19</sup>; no ano seguinte, a 14 de Dezembro de 1483, em carta autógrafa e enviada de Roma para o secretário do duque de Milão, Bartolomeu Chalco, ainda se intitulava embaixador do rei de Portugal e bispo de Coimbra<sup>20</sup>.

Mesmo que, por diversas vezes, D. Jorge de Almeida tivesse vindo a Portugal existem, assim, provas incontornáveis de uma longa estadia na Itália desde, pelo menos, 1469. Um véu que começa agora a ser retirado e que permitirá futuramente seguir o seu percurso enquanto frequentador dos Estudos em Perugia e Pisa ou enquanto residente na Cúria Romana. Um trajecto preenchido pela escolha alternativa dos estudos em território italiano e pela proximidade aos centros de poder eclesiástico onde mais facilmente se manobra a aquisição dos privilégios. Ao mesmo tempo, importa definir com

---

<sup>14</sup> A. D. de Sousa Costa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente...*, vol. II, pp. 760-761.

<sup>15</sup> A. D. de Sousa Costa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente...*, vol. II, pp. 760-761.

<sup>16</sup> A. D. de Sousa Costa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente...*, vol. II, pp. 760-761.

<sup>17</sup> A. D. de Sousa Costa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente...*, vol. II, p. 762.

<sup>18</sup> A. D. de Sousa Costa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente...*, vol. II, pp. 762-763.

<sup>19</sup> A. D. de Sousa Costa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente...*, vol. II, pp. 763-764.

<sup>20</sup> A. D. de Sousa Costa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente...*, vol. II, p. 764.

rigor o seu papel no jogo dos interesses políticos que estão também em curso no “teatro” das operações em Roma. Com efeito, está por apurar o real significado do seu procedimento em 1484 como “testa de ferro” do rei D. João II, na contenda a propósito da nomeação do bispo de Silves, como permanece obscuro o sentido da sua nomeação como embaixador régio em Roma ou o momento e em que circunstâncias deixa a Cidade Eterna para regressar a Portugal e assumir no terreno o cargo de bispo de Coimbra. De qualquer forma, as experiências variadas que atravessou e os contactos privilegiados que manteve (incluindo Lourenço de Medici) moldaram certamente um carácter e desenvolveram uma proximidade às correntes humanistas do Renascimento que a sua actuação à frente da diocese de Coimbra e a sua abertura mecénica não deixaram de traduzir. A História da Arte será, assim, obrigada a redimensionar o papel efectivo de D. Jorge de Almeida na construção do universo plástico do Renascimento em Coimbra e encará-lo como peça fundamental no equilíbrio das forças culturais e políticas da cidade. Porque também ele reivindica e transporta para Coimbra uma cultura amadurecida e cimentada pela observação directa e vivenciada dos acontecimentos plásticos da vanguarda italiana. A partir deste momento, qualquer análise historiográfica da sua intervenção na área da diocese não poderá ignorar a carga italianizante de que, necessária e explicitamente, foi portador. Aliás, o bispo não deixou de se fazer acompanhar em Coimbra por italianos como o decano do Cabido, Michelagnolo Bonichi di Casena, falecido em 1507 e sepultado na capela do Sacramento, em obra promovida pelo sobrinho, Marco António Bonichi, arcediogo da Sé<sup>21</sup>.

No seu longo período de governação (1482-1543), o bispo de Coimbra, segundo conde de Arganil e inquisidor-mor do reino a partir de 1536, atravessou as conjunturas políticas diferenciadas que percorreram os reinados de D. João II, D. Manuel e D. João III. A sua presença em momentos de tanta importância a nível político e diplomático como em Évora em 1490 (na recepção à princesa D. Isabel, filha dos Reis Católicos, prometida ao infante D. Afonso e futura mulher de D. Manuel) atesta bem a força do seu testemunho no sonho acalentado da união dos dois reinos; tal como o acompanhamento da

---

<sup>21</sup> Fernando J. A. Grilo, *Nicolau Chanterene...*, vol. I, p. 698.



morte de D. João II em 1495 no Alvor revela uma proximidade constante aos círculos mais altos do poder<sup>22</sup>.

Em Coimbra é a figura marcante e tutelar da espiritualidade, em constante e adequada renovação. O esforço evidenciado nas *Constituições do Bispado*, as primeiras publicadas pela diocese na cidade de Braga em 1521, no sentido de imprimir regras de comportamento e disciplina aos clérigos encontra correspondência numa política de autoridade levada a cabo pela Igreja Moderna que, simultaneamente, desenvolve mecanismos variados para a implementação de uma linguagem de poder. Os instrumentos pastorais manobravam também a ideia crescente da necessidade de reforma do sector eclesiástico que se ia, “acentuando à medida que tomavam um tom mais forte (mas também, para muitos, preocupante, pelos riscos de identificação com denúncias erasmistas e com ideias protestantes) as críticas à ignorância, à acumulação de benefícios, ao incumprimento dos deveres e funções e aos hábitos pouco cristãos de franjas significativas do clero. É, por isso, compreensível que algumas das primeiras medidas legislativas e disciplinares se mostrassem – ou quisessem mostrar – preocupadas com a reforma dessas faltas e desvios que impediam a renovação não só da Igreja mas também da vida cristã dos fiéis”<sup>23</sup>.

Neste contexto, não surpreende a vertente mecenática que enquadrou a gestão de D. Jorge de Almeida à frente da diocese de Coimbra que, apesar de algumas e importantes contribuições<sup>24</sup>, não teve ainda o devido relevo por parte da historiografia artística.

Desde muito cedo, o bispo preocupou-se com uma dinâmica a imprimir em todas as áreas da sua tutela. Sem que se possa precisar com rigor o volume e a orientação das obras que efectuou no paço episcopal, “afogadas” por reconstruções posteriores, as evidências construtivas do período manuelino que

---

<sup>22</sup> Fernando J. A. Grilo, *Nicolau Chanterene...*, p. 694.

<sup>23</sup> Maria de Lurdes Correia Fernandes, “Da reforma da Igreja à reforma dos cristãos: reformas, pastoral e espiritualidade”, *História Religiosa de Portugal*, vol. 2 - *Humanismos e Reformas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 21.

<sup>24</sup> António de Vasconcelos, “D. Jorge de Almeida, Bispo de Coimbra, 2º Conde de Arganil,” *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. IV, nº 4, Coimbra, 1915; Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença. 1490-1540*, Coimbra, Epartur, 1982, pp. 193-211; Francisco Pato de Macedo, “O retábulo da Sé Velha de Coimbra”, *Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra, 1988, pp. 303-319; Fernando J. A. Grilo, *Nicolau Chanterene...*, pp. 691-700.

sobreviveram e que incluem os tectos de alfarge do bloco norte provam que a *“reforma deveria ter sido grande, tanto no bloco do norte como no do sul, e motivadamente se colocou, na reforma de 1592, o brasão daquele prelado na entrada e se conservou outro na parte de dentro da mesma”*<sup>25</sup>.

Na Catedral, a expressão máxima do poder espiritual na cidade, o esforço não foi menor. Com a atenção concentrada no protagonismo da Sé, promoveu as medidas necessárias à configuração de uma imagem de poder assente na renovação estética e no impacto urbanístico pela criação de novas e mais dinâmicas áreas de sociabilidade. Das escavações arqueológicas no adro da Sé já no século XX, pôde apurar-se a campanha realizada aqui no governo de D. Jorge de Almeida e depois aumentada em tempo de D. Afonso Castelo Branco. Aquilo que o primeiro fez, foi criar uma plataforma artificial por cima da necrópole medieval que, anulando o declive do terreno, se estendia em forma rectangular a 6.30m e a 6.10m para além do nível do último corpo saliente da fachada à sua esquerda<sup>26</sup> e abrangia as duas entradas principais do edifício. O novo tabuleiro criado vinha, assim, resolver problemas de circulação e visibilidade porque, em 1501, *“...ho adro da dita See era muito pequeno e a mayor parte delle staua na rua publica e assy por a emtrada e seruentia da dita see seer em luguar fraguoso e nom seer boã seruentia, que o dito sñor bispo determinara de fazer huum patim amte as portas principaaes da dita see e fazer diamte .s. huum terreiro larguo e espaçoso que fosse adro. E pera esto assy fazer e fabricar como deuia era necessario se auerem derribar certas casas que hy stauam...”*<sup>27</sup>. Um processo iniciado em 1498 e que implicava o derrube da casa da Câmara situada em frente da fachada poente da Sé. Na mesmíssima data de 1498, movia D. Jorge de Almeida esforços junto do Cabido no sentido da angariação de fundos para a construção do novo retábulo<sup>28</sup> que viria a ser executado pelos dois artistas flamengos que

---

<sup>25</sup> António Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, p. 161.

<sup>26</sup> António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra. Apontamentos para a sua história*, vol. II, Coimbra, Imp. da Universidade, 1935, pp. 195-198.

<sup>27</sup> Vergílio Correia, “Um documento acêrca da «Porta Especiosa» da Sé Velha de Coimbra”, *Arte e Arqueologia*, Coimbra, Imp. da Universidade de Coimbra, 1930, p. 187.

<sup>28</sup> António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra. Apontamentos para a sua história*, vol. I, Coimbra, Imp. da Universidade, 1930, pp. 177-180.

haveriam de imprimir na escultura de Coimbra uma nota marcante do dinamismo nórdico. É, pois, notória a unidade entre estas obras, cujo espírito obedecia a um programa explícito de engrandecimento da Sé, a breve prazo complementado com o revestimento azulejar no seu interior, e, por analogia, de enaltecimento do seu bispo, arvorado em reconhecido príncipe mecénático. A entrada axial ganhava um outro aparato que, por sua vez, na representação do espectáculo do poder, promovia a encenação montada no espaço da capela-mor. Cerca de 30 anos mais tarde e em momento esteticamente diferente, caberia a vez à Porta Especiosa de manifestar a preponderância da Sé pela aplicação de uma linguagem arquitectónica e decorativa de rigor canónico e clássica erudição.

É longa a lista de peças oferecidas pelo bispo à sua Sé. O exemplo do conjunto de alfaias litúrgicas e peças ornamentais, elencado por Pedro Álvares Nogueira e divulgado por outros autores<sup>29</sup>, é revelador da enorme reformulação dos objectos de culto por que passou a catedral ao tempo de D. Jorge de Almeida. Dessa lista faziam parte ricos paramentos ornados de ouro e seda, um anel com pedras preciosas, um missal de pergaminho iluminado e coberto de veludo carmesim com brochas de prata esmaltadas e douradas, várias tapeçarias ou peças litúrgicas de prata como a conhecida custódia datada de 1527<sup>30</sup>, a caldeirinha renascentista e alguns cálices que se guardam no Museu Nacional de Machado de Castro. No seu testamento<sup>31</sup> lavrado a 29 de Abril de 1542, nomeando como testamenteiros os seus sobrinhos D. Pedro de Almeida e o arcebispo de Lisboa D. Fernando de Almeida, juntamente com o protonotário Heitor Rodrigues de Gouveia, cónego da Sé, e Fernão Brandão seu criado, ainda deixa à Sé, “*todo o balsamo e reliquias que se acharem em minha casa*

---

<sup>29</sup> Dádivas a que também se associou a mãe do bispo, D. Beatriz da Silva, com dinheiro e diversos ornamentos: Pedro Álvares Nogueira, *Livro das Vidas dos Bispos da Sé de Coimbra*, Coimbra, Publ. do Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra, 1942; Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, vol. I, Porto, Portucalense Ed., 1967, pp. 503-504; Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, pp. 194-196.

<sup>30</sup> “*Huma custodia grande, dourada de muita obra, & feitio, serue ao encerramento do Santo Sacramento, esta posta sobre seis leões, & entre elles tem seis escudos das armas do Bispo dom Iorge dAlmeida que a deu, peza .39. marcos & meio*”: António Nogueira Gonçalves, *Estudos de ourivesaria*, Porto, Paisagem Ed., 1984, p. 335.

<sup>31</sup> Com o devido reconhecimento ao Doutor José Pedro Paiva pela cedência deste documento.

*ao tempo de meu falecymto e as caixas em que forem guardadas ora sejam douro ou de prata*”<sup>32</sup>.

No mesmo enquadramento de brilho faustoso decorrem os já referidos revestimento azulejar da Sé (com azulejos comprados por Olivier de Gand em Sevilha em 1503) e o novo retábulo para a capela-mor, executado entre 1498 e 1502 por Olivier de Gand e Jean d’Ypres, onde constam repetidamente as armas do prelado numa criação paradigmática de leitura ascensional obrigatória. Registe-se, aliás, numa partilha constante com as instâncias de poder com o rei à cabeça, o espírito moderno da preocupação na exposição da tutela, através da presença das armas do bispo num âmbito que extravasa a arquitectura e passa também à escultura ou à ourivesaria<sup>33</sup>. No final da sua vida persiste nesse cuidado que o leva a providenciar a continuidade das *“obras da minha see das que eu ora mais tenho na vontade de se fazerem saom acabaremse os hornamentos para que mandey jaa comprar hua boa parte de brocado e pedras que tenho em meu poder e se entregarão ao meu cabido se os eu primeiro não acabar por meu falecymto e descobrir as abobodas da see que tem sobre a crasta e fazeremse novos peitoris de maneira que fique tudo em cima limpo e descuberto e se ouver inda pera mais na metade se despendera nas ditas obras como bem parecer aos senhores arcebispo e dom pedro dalmeida meus testamenteiros*”<sup>34</sup>.

Os critérios de renovação da imagem através da utilização das artes plásticas manifestam-se, assim, em obras que não alteraram a estrutura da Sé mas implicaram a sua modernização num espírito que emprega aqui os artistas mais credenciados da época. A oficina de escultura mais criativa na cidade, liderada por Diogo Pires-o-Moço<sup>35</sup>, encarrega-se da execução das duas lápides (também no Museu Machado de Castro), uma evocativa da renovação do altar

---

<sup>32</sup> A.N.T.T.: *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorp. Caixa 47, Doc. 1867, fl. 3/v.

<sup>33</sup> Pedro Dias (coord. de), *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimtos*, vol. II, Catálogo da Exposição, Lisboa, S.E.C.-I.P.M., 1992, pp. 270-271, 273.

<sup>34</sup> A.N.T.T.: *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorp. Caixa 47, Doc. 1867, fl 4/v.

<sup>35</sup> Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, pp. 197-211; Lurdes Craveiro, “Influência dos escultores do Norte da Europa na obra de Diogo Pires-o-Moço”, *O Brilho do Norte. Escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1997, pp. 128-133.

do Santíssimo Sacramento e datada de 1491, a outra, a inscrição funerária do bispo de Fez, D. Álvaro, assinada por Diogo Pires. Do mesmo escultor é ainda a pia baptismal que, embora se encontre hoje na Sé, foi uma encomenda do bispo para a sua igreja de S. João de Almedina e ostenta uma iconografia poderosa e ligada à vocação evangelizadora do cristianismo. A pia que em 1772 foi transferida da Catedral Velha para a Nova, é obra de Pero e Filipe Henriques e decorre das empreitadas que os filhos de Mateus Fernandes terão levado a cabo na Sé, também por iniciativa de D. Jorge de Almeida. Obra sem autor permanece a magnífica Senhora da Anunciação, datável da década de 20, que fazia parte de altar colocado na capela de Santa Maria no claustro e cuja qualidade plástica levou à sua atribuição a Nicolau Chanterene. O anónimo *Mestre dos Túmulos dos Reis*<sup>36</sup> mantém-se como a designação possível de um artista cujos méritos foram aproveitados pela encomenda de prestígio em que se contam, para além do bispo de Coimbra, os mosteiros de Santa Cruz, Santa Clara e do Lorvão ao tempo de D. Catarina de Eça ou a Sé de Braga no governo de D. Diogo de Sousa. Numa adopção explícita dos formulários renascentistas, conciliada com a vontade de aliança à mão-de-obra mais qualificada, situa-se o retábulo da vida e martírio de S. Pedro, sintomaticamente o tema imposto na capela do lado do Evangelho, o local do sepulcro do bispo, também ele chefe da Igreja e condutor da cristandade<sup>37</sup>. Nicolau Chanterene assumiu então a responsabilidade da execução de um programa que contempla a dupla natureza da vida espiritual e da vida material, em que as cenas religiosas pactuam com os assuntos (tratados em conversa de varanda) do quotidiano da sociedade civil.

A presença do brasão do bispo nas obras sob a esfera do seu patrocínio é uma constante observável, não apenas no âmbito específico da arquitectura da Sé ou do paço episcopal mas também na vasta área da diocese como, por exemplo, na igreja de Santa Maria da Alcáçova de Montemor-o-Velho. Em

---

<sup>36</sup> António Nogueira Gonçalves, “O Mestre dos Túmulos dos Reis”, “A Virgem da Anunciação”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 27-66.

<sup>37</sup> “Mando que afora a missa cotidiana da minha capella que ora entendo instituir e ordenar pelas almas dos senhores conde e condessa meus padres, que Deus tenha em sua gloria, e pelas dos senhores meus irmaos e pola minha, se diga outra missa rezada cada dia na capella de S. Pedro onde ordeno meu jazigo por espaço de hum ano soamente que se começara o dia de meu falecymto com respondo e augoa benta sobre minha sepultura e dirsehaa por huu sacerdote de boa vida e avera de esmola a vintem a missa”: Testamento de D. Jorge de Almeida: A.N.T.T.: *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorp., Caixa 47, Doc. 1867, fl. 3.

território geográfico e cultural de rivalidades, não ficou o bispo alheado do seu papel interventor na modernização das estruturas presentes na diocese; quer através das obras de encomenda directa quer através da concessão das necessárias licenças à realização dos trabalhos, também eles controlados pela entidade episcopal. Neste capítulo, podem invocar-se os exemplos das igrejas de S. João de Figueiró dos Vinhos ou de S. Miguel de Penela. Na primeira, a 17 de Abril de 1542, o bispo autoriza Rui Mendes de Vasconcelos, senhor de Figueiró e de Pedrógão Grande, a fazer um altar de pedra para colocar na capela-mor à frente do sacrário, mandado executar por D. Diogo de Sousa<sup>38</sup>. A cláusula explícita de que o altar não interferisse com o sacrário é bem reveladora do respeito pela dignidade do arcebispo de Braga e, ao mesmo tempo, por um património previamente constituído. A igreja de Penela foi também alvo de diversos trabalhos executados no mesmo ano de 1542 por Gaspar de Torres, pedreiro morador em Évora e com intervenção conhecida no convento de Nossa Senhora da Assunção em Faro<sup>39</sup>, espaço protegido pela rainha D. Catarina. Por intermédio do doutor Rui Lopes de Carvalho, cónego da Sé de Évora e prior da igreja de S. Miguel em Penela, Gaspar de Torres assume a construção do arco, uma fresta e degraus da capela-mor, tal como se responsabiliza por telhar a igreja e pela colocação de jarros na cobertura<sup>40</sup>.

Atento às necessidades espirituais de uma comunidade e com um percurso de vigilância sobre o património construído, a D. Jorge de Almeida estava, assim, reservada a categoria de protector das estruturas físicas de suporte da religião e da fé. Edificando de raiz ou procedendo a melhoramentos vários, as artes plásticas voltaram, inevitavelmente, a concorrer para a espectacularidade e o brilho pretendidos. O centro do poder episcopal, a Sé, estava na primeira linha das atenções do bispo. Atravessando o período crucial da imposição das estruturas ligadas à formação do Estado Moderno e à necessidade de transmissão de renovada e eficaz imagem de poder, o bispo não se poupou a esforços no sentido de conferir aos espaços sob a sua tutela uma outra roupagem feita de suprema autoridade. Estabelecendo o contraponto com

---

<sup>38</sup> Ver Doc. XVI.

<sup>39</sup> José E. Horta Correia, *A arquitectura religiosa do Algarve...*, p. 35.

<sup>40</sup> Ver Doc. XVII.

a reforma em curso no mosteiro de Santa Cruz, numa linguagem de sedução e com tremendo impacto urbanístico, a Porta Especiosa foi uma das suas realizações mais brilhantes.

### **3.1. A Porta Especiosa ou uma atitude salomónica em Coimbra.**

É difícil encontrar no panorama da arquitectura erudita do Renascimento em Portugal um grau de desconhecimento semelhante ao que rodeia a Porta Especiosa, encostada à fachada lateral norte da Catedral Velha de Coimbra. A ausência de quaisquer elementos documentais sobre as condições materiais da sua execução, sobre o carácter das pressões exercidas entre a encomenda e os artistas envolvidos, sobre a sua cronologia precisa ou a mão-de-obra participante, sobre a natureza do projecto e as fontes de referência implícitas, faz com que todas as análises tenham exclusivamente decorrido, até ao momento, do objecto em si. Assim, as conclusões apresentadas no âmbito da História da Arte têm surgido a partir da organização formal dos elementos, da articulação entre as componentes arquitectónica e escultórica ou das categorias estéticas ali expostas e indiciadoras das exigências culturais de um tempo.

A Porta Especiosa, cuja designação decorre do uso, de tradição medieval, dado às portas catedralícias por onde entravam as procissões em que era rezado o salmo *Speciosa est Maria*, constitui, pois, um desses marcos incontornáveis de referência obrigatória quando se alude à arquitectura portuguesa do Renascimento mas sempre sem que seja possível revesti-la de um contexto preciso e rigoroso que permita a ultrapassagem de meras hipóteses.

Pelas obras de restauro da Sé Velha, efectuadas a partir de 1893, sob a vigilância de mestre António Augusto Gonçalves, foi possível extrair dos registos arqueológicos referentes ao adro da Sé, algumas conclusões fundamentais para a definição do papel desempenhado pela Porta Especiosa ao longo dos tempos. Na realidade, a estrutura quinhentista vem “colar-se” à porta românica que em tempos medievais já usufruía de tal designação e se apresentava de feição semelhante à do portal a ocidente, embora mais sóbria e desprovida dos labores ornamentais deste.

A polémica que, em 1934, gerou acesa controvérsia na imprensa local e nacional, envolvendo as instâncias de poder ligadas à preservação do património, desde a Assembleia Nacional e passando pelo Conselho Superior de Belas-Artes e pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, prende-se com a colocação da escadaria de acesso à porta a ocidente (à qual António de Vasconcelos, no calor da refrega, chamou “escada macabra”) e coloca a importante questão ligada ao protagonismo da Porta Especiosa na articulação entre as cerimónias religiosas e litúrgicas e o desempenho popular no usufruto do templo.

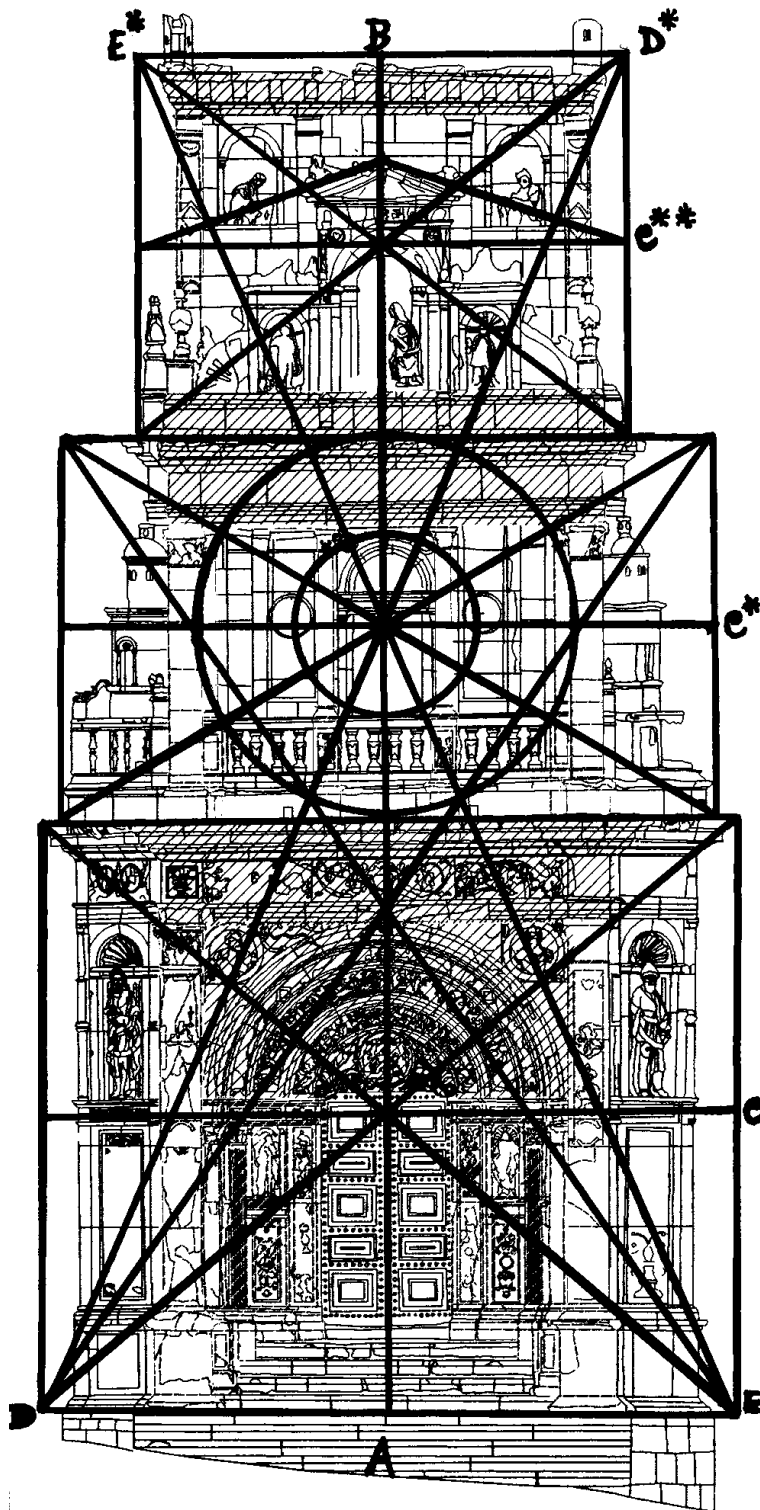
Acompanhando o flanco da parede lateral norte da Sé, a Porta regista três níveis diferenciados que vão estreitando no sentido da altura criando, assim, uma ilusão de acentuada verticalidade. Na globalidade, poder-se-ia dizer que aqui se expõe um tratado de geometria passado à pedra. Numa situação de rigor muito aproximado em termos de escala, o desenho da Porta Especiosa oferece a possibilidade de verificação de alguns dados interessantes. Em primeiro lugar, pode constatar-se uma preocupação evidente de simetria que faz com que, ao traçar a meio uma linha vertical (A-B) abrangendo os três níveis, os elementos compositivos da parte esquerda tenham plena correspondência com os da parte direita. Por outro lado, “isolando” cada um dos três registos pelas cornijas separadoras forma-se uma unidade rectangular diferenciada para cada um dos níveis que, por sua vez, se pode ainda subdividir em quatro pelo traçado das três perpendiculares (C,C\*,C\*\*) à linha mediana inicial. Os rectângulos constituídos no nível inferior são proporcionais aos do nível superior, mas o nível intermédio apresenta uma estrutura rectangular que se identifica com a proporção áurea privilegiando, desta forma, este espaço central. O traçado das diagonais em cada um dos rectângulos maiores encontra-se com a linha mediana vertical logo abaixo dos lintéis dos arcos nos pisos inferior e intermédio e pela zona da chave do arco central no terceiro nível. Finamente, as diagonais que atravessam toda a estrutura da Porta (D-D\* e E-E\*), para além de tocarem em áreas estratégicas de revitalização compositiva (como o acompanhamento da inclinação dos ângulos da cornija superior, as bases laterais dos nichos reservados aos evangelistas, as zonas superiores dos nichos onde se enquadram o arcanjo S. Miguel e Rute (?), a definição da



largura do portal intermédio ou os medalhões nas cantoneiras dos portais intermédio e inferior), encontram-se também no ponto fulcral onde convergem as linhas dinamizadoras desta organização construtiva e concentram aqui todas as atenções: nem mais nem menos do que o lugar reservado à presença do bispo nas cerimónias de impacto e projecção da dignidade episcopal – o portal do piso intermédio, arvorado em centro de gravidade da Porta. O traçado de todas as diagonais possíveis favorece também a multiplicação das formações triangulares que ordenam, da mesma forma, a estrutura compositiva e constituem-se em figuras geométricas protagonizadoras (para além do rectângulo) do espaço fabricado. Basta, por exemplo, prolongar as linhas superiores do frontão triangular no terceiro nível e encontrar os vértices do triângulo formado na linha horizontal (C\*\*) que corta a meio o rectângulo superior, para suspeitar da importância de uma figura geométrica tão cara ao Renascimento. O apuramento do registo que encerrava superiormente a Porta torna-se hoje difícil dada a deterioração daquela zona mas a possibilidade de um remate em forma triangular ladeada pelos dois torreões que ainda subsistem não pode ser uma conjectura arredada. É nesse sentido que vai, aliás, o lamento do bispo D. Manuel de Bastos Pina quando, a 29 de Dezembro de 1892, refere que, “*Há dois anos desabou uma parte do frontão superior*”<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra...*, vol. I, p. 283.



Linhas de proporção compositiva na Porta Especiosa sobre desenho estereofotogramétrico.

A orgânica fundamental da Porta Especiosa integra a formulação de figuras geométricas regulares e exige a utilização do esquadro e do compasso, instrumentos imprescindíveis na definição de um programa arquitectónico racionalizado. De forma incontornável, o projecto prévio alcança uma essência

criadora e a obediência na sua execução afirma-se uma necessidade pragmática de inteligibilidade.

Cada um dos elementos presentes assume enorme grau de independência que não deixa, apesar disso, de se articular com as restantes partes no rasto, aliás, das lições de Alberti. Tudo funciona como se em cada um dos níveis se instalasse um mecanismo autónomo de apoio aos “arcos triunfais” constituídos em sequência que privilegia o registo central.

Para A. Nogueira Gonçalves, no seu estudo pioneiro entre nós (1932) sobre as linhas de proporção da Sé Nova de Coimbra, problemas de proporção e articulação de unidades compositivas só foram resolvidos na segunda metade do século XVI, pela exploração do sentido catequético da Contra Reforma: “*O quattrocento esbarrou na sua solução apesar de exemplares isolados muito sugestivos que deixou. Faltava-lhe o conhecimento perfeito das proporções das ordens romanas, formas morfológicas essenciais para o desenvolvimento duma regular sintaxe arquitectural; como lhe faltava também, do mesmo modo que ao princípio do século imediato, uma empresa grandiosa e rapidamente acabada em que os arquitectos empregassem toda a sua ciência técnica e que pela sua situação no meio religioso da cristandade se tornasse o exemplar não só para os artistas mas também para a encomenda dos bispos e cabidos, das ordens religiosas e pias associações, dos reis e do povo fiel*”<sup>42</sup>. A Porta Especiosa é, pela década de 30 do século XVI, um desses momentos de excepção que, em termos da geometria aplicada de Euclides, só é comparável no território nacional a outras situações não menos excepcionais como a fachada da igreja da Graça em Évora.

O registo inferior da Porta, onde se incorpora o portal reentrante em harmonia com o românico portal principal da fachada poente, obedece a uma estrutura compositiva sólida e de suporte aos estratos superiores. Nele se desenvolve todo um jogo de formas e volumes da mais pura fraseologia renascentista que aceita os ingredientes decorativos adequados ao tempo. Arcos sucessivos de volta perfeita, colunelos, pilastras ou frisos, convivem com os designados motivos lombardos, motivos de grutesco, relevos figurativos (como

---

<sup>42</sup> A. Nogueira Gonçalves, “As linhas de proporção da fachada da Sé Nova de Coimbra”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, p. 265.

a Senhora com o Menino no tímpano do portal, as figuras que emergem dos medalhões ou a desaparecida representação das quatro Virtudes Cardeais) ou com a escultura avulsa, de S. João Baptista e Isaías, inserta nos nichos laterais.

O tratamento dado aos relevos decorativos é da mais fina execução que pressupõe o trabalho de um mestre familiarizado com os temas e com a técnica em evidência. Em Coimbra, e desde as empreitadas conhecidas de Nicolau Chanterene, não se tinha ainda detectado tamanha proximidade ao universo humanista na decoração do Renascimento. Porventura, à excepção do que, pela mesma altura, se introduzia nos púlpitos do refeitório crúzio.

O segundo nível, de interesse acrescido pela presença dos cubelos sobrepostos lateralmente, que já foram apresentados em sintonia com os resquícios de uma sensibilidade extraída da força da arquitectura militar em Portugal<sup>43</sup>, em correspondência, aliás, com idêntica expressão na Fonte do Jardim da Manga, revela-se inesperadamente de inspiração palaciana. A *loggia*, de espaço usufruído onde duas colunas centrais e duas pilastras de ângulo suportam o entablamento e definem uma balaustrada<sup>44</sup>, assume então a centralidade dos efeitos cénicos propostos. A porta de acesso, dotada de frontão curvo, é ladeada por duas faixas verticais que ostentam a meio duas circunferências vazadas e expressivas de uma simbólica de rotundidade. Não saindo do âmbito mais restrito do país, não é difícil perceber o elo de ligação entre o carácter emblemático deste espaço e a estrutura perfilada na varanda da Torre de Belém, executada cerca de uma quinzena de anos mais cedo. É também o espectáculo cénico do poder que decorre deste registo da Porta Especiosa, utilizando fraseologias retiradas da arquitectura civil e militar e aplicadas agora no contexto sacro da condução espiritual dos povos.

Finalmente, o terceiro nível termina com a incorporação de um programa iconográfico específico, e não completamente esclarecido, em nicho

---

<sup>43</sup> Rafael Moreira, “A arquitectura militar do Renascimento em Portugal”, *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981, p. 301.

Na realidade, seria com esta definição tipológica dos cubelos que João de Ruão iria trabalhar os sacrários inseridos nos retábulos que a sua oficina produziu incansavelmente.

<sup>44</sup> Registe-se o enquadramento feliz do restauro efectuado no século XVIII, da autoria de Gaspar Ferreira, quando os pequenos balaústres da mesma configuração dos que ainda subsistem na base dos cubelos laterais foram substituídos pelos que hoje lá se encontram. Restam, dos primitivos, as marcas redondas do encaixe nos parapeitos.

central encimado pelo frontão triangular. António de Vasconcelos, na linha de entendimento já defendida por António Augusto Gonçalves, identifica-o com o tema da Visitação<sup>45</sup>, António Nogueira Gonçalves e Nelson Correia Borges com o encontro de Santa Isabel e Zacarias à porta especiosa do templo de Jerusalém<sup>46</sup> e Pedro Dias com Santa Ana e Zacarias<sup>47</sup>. Ao lado deste, mais dois nichos adintelados com as figurações de S. Miguel vencendo o demónio (à esquerda) e de Rute (?) (à direita), estipulam a simetria do conjunto e promovem a formação embrionária do motivo da serliana. Nos dois vãos superiores, definidos por arcos de volta perfeita, dois evangelistas fixam pelo acto da escrita os fundamentos da Religião: à esquerda S. João e à direita outro evangelista cuja exacta possibilidade de identificação se perdeu. A cimalha superior, muito danificada também, é sustentada por mísulas sucessivas com ligação ao remate irremediavelmente perdido. Dele, apenas restam os quatro pequenos torreões de canto que prolongam toda a estrutura. As pilastras laterais deste corpo assimilam uma decoração constituída pela sucessão de losangos e círculos ou meio círculos (tal como acontece numa das arquivoltas do portal de entrada) que voltam a ter correspondência na decoração colocada internamente na porta que estabelecia a ligação ao claustro ou nas pequenas portas que dão acesso aos púlpitos no refeitório do mosteiro de Santa Cruz, partindo, eventualmente destes dois conjuntos, uma tipologia decorativa que haveria de assomar, com maior ou menor incidência, na arquitectura do Renascimento na zona centro do país<sup>48</sup> e seria desenvolvida com outro dinamismo em tempos designados maneiristas.

---

<sup>45</sup> António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra...*, vol. I, p. 386-389.

<sup>46</sup> António Nogueira Gonçalves, “A igreja de Atalaia e a primeira época de João de Ruão”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, p. 152; Nelson Correia Borges, *João de Ruão. Escultor da Renascença Coimbrã*, Coimbra, I.H.A. da F.L.U.C., 1980, p. 54. No Inventário Artístico da cidade (1947, p. 11) Nogueira Gonçalves tinha identificado o mesmo tema com o encontro de S. Joaquim e Santa Ana.

<sup>47</sup> Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, p. 208.

<sup>48</sup> Como nos portais das igrejas de Penacova ou de Pedrogão Grande (aqui numa sucessão de círculos e meios círculos), ou como nas pilastras laterais da entrada da capela do Espírito Santo na igreja de Santa Eufémia de Penela. Ou ainda, no contexto específico da escultura, como se verifica no retábulo de S. Miguel, executado por João de Ruão para o mosteiro de Santa Clara em Coimbra ou no túmulo do bispo da Guarda, D. João de Melo, no convento das Bernardas de Portalegre, claramente influenciado por Nicolau Chanterene.

A Porta Especiosa tem directa ligação ao claustro da Sé através da montagem do acesso aberto na parede da nave à Epístola. Numa estrutura compositiva semelhante à parte interna da Porta, o acesso ao claustro (posteriormente fechado) é rematado pelo brasão de D. Jorge de Almeida amparado por duas figuras de grutesco, numa definição porventura próxima daquela que hoje praticamente desapareceu no lado externo da Porta. O intradorso das duas portas, com tratamento em abóbada perspectivada, bem como os temas decorativos (a alternância entre os motivos do losango e do meio círculo, grutescos, máscaras, caveiras, cornucópias, vasos, enrolamentos vegetalistas) e o mesmo sentido de delicadeza na execução faz do conjunto uma unidade em que o acesso aberto para o claustro complementa a eficácia da Porta<sup>49</sup>.

Dado o adiantado estado de degradação de todo este conjunto é hoje extremamente difícil avaliar da riqueza e complexidade iconográfica envolvidas. A descodificação da globalidade do programa desenvolvido falha, assim, pela falta dos elementos apagados pelo tempo, o que inviabiliza outras leituras mais completas. Do que não resta qualquer dúvida é que a Porta Especiosa congrega vários saberes que passam pela teoria e prática arquitectónica e decorativa da cultura clássica, pelo domínio da mitologia antiga e pelo conhecimento da estratégia de localização das referências da cultura cristã.

Se a organização arquitectónica da Porta vai buscar todos os seus ingredientes ao mundo clássico, a decoração em finíssimo relevo que acompanha os três níveis é extraída da força triunfante dos motivos que, desde o *Quattrocento* italiano, contribuíam para o dinamismo plástico da pintura, escultura ou arquitectura. Grutescos, vasos, enrolamentos vegetalistas, frutos, rótulos, fitas ou cornucópias, integrados em locais de natureza protocolar, concorrem para a vitalidade da composição que, também por esta via, se pretende de expressivo *aggiornamento*. Cumpre destacar, como excepção à

---

<sup>49</sup> Os outros quatro arcos abertos nas paredes das naves laterais da Sé, executados pelo mestre pedreiro Isidro Manuel num trabalho concluído em 1638, embora distanciando-se (em escala, temáticas e finura de execução) da configuração dos vãos da Porta e do acesso ao claustro, não deixam de ter neles a sua mais directa e fidedigna fonte de inspiração. À distância de cerca de

matriz clássica na decoração em baixo relevo, os temas religiosos dos anjos músicos nas pilastras do primeiro nível, do anjo que sobrevoa o motivo representado no arco central superior ou do medalhão no tímpano do portal, com a Senhora e o Menino, na opinião de Nelson Correia Borges, “*talvez, o mais delicado de toda a Renascença de Coimbra*”<sup>50</sup>.

Os medalhões inscritos no primeiro nível são reveladores das intenções no estabelecimento de um programa iconográfico coerente e preciso nas conotações simbólicas que ligam os elementos decorativos da Porta. Mesmo que a sua decifração permanecesse hermética e apenas reservada às esferas intelectuais, também detentoras dos códigos de acesso ao universo da mitologia clássica, nem por isso o bispo prescindiu de apresentar no Largo preparado por ele verdadeiro manifesto humanista que exaltava com a firmeza da pedra a imagem do prelado. Na realidade, nunca foram visíveis do Largo os elementos identificadores das duas figuras que emergem dos medalhões que não têm qualquer inscrição, o que contribui ainda mais para a suspeita de que D. Jorge de Almeida jamais se preocupou com a clareza da mensagem usufruída a partir da observação da Porta. Pelo contrário, no seu carácter impenetrável e de oculta significação residia a projecção da sua força ligada ao inevitável distanciamento face à cultura popular.

Do medalhão da direita surge com ímpeto o busto de um jovem barbado com uma expressão dinâmica acentuada pela boca entreaberta e pelo olhar de poderosa e dolorosa perplexidade. Cinge-lhe a cabeça um turbante, atributo frequentemente utilizado para evocar o Oriente, sobre o qual se aninha a águia apenas perceptível a quem dela se acercar. A eventualidade de se tratar da representação de Zeus ou Júpiter é preterida por outra hipótese mais plausível que recai sobre o jovem troiano Ganimedes, por cuja beleza física Zeus se enamorou ao ponto de se transformar em águia e o raptar conduzindo-o ao Olimpo, onde substitui Hebe (filha de Zeus e Hera e deusa da juventude, que casa com Hércules quando este já se encontra morto) nas suas funções de copeira dos deuses. Se a riqueza iconográfica da águia foi sempre explorada à

---

um século, as componentes materiais ligadas ao circuito da Porta Especiosa continuavam a desempenhar uma expressão impositiva e a dominar procedimentos de natureza estética.

<sup>50</sup> Nelson Correia Borges, *João de Ruão...*, p. 55.

escala planetária na generalidade das culturas, não deixou igualmente de o ser nos contextos da Antiguidade e da cultura cristã em que se identifica com estados intelectuais superiores e mantidos por uma luz de carácter divino<sup>51</sup>. As vertentes da contemplação e da espiritualidade, conjugadas com a exaltação da beleza fazem, assim, de Ganimedes um representante fidedigno dos propósitos episcopais na transmissão de valores cristológicos com os quais o bispo se confunde e se identifica. Ao mesmo tempo, arvora-se em condutor avisado da comunidade sobre a qual exerce o papel de pastor generoso e líder atento e irredutível no percurso dominante e autorizado da Igreja.

Em articulação com este medalhão surge, do lado esquerdo, o busto de uma outra figura masculina com barba farta e de semblante determinado. Adorna-lhe também a cabeça um turbante sobre o qual são ainda visíveis os restos de um atributo não identificável pela grande deterioração da pedra e que, à semelhança do que acontece com a águia do lado direito, não seria perceptível na observação a partir do Largo. Porventura, a representação de Hércules a quem falta já a cabeça do leão de Nemeia, o atributo mais comum ao herói<sup>52</sup>?

Arredada a possibilidade de que a mensagem contida em semelhante representação imagética pudesse passar à colectividade, resta a convicção de que a decifração do programa exposto estivesse deliberadamente entregue a uma elite de comprometida vocação pedagógica. Os dois medalhões que remetem para uma iconografia de referência clássica, articulados com os valores de natureza cristã, dão a dimensão da distância a que, necessariamente, estaria a recepção da ideia expressa. E se a exibição dos elementos dicotómicos e complementares do masculino e do feminino também é a mais normal nesta geografia ornamental, a inserção das duas figuras masculinas num programa geral de erudição só podia obedecer a uma ideia precisa de conteúdos iconográficos previamente estabelecidos. Poder-se-á ver aqui o pressuposto neoplatónico da vida contemplativa (na representação de Ganimedes) em

---

<sup>51</sup> A versatilidade do atributo manifesta-se, por exemplo, na utilização que Cesare Ripa lhe confere ao apresentar a águia, “*liberalissima tra tutti gl'uccelli*”, sobre a cabeça da *Liberalitas*: Cesare Ripa, *Iconologia*, Milano, Tea Arte, 1992, pp. 248-249.



confronto com a vida activa (se assim o for entendido através do voluntarismo e firmeza que ditaram a vida do herói grego)? Ou antes a expressão de ideias que passam pela exposição da sabedoria na sua vertente iluminada e alicerçada pela força e determinação da fé?

É sobretudo na escultura avulsa e de alto relevo que, na Porta Especiosa, se impõe a inevitável iconografia religiosa. De facto, se é obrigatório encarar os medalhões do primeiro nível como portadores de uma intenção determinada, os referenciais da cultura cristã, se devidamente identificados, não podem aqui traduzir menor valor de expressiva leitura e orientação.

Existem sete “temas” concentrados no primeiro e no terceiro níveis que não deixam espaço para pensar numa escolha fortuita e desarticulada entre si. No primeiro encontram-se as representações de S. João Baptista e do profeta Isaías; no último, não oferece qualquer dúvida a identificação do evangelista S. João (superiormente à esquerda), ainda com a águia assomando debaixo da mesa, enquanto que no nicho inferior à esquerda todos os elementos sobreviventes parecem apontar para a exibição do arcanjo S. Miguel vencendo o dragão<sup>53</sup>. Numa rara atitude iconográfica, S. Miguel empunha na mão esquerda a espada com as chamas ainda visíveis na ponta superior e tem a seus pés o que parece ser um monstro bicéfalo. No braço direito, desaparecido, haveria então de segurar o escudo. O culto de S. Miguel, particularmente activo a partir do reinado de D. João III, acabou por ter uma subtil ligação ao anjo Custódio do Reino com o qual se foi ao longo dos tempos confundindo<sup>54</sup>. A

---

<sup>52</sup> Tal como se vê num dos medalhões que ainda subsistem na fachada da igreja de Santa Eufémia em Penela, fruto das campanhas de obras aí ocorridas em 1551, a data que se regista numa pequena cartela no portal principal da igreja.

<sup>53</sup> Tema retirado do Apocalipse, sintomaticamente atribuído ao apóstolo S. João: “*Travou-se, então, uma batalha no Céu: Miguel e os seus anjos pelejavam contra o Dragão e este pelejava também juntamente com os seus anjos. Mas não prevaleceram, e não houve mais lugar no Céu para eles. O grande Dragão foi precipitado, a antiga Serpente, o Diabo, ou Satanás, como lhe chamam, o sedutor do mundo inteiro, foi precipitado na terra, juntamente com os seus anjos*”: Apocalipse, 12, 7-9.

<sup>54</sup> “*O anjo custódio de Portugal, anjo custódio do reino ou anjo de Portugal integra, com as ideias de um milagre fundacional, da existência de reis-santos e de um patrono da Nação, o conjunto de crenças ligadas ao sentimento de prestígio histórico que caracteriza a ideologia própria do País enquanto tal. Estas crenças, aliás, foram comuns às diversas nações europeias e inserem-se no processo típico da formação das consciências nacionais*”: Martim de Albuquerque, “Uma grande jóia: S. Miguel Cavaleiro de Cristo. Ideologia e Arte”, *Oceanos – Mulheres no mar salgado*, nº 21, Lisboa, C.N.P.C.D.P., Janeiro/Março, 1995, p. 115.

fixação de uma fina colagem à capela real e ao respectivo significado de paralelo domínio?

Menos clara é já a identificação do tema inserto no nicho central, onde resta apenas uma figura feminina levemente curvada e que estava acompanhada de uma outra da qual subsistem unicamente os pés<sup>55</sup>. Na indefinição historiográfica já referida, e no pressuposto de que a Porta Especiosa é também um hino de louvor à Virgem, glorificada no tímpano inferior, prefiguram-se duas hipóteses: a Visitação ou o encontro de Santa Ana e S. Joaquim. Na primeira configura-se a articulação à figura de S. João Baptista, na segunda expõe-se a origem imediata da Virgem. Uma última alternativa, com um maior investimento no papel da pregação anunciadora do Baptista, consiste no tema do encontro entre Isabel e Zacarias à porta do templo de Jerusalém. Na realidade, os pés da figura em falta fazem suspeitar de uma representação masculina pois, na hipótese da Visitação, a Virgem teria os pés mais cobertos pelo manto. Parece, assim, ganhar consistência o tema de um dos dois encontros faltando, ou S. Joaquim ou Zacarias. Na catedral de Santa Maria, a “aposta” aqui vai de encontro à representação dos pais da Virgem.

O evangelista que, à direita, perdeu o seu atributo pode coincidir com qualquer um dos restantes três. S. Mateus abre com a genealogia de Cristo<sup>56</sup> e contém largas referências a S. João Baptista<sup>57</sup>, à semelhança, aliás, do que acontece com S. João, com S. Marcos, que começa com a pregação do Baptista no deserto<sup>58</sup>, e com S. Lucas que inicia o evangelho com a narração do seu nascimento e continua no âmbito da pregação e da sua proximidade a Cristo<sup>59</sup>. Sem que, porventura, nunca venha a ser confirmada, a possibilidade de que o anónimo evangelista possa ser S. Lucas é reforçada não apenas pelo protagonismo que a cidade santa de Jerusalém assume no evangelho mas sobretudo por uma espécie de peregrinação espiritual que o autor estabelece desde a Galileia a Jerusalém, seguindo o percurso de Cristo até à morte e à

---

<sup>55</sup> Não se encontra, no espólio do Museu Nacional de Machado de Castro, qualquer exemplar que possa corresponder à figura desaparecida da Porta Especiosa.

<sup>56</sup> Mateus, 1, 1-17.

<sup>57</sup> Mateus, 3, 1-17; 11, 1-15; 14, 1-12; 21, 23-27.

<sup>58</sup> Marcos, 1, 1-11

<sup>59</sup> Lucas, 1, 5-25; 1, 39-56; 1, 57-80; 3, 2-20; 7, 18-35; 20, 1-8.

ressurreição. Lucas é também o autor dos Actos dos Apóstolos onde se traça novo périplo de Jerusalém a Roma. Com o patrono dos pintores encontram-se, assim, consumados a universalização e o triunfo da Igreja. Desta forma, o atributo que falta debaixo da sua mesa, em consonância com a águia de S. João, é o touro, irremediavelmente perdido.

A figura feminina que se apresenta em paralelo a S. Miguel, ladeando (à direita) o tema central do último registo, encontra-se também bastante deteriorada. Já sem cabeça e evidenciando uma atitude tranquila, segura no braço esquerdo o que parece ser uma cesta<sup>60</sup>, objecto que pode apontar para a representação de Rute, a estrangeira moabita que acabaria por ser a bisavó do rei David. Respigando o campo de Booz, na recolha das espigas da cevada e do trigo, a Rute é reservado um papel activo na cadeia de alimento do povo do Senhor. Personagem exemplar também no domínio da fidelidade<sup>61</sup>, Rute é a estrangeira acolhida na longa genealogia de Cristo que não conhece distinções de raças ou povos. Ou seja, à direita do tema central, mais uma vez a ideia da vocação universalista da Igreja e à esquerda a vitória desta sobre o pecado e o mal.

O programa iconográfico contemplado na Porta Especiosa passa, assim, pela sustentação da possibilidade da redenção. Atravessando as profecias de Isaías, os eleitos do Senhor haverão de suportar a servidão mas reunir-se-ão conciliados na Jerusalém, *“infeliz, sacudida pela tempestade, desconsolada; (mas) eis que te vou edificar sobre uma pedra de jaspe, sobre alicerces de safira. Farei as tuas ameias de rubis, as tuas portas de cristal, e toda uma*

---

<sup>60</sup> No tríptico gótico de prata que se guarda no Museu de Alberto Sampaio em Guimarães, proveniente da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira e que a tradição atribui a uma oferta de D. João I (que o obteve do espólio de D. João I de Castela depois da vitória de Aljubarrota) à igreja vimaranense, encontra-se, no registo inferior do painel esquerdo, uma figura feminina que segura também uma cesta e que nunca foi identificada. Acompanhando a Virgem com o Menino, poder-se-ia tratar da mesma representação iconográfica de Rute?: Pedro Dias, *O gótico - História da Arte em Portugal*, vol. 4, Lisboa, Publ. Alfa, 1986, p. 154; Nuno Vassallo e Silva, “A igreja como tesouro”, *História da Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 460-461.

<sup>61</sup> Nas palavras de Rute à sogra Noemi: *“Não insistas comigo para que te deixe e me afaste de ti, porque irei para onde fores, e, onde habitares, eu habitarei. O teu povo é o meu povo, e o teu Deus, o meu Deus. Na terra em que morreres, quero morrer e ser sepultada, na terra onde fores sepultada. O Senhor trate-me com rigor, se outra coisa, a não ser a morte, me separar de ti”*: Rute, 1, 16-17.

*muralha de pedras preciosas*”<sup>62</sup>. Depois das trevas e da opressão a cidade de Jerusalém será reconstruída: “*Levanta-te e resplandece, chegou a tua luz; a glória do Senhor levanta-se sobre ti ... e glorificarei o templo da minha glória ... As tuas portas estarão sempre abertas, não se fecharão nem de dia nem de noite, a fim de que te seja trazida a riqueza das nações ... Não se ouvirá mais falar de violência na tua terra, de devastações ou de ruínas no teu território. Darás às tuas muralhas o nome de «Salvação», e de «Glória» às tuas portas*”<sup>63</sup>. É, portanto, um programa de Salvação que se oferece à cidade de Coimbra, anunciado no Antigo Testamento, desenvolvido nos textos do Novo e creditado pela presença dos guardiães da Verdade.

Em situação de grande destaque no primeiro nível, a comparência das quatro Virtudes Cardeais, a Justiça, a Prudência, a Fortaleza e a Temperança, recuperadas do espaço profano da *República* de Platão<sup>64</sup>, remete para um temário comum da cristandade. Por outro lado, a representação da morte, com o motivo da caveira tratado em baixo relevo e nas mãos dos *putti* que se reclinam no frontão triangular do terceiro nível, pode ser vista como alusão ao vício, “*Omnia Vanitas*”, com o qual as virtudes partilham o jogo intrincado do equilíbrio de forças entre o bem e o mal. Num discurso cristianizado, a Porta é a cidade ideal do crente e a cidade é a Porta da Salvação.

Mas ainda pode avançar um pouco mais a carga das interpretações possíveis sobre o “edifício da Fé” que se consolida na Porta Especiosa.

Ao longo da Idade Média, e com inevitável prolongamento para a Época Moderna, manteve-se aceso e desenvolvido pelos teólogos o mito ligado à figura do rei Salomão e do seu templo construído em Jerusalém que a tradição judaico-cristã atribui à própria concepção divina. Desde logo, o principal motivo que engendrou o mito e o eternizou no tempo como fonte de referência mais ou menos explícita.

---

<sup>62</sup> Isaías, 54, 11-12.

<sup>63</sup> Isaías, 60, 1; 60, 7; 60, 11; 60, 18.

<sup>64</sup> A cidade ideal preconizada por Platão deve ser “*sábua, corajosa, temperante e justa ... sábua, uma vez que é ponderada ... essa mesma qualidade, a ponderação, é evidente que é uma espécie de ciência. Efectivamente, não é pela ignorância, mas pela ciência, que se delibera bem*”: Platão, *A República* (Liv. IV, 427-428), Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1993, pp. 176-177.

Nos 40 anos de reinado de Salomão (972-932 a.C.), herdeiro do rei David e da unificação política das tribos de Israel e de Judá, constrói-se uma complexa estrutura espacial sagrada em articulação com a área palaciana que mais não faz do que celebrar a união política e espiritual do território, consagrando, ao mesmo tempo, a supremacia do rei em aliança tácita com Iavé. O templo, de contornos imprecisos cuja clarificação não foi ainda possível estabelecer, sofreu o embate das tropas de Nabucodonossor em 598 a.C. e seria totalmente destruído pelos soldados romanos no ano de 70 d.C. Durante séculos remetida para um lugar de subalternização, a cidade de Jerusalém assistiu, nos finais do século VII, à construção de novo templo por artistas bizantinos<sup>65</sup>. Equívocos sucessivos levaram à identificação deste imponente espaço centralizado com o longínquo templo de Salomão. Na realidade, nem a força dos textos proféticos de Ezequiel no século VI a.C., com largas e insistentes referências ao templo salomónico e indiciadoras de uma outra projecção espacial<sup>66</sup>, ensombraram a enorme divulgação no ocidente cristão do templo como espaço centrado e encimado por cúpula. Assim o revelam as muitas fontes iconográficas medievais e assim o entendeu também o período humanista que podia aliar o discurso pitagórico das formas perfeitas contidas no quadrado e no círculo com a simbólica expressiva do micro e do macrocosmos. No Renascimento, as alusões ao rei Salomão justificam-se pela origem mítica do espaço que supostamente promoveu, pelo que representa enquanto guardião das categorias do divino, contempladas na salvaguarda das Tábuas da Lei de Moisés e da Arca da Santa Aliança e, finalmente, como herdeiro do rei David, remetido às origens de uma longa linhagem que culminará em José e na Virgem e, conseqüentemente, em Cristo.

Não é possível abordar a Porta Especiosa no âmbito específico da centralização de planos, embora ela reflecta uma ordenação compositiva regular e coerente; mas a coroação da rainha do Céu que se opera no tímpano do portal foi interpretada pelos teólogos medievais como a consagração do respeito de Salomão a sua mãe Betsabé que o colocou no trono. E as mesmas fontes

---

<sup>65</sup> Juan Antonio Ramirez e outros, *Dios Arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, Ed. Siruela, 1994, pp. 3-4, 321-335.

<sup>66</sup> Ezequiel, 40-43.

estabelecem também a identificação do tema da Virgem com o Menino com o próprio trono de Salomão. Por outro lado, a sensualidade erótica que decorre do Cântico dos Cânticos, atribuído a Salomão, é, da mesma forma, purificada na interpretação da união de Cristo com a Igreja.

Se a Porta Especiosa não pode deixar de ser vista como a consagração apoteótica da figura da Virgem e, portanto, de seu Filho, D. Jorge de Almeida é aqui o supremo representante da Igreja e o guardião por excelência dos seus fundamentos. O entendimento de Salomão como rei pacificador, sábio, magnânimo e justo, é facilmente recuperado na projecção da imagem do bispo: um conciliador entre os interesses dos poderes civis e religiosos, um homem de erudição nos saberes teológicos e mundanos, um distribuidor magnânimo da riqueza espiritual e o mecenas incansável patrocinador de espaços e formas plásticas. Atentando na distribuição dos três níveis da Porta verifica-se, de facto, um registo repetido das áreas marcadamente sagradas no primeiro e terceiro níveis, enquanto que o piso intermédio é reservado a uma outra concepção de natureza palaciana enquadrada pelos dois cubelos. Tal como em Jerusalém, onde o templo se articulava com o palácio de Salomão, o carácter civil do nível intermédio estabelece a ligação aos outros níveis organizados à maneira de retábulos e dita, também por esta via, a eficácia da aliança expressa. No século XII, um bispo, de seu nome Salomão, tinha-se esforçado para erigir em Coimbra o espaço condutor da Fé, no século XVI, um outro cimentava os caminhos da redenção e chamava a si a glória da recuperação de uma cadeia cujas origens se perdiam no tempo.

### **3.2. Fontes e problemas de autoria da Porta Especiosa.**

No plano formal, já foi avançada a tese de que a porta possa representar, “... a passagem à pedra de uma estrutura postiça erigida para receber D. João III”<sup>67</sup>, por ocasião da sua régia entrada na cidade em 1527. Neste sentido, e através da subtil ligação à esfera do poder temporal, se salienta igualmente a imagem representada do bispo. Por outro lado, e na impossibilidade da comprovação ou rejeição de semelhante hipótese, fica a suspeita de que ao chefe da cristandade em Coimbra conviria a execução de um programa arquitectónico e iconográfico de acordo com a natureza específica do local e

que pudesse, ao mesmo tempo, ser expressivo do poder da Igreja conduzida pelo bispo. Um tal programa, dificilmente se poderia encontrar nas festas ocorridas para receber o rei. Mesmo que a ideia se tenha desenvolvido a partir do contexto da régia entrada, o que parece aleatório, as adaptações ao espaço físico da parede e do portal norte da Sé, bem como à especificidade da iconografia, teriam forçosamente de configurar um resultado bem diferente das arquitecturas efémeras realizadas no âmbito da celebração do poder régio.

As fontes de inspiração da Porta Especiosa têm, assim, de ser encontradas no terreno mais vasto (e também mais escorregadio) da imprecisão. Apuradas as grandes linhas condutoras que passam pela erudição e pela familiaridade com as directivas da cultura arquitectónica do Renascimento que, cada vez menos, prescindia da consulta dos tratados, parece igualmente aceitável (se não mesmo obrigatório) remeter para a figura do bispo, pelo menos, parte da responsabilidade do programa exposto. A sua longa estadia na Itália e os conhecidos contactos que manteve não podem ter deixado de o apetrechar com a cultura renascentista, alicerçada pela sua directa visibilidade, e de o transformar em potencial transmissor da herança clássica. A Porta Especiosa deve, pois, ser encarada como o fruto da conciliação dos interesses do bispo, da sua ligação ao meio artístico do Renascimento e da respectiva articulação à capacidade teórica e prática para a sua realização.

Não existe um exemplar que, dentro ou fora do país, possa constituir-se em modelo explícito. A especificidade da “colagem” à superfície parietal da Sé e a justaposição ao velho portal românico faz deste conjunto uma referência na arquitectura portuguesa do Renascimento que conjuga a técnica e o talento. Não se trata apenas da simples sobreposição de “arcos triunfais” em sequência, mas antes da sua articulação numa dimensão perspéctica que a cultura arquitectónica da época também privilegiou. E se a procura pelas fontes materiais construídas ou desenhadas se revela infrutífera, a verdade é que a própria Itália quatrocentista não deixou de apresentar soluções construtivas que, pese embora a diversidade de contextos, evocam, em parte, a energia sentida na Porta Especiosa.

---

<sup>67</sup> Rafael Moreira, “A arquitectura militar do Renascimento em Portugal”, p. 300.

Não será, por exemplo, temerário apontar a possibilidade de que, na sua estadia em solo italiano, D. Jorge de Almeida se pudesse ter deslocado a Nápoles (já visitada por seu pai em 1452), onde governava Fernando I (1458-1494), filho de Afonso V de Aragão e Sicília e I de Nápoles (1443-1458), irmão da rainha D. Leonor, mulher do rei D. Duarte. Aqui se teria defrontado com a reconstrução do Castelnuovo e com a erecção da porta monumental que insere os relevos da entrada triunfal de Afonso de Aragão na cidade. Construída num período longo que se arrastou até 1486, enquadra-se entre duas fortíssimas torres circulares e desenvolve um esquema de sobreposição de arcos triunfais que já foi comparado à porta della Carta (Giovanni e Bartolomeo Bon, 1438-1442) em Veneza<sup>68</sup>. A porta napolitana apresenta uma sequência alternada entre dois arcos e dois frisos em que o registo de glorificação a Afonso o Magnânimo (no segundo nível) assume o protagonismo de uma composição recheada de um reportório classicizante mas em rota de colisão com a sobriedade, o equilíbrio e a harmonia que o Renascimento iria ainda desenvolver. Comparada com a porta de Afonso I de Nápoles, a Porta Especiosa prima pelo rigor das proporções e pela ordenação estrutural dos elementos em sintonia com o clássico.



Porta de Afonso I de Nápoles, Castelnuovo, Nápoles.

<sup>68</sup> Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano (coord. de), *Storia dell'Arte Italiana*, vol. II, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 1990, pp. 94-95, 320.



Tal como acontece com a porta napolitana também não é possível ver na porta de Coimbra uma réplica da mais famosa fachada do palácio ducal de Urbino. Na espantosa concepção da “*cidade em forma de palácio*” (na expressão feliz de Baldassare Castiglione), Luciano Laurana inscreveu, cerca de 1466, o pórtico enquadrado pelas duas elegantes torres circulares que acompanham a sucessão dos quatro vãos sobrepostos. Na realidade, são corpos avançados em relação à fachada, organizados em jeito de pequenas *loggias*, em que os dois superiores se apresentam com abóbada de caixotões e colunas de suporte com definição coríntia. “*Es una arquitectura militar que se transforma en civil ... aludiendo al mismo tiempo a la virtud guerrera y al sabio y pacífico gobierno del «señor»*”<sup>69</sup>. Se, porventura, D. Jorge de Almeida alguma vez visitou a cidade dos Montefeltro, não podia ter ficado indiferente ao resultado das campanhas construtivas de Laurana (1464-1472) e de Francesco di Giorgio Martini, ao serviço do duque a partir de 1472. Daí também não colheu o modelo mas, a ter usufruído da experiência urbinesca, pode ter desenvolvido a ideia dos módulos sobrepostos que, cerca de cinquenta anos mais tarde e em condições favoráveis, aplicou finalmente na sua catedral.

Não foi exclusivamente na Itália que se empregou esta moldura configurada pela sobreposição. Com efeito, a Europa mais próxima dos modelos culturais italianos não deixou de a utilizar sempre que circunstâncias adequadas o permitiram. Apenas, e novamente a título de exemplo, citem-se as empreitadas italianas promovidas em quinhentos pelo cardeal George de Amboise no castelo de Gaillon, onde, como em nenhum outro local do território francês no primeiro Renascimento, este “*se manifestou com tanta força, com tanto vigor e também com tanta erudição*”<sup>70</sup>. A fachada do pavilhão de entrada do castelo, dividida em três níveis e com o repetido enquadramento das torres laterais, agora em formação octogonal, não se coíbe de apresentar idêntico figurino de sobreposição. O grande arco de entrada integra-se aqui numa organização de linhas direitas conciliadas com um sistema de entablamento que dá acesso ao segundo nível, dominado por um novo arco à

---

<sup>69</sup> Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci*, Madrid, Akal ed., 1996, p. 297.

<sup>70</sup> Pedro Dias, *O Fydias peregrino...*, p. 167.

maneira de nicho com uma decoração vazada e composta por um arco geminado. O nível superior, mais baixo numa definição perspéctica adequada, pactua apenas com a inclusão do motivo heráldico a meio e com os vãos laterais das janelas, na sequência do piso intermédio. O coroamento desta fachada afasta-se das soluções mediterrânicas e é bem a expressão de uma sensibilidade nórdica do Renascimento que contou, a vários níveis, com a participação italiana.

Não é, portanto, necessário extrair de um contexto preciso a fonte de inspiração que alimentou a Porta Especiosa. Nos centros eruditos frequentados pela intelectualidade mais exigente circulava material mais do que suficiente para a sua realização. Ao bispo de Coimbra faltava apenas encontrar adequado interlocutor que pudesse pôr em prática o manifesto pétreo da cultura clássica.

De há muito que a autoria mais admitida pela historiografia para o projecto da Porta Especiosa radica em João de Ruão, presumivelmente nos primeiros anos da década de 30 de Quinhentos. Não apenas pelos paralelismos flagrantes verificados ao nível do trabalho escultórico, quer em termos da execução minuciosa do baixo-relevo quer na delicada concepção imposta na figuração avulsa, mas, sobretudo, porque na cidade não havia, nesta altura, outro capaz de dar consistência à força do desenho que previamente exige um projecto desta natureza. Na realidade, é hora de consolidar a imagem do maior artista do Renascimento em Coimbra como figura criadora e inventiva de formas e espaços tradutores da ambiência clássica que, afinal, não se cansou de transmitir nas micro-arquitecturas que preenchem as composições retabulares com que inundou o país. Também porque ascendia na cidade um outro vulto exclusivamente ligado aos problemas da arquitectura e protegido por todas as instâncias de poder, Diogo de Castilho, a João de Ruão foi cabendo cada vez mais o papel central de dinamização dos espaços arquitectónicos através da imposição de volumes e ritmos escultóricos de filiação humanista. De facto, é também mais usual ser tratado pela documentação como imaginário, imaginador ou pedreiro de marcenaria, em consonância com o seu trabalho mais frequente e, apenas em casos mais esporádicos lhe é conferido o título de arquitecto. Daí que a generalidade da historiografia artística lhe conceda sobretudo as honras de escultor, tendendo a subalternizar o seu papel como

arquitecto. Mas, a comprovada participação do normando na definição espacial da igreja de Bouças (Matosinhos), em várias capelas de Coimbra e na região e a suspeita do seu envolvimento como projectista de espaços tão paradigmáticos como a Fonte central no claustro do Jardim da Manga, o colégio das Artes saído do contexto da reforma joanina da Universidade ou o claustro do mosteiro de Santo Agostinho da Serra do Pilar (Gaia), fazem dele o artista multifacetado, com o domínio intelectualizado das vertentes ligadas à construção e um digno sucessor de Alberti em território português. Os ensinamentos do italiano contidos nos seus tratados sobre arquitectura, escultura e pintura passava-os João de Ruão à pedra com idêntica e disciplinada força pedagógica. Como noutros momentos cruciais que conferiram à cidade de Coimbra as condições propícias à fixação de uma escola artística eficaz e duradoura, João de Ruão constituiu, nesta altura, a chave para o entendimento da permanência de modelos arquitectónicos e escultóricos de extracção clássica, vertidos, *grosso modo* a partir da segunda metade do século XVI, no ambiente cultural da Contra Reforma. Os estreitos contactos que o francês tinha com as esferas do poder local, desde o mosteiro de Santa Cruz ao Cabido, à Universidade e às diversas Ordens Religiosas que iam crescendo à sombra da Academia, permitiram-lhe alicerçar uma prática com fortíssimos fundamentos teóricos e aglutinar mão-de-obra diversificada e composta por diferentes sensibilidades que abarcava portugueses, espanhóis, franceses, italianos ou flamengos.

Não pode, assim e por vários motivos, duvidar-se da capacidade de João de Ruão para a execução da Porta Especiosa. É, pois, incontornável a sua marca no plano escultórico para a generalidade do conjunto, estendido ao relevo e à figuração avulsa. A serenidade das representações de S. João Baptista ou de Isaías, tão próxima do seu trabalho nas esculturas da fachada da igreja de Santa Cruz, bem como o comportamento plástico adoptado na escultura de alto relevo do primeiro (pese embora a grande deterioração das quatro Virtudes Cardeais) ou do último nível (acrescentando a figura feminina no nicho central às de S. Miguel, de Rute (?) e dos evangelistas), ou ainda o tratamento de minúcia no baixo relevo, fazem indiscutivelmente de Ruão um executor presente na obra que, desta forma, tem que ser remetida para a década

de 30, tal como já o fez António Nogueira Gonçalves: “*D. Jorge de Almeida faleceu a 25 de Julho de 1543, com oitenta e cinco anos de idade. Fizera os setenta em 1528, ano em que teria vindo Ruão. A encomenda da obra da porta não podia ser tardia pois que, naquela avançada idade, a iniciativa e o entusiasmo de construir estavam naturalmente diminuídos; ter-se-á, pois, de colocar a execução da porta na primeira metade do decénio de 30*”<sup>71</sup>.

Por outro lado, o que não pode aceitar-se ainda como dado comprovado e resolvido é uma datação do projecto coincidente com a mesma década de 30. Ou seja, não é obrigatório entender a definição dos planos e a sua execução num mesmo tempo cronológico. Na década anterior, de verdadeira revelação da cultura clássica em Coimbra, estava presente na cidade um potencial humano capaz de interpretar na pedra as intenções do bispo. Particularmente, Nicolau Chanterene, ao serviço de D. Jorge de Almeida para a construção do retábulo de S. Pedro e comprometido com a sobrinha do prelado, D. Leonor de Vasconcelos, para a obra tumular de Celas. Por 1530, João de Ruão teria acabado de se instalar em Coimbra, não podendo usufruir ainda da projecção e credibilidade de Chanterene. E se um projecto desta dimensão é possível na década de 20, nada, com efeito, faz supor que o bispo tenha prescindido da autoridade reconhecida de Chanterene para apostar em Ruão. E se a Porta Especiosa é uma obra que joga também na ambiguidade entre os campos da arquitectura e da escultura; e se João de Ruão se configura numa grandeza de escultor-arquitecto, de forma idêntica, toda a obra de Chanterene se dirige exactamente a este campo de alternância dialogante entre a escultura e a arquitectura<sup>72</sup>. E se já foi intuída a possibilidade de colaboração entre os dois maiores expoentes da escultura renascentista em Coimbra, sintomaticamente no contexto preciso do retábulo de S. Pedro<sup>73</sup>, parece também credível (se não mesmo provável) a extensão dessa possibilidade alargada à Porta Especiosa.

---

<sup>71</sup> A. Nogueira Gonçalves, “A igreja de Atalaia e a primeira época de João de Ruão”, p. 150.

<sup>72</sup> Já Rafael Moreira, a propósito do seu possível envolvimento na rotunda de Celas ou na casa eborense de D. Luís da Silveira, lhe concedeu as honras de “*verdadeiro «arquitecto» no sentido coevo da palavra*”: Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, p. 309.

<sup>73</sup> Fernando J. A. Grilo, *Nicolau Chanterene...*, pp. 686-691, 718, 725.

Demasiados ses! Num terreno mais concreto é novamente a Porta, visualizada de perto, que deve responder às incertezas. Na realidade, a par de um reportório ornamental que é comum aos dois, justificando repetida confusão historiográfica sobre autorias, e para além das referidas marcas ruanescas, o jeito e a força de Chanterene não se encontram em menor evidência.

Assim, tal como não pode ser atribuída a Ruão a energia fulgurosa dos dois bustos nos medalhões do primeiro nível, que não têm paralelo com os do portal da igreja da Atalaia, a presença de outros registos decorativos usuais em Chanterene (e não frequentes nas obras de João de Ruão) e o arrojo compositivo da Porta indiciam a suspeita de um envolvimento deste no projecto encomendado e a consequente orientação relativamente à escolha do ornamento e à organização do conjunto. Numa seriação desses elementos mais próximos da plasticidade de mestre Nicolau contam-se as urnas, sistematicamente utilizadas nos retábulos de S. Marcos e da Pena ou no portal axial da igreja do mosteiro dos Jerónimos; os balaústres, com a mesma expressão dos do retábulo de S. Pedro; o motivo concheado em ângulo de 90° que colocou como resolução de canto nos relevos da Paixão no claustro de Santa Cruz; o carácter militar das torres presentes no retábulo de S. Marcos ou nos relevos da Paixão<sup>74</sup>; as colunas com capitéis de enrolamento vegetalista como as definiu, por exemplo, na Pena; as pilastras estriadas que transportou para o túmulo de D. Álvaro da Costa ou, sobretudo, para o portal do convento de S. Domingos em Évora; as arquitraves de molduras sucessivas que voltou a aplicar também em Évora nas arquitecturas tumulares de D. Álvaro da Costa e D. Francisco de Melo; os medalhões vazados nas cantoneiras dos arcos como acontece na obra de Celas<sup>75</sup>; os *putti* que distribuiu pelo púlpito da igreja de Santa Cruz ou pelo retábulo de S. Marcos ou, finalmente, uma capacidade exímia da utilização da perspectiva.

---

<sup>74</sup> No retábulo de S. Miguel que João de Ruão executou em 1537 para o mosteiro de Santa Clara encontra-se o mais flagrante registo da influência de Chanterene sobre Ruão, a partir da visualização dos relevos do claustro de Santa Cruz.

<sup>75</sup> Medalhões vazados encontram-se também, por exemplo, no segundo nível do túmulo de D. Luís da Silveira em Góis, atribuído a Ruão mas, eventualmente, a necessitar de uma revisão historiográfica.

Numa sensibilidade desenvolvida a partir das mesmas fontes referenciais, a presença de elementos arquitectónicos e/ou decorativos comuns nas obras apuradas de Ruão ou Chanterene torna-se inevitável. Neste contexto de forçosa linguagem romanizada se inserem abóbadas de caixotões, capitéis fantasiados, grutescos, quimeras a segurar motivos heráldicos, etc.

Concluindo: João de Ruão poderá não ser o autor do projecto para a Porta Especiosa. Na segunda metade da década de 20, num momento de grande dinamismo plástico na cidade, D. Jorge de Almeida pode ter aproveitado a mão-de-obra mais autorizada que, na altura, trabalhava para si. Aliás, e com a necessária distância provocada pela especificidade de cada um dos conjuntos, veja-se o subtil paralelismo que se estabelece entre o corpo principal do retábulo de S. Pedro e o último nível da Porta Especiosa: um arco central enquadrado por dois mais pequenos a dar espaço para colocar superiormente dois nichos – no retábulo a conversação nas varandas, na Porta os evangelistas.

Na sequência desta formulação torna-se conveniente o olhar atento para a vizinha Porta de Santa Clara (que nunca chamou a atenção da historiografia, embora já tenha sido reconhecida como “*uma construção mais modesta que a que lhe é vizinha, mas nem por isso falha de qualidade ... de bom desenho, revelando a mesma segurança que a do autor da porta especiosa*”<sup>76</sup>), com a qual a Porta Especiosa se sintonizava no jogo dos percursos litúrgicos<sup>77</sup> e cuja datação deverá ser situada numa área cronológica de grande proximidade. Também nela, num processo de “colagem” à parede do topo norte do transepto da Sé, se evidenciam preocupações compositivas na demarcação de registos diferenciados. Ao nível do tímpano, onde ainda é possível ver o medalhão com a figura de Santa Clara, inscreve-se, num contexto geral de alguma sobriedade decorativa, um plano de desenho que incorpora os ortodoxos medalhões nas

---

<sup>76</sup> Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, p. 209.

<sup>77</sup> Em memória descritiva do século XVIII, a Sé, “*Tem para a parte do Norte duas portas travessas huma que continuamente está aberta ... a passagem para ella corre do choro por antre a casa do cartorio e a do orgão: a outra porta travessa fica asima ja com sahida para a rua, e nam para o patim porque ja ahi nam chega, e esta porta sempre esta fechada, e só se abre para por ella sahirem varias procissões que o cabido faz pellos adro e claustros como sam as dos defuntos em todas as segundas feiras da Quaresma, e as das Ladainhas nas sextas feiras da mesma Quaresma, e tem o nome de porta de Santa Clara, ou por estar mixto a ella hum altar desta Santa ou por ter a sua imagem no simo da dita porta feita de pedra*”: António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra...*, vol. I, pp. 459-460.

cantoneiras (o masculino à esquerda e o feminino à direita) e dois colonelos que apoiam o entablamento e fecham, de cada um dos lados, este registo. O tema que superiormente remata a cornija encontra-se profundamente deteriorado. Dele restam apenas o motivo concheado central com um pequeno pedestal onde se apoiam as pernas de um *putto* (hoje desaparecido), a definição lateral dos cachos de frutos (muito mutilados) tão comuns em Chanterene e, do lado direito com obrigatória correspondência ao lado esquerdo (agora totalmente inexistente), duas pernas flectidas e acompanhadas pela marcação de asas que indiciam a presença de mais um *putto* e de uma ave.

Se todo o programa aqui exposto não fizesse suspeitar da participação de mestre Nicolau a contemplar também esta encomenda de D. Jorge de Almeida, bastaria o confronto com o motivo que, no púlpito da igreja de Santa Cruz, remata a concha do nicho que protege a figura de Santo Ambrósio, para perceber a claríssima transposição do mesmo modelo decorativo. Na Porta de Santa Clara, com outra dimensão e outra escala, à possibilidade de fazer “encaixar” fielmente este tema confinado à curvatura da concha (o que obrigaria à duplicação para quatro do número de *putti*), junta-se a hipótese de que os *putti* e as aves possam daí “descer”, apoiando-se na cornija superior. De qualquer das formas, ressalta nítido o envolvimento na mesma ideia programática que ditou o específico registo do nicho de Santo Ambrósio no púlpito de Santa Cruz.

A necessitar de confirmação futura, a Nicolau Chanterene deverá então ser entregue a autoria de um projecto cuja execução prática não pôde acompanhar de perto. Rapidamente sairia da cidade onde Ruão se instalava e criava as condições adequadas à formação de um estaleiro apto a desempenhar a tarefa. Em concordância com Nogueira Gonçalves, *“Há ainda a organização do trabalho a considerar. A quantidade de pedraria, transportada dos locais de arranque, lavrada e aqui erguida, exigia um certo capital da parte do artista-empregado, que tinha de dar garantias ou fiadores idóneos, posto que fossem pagas parcelarmente as tarefas executadas; era necessário, que a obra saísse de uma oficina convenientemente montada, com razoável número de artífices auxiliares, como desbastadores, ornamentistas, práticos de diversa ordem. Só Ruão, pelas ligações de família, pela sucessão ocasional às oficinas*

*dos mestres manuelinos que haviam fechado, se poderia abalançar à empreitada*”<sup>78</sup>. E terá sido a responsabilidade assumida nesta empreitada de prestígio que contribuiu também para a projecção daquele que viria a ser o artista sempre presente e indispensável na construção de espaços e formas do Renascimento em Coimbra.

### **3.3. “Jerusalém” em ruína.**

O estado de conservação da Porta Especiosa não é problema recente. Já entre 1721 e 1725, o académico Manuel Caetano de Sousa, em correspondência enviada à Real Academia de História, denunciava nestes termos o seu grau de fragilização: “... *tinha melhor feitio do que a principal por ser ornada das bandas com algumas imagens de pedra que ja hoje padecem seus defeitos ocasionados do tempo que as foi desfazendo...*”<sup>79</sup>.

A construção de um campanário em madeira sobre a Porta pela Ordem Terceira de S. Francisco, instalada na Sé entre 1785 e 1816<sup>80</sup> concorreu seguramente para a sua deterioração. Durante cerca de 30 anos os sinos repicaram no seu campanário, animando o espaço urbano e acelerando também a decomposição da estrutura renascentista.

A 29 de Dezembro de 1892, o Bispo D. Manuel de Bastos Pina, sempre apoiado pelos pareceres de António Augusto Gonçalves, escrevia ao rei apelando à urgência das obras de restauro na Sé, fazendo também dolorosa referência ao estado da Porta Especiosa: “*Tôda esta fábrica formosíssima de bela renascença está a desabar, assolada mais pelo desprêzo e pela mão dos homens, do que pela acção do tempo. O dintel, sôbre a porta, do qual existe uma boa reprodução em gesso no museu da Academia de belas artes em Lisboa, é um primoroso espécime do que deveria ter sido aquela preciosa obra. Há dois anos desabou uma parte do frontão superior; e o resto, para que se converta num montão de ruínas, não exige talvez o decurso de muitos anos*”<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> A. Nogueira Gonçalves, “A igreja de Atalaia e a primeira época de João de Ruão”, p. 156.

<sup>79</sup> António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra...*, vol. I, p. 459.

<sup>80</sup> António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra...*, vol. I, pp. 237-238.

<sup>81</sup> António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra...*, vol. I, p. 283.



Finalmente, em Setembro de 1898 deu-se início ao restauro possível da Porta Especiosa, sempre acompanhado por António Augusto Gonçalves, cujos relatórios dão conta dos trabalhos efectuados ou das novidades surgidas e constituem um profundo lamento pelos níveis irrecuperáveis a que a digna entrada do edifício tinha chegado. Diz o mestre: “... *A Porta Especiosa ... demandava reparos inadiáveis. Pelas fendas da cantaria penetravam as raízes de vegetação parasitária, e era preciso fechar as juntas, a fim de pôr termo à abundante germinação daninha.*

*Postos os andaimes, então se reconheceu o estado de instabilidade e de ruína, que ameaçava a parte superior da construção.*

*Os destroços de toda a fachada são certamente o efeito do abandono e desleixo, e da inconsistência específica da pedra de Ançã; mas outro motivo existe de poucos conhecido. Haverá setenta anos, as pombas vagabundas, que pousavam nas saliências da arquitectura, eram alvejadas pelos amadores venatórios, que tranquilamente sentados na fronteira escada do celeiro do Cabido, ajuntavam as comodidades da pesca aos prazeres da caça. E à frequência deste passatempo se devem atribuir as numerosas mutilações dos ornatos ... O corpo superior é em grande parte construído de cantaria friável; e, encontrando-se fendilhada pela acção da geada, facilmente se desagregará, em assolação progressiva. Basta um brando ponteiro de pau, para desfazer porções sensíveis...”<sup>82</sup>. Esta campanha culminou em 1933 quando foram construídos os cinco degraus de acesso que ainda se mantêm e que, acrescentados aos quatro no vão reentrante da Porta, vieram alterar o enquadramento urbanístico dado por D. Jorge de Almeida<sup>83</sup>.*

Decorridos pouco mais de 100 anos, a Porta Especiosa voltou a ser objecto de preocupação por parte das entidades responsáveis pelo património construído. Dos trabalhos de consolidação a realizar pelo I.P.P.A.R. espera-se que a disponibilidade agora verificada se possa estender à vizinha, mais modesta e mais sóbria Porta de Santa Clara, também ela em estado de adiantada degradação. Agora, com outra compreensão da especificidade dos fenómenos plásticos em articulação com o adequado ambiente temporal, que

---

<sup>82</sup> António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra...*, vol. I, pp. 382-384.

faltava ao século XIX, poderá, enfim, ser possível entender a “obra de fachada” de D. Jorge de Almeida, desvendar muitos dos segredos que ela ainda encerra e, finalmente, vesti-la com o seu próprio tempo.

---

<sup>83</sup> António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra...*, vol. II, p. 192.

#### **4. A poética das coberturas.**

Cobrir um espaço envolve uma necessidade prática de protecção e define uma vontade de realização cósmica que passa pela adopção de um conjunto de ingredientes adequados às componentes simbólicas, decorativas ou funcionais em presença. No longo e multifacetado século XVI o território nacional abraçou variadas formas de cobertura que abrangeram as alternativas da madeira e da pedra mas cujos efeitos foram, muitas vezes, similares. De facto, não raras vezes a definição das coberturas em madeira acaba por adoptar idêntica plasticidade na colagem aos resultados pétreos mais nobres e expressivos de maior capacidade executora.

As variantes tipológicas que se encontram nas coberturas da arquitectura do Renascimento em Coimbra acabam por encontrar afinidades com um território nacional mas são, de igual forma, confrontadas com procedimentos idênticos adoptados sobretudo na arquitectura aquém Pirinéus. Com efeito, a especificidade portuguesa neste campo está mais próxima de uma realidade globalmente conotada com a plasticidade ibérica que também não exclui, nem pode, a substância concreta das regiões.

Ao longo do século XVI são comuns as designadas abóbadas de nervuras que, em Coimbra, assumem um carácter progressivamente mais clássico pela adopção sistemática das abóbadas de caixotões mas que, noutras zonas do país, convivem com um classicismo mais cerrado chegando mesmo a desempenhar um papel protagonizador nas coberturas. E tal como, de forma mais ou menos explícita, a historiografia portuguesa o tem difundido, as abóbadas nervuradas têm-se mantido com um estatuto tipológico de natureza gótica que não foi capaz de absorver, ou não quis, os ingredientes mais ortodoxos da arquitectura renascentista. No mesmo sentido vai também a historiografia espanhola que não tem abdicado deste entendimento que filia a “perpetuação” das nervuras em complexas redes herdeiras de um espírito gótico eternizado. Uma tendência historiográfica divulgada pelos escritos

longínquos de Lampérez y Romea<sup>1</sup>, de fortes conotações nacionalistas, e depois desenvolvida por outros autores consagrados como Gómez-Moreno, Torres Balbás ou Camón Aznar<sup>2</sup>, que atribuía uma origem hispano-muçulmana às abóbadas nervuradas, acabou por nunca perder o vínculo às estruturas góticas que, afinal, se viam com diferente expressão no resto da Europa. A recente publicação de um importante texto sobre as abóbadas de cruzaria em Espanha<sup>3</sup>, que avança pelos campos obrigatórios do debate relacionado com as interpretações historiográficas, com as fontes literárias e materiais envolvidas, com os ingredientes técnicos utilizados e os problemas ligados à estereotomia, com a especificidade da mão-de-obra e da encomenda ou com a sobrevivência das categorias nervuradas, é também um desempenho bem sucedido na captação das variantes difundidas na Época Moderna, de fortes e inevitáveis contornos formalistas. O seu autor, Javier Gómez Martínez, embora reconhecendo que, “*Las bóvedas de crucería 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*”<sup>4</sup>, mantém a continuidade do conceito e insiste nas permanências góticas reveladas nas abóbadas nervuradas.

Tal como as interpretações espanholas que projectam a introdução do Renascimento artístico na época dos Reis Católicos, com registo de nascimento em 1488 quando o cardeal Mendoza visita o colégio de Santa Cruz de Valladolid<sup>5</sup>, é igualmente forte e aceitável, a corrente historiográfica em

---

1 Vicente Lampérez y Romea, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos*, 2 vols., Madrid, José Blass y Cia., 1908-1909.

2 Leopoldo Torres Balbás, *Obra Dispersa, I. Al-Andalus*, Madrid, Instituto de España, 1981 (1935); José Camón Aznar, “Las bóvedas de crucería de la Catedral de Jaca y de Santa Cruz de la Serós, del siglo XI”, *Seminario de Arte Aragonés*, II, Zaragoza, 1945, pp. 16-26.

3 Javier Gómez Martínez, *El Gótico Español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Univ. de Valladolid, 1998.

4 Javier Gómez Martínez, *El Gótico Español de la Edad Moderna...*, p. 15.

5 Em 1625, Pedro de Salazar y Mendoza publicava em Toledo a primeira biografia do Cardeal saída do seio da família: “*Poco antes de que se acabasse (o colégio) vino el Cardenal a Valladolid, y pareciendole que el sobre estante hauia andado corto, y miserable en el edificio, se lo riñò mucho. Estuuo determinado de hechallo todo por el suelo, y de hazelle de nuevo, conforme a la Idea que tenia formada en su animo generoso, com quien no se ajustaua lo que hasta entonces viò leuantado. Assi lo quiso executar si no se lo estoruaran los Reyes,*

Portugal que faz coincidir o período manuelino como o momento apto a receber e divulgar nos espaços construídos as primeiras manifestações do mundo antigo<sup>6</sup>. Do outro lado da fronteira, a decoração plateresca, entendida como o refrescamento possível da retórica construtiva inserida num universo plástico de moldura gótica, servia para estabelecer o grau de actualização da mão-de-obra e da encomenda, situação em tudo idêntica ao que se passava em território nacional. Com uma variante apenas: o “nosso” plateresco, com um apertuguesamento que denuncia a proveniência espanhola, devia a sua origem a uma cadeia complexa de importações que vinham, em linha directa, de Espanha. Os exemplos maiores da igreja matriz de Caminha (cujas datações têm vindo, afinal, progressivamente a ser revistas<sup>7</sup>), do portal principal de Tomar ou do mosteiro dos Jerónimos, foram alcandorados em momentos expressivos do percurso de modernidade de uma cultura arquitectónica e decorativa que procurava o antigo mas que necessitava da ingerência espanhola para ser capaz de se exprimir. As igrejas do Alto Minho tinham a participação comprovada de uma mão-de-obra galega industriada no aro de Santiago de Compostela ou Pontevedra<sup>8</sup>, ao mesmo tempo que a figura de João de Castilho se encarregava de espalhar nos espaços mais carismáticos do país essa decoração de raiz clássica e tradutora do gosto requintado das elites. Na

---

*alabandole mucho la obra, y diciendo de ella muchos bienes, y excelencias*”: citado em, Salvador Andrés Ordax (coord. de), *El Cardenal y Santa Cruz. V Centenario del Cardenal Mendoza (+ 1495) fundador del Colegio Mayor de Santa Cruz*, Valladolid, Col. Mayor de Santa Cruz, 1995, p. 16.

6 Situação genericamente válida para todo o país, do norte às costas algarvias: “*poderá ser precisamente entre os programas manuelinos de igrejas barlaventinas que se encontram os primeiros sintomas do Renascimento no Algarve*”: José Eduardo Horta Correia, *A arquitectura religiosa do Algarve de 1520 a 1600*, Lisboa, Pub. Ciência e Vida, 1987, p. 30

7 Rafael Moreira, “A Capela dos Mareantes na Igreja Matriz de Caminha. Problemas de iconografia e iconologia”, *Lucerna*, 2ª Série, vol. II, Porto, 1987; Rafael Moreira, “Portugal, Roma e Galiza: Frei Julião Romero e a arquitectura da Contra-Reforma”, *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*, s/l, Fund. Pedro Barrié de la Maza/Fund. Calouste Gulbenkian, 1995; Lurdes Craveiro, “Propostas de modernidade em Caminha - os portais da igreja matriz”, *Las relaciones artísticas entre España y Portugal: Artistas mecenas y viajeros*, Actas do VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Badajoz, 1995.

8 O portuguesíssimo complexo de inferioridade face a Espanha entrou, durante muito tempo, o assumir da importância que representa a presença dos artistas portugueses em território galego, em que se destaca a operosa dinastia dos Lopes, ao longo de todo o século XVI, uma situação que tem vindo também a ser revista: Carlos Ruão, *Arquitectura maneirista no noroeste de Portugal. Italianismo e flamenguismo*, Coimbra, I.H.A. da U.C./E.N., 1996, pp. 65-166; *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*.

realidade, se o conceito de plateresco entrou em rota de colisão na historiografia vizinha, com maior evidência deverá naufragar no caso português. Ou então, na sua qualidade de interpretação ingénua e volumétrica dos motivos “ao romano”, o plateresco teria que ser estendido a sensibilidades tão distantes no tempo e nas motivações plásticas como os portais de Tomar (1515) ou Belém (1517), os túmulos dos reis em Coimbra (c. 1520), em Caminha os portais da matriz (década de 20) e o portal da igreja da Misericórdia (c. 1555), o portal principal da igreja da Misericórdia de Tavira (1541), o portal da igreja paroquial de Moncarapacho (1540-1550) ou o portal da igreja da Misericórdia de Tentúgal (1584), para dar apenas exemplos aleatórios. Como também não existe motivo para filiar a tumescência do ornamento português na dependência directa do designado hispano-flamengo, mas antes pressentir a fluidez das mesmas correntes artísticas que bebem nas mesmas fontes de importação e se conjugam, em Espanha e em Portugal, com a especificidade local. Temas complexos que merecerão outro relevo no capítulo dedicado à decoração.

O problema da assimilação do Renascimento na arquitectura prende-se, portanto, com um sentido decorativo inovador que pode conviver com o ornamento de extracção ainda gótica, mas está também relacionado com a capacidade de integração de novas soluções formais que contribuem para definir o espaço. Com efeito, a planimetria de um espaço constitui-se, fundamentalmente, a partir da articulação entre as superfícies murais orientadas e a natureza da sua cobertura, sendo esta vital para a apreensão de todo o processo construtivo que implica também uma dimensão cultural e ideológica. A “quarta dimensão” forja-se sobretudo pelo resultado interactivo das componentes formais geradoras de ambiência plástica e social de forte enquadramento emotivo. Neste contexto, a cobertura desempenha papel de enorme relevância na conquista da espacialidade pretendida ao mesmo tempo que explora os trâmites mais específicos do seu percurso organizativo.

Sem balizas cronológicas rigorosas, mas num tempo em que em Coimbra se podem encontrar as concepções mais directamente ligadas a uma filosofia construtiva de Renascimento, das mais tardias campanhas manuelinas nas reformas de Santa Cruz à fabricação de outra lógica espacial contida, por

exemplo, nas propostas formais da igreja do colégio jesuítico, desenvolvem-se dois tipos concretos de coberturas em pedra: as abóbadas de nervuras e abóbadas de berço revestidas de caixotões. As primeiras, de definição mais ou menos abatida, conviveram com as segundas até aos meados do século, mas não ultrapassaram essas datas no âmbito citadino. Na realidade, o partido das abóbadas de nervuras saído da reforma crúzia de 1527, como as sobreviventes do refeitório, do coro-alto, da igreja paroquial de S. João ou na capela do claustro, esgotou-se em Coimbra à medida que a lição das abóbadas de berço em arcos de volta perfeita era progressivamente assimilada. Na cobertura de naves, capelas ou simples capelas-nichos, passaram a assumir papel de exclusividade as abóbadas de berço com ou sem caixotões, e cuja origem já foi, precisamente, localizada em 1522 na área de influência coimbrã, com o inevitável concurso de Nicolau Chanterene, no retábulo de S. Marcos<sup>9</sup>.

As abóbadas nervuradas de linhas rectas ou curvas não tiveram expressão alongada no tempo em Coimbra mas o seu exemplo não seria esquecido tão cedo numa área geográfica dominada pela cidade e em que, muitas vezes, os espaços intervencionados pertencem à alçada directa de Santa Cruz.

As abóbadas de nervuras rectas, que desenvolvem no mosteiro crúzio as propostas já aí difundidas por mestre Boytac na igreja e na sala do capítulo, vão encontrar uma espécie de cristalização nas designadas abóbadas de cinco chaves que Diogo de Castilho haveria de construir na igreja de Trofa do Vouga (1534)<sup>10</sup>, e que, na área de Coimbra, depois terão, por exemplo, continuidade na campanha efectuada por Jerónimo Afonso na capela-mor da igreja de Santa Cristina de Condeixa-a-Nova (1560)<sup>11</sup>. Se as coberturas com o mesmíssimo modelo aplicado na capela-mor da igreja do convento de Nossa Senhora dos

---

9 Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, pp. 275-276.

10 António Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Aveiro. Zona Sul*, Lisboa, A.N.B.A., 1959, pp. 40-42.

11 O fino recorte das nervuras bem como a definição das chaves que subsistem na capela inviabilizam a cronologia, proposta por Pedro Dias, remetida para as primeira e segunda décadas do século XVI: Pedro Dias, “Jerónimo Afonso mestre construtor em Coimbra no século XVI”, Sep. do *Arquivo Coimbrão*, vol. XXIX, 1980, pp. 49-51; Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, pp. 307-308.

Anjos de Montemor-o-Velho e na capela-mor da igreja de Botão pertencerem, porventura, aos inícios do século XVI e a 1515, respectivamente, então o protótipo terá de remontar ao período manuelino sendo depois aproveitado em tempos posteriores.

De forma sintomática, aliás, a sua origem para Coimbra deve situar-se ainda nas campanhas manuelinas de Santa Cruz quando, em Julho de 1518, Marcos Pires, “*laura na pedraria das outras capellas da empreitada derradeira sobre que ha d estar a liuraria e cartorio*”<sup>12</sup>. A localização destas capelas, incerta na coincidência entre a capela de S. Miguel, com os seus dois tramos, ou esta e a capela de Jesus<sup>13</sup>, não é aqui relevante pois, averiguadamente, a capela de S. Miguel insere-se neste período. Com uma abóbada dupla correspondente aos dois tramos quadrangulares, pontifica o esquema das cinco chaves com as molduras de perfil redondo que se aproximam das da capela-mor do convento dos Anjos de Montemor-o-Velho.

Em Portugal não se conhecem desenhos ou ilustrações que traduzam o êxito que tiveram estas coberturas, contrariamente ao que acontece em território espanhol onde se preservam vários exemplares de manuscritos que incluem reproduções deste tipo de abóbadas, num tempo que excedeu o século XVI. Assim, num vastíssimo manancial, a maior parte até hoje por publicar, encontram-se compilações mais ou menos dispersas e não totalmente identificadas de textos com preocupações evidentes na teorização da arquitectura, passando pelas questões técnicas e estéticas, que não se coíbem de apresentar a representação das abóbadas de cinco chaves. Quando em 1538 Juan de Vallejo assumiu a renovação da cabeceira da igreja paroquial de Villagonzalo-Pedernales (Burgos), passou a papel as directivas estabelecidas no contrato obrigando-se à construção das abóbadas de cinco chaves embora tenha, posteriormente, alterado o projecto para maior número de chaves. Na

---

12 Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra. Anotações e documentos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1914, p. 29.

13 “... *judgamos que essas eram as de Jesus e de S. Miguel. Boutaca deve ter começado a obra, fazendo lavrar a pedra necessária para as próprias nervuras, mas a sua erecção parece de atribuir a Marcos Pires, embora também se possa e deva pôr a hipótese de, pelas duas capelas que este mestre terminava, se entender os dois tramos abobadados da própria capela de S. Miguel*”: Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, p. 139.



expressão de Gómez Martínez, “*Las bóvedas de crucería estrellada eran consideradas más suntuosas cuanto mayor fuera el número de claves, pero eran suntuosas en sí mismas, virtud (desde esta perspectiva) que faltaba en los abovedamientos clásicos. Se podía construir al romano todo el alzado del templo (pilares, pilastras, entablamentos), se podía romanizar la apariencia de las bóvedas (molduración romana en nervios y claves), pero lo último que se podía consentir era perder el diseño estrellado de los nervios, mejor si eran de piedra*”<sup>14</sup>.

O *Libro de Arquitectura*, caderno manuscrito de Hernán Ruiz II (ou o Jovem) e datável de entre 1545 e 1566, inclui um desenho do modelo das cinco chaves inscrito num quadrado, para o qual a crítica não deixou de ver resquícios de goticismos, constituindo, assim, “*una pieza «disonante» que ha de relacionarse con el aprendizaje de Hernán Ruiz II a las órdenes de su padre en la Catedral de Córdoba y con los abovedamientos de crucería que el propio arquitecto tuvo que ejecutar para culminar la obra empezada por su predecesor en este edificio*”<sup>15</sup>. Na realidade, o protótipo das abóbadas nervuradas de cinco chaves haveria de perdurar também no *Libro de traças de cortes de piedras*, assinado por Alonso de Vandelvira (c.1545-c.1626), manuscrito perdido e copiado diversas vezes ao longo do século XVII que, originariamente, terá sido composto entre 1575 e 1591<sup>16</sup>. Durante toda a centúria de Seiscentos, não se perdeu em Espanha a prática insistente em passar ao papel a representação deste tipo de coberturas que transporta consigo preocupações crescentes na articulação com as coordenadas da matemática ou da geometria e cujo modelo haveria também de ser exportado para os territórios ultramarinos. Vejam-se os exemplos de Frei André de S. Miguel que em 1593 embarcou para terras aztecas, onde trabalhou como arquiteto, escrevendo, cerca de 1630, um texto de arquitetura complementado também com desenhos de abóbadas nervuradas de cinco chaves; ou José Gelabert, mestre de obras nascido em Maiorca em 1622 e cuja obra teórica (*Vertaderas traças del art de picapedrer de les quals sa poden aprofitar molt facilment tots*

14 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, p. 217.

15 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, p. 26.

16 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, pp. 26-30.

*los qui desitjen asser mestras aprimorats de dit art sols sapien llegir y conexas las cifras*), datada de 1653 e nunca impressa, não deixa de contemplar a representação gráfica das mesmas coberturas<sup>17</sup>. Para Gómez Martínez, ao defender ainda a ideia generalizada de prolongamento dos sistemas góticos nas abóbadas de cruzaria, mantém-se uma concepção que, em última análise, transforma a sua adopção ao longo de toda a Idade Moderna numa atitude vinculada à tradição e, conseqüentemente, a sua rejeição, numa prática de alternância inovadora que enfrenta o desafio das coberturas de forma a ignorar os saberes do passado<sup>18</sup>.

Na realidade, em Espanha como em Portugal, são comuns as abóbadas de incómoda inserção no “catálogo” dos estilos que já não correspondem ao tempo artístico “adequado”. A primeira abóbada documentada em Espanha, atribuível a Egas Coeman, com a formulação das cinco chaves situa-se em cerca de 1467 no mosteiro de Guadalupe (Cáceres) e projecta-se numa série de edificios ainda nos últimos anos do século XV, como no cruzeiro da catedral de Toledo, o que para Gómez Martínez constitui um elemento novo no território espanhol tratando-se apenas, “*del modelo más elemental de los traídos por los maestros flamencos, borgoñones y alemanes*”<sup>19</sup>. Extraída, portanto, a sua origem além-pirenaica, cujos efeitos maiores de fantástica articulação ao espaço rectangular apoiado em quatro unidades estreladas se reconhecem na capela de Nossa Senhora de la Antigua na catedral de Sevilha traçada por Simão de Colónia, as abóbadas de cinco chaves haveriam de se estender num percurso longo que envolveu a sua formulação mais simples ou associada a terceletes complementares que projectam mais amplo sentido de espectacularidade. São, assim, “fora de tempo” as opções de cruzaria escolhidas no claustro beneditino de S. Julião em Samos (Lugo) de 1532<sup>20</sup>, na

---

17 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, pp. 34-36.

18 “*En el marco de la tratadística nacional de arquitectura, las Verdaderas trazas de José Gelabert son al Compendio de Rodrigo Gil de Hontañón lo que el ars es a la scientia, pero com una importante diferencia de matiz: Hontañón recoge, en el siglo XVI, una ciencia medieval que ha venido evolucionando hasta entonces; Gelabert recoge, en el siglo XVII, un arte medieval fosilizado, en su mayor parte, desde el siglo XIII*”: Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, pp. 36-37.

19 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, p. 80.

20 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, p. 128.

igreja paroquial do Salvador de Caravaca (Murcia) de 1536<sup>21</sup>, na Girola da Colegiada de S. Patrício em Lorca (Murcia) entre 1534 e 1564<sup>22</sup>, na nave da igreja do colégio jesuíta de Santo Estêvão em Murcia (projectada por Jerónimo Quijano e terminada por Juan Inglés em 1569) a partir de 1557<sup>23</sup>, na igreja paroquial em Sacedón (Guadalajara) entre 1594 e 1620<sup>24</sup> ou na Girola da catedral de Calahorra (La Rioja) executada em 1601-1612 por Juan Pérez de Solarte II<sup>25</sup>. Os exemplos apresentados mais não fazem do que, afinal, denunciar uma prática continuada em construir um espaço sujeito também às categorias da beleza e da harmonia das proporções.

A estrela de cinco pontas que dá lugar à formação geométrica do pentágono pode ser uma criação dos finais da Idade Média mas as preocupações mais evidentes ligadas à estrutura articulada entre as componentes da funcionalidade e do impacto sensorial decorrente da observação destas coberturas, parece remeter-se a um contexto de forte incidência matemática e geométrica no desenvolvimento aplicado das teorias euclidianas divulgadas a partir de 1482 em Veneza na primeira tradução do árabe para latim. “*A estrela pentagonal revela-se a figura mais dinâmica, pois o seu crescimento, em elementos contrapostos, resulta o mais rápido, relativamente às estrelas dos outros polígonos*”<sup>26</sup> e também a forma geométrica mais capaz de exprimir o sentido humanista que invoca as cláusulas da organicidade contidas em todas as formulações teóricas mais importantes do Renascimento. Do século XV aos finais do século seguinte, não se esgotam

21 Javier Gómez Moreno, *El gótico español de la Edad Moderna...*, p. 146.

22 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, p. 200.

23 A recusa obstinada em entregar o modelo das abóbadas de cinco chaves ao contexto renascentista da Península encontra-se absolutamente explícita nas palavras de Gómez Martínez: “*A pesar de que Quijano e Inglés (tarraconense) fueron unos arquitectos enteramente renacentistas, la iglesia de San Esteban se cubre con crucería simple cuatripartita para las capillas y crucería estrellada de terceletes y cinco claves en toda la nave, con algunas claves más en la capilla mayor. Este detalle no obsta para que el alzado de los muros esté regido por un canónico orden clásico de pilastras corintias, enlazando con la peculiar interpretación clásica de la crucería que caracterizará la arquitectura levantina de finales del Quinientos y del Seiscientos*”: Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, p. 221.

24 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, pp. 99-100.

25 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, pp. 198-199.

26 Aldo Montù, “A Secção Áurea e a geometria”, *Arquitectura e Vida*, Abril, 2000, p. 42.

nunca as cogitações acerca das “devidas” proporções da figura humana e da sua adequada projecção ao espaço arquitectónico. Das ilustrações nos textos de Francesco Giorgio Martini ou das representações gráficas na edição de Vitruvio em 1521 por Cesare Cesariano até à publicação em 1590 do *Della Architettura di Gio* de Giovan Antonio Rusconi<sup>27</sup>, o Homem é o valor central inscrito num modelo poligonal onde as figuras geométricas da circunferência, do quadrado ou do pentágono assumem lugar de protagonismo. Na realidade, no caderno de Villard de Honnecourt são já bem explícitas as preocupações com a geometrização do corpo humano e a sua correspondência à esfera da Natureza. Os seus desenhos, sugestivos de cálculo e recuperação da atmosfera humanizada de um Vitruvius desconhecido no século XIII, constituem a expressão gráfica de um percurso de moldura clássica tendencialmente acentuado a partir do designado Renascimento cultural do século XII.

O desenvolvimento das disciplinas do *quadrivium* iria também, doravante, permitir o crescente empenho na linguagem articulada dos números e das formas, que haveria de culminar na expressividade de *A Divina Proporção* (1509) enquanto momento tradutor de uma cultura neoplatónica que centra o Homem num universo harmónico e superiormente dirigido pelas relações entre número, peso e medida. Aos arquitectos, a quem era negado o desconhecimento de Vitruvius pois, “*Quien de Vitruvio se aparta, cava en el agua y cimenta en la arena y muy pronto malogra el arte*”<sup>28</sup>, era entregue a função de injectar equilíbrio no espaço vivido que era, simultaneamente, reflexo de uma ordem cósmica cuja descodificação passava pelo domínio de complexas e laboriosas relações matemáticas e geométricas. As qualidades da proporção por excelência exprimem-se, assim, através de corpos regulares, intérpretes de uma série de correspondências que espelham e engendram a harmonia entre o micro e o macrocosmos<sup>29</sup>. A secção áurea, na sua mais

---

27 Gábor Hajnoczi, “Un traité vitruvien de Della Architettura de Giovan Antonio Rusconi”, *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard éd, 1988, pp. 75-81.

28 Luca Pacioli, *La divina proporción*, Madrid, Ed. Akal, 1991, p. 100.

29 “*La primera es que ella es una sola y no más, y no es posible asignarle otras especies ni diferencias. Y dicha unidad es el supremo epíteto De dios mismo, según toda la escuela teológica y también filosófica. La segunda correspondencia es la de la Santa Trinidad, es decir, que, así como in divinis hay una misma sustancia entre tres personas – Padre, Hijo y Espíritu Santo –, de igual modo una misma proporción se encontrará siempre entre tres*

autêntica expressão de equilíbrio proporcional entre as forças do universo, intensifica uma presença já activa no século XIII nos princípios matemáticos de Campanus, também citado por Luca Pacioli<sup>30</sup>. Por outro lado, “*A estrela pentagonal, pela sua continuidade estrutural e pela rapidez de crescimento que se processa com a relação áurea, 1,6182 = 2,618 torna-se a eleita pela Natureza para a realização das suas formas*”<sup>31</sup>. E se a definição do espaço se constitui também a partir da especificidade da cobertura, o usufruto desta passa pela obtenção dos efeitos sensorialmente mais estimulantes e, portanto, mais próximos dos valores orgânicos aí presentes. As abóbadas nervuradas de cinco chaves são então, pela sua energia pentagonal, a declaração de concordância pacífica entre a mundividência gótica e os princípios basilares da cultura clássica, a germinar de forma mais evidente a partir do século XIII. O seu carácter de “internacionalização” no tempo e no espaço não as remete à categoria pura e simples de “resquício gótico” mas antes lhes confere qualidades vitais na dinamização de um espaço arquitectónico que se pretende, em última análise, conscientemente humanizado. Para tanto, e na míngua das representações gráficas em Portugal, veja-se como no *Compêndio de Arquitectura*, datado de 1681-1683 e atribuído a Simón García (artista ligado ao estaleiro da catedral de Salamanca, que se supõe ter aproveitado os escritos

---

*términos, y nunca de más o de menos... La tercera correspondencia es que, así como Dios no se puede propiamente definir ni puede darse a entender a nosotros mediante palabras, nuestra proporción no puede nunca determinarse con un número inteligible ni expresarse mediante cantidad racional alguna, sino que siempre es oculta y secreta y es llamada irracional por los matemáticos. La cuarta correspondencia consiste en que, así como Dios nunca puede cambiar y está todo El en todo y todo en todas partes, de igual modo nuestra proporción es siempre, en toda cantidad continua y discreta, grande o pequeña, la misma y siempre invariable, y de ninguna manera puede cambiar ni de otro modo puede aprehenderla el intelecto... La quinta correspondencia puede añadirse no sin razón a las cuatro anteriormente citadas: así como Dios confiere el Ser a la virtud celeste, por otro nombre llamada quinta esencia, y mediante ella a los otros cuerpos simples – es decir, a los cuatro elementos, tierra, agua, aire y fuego -, y a través de éstos da el ser a cada una de las otras cosas de la naturaleza, de igual modo nuestra santa proporción confiere el ser formal, según el antiguo Platón en su Timeo, al cielo mismo, atribuyéndole la figura del cuerpo llamado dodecaedro o, dicho de otro modo, cuerpo de doce pentágonos, el qual... no puede formarse sin nuestra proporción. Y, del mismo modo, asigna una forma propia, diferenciada, a cada uno de los elementos, y así al fuego la figura piramidal llamada tetraedro, a la tierra la figura cúbica llamada hexaedro, al aire la figura llamada octaedro y al agua la conocida como icosaedro. Y según los sabios todos los cuerpos regulares están ocupados por dichas formas y figuras...”: Luca Pacioli, *La divina proporción*, pp. 41-42.*

30 Luca Pacioli, *La divina proporción*, p. 43.

31 Aldo Montù, “A Secção Áurea e a geometria”, p. 42.

perdidos de Rodrigo Gil de Hontañón, de cerca de 1570), para além da apresentação de propostas de plantas de edifícios com coberturas nervuradas e do estudo das proporções aritméticas no espaço e nas formas arquitectónicas, se oferece também uma analogia desenhada entre as nervuras das abóbadas e os dedos de uma mão<sup>32</sup>.

Ainda no contexto das nervuras rectas, num território artístico de dominação coimbrã, na capela-mor da igreja de S. Marcos (1522) ou na igreja de Góis (1531), Diogo de Castilho desenvolveu e tornou mais complexa a estrutura básica das abóbadas de cinco chaves. Acrescentando-lhes os terceletes que definem claramente a estrela de quatro pontas, robusteceu a cobertura e garantiu o efeito cénico da montagem ao mesmo tempo que regularizava a geometria das formas. E se não são numerosos os paralelos a este modelo no espaço nacional (como, mesmo assim, acontece na capela-mor da igreja da Atalaia, também na área de influência dos irmãos Castilho), idêntica escassez deste protótipo em Espanha é também reveladora de uma sintonia no plano da conceptualização arquitectónica das coberturas. Mais tardias do que as suas congéneres portuguesas, as abóbadas na cabeceira da catedral de Baza (Granada), reconstruída a partir da destruição operada pelo terramoto de 1531 com novos projectos de Alonso Covarrubias e executados por Rodrigo de Gibaja a partir de 1534<sup>33</sup>, ou as abóbadas na cabeceira da igreja paroquial de Fontiveros (Ávila), com traças de Rodrigo Gil de Hontañón e construídas entre 1558 e 1570<sup>34</sup>, todas articulando a estrela de quatro pontas com nervuras curvas, haveriam também de oferecer um exemplo formal que a cultura barroca não descurou<sup>35</sup>, numa linha revivalista em gestação, “*desde al menos la última década del siglo XVII, dentro de obras gestadas en medios cultos, construidas con holgados recursos y patrocinadas y concebidas por personalidades que en nada pueden ser tachadas de retardatarias o*

---

32 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, pp. 20-23.

33 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, pp. 210-211.

34 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, pp. 215-216.

35 A cobertura estrelada da capela de Nossa Senhora do Rei Casto (1705-1709) na catedral de Oviedo, da responsabilidade de Bernabé de Hazas, constitui uma das maiores evidências do prolongamento no tempo deste tipo de abóbadas: Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, p. 229.

*arcaizantes, pues conocían perfectamente los cauces artísticos más actuales. Consiste en una recuperación consciente de elementos arquitectónicos propios del siglo XVI, bóvedas de crucería estrellada con terceletes y combados sobre todo (el repertorio de elementos estructurales y decorativos recuperados es más amplio), a las que se obliga a convivir con bóvedas y motivos propios del momento en una misma obra. Las causas parecen ser el reconocimiento de cierto prestigio y mayor calidad decorativa en las bóvedas de crucería estrellada frente a las romanas, por un lado, y una búsqueda de contrastes barrocos a través de la yuxtaposición de los dos tipos de cubierta, por otro*<sup>36</sup>.

A manifestação de que a historiografia começa a reconhecer as cargas de erudição de uma encomenda que, deliberadamente, recupera a eficácia das nervuras para as adaptar a um novo contexto cultural que também não prescinde de acentuado grau de espectacularidade, contribui para a percepção incontornável de que o emprego de elementos arquitectónicos utilizados num passado mais ou menos longínquo não transforma o tempo da adopção numa entidade desprovida de novidade nem carenciada de específico sentido interpretativo. Se as nervuras se desenvolveram num tempo gótico, mantendo uma força expressiva pertinente em períodos posteriores, esta circunstância não as remete a um estatuto de meras portadoras de uma tradição colada à cultura gótica, por insuficiência de recursos, antes as projecta como unidade recorrente capaz de, assumindo a sua individualidade, dinamizar e reconverter espaços em tempos diferenciados. Assim, insistir em ver nas coberturas nervuradas do Renascimento um indício claro da permanência dos modelos góticos de incapaz actualização constitui o mesmo absurdo que encarar o emprego da coluna como exclusivo de um período determinado. Se esta percorre a arquitectura no tempo, suscitando diferentes leituras em função de uma especificidade controlada, também é legítimo pensar que todos os vitais ingredientes do espaço se organizam de modo a transmitir uma cadeia equilibrada de interpretações. Com efeito, não é, por exemplo, possível ver as abóbadas nervuradas quinhentistas de uma larga faixa alentejana, necessariamente influenciada pelo Renascimento artístico de Évora, como dissociadas de uma erudição clássica que a mesma cidade também comporta na

---

36 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, p. 228.

exposta e ideologicamente comprometida igreja com três naves de Santo Antão. As designadas *Hallenkirchen* que ganham maior expressão no Alentejo, embora não se circunscrevam aqui, adoptam deliberadamente uma tipologia de três naves e abóbadas nervuradas que encaixam, de igual forma, nas renovadas necessidades pastorais de feição contra-reformista. Neste contexto se integram a igreja da Luz de Tavira ou os exemplos maiores de Santo Antão de Évora (Miguel de Arruda e Manuel Pires, 1548-1577), Santa Maria do Castelo de Estremoz (1559-1562), ou ainda toda uma cadeia instalada no mesmo partido arquitectónico como S. Salvador de Veiros (João Álvares de Estremoz, 1559-1595), a igreja de Monsaraz (1563), Santa Maria do Castelo de Olivença (Andrés de Arenas, 1570-1584), a actual Sé de Beja, a igreja de Alcáçovas e a Misericórdia de Santarém (Miguel de Arruda, 1559).

Saindo de uma quase “tradição” instalada mais a sul no país e rumando tanto ao espaço agostiniano da igreja seiscentista de Grijó (tradicionalmente atribuída a Francisco Velázquez, 1572) como ao jesuíta de S. Lourenço do Porto (Baltasar Álvares, 1614), afigura-se como que uma impossibilidade técnica e cultural perceber os seus cruzeiros nervurados como portadores de um qualquer resquício gótico. Noutras Ordens religiosas, também a igreja de Vilar de Frades (1620-1658)<sup>37</sup> da Congregação de S. João Evangelista, continua no século XVII, e no momento da reestruturação da igreja, a pactuar com a mesma matriz, recuperando e mantendo a antiga cobertura nervurada da área de influência de João de Castilho. Finalmente, a propósito da criação das três novas dioceses de Leiria, Portalegre e Miranda do Douro, cujas catedrais se erguem todas a partir da década de 50 e se associam aos nomes de Afonso Álvares e Miguel de Arruda, vale a pena recordar as palavras de Horta Correia: *“Poderá ser significativo que as três novas catedrais construídas no continente português nos tempos modernos tenham revestido a forma ambígua das Hallenkirchen, tipologia ainda de raiz medieval mas de grande expansão na Espanha quinhentista e que bem se adapta à funcionalidade e simbolização que a nova pastoral pretende imprimir às novas igrejas.*

---

37 Joaquim Alves Vinhas, *A Igreja e o Convento de Vilar de Frades. Das origens da Congregação dos Cónegos Seculares de São João Evangelista (Lóios) à extinção do Convento. 1425-1834*, Barcelos, I.P.P.A.R., 1998, pp. 147-154.



*Experimentadas entre nós na época manuelina, estas igrejas-salão representam historicamente, na sua raiz tipológica e na sua essencialidade morfológica, uma atitude, senão deliberadamente anticlássica, pelo menos reveladora de propositado alheamento face às correntes eruditas italianizantes em voga. Demonstram também à saciedade, pela sua limpidez estrutural, pela sua simplicidade funcional e pelo seu monumentalismo utilitário, o contributo decisivo da arquitectura militar na sua implementação. E nelas se encontra a primeira grande vaga de uma arquitectura «chã» que preludia e antecipa em mais de uma década o espírito e a prática do estilo desornamentado espanhol, como insistentemente sublinha George Kubler”<sup>38</sup>.*

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.

As abóbadas de nervuras curvas não têm, contrariamente ao que acontece no território vizinho onde encontram grande acolhimento por parte dos mais credenciados arquitectos deste período<sup>39</sup>, uma visibilidade expressiva do gosto da encomenda que rapidamente abraçou outras fórmulas em detrimento daquelas. Patentes pela primeira vez em Portugal na abóbada da capela-mor da Sé de Braga, no desempenho de João de Castilho em 1509, aparecem tardiamente em Coimbra no mosteiro de Santa Cruz, nas abóbadas do coro-alto e na igreja de S. João e parecem esgotar-se dentro do circuito restrito à cidade. De qualquer forma, também para Portugal, “*La estrella de terceletes con cinco claves fue el sustrato invariable sobre el que se aplicaron*

---

38 José Eduardo Horta Correia, “A arquitectura – maneirismo e «estilo chã»”, *História da Arte em Portugal*, vol. 7, Lisboa, Publ. Alfa, 1986, p. 102.

39 Depois do impacto suscitado pelo trabalho dos entalhadores nórdicos em Espanha, os combados passam rapidamente da arte do mobiliário para o suporte das abóbadas. Desde a sua primeira manifestação no claustro da catedral de Segóvia (1472-1491) de Juan Guas, foi utilizada por expoentes da craveira de Simão de Colónia, Juan Gil de Hontañón, Enrique Egas, Alonso de Covarrubias ou Diego de Siloe: Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, pp. 90-111.

*los nervios curvos en las bóvedas españolas; de esta manera, entre otras cosas, se perpetuó la compartimentación del espacio abovedado en tramos. Los combados no afectaron en absoluto a la trama estrellada básica, desplegándose por el casco de la estructura con total indiferencia y enfatizando la autonomía de cada tramo estrellado por su convergencia hacia el polo*”<sup>40</sup>. Ou seja, através da constituição das unidades nervuradas nos tramos fica assegurada a sua independência face à globalização espacial e garantidas as qualidades cósmicas que presidem ao desenho da construção, no desenvolvimento, afinal, daquilo que Brunelleschi já tinha ensaiado na galeria exterior do florentino Hospital dos Inocentes ou nas naves laterais das igrejas de S. Lourenço e do Espírito Santo.

O carácter abatido que envolve estas abóbadas já foi engenhosamente interpretado por Paulo Pereira no sentido de uma aproximação às fórmulas construtivas em voga ao tempo da fundação da nacionalidade, manifestando-se, assim, expressivo envolvimento político e ideológico<sup>41</sup>. Remetida para o período manuelino e para o desenvolvimento da ideia imperial com correspondência ao mito fundacional de incontornáveis ligações ao mosteiro de Santa Cruz, esta leitura sugestiva que explora fundo as motivações presentes na representação das formas e do espaço acaba por negligenciar a natureza duradoura das abóbadas abatidas. De facto, e no âmago do próprio mosteiro crúzio, ou as coberturas do coro-alto, da igreja paroquial de S. João e da capela claustral na ala poente, todas em construção na década de 30 e todas surgidas do espírito reformista liderado por frei Brás, se entendem como transmissoras de uma cultura arquitectónica forjada no “*outono medieval*”<sup>42</sup> e, portanto, portadoras de renovadas qualidades arcaizantes, ou, no contexto da pesquisa humanista desenvolvida pela reforma de 1527, se interpretam as abóbadas abatidas como categorias funcionais também capazes da implementação do espaço do Renascimento. Sem que uma leitura inviabilize por completo a

---

40 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna...*, p. 100.

41 Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, I.H.A. da F.L.U.C., 1990, pp. 109-112.

42 Vejam-se as novas propostas para a interpretação do período medieval e as críticas ferozes ao tradicional pacifismo na aceitação de conceitos estereotipados e intencionalmente mantidos: Jacques Heers, *A Idade Média, uma impostura*, Lisboa, Ed. Asa, 1994, pp. 49-52.

outra, e se entendermos, como André Chastel, que o Renascimento se caracteriza sobretudo pelo gosto pela experimentação e pela iniciativa, mais do pelas grandes inovações técnicas<sup>43</sup>, a resolução deste problema terá que passar pela compreensão da capacidade em absorver elementos plasticamente operantes num passado mais ou menos recente e readaptá-los a um novo contexto. No mosteiro de Santa Cruz as propostas de uma espacialidade rebaixada vão no sentido da adequação à área a cobrir, explorando as potencialidades de uma abóbada de menor peso porque mais “plana” (e recuperando, de alguma forma, as lições quatrocentistas contidas na formulação da abóbada da sala do Capítulo no mosteiro da Batalha) mas também mais próxima da dimensão humanizada do espaço. Se em Santa Cruz, como na generalidade da arquitectura do primeiro terço do século XVI, se prescindiu cada vez mais da verticalidade, isso não significa apenas o assumir das intenções consciencializadas do retorno ou da proximidade à esfera plástica do românico. De algum modo, constitui-se a vontade expressa em acompanhar a nova cultura, progressivamente triunfante no capítulo da harmonia orgânica do espaço e para a qual as elites não deixavam nunca de estar atentas. As abóbadas abatidas e funcionalmente revestidas de nervuras, que também apelam a uma dinâmica de carácter cénico, situam-se no desenvolvimento de práticas construtivas de foro medieval mas integram-se igualmente na esfera racionalizada do espaço através de peculiar interpretação dos modelos clássicos de cobertura.

O modelo mais caro à prática arquitectónica do Renascimento foi, sem dúvida, a abóbada de berço que recuperava, na sua mais fidedigna expressão, as coberturas da Antiguidade. Se Vitruvio (de uma divulgação restrita a partir de manuscritos que circulavam de mão em mão e apenas impresso em Roma em 1486) não se preocupa com uma definição explícita sobre as coberturas dos edifícios públicos ou privados, já o *De Re Aedificatoria* abunda em recomendações sobre o modo mais eficaz e adequado na construção das abóbadas. Ao longo dos capítulos XIII e XIV do Livro Terceiro, Alberti aborda a qualidade dos materiais a utilizar, os cuidados a ter na construção da ossatura

---

43 Citado em, Luciano Patetta, *Historia de la Arquitectura (Antologia critica)*, Madrid, Celeste Ed., 1997, p. 188.

em madeira ou as técnicas exigidas a partir da formulação dos arcos. E, entre estes, “*Che l’arco intero sia fermissimo piu di tutti gli altri; otre a che il fatto da per se stesso lo manifesta, si pruoua ancora per ragione, & argomenti*”<sup>44</sup>, e prova-se também que a abóbada de berço, que já, “*Ennio Poeta, chiamò il cerchio del Cielo*”<sup>45</sup> é a mais indicada para cobrir espaços rectangulares mais ou menos alongados<sup>46</sup>.

A perspectiva, categoria “sagrada” na conquista do real para toda a cultura do Renascimento, adquire também um enquadramento plausível na construção da abóbada de berço. De facto, de forma mais explícita do que em Vitruvio ou nos tratados quatrocentistas que não a descuraram, a dimensão fluída na articulação e captação do espaço é teoricamente assegurada por Jean Pèlerin, o Viator, no seu *De artificiali p(er)spectiva*, publicado em 1505 e logo seguido de uma nova edição em 1509 que denuncia o sucesso do texto<sup>47</sup>. Contrariando as teses de Alberti, a perspectiva assume e desenvolve, a partir de agora, uma mobilidade que permitirá ao utente do edifício uma leitura mais abrangente do espaço e obrigará o arquitecto a outros exercícios mais sagazes na execução do projecto. Assim, enquanto a cúpula pôde dinamizar os espaços centralizados das figuras geométricas regulares, conferindo-lhes a projecção em altura e a corporalidade imposta pelo ritmo dos caixotões, a abóbada de berço acentua, mais do que as coberturas abatidas, perspectivas dirigidas e simultaneamente controladoras da totalidade do espaço. Mais não fazendo, afinal, do que recuperar e desenvolver a consciência perspectivada do espaço que já estava presente nas primitivas igrejas cristãs com coberturas planas de madeira. A abóbada do pórtico do castelo francês de Anet (1552), da autoria de Philibert de L’Orme, nas suas reivindicações cruzadas de, “*la nervuration gothique en premier lieu, mais également l’esprit de la Renaissance allemande avec, par exemple, la crèche autrefois attribuée à Dürer ou les*

---

44 Leon Batista Alberti, *L’Architettura*, Venetia, Appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1565, p. 86.

45 Leon Batista Alberti, *L’Architettura*, p. 89.

46 “*Lea mezza botte si pongono sopra piante di quattro angoli, sieno esse, o lunghe, o corte, si come noi ueggiamo ne portici sotterra*”: Leon Batista Alberti, *L’Architettura*, p. 89.

47 Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988, pp. 199-201.

*gravures de Dieterlin, ou encore le décor, par Léonard, de la Sala delle Asse à Milan*”<sup>48</sup>, constitui um exemplo maior da riqueza versátil atingida pela capacidade simultânea nos domínios da estereotomia e da composição perspéctica. À semelhança do que acontece na famosa cúpula da capela do castelo, também aqui a repetição do módulo que gera os temas entrelaçados se transforma, mais do que em motivo decorativo, em modelo produtivo. Na dinâmica modular envolvida, “*Cet entrelacs «gotthique», ou selon son auteur à la «mode française», De L’Orme veut nous montrer qu’il se marie aussi bien avec la nouvelle technologie de la voûte d’appareil (grâce à la méthode par panneaux) qu’avec le modèle antique à «compartiments» (tel celui du Panthéon ou celui du temple de Vénus à Rome); mais il s’agit surtout de créer un nouveau modèle « de plus grande grâce que l’on n’a point encore vue*”<sup>49</sup>.

Com contributos teóricos sucessivos ao longo do século XVI<sup>50</sup>, as preocupações com a aplicação da perspectiva vão conduzir à crescente matematização e geometrização do espaço que já se encontram com adequada visibilidade, na década de 50, na igreja do colégio da Graça em Coimbra. Mesmo que a literatura expressiva desta tendência não tenha chegado na totalidade e na frescura das publicações à posse das entidades encomendantes na cidade ou ao conhecimento da mão-de-obra envolvida, as exigências intelectuais em voga na construção do espaço levam também à definição das abóbadas de berço sistematicamente apoiadas por outras de eixos transversais. As soluções de contrafortagem implicadas nas capelas laterais corroboram o protagonismo da nave única e acentuam-lhe o dirigismo controlador nas cerimónias litúrgicas que cedo se perfila também em Coimbra.

Com uma divulgação a partir de outras categorias plásticas como a escultura retabular ou a pintura, as abóbadas de berço tardaram em Coimbra a

---

48 Philippe Potié, *Philibert De L’Orme. Figures de la pensée constructive*, Marseille, Ed. Parenthèses, 1996, pp. 108-111.

49 Philippe Potié, *Philibert De L’Orme...*, p. 118.

50 Vejam-se os textos publicados sobre a importância da perspectiva em arquitectura, de Johann II de Pfalz-Simmern, Simmern, 1531; de Jean Cousin, Paris, 1560; de Cosimo Bartoli, Veneza, 1564; de Daniele Barbaro, Veneza, 1568; de Martini Bassi, Brescia, 1572; de Jacques Androuet du Cerceau o Velho, Paris, 1576; de Vignola, Roma, 1583; de Lorenzo Sirigatti, Veneza, 1596; ou de Guidobaldo del Monte, Pesaro, 1600: Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura...*, pp. 201-214.

assumir uma cristalização formal da qual não arredariam pé durante várias décadas. O papel de Nicolau Chanterene em Santa Cruz, na Sé ou em S. Marcos<sup>51</sup>, como o de João de Ruão a partir de 1530, alertaram definitivamente o país para a urgência da romanização dos espaços abobadados e projectou a cidade para a ribalta da cultura artística do Renascimento.

Se não foi no mosteiro crúzio que nasceram as primeiras abóbadas de berço foi, pelo menos, aqui que se praticaram os primeiros ensaios e se formou a mão-de-obra imprescindível à sua realização. E se as abóbadas abatidas surgidas na urgência das reformas manuelinas pela mão de mestre Boytac ou Marcos Pires também devem ser encaradas como a aproximação possível às orientações teóricas do Renascimento, os espaços forjados no espírito da reforma de 1527 e construídos ao longo da década de 30 foram desbravando outros caminhos do classicismo e acumulando experiências sem as quais a definição e a fixação do modelo seria bastante mais difícil. Na capela do Espírito Santo, a “*abobeda de madeyra feyta em artesões cõ alguns cubos cõpassados que lhe dam muyto ar*”<sup>52</sup>, a capela da enfermaria no claustro da Manga, “*com seu arquo musico & abobedada de madeyra ao romano*”<sup>53</sup>, a utilização sistemática dos arcos de pedraria nos claustros da Portaria e da Manga ou as cúpulas do templete da Portaria e da fonte da Manga, fazem do mosteiro de Santa Cruz a escola adequada ao amadurecimento de práticas ensaiadas e, a breve prazo, remetidas a outros materiais e outras dimensões.

Mas, não surgiram tão cedo em Portugal as abóbadas de berço. Num ambiente cultural rodeado de formulários italianizantes em que as letras e a inteligência do tempo se expressavam em latim, é quase estranho não ver a encomenda ou a mão-de-obra mais actualizada empenhadas de maneira mais precoce nas coberturas clássicas. Porventura, o resultado de protagonismos assumidos ao longo do período manuelino pelas mais sugestivas e envolventes coberturas nervuradas mas também o impasse provocado pelas hesitações

---

51 Fernando J. A. Grilo, *Nicolau Chanterene...*, pp. 364-728.

52 I.S.Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

53 I.S.Révah, “La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, s/p.

decorrentes da falta de modelos directamente observáveis. Na realidade, se não escasseavam as lições provenientes da tratadística que se acumulava nas livrarias dos mosteiros e nas bibliotecas particulares, as sugestões vindas de outras expressões plásticas como a escultura retabular e a pintura, ou ainda o património das memórias de quantos se deslocavam a território italiano ou dos que de lá vinham, a construção das coberturas romanizadas em Portugal parece estar afectada por curioso padecimento de indecisão. Nem mesmo o exemplo da arquitectura nos domínios de D. Miguel da Silva podia frutificar, pese embora o empenhamento do bispo na construção do paradigma da corte papal em Viseu ou na reconstituição humanista do sentido simbólico de *finis-terra* na foz do Douro<sup>54</sup>. O claustro da Sé de Viseu, na genuína interpretação clássica dos elementos arquitectónicos, apresenta uma solução de cobertura de tijolo em abóbada de arestas, enquanto a igreja velha de S. João da Foz, de 3 naves com cabeceira hexagonal e dotada de nártex, tinha ainda em 1540 a cobertura por fazer. Refira-se, neste contexto, o documento precioso, publicado por Rafael Moreira, no qual, a 27 de Setembro desse ano, o corregedor do Porto escreve ao rei dando-lhe conta da visita à igreja, “*e que avemdo se de fazer he necessario ser mestre da dita obra mestre Francisco Italiano que foy o que a fundou. E por a obra ser italiana e feita a guisa da Italia he necessario ser mestre dela o dito mestre Francisco pera se acabar e ffazer na forma e maneira que ate ora se fez*”<sup>55</sup>. Palavras absolutamente esclarecedoras, não apenas como denúncia das atribulações por que passava então o património do bispo, recentemente fugido para a protecção directa de Paulo III, mas também quanto à clarificação da régia intenção na administração dos bens do prelado e, sobretudo, quanto às incertezas sobre uma mão-de-obra local no domínio das regras clássicas.

O problema de uma mão-de-obra mais hesitante quanto à utilização das abóbadas de berço deve, igualmente, colocar-se em Coimbra. Se o arquitecto detentor da encomenda prestigiada foi, até à década de 70, Diogo de Castilho, é

---

54 Rafael Moreira, “D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal”, *Mundo da Arte*, nº 1, II Série, Lisboa, Publ. Ciência e Vida, 1988, pp. 5-23; Rafael Moreira, “Uma Corte Beirã: D. Miguel da Silva e o Paço de Fontelo”, *Monumentos*, nº 13, Lisboa, D.G.E.M.N., 2000, pp. 83-91.

55 Rafael Moreira, “D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento...”, p. 16.

também um facto que os seus modelos mais próximos se encontram sobretudo na obra executada pelo meio irmão em Tomar. Mas se na década de 40 ainda João de Castilho continuava a não abdicar aqui das coberturas nervuradas nos claustros para os Cavaleiros de Cristo, em 1548 já o irmão mais novo aplicava as abóbadas de berço no claustro do colégio da Graça em Coimbra, modelo ao qual nunca mais iria renunciar.

A igreja da Graça vai também assumir um lugar de primeira grandeza na constituição de uma cobertura abobadada de berço em caixotões que traduz, pela primeira vez, uma adopção explícita dos tratados de arquitectura e a decisiva implantação de um programa de conciliação entre os formulários clássicos e as directrizes da Igreja da Contra-Reforma. A partir daqui, a igreja romanizada em Coimbra não vai deixar de contemplar essa forma de cobertura, adequada às configurações geométricas do espaço e onde se irá imprimir, de forma mais ou menos enérgica, uma decoração persistente, “normalizada” e de pendor triunfalista.



**CAPÍTULO III**  
**A DECORAÇÃO ARQUITECTÓNICA**



## **1. A construção de uma teoria do ornamento.**

Desde os inícios do séc. XVI a decoração “ao romano” ganhava em Portugal um espaço de implantação. Não directamente através das ilustrações dos tratados quatrocentistas italianos mas sobretudo pelo ambiente cultural que se promovia no país e que procurava na Itália a sua fonte de inspiração mais preciosa. Os indícios dessa vontade de aproximação encontram-se, na realidade, mais distantes no tempo do que é comum entender-se. Se apenas no reinado de D. Manuel se mostra explícita e irreversível essa entrega, a verdade é que os primeiros sinais reveladores da mudança cultural em curso se podem ficticiamente remeter a 1415. A arrancada expansionista é fruto da complexa carga de pressões exercida no interior do país mas é também um sintoma claro da predisposição à abertura e à capacidade de absorção de experiências múltiplas. As forças vitais portuguesas estavam então prontas para correr todos os riscos ligados a uma política territorial e ideológica de imposição, aceitando, ao mesmo tempo, a inevitável reconversão interna de valores que uma operação de tal envergadura haveria de transportar. Nos circuitos económicos rapidamente formados, as atenções não podiam centrar-se apenas em África. Com efeito, foi sobretudo o potencial fabricado a partir do império em construção que forneceu a Portugal os mecanismos de melhor e mais eficaz penetração nos círculos cultos e de maior projecção na Europa. Avanços sensíveis nos campos da experimentação e da ciência náutica promoveram uma cadeia interminável de indagações a vários níveis, cujas respostas circulavam no âmbito alargado do conhecimento que era necessário procurar fora do país.

Nos domínios artísticos a expressão científica não deixou de se manifestar na dinastia de Avis e num tempo anterior ao rei Venturoso. Concretamente, e a partir do reinado de D. Afonso V, as novas abordagens ao espaço efectuadas quer no capítulo da arquitectura, como as obras patrocinadas pelo conde de Ourém em Ourém e Porto de Mós, quer no plano pictórico, como o sentido plástico verificado nas tábuas de Nuno Gonçalves, são bem reveladoras da vontade de acompanhamento de uma dinâmica que agitava todas as permanências medievais e cuja centralidade era direccionada, em última instância, para o território italiano. Por esta via, poder-se-á dizer que o

avanço da política dos Descobrimentos e da Expansão traduziu uma necessidade imperiosa na resolução de problemas internos mas constituiu também a “porta aberta” a uma maior credibilidade e capacidade de pressão nos circuitos europeus. Com as atenções duplamente dirigidas, era, na realidade, a Europa culta, política e ideologicamente dominante que o país queria atingir e transformar-se então em parceiro de respeito. A urgência na construção de uma imagem para o exterior passava por uma multiplicidade de factores a desenvolver internamente, na consciência de não poder, em caso algum, negligenciar a vertente cultural e artística, portadora dos requeridos índices de actualização.

O reinado de D. Manuel constitui o momento exemplar de manifesta reconversão dos valores plásticos em voga. Pactuando ainda com a tradicional planimetria de três naves, a arquitectura religiosa ensaiava o rebaixamento das coberturas com a consequente utilização dos arcos de volta perfeita ou abatido e com a necessária proliferação das nervuras. Assim se dinamizava também o espaço e se obtinham os ingredientes que, remontando às míticas origens da nacionalidade<sup>1</sup>, preparavam o espaço concebido à medida do Homem. O ornamento, integrado no vasto reportório que dava continuidade à expressão tumultuosa da Natureza inscrita nos motivos decorativos da arquitectura do final da Idade Média, confrontava-se com um empenhamento progressivo na revitalização do espaço que passava por outras áreas como a pintura, a escultura, a ourivesaria, os têxteis, o azulejo ou a talha.

Num crescendo de euforia plástica, os motivos decorativos que revestem os elementos estruturadores da arquitectura no período manuelino aceitam a rebeldia dos temas vegetalistas de extracção medieval mas apresentam já também as propostas que conduzirão a outras concepções do próprio espaço usufruído. Assim, troncos nodosos de árvores, raízes, frutos vários ou a turbulência de folhas volumosas acolhem outros temas de filiação humanista e com eles se conjugam em harmonia que deixa perceber a mudança em curso no horizonte cultural e estético deste período.

---

<sup>1</sup> Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, F.L.U.C., 1990, pp. 99-112.

Se a decoração mais emblemática do período manuelino já foi alvo de profundas indagações historiográficas<sup>2</sup>, os contornos do ornamento de perfil italianizante, que também está presente, necessitam ainda de mais esclarecedora precisão. Por várias vias, o reinado de D. Manuel pode ser entendido como um esgotamento das propostas medievais e um momento de aceitação e das primeiras abordagens ao Renascimento italiano. Se os Descobrimentos promoveram uma maior abertura ao mundo conhecido e desconhecido e um maior arrojo na firmeza de uma atitude perante os outros Estados; e se o caudal financeiro nacional engrossou também pelas rotas das embarcações, estavam criadas as condições necessárias não apenas ao desenvolvimento das potencialidades da encomenda geradora de trabalho abundante e qualificado mas, igualmente, à recepção de novos modelos decorativos que vinham, a um tempo, da experiência ultramarina e das ligações portuguesas às potências europeias. Contactos revigorados através de um percurso complexo que passa por uma política diplomática de alianças sempre incentivada na dinastia de Avis, pelo inevitável recrudescimento dos sectores comerciais visualizados no dinamismo das feitorias de Bruges ou Antuérpia, pelo incremento da política dos bolseiros a frequentar os Estudos nas Universidades flamengas, francesas, italianas ou espanholas, e o consequente apetrechamento científico das elites, ou pela intensa mobilidade de pessoas, bens e ideias materializadas ou não na gravura que circula em todo o espaço europeu.

As opções tomadas no envio dos artistas à Itália, na atracção ao território nacional dos italianos, ou ainda na política de importações de objectos portadores de uma plasticidade que se afastava dos modelos de matriz gótica, mostram que também Portugal se preparava para novas apostas no domínio do espaço, das formas e do ornamento. No plano artístico, o período manuelino não deixa, assim, de constituir-se em realidade mais ou menos harmoniosa de correntes em processo de encerramento que acolhem nova moldura de comportamento plástico de referência italianizante.

---

<sup>2</sup> Ver, entre outros: Ana Maria Alves, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. À procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1985; Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a esfera do Rei...*

Desta forma, e antes que a arquitectura se decida pela consagração do espaço humanizado, é pela via da decoração que se apresentam os indícios mais explícitos e reveladores da mudança estética e cultural em curso, num período que tem, forçosamente, de ser entendido como de primeiro Renascimento em Portugal. Os objectivos de modernidade organizam um conjunto diversificado de informações extraídas a partir das heranças deixadas em Portugal pela presença de humanistas como Cataldo Sículo<sup>3</sup>, no país a partir de 1485, ou de artistas como Andrea Sansovino; das interpretações italianizantes dos artistas nórdicos em demanda acelerada do reino de D. Manuel; das frequentes ligações à designada Espanha plateresca; em suma, de uma ambiência cada vez mais imperativa e estimulante pela riqueza de novas e sugestivas propostas.

No território cultural renascentista as categorias ornamentais reservadas aos elementos formais da arquitectura não são entidades secundárias. As publicações quatrocentistas dos tratados de arquitectura ou os textos manuscritos de Filarete ou Francesco di Giorgio, de cuja existência não há memória nas livrarias do mosteiro de Santa Cruz ou de qualquer outra Casa religiosa em Coimbra, foram aqui substituídos pela crescente percepção das alternativas no capítulo da decoração sem que primeiramente se divulgasse uma teoria consistente em torno do ornamento. Com efeito, dir-se-ia que os ensaios que inauguram em Coimbra, no mosteiro de Santa Cruz, a versão romanizada da decoração sondam ainda o terreno escorregadio da pesquisa experimental, fruto da confluência feliz da vontade de modernização da encomenda e da categoria da mão-de-obra presente. A consciência da importância do ornamento enquanto instrumento de persuasão na leitura do espaço decorado cresceu gradualmente à medida que em Portugal ia entrando a literatura adequada e a correspondente familiarização aos novos modelos. Sem que haja notícias de uma teorização de carácter individual sobre o ornamento, sempre associado aos problemas da arquitectura, instalava-se, mesmo assim, uma cultura que não podia descurar as grandes linhas estratégicas que estabeleciam a obrigatoriedade programada de uma conduta decorativa. E

---

<sup>3</sup> Sobre o humanista italiano ver, Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, s/l, F.C.G./J.N.I.C.T., 1997, pp. 33-116; Américo da Costa Ramalho, *Latim Renascentista em Portugal*, Coimbra, Imp. de Coimbra, 1985, pp. 26-97.

mesmo que os autores consagrados no campo da expressão escrita não circulassem em Portugal na mesma proporção da avidez pelo conhecimento dos clássicos, não deixava de ser interpretada a sua visão do mundo que conduzia também a um novo comportamento plástico pela via do ornamento. Desta forma, a cultura que, ao longo do século XV, se foi forjando na Itália renascentista sustentada pela força dos textos escritos não deixou de pensar a eficácia do ornamento, integrá-lo num sistema ordenado de racionalização do espaço construído e atribuir-lhe um grau de potencialidades geradoras de harmonia, equilíbrio e felicidade. Assim chegaria a Portugal e a Coimbra, pelos mesmos canais em que se escoaria também o “pacote” mais global do Renascimento artístico.

Marsilio Ficino (1433-1499), porventura o maior expoente das correntes teóricas paralelas ao saber oficial, instalou na cultura de elite do seu tempo a consciência do domínio do conhecimento em conjugação de esforços com as manifestações menos evidentes da natureza, arvorada agora em máquina afinada que se expressava através de sinais passíveis de descodificação pela inteligência do tempo<sup>4</sup>. As influências astrais encontram no Homem o receptáculo natural à emissão de cargas positivas ou negativas, em função das condições físicas e espirituais do Humano. A preservação da saúde corporal e mental é, assim, fundamental para a obtenção da harmonia pacífica entre o Homem e o Universo, ao mesmo tempo que a fabricação da imagem adequada a essa relação concorre poderosamente para o equilíbrio das forças em presença. *“Anche Porfirio nella Lettera ad Anebo attesta che le immagini sono efficaci e aggiunge che I dèmoni aerei erano soliti insinuarsi in esse, attratti da certi vapori che esalavano dai sacrifici appropriati. Giamblico conferma che energie ed influssi non solo celesti ma anche demonici e divini possono essere captati da sostanze materiali che siano naturalmente in sintonia con le potenze superiori, e raccolte e combinate da ogni parte,*

---

<sup>4</sup> *“E non intendiamo dire che il nostro spirito si predispona alle cose celesti solo per il tramite delle qualità naturali familiari ai sensi, ma più ancora attraverso determinate proprietà che nelle cose sono infuse dal cielo, occulte ai nostri sensi, note con difficoltà alla nostra ragione”*: Marsilio Ficino, *De Vita*, Padova, Ed. Biblioteca dell’Immagine, 1991, p. 285.

*secondo opportunità e nel rispetto dei rituali*”<sup>5</sup>. Ou seja, a materialização da imagem, definida com o rigor da erudição humanista, estipula a medida do conhecimento e converte-se em mediador privilegiado na cadeia dos fluxos universais.

Não é, pois, estranho que no ambiente onde se haveria de forjar a Academia platónica da Virtude, a obsessão pela imagem e pelas categorias qualitativas da sua representação tenha prevalecido nas preocupações dos intelectuais da época. Com papel interventivo na tradução de realidades imateriais, a imagem representa e dinamiza também um mundo secreto, cujo hermetismo é sustentado pela recorrência ao fantástico, ao monstruoso e ao indecifrável<sup>6</sup>. Assim se recuperam e activam os símbolos do misterioso, conferindo, por exemplo, dignidade intelectualizada ao hieróglifo egípcio ou às mais diversas manifestações do oculto. E, não é por acaso que a insistência na imagem se desenvolve intensamente na procura de uma adequação do mundo sensível ao inteligível. É ilustrada a primeira edição, em 1499, do *Hypnertomachia Poliphili*, no rasto dos amores entre Poliphilus e Polia e num enquadramento espacial onde não faltam os registos arquitectónicos da Antiguidade conjugados com as memórias de uma simbólica perdida e centrada no mistério egípcio<sup>7</sup>, como passam a ser profusamente ilustrados os textos dedicados à arquitectura.

Vai no mesmo sentido a divulgação dos emblemas de Horapolo, figura problemática cuja verdadeira identidade permaneceu sempre incerta. De qualquer forma, tratar-se-ia de um estudioso do séc. V, adepto do cristianismo que, na transmissão de um conjunto assinalável de conceitos que o

---

5 Marsilio Ficino, *De Vita*, p. 295.

6 Ver, a este propósito, o excelente e bem documentado estudo de Luciana Müller Profumo, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, Ed. Cátedra, 1985, pp. 141-168.

7 Veja-se o paralelismo entre a pirâmide que constitui a ilustração mais divulgada do romance de Francesco Colonna e o mausoléu de Belevi, a cerca de 15 km. de Efeso. Hipoteticamente, este seria o monumento funerário de Antíoco II, morto por envenenamento em 247 a. C., e que manteve acesos conflitos com o rei Ptolomeu do Egipto: Öcal Özeren, *Efeso*, Istanbul, 1993, pp. 17-18.

A mesma volumetria assente num corpo quadrangular a partir do qual se ergue a pirâmide, sem o pináculo terminal no monumento de Efeso, e idêntica morfologia clássica na definição dos elementos de arquitectura, provam que Francesco Colonna tinha à sua disposição um manancial de referências que conciliavam o ideário do classicismo com a ingerência da cultura egípcia.



Renascimento interpretou de natureza moral e religiosa, estava ainda rodeado pelas evidências reais de uma cultura egípcia entranhada no espaço físico e mental da Antiguidade clássica<sup>8</sup>. Publicado pela primeira vez em 1505, apenas a edição de 1543 seria ilustrada<sup>9</sup>, inserindo-se num tempo próprio da pesquisa hermenêutica dos símbolos e, ao mesmo tempo, desencadeando o processo que levaria à legitimação da emblemática e ao sucesso dos *Emblemas* de Alciato, porventura o seu maior expoente para o séc. XVI<sup>10</sup>.

Para Alberti, “*Gran cosa certo è la Architettura, ne stà bene che ogn’uno si metta a tanta impresa, bisogna che sia di grandissimo ingegno, studiosissimo, habbia ottima dottrina. Et è di necessità che sia sperimentato assai, & sopra tutto che habbia purgato giudicio, & maturo consiglio, colui che ardisca di far professione di Architetto... Dallo ingegno adunque la inuentione; Dalla esperientia, la cognitione; Dal giudicio, la elettione; Dal consiglio, la compositione; è di necessità che proceda; & con la arte poi si rechi a fine quel che altri si mette a fare*”<sup>11</sup>.

Com estas palavras, contidas no tratado sobre arquitectura, *De Re Aedificatoria*, L. B. Alberti não inaugurava uma era mas deixava expressa a mudança irreversível de um tempo que cada vez menos admitia o amadorismo no campo das formas plásticas. A personagem do arquitecto, que definitivamente se impunha pela sagacidade, destreza mental, qualidades humanas e sabedoria, transformava-se no herói cuja responsabilidade passava pela construção do bem estar, geral e particular, pela obtenção de um prazer vivido e partilhado, em suma, pela felicidade dos povos.

A estrutura do *De Re Aedificatoria* já foi definida em três níveis<sup>12</sup>: o da necessidade, o da comodidade e o do prazer. O primeiro, que abrange os Livros

---

8 Horapolo, *Hieroglyphica* (Int. de Jesús M. González de Zárate), Madrid, Ed. Akal S. A., 1991, pp. 7-37.

9 Horapolo, *Hieroglyphica*, p. 21.

10 Alciato, *Emblemas*, Madrid, Ed. Akal S. A., 1993.

11 Leon Batista Alberti, *L’Architettura*, Venetia, Appresso Francesco Franceschi, 1565, p. 354. Esta edição reproduz, com outro título e ilustrações, o texto inaugural do *De Re Aedificatoria*.

12 Françoise Choay, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l’architecture et de l’urbanisme*, Paris, Éd. du Seuil, 1980, pp. 86-129.

I, II e III, refere-se à estrutura da construção e trata dos problemas da forma e dos materiais. O segundo, nos Livros IV e V, versa a adaptação orgânica do edifício às suas funções e o terceiro, debate-se com a ornamentação de espaços públicos e privados, sacros e profanos. A este nível, eficazmente articulado com as estruturas, Alberti concede uma importância vital na obtenção harmoniosa da beleza e do prazer.

Em todos os níveis, as referências fundamentais vêm de Vitruvio e da Antiguidade, se bem que Alberti não se exima de criticar o arquitecto romano que, “*parlava, di maniera, che a Latini pareua che è parlasse Greco, & a Greci pareua che egli parlasse Latino; Ma la cosa stessa nel dimostrarci si fa testimonianza, che egli non parlò nè Latino, nè Greco; di modo che egli è ragioneuole, che egli non scriuesse a noi, poiche egli scrisse di maniera, che noi non lo intendiamo*”<sup>13</sup>, nem de estipular, ele próprio, medições que considera correctas pois, a propósito da coluna, anuncia que, “*Queste cose non ho io trouato che sieno scritti dagli Antichi, ma le ho notate con diligentia, & con studio da le opere de lo buone Maestri*”<sup>14</sup>. A ligação a Vitruvio, que Alberti cita frequentemente, está, aliás, expressa nos mesmos dez livros que formam o *De Architettura* e em idêntica preocupação com o enaltecimento da arquitectura e da figura do arquitecto, com a solidez do edifício, a sua forma, decoração, comodidade e adequação aos diversos estratos sociais a que se destina.

Mas se, “*il grandissimo ornamento de la città, è la moltitudine de cittadini*”<sup>15</sup> o *De Re Aedificatoria* é, como já frisou Argan<sup>16</sup>, um verdadeiro manifesto urbanístico em que a principal preocupação do autor consiste na fundamentação de uma cidade ordenada, bela e aprazível onde a coordenação dos espaços públicos, dialogantes com a intimidade do privado, realizam e sustêm os valores do Humano. Uma cidade erigida em paraíso, onde a Razão e

---

<sup>13</sup> Alberti, *L'Architettura*, p. 160.

<sup>14</sup> Alberti, *L'Architettura*, p. 197.

<sup>15</sup> Alberti, *L'Architettura*, p. 201.

<sup>16</sup> Giulio C. Argan, “Il trattato «De re aedificatoria»”, *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Milano, Feltrinelli Ed., 1984, pp. 111-123.

a Beleza se conjugam na obtenção do prazer e do deleite universais<sup>17</sup>. Uma Razão que não é expressamente definida por Alberti mas que se adivinha próxima de um comportamento cívico, moral e religioso, directamente relacionada com a sedução da liberdade.

As referências alongadas às formas geométricas “perfeitas” e à magia dos números, relacionados com a harmonia musical e a natureza orgânica das coisas<sup>18</sup>, remetem para um sistema complexo de interacção entre o micro e o macrocosmos, numa aceitação tácita dos preceitos neoplatónicos<sup>19</sup>. Num discurso rico de abstracção, os seus escritos sobre a família, sobre a pintura e sobre a escultura, como também o *De Re Aedificatoria*, denunciam as tendências de uma época que constrói um novo sistema valorativo, não para destronar Deus mas para O realizar através da Razão e sondar os seus desígnios, muitas vezes por via de associações teóricas emblemáticas como a magia/cabala/alquimia. Na sociedade estratificada e selectiva em que as estratégias dominantes estão a cargo, já não dos senhores da guerra ou da linhagem eternizada mas, e cada vez mais, dos detentores do saber e do conhecimento, a cruzada pauta-se agora pela conquista das fontes que permitam o acesso ao estatuto intelectualizado da sabedoria.

No mundo das artes plásticas, a questão da beleza transformava-se em essência pura a alcançar apenas pelos eleitos. Na arquitectura, a obtenção da beleza passava por um processo complexo em que a mediação de uma Razão autoritária geria a harmonia das partes do edifício estipulando proporções e estabelecendo a organicidade da composição<sup>20</sup>. A ornamentação funciona para

---

<sup>17</sup> “...che alcuna cosa sia bella non nascerà dalla oppenione, ma da uno discorso, & da una ragione che harai dentro nata insieme con l'anima...”: Alberti, *L'Architettura*, p. 337.

<sup>18</sup> Os capítulos V e VI do Livro IX são inteiramente dedicados à interpretação dos números eleitos bem como à sua ligação ao mundo da Música e às formas consideradas perfeitas: Alberti, *L'Architettura*, pp. 336-347.

Franchino Gafurio acabaria por ser o grande teórico musical do Renascimento com a publicação de, *Theorica Musice*, em 1492, e, *De Harmonia musicorum instrumentorum*, em 1518.

<sup>19</sup> Veja-se, a este propósito, Raynaldo Perugini, *La Memoria Creativa. Architettura ed Arte tra Rinascimento e Illuminismo*, Roma, Officina Ed., 1984.

<sup>20</sup> “la Bellezza è vn conserto di tutte le parti accomodate insieme cõ proportione, & discorso, in quella cosa, in che le si ritruouano; di maniera, che è non ui si possa aggiugnere,

Alberti como o último e supremo estágio da “perfeição” que convive harmoniosamente com as estruturas do edifício<sup>21</sup> e nasce, “*ò da la fantasia, & discorso de l'ingegno; ò da la mano de l'Artefice, ò vero è inserto in esse cose rare da la Natura*”<sup>22</sup>. O arquitecto, o mentor do projecto, é, igualmente, o grande responsável pelo sector decorativo e a ele lhe cabe “vestir” as estruturas com as roupagens adequadas ao espaço construído e ao local<sup>23</sup>.

Se a primeira edição de Alberti, de 1485 em Florença, escrita em latim e sem ilustrações, ou as três de Vitruvio durante o século XV<sup>24</sup>, não configuraram as preocupações com a imagem, os textos sobre arquitectura, ainda nos finais do século XV e no século seguinte, vão tentar encontrar as respostas sobre o espaço e as formas também através da visualização forjada dos elementos arquitectónicos. Os mais importantes expoentes da arquitectura italiana do Renascimento vão, assim, passar a conciliar a prática arquitectónica com a teoria, enredando-se em elementares ou mais ousadas construções da imagem e com a recorrência ao desenho formado a partir das leis da matemática e da geometria. São, na realidade, os homens directamente ligados à arquitectura, com ou sem obra publicada em vida, que vão ser os grandes teorizadores do espaço, das formas e, em última análise, do ornamento. Como refere Roland Recht, a propósito da edição vitruviana de 1521 em Milão,

---

*o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non ui stesse peggio*”: Alberti, *L'Architettura*, pp. 162-163.

<sup>21</sup> Que as construções sejam “*vtili, & commode, & ancora principalmente ornatissime, & perciò gratiosissime, talmente che chi le riguarda habbia ad hauer caro*”: Alberti, *L'Architettura*, p. 162.

<sup>22</sup> Alberti, *L'Architettura*, p. 166. E especificando : «*A l'ingegno si apparterà la elettione, la distributione, & la collocatione, & simile altre cose, che arrecheranno dignità a l'opere. A la Mano lo accozzar insieme, il mettere, il leuare, il tor via, il tagliare atorno, il pulimento, & l'altre cose simili che rendono l'opere gratiose. A le cose è inserto da la Natura la grauezza, la leggerezza, la spessezza, la purità cōtro l'inuecchiare la virtù, & altre cose simili, che fanno l'opere marauigliose*”: Alberti, *L'Architettura*, p. 166.

<sup>23</sup> “*Sarà difetto ancora se gli adornamenti, che si aspettano à gli edifitii Publici, tu gli accomoderai à priuati, ò quelli, che si aspettano à priuati, tu gli applicherai à le muraglie Publiche ... non bisogna anco però che tutte sieno addornate vguualmente con ornamento grandissimo; ne le vorrei anco tutte piene di ricchezza, ma vorrei che altri si seruissi, non tanto della abbondantia, quanto della varietà delle cose. Collocherà cose eccellentissime ne luoghi principali; & le mediocri ne luoghi meno principali; & le piu minuali, & di manco stima collocherà ne luoghi piu humili*»: Alberti, *L'Architettura*, pp. 351/353.

<sup>24</sup> A primeira, publicada entre 1486 e 1492 em Roma, tem apenas um círculo: Dora Wiebenson (coord. de), *Los Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988, pp. 52-53.

levada a cabo por Cesare Cesariano, “*Le dessin tend à visualiser un développement textuel. Les livres de Vitruve décrivent des formes artistiques (architecturales ou plastiques) et l’image apparaît par conséquent comme la «réalisation» du texte. Cela a pour conséquence que l’image peut très facilement remplacer le texte, se substituer à lui dans la mémoire du lecteur et que c’est bien l’illustration qui produit du sens. L’image sert alors d’ancrage au texte: la vision que Cesariano propose de l’Antiquité de Vitruve n’est pas une vision textuelle, si je puis dire, mais «imaginée» par un homme du XVI<sup>e</sup> siècle*”<sup>25</sup>. Ou seja, a ilustração dos textos modelados pela Antiguidade, constitui a versão renascentista do mundo clássico; em suma, a recriação, através da palavra e da imagem, de uma plasticidade que diz tanto do ambiente a que se reporta como do momento em que ocorre essa nova criação.

António Averlino, cuja designação grega, Filarete ou “amante da virtude”, aponta para o universo das suas auto-intituladas referências, sofreu reparos demolidores desde Giorgio Vasari<sup>26</sup> até à crítica contemporânea: “*La originalidad de sus ideas es el resultado tanto de su ignorancia como de su independencia. Careciendo del profundo conocimiento de la teoría y la práctica arquitectónica que acompañaba a Alberti, se vio obligado a formular sus propias leyes de diseño y aplicación de las formas arquitectónicas. Lamentablemente, su lenguaje, irregular y falta de elegancia, mantuvo oculto durante mucho tiempo el gran logro intelectual que la obra supone*”<sup>27</sup>. A obra, escrita entre 1458 e 1464 e apenas publicada neste século constitui, afinal, e mais do que o texto albertiano, um espelho das indefinições que não podiam deixar de estar presentes no processo do conhecimento dos clássicos. Os vinte e quatro livros dedicados a Francesco Sforza, aos quais foi acrescentado um 25<sup>o</sup>, dedicado a Piero di Cosimo em 1464<sup>28</sup>, traduzem as preocupações humanistas

---

25 Roland Recht, “Codage et fonction des illustrations: l’exemple de l’édition de Vitruve de 1521”, *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard Éd., 1988, p. 62.

26 Crítico no tocante aos trabalhos de Filarete, Vasari é particularmente mordaz quanto à sua obra teórica: “...non vi se ne trovano se non poche, e quelle sparse senza ordine per tutta l’opera; e dove meno bisognava ha durato fatica ... per impoverire e per esser tenuto di poco giudizio in mettersi a far quello che non sapeva”: Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittore, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton Ed., 1991, p. 371.

27 John Onians, in, Dora Wiebenson (coord. de), *Los Tratados de Arquitectura...*, p. 49.

28 Giorgio Vasari, *Le vite...*, p. 371.

quanto à organização do espaço e das formas e reflectem a emergência do pensamento utópico que haveria de conduzir à *Utopia* de Tomás Morus, à *Nova Atlântida* de Francisco Bacon ou à *Cidade do Sol* de Tomás Campanella, referenciadas à *República* de Platão<sup>29</sup>.

O universo cultural de António Averlino passa pela invocação dos textos de Vitruvio e Alberti e pela adopção dos modelos arquitectónicos da Antiguidade (com rasgados elogios à obra de Brunelleschi); pelas alusões constantes à mitologia e aos autores clássicos como Platão, Plínio, Ovídio ou Virgílio, mas também pela apropriação de uma filosofia medieval com a marca bíblica, onde sobressai um património alargado, com citações mais ou menos explícitas, e ligado a referências diversas como o pensamento de Isidoro de Sevilha. Na realidade, o antropomorfismo da teoria arquitectónica filaretiana, fazendo coincidir o primeiro arquitecto com a figura de Adão<sup>30</sup>, ou justificando, por exemplo, a utilização sistemática que faz da planta em cruz

---

29 “Dell’utopia mancano, però, I caratteri intrinseci, cioè l’idea di uguaglianza comunitaria, l’elemento satirico, la critica, ironica o aspra, della società...”

*Nella Sorzinda il Filarete non addita, infatti, ideali di sovvertimento delle istituzioni, né indica ideali ugualitari, o di indifferenziata comunanza.*

*La città progettata risponde alle preoccupazioni fondamentali che caratterizzavano il problema urbano del Rinascimento: igiene pubblica, sicurezza interna, difesa da attacchi esterni, razionalizzazione legislativa, ecc. Ma un primato all’opera filaretiana deve essere riconosciuto: quello di avere proposto un progetto di città abbastanza dettagliato, sia dal punto di vista urbanistico che architettonico, con indicazione organizzative tecniche e formali: dalla pianta generale alle mura fortificate, alla distribuzione delle varie piazze centrali, alle diverse tipologie edilizie, all’organizzazione del cantiere, al reperimento dei materiali da costruzione ecc. La difficoltà di cogliere dalla faticosa esposizione una coerenza interna - che comunque esiste - non esime dal riconoscere nel trattato una precisa aderenza fra il “sistema” architettonico e l’ordinamento della città ipotizzata dall’architetto... La sua città è quindi una città ideale fondata sull’a priori, piuttosto che una città utopica, quando si intenda attribuire a quest’ultimo termine un significato rivoluzionario ed eversivo”: Antonio Averlino detto Filarete, *Trattato di Architettura*, Milano, Ed. Il Polifilo, 1972, Intr. de Liliana Grassi, pp. XXVII-XXIX.*

30 “I primi inventori... è da credere che guardassero alla più degna e ala più bella forma, fusse chi volesse, perché quella di Adamo...per più ragioni era la più bella...”

*Non è dubbio che lo edificare fu trovato da l’uomo. Chi fusse il primo che facesse case e abitazione certo non abbiamo, ma è da credere che subito che Adamo fu cacciato dal Paradiso, e piovento e non avendo altro più presto ricovero, si misse le mani in capo per difendersi dall’acqua; e si come costretto dalla necessità per vivere il mangiare, così l’abitare era mestiero per difendersi da’ mali tempi e dall’acqua”: Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato...*, Liv. I, pp. 18, 23-24.*

grega pela via da simbólica cristã<sup>31</sup>, remetem o autor para o campo da alegoria e da simbologia com inegável tributo medieval. No mesmo sentido, vai a programação estabelecida a partir das relações astrológicas conciliadas com elementos mágicos na definição de Sforzinda, cuja planta evidencia a dominância da cadeia inter-estrelar; ou ainda a composição do palácio do Vício e da Virtude com a representação das sete Virtudes<sup>32</sup>. Pela concepção de um palácio desta natureza, Filarete pode, aliás, ser considerado, “*il primo che immagina un progetto architettonico servendosi del mito come punto di partenza*”<sup>33</sup>. Mas a concomitante presença das relações numéricas e geométricas na definição de espaços arquitectónicos e urbanísticos, faz com que o discurso, eminentemente simbólico e moralista de Filarete, adquira um tom de cientificidade moderna que concilia, afinal, a religião e o Humanismo. Como, de resto, sublinhou já Liliana Grassi<sup>34</sup>, as nove Musas que se encontram junto à figura da Virtude no referido palácio, mais não reflectem do que a conquista da moral através da ciência. E se a recorrência sistemática aos anagramas, como o Onitoan Noliaver<sup>35</sup> para designar Antonio Averlino, à linguagem emblemática e aos enigmas contidos no universo do hieróglifo egípcio ou nas formulações labirínticas, pressupõe uma filosofia medieval não esgotada, conduz também à exploração de um ambiente cultural atraído pelo fantástico e pela capacidade de decifração do mistério contido na cadeia de relações entre o macro e o microcosmos.

---

31 “*Il perché le chiese si fanno in croce si è perché poi che venne Cristo s’è usato per riverenza sua, perché fu posto in croce; per quella similitudine si sono poi fatte le chiese la maggior parte in croce, e questo poi che venne il Cristianesimo si sono fatte, ché anticamente, perché erano idolatre, non avevano rispetto, e facevagli tondi e in altro modo e forme, come n’appare oggi di a Roma una, la quale si chiama Santa Maria Ritonda, il quale si chiamò Panteon, e a Firenze Santo Giovanni, che secondo che si dice era dedicato a Marte, e questo era in otto facce, e così in molte altre forme gli facevano*”: Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato...*, Liv. VII, pp. 186-187.

32 “*E questi muri, come per un poco di disegno congittato mostrai, fa che d’arco in arco, fatti tutti questi dispartimenti I quali per infino a questa sommità vengono, dove che fanno ponti d’essa, per li quali si passa questa distanza che è dalla scorza al tondo del mezzo, I quali sette ponti per figura fatti alla somilitudine delle sette virtù, cioè delle tre teologiche e le quattro cardinali*”: Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato...*, Liv. XVIII, p. 541.

33 Kenichiro Hidaka, “La Casa della Virtù e del Vizio nel trattato del Filarete”, *Les Traités d’Architecture...*, p. 129.

34 Liliana Grassi, texto introdutório ao *Trattato...*, p. XVIII.

35 Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato...*, Liv. XVIII, p. 557.

Com efeito, o pressuposto da origem divina da arquitectura, não impede Averlino de entroncar nas posições teóricas mais avançadas do seu tempo: a arquitectura como ciência de grande intelecto e o arquitecto encarado como artista-herói que necessita de um conjunto alargado de conhecimentos teóricos e de uma competência também fornecida pela experiência; a importância dada ao papel do mecenas, visto como pai da construção, em correlação de esforços com o arquitecto, entendido no âmbito do materno, no seio do qual se desenvolve, durante nove meses, o projecto arquitectónico; a noção da organicidade da arquitectura, que seria mais tarde aproveitada pela perspectiva historiográfica de Vasari; e, evidentemente, a convicção da eficácia contida nas lições da arquitectura clássica, arvorada em modelo supremo.

Verdadeiramente inédito é o empenho de Filarete no sentido de acompanhar o texto com sucessivas ilustrações que vão desde o simples tratamento de letras capitais em jeito de iluminura, à exploração decorativa de tarjas para frisos, ao desenho de elementos arquitectónicos, rostos ou figuras humanas e ao projectar de espaços através de plantas e desenhos vários de arquitectura. E, se muitos dos seus projectos impõem ainda um sentido de verticalidade definido pelas enormes torres que, muitas vezes, estipulam os volumes das suas construções<sup>36</sup>, as preocupações com a programação racionalizada do espaço, com o apuramento da fraseologia arquitectónica do classicismo e com o ornamento de matriz antiga, num texto em diálogo à maneira platónica, fazem dele um artista e um intelectual bem inserido no ambiente de elite da segunda metade do *Quattrocento* italiano. A verdade é que nem todas as suas ilustrações correspondem às descrições no texto; e se este desfasamento indicia outro autor, que não Averlino, para os desenhos inseridos nos manuscritos, este terá, pelo menos, fornecido as respectivas orientações. Um dos vários exemplos que se encontram nestas circunstâncias é o “livro de ouro”, descrito no Livro XIV como, “*grande de’ maggiori ch’io vedessi mai,*

---

36 Das suas obras, veja-se a torre que coincide com a entrada principal do castelo sforzesco em Milão, reconstruída neste século, e que transporta ainda as heranças medievais no âmbito da maior proximidade à esfera do divino e do domínio político identificado com a projecção de verticalidade. Mas, “*Le fonti antiche e medievali spiegano solo in parte questo tipo di pianta. Dal S. Lorenzo di Milano derivano le torri angolari... Più convincenti appaiono i rimandi all’architettura veneziana: per quanto riguarda le integrazioni decorative all’architettura... Filarete manifesta spiccata predilezione*”: Luisa Giordano, “Il trattato del Filarete e l’architettura lombarda”, *Les Traités d’Architecture...*, p. 124.



*ed era in questa forma fatto: le tavole erano tutte d'oro massiccio, grosse quanto una buona tavoletta di legno, ed èvi su scolpito da uno canto queste immagine, le quali stavano in questa forma come qui su questo libro sono disegnate. In questo modo era la coverta e la forma di questo libro, e da l'uno canto e da l'altro era discritta una figura inuda, con una rivolta sotto uno piè e aveva l'ali a' piè e a le mani e a le spalli, ed el capo era pieno d'occhi e d'orecchi, e da l'una mano aveva la descrizione della terra e da l'altra mano teneva due bilance l'una seguale dall'altra, cioè l'una alta e l'altra bassa; stava in atto di correre, aveva in capo una ghirlanda, aveva ancora uno filo legato alla lingua e uno a ciascuna mano e uno a ciascuno piè. E poi di riecto da esso gli era una figura nuda pure, in forma di femmina, la quale aveva intorno uno sottile velo e sedea su uno cuore, aveva ancora uno paio di zoccoli I quali parevano come dire di piombo in piè. Teneva in mano una bilancia eguali e da l'altra teneva tutti quegli fili che aveva in bocca e anche alle mani e alli piedi; aveva in testa una corona di puro oro”<sup>37</sup>.* Na realidade, as supostas representações da Fama ou da Fortuna e da Sabedoria ou da Razão, dão lugar, na ilustração do “livro de ouro”, a duas figuras femininas, uma inferior cujo corpo é transformado em duas espécies de volutas com terminações florais e duas hastes vegetalistas (donde pendem também flores) substituindo os braços. Estas constituem o suporte de um vaso de onde emerge o corpo da figura superior, de longos cabelos encaracolados e cujos braços se apoiam na cabeça de dois *putti* que amparam o vaso. Enquadrando esta figura encontra-se a inscrição: MEMORIA \* IGENGNO \* ITELLETO. Sem preâmbulos, o apelo à experiência, à capacidade inventiva e à Razão. Ladeando o campo do motivo central, uma moldura ostenta decorações de enrolamentos vegetalistas e florais que divulgam uma temática que se irá tornar comum. O livro é preso com fechos também decorados, três no lado maior e um no lado menor. Porventura, uma alusão neoplatónica aos dois mundos, um inferior, obscuro e dominável, o outro da Razão, brotando radioso do vaso entendido como receptáculo do tesouro alquímico.

---

<sup>37</sup> Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato...*, Liv. XIV, pp. 411-412.



Filarete, O Livro de Ouro, no *Trattato di Architettura*, Livro XIV, fl. 108/v.

Não se encontra propriamente no tratado de Filarete uma teoria do ornamento capaz de se arvorar em ensaio metodológico com consistência. As suas preferências por uma decoração abundante podem ser extraídas das ilustrações ou do texto, onde, muitas vezes, não consegue dar uma visão clara das suas opções. A dominante consiste no preenchimento quase à exaustão das formas arquitectónicas com uma decoração cujas referências são, sobretudo, clássicas<sup>38</sup>, embora integradas numa linguagem simbólica de raiz cristã. Os

---

38 A propósito do palácio descrito no Livro XV, “*gli ornamenti... moltissimi erano dentro e di fuori; dice che nella sommità era su ogni cantone uno cavallo di bronzo grandissimo, i quali l’uno era volto a levante, e l’altro a ponente, l’altro a settantrione, e l’altro a mezzodi; suvi su ognuno una figura di bronzo dorata con una bandiera in mano, la quale era in modo ordinata che quando vento traeva, sempre si voltavano secondo quel vento. Questi erano tutti dorati, e così negli altri quattro erano ancora figure al medesimo modo sopradetto, le quali rappresentavano figure d’uomini degni e inventori di cose degne, come fu Saturno, che in Italia insegnò coltivare la terra e seminare le biade; e Bacco, che insegnò piantare le vigne a quelli d’Egitto; era ancora Minervo, che fu inventore dell’uso della lana; eragli ancora Carmenta, che fu inventrice delle lettere latine; eravi Ercole inudo con tutti i suoi dodici gesti, o vuoi dire fatiche, cioè come amazzò Anteo, e come menò Cerbero fuori dell’inferno, e come amazzò Cacco, e come amazzò Gerione, e come amazzò el Leone emineo, e come amazzò il porco, e Idra, Acheloo, cioè il Toro, e come amazzò i Centauri, e come amazzò li cavalli di Diomede, e come amazzò la cervia, e come amazzò il serpente che guardava i pomi d’oro. Tutte queste cose erano di bronzo dorate grandissime. Era ancora su’ quattro canti di questa acqua, cioè alla fine delle strade... questi erano come dire quattro ricettacoli, i quali a similitudine di quattro venti e stavano nella forma che qui si vede, con una figura di bronzo su la sommità,*”

espaços humanistas de Filarete são ornados com uma decoração profusa e disseminada pelos edifícios de planta centrada, forjando delirantes efeitos cénicos quer através dos motivos apostos nos elementos arquitectónicos quer pela articulação fantasiosa destes. As esculturas figurativas alegóricas ou as estátuas equestres têm, assim, um papel determinante na obtenção de uma imagem simultaneamente feita de persuasão humanista e de espectacularidade. Por outro lado, os enrolamentos florais e vegetalistas, as grinaldas de flores e frutos, as taças e candelabros, as figuras híbridas e contaminadas pelo mundo vegetalista<sup>39</sup>, em nítida apreensão da sensibilidade do grutesco, ou a preocupação pela adequada geografia do ornamento, dão a exacta medida de um contexto decorativo classicizante, cujas potencialidades haveriam de ser desenvolvidas a curto prazo.

Dada a não publicação do texto de António Averlino, é hoje impossível determinar com rigor até que ponto foi importante a sua influência na construção das ideias ou dos espaços arquitectónicos, nos finais do século XV e ao longo do século XVI. Mas, a constatação da recuperação de noções filaretianas em Vasari ou a declaração expressa por Vincenzo Scamozzi, no distante ano de 1615, aquando da publicação em Veneza do seu *Dell’Idea dell’architettura universale*, no sentido de possuir uma cópia do manuscrito de Filarete<sup>40</sup>, faz suspeitar que a “*risonanza e la conoscenza del trattato dovettero essere assai più estese di quanto non si sia ritenuto fino ad oggi. Basterebbe considerare non soltanto il numero dei codici del testo volgare e della traduzione latina, ma l’influenza che la teorizzazione architettonica filaretiana esercitò sulle tipologie architettoniche e sullo svolgimento formale dell’architettura dei secoli successivi*”<sup>41</sup>.

O último dos grandes tratadistas do *Quattrocento* italiano, Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), também não viu a sua obra publicada, pois tal só

---

*grandissima, in su ciascuna che rapresentava il nome di quel vento*”: Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato...*, Liv. XV, pp. 455-456.

39 Veja-se, por exemplo, o motivo do tímpano do frontão triangular da porta do claustro central do hospital descrito no Livro XI, ou o tema já referido na capa do “livro de ouro”, descrito no Livro XIV.

40 Liliana Grassi, texto introdutório ao *Trattato...*, p. XVII.

41 Liliana Grassi, texto introdutório ao *Trattato...*, p. XVII.

viria igualmente a acontecer no século XX, por iniciativa de Corrado Maltese que reuniu os textos sobre arquitectura e sobre engenharia e arte militar<sup>42</sup>.

Artista multifacetado e com uma produção ligada aos círculos de elite cultural da Itália do séc. XV, como Urbino, Nápoles, Milão, Pavia ou Siena, Francesco di Giorgio deixou uma obra teórica que, enquadrando-se no mesmo universo de referências clássicas onde se reconhece sempre a voz de Vitruvio, envereda sobretudo pela acentuação dos pressupostos ligados à ideia da organicidade da arquitectura. A decoração funciona mais como um pressuposto presente na articulação dos elementos arquitectónicos e ganha expressão na totalidade do conjunto edificado. Para o tratadista, a actividade do arquitecto na execução do projecto passa pela selecção do ornamento, pela montagem dos elementos dissociados ou pela reunião proporcional de todas as variantes em presença. Os problemas teóricos entre a liberdade de invenção e a *imitatio* que Alberti não conseguiu resolver com substância, permanecem em Francesco di Giorgio por solucionar, tanto mais que também proclama que quanto mais antigos são os edifícios maior é a necessidade de inovar<sup>43</sup>. Desta forma, a constante recorrência à invenção e ao engenho, à imaginação e à razão, são as estratégias, nem sempre conciliáveis, onde se apoia o discurso de Giorgio Martini para justificar um prazer estético confrontado com um reportório ornamental extraído do sistema vitruviano, da Antiguidade revisitada e da potencial liberdade criadora do arquitecto. Nesta perspectiva, “*With his numerous drawings of ornament and equally numerous alternative plans for various building types that illustrate his passages on originality, Francesco must have come across as a strong advocate of free invention for any sixteenth-century reader*”<sup>44</sup>.

Profusamente ilustrados, os *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, terminados em 1492, deixam entender que Francesco di Giorgio, “*n’a ... ni équilibré les volumes respectifs des sept parties de son Trattato, ni lié*

---

42 Dora Wiebenson (coord. de), *Los Tratados de Arquitectura...*, pp. 51-52.

43 Alina A. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, New York, Cambridge University Press, 1999, p. 93.

44 Alina A. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance...*, p. 96.

*celles-ci par un véritable enchainement chronologique ou une relation générative, ni même jamais, nulle part, tenté de dissocier théorie et pratique»*<sup>45</sup>. Assim, o universo do ornamento transforma-se numa categoria assimilada e captável apenas quando integrada no jogo das forças tectónicas e “musculadas” de uma arquitectura preferencialmente vocacionada para interpretar a dimensão do Humano.

Os textos de maior impacto no Portugal renascentista do século XVI serão, porventura, os de Sebastiano Serlio, presentes na generalidade das Casas religiosas e nas mãos da encomenda e da mão-de-obra de prestígio. Será atendendo aos efeitos plásticos da luminosidade e da cor que habitam a atmosfera veneziana que Serlio irá desenvolver uma teorização fantasista, e já apelidada de pouco escrupulosa<sup>46</sup>, que reivindica para a arquitectura a continuidade da sujeição aos clássicos e a Vitruvio, condenando-os de seguida na forma leviana como estabelece as proporções das ordens que aderem a critérios de conveniências várias e afogando-as na sobrecarga decorativa com que preenche as estruturas. Com um ritmo de publicação incerto, aparece em primeiro lugar o Livro IV, em 1537, exactamente em Veneza. Nele debate o problema das ordens, as formas, proporções e os elementos ornamentais. No Livro III, publicado três anos mais tarde, manifesta o seu profundo respeito pelo espaço centrado, miticamente representado no Panteão. O Livro VI surge muito mais tarde e já eivado das conotações retiradas da sua estadia em França.

A preocupação com as estruturas espaciais e as potencialidades figurativas e pictóricas, quer da ornamentação quer de soluções perspécticas ligadas à sobreposição das ordens, concedem a S. Serlio um lugar de primeira grandeza num tempo de interrogações que pauta a sua actuação por comportamentos diversos, feitos da necessidade impositiva de uma marca,

---

45 Françoise Choay, *La règle et le modèle...*, p. 208.

46 “*La sua è la fisionomia di un architetto che non ha gusto, che sembra non capire in che cosa consistano le proporzioni armoniche, che si presenta soprattutto come un estroso dilittante...Se il riformare portava al bello, era legittimo, se non addirittura doveroso, eliminare le testimonianze di un gusto ritenuto perverso. Così facevano coloro che, come Serlio, non avevano il senso della storia e del valore dei suoi apporti. Così fanno gli uomini d'oggi, non in nome del bello, ma in nome del funzionale e troppo spesso in nome del denaro quando non lo facciano per calcolo politico, nel quale, molte volte, presunta scaltrezza si associa a intollerabile disonestà*”: Renato Cevese, “La “riformazione” delle case vecchie secondo Sebastiano Serlio”, *Sebastiano Serlio*, Milano, Electa, 1989, pp. 196/199.

política, económica, cultural, religiosa. Discípulo de Baldassare Peruzzi, as atribuições que se lhe possam fazer continuam inseguras. Com um percurso iniciado em Bologna, de onde sairia perseguindo os centros mais dinâmicos na cultura e nas artes, como Roma e Veneza, Serlio terá de ser enquadrado no seu próprio tempo. Nem de outra forma se poderia explicar o êxito retumbante dos seus escritos sucessivamente republicados.

As realizações arquitectónicas mais extraordinárias, nas quais se pode estabelecer um paralelo com os escritos de Serlio, encontram-se em Veneza mas o palácio Tè em Mântua, encomendado por Frederico Gonzaga a Giulio Romano, transporta igualmente, e para além da filiação à villa Madama no enquadramento paisagístico, os efeitos cromáticos do rusticado serliano nas fachadas, a abundância do motivo conhecido por “serliana” e a profusão quase “libertina” de um gosto ornamental pelo maravilhoso e pelo bizarro. Particularmente, os motivos octogonais que decoram a abóbada de entrada num jogo delirante de luz e sombra, encontrando a sua correspondência na pintura fantástica do interior, revelam e realizam um tempo inquieto e longínquo da “passividade” intelectualizada da sociedade albertiana.

A divulgação das *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo em Portugal permanece incerta. Aparentemente, as três edições lisboetas de 1541 e 1542 indiciam uma marca de presença e consulta constantes na primeira metade do século XVI mas, na realidade, a arquitectura portuguesa da década de 40 envereda já por propósitos de acentuada tendência classicizante que se afastam cada vez mais das propostas fantasiosas de Sagredo. Neste sentido vai a explicação deste fenómeno editorial “fora de tempo”, entendida como “*un acto de supuesto oportunismo empresarial por parte de Luis Rodríguez, quien no parece haber contado con la colaboración de ningún arquitecto portugués*”<sup>47</sup>. Confrontado em Paris, em 1539, com o êxito da edição francesa e com ligações profissionais e de amizade com o país vizinho, onde há muito se tinha esgotado a edição original de 1526, o papel do livreiro do rei nas publicações portuguesas de Sagredo teria sido o de fornecer uma clientela, alargada a uma extensão ibérica, com os instrumentos básicos da cultura

---

47 Fernando Marías e Agustín Bustamante, Introdução a, *Medidas del Romano por Diego de Sagredo*, Madrid, 1986, p. 58.

arquitectónica do Renascimento. Aliás, como já Sylvie Deswarte sublinhou<sup>48</sup>, a figura do cristão novo Luís Rodrigues, desempenha lugar de destaque na substituição dos motivos nórdicos por outros de carácter marcadamente renascentista com que os frontispícios dos livros passariam a ser preenchidos. A já sobejamente conhecida ingenuidade de Sagredo nos percursos do classicismo foi também sendo “camuflada” através das apostas gráficas com que as sucessivas edições na Península e em França foram tentando anular a inocência do texto.

De facto, se na década de 40 de Quinhentos os modelos divulgados por Sagredo encontram ainda acolhimento em Tomar, com João de Castilho na exuberante decoração dos capitéis dos novos claustros, em Coimbra, e basicamente confinado ao espaço do mosteiro de Santa Cruz, o ornamento de inspiração sagrediana tinha-se esgotado ao longo da década de 30. Na década de 40 era hora de encontrar alternativas capazes de enfrentar a cultura do decoro.

---

48 Sylvie Deswarte, *Les enluminures de la Leitura Nova, 1504-1522. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*, Paris, 1977, p. 155.

## 2. O ornamento e a cognição do espaço.

Quando no texto clássico de Vitruvio são definidos os três princípios básicos da arquitectura, *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, o papel da decoração, como elemento simultaneamente lúdico e concorrente na obtenção da beleza das formas e da eficácia de um percurso<sup>1</sup>, estava consagrado para sempre. Não deverão, afinal, os registos gráficos de Villard de Honnecourt<sup>2</sup> ser entendidos na sequência das preocupações reveladas pelo arquitecto da Antiguidade? 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.

A arquitectura civil e religiosa dos últimos dois séculos da designada Idade Média, preocupa-se com questões de funcionalidade em que os desígnios de imortalidade ligados à imagética do poder expresso ou pressentido se articulam com um procedimento decorativo adequado. Se as vertentes do tempo e do espaço geográfico são de obrigatório questionamento em toda a arte de edificar, a verdade é que, no contexto europeu dos séculos XIV e XV, a força do ornamento ganha progressiva importância no entendimento estético e ideológico do corpo social. E não são apenas os motivos inscritos nos elementos da arquitectura que expressam as intenções decorativas. A definição de capitéis, mísulas, chaves de coberturas, perfis de molduras ou portais mais ou menos audaciosos, concorrem com outros programas decorativos que se “descolam” da especificidade arquitectónica na obtenção de um ambiente forjado de prazer contemplativo e de festa. A pintura, a escultura avulsa ou

---

1 « *La beauté - dans un texte Vitruve parle même de «probata venustas» (beauté éprouvée) - repose sur trois piliers: la «symmetria», l'«eurythmia» et le «decor». La «symmetria», rapport métrique exact, est principalement basée sur le canon des proportions du corps humain et appliquée par analogie. L'«eurythmia» associe la perception du spectateur et désigne la beauté active ou l'effet heureux des proportions. Le «decor», la convenance, lie éthique et esthétique et comprend les rapports reconnus et naturels entre le programme architectural et sa résolution formelle »: Georg Germann, *Vitruve et le Vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architectural*, Lausanne, Press Polytechniques et Universitaires Romandes, 1991, p. 29.*

2 Villard de Honnecourt, *Cuaderno*, Madrid, Ed. Akal, 1991.



retabular, a ourivesaria ou mesmo o azulejo, estabelecem uma plasticidade cujo papel fundamental passa pela definição de um percurso estético e ideológico conseguido pela leitura e interpretação da totalidade das forças em presença. Se cada uma destas modalidades tem, igualmente, de ser encarada pelo ritmo que estabelece a sua própria especificidade, a sua contribuição para o entendimento do espaço usufruído, revela-se de enorme importância. Incorporando muitas vezes os temas da arquitectura, a pintura, a escultura ou a ourivesaria, moldam a ambiência com duplo carácter, lúdico e orientador de um caminho que corrobora o discurso arquitectónico. Os exemplos da contaminação entre a arquitectura e as outras artes revelam-se, não apenas porque estas se inscrevem dialogantes num espaço arquitectónico mas também porque cada uma delas usurpa, muitas vezes, a especificidade de um vocabulário específico da construção, incorporando-o em si e convertendo-o numa dinâmica de micro-arquitecturas. Por outro lado, as composições retabulares são igualmente capazes de “saltar” da estreiteza dos altares para as fachadas dos edifícios e funcionar como grandes estruturas de aparato acentuando a ideia de triunfo dos portais de entrada<sup>3</sup>.

São estas disciplinas que primeiramente se deixam seduzir pelos motivos divulgados pelo Renascimento que só mais tarde passariam à pedra lavrada em íntima convivência com a arquitectura. Em Portugal são inúmeros os exemplos dados pela oficina lisboeta do pintor Jorge Afonso que desenvolvia, afinal, a dimensão do humano já expressa nas tábuas quatrocentistas de Nuno Gonçalves. A Lisboa chegavam primeiro os homens e a matéria portadora dessas novidades que se infiltravam numa clientela cada vez mais numerosa e sedenta do brilho da erudição através da captação e domínio da nova estética. Também no domínio da escultura, e sobretudo nas composições retabulares, são precocemente (em relação às estruturas arquitectónicas) visíveis os sinais reveladores da absorção e empenhamento nos motivos que se acreditavam de extracção clássica.

---

<sup>3</sup> Já Alberti reforçava a ideia de que, “*quelle cose , che tu farai, sieno, & vtili, & commode, & ancora principalmente ornatissime, & perciò gratiosissime, talmente che chi le risguarda habbia ad hauer caro, che e’ non si sia fatta in alcuna cosa maggiore spesa, che in questa*”: Alberti, *L’Architettura*, Liv. VI, cap. II, p. 162.

A componente “pedagógica” do ornamento estabeleceu-a, desde logo, Alberti ao assinalar a vertente decorativa como parte integrante da beleza que promove a própria segurança do edifício<sup>4</sup>. Conscientes ou não do valor intrínseco da cada unidade ornamental, os homens do primeiro Renascimento sabiam do seu poder expressivo e calculavam a força conjugada da matéria plástica. Aproveitando o caudal generoso do repertório que lhes era oferecido, souberam também utilizá-lo com a elegância que suspeitavam ser inerente à redescoberta do mundo antigo e colocá-lo nos locais exactos para o estabelecimento da concordância harmónica do conjunto decorativo que, por sua vez, se articulava organicamente com a totalidade construída.

Fossem ou não lidas pelos construtores do Renascimento português, as advertências de Alberti quanto à necessidade de dispor o ornamento segundo determinada ordem e medida<sup>5</sup> converteram-se em ideia generalizada e assumiram carácter de obrigatoriedade na execução. O primeiro grande tratadista do Renascimento nunca forneceu qualquer espécie de listagem relativa aos diferentes motivos ornamentais a utilizar na decoração dos edifícios embora se refira quando, por exemplo, define a especificidade das ordens, à conveniência da colocação de vasos e objectos rituais não identificados, bucrânios, grinaldas de frutos, faixas ovuladas ou denticuladas, volutas e, claro, as omnipresentes folhas de acanto<sup>6</sup>. Tal como omite, afinal, as estratégias concretas na localização dessas unidades ornamentais ou o seu grau específico de valoração no confronto com a totalidade decorativa.

---

4 “*Et la bellezza sola impetrerà gratia da gli huomini ingiuriosi, che e’ modereranno le stizze loro, & sofferiranno che non le sia fatto uillania. Ma io uoglio ardire di dire questo, Nessuno lauoro per nessun’altra cosa può giamai esser piu sicuro da le ingiurie de gli huomini, & parimente illeso, quanto che per la dignità, & uenustà de la sua bellezza*”: Alberti, *L’Architettura*, Liv. VI, cap. II, p. 162.

5 “*Tutte queste cose finalmente saranno bene, ma qualunque elle sieno, saranno cose inette, se nel comporle insieme non si uscherà ordine, & modo piu che diligente, conciosia che ciascuna di loro si ha a ridure a numero, di maniera che le pari corrispondino a le pari, le da destra, a quelle da sinistra, le da basso, a quelle da alto, non ui intraponendo cosa alcuna, che perturbi, o le cose, o gli ordini, aggiustando tutte le cose a determinate angoli, con linee simili, & vguali. Puoisi certamente uedere che alcuna uolta, una materia ignobile per esser maneggiata con arte, arreca seco piu gratia, che una nobile in altro luogo confusamente ammassata*”: Alberti, *L’Architettura*, Liv. VI, cap. V, p. 170.

6 Alberti, *L’Architettura*, Liv. VII, caps. VIII-IX, pp. 217-236.

O modelo de arquitecto albertiano, “*non bisogna anco però che tutte sieno addornate vguualmente con ornamento grandissimo; ne le vorrei anco tutte piene di ricchezze, ma vorrei che altri si seruissi, non tanto della abbondantia, quanto della varietà delle cose. Collocherà cose eccellentissime ne luoghi principali; & le mediocri ne luoghi meno principali; & le piu minuali, & di manco stima collocherà ne luoghi piu humili*”<sup>7</sup>. Ou seja, estabelecendo categorias valorativas diferenciadas para o ornamento, não as identifica e todo o universo decorativo é, em suma, remetido para a capacidade operativa do arquitecto<sup>8</sup>. Assim sendo, e tendo em conta que Alberti, conjugado com o texto vitruviano, constitui a pedra basilar em que assentam as construções teóricas posteriores no período renascentista, fácil se torna perceber a indefinição quanto ao valor programático do ornamento e, portanto, quanto à eficácia da sua localização. Tanto mais que a teoria albertiana da beleza vai de encontro a um entendimento globalizante do edificio enquanto unidade orgânica que harmoniza as diferentes partes<sup>9</sup> e incorpora o ornamento como “*una certa luce adiutrice de la bellezza, & quasi uno suo adempimento ... un certo che di appiccaticcio, & di attaccaticcio, piu tosto che naturale, o suo propio*”<sup>10</sup>. Mas, na realidade, a mesma noção de ornamento assume um carácter enriquecido ao identificar-se simultaneamente com elementos de arquitectura<sup>11</sup>, com a devida e precisa articulação entre si, com formas e medidas do espaço arquitectónico, com a implantação feliz da construção em determinado local ou mesmo com categorias mais subtis que se prendem com

---

7 Alberti, *L'Architettura*, Liv. IX, cap. IX, p. 353.

8 “*Dallo ingegno adunque la inuentione; Dalla esperientia, la cognitione; Dal giudicio, la eletione; Dal consiglio, La compositione; è di necessità che proceda*”: Alberti, *L'Architettura*, Liv. IX, cap. X, p. 354.

9 “*...la Bellezza è vn concerto di tutte le parti accomodate insieme cõ proportione, & discorso, in quella cosa, in che le si ritruouano; di maniera, che e' non ui si possa aggiugnere, o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non ui stesse peggio*”: Alberti, *L'Architettura*, Liv. VI, cap. II, pp. 162-163.

10 Alberti, *L'Architettura*, Liv. VI, cap. II, p. 163.

11 “*In tutta l'Architettura il principale adornamento certo consiste ne le colonne, percioche le molte poste insieme adornano le loggie, le mura, & qual si uoglia sorte di Vani, & una sola ancora ha del buono, percioche ella adorna un riscontro di strade, un Teatro, una piazza, serba I Trofei, serue per memoria de le gran cose, ha gratia, recasi dietro dignità, & è cosa difficile a dire quanto spendessino gli Antichi in quelle, per essere ornamento eccellentissimo*”: Alberti, *L'Architettura*, Liv. VI, cap. XIII, p. 196.

as condições variadas no usufruto da unidade construída<sup>12</sup>. A beleza não pode, portanto, prescindir do ornamento porque também através dele ganha materialidade na consciência do observador que, por sua vez, reage por mecanismos inatos a si próprio aos estímulos exteriores. A ideia, de raiz neoplatónica, da capacidade de observar o mundo e projectar a realidade sensível no campo do inteligível, realça o protagonismo assumido pela natureza e transforma o homem no intérprete natural do sensível. Ou seja, a arquitectura, nas suas múltiplas vertentes, não teria sentido sem a leitura orientada do observador. E o ornamento, enquanto gerador e simultaneamente transmissor de códigos valorativos mais ou menos acessíveis, desempenha papel primordial na aquisição do entendimento programado da arquitectura e funciona como instrumento obrigatório para a sua descodificação.

Abstraindo do sentido difuso e alargado do ornamento e integrando-o no universo de “puras” entidades decorativas que entram em processo de contaminação entre o domínio escultórico e as estruturas arquitectónicas, esta leitura restringir-se-á, assim, ao campo dos motivos escultóricos que se agarram aos elementos da arquitectura para com eles formar uma unidade dinâmica que aspira à coerência. Ao mesmo tempo que se arvora em modalidade pictórica na transmissão de uma “história”, com jogos premeditados de luz e de sombra, criando volumes mais ou menos intensos ou dispendo as unidades ornamentais esculpidas em planos sabiamente distribuídos. De igual modo, e por compreensível ordem de razões, atender-se-á ao ornamento que integra as micro-arquitecturas nas composições retabulares, não apenas por se constituir uma linguagem decorativa paralela mas também porque o retábulo desempenha papel fundamental na leitura do espaço interno, adquirindo um protagonismo que resulta, por vezes, na sua transposição para as fachadas materializando o designado portal-retábulo.

## **2.1. O caso particular do grutesco.**

---

12 “... *il grandissimo ornamento de la città, è la moltitudine de cittadini*”: Alberti,

No âmbito da inteligibilidade de um espaço decorado, os motivos de grutesco ganham especial relevância no desafio lançado à interpretação. Porque a descodificação da matéria plástica se encontra directamente relacionada com a captação do espaço usufruído, torna-se obrigatória esta abordagem que compreende o grutesco como elemento decorativo articulado com outras entidades mas também capaz de assumir autonomia no processo “pictural” em que decorre a exposição física e simbólica da área decorada.

Para o entendimento do grutesco, a historiografia tem questionado a validade programática dos elementos “indecifráveis” que dialogam na textura arquitectónica e cuja interpretação se divide entre um carácter meramente decorativo e uma aposta intencional no estabelecimento de um programa iconográfico eficaz e de motivação propagandística<sup>13</sup>. Na mesma ordem de valores, os primeiros sinais da conversão ao ornamento de raiz clássica devem ser sujeitos às mesmas interrogações. Na realidade, e para além dos pressupostos comuns a um ambiente estético que se pretende inovador, cada contexto decorativo obedece a uma especificidade que tem obrigatoriamente de considerar o nível da encomenda patrocinadora e a qualidade de execução da obra.

Podendo, por esta via, estabelecer-se um paralelo com as decorações platerescas que, já anteriormente à década de 20, preenchem as estruturas murais das construções, espanholas ou alargadas a uma escala europeia de primeiro Renascimento, também o emprego dos motivos que denunciam a vontade de aproximação ao mundo clássico, pode ser visto através de uma *“intencionalidad decorativa, que se desentendía de su oscura significación por no ser consciente de ella”*<sup>14</sup>. Mas, se esta questão dificilmente virá a ter um resposta decisiva e peremptória no sentido da sua confirmação ou não, a verdade é que a possibilidade de estabelecer uma situação de compromisso se afigura como a mais válida e, porventura, a mais adequada à decifração desse

---

*L'Architettura*, Liv. VII, cap. I, p. 201.

<sup>13</sup> Vejam-se as posições contrárias de autores como Fernando Marías ou Nicole Dacos, defensores da marca essencialmente decorativa do grutesco, e André Chastel ou Santiago Sebastián, convictos da utilização destes motivos “contaminados” como expressão labiríntica de uma ideia precisa e determinada.

universo decorativo. Por outras palavras, o ornamento desempenha papel fundamental na obtenção de uma “totalidade” pretendida, enquanto “acessório imprescindível” e, ao mesmo tempo, portador de uma cadeia de ensinamentos mais ou menos racionalizados.

A designação encontrada para rotular o conjunto ornamental que engloba os seres híbridos e inquietantes, que desfrutam de diferentes atmosferas e impõem uma organização ritmada ao campo decorativo, não é isenta de algumas indefinições. A própria ortografia tem oscilado entre “grotesco” e “grutesco”, não clarificando a ordem de valores inerentes à escolha manifestada. Na realidade, enquanto a primeira comunga de um sentido de vulgar entendimento ligado à percepção de algo medonho, deformado ou afastado em absoluto dos parâmetros do real, a segunda expressa conteúdos mais restritos e usufrui de uma dinâmica operativa mais próxima da decifração deste contexto. É, efectivamente, no âmbito da coisa oculta, soterrada e de misterioso significado que estas manifestações decorativas do irreal têm que ser encaradas. Mas, se o grotesco define também um universo linguístico e cultural de lata abrangência, o grutesco apropria-se dele e situa-se na circunscrição da sua especificidade discursiva. A chave para a ultrapassagem deste problema encontra-se, por exemplo, nas explicações de Benvenuto Cellini: “*Estos grutescos toman su nombre de las cuevas de Roma donde fueron encontrados por los estudiosos. Estas cuevas antiguamente eran estancias, invernáculos, estudios, salas y cosas así. Los estudiosos los encontraron en los lugares cavernosos que fueron construidos por los antiguos allí donde el terreno presentaba alguna depresión. Se llamaron grutescos porque se utilizó la palabra gruta para designar los lugares bajos*”<sup>15</sup>. Em detrimento de uma concepção generalizada que extravasa o domínio restrito do ornamento projectado em circunstâncias específicas, e porque a raiz etimológica de grutesco se situa na palavra gruta, teremos que optar pela grafia que mais parece obedecer ao contexto original desta tipologia decorativa.

---

14 Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 248.

15 Extraído de Luciana Müller Profumo, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, E. Cátedra, 1985, p. 141.

A reputação do grotesco encontra-se, desde o início, ensombrada pelas conotações negativas expressas no texto vitruviano, quando o autor se refere aos motivos irreais pintados nas superfícies arquitectónicas: “*Ma codeste pitture, che dagli Antichi venivano desunte copiando le cose dal vero, sono ora rigettate per depravato costume introdottosi: poichè dipingonsi su degl’intonachi mostri, piuttosto che immagini di cose vere tratte da fatti avvenuti; e poichè, invece delle colonne, si pongono canne, ed in cambio de’ frontespizj, arabeschi scanalati, con foglie raggrinzate, e con viticci. Si rimirano inoltre candelabri, che reggono edicole, e, sopra le loro acuminate coperture, quantità di piccoli e teneri steli, che nascono dalle loro radici, sorgendo da essi le volute, che, senz’ alcuna verisimiglianza, racchiudono figurine sedenti: come ancora veggonsi da’ gambi spuntar fiori, che contengono mezze figurette, talora di effigie umana, e tal altra di bestie; quando che codesti oggetti in natura nè vi sono, nè vi possono essere, e nè giammai vi sono stati*”<sup>16</sup>. Se estas considerações não impediram o sucesso dos motivos de grotesco, não apenas e sobretudo no século de Quinhentos, as razões da sua obstinada presença nos domínios da pintura ou da decoração arquitectónica, têm que ser procuradas na tardia e pouco explícita publicação de Vitruvio<sup>17</sup> mas, fundamentalmente, no ambiente cultural que acompanhou a emergência do primeiro Renascimento. Na realidade, em território italiano ou no espaço europeu que saía da Idade Média gótica e procurava a adesão às fórmulas do classicismo, “*La découverte de la Domus aurea ne fit donc qu’encourager et stimuler une tendance à l’ornement figuré et à la métamorphose qui était déjà vive*”<sup>18</sup>.

A par de um desejo profundo pela ordenação e controle das forças do cosmos no empenhamento dirigido do processo cognitivo, desenvolve-se a paixão pelo obscuro, pelo hermético, pelo sempre distante ao poder natural da

---

16 Gabriele Morolli (coord. de) *L’Architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati (1829-1830)*, vol. II, Firenze, Alinea Ed., 1988, p. 209.

17 Descoberto em 1414, o texto vitruviano seria pela primeira vez publicado entre 1486 e 1492, numa edição de Iohannes Sulpitius de Veroli, com fraquíssima repercussão nos meios práticos e teóricos da arquitectura. A ávida procura dos ensinamentos do arquitecto da Antiguidade, desencadeou-se apenas a partir da edição de Fra Giovanni Giocondo, em 1511: Dora Wiebenson (coord. de), *Los Tratados de Arquitectura...*, pp. 52-61.

18 Nicole Dacos, “L’ornement”, *La Renaissance*, Paris, Éd. Seuil, p. 316.

razão humana. Se Petrarca já tinha insistido no valor do amor profano, os intelectuais do século XV, reunidos sobretudo em redor da corte esclarecida dos Médici, vão realçar categorias que se integram no universo cristão mas que apelam também à dinâmica das forças ocultas, subterrâneas e com papel determinante no jogo das influências cosmológicas. Por outro lado, “*non è prerogativa dell’epoca rinascimentali il recuperare ed esaltare simboli e immagini riferibili direttamente a una interpretazione antropomorfica del cosmo. È da epoche ben più remote che un tale tipo di interpretazione del mondo si fa strada e tutto il Medioevo occidentale è costellato di personaggi e di teorizzazioni gravitanti attorno al problema del rapporto uomo-cosmo, immagine del mondo-immagine del Cristo, ecc.*”<sup>19</sup>. E, utilizando as palavras de Summers, “*Cuando los autores renacentistas repetían la máxima de Protágoras, para quien el hombre es la medida de todas las cosas, no estaban dando rienda suelta a su optimismo con respecto a las posibilidades de la mente humana en un universo antropomórfico; por el contrario, se hacían eco de un profundo escepticismo, de una penosa fe en la incertidumbre y las limitaciones del conocimiento humano. Sólo conocemos bien las cosas a las que podemos aplicar la medida de nuestra propia naturaleza. En su expresión más extrema - la del propio Protágoras - el mundo existe de manera distintas para cada uno de nosotros*”<sup>20</sup>.

A encomenda esclarecida e a mão-de-obra criteriosa empenham-se, assim, na demonstração visual dos formulários renascentistas e na ordenação das micro-arquitecturas e dos motivos ornamentais que incluem o grotesco, em jogos de simetria calculada que, no dizer de Müller Profumo, “*eliminan cualquier posibilidad de desarrollo narrativo*”<sup>21</sup>. Se não é, portanto, o carácter historiado que faz a fortuna das composições decorativas que dinamizam pilastras, frisos, medalhões ou espaços capitulares, é pela sua categoria de representatividade expressiva de um mundo em constante mutação que os seres fantásticos adquirem substância, a um tempo, qualitativa e quantitativa. Não

---

19 Giorgio Muratore, *La città rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati*, Gabriele Mazzotta Ed., p. 152.

20 David Summers, *El juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética*, Madrid, Ed. Tecnos, 1993, p. 421.

21 Luciana Müller Profumo, *El ornamento icónico...*, p. 142.



resistindo a repetir conclusões já formuladas, “*Los grotescos parecen ser el lenguaje simbólico de la locura y si esta es dimensión connatural a la vida del hombre, los grotescos resultan metáfora existencial, representación y exorcismo del continuo hacerse y deshacerse del mundo real, signo de la transmutación de los seres, absurdo presagio de un posible (o imposible?) sentido de las realidades existentes y de las que podrían existir*”<sup>22</sup>. Não é por acaso que o sentido do devir expresso nas *Metamorfoses* de Ovídio é constantemente invocado.

A gravura constitui, mais uma vez, o elemento preponderante na divulgação e assimilação do grotesco. Logo nos primeiros anos do século XVI, os motivos que incorporavam a decoração de frontispícios de livros, de tarjas ornamentais com grande envolvimento ou disseminados em gravados avulsos, passaram a ser constantemente requisitados pela matéria pictórica ou pelo trabalho escultórico presente na decoração arquitectónica. Uma sensibilidade frequente em bíblias, missais ou demais literatura e imagética de carácter devocional é, assim, directamente transplantada para as superfícies pintadas ou esculpidas<sup>23</sup>.

---

22 Luciana Müller Profumo, *El ornamento icónico...*, p. 143.

23 Veja-se o exemplo da gravura das armas do bispo Gabriel von Eyb, inserta no Missal Eichstätt (Nuremberga), anteriormente entregue a Albrecht Dürer e agora atribuída a Hans Springinklee, de 1517. Enquanto o campo central é dominado pelo brasão envolto em espessa folhagem de acanto com dois animais marinhos ladeando uma cartela vazia, a moldura apresenta-se totalmente preenchida por enrolamentos vegetalistas que conciliam máscaras, troféus militares, candelabros e o grotesco: *The Illustrated Bartsch. Sixteenth Century. German Artists. Albrecht Dürer*, 10, 7, 1, p. 314.

### 3. A introdução do ornamento clássico em Coimbra.

É à equipe que chega de Lisboa, por 1518, que tem que se imputar a responsabilidade de mais decisivo empenhamento na nova linguagem decorativa que não renega, mesmo assim, os valores ligados à tradição medieval. Prova desse compromisso assumido, são as suas primeiras obras efectuadas sempre no âmbito do mosteiro crúzio: os túmulos régios e a montagem do portal na fachada da igreja. E, não será apenas a Diogo de Castilho e, sobretudo, a Nicolau Chanterene que se deve esse novo direccionamento das estruturas decorativas que, rapidamente, ganham o espaço do mosteiro. Com eles chega mão-de-obra qualificada e com experiência desenvolvida no estaleiro de Belém nas coisas do ornamento “ao romano”. Os artistas locais incorporam-se nas campanhas de renovação e adaptam-se a um reportório nem sempre inteligível mas que cumpre o tempo estético de mudança. Exemplo categórico dessa adaptação é o caso de Diogo Pires-o-Moço, portador das influências diversificadas que se cruzam em Coimbra no primeiro quartel do século.

O ornamento passa então a apresentar um leque variado de motivos de extracção clássica que inclui o grotesco e os temas mitológicos, sempre conjugados com uma retórica ligada ao apologético e ao espaço discursivo do religioso. Logo nos princípios da década de vinte, o púlpito da igreja do mosteiro de Santa Cruz constitui a marca mais evidente da adopção, em exclusividade, dos conteúdos emblemáticos do mundo antigo. Tem sido repetidamente realçada a importância deste púlpito concebido, “...*como se se tratasse de um pequeno edifício, de planta centralizada, cujo espaço interno será ocupado pelo pregador. Tudo se organiza em torno de um notável artificialismo compositivo, que encontra na planimetria circular e no desenvolvimento de faces rasgadas na estrutura de tipo arquitectónica, ainda que não ao modo do Renascimento, a sua organização fundamental*”<sup>1</sup>. A presença das Sibilas ou dos episódios extraídos dos 12 trabalhos de Hércules, em articulação com os Profetas ou os Doutores da Igreja, é o manifesto de um

---

<sup>1</sup> Fernando J. A. Grilo, “Nicolau Chanterene - Um escultor do Renascimento em Évora”, *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1998, p. 174.

domínio teórico da mitologia clássica mas também da vontade estética e ideológica de fazer coincidir o universo do religioso com a aura universalista, culta e eterna da Antiguidade. E, porque participantes do mistério que abarca os motivos indecifráveis e contaminados do grotesco, as entidades do divino apropriam-se das categorias ornamentais mais subtis, para assim se elevarem a um nível que permanece inatingível e que é, em última análise, dirigido e controlado pela Palavra que emana do púlpito. O grotesco serve, também aqui, intenções deliberadas que se prendem com intuitos de carácter propagandístico, exaltando a memória do Antigo e recriando espaços decorativos, cuja finalidade passa também pela revisão dos códigos de poder e submissão à Igreja enquanto representante do divino.

A linguagem romanizada e o grotesco que aparecem com força programada no púlpito da igreja e nos relevos do claustro do mosteiro de Santa Cruz provam, não apenas o domínio de Chanterene dos modelos italianos, mas também a abertura declarada em Coimbra a uma tipologia decorativa cujos evidentes primeiros ensaios se têm de ligar às campanhas das obras de João de Castilho em Tomar em 1515 e ao mosteiro dos Jerónimos no trabalho conjunto de Castilho e Chanterene. Mesmo que a designação “ao romano” surja em Portugal ligada a pintura mural nos finais do séc. XV, que na visitação, em 1507, da Ordem de Cristo à igreja de S. Martinho do Peso em Mogadouro, se recomende explicitamente que se pinte “*a parede do dito altar de boças pinturas e tintas de obra romana*”<sup>2</sup> ou que, em 1514, se empregue a expressão “*entavolamento de obra romana*”, aplicada à decoração da Sé de Lamego<sup>3</sup>, a verdade é que a nomenclatura utilizada nestes anos sugere mais a tentativa de forjar um espaço decorativo portador da credibilidade do Antigo e que, na realidade, tinha manifestações precoces e esporádicas em certos domínios das artes plásticas.

No período manuelino e no capítulo da ourivesaria, a inequívoca linguagem renascentista expressa no relicário de D. Leonor (c. de 1515) afasta-

---

2 Pedro Dias, *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510. Aspectos artísticos*, Coimbra, Coimbra Ed., 1979, p. 43.

3 Rafael Moreira, “Arquitectura: Renascimento e classicismo”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, p. 315.

se de uma produção nacional e constitui obra de exceção num panorama dominado pelas estruturas góticas, “*constante que por muito tempo caracteriza todo o período*”<sup>4</sup>. De modo idêntico se manifesta a pintura portuguesa, agora com uma dinâmica cujas, “*novidades ou os aperfeiçoamentos da técnica criam outras virtualidades ao discurso pictórico, capaz de dar agora expressão ao gosto que lentamente fora emergindo - o gosto pelo real e pelo concreto. É o apuramento do olhar, o gosto pelo sensível, a imediatidade com o real, que está na base de um novo discurso, gerador de tensões com o sistema simbólico de representações medievais e entrando em definitiva ruptura com o idealismo gótico. A centralidade do homem, gerada por novos dinamismos culturais, reclama à imagem novas estratégias de representação, e as novidades iconográficas, de acordo com a espiritualidade da devotio moderna, acentuaram o sentido de ruptura que define a pintura deste período relativamente ao anterior ... A resistência ideológica e formal à Renascença italiana prolonga-se na pintura portuguesa, pese embora a dificuldade em balizar cronologicamente fenómenos de sensibilidade artística , até aos anos 20-30 do século XVI, pelo que é já no quadro da pintura «joanina» que se pode identificar um Renascimento pleno, fenómeno tardio e que será, assim, necessariamente efémero e eclético*”<sup>5</sup>. É, afinal, basicamente paralelo o percurso seguido pelas diversas modalidades artísticas na captação dos formulários italianizantes ao longo do período manuelino.

Inscrito neste momento manuelino, o fenómeno do plateresco espanhol, na realidade alargado a um contexto europeu, que durante muito tempo foi encarado de maneira pacífica como momento de transição entre um formulário gótico e a imposição dos códigos decorativos renascentistas, tem vindo a merecer algumas interrogações por parte da historiografia: “*dada la complejidad del fenómeno renacentista, en la que, además de intentar recuperar las formas clásicas imitando al Renacimiento italiano, acoge elementos manieristas junto a otros góticos, sin abandonar por eso el fervor decorativo cuatrocentista, se comprenderá que el término plateresco resulta*

---

4 Nuno Vassallo e Silva, “A ourivesaria no período manuelino”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, p. 184.

5 Dalila Rodrigues, “A pintura no período manuelino”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, p. 200.

*insuficiente para designar este periodo, ya que solamente alude al último rasgo señalado. Además, resulta impropio el considerarlo un estilo puramente español, ya que todos los renacimientos europeos participan del gusto decorativo del italiano, e incluso recientemente se niega su conformación como estilo tal y como fue designado por primera vez por Ponz. Respecto a la posible imitación del plateresco de las labores ornamentales de los plateros, de donde procede el nombre, hay que decir que se trata más de una sugerencia a posteriori que de una inspiración real, ya que los orfebres utilizaron los motivos decorativos italianizantes más tardíamente que los entalladores. No obstante la inadecuación del término «plateresco» para referirse a una realidad artística compleja, su uso se haya tan introducido en la historiografía artística que sigue utilizándose con carácter restrictivo referido esencialmente a obras del periodo introductorio renacentista con profusa decoración. Los términos propuestos modernamente para sustituir la palabra plateresco, como Protorenacimiento, de Sebastián, o Prerenacimiento, de Marías, referidas a la fase introductoria, no han logrado desplazarlo. La última discusión se centra en la negación del plateresco como estilo, ya que lo que le caracterizaría precisamente es su indefinición estilística, según Nieto, vacilante entre Gótico y Renacimiento”<sup>6</sup>. A mesma indefinição aplica-se ao território português onde se detecta, afinal, um progressivo abandono do termo.*

Quando a historiografia quis ver na igreja matriz de Caminha, através da suposta datação de 1511 na capela interior dos Mareantes, a expressão pioneira em Portugal dos labores “ao romano” aplicados à arquitectura sonhou uma vanguarda inexistente relativamente a Espanha e colocou de maneira precoce em território nacional um ambiente apto à sua realização<sup>7</sup>. O logro que se observa em Caminha verifica-se também na igreja da Misericórdia de Sardoal (Abrantes), onde a mesma data de 1511, exposta numa cartela da pilastra esquerda do portal, colide frontalmente com um sentido compositivo

---

<sup>6</sup> María Concepción García Gáinza, “Sobre la escultura y los escultores”, *El Siglo del Renacimiento*, Madrid, Ed. Akal, 1998, pp. 24-25.

<sup>7</sup> Ver a este propósito, Lurdes Craveiro, “Propostas de modernidade em Caminha. Os portais da igreja matriz”, *Las relaciones artísticas entre España y Portugal: Artistas, mecenas y viajeros*, Actas do VII Simpósio Hispano-Português de História del Arte, Cáceres, - Olivenza, 1993, Badajoz, 1995, pp. 95-103.

renascentista avançado no tempo. Situações que têm, afinal, correspondência com outros equívocos além fronteiras, como acontece também com a numeração claríssima que forma a data de 1115 (mesmo que seja, eventualmente, a deturpação do H.I.S.) numa cartela inscrita num dos portais das capelas à Epístola (patrocinadas pelo arcebispo Fonseca) da catedral de Santiago de Compostela. E se a inexactidão desta última data não necessita de ser explicada, da mesma forma, o tempo que em 1511 promovia a diferença aguardava também a vontade de ultrapassar todas as experiências. No campo plástico, faltavam ainda as ideias e os modelos mais precisos, como não tinham chegado os homens capazes de exprimir pelo ornamento a erudição do Renascimento. Só então o “Antigo” haveria de preencher, finalmente, a arquitectura portuguesa.

A permanência de Nicolau Chanterene em Coimbra tem de ser encarada como verdadeira revolução local na arte de esculpir. Não que à cidade não tivessem já chegado os ecos dos labores “ao romano”, ou as referências difusas dos designados “motivos lombardos” (sugestivamente interpretados nas guirlandas da igreja de Santa Cruz, na fachada e no claustro), ou não se tivesse partido já à conquista do real em busca da harmonia e da beleza das proporções mas, através de Chanterene, expunha-se pela primeira vez toda a finura de execução aliada à riqueza dos programas iconográficos portadores de nova e complexa dimensão. Os delicados motivos de grutesco afastavam cada vez mais o delírio pela vertigem da folhagem volumosa e ofereciam um imenso reportório a explorar. Ao refinamento dos novos motivos juntava-se uma aura de mistério pelo significado que, eventualmente, transportavam. Se a sua descodificação não é hoje serena e isenta das mais variadas interpretações, é lícito pensar na perplexidade dos artistas portugueses do primeiro quartel do século XVI, longe do solo italiano e das fontes inspiradoras do grutesco e mais longe ainda das tertúlias apaixonadas sobre a cultura imagética, inauguradas pelo círculo erudito de Lourenço o Magnífico. Se pensarmos o escultor lavrante como mero executor de um programa de cujo significado se alheia, teremos que o remeter a um estatuto mecânico mais próprio dos tempos medievais e estranho ainda ao processo reivindicativo que desencadearia a sua

libertação. Na realidade, a dicotomia invenção/realização tão cara aos homens do Renascimento, tem também, e nesta altura, que ser colocada para o território português e, sobretudo, para este capítulo específico da decoração arquitectónica.

A questão de saber a quem pertence o ideário iconográfico que vemos aparecer um pouco por todo o país, permanece de difícil resolução. Ao encomendante? Ao arquitecto responsável pela obra? Qual o relacionamento entre o(s) ideólogo(s) do espaço e do programa decorativo? Até que ponto pode o lavrante explorar uma sensibilidade definida sobre as novas fórmulas decorativas? Qual a proveniência dos modelos seguidos com maior ou menor fidelidade?

Se há que atender a cada um dos casos específicos que preenchem o país e verificar dos níveis diferenciados (no contexto social e cultural, da mão-de-obra disponível, da capacidade financeira da encomenda ou da sua receptividade às novas correntes estéticas) que envolvem cada uma das construções que se edificam, não podemos também esquecer-nos da crescente abertura que, globalmente, se verifica em relação à “inteligência” proveniente da Itália. Se, igualmente, podemos pensar na existência de uma elite, sobretudo ligada ao círculo da Corte, interessada e capaz de absorver as novidades, o facto é que também a quantidade de informação que ia chegando era cada vez maior. Agora com nova dinâmica auxiliada pela divulgação da imprensa, a literatura de cariz humanista, a fazer apelo à necessidade do contacto com os autores clássicos e pondo a tónica na capacidade interventiva do humano, a gravura e os desenhos avulsos, desempenham papel fundamental na circulação dos motivos, os grutescos, que se entendiam como directamente herdados dos clássicos. Por outro lado, as apортаções trazidas por quantos demandavam (ou afortunadamente eram enviados como bolseiros do rei<sup>8</sup>) terras além fronteiras,

---

<sup>8</sup> Apenas no período compreendido entre 1500 e 1550, abarcando os reinados de D. Manuel e D. João III, Luís de Matos estima em cerca de trezentos os bolseiros que estudaram na Universidade de Paris, aí tendo desempenhado cargos importantes na direcção desta instituição. Muitos frequentaram ainda, à conta do rei, outras Universidades estrangeiras quer em território francês quer ainda em Espanha, Itália ou Flandres: sobre este assunto veja-se, Luís de Matos, *Les Portugais à L'Université de Paris. Entre 1500 et 1550*, Coimbra, 1950.

Homens das Letras que se distinguiram no espaço intelectual europeu ou em território português e familiarizados com os ventos humanistas que, de forma mais permissiva, corriam

bem como dos estrangeiros que, impelidos pela reputação de grande riqueza ligada às empresas marítimas, procuravam em Portugal melhores condições de trabalho ou eram mesmo chamados ao país<sup>9</sup>, contribuíram de maneira decisiva para que os temas e as imagens do Humanismo, finalmente, revestissem as superfícies murais e se implantassem no quotidiano estético e mental.

Através dos contactos portugueses com os artistas nórdicos radica, porventura, a mais precoce e sistematicamente organizada percepção dos novos modelos a utilizar em pintura ou em escultura. As relações de privilégio entre Portugal e a Flandres durante toda a Idade Média, sustentadas pela presença portuguesa em Bruges, e depois em Antuérpia, marcaram o desenvolvimento corrente de uma política de importações da matéria artística e de mão-de-obra flutuante que haveria de se estabelecer em Portugal e aqui interferir também na visualização e crescente aceitação dos símbolos imagéticos de um discurso “romanizado”. Do norte da Europa chegavam sistematicamente as encomendas feitas sobretudo ao nível da Corte e pelas instituições religiosas espalhadas pelo país que denunciam um gosto nacional cada vez mais arreigado. Os exemplares sobreviventes de pintura e iluminura, escultura, no domínio do têxtil ou da torêutica, muitos deles com a marca das oficinas consagradas da Flandres, da Alemanha ou da França setentrional, estabelecem um confronto dinâmico com a produção nacional e desenvolvem os mecanismos da aceitação generalizada de outras correntes artísticas.

É no reinado de D. Manuel que se acentua um enorme caudal migratório com direcção norte-sul e que dá expressão a uma comunidade

---

nos meios culturais mais destacados da Europa, constituíam enorme potencial para a formação de uma encomenda artística com graus de exigência reforçada no âmbito dos preceitos renascentistas.

<sup>9</sup> São paradigmáticos os casos de Andrea Sansovino e Francisco da Cremona, cuja estadia em Portugal não pode ter deixado de marcar, ainda que a nível de uma elite restrita, uma nova visualização de espaços e comportamentos decorativos. Do primeiro, chegado ainda nos últimos anos do reinado de D. João II, não sobreviveu qualquer obra; ao segundo, com trabalho comprovado na Basilica de S. Pedro ao lado de Rafael e usufruindo da protecção mecenática de D. Miguel da Silva, pertencem os espaços renascentistas do claustro de Viseu e da Foz do Porto, “declamando” um contexto arquitectónico de contra-poder, numa altura em que as práticas na arquitectura portuguesa erguiam ainda barreiras às propostas humanistas: Rafael Moreira: “D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal”, *Mundo da Arte*, II Série, nº 1, Lisboa, Publ. Ciência e Vida, 1988, pp. 5-23; Rafael Moreira, “Arquitectura: Renascimento e classicismo”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, pp. 313-315, 332-339.



nórdica de artistas cuja actividade se encontra denunciada sobretudo nas campanhas de obras de maior envergadura ou nos centros de maior dinamismo cultural. A própria assimilação destes homens em trabalhos de prestígio e a sua ligação a uma encomenda forte e poderosa indicia, não tanto a ausência de mão-de-obra local e qualificada, mas mais a vontade expressa de mudança e abertura a uma outra sensibilidade e comportamentos plásticos diferenciados. Em Coimbra, os exemplos mais relevantes com obra identificada situam-se nos flamengos Olivier de Gand, Jean d'Ypres e Machim ou João Alemão<sup>10</sup>, todos a gravitar à volta dos grandes empreendimentos ligados a Santa Cruz ou à diocese, nos últimos anos do século XV e nos primeiros da centúria seguinte.

Outros espaços europeus não ficaram igualmente alheios às expectativas de um mercado de trabalho bem remunerado e numerosos artistas de diferentes nacionalidades cruzaram as fronteiras. Para além dos espanhóis, de acesso mais facilitado, foram chegando a Portugal italianos<sup>11</sup> e, sobretudo, um número avultado de franceses. Se Nicolau Chanterene, João de Ruão, Hodart ou Francisco Lorete constituem os nomes mais celebrados pela historiografia artística, muitos outros, a maior parte sem obra atribuída, passaram ou instalaram-se no país. Na primeira metade do século, e para além dos artistas já divulgados a trabalhar nas obras de Belém, estão radicados em Lisboa outros franceses cuja obra e identidade é, por vezes, dúbia<sup>12</sup>. Estão igualmente presentes em Tomar, como o mestre Francisco “francez” que, em 1533, é pago pelo feitio de um painel novo dos grandes para a charola e por

---

10 João de Colónia, que já foi identificado com João Alemão, parece ser um outro artista germânico sem obra atribuída que, em Agosto de 1521, também estava no mosteiro de Santa Cruz a testemunhar um contrato de emprazamento: A.U.C., *Livros de Notas de Santa Cruz*, Liv. 2, fls. 163-165; Fernando Grilo, “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artistas e obras”, *O Brilho do Norte. Escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1997, p. 106.

11 Para além do caso exemplar de Andrea Sansovino ainda em reinado de D. Manuel, encontramos em Tomar, em 1535, o italiano Suplicio (?) a receber os pagamentos pela obra que efectuou para o convento de Cristo: “*seis Jmagens pequenas que fez que faleciã nos altares a quatrocentos rs cada huã*” e mais “*pagou o dito R<sup>or</sup> a Suplix italiano ymaginario de hum retauollo de barro da quinta angustia que fez cõ sua obra de maçonaria e de alimpar e comçertar outro retauollo pequeno de sam jeronimo oyto mil e duzentos rs*”: A.N.T.T.: *Ordem de Cristo*, Liv. 23, fls. 179/v, 184/v.

12 Pedro Dias, “A presença de artistas franceses no Portugal de Quinhentos”, *Mundo da Arte*, nº 15, Coimbra, Epartur, 1983, pp. 3-20; Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, F.L.U.C., 1993, pp. 23-30, 131-145, 277-291.

assentar os retábulos no mesmo local, ou Reymõ (?) francês que, em Janeiro de 1534, recebe o pagamento da sua empreitada por limpar os retábulos<sup>13</sup>.

A importância das obras em Coimbra e o conseqüente prestígio que a cidade adquiriu ao longo de Quinhentos constituíram, em grande parte, a mola de atracção para esta mão-de-obra também solicitada pela encomenda. E se os nomes cimeiros da escultura do Renascimento por aqui passaram, com estadias de duração diferenciada, outros, mais certamente do que aqueles recolhidos na documentação conhecida, não teriam ficado arredados do acolhimento mondegüino. Cite-se o exemplo de Charles “*framçes carpim<sup>ro</sup> de maçenaria*”<sup>14</sup> que, em 1531, anda ligado às obras de Santa Cruz e, provavelmente, associado ao trabalho de Francisco Lorete para as novas cadeiras do coro-alto da igreja. Outro imaginário cuja identificação suscita alguma perplexidade é Diogo Jacques com obra documentada, entre 1543 e 1547, para o colégio de Nossa Senhora da Graça<sup>15</sup>. Na realidade, a designação é ambígua, também porque a escrita de frei Luis de Montoia no livro das obras do colégio não é muitas vezes clara, na tentativa de aportuguesamento de nomes e expressões diversas. Se o primeiro nome, “*diego*”, pode, em primeiro lugar, ser português ou espanhol, já o segundo, “*Jaques*”, sempre com a mesma grafia, faz sobretudo pensar na hipótese da nacionalidade francesa. Para além da Senhora com o Menino inserida num nicho a colocar sobre o portal da portaria (porventura a que sobrevive ainda na fachada da igreja), executou ainda o sacrário em pedra para o Santíssimo Sacramento, outros dois sacrários com suas peanhas e um Cristo crucificado de cinco palmos em madeira de oliveira.

Nicolau Chanterene, cujo destaque se justifica pela importância das obras que executou e pela qualidade da encomenda à qual esteve ligado, insere-se nesse corpo de número insuspeito de artistas com sólida formação italianizante que chegaram a Portugal nos primeiros anos de Quinhentos e aqui

---

13 São, provavelmente, dois entalhadores vindos de Lisboa: A.N.T.T.: *Ordem de Cristo*, Liv. 23, fls. 174-175.

14 A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 6, Liv. 11, fls. 61-63. Já divulgado por Pedro Dias, “A presença de artistas franceses...”, pp. 12-13.

15 A.D.B.: Ms. 1019, fls. 160/v-161/v.

se estabeleceram num processo de integração, de contornos ainda não inteiramente aclarados. O escultor francês funciona como a grande figura divulgadora de uma estética que, se não completamente desconhecida, haveria de suscitar o interesse crescente dos artistas e da encomenda. No caso particular de Coimbra, dinamizou um gosto e implantou as regras que, a partir da terceira década do século, o meio cultural citadino haveria de seguir. Também ele oriundo das obras de Belém, para conferir outra dignidade aos túmulos dos primeiros reis, permaneceria em Coimbra durante alguns anos ao serviço das mais poderosas instituições de uma cidade em vias de desenvolvimento. São conhecidos os seus trabalhos para os crúzios, para a Sé, para o mosteiro de S. Marcos ou ainda integrados no esforço de ampliação e modernidade levado a cabo pelo mosteiro cisterciense de Celas<sup>16</sup>. A sua marca ficou patente nas influências que exerceu em escultores como Diogo Pires-o-Moço cuja oficina se haveria de diluir com a chegada de João de Ruão a Coimbra.

Se já foi estabelecido o entendimento estético possível das obras do mestre francês, com assumidas ligações à Itália e a fontes de referência nórdica<sup>17</sup>, importa sobretudo enveredar por campos de investigação paralelos que se prendem com a tentativa de delimitação de áreas onde a sua influência na transposição para o espaço da arquitectura é manifesta.

Para Coimbra esse estudo complica-se dadas as interferências que, a breve prazo, iriam surgir ligadas à dinâmica imposta pela escola ruanesca<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> As teses inovadoras de Walter Rossa e Paulo Varela Gomes vão no sentido de negar a fixação de um programa humanista instalado no mosteiro por D. Leonor de Vasconcelos e justificar a ida de Chanterene a Celas “*apenas para fazer aquilo que com propriedade podemos chamar decoração: a capela tumular, talvez riscada enquanto os pedreiros manuelinos (João Português e Gaspar Fernandes) construíam a abóbada da rotunda, a guarnição renascentista da porta manuelina do átrio para a rua, uma provável decoração da porta do átrio para a rotunda desmontada no século XVIII, e ainda a escultura da parte de dentro da grande janela*”: Paulo Varela Gomes, Walter Rossa, “A Rotunda de Santa Maria de Celas, um caso tipológico singular”, comunicação inédita apresentada ao Colóquio, *Arte e Arquitectura das Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Alcobça, 1994, pp. 20-21.

<sup>17</sup> Pedro Dias, *O Fydias peregrino...*; Fernando Jorge A. Grilo, *Nicolau Chanterene...*

<sup>18</sup> Exemplos de uma indefinição duradoura são o púlpito da igreja de Santa Cruz, cuja atribuição oscilou durante muito tempo entre Nicolau Chanterene e João de Ruão, ou a Senhora da Anunciação, pertencente ao espólio do Museu Machado de Castro e proveniente da Sé Velha, que chegou a ser atribuída a mestre Nicolau, até que António Nogueira Gonçalves a entregou ao designado mestre dos Túmulos Reais.

Mesmo assim, também já foi estabelecida a influência que Chanterene exerceu nos artistas locais como Diogo Pires-o-Moço, nas obras que este efectuou sobretudo depois dos contactos com mestre Nicolau<sup>19</sup>. E se se pensar que, acompanhando Nicolau Chanterene e Diogo de Castilho a Coimbra, um conjunto de artistas formados nas obras de Belém se vieram juntar à mão-de-obra local, encontrar-se-á talvez a explicação para dissonantes interpretações submetidas a uma mesma orientação. É diversa a plasticidade que se encontra na escultura de vulto dos trabalhos que andam atribuídos à direcção de Chanterene, como é diferente o tratamento conferido ao baixo relevo que ornamenta e acompanha os motivos arquitectónicos das suas composições retabulares. Na realidade, a sobrecarga decorativa com alguns ressaibos goticizantes que se encontra em obras como o púlpito do mosteiro de Santa Cruz ou o retábulo de S. Marcos<sup>20</sup>, não se coaduna com uma percepção mais erudita do espaço plástico, uma outra sensibilidade ornamental mais contida e outra delicadeza no tratamento do grotesco, manifestas em obras como os baixos relevos do claustro de Santa Cruz, o portal do mosteiro de Celas ou os trabalhos executados para D. Jorge de Almeida na igreja da Sé Velha. São, em nosso entender, estas as obras que têm verdadeira correspondência com o retábulo da Pena em Sintra e com a sua produção eborense, particularmente com o túmulo de D. Álvaro da Costa, o retábulo da Senhora do Paço dos

---

<sup>19</sup> Entre aqueles que se têm debruçado sobre este assunto ver, Vergílio Correia, “A escultura em Portugal no primeiro terço do século XVI”, *Obras*, vol. III, Coimbra, 1953, p. 71; Reinaldo dos Santos, *A Escultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, 1950, pp. 12-14; Reinaldo dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa, s/d, pp. 308-310; António Nogueira Gonçalves, “Qual o filho mais velho do arquitecto quinhentista Diogo de Castilho?”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, Epartur, 1979, p. 79; Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença. 1490-1540*, Coimbra, Epartur, 1982, pp. 265-271, 416-418; Pedro Dias, “A pedra de Ançã, a escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza”, *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*, s/l, 1995, pp. 19-20; Lurdes Craveiro, “A escultura das oficinas portuguesas do último gótico”, *História da Arte em Portugal*, vol. 5, Lisboa, Pub. Alfa, 1986, pp. 98-99; Maria de Lurdes Craveiro, “Diogo Pires-o-Moço”, *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*, vol. II, Lisboa, 1992, pp. 58-59; Maria de Lurdes Craveiro, “Influência dos escultores do Norte da Europa na obra de Diogo Pires-o-Moço”, *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal, Época Manuelina*, Lisboa, 1997, pp. 132-133; Maria José Goulão, “Figuras do Além. A escultura e a tumulária”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, pp. 160-161, 175-177.

<sup>20</sup> Ou mesmo na decoração que ornamenta as arquitecturas dos túmulos dos reis, na igreja de Santa Cruz, para a qual, certamente, Chanterene terá contribuído com os pareceres que resultaram nas tentativas de classicismo presentes.

condes de Sortelha, as janelas da capela-mor da igreja da Graça ou o portal do convento de S. Domingos.

Em Coimbra, não pode duvidar-se que Nicolau Chanterene funciona como mola de arranque definitivo para uma nova concepção no trabalho escultórico da pedra. A sua cultura artística está já expressa na escultura que executa em território vizinho e que irá desenvolver em Portugal. Mas não é apenas na escultura de vulto que manifesta as suas aptidões de mestre exímio. Nos três relevos que sobrevivem no claustro do mosteiro de Santa Cruz, o *Ecce Homo*, o Caminho do Calvário e a Deposição no Túmulo, de cerca de 1522, e para além da tão divulgada recuperação da gravura de Dürer no relevo do *Ecce Homo*, revela-se uma organização do espaço e dos volumes com harmonia e equilíbrio exemplares, uma captação dos formulários da arquitectura clássica, um sentido aguçado das leis renascentistas da perspectiva, um tratamento humanizado dos dramas expostos, como a figura da Virgem que, no Caminho do Calvário, reprime a sua dor em ligeira contorção. Os baixos relevos das predelas constituem também, no capítulo da decoração, a grande novidade da apresentação do grutesco em Coimbra. Como refere Pedro Dias, “*Há relevos deste género em várias construções da região do Loire, como no castelo de Blois, embora entre estes e o de Chanterene não exista qualquer relação directa, pois quando foram executados - depois de 1515 - já o imaginário estava na Península Ibérica. São fruto de uma educação comum, de um ambiente cultural e artístico em que se formaram muitos artistas de mérito e em que há a marca profunda de labor dos escultores italianos deslocados para terras de França, desde os últimos anos do século XV*”<sup>21</sup>. O mesmo se diga, não apenas relativamente aos relevos das predelas mas também à totalidade dos conjuntos. Veja-se, por exemplo, a enorme semelhança entre a organização das arquitecturas fortificadas no horizonte do Caminho do Calvário e a fortaleza presente no relevo do Hôtel de Bourgtheroulde em Ruão, evocativo da entrevista do “Camp du drap d’or”, entre Henrique VIII e Francisco I, também executado posteriormente. As mesmas heranças medievais, com fortíssimos torreões definidos em altura a enquadrar varandas de onde se debruçam figurações humanas a observar as cenas dão, igualmente, a medida de uma

---

21 Pedro Dias, *O Fydias peregrino...*, p. 105.

cultura artística que, na sua diversidade, comunga dos mesmos pressupostos italianizantes. A propósito, já Rafael Moreira aventou a possibilidade de que Chanterene tenha tido a sua primeira formação exactamente em Ruão<sup>22</sup>, proposta que parece aceitável.

A “solução” de figuras debruçadas nas varandas parece, aliás, ser tema da predilecção de Chanterene para as composições retabulares pois que o repete na igreja de S. Marcos, no retábulo de S. Pedro da Sé de Coimbra ou na Pena em Sintra, numa conciliação entre as categorias do divino e do humano. Mas a utilização deste motivo faz, igualmente, parte de um comportamento estético que não se cinge à produção de Chanterene. Para referir apenas um exemplo do que chegava a Coimbra nos primeiros anos do século, também o retábulo flamengo da Natividade no Museu da cidade, cheio de erros de perspectiva, não deixa de incluir nas suas arquitecturas de gosto classicizante, um conjunto de figurinhas que assomam de varandas para observar a cena do Presépio, em jeito de uma teatralidade que haveria de perder-se.

Para Coimbra, estava definitivamente lançado o mote. A partir da terceira década do século, a vegetação luxuriante que preenchia a textura arquitectónica esgotava-se para dar lugar a um gosto assumido de cunho italianizante.

O espaço crúzio constituiu, também no capítulo decorativo, a grande referência a ser utilizada na cidade pelos artistas e pela encomenda que se queria actualizada. Na campanha reformista ainda iniciada com o bispo da Guarda, D. Pedro Gavião, o claustro e a transformação da fachada da igreja em calcário amarelo do Bordalo são os exemplos mais precoces da presença de motivos que escapam ao imaginário medieval e apostam noutras vias, porventura, não incorporadas de forma explícita na transmissão de valores plásticos ligados ao “antigo”. Os vasos, alternados com motivos de animais marinhos, que preenchem as guirlandas do corpo da igreja, a balaustrada superior da fachada e os remates do claustro, acabados de colocar em 1518<sup>23</sup>,

---

22 Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, pp. 256-260.

23 Em Julho deste ano, “*he assentada mais da metade da obra da grillanda. E asy he acabada a torre do meyo que esta sobre a porta principal do mosteiro e a outra torre do cabo que esta da parte direita com suas cruces em cima da maneira que estam na mostra debuxadas. E a outra do outro cabo se acabará esta somana que vem. E as abobedas da crasta estam todas*”

devem ser entendidos como a interpretação possível dos designados “motivos lombardos”, os primeiros indícios em Coimbra da abordagem, pela via do ornamento, ao mundo clássico. Estes remates, executados num mesmo espírito e tempo, denunciam um programa unitário que abarca a remodelação conjunta das principais dependências do mosteiro e a vontade explícita de envolvimento com outra linguagem estética. Em definição de rigorosa simetria e alternância, os vasos e os animais marinhos que coroam os corpos laterais da igreja e a fachada, não se enquadram na rebeldia decorativa do manuelino mas também não podem ainda ser identificados com os motivos de grutesco que, sobretudo pela mão de Chanterene e João de Ruão, haveriam de dar resposta a uma encomenda exigente que, rapidamente, se formaria em Coimbra. Na realidade, já Rafael Moreira chamou a atenção para a necessidade de fazer a distinção entre os “motivos lombardos” e os grutescos, “*com que muitas vezes são erradamente confundidos*”<sup>24</sup>.

O ambiente ornamental das primeiras iniciativas reformistas do século XVI em Santa Cruz acusa ainda a herança da sobrecarga e do excesso decorativo proveniente dos comportamentos plásticos manuelinos. É o que se verifica no contexto das coberturas nervuradas da igreja e da sala do capítulo, nas portas que estabelecem a ligação entre a capela-mor e a sacristia e entre a sala do capítulo e o claustro do Silêncio, na fachada da igreja ou nas composições dos túmulos. Mesmo no decisivo ensaio da linguagem renascentista do púlpito, os temas retratados “atropelam-se” entre si e contrariam o espírito de sobriedade que surgiria um pouco mais tarde.

Na impossibilidade de circunscrever etapas cronológicas rigorosas para o ornamento no mosteiro de Santa Cruz pode, no entanto, dizer-se que as campanhas a decorrer sob as orientações de mestre Boytac sofrem ainda do tumulto decorativo tão caro ao período manuelino mas incorporam já motivos que apontam para alternativas decididamente italianizantes. Mesmo quando o

---

*çarradas da balsoaria somente huua d hum canto que nom he inda acabada de çarrar. E começam de as entulhar e allevantar os peitoris ao redor*”: Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra. Anotações e documentos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1914, p. 28.

<sup>24</sup> Rafael Moreira, “Arquitectura: Renascimento e classicismo”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, p. 316.

mestre se ausenta de Coimbra, Marcos Pires continuará, em debilitada veia criativa de tosca execução, a desenvolver os preceitos criativos certamente aprendidos com Boytac. É, portanto, no priorado de D. Pedro Gavião (1507-1516) que se têm de colocar as premissas adequadas ao desabrochar de um novo formulário decorativo que vinha ao encontro de uma política regeneradora que assumia valores de autonomia face às ingerências de Roma. A modernidade imposta nas reformas do mosteiro acabava, assim, por projectar também a régia imagem arvorada em esclarecido condutor dos destinos de uma das mais prestigiadas casas religiosas do país. Mais do que em D. João de Noronha, personagem conflituosa que manteve acesas discórdias com o Bispo D. Jorge de Almeida a propósito das jurisdições eclesiásticas<sup>25</sup>, e com quem, “*se comesou a perder a nossa clausurura (sic) e religião ... foi feito prior muito moço*”<sup>26</sup>, D. Manuel encontrou no Bispo da Guarda um fiel e dedicado interlocutor, capaz, por seu turno, de ostentar a imagem da sua dignidade, orgulhosamente patenteada nos brasões da fachada da igreja ou nos circuitos de culta intimidade como nos “*livros com as suas armas na ferragem*”<sup>27</sup>.

Com D. Pedro Gavião, Boytac representa o momento visível da transição entre uma fraseologia arquitectónica e decorativa de raiz medieval e a abertura declarada aos novos modelos que se adequavam às expectativas criadas no âmbito político e ideológico em torno do mosteiro e obedeciam também às pressões de natureza estética, progressivamente entranhadas no seio das elites culturais. As circunstâncias que levaram ao afastamento da direcção das obras por parte do arquitecto, prendem-se com as suas responsabilidades na fortificação do Império mas ligam-se, igualmente, à sua incapacidade de ir mais além na definição desse mundo arquitectónico novo que estava a nascer e do qual seria definitivamente arredado.

---

25 24º Prior de Santa Cruz, D. João de Noronha era filho de D. Pedro de Menezes, 1º marquês de Vila Real, e de D. Isabel, irmã de D. Manuel, tendo morrido em 1506: D. Nicolao de S. Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, Lisboa, na officina de Ioam da Costa, 1668, P. II, Liv. VII, pp. 265-274; B.G.U.C.: Ms. 632, D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, 1623, 1625, 1626, fl. 245.

26 B.P.M.P.: Ms. 86, D. José de Cristo, *Miscelaneo*, P. I, fl. 27/v.

27 B.G.U.C.: Ms. 632, fl. 253.



A estreita colaboração entre o Bispo e mestre Boytac não se terá, porventura, confinado apenas a Santa Cruz desde 1507. A conhecida ligação do arquitecto à Batalha até, pelo menos, 1521<sup>28</sup> e a responsabilidade do prior do mosteiro de Coimbra na construção e manutenção da capela-mor e sacristia da igreja de Santa Cruz da Batalha, fazem dele o mais habilitado dos candidatos para traçar o plano da igreja<sup>29</sup>. A estrutura do portal, enquadrada em moldura rectangular ladeada por dois nichos vazios, apresenta as evidências emblemáticas do poder do Venturoso, a agitação equilibrada na definição do movimento dos arcos e o tratamento dos elementos arquitectónicos em conformidade com as atitudes plásticas vigentes na segunda década do século. Afinidades formais com Santa Cruz de Coimbra encontram-se, por exemplo, na organização entre os arcos que delimitam a porta da igreja da Batalha e idêntica resolução para as grandes janelas da igreja de Coimbra ou ainda em pormenores decorativos, como é o caso do enrolamento vegetalista (que não é absolutamente exclusivo nestes contextos) que ornamenta a parte superior dos arcos da porta da Batalha e exerce a mesma função no momento da descarga do motivo pentagonal no janelão da fachada da igreja de Coimbra. Mas se, estruturalmente, o portal da igreja de Santa Cruz da Batalha tem que ser integrado em período estético manuelino, já as incursões ornamentais em terreno decorativo que integra os motivos lombardos alinhados nas faixas internas e externas, obriga à sua colocação em momento de transição, à semelhança, aliás, do que acontece em Coimbra nos últimos anos do priorado do Bispo da Guarda. E, não deixa de ser interessante verificar que, decorridos alguns anos, aquando da instalação da fábrica do portal em pedra de Ançã na fachada da igreja de Coimbra, é ainda a linguagem batalhina que sobrevive na definição dos elementos decorativos que o compõem. A aliança entre D. Pedro Gavião e mestre Boytac representa, assim, para Coimbra, e pela via do mosteiro crúzio, uma etapa crucial no esgotamento da fraseologia espacial e formal dos finais da Idade Média e, ao mesmo tempo, na implantação do novo

---

28 Saul António Gomes, *Vésperas Batalhinas. Estudos de História e Arte*, Leiria, Ed. Magno, 1997, pp. 167-188.

29 Hipótese sustentada por Saul Gomes, no seguimento das propostas de Reinaldo dos Santos, e, com a qual, concordamos inteiramente: Saul António Gomes, *Vésperas Batalhinas...*, pp. 185-188.

ideário decorativo que seria por outros devidamente explorado. O Bispo morreria em 1516; se o arquitecto se finava na Batalha em 1528<sup>30</sup>, a verdade é que desde a sua substituição na direcção das obras de Belém, nunca mais se encontraria directamente relacionado com quaisquer trabalhos de arquitectura, fixando-se na Batalha, ocupado sobretudo com a gestão do seu património e com os problemas sociais e financeiros da confraria do hospital de Santa Maria da Vitória<sup>31</sup>.

Torna-se, assim, legítimo colocar em Coimbra um ambiente propício à recepção dessa linguagem decorativa mais italianizante que, apenas com a chegada dos homens de Belém, se viria a desenvolver. Integrados nessa equipa cuja prioridade vai para a execução dos túmulos dos reis, Diogo de Castilho e Nicolau Chanterene, mais familiarizados com o modo “ao romano” e mais aptos para a realização de um programa portador do “mundo antigo”, vão ser os instrumentos de eficácia assegurada que transportam definitivamente para Coimbra o novo ideário decorativo. É, pois, e para além de outras evidências, lícito pensar que os projectos das estruturas tumulares e do portal em pedra de Ançã para a fachada da igreja crúzia pertencem a João de Castilho, já que, no seu percurso anterior, cabe a imposição declarada dos motivos clássicos em alternativa à exuberância volumétrica do manuelino, quer nas estruturas decorativas de Tomar quer em Belém. Tal como pertence a João de Castilho a poderosa retórica na definição em portais-retábulo que constituiu na fachada sul do mosteiro dos Jerónimos ou no portal da rotunda dos Cavaleiros em Tomar, que Paulo Pereira filia na organização do retábulo flamengo da velha catedral de Coimbra<sup>32</sup>.

Ausente da direcção de quaisquer obras em Coimbra, a João de Castilho tem que ser imputada a responsabilidade, partilhada com Nicolau Chanterene, da divulgação dos motivos decorativos que acompanham a abertura ao

---

30 Saul António Gomes, *Vésperas Batalhinas...*, p. 180.

31 Saul António Gomes, *Vésperas Batalhinas...*, pp. 179-183.

32 Paulo Pereira, “A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, p. 115.

classicismo. Os projectos para os túmulos dos reis e para o portal em pedra de Ançã da igreja crúzia transportam as evidências mais declaradas desse imaginário novo na cidade e que, a partir daqui, se vai expandir para além dos limites da área urbana.

#### 4. A geografia do ornamento.

Como se verificou, os primeiros sintomas de mudança na estética decorativa já tinham aparecido no claustro, nas balaustradas da fachada e nas guirlandas laterais da igreja do mosteiro de Santa Cruz por 1518. Os vasos gomados que aqui se encontram insistentemente repetidos e outros motivos, ligados entre si por um filete arredondado, que se assemelham a pequenos novelos com estrangulamento ou não por corda ao centro, são, em Coimbra, os primeiros sinais de uma reconversão ornamental a desenvolver logo nos anos seguintes. E se estes últimos, apenas se voltam a encontrar na decoração capitelar de uma coluna de fonte claustral do mosteiro de Santa Clara-a-Velha, também datável do primeiro quartel do século XVI, não deixando mais rasto e extinguindo-se por aqui motivo tão insólito, já o vaso tem uma sobrevivência duradoura e múltipla nas sucessivas recriações que apresenta. Em Santa Cruz encontra-se, igualmente, presente nas arquivoltas superiores dos túmulos dos reis, em ligação aos temas vegetalistas agora tratados em baixo-relevo.

Com efeito, o tema do vaso, caro desde sempre à simbólica do cristianismo, muitas vezes numa definição mais precisa de jarro, apresenta-se ligado às primeiras manifestações religiosas que entendiam a “colagem” à pureza da água como um símbolo de regeneração e salvação. Mas se aparece frequentemente na pintura e na escultura ou nas composições em mosaico do período paleocristão<sup>1</sup>, a longa Idade Média parece preteri-lo em favor de outros argumentos mais convincentes ao estabelecimento de uma prática religiosa firme e apoiada no absoluto domínio do divino. Poderá dizer-se que a sua recuperação no advento do Renascimento se prende, por um lado, à proliferação sistemática desses motivos de inspiração lombarda que, por várias vias, iam chegando a Portugal, por outro, à tentativa de enriquecimento ornamental com alternativas que mantêm ainda fortíssima carga religiosa aliada ao culto da água cujas qualidades foram tão exaltadas pelos teóricos deste período. Com outra conotação, porventura com grande significado neste

---

<sup>1</sup> Veja-se, logo no século V, o exemplo do mausoléu de Galla Placidia em Ravena.

contexto mental, adquire um significado de espaço gerador da vida, desencadeando todas as forças secretas da metamorfose e do devir. É pois um receptáculo sagrado que contém o tesouro que simboliza, na maior parte dos casos, o tesouro da vida espiritual. Pode encontrar-se aliado a outros motivos e integrado na decoração de frisos, arquivoltas ou outros espaços diversos, numa concepção ornamental subsidiária ao estabelecimento de adequado programa iconográfico, como também se encontra isolado, preferencialmente no campo das chaves das coberturas, manifestando grande independência na transmissão dos conceitos.

Aliada à expressividade simbólica da representação do poder na vertente de generosa magnanimidade, a cornucópia da abundância surge com assinalável frequência no período manuelino, adaptando com eficácia o mito da cabra Amaltea aos efeitos plásticos ligados à sinuosidade decorativa do momento e à necessidade de divulgação das ideias carismáticas de riqueza e fertilidade. Um tema que se incorpora facilmente nos motivos de grutesco e que teria um sucesso largo no espaço e no tempo, constituindo-se em exemplo sempre recorrente e adaptado a situações diversas. Em 1531, Alciato dá-lhe grande relevância no emblema da “Fortuna companheira da Virtude”, aqui em estreita intimidade com os atributos de Mercúrio<sup>2</sup>, em 1578 Hendrik Goltzius utiliza-o na série dos “Cinco Sentidos” para expressar o Gosto<sup>3</sup> e ainda em 1603, aquando da segunda edição da *Iconologia* e num ambiente ainda explicitamente herdeiro do classicismo, Cesare Ripa desenvolve a cornucópia em temas como a “Felicidade Pública”, a “Graça de Deus”, a “Liberalidade”, a “Piedade”, a “Prodigalidade”, a “Prosperidade da Vida” ou a “Hospitalidade”<sup>4</sup>. É sempre um símbolo de carga positiva no plano da abundância material e da riqueza espiritual.

O aparecimento deste motivo na fachada do mosteiro de Santa Cruz, em dupla conjugação que dá acesso às mísulas dos Padres da Igreja e estabelece a regularização e a tendência explícita de simetria do conjunto, induz a uma

---

2 Alciato, *Emblemas*, Madrid, Ed. Akal, 1993, p. 156.

3 *The Illustrated Bartsch. Netherlandish Artists. Hendrik Goltzius*, 3, 1, New York, Abaris Books, 1980, p. 119.

4 Cesare Ripa, *Iconologia*, Milano, Tea Arte, 1992, pp. 3, 130, 168, 249, 354, 364, 366, 510.

leitura no sentido ascencional onde os tradicionais frutos do Paraíso se acomodam à densidade naturalística das mísulas. A ideia de fertilidade expressa converte-se na riqueza da palavra dos Padres e conduz à glória da Igreja.

Pela mesma altura, no interior da igreja crúzia, o púlpito, datado de 1522, também incorpora o tema da cornucópia alternada com folhagem ao longo de um friso central. Mas agora são pequenas caveiras que emergem da boca do corno da abundância, motivo que seria, aliás, utilizado noutros contextos bem diversos como no túmulo de D. Luís da Silveira na igreja de Góis, ostentado pelos dois anjos que ladeiam a cartela inferior<sup>5</sup>. Enquanto aqui a presença dos símbolos da morte anuncia também a riqueza da vida além-terrena, em colaboração estreita com outros elementos decorativos que se estendem à composição retabular do túmulo e às chaves da abóbada da capela, no púlpito crúzio os indícios vão mais no sentido do aproveitamento deste motivo ornamental cuja ondulação se adequa ao espaço apertado do friso. É, portanto, em situações e espaços indiscriminados que ele aparece, conferindo movimento rítmico à decoração e não perdendo nunca o caudal simbólico da abundância que transmite.

Um dos motivos que denuncia os primeiros sinais do vocabulário renascentista de maior repercussão no espaço decorativo nacional é o medalhão. Com uma cercadura lisa, estriada ou em enrolamento de folhagem<sup>6</sup>, com ou sem frutos, o espaço interior é preenchido com figurações diversas que passam por uma linguagem clássica e ostensivamente militar, pela inclusão de personagens de referência bíblica ou outros símbolos laicos e religiosos, por entidades abstractas de difícil identificação, por figuras femininas de duvidoso reconhecimento ou, simplesmente, vazado ou raiado. Na arquitectura surge

---

5 O tema da caveira tem, igualmente, uma larga difusão através da gravura, expressando-se com enorme versatilidade em numerosos contextos e desde muito cedo. Vejam-se as três caveiras, com diferentes perfis, inseridas em nicho com arco abatido e decorado com motivos de último gótico, gravadas pelo designado Mestre W: *The Illustrated Bartsch. Early German Artists*, 8, 6, 1, p. 133.

6 Como acontece numa das dependências onde, na ala sul do claustro do mosteiro de Santa Clara-a-Velha em Coimbra, dois medalhões vazados ladeiam um arco de volta perfeita.

com vontade expressa de afirmação na primeira metade de Quinhentos, pela mão de João de Castilho, espalhado com abundância pelo mosteiro dos Jerónimos. A partir daí, cola-se às estruturas decorativas que acompanham a arquitectura do país e encontra-se omnipresente em portais, chaves de abóbadas ou composições retabulares.

Santa Cruz volta a destacar-se na cidade em termos da captação pioneira deste tema que denuncia explicitamente o mundo clássico. Se não aparecem quaisquer indícios no portal da fachada da igreja, já os túmulos estão repletos de medalhões que integram figuras masculinas com a cabeça coberta por elmos ou barretes diversos. A mesma situação ocorre localizada nas micro-arquitecturas do púlpito onde Chanterene os colocou nos lugares protocolares ao formulário clássico.

A João de Castilho, através dos desenhos para as sepulturas dos reis, a Nicolau Chanterene e, a partir da década de trinta, a João de Ruão deve, aliás, ser imputada a responsabilidade da divulgação do motivo do medalhão em Coimbra. Sempre integrado em espaços definidos com rigor nos elementos de arquitectura, aparece em portais ou composições retabulares localizado nas cantoneiras dos arcos ou nos frisos, verticais ou horizontais, intercalado com outros temas.

Outros “motivos lombardos” presentes no recinto de Santa Cruz, passam pela aplicação generalizada de aves diversas e normalmente remetidas à ideia de Paraíso, de animais fantásticos como o grifo ou o equídeo nas bases do janelão do portal da igreja, pela simulação dos golfinhos entrelaçados que coroam toda a igreja e pelo preenchimento sistemático de folhagem de acanto em contínuos e sucessivos enrolamentos que, sobretudo, se adaptam às superfícies planas ou arredondadas dos intradorsos dos arcos. *Putti*, troféus militares, bucrânios ou tochas em chamas, que integram também este tipo de motivos, só teriam maior divulgação um pouco mais tarde (excepcionalmente a carga das novidades decorativas avançadas por Chanterene), já pactuando com o grotesco e coincidindo em Coimbra com a implantação da escola ruanesca. Para a órbita de Santa Cruz, a encomenda tem de ser entendida num

elevadíssimo grau de erudição e a mão-de-obra como expressiva do melhor grupo sócio-profissional dos momentos em causa.

Verificam-se, pois, intenções deliberadas tanto na escolha do ornamento como na sua localização nos complexos decorativos. A responsabilidade na mudança das estratégias decorativas não tem de ser atribuída por inteiro a Chanterene. Outros artistas tocados pelas influências classicizantes e a carga de informações que, ao longo da década de vinte, iam chegando, em sintonia com a abertura do mosteiro de Santa Cruz ao novo comportamento estético, fizeram dos anos vinte um momento crucial na reconversão dos valores plásticos centrada no espaço crúzio.

O grutesco encontra na imposição da escola ruanesca<sup>7</sup>, o terreno mais fértil ao seu desenvolvimento. Com efeito, os resultados da estadia de João de Ruão em Coimbra não se saldaram apenas pelo reconhecimento de uma imagem de marca ligada à sua produção de escultura de vulto ou pela ressonância de uma aprendizagem que os seus discípulos haveriam de transportar até ao séc. XVII. *Grosso modo*, dos anos 30 até aos anos 40 de Quinhentos, toda a decoração escultórica que convive com a arquitectura passa pela tranquilidade imposta no equilíbrio das formas e dos volumes que preenchem o campo decorativo à responsabilidade da oficina de Ruão. É nessa ambiência harmónica que se integra o grutesco sempre disseminado por entre motivos diversos e protagonizados pelos enrolamentos vegetalistas em tratamento de enorme delicadeza e finura. Quer seja nos elementos que estruturam o espaço arquitectónico quer nas composições retabulares pétreas que animam e corroboram a dimensão simbólica do mesmo espaço, o ornamento do real contaminado pelo insólito e pelo absurdo atinge na escola ruanesca a sua expressão mais veemente.

Os ingredientes decorativos que atestam o grau de aproximação às esferas eruditas contidas nas unidades ornamentais estabelecidas a partir da Itália e difundidas no aro de Coimbra pelo mosteiro de Santa Cruz, encontram

---

<sup>7</sup> Nelson Correia Borges, *João de Ruão. Escultor da Renascença Coimbrã*, Coimbra, F.L.U.C., 1980.



alguns paralelismos noutras áreas do país. Particularmente, em Tomar ou em Évora, o trabalho esculpido sob os auspícios dos Cavaleiros de Cristo ou de uma clientela culta gravitando em redor da Corte confere à decoração arquitectónica uma dimensão social e cultural de profunda integração nas correntes estéticas mais actualizadas no espaço europeu.

## 5. A revisão do ornamento.

Não sendo possível definir balizas cronológicas mais rigorosas, a verdade é que a aparente tranquilidade em que decorre a linguagem decorativa que concilia elementos da natureza e do real com figuras híbridas e irreais, parece esgotar-se na década de 50 de Quinhentos. E, se o ambiente cultural em que decorre a transmissão da imagem tem que ser encarado à luz de outras vertentes que passam por um maior controlo do processo produtivo, a oficina preponderante em Coimbra e a mão-de-obra envolvida continuam a ser as mesmas, ligadas às orientações de João de Ruão.

A historiografia tem insistido na identificação entre o carácter mais denso da sua produção escultórica e as dificuldades económicas que o artista teria atravessado nos últimos anos da sua vida<sup>1</sup>. Na realidade, se, por um lado, as encomendas de Ruão têm de ser situadas também aos mais altos níveis da encomenda cidadina que passa pelo mosteiro de Santa Cruz, pelo Cabido, pela Universidade ou por diversas Ordens religiosas de alguma projecção financeira, por outro, os estereótipos decorativos indefinidamente prolongados, ao nível dos formulários e do tratamento da imagem, têm de ser entendidos no âmbito de uma colaboração oficial onde as obrigações contratuais promovem a repetição. E, mais do que aos momentos de maior debilidade económica que possam ter ensombrado a vida do arquitecto e escultor, é sobretudo à pressão advinda do ambiente contra-reformista que tem que ser atribuída, para além de uma viragem explícita aos modelos “canónicos” do classicismo, a sua maior contenção na proliferação dos motivos ornamentais e a consequente aposta num conjunto de ingredientes decorativos mais uniforme; do que, afinal, já o enxerto de absoluta depuração ornamental com as três imagens aposto na fachada da igreja de Santa Cruz, supostamente de cerca de 1531, constitui um prenúncio assinalável.

De facto, o que importa salientar é que o grutesco, acompanhado por uma decoração mais dinâmica expressa pelos enrolamentos vegetalistas

---

<sup>1</sup> Nelson Correia Borges, *João de Ruão...*, pp. 24-34.

sucessivos, tende agora a diluir-se, substituído por motivos que, não deixando de remeter para um clima de inquietante simbolismo, se “cristalizam” nas superfícies pétreas, definindo categorias decorativas mais fixas e repetitivas. As figuras fantásticas e contaminadas por vários mundos vão dando progressivamente lugar ao ornamento menos exótico e ordenado a um ritmo mais rígido. Motivos de frutos associados a ramos vegetalistas, “feronneries”, máscaras ou cartelas várias com ou sem inscrições e extraídos sobretudo do universo da gravura de raiz flamenga preenchem, a partir dos anos 50, os campos decorativos na arquitectura. Este género decorativo, apelidado de “brutesco” pela documentação dos finais do séc. XVI, e que já foi mesmo remetido a um lugar de especificidade dentro da realidade portuguesa<sup>2</sup>, tem, com efeito, larga correspondência em domínios tão diversos como a pintura, a ourivesaria, o mobiliário ou o azulejo e ganha as preferências nacionais antecipando o espírito e a linguagem do barroco.

As pressões ideológicas desenvolvidas no contexto da Contra-Reforma não deram tréguas ao ornamento gerado no primeiro ambiente humanista e, portanto, também portador de incontornáveis índices heréticos. Quando, já entre 1541 e 1544, Francisco de Monzón apelava à decência a ser observada pelos pintores, que se deviam restringir à “pintura ao natural”, proibia-lhes igualmente quaisquer ousadias “*contra nuestra Sancta fee catholica: como los que pintan vn cuerpo con tres cabeças: para demonstrar el misterio de la trinidad hazen grande yerro: porque dan a entender: que no son las personas diuinas discretas, y apartadas la vna de la otra ... pero con grande loor mereçe ser loado el que segun estas reglas pintare las ymagenes: que si son de cosas sagradas prouocan a reuerençia y a deuocion dellas: en las quales no deuen de mezclar otras cosas prophanas: que tambien es prohibido*”<sup>3</sup>. O cerco

---

2 “Si, d’un côté, l’idéologie austère de la contre-réforme a extirpé du vocabulaire décoratif quelques-uns de ses thèmes les plus osés et les plus sensuels (encore que ce contrôle ne fût pas toujours effectif), d’un autre côté, c’est le goût des grandes surfaces animées d’enroulements d’acanthes comprenant des putti, des oiseaux, des mascarons et des «feronneries» flamandes qui s’impose comme solution féconde, économique et fonctionnelle, contrairement à ce qui se passa hors des frontières portugaises, où la place du «brutesque» fut toujours marginale”: Vitor Serrão, Nicole Dacos, “Des grotesques à la peinture de «brutesques» », *Portugal et Flandres. Visions de l’Europe (1550-1680)*, Bruxelles, Europália 91 Portugal, 1991, pp. 49-50.

3 Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via. Rumos e cenários da pintura portuguesa (1535-1570)*, vol. II, dissertação de Mestrado, Lisboa, F.C.S.H. da U.N.L., 1996, p. 40.

apertava-se em torno do valor da imagem pintada ou esculpida que encontrava, mais uma vez na gravura, os caminhos da sua evasão.

Em Coimbra, o arquitecto e escultor João de Ruão continua a constituir figura chave neste processo de aniquilamento do grutesco que destrói simultaneamente um ambiente decorativo de primeiro Renascimento e instaura as orientações programadas da Contra-Reforma. Em contacto permanente com o mosteiro de Santa Cruz e com as diversas instituições de poder em Coimbra, não deixaria de ter conhecimento e oportunidades de análise do manancial imagético que chegava à cidade. Por outro lado, as suas ligações mais directas com uma produção estrangeira estavam asseguradas também por via familiar, quer através de seu filho Jerónimo de Ruão que ganhava a conhecida notoriedade na Corte (e se exprimia decorativamente no interior da igreja da Luz ou da antiga capela do Espírito Santo da actual igreja da Conceição Velha de maneira bem diferente daquela que passou ao exterior da capela-mor dos Jerónimos), quer através de outros contributos como do seu outro filho Simão, e fazem dele um receptor privilegiado da imagem. Na realidade, a ida deste último a Roma e ao norte da Europa<sup>4</sup>, mais não fazem do que acentuar a certeza de uma prática de viagens mais comum do que aquela que as evidências documentais deixam antever. O engenheiro militar responsável pela construção do castelo de S. João da Foz no Porto (que viria esconder o programa humanista de D. Miguel da Silva na Foz) ou pelas fortificações em Onor<sup>5</sup>, não desenvolveu certamente uma política do ornamento nos espaços arquitectónicos que forjou mas não terá deixado de conhecer a vertente decorativa imposta nas obras do pai ou, sequer, de o informar acerca do rumo europeu no tocante à decoração.

---

4 Em Setembro de 1566, o crúzio D. Filipe escrevia de Roma ao prior do mosteiro dizendo que, “*Simão de Ruão filho de João de Ruão se partio os dias passados desta corte pera allemanha*”. A carta acrescentava que Simão estava bem e pedia que o mesmo se comunicasse ao pai para que este ficasse descansado: A.N.T.T.: *Santa Cruz*, 2ª Inc., M. 5, Liv. 7, fl. 135/v.

5 Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e constructores portugueses ou a serviço de Portugal*, vol. II, Lisboa, Imp. Nacional, 1904, pp.433-434; Pedro Dias, “As outras imagens; O Maneirismo na escultura portuguesa”, *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, 1995, p. 145; Rafael Moreira, “Arquitectura: Renascimento e classicismo”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, pp. 337-338.

Se o mundo da gravura é determinante para a fixação de modelos decorativos na arquitectura portuguesa até meados do século não o é, assim, menos importante no longo período seguinte. É à gravura avulsa, às imagens retiradas de frontespícios de livros ou impressas nas sucessivas edições dos tratados que se deve também o arreigar de um gosto que, em Coimbra, se prolonga para o século XVII. O conhecido preenchimento das livrarias das Casas religiosas com um material icónico de quantidades insuspeitas, ajusta-se a uma mão-de-obra com prática alongada do ornamento saída da escola de João de Ruão, o que, por sua vez, explica o alongamento no tempo de uma sensibilidade capaz de se exprimir através do trabalho esculpido na pedra. O flagrante grau de parentesco que se percebe entre as imagens gravadas nos tratados de Serlio ou António Labacco<sup>6</sup>, as gravuras de Ion Vredman de Vries, Cornelis Floris ou Cornelis Bos, com larga circulação nos circuitos europeus, e a decoração esculpida para o espaço arquitectónico na área de influência coimbrã, definem uma inspiração que se aproxima agora mais de um contexto cultural progressivamente dominado pelo brilho do Norte. O período sebástico não se distancia dos preceitos romanistas, sobretudo no que concerne à organização do espaço e respectiva articulação dos elementos arquitectónicos, mas, no domínio da “animação” desse mesmo espaço através do ornamento, acaba por anteceder a “ingerência” plástica flamenga do tempo do arquiduque Alberto (1583-1593). Na realidade, a nomeação do sobrinho de Filipe II como vice-rei em Portugal mais não faz do que acentuar uma tendência decorativa desenvolvida no país desde os meados do século.

Entre a decoração arquitectónica, as composições retabulares e a pintura, num tempo sempre de apego ao classicismo, perpassa grande unidade de intenções compositivas. Nos espaços construídos a partir da segunda metade do século XVI no país, quer nas igrejas reformuladas quer nas novas capelas inseridas ainda numa espacialidade de raiz medieval que mantém as três naves, nas micro-arquitecturas retabulares ou nas arquitecturas pintadas, os formulários decorativos são basicamente os mesmos e extraídos das mesmas fontes que se propagam de forma repetitiva.

---

<sup>6</sup> Cujas presenças se registam na livraria de Santa Cruz.

Na área geográfica designada por Baixo Mondego abundam os exemplos dessa entrega estratégica aos formulários decorativos retirados da garra inventiva flamenga. As igrejas paroquiais de Ega, Soure, Sebal, Pereira do Campo, Tentúgal, a igreja do convento de Nossa Senhora dos Anjos em Montemor-o-Velho, a igreja do mosteiro de S. Marcos, a igreja de Santa Eufémia em Penela, a de S. Sebastião no Espinhal ou a igreja de Botão apresentam, dentro da sua própria especificidade, idêntica orientação voltada a um decorativismo prolixo e integrado num mesmo tempo largo que abrange a segunda metade de Quinhentos e o século XVII. Genericamente com fundações ainda medievais e com diferentes patrocínios, todas se circunscrevem a uma área de influência coimbrã, utilizando modelos e, porventura, mão-de-obra citadinos. Delas existem informações e estudos mais ou menos dispersos mas que versam sobretudo as campanhas construtivas até ao período manuelino, merecendo as épocas posteriores apenas tímidas referências sem o desejável enquadramento histórico e artístico<sup>7</sup>.

Particularmente, as igrejas de Ega e Sebal devem ser agrupadas numa mesma unidade em termos da concepção dos espaços nas novas capelas construídas e do sentido decorativo aí imposto. A primeira, de fundação templária, obedece no fundamental ao traçado de nave única que Marcos Pires não executou na totalidade<sup>8</sup> e ao qual foram, na transição do século XVI para o século XVII, acrescentadas duas capelas no corpo da igreja, defronte uma da outra. A do lado da Epístola contém o retábulo do Sacramento, com um programa iconográfico peculiar definido pela presença de S. João Baptista e S. João Evangelista ladeando o sacrário, circunstância que repete, aliás, a mesma situação já verificada na década de 40 de Quinhentos no retábulo do Sacramento na igreja de Verride, pela mesma altura na igreja de Sebal e que se voltará a encontrar na igreja de Botão, no retábulo entretanto transposto para a

---

7 Assinalem-se apenas os estudos dentro do âmbito sumário do Inventário do Distrito de Coimbra que Nogueira Gonçalves lhes dedicou e, posteriormente, os trabalhos de Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, pp. 235-238; 244-250; 261-277; 290-292; Salvador Dias Arnault, Pedro Dias, *Penela. História e Arte*, Penela, C. M. P., 1983, pp. 42-44; 57-58.

8 Sousa Viterbo, *Diccionario...*, vol. II, pp. 327-328.

capela-mor<sup>9</sup>. Mas não é apenas a iconografia retabular que faz estabelecer o paralelo entre as capelas das igrejas de Ega e Sebal, esta com as duas capelas lado a lado à Epístola. A sua organização espacial de planta quadrangular e encimada por cúpula abatida e robustecida por anéis concêntricos e nervuras que as dividem em oito secções<sup>10</sup>, condiciona um campo decorativo fortemente ritmado onde se implantam os motivos privilegiados e alternados de florões e querubins. A complementar decoração de frutos e pequenas cartelas ovais ou rectangulares tem plena correspondência com os motivos inscritos nos retábulos e indicia, assim, um período unitário na execução arquitectónica e escultórica. O mesmo se diga relativamente à entrada destas capelas, em que os próprios elementos arquitectónicos definem o efeito cénico oferecido. Duas pilastras caneladas formando conjunto com colunas balaústre, com caneluras até meio do fuste, e assentes sobre pedestais ornados com cartelas em forma de losango, enquadram o vão das quatro capelas, impondo uma nova organização

---

9 O retábulo da Visitação, proveniente da Misericórdia de Aveiro e que se encontra hoje na Catedral desta cidade, apresenta também esta iconografia que junta as figuras do Baptista e do Evangelista. No entanto, atendendo às deslocações que sofreu e aos claríssimos desfasamentos estilísticos que se verificam entre os dois registos do retábulo, deve presumir-se uma organização destes conjuntos diferenciados efectuada em data posterior. Ao registo inferior, da Visitação, datável dos últimos anos do século XVI e com afinidades com a produção da oficina de Tomé Velho que, de resto, está documentado entre 1599 e 1621 a trabalhar para a Misericórdia de Aveiro, juntou-se o registo superior, com sensibilidade concordante com a data de 1559 que ostenta, e em cujos nichos laterais foram colocadas as imagens de S. João Baptista e de S. João Evangelista sem que, porventura, fizessem parte da iconografia original: Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do Maneirismo coimbrão”, *Oficinas Regionais*, Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte (Viseu, 1991), Tomar, I.P.T., 1996, pp. 37-39; Amaro Neves, *Dois retábulos maneiristas na Sé de Aveiro*, Aveiro, Ed. Fedrave, 1996, pp. 86-114.

10 O mesmo espírito organizativo se detecta em capelas colaterais das igrejas paroquiais, ambas dedicadas a S. Sebastião, da Cumieira e do Espinhal, no concelho de Penela, cuja datação se haverá também de situar na transição dos séculos XVI-XVII. Esta última, apresentando um sentido decorativo mais dinâmico, poderá mesmo pertencer ao primeiro quartel de Seiscentos.

Enquadramento temporal aproximado merece a campanha de obras que sofreu a igreja manuelina da Redinha (Pombal), onde também se construíram duas capelas quadrangulares e defronte uma da outra, ostentando ainda a capela à Epístola o mesmo sentido decorativo flamenguizante que percorre, nesta altura, a área de influência coimbrã. Embora a capela do lado do Evangelho apresente o despojamento ligado às intervenções modernas e os retábulos das duas capelas se encontrem mutilados na sacristia, as evidências que subsistem comprovam a sintonia com o território artístico de Coimbra, quer pela espacialidade criada, quer pela definição dos elementos arquitectónicos presentes, quer ainda pelas qualidades e pela geografia do ornamento envolvido.

de volumes e estipulando o confronto das formas e das linhas apresentadas<sup>11</sup>. A dimensão das mísulas acima das colunas provoca deliberado sentido de espectáculo visual e ajuda à sustentação do entablamento direito<sup>12</sup>, também este decorado com os querubins, florões e cartelas que inundam todo o espaço interior.

O longo período que, em Coimbra, incorpora esta sensibilidade decorativa controlada e repetida à exaustão tem sido, sobretudo depois dos estudos de António Nogueira Gonçalves, sempre encarada numa perspectiva de “*Renascença decadente*”. A designação, que não vai directamente dirigida à formulação dos espaços arquitectónicos e à organização dos seus elementos formais, aplica-se antes ao ambiente ornamental difundido através da arquitectura, preenchendo esses elementos ou inscrevendo-se em categorias retabulares mais ou menos eficazes na difusão de preceitos comportamentais. Ou seja, condicionando uma leitura do espaço usufruído e interferindo com a própria acessibilidade da configuração espacial. Para Nogueira Gonçalves tal como para a historiografia artística que lhe sucedeu, a arquitectura de Coimbra segue, no fundamental, os parâmetros que regem o espaço nacional na definição de nave única com cobertura de pedra ou de madeira, em função das disponibilidades técnicas ou materiais da mão-de-obra e da encomenda. É na decoração e nas preocupações com a imposição de um programa iconográfico, de leitura facilitada também pela repetição, que reside a especificidade da

---

11 Com outra elegância, Diogo de Castilho tinha também acompanhado de finíssimas colunas balaústre os pilares que enquadram o arco triunfal da capela-mor do colégio conimbricense da Graça. O êxito desta resolução haveria ainda de encontrar acolhimento em épocas mais tardias e à distância de Figueiró dos Vinhos, cuja igreja denuncia claras influências do aro de Coimbra.

12 É curioso verificar o paralelismo desta solução verificada no portal da igreja de Santa Eufémia de Penela, com fundação medieval mas com amplas reformas a partir dos meados do século XVI. O classicismo das propostas apresentadas no portal vai ao ponto de incluir uma cartela no entablamento dórico com as iniciais SPQR e um medalhão (deslocado em reforma recente) com o busto de Hércules, reconhecível pela pele do leão de Nemeia que lhe envolve a cabeça. O portal, datado de 1551, é bem a expressão de um tempo decorativo de transição que deixava a finura do primeiro ornamento renascentista para enveredar pelas tipologias marcadamente ligadas a uma leitura ritmada, orientada e mais acessível. Se, em 1541, João de Castilho já tinha utilizado este “motivo” da mísula a sustentar o entablamento na designada porta do carro no Convento de Tomar, é, porventura em Penela que se encontra, e para a arquitectura da região de Coimbra, a mais directa fonte de uma inspiração que voltaria, por exemplo, a repetir-se na igreja da Constantina (Ansião). De notar, igualmente, que em certos circuitos espanhóis, como a cidade de Trujillo, constitui solução preferencial num mesmo tempo de amadurecimento das categorias funcionais e decorativas do Renascimento.



região. O tratamento da iconografia figurativa, que aposta sobretudo nos conteúdos em detrimento da elegância e finura que caracterizam o período anterior, acrescido à perda do carácter naturalista das figuras pela ausência de rigor anatómico e expressividade fisionómica, determina o estatuto de menoridade e o rótulo historiográfico da “decadência”. Na realidade, o que se observa é uma quebra acentuada dos valores humanistas vigentes na primeira metade de Quinhentos, que se reconvertem em concorrência com categorias decorativas alternativas. Não é a primeira vez que, em História da Arte, as preocupações com a definição de uma plasticidade de “realismo” figurativo ensombram processos tendentes ao estabelecimento de outros compromissos estéticos e ideológicos. Se os critérios de aproximação ao real não podem ser vinculativos em termos da atribuição de parâmetros qualitativos, neste período em que é manifesta uma falta de atenção à “correcta” modelação de corpos e expressões, há que fazer prevalecer outros intuitos que não a imposição do naturalismo. Importa sobretudo a apresentação clara de programas iconográficos facilmente entendíveis tal como é realçada a vontade explícita de dinamização das superfícies murais. Não é plausível remeter a vastíssima mão-de-obra desse período a um grau de pura e simples desqualificação técnica tal como também não é possível enquadrar a encomenda categorizada, por exemplo do mosteiro de Santa Cruz, no âmbito restrito de insuficiência de recursos a nível orçamental ou no tocante às exigências ligadas à expressão plástica. Ao nível da consciência da importância da imagem na implementação de estruturas ideológicas perseguidas, são reveladoras as palavras amargas do herdeiro da cultura humanista Francisco de Holanda, dirigidas ao rei em 1571, a propósito da igreja de S. Sebastião: “...ao menos não se esqueça disto que digo, nem da pintura dos retábulos, e imagens em que vai muito. Por que saiba Vossa Alteza certo e os que governam Lisboa, que ainda que as paredes sejam de mármore ou de prata desta nova Igreja, que se as imagens e a pintura e ornamento forem tão pouco escolhidas, e por quem tão pouco disso entende como se costuma: que toda a obra será imperfeita e indigna de tão glorioso santo como é a que se faz, e de tão excelentíssimo Rei como é o que manda fazer, e indigna também de tão ilustre cidade como é a que a faz”<sup>13</sup>.

---

13 Francisco de Holanda, *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa*, Lisboa, Liv. Horizonte,

A nova decoração, de nítido pendor triunfalista onde se incorporam sentidos moralizadores aliados a uma expressividade calculada a partir da exploração das forças demoníacas em confronto com o território do divino, não renegou na totalidade o *corpus* imagético utilizado na primeira metade do século. Agora sem o impacto visual que tinha estabelecido o seu carácter impositivo às superfícies decoradas, elementos como os medalhões ou enrolamentos vegetalistas em delírios “acrobáticos” continuam presentes e a invocar a memória da descoberta do clássico. O motivo de figura com um cesto à cabeça abundantemente preenchido com frutos, por exemplo, visível no portal da igreja de S. Quintino de Sobral de Monte Agraço, datado de 1530, é também utilizado em situações tão distantes no tempo cronológico e mental como na capela dos Reis Magos do mosteiro jerónimo de S. Marcos em Tentúgal, datável de 1574; numa das capelas laterais da igreja de Condeixa-a-Nova, resultado da campanha reformista efectuada por António Cordeiro em 1594<sup>14</sup>; na capela de S. Teotónio do mosteiro de Santa Cruz, da empreitada de Tomé Velho ou ainda nos colunelos do retábulo, datado de 1661, numa das capelas laterais da igreja do Botão. Na capela de S. Teotónio se encontra, aliás, um dos exemplos da sobrevivência episódica do grotesco para além dos meados de Quinhentos. Mas a colocação e o tratamento destes motivos apresentam-se sem força programática e diluídos entre uma linguagem de vitória que utiliza sobretudo “instrumentos metálicos”, máscaras distorcidas, enrolamentos vegetalistas com um tratamento volumétrico ou referências simbólicas para expressar o triunfo da Igreja. Não desapareceu o simbolismo destas categorias ornamentais de fortíssimo teor apologético e acentuadas intenções controladoras.

No âmbito do mosteiro de Santa Cruz, os exemplos mais reveladores dessa nova aposta decorativa numa atmosfera de cerrado controlo religioso situam-se exactamente na capela de S. Teotónio, na nova sacristia seiscentista e no colégio de S. Agostinho. E se os espaços arquitectónicos forjados na

---

1984, p. 33.

14 Pedro Dias, “António Cordeiro e as obras na igreja de Condeixa-a-Nova nos finais do séc. XVI”, *Mundo da Arte*, n.ºs 8-9, Coimbra, Epartur, 1982, pp. 34-39. Republicado em, “Obras renascentistas na igreja de Condeixa-a-Nova”, *Arte Portuguesa. Notas de investigação*, Lisboa, Publ. Ciência e Vida, 1988, pp. 257-271.

organização compositiva dos elementos se remetem em direcção aos modelos do classicismo, já a decoração reconverte os modelos clássicos e utiliza-os num sentido renovado de espectacularidade em que as superfícies murais interferem numa leitura mais dinâmica desse mesmo espaço. A orientação tratadística destes conjuntos encontra-se, por exemplo, bem patente no claustro de S. Agostinho, o único declaradamente serliano que se construiu em Coimbra, em solução alternativa ao designado “claustro castilhano”. Mas é na decoração e na sua ligação às estruturas arquitectónicas que reside toda a carga inventiva aqui verificada. Não que o ornamento não tenha sido, de igual forma, retirado da gravura em circulação ou dos tratados, em que Serlio continua a pontificar mas é, sobretudo, na articulação entre os motivos ornamentais que se desencadeiam os efeitos cénicos que conferem o brilho e o dinamismo ao espaço usufruído. Na realidade, os temas preferenciais da encomenda categorizada do mosteiro de Santa Cruz continuam a ditar a subordinação à imagem estampada que abundava na sua livraria.

O catálogo elaborado durante anos por D. Pedro da Encarnação a partir de 1748<sup>15</sup>, dá conta de um espólio já devassado no século XVIII mas ainda tradutor de uma riqueza sobretudo constatável para os séculos XVI e XVII. Na biblioteca do mosteiro, as edições de Vitruvius (1544), Serlio (os livros III e IV na tradução vulgarizada de Villalpando de 1552 e a referência ao livro I de 1545 e ao livro VII de 1618), Pietro Cataneo (1554), António Labacco (de 1557 e 1559), Andrea Palladio<sup>16</sup>, Iacomo Vignola (1593), ou Vincenzo Scamozzi (1615) são complementadas com preocupações alargadas sobre a arquitectura, que passam pela inclusão de livros com a exposição das glórias da Roma clássica, pela articulação dos preceitos arquitectónicos a outras ciências como a matemática, a geometria ou a astronomia ou pela atenção dada à

---

15 J. M. Teixeira de Carvalho, *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz*, Coimbra, Imp. da Univ., 1921, pp. 5-6.

16 O catálogo de D. Pedro da Encarnação indica uma edição de 1746 o que não invalida a existência de outra anterior porventura desaparecida: J. M. Teixeira de Carvalho, *A Livraria do Mosteiro...*, pp. 88-89. A avaliar pelo grau de riqueza e actualização da livraria no tocante aos assuntos relacionados com a arquitectura, é impensável a ausência dos tratadistas consagrados no século XVI. Ter-se-ia perdido a edição quinhentista de Palladio tal como, eventualmente, se teriam perdido outros exemplares maiores como Alberti, presente, por exemplo, na livraria do colégio de S. Tomás.

arquitectura militar<sup>17</sup>. Para além disso, as gravuras nórdicas<sup>18</sup> ou as fontes retiradas dos frontespícios dos livros estabelecem as referências iconográficas inequívocas da decoração arquitectónica. É deste riquíssimo manancial que são retirados os motivos de ponta de diamante, as cartelas com enrolamentos mais ou menos sugestivos, as máscaras, os pendurados ou as grinaldas de frutos que ornamentam os elementos de arquitectura destes espaços. E, se não é sempre possível extrair com rigor a filiação do ornamento arquitectónico a partir de uma gravura específica, mais acertado é, sem dúvida, remeter para esse universo multifacetado da imagem estampada disponível que, não deixando também de se repetir exaustivamente, oferece, mesmo assim, as condições adequadas à sua vulgarização no contexto escultórico. Deste modo, porque a passagem dos motivos à pedra exige uma adaptação ligada à especificidade dos novos campos decorativos que utilizam diferentes técnicas, não é lícito esperar a repetição pura e simples do ornamento gravado. A capacidade inventiva dos artistas continua a desempenhar papel fundamental nos resultados obtidos, pese embora a restrição aos modelos e as orientações mais ou menos apertadas da encomenda.

Que os modelos decorativos utilizados na arquitectura a partir da segunda metade do século XVI são oriundos de situações culturais mais remotas, provam-no vários indícios reveladores de intenções que só mais tarde se iriam desenvolver. O frontispício da edição tardo-quadrocentista do *Antiquarie prospettiche romane* do designado Prospettivo Milanese<sup>19</sup> mostra um homem de joelho esquerdo em terra no meio de um círculo pejado de figuras geométricas, segurando uma esfera armilar e um compasso, e tendo por

---

17 A presença de várias edições de Samuel Marolois, de 1614 e 1615, insistindo na ligação entre a matemática, a geometria e a fortificação, atestam um interesse pelas artes da guerra que Teixeira de Carvalho justifica pelo fermento bélico que, desde o início, alimentou os cruzados, herdeiros das “*aventuras guerreiras de D. Afonso Henriques*”: J. M. Teixeira de Carvalho, *A Livraria do Mosteiro...* pp. 102-108.

18 Para além dos exemplares de gravura avulsa que se teriam perdido, o catálogo de D. Pedro da Encarnação ainda menciona uma edição de Dürer de 1535, diversas edições de Vredeman Vriese (além do conjunto executado entre 1564 e 1567 por Hironimus Cock, que já no século XVIII estava anexado à edição de Labacco de 1557) e exemplares vários de livros de estampas não datadas nem identificadas: J. M. Teixeira de Carvalho, *A Livraria do Mosteiro...*, pp. 86-87, 92, 98-99.

19 Christof Thoenes, “Prolusione. Serlio e la trattatistica”, *Sebastiano Serlio*, Milano, Electa, 1989, p. 14.

de trás o coliseu e outros edificios antigos. A cercadura de tarjas entrelaçadas que envolve os motivos centrais e incorpora as iniciais do P e do M, é apenas um exemplo de que a inspiração que norteia as composições decorativas do Classicismo tardio vai longe no tempo e encontra raízes ainda no século XV, se bem que as referências mais directas se encontrem já em Quinhentos.

A espectacular utilização que os decoradores fazem do motivo de ponta de diamante, não é, afinal, mais do que conferir protagonismo a cada unidade retirada das superfícies murais tratadas num aparelho rústico e cujas potencialidades já Serlio realçava: “*Algunos otros architectos han labrado mas polido, y de mas ordenado cõpartimento destas maneras de sellarerias: pero por muy delicadas que se hagan, no pueden dexar de tener estas tales obras origen de la forma rustica: avnque comunmente se llama esta sellareria Punta de diamante*”<sup>20</sup>. As mesmas pontas de diamante que foram usadas na decoração citadina da segunda metade do século XVI, como a sobrevivente capela de Jesus no mosteiro dominicano, não foram descuradas pelos crúzios em tempos posteriores. É, aliás, na nova sacristia do mosteiro de Santa Cruz, que anda erradamente atribuída a Pedro Nunes Tinoco<sup>21</sup>, e na igreja do colégio de Santo Agostinho onde, cerca de 1630, a capela-mor foi dotada de estuques com aparatoso efeito<sup>22</sup>, que este motivo atinge o seu maior esplendor.

Outro motivo também recorrente nesta arquitectura que se perfila em tempos designados maneiristas é constituído por uma decoração que integra a sucessão de losangos, temas quadrangulares ou rectangulares e círculos ou meio círculos. As referências mais próximas para a sua utilização derivam, em Coimbra, da decoração aposta nas pequenas portas que dão acesso aos púlpitos no refeitório do mosteiro de Santa Cruz (na sequência das obras estabelecidas a partir do contrato de 1528) e, pela mesma altura, de semelhante aplicação nas pilastras laterais do terceiro nível da Porta Especiosa. Mais uma vez, esta

---

20 Sebastiano Serlio, *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura*, Barcelona, Ed. Alta Fulla, 1990, Liv. IV, p. XVIII/v.

21 “...hum grande mestre de Lisboa que veo pera fazer a sancristia noua, a quem chamaõ o Tinoco”: B.P.M.P.: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, Ms. 86, fl. 51.

22 A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal - Cidade de Coimbra*, p. 117.

sensibilidade ligada à exposição da alternância das formas encontra nítida correspondência na figuração tratadística.

Outros labores bem menos explícitos são igualmente retirados da gravura e utilizados com uma liberdade que foge às regras por vezes estipuladas num sentido de rigor. É o caso das argolas perfuradas que Cock executou para o preenchimento das volutas da ordem jónica, presente na colecção que se guarda na Biblioteca do Porto<sup>23</sup>, um motivo insistentemente utilizado no portal da igreja de Santo Agostinho. Ao nível das bases das pilastras caneladas e, com elas estabelecendo conflitualidade de linhas, situa-se este motivo tratado em diagonal e inserido, contra os preceitos da gravura, num contexto de ordem dórica.

A sobrecarga ornamental e a sobrevivência episódica de alguns dos motivos do Primeiro Renascimento que preenchem a arquitectura que se projecta no aro de Coimbra até para além do período da Restauração têm de ser entendidas a dois níveis diferenciados que, no entanto, se complementam. Se, por um lado, a eterna e omnipresente mão-de-obra saída da escola ruanesca, apetrechada com um reportório que remonta longe no tempo, funciona como o garante da continuidade de uma expressão que nunca se esgota totalmente, por outro, é necessário atender à especificidade da herança humanista que, em Coimbra, tem uma vigência não apenas mais duradoura mas, sobretudo, alicerçada nos pilares teóricos vindos, a um tempo, do mosteiro de Santa Cruz e da Universidade.

Como já foi intuído, em Coimbra e neste período longo, convivem dois entendimentos sobre a leitura e o usufruto do espaço que revertem em diferentes plasticidades decorativas. Uma, sobretudo ligada ao mosteiro de Santa Cruz (sacristia, capela de S. Teotónio e colégio de Santo Agostinho) e que não deixa de ter interpretações paralelas na cidade (nas igrejas de S. Domingos, de S. Bento ou, de forma mais tímida, na igreja do colégio da Santíssima Trindade) e no país (como o flagrante exemplo da zona noroeste); a outra, radicada em pressupostos tridentinos, com fortíssima missão moralizadora e catequética que entende a contenção decorativa como a chave

---

23 B.P.M.P.: Res. XVI-C-10.

dos percursos da Salvação. É o “estilo chão” na sua vertente depurada que impera também em algumas construções citadinas de maior envergadura neste período. As heranças humanistas de uma corrente e a vontade da outra em as ultrapassar são, porventura, as condicionantes em que é preciso insistir para a compreensão deste problema.

A este propósito vale a pena recordar o que já Horta Correia adiantou relativamente à persistência ornamental na arquitectura dos finais do século XVI: *“Importaria verificar até que ponto o empenhamento pessoal da infanta D. Maria no projecto para o seu panteão pessoal (a igreja da Luz) não resultaria numa escolha radicada na formação humanística da infanta, conhecido o seu papel na cultura portuguesa da época. É caso para recordar que o Humanismo cristão, sobretudo flamengo, constituiu uma das linhas de maior abertura cultural da época de D. João III. E também se o «estilo chão» mais acintosamente austero e contra-reformista não deverá corresponder (pelo menos em parte) ao gosto pessoal e à espiritualidade militante do cardeal D. Henrique, de que a cidade de Évora foi o cenário mais digno e Miguel de Arruda, Afonso Álvares e Manuel Pires os autores mais operativamente adequados”*<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> José Eduardo Horta Correia, *Arquitectura Portuguesa. Renascimento, maneirismo, estilo chão*, Lisboa, Ed. Presença, 1991, p. 56.

**CAPÍTULO IV**  
**OS CONSTRUTORES DO TEMPO.**





## **A identificação do trabalho.**

A coisa artística não pode ser pensada sem a interferência do actor que manobra directamente a plasticidade do objecto. Produto activo de uma aprendizagem que passa pelo domínio conceptual de uma cultura envolvente, elemento dinâmico na recepção das pressões exercidas sobre ele, ao artista compete dar expressão à vontade da encomenda, utilizando a sua experiência técnica e interpretando o sentido mais profundo do seu próprio talento.

Qualquer tempo artístico não pode, assim, ser esvaziado da força criativa que também justifica a moldura do sensível recuperado na materialidade do objecto. A negação da História da Arte sem artistas faz com que neles não radique a leitura interpretativa de um tempo, nem que se transformem em agentes protagonizadores de um processo que exige a complementaridade na compreensão dos fenómenos; antes, não prescinde das potencialidades de uma força de trabalho que é capaz de colocar a sua capacidade inventiva ao serviço de uma comunidade, sem abdicar da sua apreensão individual do tempo e, simultaneamente, conferir ao tempo uma dimensão de pluralidade nas respostas às interrogações de uma sociedade em constante disposição de apelo. Nesta conformidade, o universo dos artistas intervenientes necessita de ser resgatado, não para o isolar num qualquer compartimento estanque às pressões envolventes mas para o reabilitar na totalidade de um contexto cultural e artístico.

À semelhança do que acontece noutras faixas geográficas, também o território plástico que se desenvolveu em Coimbra ao longo e para além do século XVI absorveu as unidades locais de trabalho e reivindicou, sempre que o entendeu e lhe era possível, outras forças operativas capazes de imprimir ritmos alternativos à dinâmica cidadina. Desta forma, e sem procurar o mero registo biográfico, a recuperação dos artistas envolvidos bem como da sua específica actividade tornam viável o entendimento do volume e da cadência das obras em curso, a (in)suficiência ou (des)adequação da mão-de-obra local às exigências da encomenda, a qualidade do trabalho requerido ou, através do cuidado na

captação da especificidade laboral, a percepção mais nítida do papel que a cidade desempenha no confronto com outras áreas.

O elenco dos nomes ligados à construção dos espaços em Coimbra integra, pois, proveniências várias e também reveladoras dos graus de exigência em causa. Por outro lado, os problemas de autoria na fabricação do espaço adquire aqui uma atenção prioritária, razão pela qual a listagem seguinte privilegia os intervenientes designados pela documentação como pedreiros ou, numa outra categoria estatutária, como arquitectos. Sem intenções de análise específica sobre outros contextos arquitectónicos onde seja manifesta a participação da mão-de-obra listada, esta abordagem cinge-se aos contributos prestados à arquitectura forjada em Coimbra, num tempo em que estão presentes as preocupações com o desenvolvimento e a fixação dos modelos de matriz classicizante.

Os *Livros de Notas de Santa Cruz*, constituem fonte documental de eleição nesse registo que capta a invenção de formas e espaços centrados no âmbito do património crúzio, partindo-se do princípio que os artistas que testemunham diversos contratos no mosteiro se encontram envolvidos com as obras que aí decorrem. A partir daí, os dados disponibilizados serão complementados e cruzados com outras informações provenientes de outras instituições<sup>1</sup> e outra bibliografia devidamente referenciada. Elencados por um critério que obedece às datas do seu aparecimento em Coimbra, os artistas merecerão tratamento diferenciado em função da qualidade/quantidade da informação recolhida ou da importância do exercício do seu trabalho na área restrita da cidade.

A listagem do ponto seguinte não esgota necessariamente a identificação do caudal do trabalho em Coimbra neste período. A partir das informações disponíveis reuniu-se um conjunto significativo da mão-de-obra operante no aro da cidade sem que, muitas vezes, seja possível determinar a geografia precisa do trabalho (muitos dos nomes apresentados estarão, por exemplo, ligados às obras de construção dos colégios a decorrer, sobretudo,

---

<sup>1</sup> Todas as referências extraídas, neste capítulo, dos Livros de registos paroquiais de casamentos, baptismos ou de óbitos das várias freguesias da cidade de Coimbra são fruto do trabalho de investigação da Dr<sup>a</sup> Carla Alexandra Gonçalves que, gentilmente, me facultou essas informações.

desde os meados do século XVI até, genericamente, ao primeiro quartel do século seguinte) e sem que, por outro lado, sejam tratados nomes como João de Castilho, que teve aqui um papel determinante na prática da arquitectura (já evidenciado em capítulos anteriores), que, obrigatoriamente, teve em Coimbra estadias mais frequentes do que aquela que a documentação recuperou<sup>2</sup> e cuja actividade já foi alvo de estudos circunstanciados, e também já referidos, aos quais nada se acrescentaria.

---

<sup>2</sup> A 31 de Janeiro de 1543 baptiza o filho António na freguesia de S. Tiago: P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, Coimbra, p. 215.

## 2. Os fabricantes do espaço.

São conhecidos os desempenhos de **Mestre Boytac** e **Marcos Pires**, no âmbito das reformas crúzias em período manuelino.

Ao primeiro arquitecto régio<sup>1</sup> se deve a responsabilidade do lançamento de espaços tão carismáticos ao reinado do Venturoso como o mosteiro dos Jerónimos, contributos indefinidos na igreja de Jesus em Setúbal ou no mosteiro da Batalha, a autoria da nave da igreja do mosteiro da Pena com o coro lateral à capela-mor, a sacristia e o claustro, ou ainda uma participação empenhada na construção das fortalezas do Império em formação, com deslocações documentalmente comprovadas a Tânger, Alcácer Ceguer, Arzila e Mamora<sup>2</sup>. Em Coimbra é o obreiro da reforma manuelina em curso no mosteiro de Santa Cruz desde os primeiros anos do século XVI<sup>3</sup>, como se comprova também pela celebração do já tantas vezes referido contrato datado de Janeiro de 1513.

Entre as obras confirmadas em que participou, outras ainda não apuradas lhe devem ser entregues. Na zona centro do país caiba, por exemplo, no âmbito da suspeita, e para além de outras como a igreja matriz da Batalha ou a capela de S. Jerónimo em Belém (construída por Rodrigo Afonso<sup>4</sup>), a designada capela do Castelo em Góis, da encomenda prestigiada do senhor da vila, D. Luís da Silveira. O conde de Sortelha que, possivelmente, haveria de solicitar os serviços de Nicolau Chanterene para a execução do desenho do seu túmulo na igreja matriz da vila, teria todas as condições para recorrer ao arquitecto do rei a trabalhar em Coimbra, entregando-lhe também o projecto da pequena capela que ostenta na fachada o seu brasão. Na realidade, sem que

---

<sup>1</sup> De entre muitos outros estudos veja-se o resumo biográfico de Boytac em: Saul António Gomes, “Mestre Boytac”, *Mare Liberum. Revista de História dos Mares*, nº 8, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1994, pp. 91-107.

<sup>2</sup> Pedro Dias, *A Igreja de Jesus de Setúbal na evolução da arquitectura manuelina*, Lisboa, Publ. Ciência e Vida, 1987; Pedro Dias, *A Arquitectura Manuelina*, Porto, Liv. Civilização, 1988, pp. 109-111, 113; Pedro Dias, *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço do Atlântico*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999, pp. 24, 30-38.

<sup>3</sup> A 11 de Abril de 1511 testemunha um contrato de empraçamento no mosteiro e a 8 de Maio de 1513 é padrinho de baptismo na cidade: P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 128-129.

<sup>4</sup> Pedro Dias, *A Arquitectura Manuelina*, p. 144.

subsista qualquer prova documental sobre este envolvimento, a constituição dos contrafortes recortados de ângulo, com o registo em ressalto e dotados de gárgulas, que o arquitecto colocou, por exemplo, na capela lisboeta de S. Jerónimo, parece apontar para uma atribuição a mestre Boytac, na segunda década do século. A capela de Góis, de desenho rectangular simples, apresenta-se com dois corpos divididos pelo arco cruzeiro de volta perfeita e mantém os indícios quinhentistas com as abóbadas nervuradas. No exterior preservam-se também a porta e as frestas de arcos policêntricos. O coroamento em ameias é fruto de restauro que substitui, provavelmente, um anterior idêntico.

Sobre **Marcos Pires**, e a partir da documentação revelada por Sousa Viterbo<sup>5</sup>, foi possível estabelecer um grau de enquadramento do artista que, em Coimbra, deve ser entendido como peça fundamental no esgotamento de um ciclo construtivo encerrando, simultaneamente, a campanha manuelina da reforma do mosteiro de Santa Cruz e a plasticidade da exuberância, prestes a ser substituída pelos contributos vindos sobretudo do campo da escultura e ensaiados também no âmbito do mosteiro. Assegurando aqui a continuidade das obras projectadas por Boytac acabou igualmente por desempenhar papel relevante na responsabilização dos trabalhos em curso no Paço. À falta de mão-de-obra mais qualificada assumiria, em 1517<sup>6</sup> e até à sua morte em 1522, o cargo de mestre da pedraria das obras do rei.

Por esta via, e como já foi referido, podem ser-lhe atribuídas as empreitadas ligadas à redefinição manuelina da igreja e do claustro crúzio com as capelas de Jesus e de S. Miguel ou, nos Paços, a capela de S. Miguel, o lançamento do bloco dos aposentos dos infantes com a constituição das varandas sobre os arcos de que ainda subsistem vestígios, a obra das cozinhas, uma varanda nos aposentos da rainha e o revestimento superior das ameias do Paço<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. II, pp. 309-328.

<sup>6</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. II, p. 309.

<sup>7</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. II, pp. 319-323.

Ponto assente na historiografia é, igualmente, o seu papel na campanha manuelina da igreja de Ega<sup>8</sup>. Através da análise dos portais da capela palatina de S. Miguel e da igreja de Ega é, aliás, possível estabelecer uma cadeia de proximidade que se alarga a contextos geográficos mais latos como a Guarda, onde os irmãos Pero e Filipe Henriques (que também trabalharam em Coimbra) executaram idênticos pressupostos no portal principal da Sé<sup>9</sup>.

A Marcos Pires deve, assim, ser entregue a garantia de prossecução de um formulário que implantava na cidade a vontade régia e, pela credibilização das formas e pela repetição dos modelos, expressava a visibilidade do poder. A partir de 1518 ou princípios de 1519 estava na cidade uma outra equipa direccionada para a execução dos túmulos e capaz de imprimir outras dinâmicas que Marcos Pires já não teve tempo para assimilar.

### **Diogo Fernandes**, pedreiro.

A única obra que se lhe conhecia, mais uma vez divulgada por Quintino Garcia, era o trabalho conjunto, com Pero de Évora e Fernão Luís, dos tanques do claustro da Manga, por contrato estabelecido em 1533<sup>10</sup>. Na realidade, encontra-se um Diogo Fernandes, pedreiro e morador em Coimbra, a testemunhar diversos contratos no mosteiro de Santa Cruz, desde 13 de Outubro de 1520 a 28 de Março de 1536<sup>11</sup>.

Mas, o contrato que os crúzios fizeram “*com diogo fernãdez pedreiro sobre o cauouco e paredes dos moynhos que avya de ffazer dentro do çerco do moesteiro*” em 17 de Fevereiro de 1513 coloca-o a gravitar à volta do mosteiro,

<sup>8</sup> Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença. 1490-1540*, Coimbra, Epartur, 1982, pp. 273-277.

<sup>9</sup> Maria de Lurdes Craveiro, “A Sé da Guarda. A construção do Sagrado em espaço de fronteira”, *Actas do Congresso Histórico Teológico do VIII Centenário da Diocese da Guarda*, Guarda, 2000, pp. 78-80.

<sup>10</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 87-89.

<sup>11</sup> Ressalvando a possibilidade de que possam ter trabalhado em Santa Cruz dois ou mais pedreiros com o mesmo nome. Nos contratos estabelecidos no mosteiro aparecem, nestas datas e sucessivamente, testemunhos do pedreiro Diogo Fernandes morador em Coimbra, em Castelo Viegas ou em Coimbra, freguesia de S. Salvador: A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 10/v-13, 188/v-190/v; T. 4, Liv. 8, fls. 88-89/v, 105-106, 137/v-139; T. 5, Liv. 10, fls. 116-117, 164-165/v; T. 6, Liv. 12, fls. 182-183; T. 7, Liv. 15, fls. 19/v-20. Já não será o mesmo o Diogo Fernandes, pedreiro e morador em Vila Nova de Gaia, que, a 3 de Junho de 1559, está presente em Santa Cruz a testemunhar um contrato de arrendamento: A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 19, Liv. 57, fls. 66-67/v.

pelo menos desde a campanha construtiva de mestre Boytac e atesta a sua condição de homem de base nas obras. Pelo contrato, Diogo Fernandes estava obrigado a derrubar as paredes da estrebaria grande, abrindo por trás dela um cabouco para fazer um lagar de azeite e uma azenha de pão com 20 palmos de altura; a obra deveria estar acabada na Páscoa<sup>12</sup>.

Encontra-se também envolvido nas obras do colégio da Graça onde, em 1544, é responsável pela construção de alvenaria de uma cisterna, da cerca do colégio e da cerca da igreja<sup>13</sup>. Da mesma forma que teria acontecido a tantos outros, a partir do momento em que estão acabadas as obras principais em Santa Cruz, a mão-de-obra que serviu os crúzios ter-se-ia então escoado para outras instituições.

A 28 de Dezembro de 1551 e a 24 de Janeiro de 1552 a mulher do pedreiro Diogo Fernandes (ainda vivo) encontra-se também como madrinha de baptismos na igreja de S. João de Santa Cruz<sup>14</sup>.

### **Diogo de Castilho**, arquitecto.

É a figura que domina o vastíssimo período que, na arquitectura em Coimbra, passa pelo encerramento dos modelos góticos e manuelinos, pela imposição dos formulários de matriz clássica e envereda pelas definições tridentinas do espaço e das formas.

São razoavelmente bem conhecidas a sua importância e actividade em Coimbra. Sobretudo a partir dos trabalhos de António Nogueira Gonçalves, aos quais demos continuidade em estudo monográfico<sup>15</sup>, o arquitecto pôde ser enquadrado numa linha de entendimento situada entre os últimos fulgores do

---

<sup>12</sup> A.U.C.: *Feito em que o mosteiro de Santa Cruz foi autor e a Universidade ré*, Dep. IV, S. 1<sup>a</sup> E, Est. 15, Tab. 4, n<sup>o</sup> 44, fls. 237/v, 530-532/v.

Poderá, desta forma, não corresponder ao Diogo Fernandes que se encontra registado em 1517 a trabalhar nas obras do portal axial da igreja do mosteiro dos Jerónimos: Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos, Coimbra*, F.L.U.C., 1993, p. 277.

<sup>13</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 7-7/v, 99-99/v, 104, 106.

<sup>14</sup> Carla Alexandra Gonçalves, "Dados biográficos de alguns pedreiros de Coimbra figurados na freguesia de S. João de Santa Cruz entre 1550 e 1650", *Munda*, n<sup>o</sup> 37, Coimbra, 1999, pp. 54-55.

<sup>15</sup> Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença...*



Manuelino e o alicerçar das estruturas do Renascimento. Documentado pela primeira vez em 1517, nas obras do mosteiro dos Jerónimos, como oficial da empreitada “*da crasta primeyra e capytollo e sãcrystia e portall da travessa*”<sup>16</sup>, desconhece-se quando e em que condições teria chegado a Portugal. Provavelmente começou a trabalhar com o meio-irmão, mais velho e cujas obras lhe tinham já merecido notória credibilidade<sup>17</sup>. Quer tenha sido incorporado apenas no mosteiro de Belém ou tenha acompanhado as sucessivas empreitadas de João de Castilho desde 1509 na Sé de Braga, ao serviço de D. Diogo de Sousa, o certo é que a sua aprendizagem não pode ter deixado de decorrer junto do maior arquitecto do Manuelino em Portugal.

A sua chegada a Coimbra deve-se às obras no mosteiro de Santa Cruz<sup>18</sup> para executar os planos do irmão, provavelmente o autor dos projectos dos tímulos régios e da fachada da igreja. As circunstâncias favoreceram então o jovem Diogo: a sua capacidade executora e o vazio deixado pela morte de Marcos Pires levaram-no, em 1524, à nomeação de mestre das obras dos Paços Reais<sup>19</sup>, enquanto prosseguiam os trabalhos no mosteiro. Casava-se entretanto no Porto com Isabel de Ilharco, aí fixando residência na rua dos Pelames. Por carta régia de 1 de Dezembro de 1527, eram-lhe concedidas “*todas as homras, liberdades e framquezas, preminencias, de que gozã e se gardã e devem guardar aos proprios cidadãos*”<sup>20</sup> da cidade do Porto. Na realidade, a sua ligação à cidade nortenha manter-se-ia ainda por alguns anos, ditada pela presença da

---

<sup>16</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, p. 185.

<sup>17</sup> Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, pp. 407-441.

<sup>18</sup> Onde se encontra pela primeira vez documentado a 26 de Janeiro de 1519, testemunhando um contrato de aforamento: A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 1, fls. 19/v-22.

<sup>19</sup> Com o ordenado de 3.000 reais por ano, aos quais seriam acrescentados mais 2.000 a partir de Janeiro de 1528: no final da vida, renunciaria ao ordenado em favor de sua neta Maria de Azevedo, filha de Jerónimo de Castilho e freira professa do mosteiro de Celas, que o haveria de receber de Janeiro de 1573 em diante: Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, pp. 172-173.

<sup>20</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, p. 173. Veja-se também, António Nogueira Gonçalves, “O Claustro do Mosteiro da Serra do Pilar”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 100-106; A. Nogueira Gonçalves, “Qual o filho mais velho do arquitecto quincentista Diogo de Castilho”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 67-74.

Em 1525, já tinha também no Porto, “*duas morradas de caassas na çidade do Porto na rua nova das Frrores que partem de hum cabo com cassas de Guomçalo de Ylharco e doutro cabo com Guomçalo Martinz mercador que dise que bem valiam çem mill reais*”: ver Doc. I.

família e por interesses profissionais<sup>21</sup>. A consideração que lhe seria votada e a manutenção de fraseologias que lhe são conhecidas num primeiro momento do seu trabalho levaram o Prof. Nogueira Gonçalves a atribuir-lhe a capela de S. João Baptista na igreja de S. Francisco do Porto, datável de 1530-1534<sup>22</sup>, e instituída por João Carneiro, Mestre Escola da Sé de Braga e Camareiro do Arcebispo. A sua concepção aproxima-se da “*desaparecida do Convento de Monchique, no Porto, segundo se deduz do contrato*”<sup>23</sup>, ou da capela bracarense dos Coimbra.

O volume das obras a decorrer em Coimbra tinha, entretanto, aumentado, o que o obriga, cada vez mais, a investir na cidade do Mondego. A atenção dada ao desenvolvimento do seu património, torna-se uma constante comprovada por dezenas de documentos contratuais<sup>24</sup> e o seu prestígio não

---

<sup>21</sup> Ainda em 1539, e certamente coincidindo com a sua presença nas obras do mosteiro da Serra do Pilar, deu uma informação, contrariando outros pareceres como o de Francisco de Cremona, sobre a segurança da torre dos Paços do Concelho do Porto, que acabou por não ser seguida: A.H.M.P., Livro 1 das Provisões, 122, fls. 359-359/v: ver Doc. XV.

<sup>22</sup> A. Nogueira Gonçalves, “O Claustro do Mosteiro da Serra do Pilar”, p. 104.

Não obstante a ligação aos Carneiro e o conjunto de paralelismos que se pode estabelecer com os espaços comprovadamente ligados ao arquitecto, os arcaísmos na capela do Porto, ao nível da definição capitelar na abóbada nervurada e no portal de entrada, indiciam a negação de semelhante atribuição: Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença...*, pp. 23-26.

<sup>23</sup> A. Nogueira Gonçalves, “Qual o filho mais velho...”, p. 78.

<sup>24</sup> São inúmeras as referências comprovativas de bens móveis e de raiz na sua posse. Só na área de Coimbra, deteve casas na rua da Moeda, na rua da Calçada (“*casas de dois sobrados ... e tem hua abobada per baixo da rua da calçada*”: J. Branquinho de Carvalho, “Tombo Antigo da Câmara de Coimbra (1532)”, Sep. do *Arquivo Coimbrão*, vol. XVIII, Coimbra, Ed. da Bibl. Municipal, 1964, p. 47. Sobre a especificidade da casa urbana em Coimbra ver Luisa Trindade, *A casa urbana em Portugal (séculos XIV a XVI)*, Provas de C.C.P. polic., Coimbra, F.L.U.C., 2000, pp. 96-133), na rua Nova de S. Nicolau (onde se obrigou, por contrato de aforamento estabelecido a 4 de Abril de 1530 com o mosteiro de Santa Cruz, a construir umas casas pelo menos com um sobrado e com a condição de lhes não abrir janelas que pudessem devassar o dormitório novo do mosteiro: A.U.C., *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 5, Liv. 10, fls. 61-62), na rua de Tingerrodilhas, na rua da Sofia e junto aos Estudos. Os seus avultados rendimentos provinham também da exploração de bons terrenos agrícolas, com base em favoráveis condições contratuais. Contam-se, entre eles, e fora de Coimbra, dezasseis casais aforados à Ordem de S. Tiago em César, Romariz, Nogueira do Cravo (“*dezasete casaes que ... tinha na terra de Samta Maria em ho lugar que se chama Nogueirra de Crravo*”: Doc. I) e Vila Chã de S. Roque. Na área de Coimbra, uns olivais na Fonte do Bispo, o paul de Ansião, um quintal na Madalena, um campo em Lares, uma almoinha em Assamassa, uma vinha na calçada de Eiras, uns matos e uns vales em Vale de Trigos e Vale da Murta em Maiorca e Alhadas, meio casal na Cidreira, umas casas em Verride, meio casal na Ereira, uma geira em Anquinhos ou a quinta do Rol, uma das mais ricas quintas do vale do Mondego: Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença...*, pp. 9-10. Ver Docs. X, XI, XII, XIII, XIV, XIX, XX.

cessaria de aumentar ao longo dos anos; não apenas pelos desempenhos na arquitectura da cidade até à sua morte em 1574 mas também pelos cargos remunerados e/ou honoríficos que lhe foram sendo atribuídos. Assim, se em Janeiro de 1519 era já o “*mestre de pedraria*” do mosteiro de Santa Cruz, foi novamente instituído nesse cargo em 15 de Maio de 1531 com o mantimento de dois moios (120 alqueires) de trigo por ano, disposições confirmadas pela carta régia de 11 de Agosto de 1542<sup>25</sup>. A 16 de Abril de 1536 foi instituído no cargo de recebedor de todas as rendas e dívidas do mosteiro, com o ordenado de 20.000 reais por ano, cargo que manteria até 18 de Abril de 1559, altura em que renuncia a favor de seu filho mais velho Jerónimo de Castilho, cavaleiro da Ordem de Avis, com o mesmo mantimento anual<sup>26</sup>. Sintomaticamente, com a passagem das rendas do priorado de Santa Cruz para a tutela da Universidade e a consequente perda da capacidade financeira do mosteiro<sup>27</sup>, Diogo de Castilho foi nomeado, por carta do rei em 18 de Março de 1547, “*mestre das obras de pedraria e aluenaria da dita Vniversidade, como o atee qui foi das obras do mosteiro de Santa Cruz*”<sup>28</sup>.

Foram também inúmeras as situações de privilégio que lhe foram sendo concedidas ao longo da sua vida: a 18 de Setembro de 1526, o rei concedeu-lhe licença para, “*andar em mulla e faca, sem embargo de nom ter cauallo e de*

---

Perante o mosteiro de Santa Cruz assumiu também diversos contratos de arrendamento com as rendas do lugar de Pêras Alvas (Verride), a renda da igreja de Verride (4 de Junho de 1550), a renda de Murtede (11 de Junho de 1550), a renda de Quiaios (1 de Dezembro de 1551), a renda de Pereiros (14 de Julho de 1556) ou a renda dos Redondos (19 de Junho de 1559): A.U.C., *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 12, Liv. 30, fls. 84/v-86/v; T. 12, Liv. 30, fls. 87-90; T. 12, Liv. 31, fls. 50/v-52/v; T. 19, Liv. 57, fls. 18-19; T. 13, Liv. 34, fls. 93/v-96/v.

<sup>25</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, pp. 173-176.

<sup>26</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 7, Liv. 15, fls. 31/v-33/v; *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 13, Liv. 34, fls. 75-76: ver Doc. XXIV.

<sup>27</sup> A dificuldade em promover quaisquer obras, mais ou menos importantes, encontra-se, por exemplo, patente nas determinações não cumpridas do Capítulo Geral, realizado em 1564, estando presentes os representantes da Congregação: “*Neste mesmo Capitulo se mandou que o Lavatorio que estava debaixo da Enfermaria, se mudace daquelle sitio pollo muito danno que fazia aos doentes, mas guardousse mal, que se não mudou senão dali a mais de 50 annos e se mandou fazer na Quinta da Ribella o Oratorio, ou Ermida, e duas atafonas, e hua azenha dentro do Cerco de Mosteiro de S. Cruz, pera nellas se moer trigo, e não hir fora; e tambem isto se não goardou, sendo tão necessario e importante*”: D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, P. II, fl. 60/v.

<sup>28</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, p. 179.

*minhas hordenações em contrairo*”<sup>29</sup>; por Outubro ou Novembro de 1538 foi elevado à categoria de cavaleiro da casa real<sup>30</sup>; pelo menos desde 1559, exerceu as funções de vereador da Câmara e manter-se-ia no cargo durante mais dez anos<sup>31</sup>; foi eleito duas vezes, tanto quanto se saiba, para a provedoria da Misericórdia de Coimbra: a 2 de Julho de 1563 e decorridos exactamente três anos<sup>32</sup>; finalmente, o seu papel de interlocutor entre os interesses de Santa Cruz e o rei, discutindo com este o andamento das obras no mosteiro ou a projecção dos colégios crúzios, bem como dos espaços colegiais que se iam erguendo na cidade com ligação à Universidade<sup>33</sup>, faz dele o artista de eleição indiscutivelmente ligado ao poder. A sua projecção como individualidade marcante a considerar no campo do jogo das influências, manifesta-se, “*quer através de contactos directos com o rei ou a corte, quer como executor de um programa arquitectónico que molda a cidade na sua vertente político-cultural, quer ainda, pela exclusividade com que lhe são entregues os edificios mais importantes da cidade. A ascensão da figura do arquitecto, que estabelece uma filosofia arquitectónica racionalizada num enquadramento previamente organizado, contribui para fazer de Diogo de Castilho uma personagem charneira do Renascimento cultural de Coimbra*”<sup>34</sup>.

A documentação mais divulgada que lhe diz respeito, não o trata nunca como arquitecto, utilizando a designação usual de mestre de obras. Que se saiba, apenas os documentos inerentes às obras do colégio da Companhia de Jesus em Coimbra, lhe reservam o estatuto privilegiado de arquitecto<sup>35</sup>,

---

<sup>29</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, p. 173.

<sup>30</sup> A primeira vez que aparece com essa dignidade é a 9 de Novembro de 1538, a testemunhar um contrato de emprazamento no mosteiro de Santa Cruz: A.U.C., *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 151/v-153.

<sup>31</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, pp. 181-182.

<sup>32</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, p. 181; Teixeira de Carvalho, “Compromisso da Misericórdia de Coimbra”, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. V, Coimbra, Imp. da Universidade, 1920, pp. 127-129.

<sup>33</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, pp. 174-176, 178, 180.

<sup>34</sup> Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença...*, p. 134.

<sup>35</sup> Fausto Sanches Martins, *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologia. Artistas. Espaços*, dissertação de Doutoramento polic., vol. I, Porto, F.L.P., 1994, pp. 67, 797-799.

demarcador de um reconhecimento individual e, ao mesmo tempo, de um grupo sócio-profissional por cuja autenticação se batiam os artistas do tempo.

A partir da reforma monástica de 1527, Diogo de Castilho seria o braço direito do reformador, frei Brás de Braga, remodelando e alargando os espaços físicos do mosteiro e adaptando-os a um sistema de inteligibilidade racionalizada com base nas teorias artísticas do Renascimento. Com a incógnita da sua efectiva participação ao nível da elaboração dos projectos, daí nasceram os novos espaços do claustro da Manga e do claustro da portaria; a consequente projecção da fachada da igreja para norte, com o lançamento de elegantíssima varanda e a composição em jeito de templete que albergava a portaria; enfim, fortalecidas as estruturas de conhecimento com a atenção dada à livraria e ao desenvolvimento dos colégios. O acanhamento dos colégios de Santo Agostinho e de S. João Baptista, confinados a pequenas salas dispostas a norte e a sul da igreja, deram lugar, a partir de 1535, aos espaços programados dos colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos. Estes constituíam, simultaneamente, o princípio da rua da Sofia, a via do conhecimento onde as diversas ordens religiosas haveriam de disputar o espaço de implantação para os seus colégios em estreita ligação à Universidade.

A Diogo de Castilho caberia um papel de protagonismo neste universo de profunda mudança. O mosteiro de Santa Cruz lançou aquele que haveria de ser o arquitecto mais importante na cidade onde o rei jogava a cartada decisiva da formação disciplinada dos quadros do Império. Controlados os cónegos do mosteiro que albergava os símbolos do nascimento da monarquia, chegava a vez da grande aposta régia nas formidáveis estruturas do saber.

Depois da morte do último prior-mor em 1543, o infante D. Duarte, filho bastardo de D. João III, o priorado-mor de Santa Cruz viu fugirem-lhe as suas avultadas rendas, divididas entre as novas dioceses de Leiria e Portalegre e a Universidade<sup>36</sup>, originando contendas que só acabariam em 1606, por carta

---

<sup>36</sup> O abalo dos efeitos de semelhante medida não foram esquecidos tão cedo pelos seguidores da regra de Santo Agostinho: “...com pouco temor das maldiçoens ... tomar El Rey Dom João as rendas, e El Rey Dom Sebastiam seo neto as agoas, ao mosteiro, que tambem lhe doou o santo Rey, (D. Afonso Henriques) foi cauza muy principal, deste Reyno ter chegado ao infelice

de Filipe III ordenando a desistência das rendas pelo mosteiro e obrigando a Universidade a pagar de juro aos crúzios a quantia de 200.000 reais por ano para sempre<sup>37</sup>. Pelos meados do século, o mosteiro perdia então a condução nas directivas arquitectónicas para a cidade, em favor da Universidade. Seria a ela que, a partir daqui, caberia a responsabilidade da organização de um programa capaz de uma dinâmica espacial à altura das necessidades e exigências da instituição. Para perceber a debilidade construtiva do mosteiro a partir de 1543 (momento que, na realidade, coincide com a grande arrancada dos colégios na rua da Sofia), basta interpretar a presença constante do arquitecto no mosteiro desde 1519 até essa data, numa interligação que, a partir daqui, se vai progressivamente esgotando. Testemunhando contratos de natureza vária, emprazando ou aforando diversas propriedades crúzias, como fiador ou na qualidade de procurador dos interesses do mosteiro, o seu nome aparece dezenas de vezes registado nos *Livros de Notas de Santa Cruz* até 1543<sup>38</sup>. Na década de 40 estar-lhe-ia reservado o papel de obreiro na construção das estruturas colegiais que começavam a ser montadas.

Diogo de Castilho, que principia a sua longa carreira como mero executante dos projectos de outros arquitectos credenciados para o mosteiro de Santa Cruz, acaba por ser a peça fundamental de todo o processo de renovação

---

*estado, que por nossos peccados, cada dia vimos experimentando*”: B.G.U.C., D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, fl. 82.

<sup>37</sup> Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica...*, P. II, pp. 292-293.

<sup>38</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 1, fls. 19/v-22; T. 4, Liv. 7, fls. 158-158/v; T. 4, Liv. 8, fls. 34-35/v; T. 4, Liv. 8, fls. 36-37; T. 4, Liv. 8, fls. 39-40/v; T. 4, Liv. 8, fls. 81/v-82; T. 4, Liv. 8, fls. 109-110/v; T. 4, Liv. 8, fls. 146-147/v; T. 4, Liv. 8, fls. 157-158; T. 5, Liv. 9, fls. 85-86; T. 5, Liv. 9, fls. 126/v-128; T. 5, Liv. 9, fls. 135/v-137; T. 5, Liv. 9, fls. 137-138/v; T. 5, Liv. 10, fls. 1-3; T. 5, Liv. 10, fls. 42-43/v; T. 5, Liv. 10, fls. 61-62; T. 5, Liv. 10, fls. 129-130/v; T. 6, Liv. 11, fl. 65; T. 6, Liv. 11, fls. 151/v-154; T. 6, Liv. 11, fls. 171-173; T. 6, Liv. 11, fls. 184/v-185/v; T. 6, Liv. 12, fls. 20-21/v; T. 6, Liv. 12, fls. 210-212; T. 6, Liv. 12, fls. 226-227/v; T. 6, Liv. 12, fls. 234/v-236; T. 7, Liv. 13, fls. 109/v-110/v; T. 7, Liv. 13, fl. 135; T. 7, Liv. 15, fls. 31/v-33/v; T. 7, Liv. 15, fls. 41/v-43/v; T. 7, Liv. 15, fls. 47/v-49/v; T. 7, Liv. 15, fl. 61; T. 7, Liv. 15, fls. 87-88/v; T. 7, Liv. 15, fls. 89/v-93; T. 7, Liv. 15, fls. 100-102; T. 7, Liv. 15, fls. 106-109; T. 7, Liv. 15, fls. 117-118; T. 7, Liv. 15, fl. 132/v; T. 7, Liv. 15, fls. 152-153/v; T. 7, Liv. 15, fls. 158-159/v; T. 7, Liv. 15, fls. 179-180; T. 7, Liv. 15, fls. 209/v-211; T. 8, Liv. 16, fls. 90/v-94; T. 8, Liv. 16, fls. 102-103/v; T. 8, Liv. 16, fls. 104-105; T. 8, Liv. 16, fls. 122/v-123; T. 8, Liv. 16, fls. 151/v-153; T. 8, Liv. 16, fls. 168/v-171; T. 8, Liv. 17, fls. 124-126/v; T. 8, Liv. 18, fls. 83-84/v; T. 8, Liv. 18, fl. 85; T. 8, Liv. 18, fls. 107-108/v; T. 8, Liv. 18, fls. 115-117/v; T. 8, Liv. 18, fls. 125/v-126/v; T. 8, Liv. 18, fls. 135-143/v; T. 8, Liv. 18, fls. 144/v-145/v; T. 8, Liv. 18, fls. 151-152; T. 9, Liv. 19, fls. 126-128; T. 9, Liv. 20, fls. 120/v-123; T. 9, Liv. 20, fls. 133/v-134/v; T. 9, Liv. 20, fls. 173-174/v; T. 9, Liv. 20, fls. 178/v-181; T. 9, Liv. 20, fls. 181-186/v; T. 10, Liv. 22, fls. 126-127.

citadina. Em 1525, em paralelo com as obras de Santa Cruz, e ainda antes da reforma crúzia, toma de empreitada as obras na igreja do mosteiro velho de S. Francisco, segundo as indicações (“*por ha ordenanca do debuxo e apontamentos*”) do Amo Bartolomeu de Paiva<sup>39</sup>. Depois de 1537, controlaria a construção dos vários colégios que, na parte alta da cidade ou na baixa, se articulavam com a Universidade. Foi, em Coimbra, o responsável pela criação do modelo da igreja de nave única coberta com abóbada de caixotões, consubstanciada na igreja do colégio da Graça, e que depois se viria a repetir, por exemplo, nas sobreviventes igrejas dos colégios do Carmo ou de S. Pedro; desenvolveu igualmente as potencialidades experimentadas nos espaços claustrais de Tomar e fixou o que já foi designado por “claustro castilhiano”<sup>40</sup>; a avaliar pela documentação conhecida para o colégio da Graça, controlou o desenvolvimento das construções colegiais com a definição das áreas de implantação dos diversos espaços, fornecendo os desenhos dos elementos construtivos, fiscalizando e avaliando as empreitadas ou superintendendo os contratos de obras<sup>41</sup>. Até à sua morte, ocorrida em 1574<sup>42</sup>, nunca deixou de ser o arquitecto credenciado da cidade a quem recorria a encomenda mais forte e prestigiada.

### **Nicolau Chanterene**, escultor.

Na primeira metade do século XVI Chanterene é, genericamente, o artista que manobra o talhe da pedra como ninguém em Portugal. Com um percurso conhecido e já divulgado<sup>43</sup> sobretudo na área da escultura, a Nicolau

<sup>39</sup> Ver Doc. I. Ver também Doc. VII.

<sup>40</sup> António Nogueira Gonçalves, “Os Colégios Universitários de Coimbra e o desenvolvimento da Arte”, *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982, pp. 236-237. Ver também José Eduardo Horta Correia, “A importância dos colégios universitários na definição dos claustros portugueses”, *Universidade(s). História Memória. Perspectivas*, vol. 2, Coimbra, 1991, pp. 269-284.

<sup>41</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 6, 7-9, 34/v, 36, 37/v, 48/v, 64, 67, 89, 96/v-97, 99/v, 104, 106, 115, 119, 139, 146/v, 151, 157, 160/v-161, 167-167/v.

<sup>42</sup> Foi enterrado na igreja de Santa Cruz a 18 de Agosto de 1574: Teixeira de Carvalho, “Compromisso da Misericórdia de Coimbra”, p. 130.

<sup>43</sup> Salientem-se apenas Pedro Dias, *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*, Coimbra, 1996; Fernando Jorge Artur Grilo, *Nicolau Chanterene e*

Chanterene cabe um papel de primeira grandeza no processo de abertura do país aos formulários decorativos e às concepções espaciais do Renascimento, ao mesmo tempo que é capaz de expressar a imagem do artista culto, independente e integrado na esfera das elites do conhecimento e do poder.

A sua estadia em Coimbra pode situar-se entre 1518 e 1526 (com um possível regresso à cidade em 1535 para corrigir a nova localização dos túmulos dos reis na capela-mor do mosteiro de Santa Cruz), trabalhando aqui para a encomenda mais credenciada. Para além das incumbências régias no espaço crúzio (os jacentes dos reis, o púlpito da igreja, a colaboração escultórica no portal principal da igreja e os relevos para o claustro), as suas prestações localizam-no ao serviço do mosteiro jerónimo de S. Marcos (executando o retábulo), do bispo-conde D. Jorge de Almeida (com o retábulo de S. Pedro e, provavelmente, com a projecção da Porta Especiosa e da Porta de Santa Clara) e da abadessa do mosteiro de Celas, D. Leonor de Vasconcelos. Na realidade, tal como aconteceu em Lisboa, em Sintra ou em Évora, a sua obra escultórica em Coimbra encontra-se intimamente relacionada com o domínio de expressão arquitectónica traduzida, desde logo, na capacidade de integração das micro-arquitecturas nos retábulos ou nos painéis da sua responsabilidade. Mesmo que tenha ido a Celas, *“apenas para fazer aquilo que com propriedade podemos chamar decoração: a capela tumular, talvez riscada enquanto os pedreiros manuelinos construíam a abóbada da rotunda, a guarnição renascentista da porta manuelina do átrio para a rua, uma provável decoração da porta do átrio para a rotunda desmontada no século XVIII, e ainda a escultura da parte de dentro da grande janela”*<sup>44</sup>. Ou seja, uma decoração que não prescinde nem se ausenta do espaço arquitectónico que Chanterene também forjou em Celas para a projecção da capela tumular da abadessa. A intimidade entre as duas áreas (a escultura e a arquitectura) encontra-se, aliás, patente em toda a sua obra. Assim se compreende também o papel da escultura retabular como veículo de propaganda de formas e espaços

---

*a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511-1551)*, 2 vols., dissertação de Doutoramento polic., Lisboa, F.L.U.L., 2000.

<sup>44</sup> Paulo Varela Gomes, Walter Rossa, “A rotunda de Santa Maria de Celas: um caso tipológico singular”, Actas do Colóquio, *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, vol. I, Lisboa, I.P.A.A.R., 2000, p. 213.



acolhido pela arquitectura, num entendimento que levou Rafael Moreira a chamar a atenção para a primeira abóbada de caixotões forjada no retábulo de S. Marcos, arvorando-a em fonte de aprendizagem para os construtores do espaço físico usufruído.

### **João Português**, pedreiro.

Em 1518 e 1521 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde testemunha, a 22 de Abril e 5 de Novembro respectivamente, contratos diversos<sup>45</sup>. Embora se identifique, no último, como João Álvares Português, não será este o João Álvares que, com seu irmão Pedro Álvares, executa em 1507 a janela manuelina da casa de Diogo Pereira de Sampaio em Tentúgal, já que o “*estilo desta obra e o das que restam em Celas parece negar tal hipótese*”<sup>46</sup>. A 14 de Julho de 1523 encontra-se novamente no mosteiro para emprazar um olival junto de Santo António de Coimbra. Diz-se então morador no mosteiro de Celas<sup>47</sup>, o que se justifica pela sua comprovada participação, de parceria com Gaspar Fernandes, nas obras do mosteiro feminino, documentalmente datadas de cerca de 1530, que incluíram a rotunda abobadada da igreja e a portaria<sup>48</sup>.

### **Afonso Pires**, pedreiro.

Possivelmente saído das obras da igreja do mosteiro dos Jerónimos, onde se encontra registado em 1517-18 a trabalhar no portal sul<sup>49</sup>, em 1519 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 19 de Abril, testemunha um contrato de emprazamento. Na mesma data reside em Tentúgal<sup>50</sup>.

### **Gaspar Tibério**, pedreiro.

---

<sup>45</sup> Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, p. 223.

<sup>46</sup> Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra...*, p. 224.

<sup>47</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 2, Liv. 4, fls. 85/v-87.

<sup>48</sup> Bernardo da Assunção, *Mosteiro de Celas – Index da Fazenda*, Coimbra, 1921, pp. 15-16.

<sup>49</sup> Pedro Dias, *Os portais manuelinos...*, p. 281.

<sup>50</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 1, fls. 46/v-49/v.

Tal como o anterior, terá saído do mosteiro dos Jerónimos, onde se encontra registado em 1517 a trabalhar nas obras do portal sul<sup>51</sup> e em 1519 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde a 23 de Junho e a 21 de Agosto testemunha contratos de aforamento e de escambo. Nas mesmas datas reside em Coimbra<sup>52</sup>.

**Pero Anes**, pedreiro.

Em 1519 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde a 23 de Junho e a 21 de Agosto testemunha contratos de aforamento e de escambo. Dada a denunciada naturalidade de Lisboa é possível que tenha sido um dos homens que acompanhou Diogo de Castilho e Nicolau Chanterene a Coimbra para a empreitada dos túmulos<sup>53</sup>. Mantém-se no mosteiro crúzio em Setembro de 1521 e mora, nesta data, nas Brancas<sup>54</sup>.

A 18 de Fevereiro de 1537, a tratar-se do mesmo, baptiza Margarida, sua filha e de sua mulher Catarina Pires, na igreja de S. Tiago<sup>55</sup>.

**Pero Fernandes**, pedreiro.

Possivelmente, um dos homónimos que em 1517-1518 se encontra a trabalhar no portal sul do mosteiro dos Jerónimos<sup>56</sup>, em 1520 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 13 de Abril, testemunha um contrato de aforamento. É natural da Golpilheira (Leiria)<sup>57</sup>.

É difícil assegurar que seja este o Pero Fernandes que, a 16 de Maio de 1555, se compromete com João Luís e António Lopes a construir o claustro do

---

<sup>51</sup> Pedro Dias, *Os portais manuelinos...*, p. 284.

<sup>52</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T.1, Liv. 1, fls. 63/v-65/v, 114/v-116/v.

<sup>53</sup> Encontra-se registado a trabalhar nas obras dos portais do mosteiro dos Jerónimos em 1517 e 1518: Pedro Dias, *Os portais manuelinos...*, pp. 277, 288.

<sup>54</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 1, fls. 63/v-65/v, 114/v-116/v; T. 1, Liv. 2, fls. 176/v-178.

<sup>55</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fl. 56/v.

<sup>56</sup> Pedro Dias, *Os portais manuelinos...*, p. 290.

<sup>57</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 1, fls. 213-215.

colégio de S. Tomás<sup>58</sup>. No entanto, a possibilidade de que tivesse cerca de 20 anos por 1520 faz com que possa, de facto, ser o mesmo, ainda activo na década de 50.

Já não deverá tratar-se do mesmo Pero Fernandes pedreiro que, a 13 de Setembro de 1597, vende, juntamente com sua mulher Isabel Dias, umas casas com quintal em Logo de Deus, termo de Coimbra, e que, morando na rua da Sofia, morreu de peste em 1599 e foi enterrado no “*mosteiro de S. Pedro*”<sup>59</sup>.

### **João Fernandes**, pedreiro.

Possivelmente, o mesmo que, em 1517-1518, trabalha no portal sul da igreja do mosteiro dos Jerónimos<sup>60</sup> e em 1520 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 13 de Abril e a 7 de Maio, testemunha contratos de aforamento e emprazamento. É natural da Batalha<sup>61</sup>.

A 26 de Agosto de 1537 constitui-se como padrinho de baptismo na igreja de S. Tiago<sup>62</sup>.

Já não deverá ser o mesmo o pedreiro João Fernandes que paga à Câmara 100 reais de sisa em 1567 ou o que trabalha, em 1583 e 1584, nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>63</sup>; a 14 de Outubro de 1594 regista-se ainda um João Fernandes pedreiro, casado com Antónia Gaspar, que baptiza a filha Maria também na igreja de S. Tiago<sup>64</sup>.

### **Duarte Amaro**, pedreiro.

Em 1520, integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde aparece uma única vez documentado, testemunhando um contrato de

---

<sup>58</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, pp. 84-87.

<sup>59</sup> A.U.C.: *Registos Notariais*, Tab. António Martins, Liv. 64, fls. 135/v-137/v: Dep. V, S. 1ª Esq., Est. 9, Tab. 5, nº 64; *Mistos de Santa Justa*, T. 1, O. 1583-1608, fl. 192.

<sup>60</sup> Pedro Dias, *Os portais manuelinos...*, p. 286.

<sup>61</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 1, fls. 213-215, 217/v-219.

<sup>62</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fl. 58.

<sup>63</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do maneirismo coimbrão”, *Oficinas Regionais*, Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte (Viseu, 1991), Tomar, Ed. do I.P.T., 1996, p. 27.

<sup>64</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 2, 1570-1621, fl. 158/v.

empresamento a 7 de Maio. É irmão de João Fernandes e também natural da Batalha<sup>65</sup>.

**Francisco Gonçalves**, pedreiro.

Encontra-se como presença constante na órbita do mosteiro de Santa Cruz desde Junho de 1520 até Outubro de 1542, sempre testemunhando diversos contratos e sempre residente em Coimbra<sup>66</sup>.

A 6 de Janeiro de 1549 e a 28 de Dezembro de 1551 ainda se encontra como padrinho de baptismos na igreja de S. João de Santa Cruz<sup>67</sup>.

A única obra que se lhe pode directamente imputar (como já se viu no capítulo I) é, em 1542, a construção das casas que, por ordem do rei, o mosteiro fez na sua Quinta de Treixede para as quais Rodrigo Eanes assumiu as obras de carpintaria<sup>68</sup>.

**Gonçalo Martins**, pedreiro.

A 17 de Junho de 1520 o pedreiro Gonçalo Martins é padrinho de baptismo na igreja de S. Tiago; a 9 de Fevereiro de 1525 baptiza Joana sua filha e de Brites Pires sua mulher; sempre na igreja de S. Tiago, esta estará presente como madrinha de baptismo a 20 de Janeiro e a 1 de Novembro de 1534 e a 26 de Agosto de 1537<sup>69</sup>.

Em Julho de 1520 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde testemunha um contrato; em 1522 participa na medição das obras dos Paços executadas por Marcos Pires (por parte da viúva sua cunhada)

---

<sup>65</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 1, fls. 217/v-219.

Poderá corresponder ao Duarte ou a um dos dois identificados como “*Duarte de Leiria*” nos róis dos trabalhadores (1517) do portal sul da igreja do mosteiro dos Jerónimos: Pedro Dias, *Os portais manuelinos...*, p. 283.

<sup>66</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 1, fls. 219/v-221/v; T. 4, Liv. 8, fls. 137/v-139, 144-145/v, 157-158; T. 5, Liv. 10, fls. 1-3; T. 8, Liv. 16, fls. 173-174; T. 8, Liv. 18, fls. 88/v-89/v, 115-117/v; T. 9, Liv. 20, fls. 54-55/v, 135-136, 139-141/v, 170/v-172/v.

<sup>67</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...” p. 62.

<sup>68</sup> Ver Doc. XVIII.

<sup>69</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fls. 15, 24/v, 44/v, 48, 58.

e em Maio de 1533 é constituído como avaliador de casas a comprar pelo mosteiro<sup>70</sup>. Apresenta-se sempre como residente em Coimbra.

**Gonçalo Madeira**, pedreiro.

A 17 de Junho de 1520, a 25 de Julho de 1534 e a 15 de Junho de 1535 Catarina Anes, mulher do pedreiro Gonçalo Madeira, é madrinha de baptismos na igreja de S. Tiago<sup>71</sup>.

Em 1522 participa na medição das obras de Marcos Pires no Paço<sup>72</sup>.

Pelo menos, de 1533 a 1535 andarรก ligado às obras no mosteiro de Santa Cruz onde (a 6 de Maio de 1533 e a 23 de Abril de 1535) testemunha contratos de emprazamento e aforamento; em Maio de 1533 é constituído como avaliador de casas a comprar pelo mosteiro, representando os interesses dos cruzios<sup>73</sup>. Residente em Coimbra, em 1532 tem um chão às Tanoarias aforado à Câmara<sup>74</sup>.

**Miguel Gonçalves**, pedreiro.

Em 1520 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 8 de Agosto, testemunha um contrato<sup>75</sup>. É natural de Tomar.

**António Rodrigues**, pedreiro.

Possivelmente um dos homónimos que se encontra registado em 1518 nas obras do portal sul do mosteiro dos Jerónimos<sup>76</sup>, a 10 de Setembro de 1520 encontra-se já no mosteiro de Santa Cruz a testemunhar um contrato de

---

<sup>70</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T.1, Liv. 1, fls. 292/v-230; T. 6, Liv. 12, fls. 62/v-63/v; Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos ...*, vol. II, pp. 310, 319-320.

<sup>71</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fls. 15, 46/v, 51.

<sup>72</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. II, pp. 319-321.

<sup>73</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 5, Liv. 9, fls. 137-138/v; T. 7, Liv. 13, fls. 25-27; T. 6, Liv. 12, fls. 62/v-63/v.

<sup>74</sup> J. Branquinho de Carvalho, *Tombo antigo da Câmara de Coimbra (1532)*, p. 81.

<sup>75</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 1, fls. 233-233/v.

<sup>76</sup> Pedro Dias, *Os portais manuelinos...*, pp. 281-282.

empresamento (que foi anulado). Nesta data é residente na Batalha. Em Janeiro de 1539 testemunha, também no mosteiro, um contrato de procuração<sup>77</sup>.

A 8 de Setembro de 1540, a 14 de Abril de 1541 e a 13 de Fevereiro de 1558 é padrinho de baptismos na igreja de S. Tiago; a 10 de Julho de 1541 e a 20 de Março de 1547 António Rodrigues e sua mulher Quitéria Fernandes baptizam na igreja de S. Tiago os filhos Pero e Maria; António Rodrigues tem outra filha chamada Simoa<sup>78</sup>.

Poderá ser este o António Rodrigues que, não parecendo trabalhar nas obras do colégio da Graça, contrata, mesmo assim, a 12 de Novembro de 1546, com frei Luís de Montoya, a execução de dois capitéis para o alpendre da portaria do colégio, “*de piedra de vtil de la mas Rezia y los dara labrados y assentados a su costa muito bien feytos a contentamiento de diego del castillo daqui hasta o natal*”<sup>79</sup>.

\*\*\*

Não é seguramente este o **António Rodrigues** pedreiro que se encontra activo nos finais de Quinhentos e primeira metade do século XVII.

Em 1586 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal; será, provavelmente, o mesmo que trabalha também nas obras do convento de Nossa Senhora do Carmo em Tentúgal; o que, em Setembro de 1603, efectua algumas reparações na sacristia da catedral de Coimbra<sup>80</sup>; ou ainda o mesmo que, por 1609-1610, trabalha nas obras de acabamento da igreja da Misericórdia em Coimbra<sup>81</sup>.

A 23 de Abril de 1637 o mestre de obras de pedraria António Rodrigues, residente em Lamarosa, Coimbra, celebra no mosteiro de Santa Cruz um contrato de obrigação para a construção da capela-mor e sacristia da

<sup>77</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 4-6; T. 8, Liv. 16, fls. 173-174.

<sup>78</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fls. 66/v, 68/v, 69/v, 94, 135/v, 153/v.

<sup>79</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fl. 115.

<sup>80</sup> Carla Gonçalves, “Thomé Velho...”, p. 115; Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” pp. 28, 34.

<sup>81</sup> João José Cardoso, *Santas e Casas; as Misericórdias do Baixo-Mondego e as suas igrejas nos séculos XVI e XVII*, Dissertação de Mestrado em História da Arte do Renascimento e Maneirismo polic., Coimbra, F.L.U.C., 1995, p. 33.

igreja de Brenha (Figueira da Foz)<sup>82</sup>. A obra, pela qual receberia quarenta mil reais, compreendia a definição da capela rectangular com 5.50 m. de comprimento e 3.30 m. de largo, o arco cruzeiro com 2.64 m. de vão, assente sobre um degrau e dotado de “*bazes pees direitos capiteis e voltas*”, uma cimalha a percorrer a capela e rematando nos capitéis do arco, duas frestas e a abóbada, “*em volta redonda de tejello que va voltando sobre as costas do arco cruzeiro*”. A sacristia, onde deveria ser utilizada madeira do Louriçal, teria 3.30 m. de comprimento por 2.20 m. de largo, o portal e uma fresta no topo. A obra, que deveria estar concluída em Junho do mesmo ano, continuava ainda por cumprir na totalidade no mês de Agosto<sup>83</sup>.

### **Fernão Pires**, pedreiro.

Natural de Mortágua, em 1520 integra a equipe que trabalha nas obras de Santa Cruz onde, a 25 de Novembro, testemunha contratos de emprazamento e estará ainda presente no mosteiro a 30 de Setembro de 1524 para aforar um mato para vinha na Quinta da Copeira<sup>84</sup>.

A 16 de Junho de 1566, a sua filha Brites Duarte casaria na igreja de S. Bartolomeu com Francisco Fernandes, filho de Afonso Fernandes moleiro<sup>85</sup>.

### **António Fernandes**, pedreiro.

Não sendo desconhecido na historiografia artística de Coimbra, o seu nome tem gerado algumas expectativas talvez pelo facto de, nos mesmos períodos, se encontrarem vários homónimos seus. O António Fernandes que trabalha nas obras do portal sul da igreja do mosteiro dos Jerónimos em 1517-1518<sup>86</sup>, poderá corresponder ao que, em 1520 (25 de Novembro) e 1533 (29 de Janeiro)<sup>87</sup> aparece registado a testemunhar contratos no mosteiro de Santa

---

<sup>82</sup> Ver Doc. XLIV.

<sup>83</sup> Ver Doc. XLV.

<sup>84</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 31/v-35; T. 3, Liv. 5, fls. 140-144.

<sup>85</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, C. 1558-1589, fl. 155.

<sup>86</sup> Pedro Dias, *Os portais manuelinos...*, p. 281.

<sup>87</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 31/v-33; T. 5, Liv. 9, fls. 122-123/v.

Cruz, indiciando aqui a sua participação nas obras em curso. O pedreiro António Fernandes, residente na Batalha, que testemunha também no mosteiro de Santa Cruz a 13 de Março de 1521 não parece, pela diferença de assinaturas, ser o mesmo<sup>88</sup>. Pela mesma razão, o artista que trabalha no colégio da Graça, assinando dezenas de vezes os “cadernos de encargos” de frei Luís de Montoya, e protagonista na construção do colégio ao longo dos primeiros anos, não deverá coincidir com o António Fernandes que se encontra em Santa Cruz no início da década de 20.

A determinada altura na Graça, trabalha com António Fernandes um filho também ele António<sup>89</sup> sobre o qual é difícil determinar um papel futuro. O imaginário de pedraria que, em 1542, baptiza o filho Francisco<sup>90</sup> poderá ser o mesmo António Fernandes que, em 1554, vai à igreja de Pedrógão examinar o retábulo<sup>91</sup> ou o mesmo que, em 1567, casa mais um filho, também António Fernandes<sup>92</sup> mas, dificilmente, será o mesmo que, em 1590, casa com Maria Roiz<sup>93</sup> ou o que morre em 1600<sup>94</sup>. Mas, a diversidade de assinatura não o faz, igualmente, coincidir com o António Fernandes que contrata o portal do colégio de S. Tomás. Na complexa teia que deriva dos vários homónimos pedreiros nos meados do século encontra-se um António Fernandes pedreiro e casado com Margarida Bernardes a casar o seu filho Bazílio Fernandes (em cerimónia a que esteve presente Jerónimo de Castilho) na igreja de S. João de Santa Cruz em 16 de Outubro de 1569; na mesma igreja e logo no ano seguinte, a 12 de Fevereiro, António Fernandes e Margarida Bernardes baptizam a sua filha Margarida (de quem também foi padrinho Jerónimo de Castilho); a 7 de Agosto de 1569 um outro pedreiro António Fernandes, casado com Marta Pires, baptiza a sua filha Joana também na igreja de S. João de Santa Cruz<sup>95</sup>.

---

<sup>88</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 71/v-73.

<sup>89</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 16-16/v.

<sup>90</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, p. 116.

<sup>91</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, p. 210.

<sup>92</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, p. 117.

<sup>93</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, p. 211.

<sup>94</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, p. 117.

<sup>95</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 58.



Na impossibilidade de maior precisão, fica a certeza de que o António Fernandes que trabalha no colégio da Graça não será o imaginário divulgado por Quintino Garcia. O artista da Graça tem quase sempre a seu cargo obras que o afastam da produção escultórica da pedra; de 1543 até 1548, o seu envolvimento é sobretudo com a construção de cercas, telhados, encanamentos, ladrilhamentos, assentamento de portais, diversos trabalhos de alvenaria e guarnições de paredes<sup>96</sup>. Na realidade, um homem mais ligado à estrutura basilar da construção colegial do que aos sinais decorativos que a acompanham. A ligação deste artista ao António Fernandes que em 1567 contrata, juntamente com Bernardim Frade, as varandas do Hospital Real<sup>97</sup> constitui mais uma incerteza, tanto como aquela que se prende com a identificação do António Fernandes que, na transição entre os séculos XVI e XVII, trabalha na igreja do colégio do Carmo com Francisco Fernandes, Manuel João e Onofre Simões.

Nestas datas, a 19 de Dezembro de 1593, é baptizado António, filho do pedreiro António Fernandes e de sua mulher Ana Fernandes<sup>98</sup> e, a 9 de Fevereiro de 1606 e a 26 de Fevereiro de 1608, o mesmo casal faz ainda baptizar na igreja de S. Bartolomeu as suas filhas Ana e novamente Ana (com a primeira provavelmente falecida); será, com certeza, este o António Fernandes que morre a 5 de Maio de 1620 e se enterra no adro de S. Bartolomeu; por este motivo, já não pode ser o mesmo António Fernandes pedreiro, viúvo e residente em Santa Clara que, a 29 de Outubro de 1645, volta a casar com Maria Francisca<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 7-7/v, 13, 15, 16-18/v, 24/v, 28, 33/v, 51-54/v, 60/v-62, 98-/98/v, 106, 113, 131/v, 166-169/v.

<sup>97</sup> Ver Doc. XXXII.

<sup>98</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 2, 1570-1621, fl. 153.

<sup>99</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptizados de S. Bartolomeu*, T. 2, 1606-1645, fls. 3/v-4, 22; *Livro dos Óbitos de S. Bartolomeu*, T. 1, 1618-1677, fl. 8/v; *Livro dos Casamentos de S. Bartolomeu*, T. 2, 1619-1691, fl. 83.

**Ambrósio Pires**, pedreiro.

Natural do Casal da Marra (termo da Batalha), em 1521 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 10 de Fevereiro, testemunha um contrato de aforamento<sup>100</sup>.

**Simão Fernandes**, pedreiro.

Natural de Vila Nova da Barca, em 1521 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 10 de Fevereiro, testemunha um contrato de aforamento<sup>101</sup>. Será, provavelmente, o mesmo que em 1532 traz aforada à Câmara uma azinhaga por detrás do muro de S. Domingos<sup>102</sup> e, a 26 de Setembro de 1541, a 26 de Abril de 1545 e a 29 de Junho de 1546 baptiza na igreja de S. Tiago a Domingos, Jorge e João, seus filhos e de sua mulher Mícia Simões<sup>103</sup>. Poderá, igualmente, ser o mesmo pedreiro freguês de Santa Justa que, a 28 de Abril de 1560, e já viúvo, casa na igreja de S. João de Santa Cruz com Isabel Rodrigues também viúva<sup>104</sup>. Em Abril de 1567, quando o seu filho Baltasar inicia a aprendizagem do ofício de toalheiro, Simão Fernandes já tinha falecido<sup>105</sup>.

\*\*\*

Não é, portanto, o **Simão Fernandes** pedreiro que se encontra activo nos finais do século XVI e princípios do seguinte. Na realidade, nestas datas encontram-se registos que denunciam a existência de vários com o mesmo nome e profissão. Assim, a 4 de Setembro de 1569 Simão Fernandes pedreiro e filho de Jorge Álvares de Góis casa na igreja de S. João de Santa Cruz com Catarina Madeira, numa cerimónia a que esteve presente Jerónimo de Castilho e sua mulher; na mesma igreja, este casal haveria de baptizar os filhos Maria

<sup>100</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 61-62/v.

<sup>101</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 63-64/v.

<sup>102</sup> J. Branquinho de Carvalho, *Tombo antigo da Câmara de Coimbra (1532)*, Coimbra, Ed. da Bibl. Municipal, 1964, p. 83.

<sup>103</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fls. 70, 87, 91/v.

<sup>104</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 55.

<sup>105</sup> António de Oliveira, “Estrutura social de Coimbra no século XVI”, *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982, pp. 94-95.

(que teve a mulher de Jerónimo Francisco como madrinha), Roque e Madalena (provavelmente gémeos) a 28 de Agosto de 1576 e a 7 de Outubro de 1590 (pelo menos nesta data o casal reside em Montarroio); a 8 de Janeiro de 1604 a filha Maria casa com António Francisco<sup>106</sup>.

Outra referência que se encontra sobre Simão Fernandes, também pedreiro residente em Montarroio, situa-o na igreja de S. Bartolomeu a 19 de Outubro de 1578, com sua mulher Leonor Francisca, a baptizar a sua filha Antónia<sup>107</sup>.

Finalmente, a 2 de Outubro de 1586 regista-se ainda Simão Fernandes pedreiro, casado com Ana Madureira e também residente em Montarroio, a baptizar o seu filho Roque na igreja de S. João de Santa Cruz<sup>108</sup>. Ou seja, nos labirintos da decifração documental registam-se, pelo menos, dois pedreiros com o mesmo nome a morar em Montarroio nas últimas décadas do século XVI. Qual deles seria o responsável pelo volume das obras a decorrer no período que se prolonga até aos primeiros vinte anos de Seiscentos ou se é legítimo pensar numa responsabilidade partilhada são, por enquanto, incógnitas a que não é possível responder.

A sua participação nas obras da ponte de Serpins<sup>109</sup>, já em colaboração com Jerónimo Francisco, inaugura uma parceria que seria frequente até ao final do século. No contrato, estabelecido a 30 de Janeiro de 1580, o imaginário António Gomes desiste da sua colaboração na referida ponte (à qual andava inicialmente ligado o pedreiro Fabião Vaz – entretanto falecido), doravante da responsabilidade de Jerónimo Francisco e Simão Fernandes.

Em período filipino é notável o esforço despendido na construção e reparação de pontes ao longo de todo o território. Sem a preocupação de um levantamento exaustivo deste tipo de arquitectura constitui, mesmo assim, indício revelador a consulta dos alvarás régios concernentes à (re)construção de pontes, publicados por Sousa Viterbo e integrados na documentação do seu

---

<sup>106</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 55.

<sup>107</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fl. 79.

<sup>108</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 56.

<sup>109</sup> Ver Doc. XXXIV.

*Dicionário*<sup>110</sup>. Esta política construtiva, que vai de encontro à dinamização da vida económica do reino, acentua-se, sobretudo, a partir dos primeiros anos do século XVII. Recordando a estratégia político-militar de um longínquo Império Romano, cujas prioridades iam também no sentido da constituição de uma boa rede de estradas e vias de comunicação que permitissem, de igual forma, um mais fácil acesso e eficaz controlo militar das províncias submetidas, e se se observar que uma parte substancial das novas pontes (re)construídas se situa numa área geográfica fronteiriça, ou muito perto dela, fica a suspeita de que o empenhamento de Filipe II e, sobretudo, Filipe III e Filipe IV, se destinava mais a proteger os interesses do Império e a unidade da Península do que a beneficiar as populações locais. Repare-se, por exemplo, que toda a linha de fronteira entre Freixo de Espada-à-Cinta e Segura foi alvo de cuidadosa atenção. Acima do rio Douro e em situação geográfica próxima dos limites fronteiriços encontram-se as duas pontes de Arcos de Valdevez e a ponte sobre o rio Sabor. A sul servem de exemplo as de Olivença e de Ribeira de Moura. Mas é sobretudo na zona centro, entre o Douro e o Tejo, que se localizam seguindo, particularmente, o percurso do Mondego e seus afluentes e prolongando-se para sudoeste, abrangendo povoações como Torres Novas, Peniche ou Benavente. Já no horizonte ficava Lisboa e o fervilhar mais ou menos em surdina das agitações que podiam agora, com os acessos facilitados, ser mais rapidamente controladas.

A mão-de-obra a trabalhar em Coimbra não ficou alheia a este processo. Conhece-se, por exemplo, a responsabilidade de Filipe Terzi em 1583<sup>111</sup> e a de

---

<sup>110</sup> De iniciativa régia, e entre 1587 e 1640, contam-se cinquenta as pontes intervencionadas: Peniche (1609), Pau Lagoa (1607), duas em Arcos de Valdevez (1613), Olivença (1598), Vilarinho da Castanheira (1611), Longroiva – Rio Côa (1612), Freixo de Espada-à-Cinta – Rio Quintela (1608), Coja – Rio Cessodo (1613), Segura (1587), Palhais – Azurara da Beira, Meimôa - Penamacor (1607), Jugais - Rio Alva (1624), Macoema – Pinhel (1625), Valbom – Pinhel (1636), Mondim - Rio Barrosa (1638), Talhada- Oliveira do Conde (1595), Torres Novas (1612), Honra de Ovelha, Vila Cova – Rio Alva (1602), Barcelos – Rio Cávado (1628), Laiagoa (1604), Loureto (1627), Rachado (1627), Espertina (1627), Cidreira (1627), Fornos (1627), Tavares (1602), Segadães (1616), Almeara (1616), Caril – Freixo de Espada-à-Cinta (1609), Vila de D. Chama (1635), Carvalhosa do Mondego (1613), Azurara da Beira (1613), Benavente (1603), Matozinhos (1619), Prado – Vila Verde, Braga (1616), Ribeira de Alpreada (1640), Ribeira de Alva (1614), Ribeira de Moura (1612), Foz Rio Alva-Mondego (1618), Rio de Mouro (1627), Rio Ave (1634), Rio Ave (1628), Ribeira de Alcube (1612), Rio Águeda (1614), Rio Neiva (1624), Rio Mondego (1613), Rio Sabor (1611), Rio Zêzere (1628).

<sup>111</sup> Rocha Brito, “Filipe Tércio e a Ponte Real de Coimbra”, *Arquivo Coimbrão*, vol. III, Coimbra, 1947, pp. 1-48.

Francisco Fernandes nas obras da ponte da cidade entre, pelo menos, 1610 e 1614, executando provavelmente projectos realizados por Diogo Marques Lucas<sup>112</sup>; ou a participação do arquitecto António Tavares na discussão que provocou o traçado de Pedro Nunes Tinoco para as obras na ponte dos Fornos (arrematadas por Isidro Manuel em 1629)<sup>113</sup>. Ao longo dos anos 20 e 30 de Seiscentos, Isidro Manuel e seu filho Manuel Dias, João Francisco, Manuel Simões e Manuel Gaspar cooperam nas obras das pontes de Fornos, da Fontoura, da Espertina, Rachado, Água de Maias, Cidreira, Samaçã e Loreto<sup>114</sup>.

Simão Fernandes arremata em 1609 a construção da ponte do Sortão, termo de Góis, e em 1614 a ponte de Mogofores no rio de Sertoma, anteriormente arrematada a Francisco Fernandes por contrato que este não podia cumprir dado o volume de obras que tinha a seu cargo, incluindo a ponte de Coimbra<sup>115</sup>.

Em 1583 e 1584 regista-se um Simão Fernandes a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia em Tentúgal<sup>116</sup> mas não foi possível apurar se se trata do pedreiro de Coimbra.

Em contrato estabelecido com o mosteiro de Santa Cruz, a 18 de Março de 1592, Simão Fernandes, pedreiro e residente em Montarroio, empra um olival na Conchada e aí se declara a sua ligação às obras do colégio da Companhia de Jesus<sup>117</sup>. Sem que seja especificada a sua colaboração com os jesuítas, fica a certeza de um trabalho com as várias instituições do poder local que integra, naturalmente, o mosteiro crúzio. Assim, e interpretando os projectos de Jerónimo Francisco, são da sua responsabilidade as construções da capela-mor e sacristia da igreja de Ansião (por contrato estabelecido a 8 de Junho de 1593), da igreja de Santa Olaia (junto à ponte do Barco – Montemor-

---

<sup>112</sup> Ver Doc. XLII; Carlos Ruão, “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, *Monumentos*, nº 8, Lisboa, D.G.E.M.N., 1997, pp. 29-30.

<sup>113</sup> Carlos Ruão, “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, pp.29-30.

<sup>114</sup> Carlos Ruão, “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, pp. 30-31.

<sup>115</sup> Ver Docs. XLI-XLII.

<sup>116</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...”, p. 27.

<sup>117</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 18, Liv. 54, P. 2, fls. 24/v-26.

o-Velho) e da capela da Quinta da Aboboreira (por contrato estabelecido a 23 de Maio de 1595)<sup>118</sup>.

A 23 de Dezembro de 1615 renuncia ao olival situado na Conchada e constitui novo contrato de emprazamento com o mosteiro de Santa Cruz em nome da filha Catarina Madeira<sup>119</sup>. A 4 de Fevereiro de 1619 morre Simão Fernandes pedreiro, sendo enterrado na igreja de S. João de Santa Cruz, “*assima da pia de augua benta*”<sup>120</sup>.

**Domingos Rodrigues**, pedreiro.

Em 1521 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 16 de Fevereiro, testemunha um contrato de emprazamento<sup>121</sup>. Reside em Coimbra.

**Pero de Nora**, pedreiro.

Em 1521 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 16 de Fevereiro, testemunha um contrato de emprazamento<sup>122</sup>. Reside em Coimbra.

**Rodrigo Anes**, pedreiro.

Em 1521 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 5 de Março, testemunha um contrato de emprazamento<sup>123</sup>. Reside em Coimbra.

**Cristóvão Martins**, pedreiro.

---

<sup>118</sup> Ver Docs. XXXIX – XL.

<sup>119</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 19, Liv. 57, fls. 45/v-48/v.

<sup>120</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 56.

<sup>121</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 65-66/v.

<sup>122</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 65-66/v.

<sup>123</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 67-69/v.

É possível que se trate do mesmo Rodrigo Anes que aparece registado a trabalhar nas obras do portal sul da igreja do mosteiro dos Jerónimos em 1518: Pedro Dias, *Os portais manuelinos...*, p. 290.

Em 1521 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 12 de Março, 24 e 27 de Junho e 8 de Setembro, testemunha contratos de aforamento e emprazamento<sup>124</sup>. Reside em Coimbra.

**João Fidalgo**, pedreiro.

Em 1521 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 12 de Março, testemunha um contrato de aforamento<sup>125</sup>. Reside em Coimbra.

**Francisco de Moraes**, pedreiro.

Em 1521 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 27 de Abril e 23 de Maio, testemunha contratos de aforamento e emprazamento<sup>126</sup>. Nas duas datas reside em Redinha.

**Martim Esteves**, pedreiro.

Em 1521 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 24 e 27 de Junho, testemunha contratos de aforamento<sup>127</sup>. Reside em Montemor-o-Velho.

**Domingos Pereira**, pedreiro.

Em 1521 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 27 de Julho e 14 de Agosto, testemunha contratos de aforamento. Continua presente no mosteiro em 1522 (testemunhando um contrato de aforamento a 22 de Julho) e 1530 (testemunhando novamente um contrato de emprazamento a 21 de Outubro)<sup>128</sup>. Reside em Coimbra.

---

<sup>124</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 69/v-71, 129/v-131/v, 132-133/v, 171-173/v.

<sup>125</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 69/v-71.

<sup>126</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T.1, Liv. 2, fls. 96/v-98, 107/v-110.

<sup>127</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 129/v-133/v.

**João Pires**, pedreiro.

Em 1521 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 20 de Setembro, testemunha um contrato de aforamento<sup>129</sup>. Reside na Golpilheira - termo de Leiria.

**João Guerra**, pedreiro.

Em 1521 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 2 de Outubro, testemunha um contrato de aforamento<sup>130</sup>. Reside no termo de Leiria.

**João Marques**, pedreiro.

Em 1521 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 20 de Dezembro, testemunha um contrato de emprazamento. A documentação continua a referenciá-lo junto do mosteiro em 1522 (a 22 de Julho e a 19 de Novembro testemunhando contratos de aforamento), 1530 (a 3 de Maio, 12 e 27 de Junho testemunhando contratos de emprazamento e arrendamento). A 10 de Junho de 1544 ainda estabelece com o mosteiro um contrato pelo qual empraça com a mulher Inês Dias, viúva de Marcos Pires, umas casas que estavam agora muito danificadas e que o mosteiro tinha anteriormente emprazado ao falecido Marcos Pires<sup>131</sup>. Reside em Montarroio, freguesia de Santa Cruz.

**Tomás Fernandes**, pedreiro.

---

<sup>128</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 156/v-158/v, 165/v-167; T. 2, Liv. 3, fls. 106-108; T. 5, Liv. 10, fls. 137-138/v.

<sup>129</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 186/v-188.

É possível que se trate de um dos homónimos que, em 1517-1518, se encontra a trabalhar nas obras do portal sul da igreja do mosteiro dos Jerónimos: Pedro Dias, *Os portais manuelinos...*, p. 287.

<sup>130</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 191-193.

<sup>131</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 1, Liv. 2, fls. 209/v-211/v; T. 2, Liv. 3, fls. 106-108, 174-176; T. 5, Liv. 9, fls. 30-31; T. 5, Liv. 10, fls. 94-95, 117/v-118/v; T. 9, Liv. 21, fls. 84/v-86/v.



Em 1522 é constituído como louvado, juntamente com o mestre de carpintaria Pero Anes, na medição das obras de Marcos Pires no Paço<sup>132</sup>. Como mestre de pedraria do rei trabalhava, seguramente, também nas obras do Paço.

**Fernão Martins**, pedreiro.

Em 1522 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 20 de Junho, testemunha um contrato de emprazamento; em 1530 ainda circula na órbita do mosteiro onde, a 7 de Abril, testemunha mais um contrato de arrendamento<sup>133</sup>. Reside em Coimbra.

Não pode ser este o Fernão Martins que se encontra activo em Coimbra nos finais do século XVI e princípios do seguinte.

**João Aires**, pedreiro.

Em 1522 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 20 de Junho, testemunha um contrato de emprazamento e onde ainda se mantém testemunhando a 29 de Maio de 1525<sup>134</sup>. Reside em Coimbra onde, em 1532, tem um quintal junto dos Paços do bispo, prazo de Braga<sup>135</sup>.

**Sebastião Gomes**, pedreiro.

Em 1522 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz onde, a 14 de Julho, empra uma vinha no lugar do Botão<sup>136</sup>. Reside no Botão.

**Jorge Pires**, pedreiro.

Não se encontrando outras referências sobre Jorge Pires, sabe-se apenas que concorreu à empreitada das obras a realizar em 1525 na igreja do mosteiro velho de S. Francisco, tendo sido preterido neste desempenho por Diogo de Castilho<sup>137</sup>.

---

<sup>132</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. II, p. 318.

<sup>133</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 2, Liv. 3, fls. 80/v-82; T. 5, Liv. 10, fls. 68-69.

<sup>134</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 2, Liv. 3, fls. 80/v-82; T. 3, Liv. 6, fls. 75-76/v.

<sup>135</sup> J. Branquinho de Carvalho, *Tombo antigo da Câmara de Coimbra (1532)*, p. 44.

<sup>136</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 2, Liv. 3, fls. 95-96/v.

<sup>137</sup> Ver Doc. I.

**João Rodrigues**, pedreiro.

A 22 de Abril de 1525 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz para emprazar uma courela de vinha na Ribela. Reside em Coimbra<sup>138</sup>. Poderá corresponder a um dos homónimos que, em 1518, trabalha nas obras do portal sul da igreja do mosteiro dos Jerónimos<sup>139</sup>.

Não pode já tratar-se do mesmo pedreiro João Rodrigues que se regista em 1634 e cuja filha, Maria de Oliveira, serve de madrinha de baptismo na freguesia de Santa Justa a 8 de Janeiro<sup>140</sup>.

**Diogo de Torralva**, pedreiro.

A sua única estadia documentada em Coimbra localiza-o no mosteiro de Santa Cruz onde, a 28 de Setembro de 1528, testemunha como pedreiro um contrato de procuração<sup>141</sup>. Como já se referiu anteriormente, as razões da sua presença no mosteiro devem prender-se à reforma aqui em curso e ao seu papel de fiscalização do andamento das obras.

**Álvaro Lopes**, pedreiro.

A 8 de Dezembro de 1528 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz onde testemunha um contrato de emprazamento. Reside em S. João de Almedina, Coimbra<sup>142</sup>. Em 1532, traz um chão da Câmara “*omde chamã chaõ dos açouges*”, junto ao cortinhal de João Aires pedreiro<sup>143</sup>.

**Simão de Penalva**, pedreiro.

---

<sup>138</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 3, Liv. 6, fls. 56/v-58/v.

<sup>139</sup> Pedro Dias, *Os portais manuelinos...*, p. 287.

<sup>140</sup> A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 3, B. 1626-1649, fl. 34/v.

<sup>141</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 4, Liv. 7, fls. 114/v-115.

<sup>142</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 4, Liv. 7, fls. 143/v-144/v.

<sup>143</sup> J. Branquinho de Carvalho, *Tombo antigo da Câmara de Coimbra (1532)*, p. 60.

A 20 de Janeiro de 1529 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz onde testemunha um contrato de subestabelecimento. O documento designa-o como estando na cidade<sup>144</sup>.

**João Vaz**, pedreiro.

Em 1529 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 25 de Março e 26 de Novembro, e em ambas as datas morador em Cantanhede, testemunha contratos de aforamento e emprazamento<sup>145</sup>. A 26 de Setembro de 1531, ainda no mosteiro crúzio mas já residente no Botão, serve igualmente de testemunha no contrato estabelecido com o pedreiro António Gonçalves para as obras de guarnição do claustro do Silêncio<sup>146</sup>.

**Gaspar Fernandes**, pedreiro.

A primeira referência que lhe diz respeito localiza-o em 1529-30 a trabalhar de parceria com João Português e acabando as obras da rotunda da igreja e da portaria do mosteiro de Celas<sup>147</sup>.

Em 1537 trabalha na igreja de Santo António dos Olivais, pertença do Cabido, em obras de guarnição e na execução de um altar<sup>148</sup>.

A 15 de Fevereiro de 1546 é padrinho de baptismo e, logo no dia seguinte, baptiza a Francisca sua filha e de sua mulher Maria Nunes; a 21 de Abril de 1555 volta a encontrar-se como padrinho de baptismo e, a 30 de Julho de 1562, ainda baptiza outro filho de nome Bernardo<sup>149</sup>.

Será, com certeza, já outro o Gaspar Fernandes, pedreiro e residente em Montarroio, que, casado com Isabel Fernandes, baptiza na igreja de S. João de Santa Cruz os seus filhos Marta, Bernarda e Gaspar, a 21 de Outubro de 1565, a 21 de Outubro de 1572 e a 10 de Janeiro de 1580<sup>150</sup>.

<sup>144</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 4, Liv. 8, fls. 1-1/v.

<sup>145</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 4, Liv. 8, fls. 31-32/v, 134/v-135/v.

<sup>146</sup> Ver Doc. IV.

<sup>147</sup> Bernardo da Assunção, *Mosteiro de Celas...*, pp. 15-16.

<sup>148</sup> P. Quintino Garcia, *João de Ruão. MD...-MDLXXX. Documentos para a biographia de um artista*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1913, pp. 222-223.

<sup>149</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos da Sé Nova, 1546-1567*, T. 1, fls. 2, 22, 39.

<sup>150</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 56.

Com fortes probabilidades que se trate deste mesmo artista, refira-se o interessante contrato de aforamento que os crúzios fizeram, a 25 de Novembro de 1573, com Gaspar Fernandes, pedreiro e morador em Montarroio, freguesia de Santa Cruz, de uma torre, “*no muro desta çidade ha porta nova que parte do sull com camynho publico que vay ao longuo do dito muro pera a feira dos estudantes e do soam com outra torre que posuem os collegiaes da companhia e do norte com a çerca do dito moesteiro e do poente com outra torre do dito moesteiro em ho dito muro que he casa morada e porque a dyta torre esta danificada e elle queria em ella ffazer benfeitorias e casas moradas pedia que lha aforasem em fatiosim perpetuum e se obrygaria ffazer em ella casas e pagaria o foro que justo pareçese...*”<sup>151</sup>. Nesta torre à Porta Nova, com 26 palmos de comprimento e 20 palmos de largura, e encaixada entre uma torre da Companhia de Jesus (a oriente) e outra torre dos crúzios (a poente), Gaspar Fernandes compromete-se a fazer boas casas de sobrado e a não fazer janelas ou frestas sobre a barbacã ou sobre a horta do mosteiro. Está por fazer um estudo circunstanciado da estrutura compositiva da muralha citadina bem como da identificação da propriedade das torres alinhadas ao longo dos muros.

### **Jorge Dias**, pedreiro.

Em 1529 e 1532 integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 9 de Junho e a 8 de Fevereiro, respectivamente, testemunha contratos de emprazamento e aforamento, como pedreiro morador em Coimbra<sup>152</sup>. É, portanto, um homem da reforma do mosteiro que, a partir de 1527, necessitou de uma mão-de-obra abundante que, por sua vez, haveria de ser preparada para enfrentar o volume de obras fora do âmbito crúzio.

Deste modo, Jorge Dias constitui-se também como presença assídua nas obras de construção do colégio da Graça até 1546<sup>153</sup>.

<sup>151</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 15, Liv. 44, fl. 17/v.

<sup>152</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 4, Liv. 8, fls. 54/v-56/v; T. 5, Liv. 9, fls. 79-80/v.

<sup>153</sup> A 28 de Agosto de 1544, em parceria com António Lopes, encarrega-se da pedraria para o poial (com as cimalthas e arcos iguais aos da sacristia e cabido e pelos preços de Jerónimo Afonso e João Luís); a 9 de Setembro do mesmo ano, paga-se o resto de uma empreitada constituída por Jorge Dias, João Luís e António Lopes, e mais pelas “*pias dôde cae el agua dos aladures ... por quatro Represas que pusierõ*”; no mesmo dia Jorge Dias compromete-se, com

A 6 de Dezembro de 1561 foi ainda padrinho de baptismo na igreja de S. Bartolomeu<sup>154</sup>.

**Francisco Eanes**, pedreiro.

A 6 de Julho de 1529 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz onde testemunha um contrato de aforamento. É natural de Viseu<sup>155</sup>.

**Francisco Dias**, pedreiro.

A 6 de Julho de 1529 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz onde testemunha um contrato de aforamento. É natural de Leiria<sup>156</sup>.

Volta a encontrar-se, se se tratar do mesmo artista, já dobrado o meado do século como residente nos Paços de Santa Clara e casado com Maria Sor Álvares. A 2 de Maio de 1561 é padrinho de baptismo na igreja de S. Bartolomeu; a 3 de Agosto de 1561 baptiza a filha Francisca; a 30 de Abril de 1564 é testemunha de um casamento; a 7 de Setembro de 1564 baptiza um outro filho; a 8 de Junho de 1567 baptiza a sua filha Ana; a 21 de Fevereiro de 1568 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz como procurador num contrato de emprazamento; a 24 de Abril de 1569 testemunha o casamento do pedreiro António Duarte; a 9 de Março de 1575 baptiza o seu filho Francisco; a 18 de Abril de 1575 é padrinho de baptismo; a 22 de Abril de 1576 a sua filha Guiomar é madrinha de baptismo; a 13 de Maio de 1577 testemunha o casamento do pedreiro Filipe João com Maria Brás; a 9 de Fevereiro de 1578 baptiza a sua filha Catarina; a 29 de Junho de 1578 é uma das testemunhas que

---

António Lopes, a fazer onze arcos da abóbada do claustro que seriam acabados de pagar em Novembro de 1545; em 1545 paga-se a Jorge Dias por fazer uma pia de lavatório; a 28 de Fevereiro de 1546, Jorge Dias compromete-se, novamente com António Lopes, a fazer cinco mesas para o refeitório, a mesa travessa e os degraus por debaixo das mesas; os dois fizeram mais o arco para a casa da ministra; no mesmo ano, Jorge Dias faz dois arcos para o dormitório, três portais para as celas, duas frestas e uma janela grande, dois arcos e as lajes para as secretas, as pias e uma cantareira necessárias à cozinha: A.D.B.: Ms. 1019, fls. 34, 61, 137-137/v, 153-154, 171-172.

<sup>154</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fl. 18.

<sup>155</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 4, Liv. 8, fls. 64/v-66/v.

<sup>156</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 4, Liv. 8, fls. 64/v-66/v.

presencia o casamento de Marta Antónia, filha de António Anes, pedreiro dos Paços de Santa Clara<sup>157</sup>. Morre a 10 de Fevereiro de 1579<sup>158</sup>.

### **João Dias**, pedreiro.

Em 1529 reside em Montarroio e integra a equipe que trabalha nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 14 de Setembro, testemunha um contrato de emprazamento. No seu depoimento prestado em 1560, a propósito da contenda sobre os colégios crúzios, refere a sua participação na construção do colégio de S. Miguel em todo o tempo que durou a obra<sup>159</sup>. Em 1537 continuaria ligado ao mosteiro testemunhando, a 26 de Junho, outro contrato de arrendamento<sup>160</sup>. É, portanto, mais um dos homens formados no estaleiro das obras crúzias que, na década de 40, seria chamado ao cumprimento das necessidades construtivas a decorrer na cidade.

A partir de 1544, por contrato estabelecido a 5 de Agosto, encontra-se a trabalhar nas obras do colégio da Graça fazendo cinquenta varas de cimalha igual à que se faz para o claustro; no ano seguinte, a 25 de Setembro, contrata nova empreitada para fazer uma fresta e o portal do refeitório, com oito palmos de largura e doze de altura, uma obra que estava acabada e paga em Março de 1546<sup>161</sup>.

Em 1556, a 1 de Julho, volta ainda a encontrar-se no mosteiro de Santa Cruz a testemunhar dois contratos de arrendamento<sup>162</sup>.

### **Jerónimo Afonso**, pedreiro.

Um dos homens formados na reforma do mosteiro de Santa Cruz, já foi alvo de um estudo monográfico que recolheu todas as obras que se lhe podem

---

<sup>157</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fls. 15/v-16, 31, 45, 70-70/v, 73/v, 78; T. 1, C. 1558-1589, fls. 152, 159, 164/v, 166; *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 14, Liv. 40, fls. 38/v-41.

<sup>158</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 64.

<sup>159</sup> Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, I, p. 439.

<sup>160</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 4, Liv. 8, fls. 88-89/v; T. 7, Liv. 15, fls. 160-161/v.

<sup>161</sup> Na realidade, seriam os pedreiros Gaspar da Costa e Manuel Bernardes a acabar o portal do refeitório: A.D.B.: Ms. 1019, fls. 131/v, 141-142, 154.

documentalmente entregar, à excepção das empreitadas no colégio da Graça<sup>163</sup>. Aparece pela primeira vez referenciado junto do mosteiro a 17 de Setembro de 1529 testemunhando um contrato<sup>164</sup> e, a partir daí, haverá de manter-se sempre na órbita dos crúzios até 1543, ora servindo de testemunha nos diversos contratos aí efectuados, ora emprazando propriedades ao mosteiro, ora contratando obras, quer no âmbito do espaço monacal quer ainda noutras áreas da responsabilidade dos cônegos<sup>165</sup>.

Para além da sua participação nas obras do mosteiro<sup>166</sup>, incluindo as obras de cantaria para os cubelos do claustro da Manga<sup>167</sup> dando continuidade aos trabalhos de alvenaria contratados a 7 de Setembro de 1533 por Pero de Évora, Diogo Fernandes e Fernão Luís<sup>168</sup>, e antes das empreitadas do colégio da Graça, Jerónimo Afonso acumulava no seu *curriculum* a capela-mor e sacristia da igreja de Condeixa-a-Velha (de parceria com Pero Lopes ou, como também é referido, Pero Biscainho) (1532), a capela-mor e sacristia da igreja de Quiaios (1535), a capela-mor e sacristia da igreja dos Redondos (1536), a capela-mor e sacristia da igreja de Arada (1540) e a capela-mor e sacristia da igreja de Travassô (1543)<sup>169</sup>. Dada a proximidade de todas estas obras, em

<sup>162</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 13, Liv. 33, fls. 50-59.

<sup>163</sup> Pedro Dias, “Jerónimo Afonso. Mestre construtor em Coimbra no século XVI”, *Arquivo Coimbrão*, vol. XXIX, Coimbra, 1980. O texto seria republicado como, “Jerónimo Afonso, construtor coimbrão do séc. XVI”, *Arte Portuguesa. Notas de Investigação*, Coimbra, 1988, pp. 185-239.

<sup>164</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 4, Liv. 8, fls. 90-91/v. Não deveria ainda viver na cidade porque no contrato se alude à sua estadia em Coimbra. Em toda a documentação posterior reside em Coimbra, na rua da Figueira Velha.

<sup>165</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 5, Liv. 9, fls. 31/v-33; T. 5, Liv. 10, fls. 54-55, 131-132/v, 223/v-225/v; T. 6, Liv. 11, fls. 74/v-75, 165/v-166/v; T. 7, Liv. 13, fls. 59/v-63; T. 7, Liv. 15, fls. 19/v-20; T. 8, Liv. 17, fls. 141-142; T. 10, Liv. 22, fls. 29-30.

<sup>166</sup> A 25 de Junho de 1535, no contrato estabelecido para a igreja de Quiaios, a abóbada da capela, com o casco, as mísulas, as nervuras cruzadas e a chave, deve ser lavrada e assentada, “*per o modo das duas capellas que elle Geronimo Afonso fez as duas capellas em ho dicto moesteiro*”: Pedro Dias, “Jerónimo Afonso, construtor coimbrão do séc. XVI”, *Arte Portuguesa...*, p. 223. Não é fácil saber quais as duas capelas que o empreiteiro teria feito em Santa Cruz. Na realidade, o volume das obras era tal que, por estes anos, se poderiam localizar em espaços diversos. No claustro? Alguma das capelas laterais da igreja crúzia?

<sup>167</sup> Maria Helena da Cruz Coelho, “Receitas e Despesas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em 1534-1535”, *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. VI, Coimbra, 1984, p. 420; Vergílio Correia, “O Claustro da Manga”, *Obras*, vol. I, Coimbra, 1946, pp. 270-274; Pedro Dias, “Jerónimo Afonso...”, *Arte Portuguesa...*, pp. 208-209.

<sup>168</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 87-89.

<sup>169</sup> Todos os contratos para estas obras estão publicados em Pedro Dias, “Jerónimo Afonso...”, *Arte Portuguesa...*, pp. 219-235.

cujos contratos se estipula a obrigatoriedade da repetição, a invocar um modelo instalado e proveniente de Santa Cruz, é lícito pensar na divulgação de um desenho sumário e fornecido por Diogo de Castilho o arquitecto do mosteiro.

Inédita é a sua participação nas obras do colégio da Graça onde o seu desempenho se encontra registado em vários espaços, ao longo dos apontamentos de frei Luís de Montoya e abrangendo os anos de 1544-1547. Ou seja, Jerónimo Afonso está presente desde o início da construção, sempre controlada por Diogo de Castilho. Muitas vezes estabelecendo parcerias com João de Penegos e sobretudo com João Luís e Pero Luís, o seu trabalho integra a definição da sacristia e do cabido, do claustro, do dormitório, do refeitório, da enfermaria, do poial ou da cozinha<sup>170</sup>. Aos três pedreiros (Jerónimo Afonso, João Luís e Pero Luís) coube, nesta altura, a tarefa de realizar no colégio da Graça as partes que requeriam maior cuidado e outros primores de execução. A generalidade dos arcos, molduras, cimalkhas, as varandas de sistema arquivado no claustro, registos decorativos como o que sobrevive ainda no claustro ou o púlpito do refeitório, embora sem as “galãterias” do púlpito de Santa Cruz, fazem destes homens os mestres requisitados para um trabalho mais delicado que exige também a experiência no lavrar da pedra.

É sintomático que a partir do seu envolvimento nas obras do colégio da Graça não se vislumbrem tão cedo outros encargos. Não podendo excluir por completo outros trabalhos<sup>171</sup>, com elas deveria ter andado ocupado até à sua conclusão, pelos anos 50.

Na realidade, só em 1560, e pela última vez, se volta a encontrar estabelecendo o contrato, novamente com o mosteiro de Santa Cruz, para as obras da igreja de Santa Cristina em Condeixa-a-Nova<sup>172</sup>. A 9 de Maio, Jerónimo Afonso, embora denunciando uma estadia sem causa determinada em Tavarede, comprometia-se, no fundamental, a levantar a capela-mor e o cruzeiro da igreja em cinco palmos, procedendo às necessárias alterações dos

---

<sup>170</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 9, 16, 34/v-36, 37/v, 39, 64-65, 66-67/v, 138/v-139/v, 158, 170/v.

<sup>171</sup> Aparece um seu homónimo, carpinteiro e mestre das obras da Universidade a trabalhar nos Paços em 1544-1545 e que não é, seguramente, o mesmo: Mário Brandão, *Liuro da Receita & despesa das Rendias da vniuersidade per manuel leitam que começou per pascoa de 544 annos. Scrjuam manuel tomas*, Coimbra, 1938, pp. 12, 15, 18, 20, 22-23, 25, 27-28, 30-31, 34, 36, 39-40.



cunhais, botaréis e telhado, e a refazer a sacristia. Nos últimos anos do século XVI, a igreja haveria de sofrer intervenções de monta com a construção das capelas laterais e o reforço das componentes retabulares<sup>173</sup>.

**Gil Fernandes**, pedreiro.

A 26 de Outubro de 1529 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz onde testemunha um contrato. É residente em Barcouso<sup>174</sup>.

**Rotério Frade**, pedreiro.

A 6 de Novembro de 1529 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz onde testemunha um contrato de aforamento. É residente na Golpilheira, Leiria<sup>175</sup>.

**João de Ruão**, escultor, arquitecto.

A vida e a obra da figura mais carismática do Renascimento em Coimbra tem ganho consistência, sobretudo a partir da reunião de um vasto conjunto documental publicado por Sousa Viterbo<sup>176</sup> ou P. Quintino Garcia<sup>177</sup>. Desde os resultados da investigação de Joaquim Martins Teixeira de Carvalho<sup>178</sup> e ao longo de todo o século XX, a historiografia, consciente da sua importância na formação de uma mão-de-obra local e na divulgação e imposição dos modelos renascentistas, tem procurado a interpretação de formas

<sup>172</sup> Pedro Dias, “Jerónimo Afonso...”, *Arte Portuguesa...*, pp. 237-239.

<sup>173</sup> Pedro Dias, “Obras renascentistas na igreja de Condeixa-a-Nova”, *Arte Portuguesa...*, pp. 257-271.

<sup>174</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 4, Liv. 8, fls. 115/v-117/v.

<sup>175</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 4, Liv. 8, fls. 124/v-126/v.

<sup>176</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. II, pp. 424-434.

<sup>177</sup> P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*; P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 142-144, 280-281.

<sup>178</sup> Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, “João de Ruão”, *O Instituto*, nº 58, Coimbra, 1911; J. M. Teixeira de Carvalho, *João de Ruão e Diogo de Castilho*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1921; J. M. Teixeira de Carvalho, “História e bibliografia dos estudos manuscritos ou impressos sobre a obra dos escultores franceses que trabalharam em Coimbra no séc. XVI”, *Arte e Arqueologia*, I, Coimbra, 1930.

e sentidos plásticos que envolvem o seu longo percurso balizado em Coimbra entre 1530 e 1580<sup>179</sup>.

Não cabendo aqui a exposição de um material já divulgado por diversos autores e na sequência do que já foi dito no capítulo II, a propósito da Porta Especiosa da Sé Velha, deve insistir-se na sua responsabilidade quanto à definição do portal da igreja de Atalaia, na sua participação como projectista da igreja de Bouças (Matosinhos), de várias capelas de Coimbra e região, de uma varanda para o Hospital Real na cidade<sup>180</sup>, num envolvimento ainda não totalmente aclarado em espaços tão paradigmáticos como a Fonte central no claustro do Jardim da Manga, o colégio das Artes numa programação de espaços concertada com André de Gouveia, o claustro do mosteiro de Santo Agostinho da Serra do Pilar (Gaia) ou no seu papel de acompanhamento à execução da Porta Especiosa.

O facto de ter um tratamento preferencial como imaginário, imaginador ou pedreiro de marcenaria, em consonância com o seu trabalho mais frequente, não lhe retira o exercício da profissão de arquitecto, tal como também, em casos esporádicos, é identificado. João de Ruão é, na realidade, o exemplo qualitativamente mais expressivo do escultor/arquitecto que domina a produção do espaço e das formas em Coimbra ao longo do século XVI. Porventura, a partir do seu exemplo é possível perceber também as razões pelas quais os seus discípulos, como Bernardim Frade ou António Gomes, não haveriam de

---

<sup>179</sup> De entre os muitos autores que o trataram salientem-se apenas, Vergílio Correia, “A escultura em Portugal no primeiro terço do século XVI”, *Obras*, vol. III, Coimbra, 1953, pp. 61-82; Vergílio Correia, “O autor do púlpito de Santa Cruz”, *Obras*, vol. III, pp. 83-93; Vergílio Correia, “O Cristo dos Olivais”, *Obras*, vol. III, pp. 95-99; Vergílio Correia, “Um túmulo renascença”, *Obras*, vol. III, pp. 131-154; A. Nogueira Gonçalves, “A igreja de Atalaia e a primeira época de João de Ruão”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 115-170; A. Nogueira Gonçalves, “O escultor João de Ruão e a Misericórdia de Coimbra”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp.171-179; A. Nogueira Gonçalves, “O púlpito da igreja monástica do Paço de S. Marcos”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 181-189; A. Nogueira Gonçalves, “Do púlpito de Santa Cruz ao retábulo da Misericórdia”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 233-263; A. Nogueira Gonçalves, “Prováveis origens da arte de João de Ruão”, *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Actas do Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Coimbra, Epartur, 1981, pp. 13-22; Nelson Correia Borges, *João de Ruão escultor da Renascença Coimbrã*, Coimbra, F.L.U.C., 1980; Nelson Correia Borges, “Alguns aspectos da segunda época de João de Ruão”, *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, pp. 23-52; Pedro Dias, “A pedra de Ançã, a escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza”, *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*, s/l, Fund. Pedro Barrié de la Maza/Fund. Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 9-26.

<sup>180</sup> Ver Doc. XXXII.

prescindir da complementaridade de funções entre a prática da arquitectura e da escultura. Por outro lado, e como já foi realçado, João de Ruão constitui uma das chaves do entendimento da longa permanência em Coimbra de uma sensibilidade pautada pela vontade de sobrevivência dos valores clássicos. Não apenas no capítulo da interpretação escultórica da materialidade do corpo mas também ao nível da escolha e distribuição do ornamento e na fixação dos espaços mais concordantes com as premissas humanistas.

### **Gonçalo Fernandes**, pedreiro.

Em 1530 e 1531 encontra-se a trabalhar nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 14 de Março e a 20 de Outubro respectivamente, testemunha um contrato de doação de casas e terras ao mosteiro e um contrato de renúncia. Nas duas datas reside em Cantanhede<sup>181</sup>.

A 21 de Maio de 1558, a tratar-se do mesmo, é padrinho de baptismo na freguesia da Sé Nova<sup>182</sup>.

A 13 de Outubro de 1558, agora já residente em Celas, contrata com o Cabido de Coimbra a construção da capela de Santa Comba que incluía as quatro paredes de pedra, um portal com arco redondo, uma janela a um dos lados do portal, duas frestas e os degraus para o altar<sup>183</sup>. Não é possível saber até que ponto a capela meia arruinada que António Nogueira Gonçalves ainda descreve, com vestígios da existência de um alpendre, e fruto de uma reforma dos primeiros anos do século XVII, ainda fosse portadora de alguns elementos quinhentistas<sup>184</sup>.

### **Roque Pires**, pedreiro.

A 4 de Abril de 1530 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz a testemunhar um contrato de arrendamento. Reside, nesta data, em Leiria<sup>185</sup>.

---

<sup>181</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 5, Liv. 10, fls. 44-44/v; T. 6, Liv. 11, fls. 74/v-75.

<sup>182</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos da Sé Nova, 1546-1567*, T. 1, fl. 32.

<sup>183</sup> Ver Doc. XXIII.

<sup>184</sup> A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, pp. 192-193.

<sup>185</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 5, Liv. 10, fls. 66-67/v.

**Diogo de Arruda**, mestre das obras de pedraria do rei.

A 21 de Junho de 1530 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz a testemunhar um contrato de procuração<sup>186</sup>. Como já se referiu anteriormente, as razões da sua estadia no mosteiro deverão estar relacionadas com o controlo das obras da reforma em curso e que implicavam também a medição das obras realizadas por Diogo de Castilho<sup>187</sup>.

**João “della Faya”**, pedreiro.

Pedro Dias identificou dois artistas com o mesmo nome a trabalhar nas obras do portal sul do mosteiro dos Jerónimos, um desde Fevereiro de 1517, o outro apenas em Abril e Maio de 1518. Para o mesmo autor, um dos artistas dos Jerónimos teria sido, provavelmente, incorporado na campanha dos túmulos dos reis tendo assim rumado para Coimbra em data incerta. Não se comprova a hipótese aleatória de que este se possa identificar com o designado mestre dos Túmulos dos Reis<sup>188</sup>, uma vez que, por um lado, tantos outros nomes poderiam estar ligados ao *corpus* das obras que António Nogueira Gonçalves reuniu<sup>189</sup>, por outro, com segurança, Juan della Faya apenas se encontra em Coimbra depois de 1530. Na realidade, o artista aparece exclusivamente ligado a Santa Cruz registado, sempre a testemunhar diversos contratos, entre 27 de Junho de 1530 e 25 de Outubro de 1538<sup>190</sup>.

É sempre referido como pedreiro e residente em Coimbra. Sem obra concreta que lhe possa ser atribuída e sem outros elementos que permitam avançar para outras conclusões é, pelo menos, possível suspeitar do papel relevante que desempenhou nas campanhas da reforma do mosteiro crúzio. Depois de 1538 perde-se por completo o seu rasto.

---

<sup>186</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 5, Liv. 10, fl. 115.

<sup>187</sup> Ver Doc. VI.

<sup>188</sup> Pedro Dias, *Os portais manuelinos...*, pp. 59-62.

<sup>189</sup> António Nogueira Gonçalves, “O Mestre dos Túmulos dos Reis”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 27-53.

**António Gonçalves**, pedreiro.

Encontra-se registado pela primeira vez no mosteiro de Santa Cruz, como pedreiro residente em Coimbra, a testemunhar um contrato de renúncia em 29 de Julho de 1530<sup>191</sup>.

Não podendo garantir que se trate do mesmo artista, o pedreiro António Gonçalves, já morador em Vila do Conde, contrata, a 26 de Setembro de 1531, as obras para o claustro do Silêncio do mosteiro crúzio<sup>192</sup>.

**Pero Lopes**, pedreiro.

A 22 de Junho de 1532 o pedreiro Pero Lopes que, curiosamente, foi sineiro do mosteiro de Santa Cruz, encontra-se aqui para renunciar, com sua mulher Leonor Rodrigues, a uma casa na Quinta de Vale das Custas<sup>193</sup>. No documento de contrato, com Jerónimo Afonso, para as obras da capela de Condeixa-a-Velha, a 2 de Agosto de 1532, comprova-se, pelas assinaturas, a sua origem biscainha<sup>194</sup>. Encontra-se ainda no mosteiro de Santa Cruz a 24 de Setembro de 1535 para testemunhar um contrato de aforamento<sup>195</sup>.

**João de Penegos**, pedreiro.

Em 1532 encontra-se a trabalhar nas obras do mosteiro de Santa Cruz onde, a 13 de Dezembro, testemunha um documento de fiança<sup>196</sup>. Reside em Coimbra.

Pelo menos desde Agosto de 1544 regista-se também a trabalhar para o colégio da Graça, quer de parceria com Jerónimo Afonso (uma fresta para a sacristia) quer arrematando sozinho empreitadas relacionadas com a ministra

<sup>190</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 5, Liv. 9, fls. 79-80/v; Liv. 10, fls. 116-117, 119-119/v; T. 7, Liv. 15, fls. 221/v-224; T. 8, Liv. 16, fls. 90/v-92; Liv. 18, fls. 88/v-89/v, 125/v-126/v.

<sup>191</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 5, Liv. 9, fls. 38/v-40/v.

<sup>192</sup> Ver Doc. IV.

<sup>193</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 6, Liv. 11, fls. 158-159.

<sup>194</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 6, Liv. 11, fls. 165/v-166/v.

<sup>195</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 7, Liv. 14, fls. 55/v-56/v.

<sup>196</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 6, Liv. 12, fls. 5-6.

ou a pedraria para a abóbada de uma escada com as cimalkas, os arcos e as mísulas em conformidade com as que se fazem para a sacristia e o capítulo<sup>197</sup>.

**António Lopes**, pedreiro.

Em 1533 encontra-se presente no mosteiro de Santa Cruz onde, a 28 de Janeiro, testemunha um contrato de arrendamento sendo natural de Cernache<sup>198</sup>. É difícil saber se é este o António Lopes que reside já em Coimbra a partir dos anos 40 e viria a ter um papel importante na construção do colégio da Graça e de S. Tomás ao mesmo tempo que trabalhava para os cruzios.

Ao longo dos cadernos de frei Luís de Montoya, o nome de António Lopes<sup>199</sup> aparece sobretudo associado ao de Jorge Dias com quem estabeleceu diversas parcerias para a construção do colégio da Graça e cujas empreitadas incluíam onze arcos da abóbada do claustro (a 9 de Setembro de 1544); a pedraria do poial com as respectivas cimalkas e arcos (a 28 de Agosto de 1544) e as cinco mesas mais a mesa travessa com os necessários degraus para o refeitório (a 28 de Fevereiro de 1546)<sup>200</sup>.

A referência mais divulgada que lhe diz respeito consiste na participação da obra do claustro do colégio de S. Tomás, com João Luís e Pero Fernandes, por contrato assinado em 16 de Maio de 1555<sup>201</sup>.

No mesmo ano, a 6 de Agosto, contrata ainda com o mosteiro de Santa Cruz, em nova parceria com João Luís, as obras para a sacristia e igreja da Orvieira (Ribeira de Frades - Coimbra)<sup>202</sup>. A igreja, hoje desaparecida, teria uma estrutura simples com o corpo amplo e uma capela única com cobertura de madeira e com o arco cruzeiro igual ao da casa do conselho do mosteiro. Pelo contrato, os empreiteiros obrigavam-se a fazer os portais, principal e lateral, as frestas (duas na igreja, uma na capela e outra na sacristia), os degraus para os

<sup>197</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 9, 11/v, 151.

<sup>198</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 6, Liv. 12, fls. 14/v-16.

<sup>199</sup> Em 1544 tem parceria com João Luís e Jorge Dias para uma empreitada indiscriminada e para a construção de pias e represas: A.D.B.: Ms. 1019, fl. 34.

<sup>200</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 137-137/v, 153-153/v, 171-171/v.

<sup>201</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 84-87.

<sup>202</sup> Ver Doc. XXII.

três altares e no arco cruzeiro, um campanário com cruz, cruzeiros nas empenas da capela e cruzeiro e três galheteiros em pedra de Ançã. Como ao recebedor do mosteiro, Diogo de Castilho, caberia a fiscalização da obra (que deveria estar terminada pela Páscoa do ano seguinte) é de presumir que este tenha fornecido o desenho com os respectivos apontamentos.

A 8 de Setembro de 1614 regista-se o óbito de um outro António Lopes, “*mancebo solteiro, official de pedreiro; seu corpo esta enterrado no adro desta igreja (de S. João de Santa Cruz); era pobre*”<sup>203</sup>.

### **Duarte Pires**, pedreiro.

Encontra-se integrado nas obras do mosteiro de Santa Cruz desde, pelo menos, 1533 até 1538, testemunhando aqui contratos de natureza diversa (a 21 de Fevereiro de 1533, a 22 de Janeiro e a 9 de Abril de 1534, a 20 de Setembro de 1536 e a 6 de Setembro de 1538<sup>204</sup>).

A partir de 1535 toma de empreitada a construção do colégio de S. Miguel, sobre o qual ainda presta depoimento em 1565 na causa movida sobre os colégios crúzios<sup>205</sup>.

Não foi possível confirmar se é este o pedreiro Duarte Pires, casado com Susana da Costa e residente nas Tanoarias, que, a 18 de Maio de 1550, a 29 de Novembro de 1551, a 15 de Fevereiro de 1555, a 30 de Março de 1557 e a 20 de Agosto de 1564, baptiza na igreja de S. Tiago os seus filhos António, Manuel, António (com o primeiro provavelmente falecido), Maria e Isabel<sup>206</sup>.

### **Pero de Évora**, pedreiro.

Residente em Coimbra, a única obra que se lhe conhece é o trabalho conjunto com Diogo Fernandes e Fernão Luís, assumindo, a 7 de Setembro de

<sup>203</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 64.

<sup>204</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 6, Liv. 12, fls. 35-36/v, 175/v-176/v, 194/v-195/v; T. 7, Liv. 15, fls. 92-93; T. 8, Liv. 16, fls. 123/v-126/v.

<sup>205</sup> Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, I, pp. 52, 442, 449-450.

<sup>206</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fls. 109/v, 118/v, 138, 141/v, 171/v.

1533, a empreitada para a construção dos tanques e dos cubelos (as alvenarias e abóbadas de tijolo) do claustro da Manga no mosteiro de Santa Cruz<sup>207</sup>.

**Fernão Luís**, pedreiro.

Tal como o anterior, e também residente em Coimbra, a única obra que se lhe conhece é o trabalho conjunto com Diogo Fernandes e Pero de Évora, assumindo, a 7 de Setembro de 1533, a empreitada para a construção dos tanques e dos cubelos (as alvenarias e abóbadas de tijolo) do claustro da Manga no mosteiro de Santa Cruz<sup>208</sup>.

Não deverá tratar-se do mesmo o pedreiro Fernão Luís que, em 1586, trabalha nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>209</sup>.

**Pero de Mora**, pedreiro.

Em 1534 e 1535 encontra-se a trabalhar no mosteiro de Santa Cruz onde testemunha, a 16 de Julho e 13 de Março respectivamente, actos de natureza contratual. Reside em Coimbra<sup>210</sup>.

**Simão Carvalho**, pedreiro.

Encontra-se documentado a partir de 1535 trabalhando nas obras dos colégios crúzios de S. Miguel e de Todos-os-Santos sob a direcção de Diogo de Castilho e, em 1560, prestava depoimento na causa sobre os colégios como oficial de pedreiro do mosteiro<sup>211</sup>.

A 28 de Maio de 1559 e a 9 de Novembro de 1568 foi padrinho de baptismo na igreja de S. Bartolomeu; a 18 de Junho de 1564, a 24 de Março de

---

<sup>207</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 6, Liv. 12, fls. 123-124; P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, pp. 87-89.

<sup>208</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 6, Liv. 12, fls. 123-124; P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, pp. 87-89.

<sup>209</sup> Carla A. Gonçalves, “Thomé Velho, escultor e arquitecto do maneirismo coimbrão”, *Munda*, nº 23, Coimbra, G.A.A.C., 1992, p. 115; Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...”, p. 28.

<sup>210</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 6, Liv. 12, fls. 232/v-233, T. 7, Liv. 14, fls. 16/v-17.

<sup>211</sup> Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, I, pp. 442-443.



1566 e a 23 de Maio de 1575 testemunhou, na mesma igreja, casamentos<sup>212</sup>. A 19 de Fevereiro de 1570 testemunha, identificado como pedreiro de Santa Cruz, o casamento do pedreiro Sebastião Pais na igreja de S. João de Santa Cruz<sup>213</sup>.

Encontra-se sempre relacionado com o mosteiro de Santa Cruz embora sem obra específica que se lhe possa atribuir. Residente em Coimbra, entre 1559 e 1570 é presença frequente no mosteiro testemunhando contratos de natureza diversa (a 11 de Julho de 1559, a 15 de Janeiro de 1560, a 18 de Fevereiro e a 18 de Dezembro de 1563 (nesta última data é nomeado procurador do mosteiro para receber um escravo, António Brasil, que tinha fugido) e a 13 de Março de 1570<sup>214</sup>).

Morre a 28 de Janeiro de 1587, “*pedreiro que foi do Mosteiro de Santa Cruz jas sepultado em a claustra do mesmo Mosteiro*”<sup>215</sup>.

### **Pericão, francês**, pedreiro.

A única informação sobre um dos muitos franceses presentes na revitalização do espaço e das formas renascentistas em Coimbra relaciona-o com as obras dos colégios crúzios de S. Miguel e de Todos-os-Santos a partir de 1535 e em associação com Pero Luís e Duarte Pires<sup>216</sup>.

### **Pero Luís**, pedreiro.

Seguramente treinado nas obras da reforma do mosteiro de Santa Cruz, a ele se deve, em conjunto com Duarte Pires e Pericão, francês, a construção dos colégios crúzios de S. Miguel e de Todos-os-Santos, a partir de 1535. A sua ligação ao mosteiro comprova-se também em circunstâncias tão diversas como a procuração que lhe passaram os cónegos, em Dezembro de 1536, para ir à cidade do Porto, “*comprar tomar e apreçar cem duzias de bom tavoado de*

<sup>212</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fls. 7/v, 52; T. 1, C. 1558-1589, fls. 152, 155, 164.

<sup>213</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 59.

<sup>214</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 13, Liv. 34, fls. 103/v-105/v; T. 13, Liv. 35, fls. 4-6/v; T. 14, Liv. 37, fls. 14/v, 65/v-66/v; T. 15, Liv. 41, fls. 79/v-83/v.

<sup>215</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 59.

*castanho de que ho moesteiro tem muita neçesydade pera as obras que el Rey noso senhor em elle manda ffazer e a tomada e compra do dito tavoado posa fazer dezer e alleguar todo ho que elle constituymte faria e deria se presente fosse*<sup>217</sup>, ou ainda como o chão que lhe foi aforado na rua da Sofia, a si, à sua mulher Ana Jorge e a todos os seus descendentes, para construir casas em condições semelhantes a todas as outras a construir na rua<sup>218</sup>.

Pero Luís é, igualmente, elemento imprescindível nas obras do colégio da Graça. Em contratos de parceria com João Luís e Jerónimo Afonso, a Pero Luís cabe também, nos primeiros anos, a participação na construção dos vários espaços do colégio<sup>219</sup>. Desde as varandas do claustro, à construção do púlpito e das mesas (iguais às que faziam Jorge Dias e António Lopes) para o refeitório, ao registo decorativo e emblemático com as armas do rei a figurar no claustro, aos arcos de pedraria para a cozinha e dormitório, às cimalthas para o dormitório, cabido e sacristia, frestas e janelas várias, a Pero Luís competem também os trabalhos de pedraria que exigem certa finura de tratamento e que não excluem sequer os labores decorativos a implementar no espaço da Graça.

Encontra-se também documentado a 27 de Abril de 1547, a contratar com os dominicanos o portal para o colégio de S. Tomás, em parceria com António Fernandes e João Luís<sup>220</sup>. O portal foi transposto para uma das paredes do Museu N. de Machado de Castro, numa atitude de preservação e salvaguarda do século XX, e a sua traça tem de ser entregue a Diogo de

<sup>216</sup> Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, I, pp. 52, 442.

<sup>217</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 7, Liv. 15, fl. 132/v.

<sup>218</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 8, Liv. 16, fls. 90/v-92. Pelo contrato, estabelecido a 10 de Maio de 1538 e testemunhado por Diogo de Castilho e João della Faya, o chão de Pero Luís, com 3 braças de frontaria ao longo da rua, 11 braças da parte do norte e 11 braças da parte sul, confinava com chão que se tinha dado de aforamento para casas a Aires Fernandes tosador, com outro chão também para casas que se tinha aforado a António Tenreiro, cavaleiro da Ordem de Cristo, e com quintal de Isabel da Costa. Pero Luís obrigava-se a fazer boas casas, “...e podera deyxar alguua parte delle pera quimtal detras das casas as quaes casas seram de dous sobrados dalto do andar da dita rua pera çima e toda a frontaria ao longo da dita rua sera dalto abaixo de pedra e call e todas as janellas frestas e portaes que fizerem em a dita frontaria seram de pedraria bem lavrada e asemtada e com tall condiçam que da feytura deste atee dia de sam Joam bautiata que vem em o dito anno seja obriguado a fazer e levantar as ditas casas do chão atee o amdar do premeiro sobrado e do dia de sam Joam a tres annos premeiros seguintes sera obreguado a cabar de fazer as ditas casas...”: fls. 91-91/v.

<sup>219</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 6-7, 34/v-36, 37/v-39, 64-65/v, 170/v, 173.

<sup>220</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 82-83.

Castilho, o arquitecto responsável pela montagem da “*arquitectura de programa*” imposta na rua da Sofia.

Para além das evidências de um desenho votado ao equilíbrio, simetria e proporção, já foi referida a extraordinária dimensão iconográfica deste portal onde, “*se perfila a imposição de um culto nacional e local pela colocação cimeira das figuras de S. Gonçalo de Amarante e S. Paio (o primeiro prior no Mosteiro de S. Domingos em Coimbra) ladeando o maior teólogo da ordem dominicana; a divulgação dos preceitos cristãos que fazem da pregação uma medida pedagógica e científica extraída pela presença dos apóstolos S. Tiago e S. Bartolomeu nas cantoneiras do portal; a exibição do ecumenismo da Igreja através do confronto entre a figura feminina (possivelmente a representação simbólica da Igreja), ladeada pelos símbolos do amor, e um jovem negro; a aliança expressa entre o protagonismo régio, evidenciado pela presença estratégica dos seus emblemas entre figurações de grutescos, e as ambições religiosas no processo dirigido pelo conhecimento*”<sup>221</sup>.

Registado pela última vez a 18 de Fevereiro de 1551<sup>222</sup> perde-se, a partir daqui, o rasto da actividade de Pero Luís que não volta, por exemplo, a acompanhar os trabalhos futuros de João Luís, sendo de presumir que tenha, entretanto, falecido.

### **Simão de Nora**, pedreiro.

A 10 de Fevereiro de 1536 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz a testemunhar um contrato de fiança. Reside em Coimbra<sup>223</sup>.

### **Gaspar da Costa**, pedreiro.

A 25 de Fevereiro de 1536, a 8 de Janeiro de 1550 e a 25 de Abril de 1552 o pedreiro Gaspar da Costa (filho do pedreiro João Vaz do Botão) e sua

---

<sup>221</sup> Maria de Lurdes Craveiro, “A Reforma Joanina e a Arquitectura dos Colégios”, *Monumentos*, nº 8, Lisboa, D.G.E.M.N., 1997, p. 24.

<sup>222</sup> Na igreja de S. João de Santa Cruz como padrinho de baptismo: Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 62.

mulher Catarina Henriques baptizam os filhos Antónia, Salvador e Manuel na igreja de S. Tiago; a 24 de Fevereiro de 1538, a 24 de Fevereiro de 1548 e a 8 de Outubro de 1550 apresenta-se na mesma igreja como padrinho de baptismos<sup>224</sup>.

Encontra-se, desde o início, ligado à construção do colégio da Graça constituindo-se, por assim dizer, em homem de base das obras. Muitas vezes de parceria com Manuel Bernardes, o seu trabalho abrange os vários espaços do colégio, seja a construção dos muros da cerca, as paredes de alvenaria no refeitório ou no dormitório, a parede de pedra e cal no claustro do lado da igreja, as abóbadas de tijolo necessárias, o portal do refeitório, da cozinha e outros indiscriminados, os telhados do dormitório, assentamento de portais, cimalhas e canos (nas paredes do dormitório, do cabido e da sacristia), assentamento do púlpito do refeitório entretanto mudado, limpeza dos portais das celas, uma pia ou uma chaminé para o dormitório<sup>225</sup>. Até 1548 mostrou-se um elemento imprescindível à continuidade das obras, numa contribuição frequentemente referida nos apontamentos de frei Luís de Montoya.

Está também documentado um púlpito de pedra que executou para a capela de S. Miguel em 1557, tendo-lhe a Universidade pago seis mil reais, de acordo com a avaliação feita por João de Ruão e o pedreiro João Gonçalves<sup>226</sup>.

A 23 de Julho de 1551 e a 8 de Outubro de 1553 é padrinho de baptismo de duas filhas do pedreiro Francisco Fernandes (Maria e Catarina) na igreja de S. Tiago; a 12 de Novembro de 1558 a sua filha Antónia da Costa é madrinha de baptismo na igreja de S. Bartolomeu<sup>227</sup>.

### **João Rebelo**, pedreiro.

---

<sup>223</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 7, Liv. 15, fls. 1-1/v.

<sup>224</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fls. 53/v, 59/v-60, 98/v, 108, 113, 121/v.

<sup>225</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 97/v, 110-111, 119-123/v, 124/v-134/v, 144/v, 147/v-150/v, 151/v-152/v, 169.

<sup>226</sup> P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*, pp. 92-93.

<sup>227</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fls. 116/v, 130/v; *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fl. 5.

Eventualmente formado nas obras da reforma do mosteiro de Santa Cruz, encontra-se aqui, a 28 de Março de 1536, a testemunhar o contrato estabelecido com Jerónimo Afonso para a capela-mor e sacristia da igreja de Redondos e voltará, no mesmo local a 13 de Julho de 1538, a testemunhar um contrato de arrendamento<sup>228</sup>. É residente em Coimbra.

Em 1545 encontra-se ao serviço do colégio da Graça construindo, de pedra e cal, a cerca da horta do colégio, uma obra acabada e paga em Novembro do mesmo ano<sup>229</sup>.

A 9 de Julho de 1549 é padrinho de baptismo<sup>230</sup>.

**Gil Fernandes**, pedreiro e ladrilhador.

Com a designação explícita de pedreiro e ladrilhador, a 20 de Setembro de 1537 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz onde testemunha um contrato. Reside em Coimbra<sup>231</sup>.

**Fernão de Afonso**, pedreiro.

A 25 de Fevereiro de 1541 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz para aforar um chão para casas, que se compromete a fazer de sobrado no prazo de dois anos, no local à torre antiga onde estavam os sinos. No mesmo dia, testemunha também aí um contrato de aforamento. Reside em Coimbra<sup>232</sup>.

**Simão Dias**, pedreiro.

A 14 de Abril de 1541 o pedreiro Simão Dias baptiza o seu filho Jerónimo na igreja de S. Tiago<sup>233</sup>.

**Gaspar de Torres**, pedreiro.

---

<sup>228</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 7, Liv. 15, fls. 19/v-20; T. 8, Liv. 16, fls. 108-111.

<sup>229</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fl. 27.

<sup>230</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos da Sé Nova, 1546-1567*, T.1, fl. 8.

<sup>231</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 7, Liv. 15, fls. 195-196.

<sup>232</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 9, Liv. 20, fls. 7/v-9, 10-12/v.

<sup>233</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fl. 68/v.

Como já se referiu no segundo capítulo, a única obra em que se conhece o seu envolvimento no aro da cidade é a reformulação da igreja de S. Miguel de Penela, ao serviço do Cabido de Coimbra. A 27 de Abril de 1541, em reunião ocorrida na capela-mor da igreja com os seus quatro beneficiados e o prior da igreja e cónego da Sé de Évora, o doutor Rui Lopes de Carvalho<sup>234</sup>, considera este que, “*o corpo da dita Igreja estava ora em naves feito e renovado asy de mais altura como de novo armado e forado que os fregueses fizeram e estava tam melhorado do que soya que a capella da dita Igreja nam dezia com o corpo della por ser muyto bayxa e ter hum arco baixo e ao modo antyguo e disforme de maneira que desfazia a dita Igreja e nam era conforme ao dito corpo da Igreja e halem diso estaa mal enmadeirada e pior forrada e todo velho e pera se melhorar a dita capella e responder com o corpo da Igreja compria hum boom arco e asy alevantada a capella e bem forrada de boordos e asy hua boa fresta pera dar mays craridade ha dita capella e asy era neçesareo hum coro como Antyguamente nella estava e por que o que avia ate ora na dita Igreja polla obra das naves que na dyta Igreja se fizeram e com os arcos que fycaram bayxos se desmanchara e asy tolhyão a serventia ao dito coro os ditos arcos ajnda que o refazer quisesse ... E avendo respeito como aalem de nam ser a dita capella conforme ao corpo da Igreja ... (havia ainda aqui uma relíquia de S. Sebastião que os reis mandavam alumiar às suas custas, mantendo-se sempre uma lâmpada acesa) ... pera A quall reliquia estava feyto hum relycaryo e sacrario em que se avia de por o samtisymo sacramento por onde era muyto neçesareo e onrra e serviço de Deus melhorarse a dita capella no dito arco e fazerse a dita obra na dita capella e que fose de novo forrada de bordos e de maneira em que o santo sacramento e a dita relequia estevese venerado como compria a seu serviço e pera mais Inçitar o povo a mais devaçãõ”<sup>235</sup>.*

---

<sup>234</sup> Rui Lopes de Carvalho é natural de Lamego e tem um *curriculum* notável: formado na Universidade de Coimbra foi jurisperito com serviços na Cúria Romana; em 1539 foi nomeado membro do Conselho Geral da Inquisição pelo Cardeal D. Henrique; foi o fundador do colégio de S. Pedro em Coimbra e segundo bispo de Miranda (1555-1559), altura em que mudou o nome para Rodrigo de Carvalho. O seu túmulo encontra-se na capela de Jesus no mosteiro de Santa Cruz: José Bento Vieira, *Santa Cruz de Coimbra. Arte e História*, Coimbra, 2001, pp. 51-52.

<sup>235</sup> A.N.T.T.: *Cabido da Sé de Coimbra*, Ms. 34, nº 1395, doc. avulso.

A 14 de Junho de 1542, altura em que são saldadas todas as contas da obra por intermédio do doutor Rui Lopes de Carvalho, Gaspar de Torres reside em Évora<sup>236</sup>. Ou seja, a explicação de uma mão-de-obra em Penela, cuja acção é exclusivamente conhecida no sul do país<sup>237</sup>, justifica-se, assim, pela via da presença do prior da igreja em Évora.

A 10 de Agosto de 1543 o doutor Rui Lopes de Carvalho confessa ter gasto nas obras sessenta mil reais, “*e que ora elle tinha gastados os ditos sesenta mill reais e mais no arco e cousas da dita capella e soamente no que tocava ha pedraria e obras de alevantar a dita capella e no arco de romano e fresta della como consta por hua quitação de Gaspar de Torres pedreyro morador em Evora que tomou e fez a obra da dita capella. E por ella elle dito senhor doutor prior lhe pagaara sesenta e hum mill e tantos reais por que tanto fora avaliada com as peças que fez das quaes se daa por paguo e daa por quite delles ... E asy aalem dos ditos sesenta mill reais tinha gastados em forrar a dita capella de bordos da maneyra que estava e grades e asentos de coro bem vinte mill reais. E aalem diso posera a vidraça rica e com seus feros e rede que tudo aribaria a mais de oytenta e çinco mill reais e com hua sancrestia que fezera por a que ahy estava ser muyto pequena a mais de noventa e çinco mill reais*”<sup>238</sup>.

### **Bernardim Frade**, pedreiro.

A 16 de Dezembro de 1543, frei Luís de Montoya, o responsável pelo colégio da Graça, procede ao pagamento de 2.100 reais por órgãos pequenos a Bernardim Frade, “*que esta y labora em casa de João de Ruão ... los quales tenia premero el obispo don Ambrosio*”<sup>239</sup>. Ou seja, um discípulo de João de Ruão, formado na oficina que lhe permitiu o domínio dúplice das áreas da construção e da escultura decorativa aplicada na arquitectura.

Volta a encontrar-se documentado como pedreiro no mosteiro de Santa Cruz apenas em 1567 quando testemunha, a 11 de Janeiro, um contrato de

---

<sup>236</sup> Ver Doc. XVII.

<sup>237</sup> José E. Horta Correia, *A arquitectura religiosa do Algarve...*, p. 35.

<sup>238</sup> A.N.T.T.: *Cabido da Sé de Coimbra*, Ms. 34, nº 1395, doc. avulso.

<sup>239</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fl. 24/v.

aforamento e, a 9 de Outubro, quando empraza ao mosteiro, em nome de sua mulher Antónia Fernandes, umas casas na freguesia de Santa Cruz às olarias<sup>240</sup>.

Data do mesmo ano a única obra que se lhe pode directamente atribuir, por contrato estabelecido a 1 de Março, em trabalho de parceria com António Fernandes<sup>241</sup>. Os dois pedreiros obrigam-se então a executar, pelo projecto de João de Ruão, um esquema de varandas sobrepostas para o Hospital Real. Dando continuidade a um programa construtivo cidadão implantado, pelo menos, no colégio das Artes e prosseguido no âmbito claustral da generalidade dos colégios, o hospital era dotado de uma arcaria inferior, “*com suas colunas vases e capyteis doricos em boa propucam*” sobre a qual se estendiam duas varandas arquivadas. Sem que seja possível o apuramento do trabalho específico de Bernardim Frade e António Fernandes é de presumir, dada a formação do primeiro, que ao discípulo de João de Ruão caibam os elementos mais delicados da obra, como a definição de molduras ou a interpretação das “boas proporções” em que repetidamente se insiste no contrato.

### **Domingos Domingues**, pedreiro.

A 17 de Dezembro de 1543 contrata com frei Luís de Montoya a execução dos degraus da escada necessária à porta da portaria do colégio da Graça; em Fevereiro de 1544 encontra-se ocupado com as frestas para o refeitório e, ao longo deste ano, executaria ainda duas janelas de pedraria para colocar no adro e quatro pias de pedra para a cisterna no pátio<sup>242</sup>.

### **Manuel Bernardes**, pedreiro.

Tal como Gaspar da Costa, ao qual se associa frequentes vezes em empreitadas de parceria na construção do colégio da Graça, representa a mão-de-obra qualificada para a execução de vários trabalhos (sobretudo de alvenaria) e a quem frei Luís de Montoya também recorre constantemente. Encontra-se, assim, envolvido com a construção das paredes de alvenaria do

---

<sup>240</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 14, Liv. 39, fls. 33-35/v, 126/v-129/v.

<sup>241</sup> Ver Doc. XXXII.



refeitório e do dormitório; com as abóbadas de tijolo necessárias; com o assentamento e limpeza de diversos portais; com o telhado do dormitório (idêntico ao telhado da livraria); com o assentamento de cimalkas e canos; com o assentamento do púlpito do refeitório entretanto mudado; com trabalhos de caiação no refeitório, com a execução de arcos, degraus, uma pia, uma chaminé para o dormitório ou ainda, no seu contributo mais significativo estabelecido por contrato a 12 de Outubro de 1547, com a realização das abóbadas (devidamente guarnecidas) e os arcos de metade dos três ângulos do claustro que estão nesta altura por fazer (o ângulo que cai sobre a livraria e metade dos que estão sobre a igreja), com as cimalkas e as mísulas necessárias para o ângulo sobre a livraria<sup>243</sup>.

**Mateus Dias**, pedreiro.

Em 1544 trabalha nas obras do colégio da Graça, associado a outro pedreiro, lavrando e aparelhando a pedraria<sup>244</sup>.

**Manuel Luís**, pedreiro.

Em 1544 trabalha nas obras do colégio da Graça construindo sessenta braças de cerca e executando obras de revestimento na cisterna<sup>245</sup>.

**Manuel Nunes**, pedreiro.

Em Fevereiro de 1544 associa-se a Manuel Luís para a construção de sessenta braças da cerca do colégio da Graça, “*comecãdo da pedrera de enbaxo hasta en rriba a la cruz como va por el camino per arriba*”<sup>246</sup>.

A 16 de Setembro de 1554 a sua filha Úrsula, residente em Celas, apresenta uma criança para baptismo; a 19 de Março de 1579, se se tratar do mesmo artista, Manuel Nunes e sua mulher Ana Francisca baptizam seu filho

---

<sup>242</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 47, 48/v.

<sup>243</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 9, 15/v, 97/v, 119/v-123/v, 124/v-134/v, 144/v-147/v, 150, 152-152/v, 157/v, 190.

<sup>244</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 60/v, 61/v.

<sup>245</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 8, 108-108/v, 113, 166.

<sup>246</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fl. 108.

Bento; já não será, seguramente, o mesmo Manuel Nunes pedreiro que, a 23 de Abril de 1581, casa com Maria de Araújo<sup>247</sup>.

### **João Luís**, pedreiro.

As primeiras referências que lhe dizem respeito aparecem relacionadas com as sucessivas empreitadas que efectuou para as obras do colégio da Graça, pelo menos até 1548. Contratando trabalhos em parceria com Jorge Dias e António Lopes e, sobretudo, com Pero Luís e Jerónimo Afonso<sup>248</sup>, a João Luís cabe uma responsabilidade partilhada pela definição dos elementos construtivos da enfermaria (frestas), do dormitório (as janelas das celas e uma cruz com seu pedestal), do refeitório (o púlpito e diversos arcos), do claustro (as varandas e um painel comemorativo com as armas do rei e leiteiro), do cabido (em paralelo com a empreitada da sacristia assumida por Jerónimo Afonso, embora sejam maiores as dimensões do cabido), da cozinha (arcos), do poial (fresta, arco), bem como trabalhos para espaços indeterminados como pias, lavatórios, frestas, portais... Uma colaboração que se manterá, provavelmente, até à conclusão da campanha construtiva do colégio da Graça.

Simultaneamente, trabalha para os dominicanos com quem contrata, a 27 de Abril de 1547, o portal do colégio de S. Tomás, em nova parceria com Pero Luís e António Fernandes<sup>249</sup>.

A 5 de Agosto de 1549 assume a construção do claustro do colégio dos dominicanos por contrato que não foi, entretanto, respeitado<sup>250</sup>. Ou porque o volume das obras com as quais se encontrava comprometido não lhe permitiram o cumprimento do contrato, ou porque também foi conveniente à encomenda dominicana (por motivos financeiros ou outros) o adiamento das obras, ou por qualquer outra razão, o certo é que a construção teve de aguardar cerca de seis anos para ser executada. A 16 de Maio de 1555, repetiam-se então

---

<sup>247</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos da Sé Nova, 1546-1567*, T. 1, fl. 21/v; *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fl. 81; T. 1, C. 1558-1589, fl. 168/v.

<sup>248</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 16, 34-35/v, 37/v-39, 67-68, 70/v, 132-132/v, 135/v-136, 139, 140-140/v, 157/v-158.

<sup>249</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 82-83.

<sup>250</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 84-87.

as condições do contrato entre frei Martinho de Ledesma e João Luís, agora acompanhado por António Lopes e Pero Fernandes. O projecto mantinha-se a partir do desenho anteriormente fornecido por Diogo de Castilho.

A parceria com António Lopes continua activa também ao serviço do mosteiro de Santa Cruz, para o qual contratam os dois pedreiros (a 6 de Agosto de 1555) a construção da igreja e sacristia da desaparecida igreja da Orvieira - Ribeira de Frades.

O bom relacionamento com os crúzios haveria de manifestar-se no seu depoimento em 1559 atestando, na causa movida à Universidade, as precárias condições financeiras do mosteiro que inviabilizavam as obras necessárias à casa<sup>251</sup>.

João Luís é casado com Francisca Jorge, tendo o casal baptizado na igreja de S. João de Santa Cruz as filhas, Maria (de quem foi madrinha Isabel de Ilharco, mulher de Diogo de Castilho) a 1 de Maio de 1549, Catarina a 29 de Setembro de 1552, Paula (de quem foi padrinho o pedreiro Gonçalo Gonçalves) a 28 de Junho de 1554, e Maria (de quem foi padrinho Jerónimo de Castilho, filho de Diogo de Castilho) a 29 de Julho de 1560; a 24 de Setembro de 1564 (com João Luís ainda vivo) a sua filha Maria Luís casa também na mesma igreja com António Fernandes, familiar de Santa Cruz, tendo Diogo de Castilho e seu filho Jerónimo como testemunhas da cerimónia<sup>252</sup>.

### **Manuel Gaspar**, pedreiro.

Em 1544, por contrato estabelecido a 11 de Fevereiro, encontra-se a trabalhar nas obras do colégio da Graça, para executar cem braças da cerca do carro para a parte da Conchada. A obra está terminada e paga a 14 de Setembro do mesmo ano<sup>253</sup>.

Reside em Celas como o atestam a sua mulher e a sua filha Antónia que, a 10 de Setembro de 1557 e a 13 de Fevereiro de 1558, respectivamente, se apresentam como madrinhas de baptismos<sup>254</sup>.

---

<sup>251</sup> Ver Doc. XXV.

<sup>252</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, pp. 57-58.

<sup>253</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 100-101.

<sup>254</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos da Sé Nova, 1546-1567*, T. 1, fls. 28/v, 30/v.

Não deverá este ser o mesmo que, por 1609-1610, trabalha nas obras de acabamento da igreja da Misericórdia em Coimbra<sup>255</sup>. Mas este, já haverá de corresponder ao mesmo Manuel Gaspar que, a 11 de Janeiro de 1623, contrata com a Câmara de Coimbra, e acompanhado dos empreiteiros João Francisco, Manuel Simões e Isidro Manuel, as obras de reparação de sete pontes no aro da cidade<sup>256</sup>. O Manuel Gaspar activo na primeira metade do século XVII haverá de corresponder àquele que recebe da Universidade a 8 de Março de 1636, com Sebastião Manuel, pelo trabalho tido em ver, “*as obras do arco novo e mais obras das escolas maiores*”<sup>257</sup>, ou seja, as obras executadas por Isidro Manuel.

### **Mateus Fernandes**, pedreiro.

A 16 de Agosto de 1544 encontra-se na cidade (“*estãte en esta çibdad*”) a contratar para o colégio da Graça a execução de vinte frestas para outras tantas celas do dormitório. As frestas (com três palmos de largura, três palmos e meio de altura e três palmos de grossura) que deveriam inicialmente ser chanfradas como as do pátio da portaria do colégio foram, dois dias depois, reconvertidas para janelas de assento não chanfradas e iguais às janelas de assento da portaria. Por este trabalho, em que Mateus Fernandes completou apenas doze das janelas (sendo o resto da empreitada entregue a João Luís e a Manuel Bernardes) receberia diversos pagamentos até Março de 1545<sup>258</sup>.

Não é este o conhecido arquitecto manuelino. O trabalhador da Graça não é de Coimbra nem se voltará a encontrar na cidade.

### **Brás Pires**, pedreiro.

Detectou-se uma única referência ao seu trabalho de um dia, em Novembro de 1544 (?) nas obras da cisterna do colégio da Graça<sup>259</sup>.

---

<sup>255</sup> João José Cardoso, *Santas e Casas...*, p. 33.

<sup>256</sup> Carlos Ruão, “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, p. 30.

<sup>257</sup> Vergílio Correia, “Obras antigas da Universidade”, *Obras*, vol. I, p. 176.

<sup>258</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 157-157/v.

<sup>259</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fl. 166.

**João Garcia**, pedreiro.

De origem castelhana, a 26 de Novembro de 1544 encarrega-se de desentulhar a casa do cabido do colégio da Graça, “*desde donde esta un penedo descubierto hasta la puerta y en lo que le corresponde en la claustra xxv pies de complido y de largo hasta el alicêçe que esta hazia la sacristia y hasse de desentullar hasta el alicêçe da porta do cabido descubierto*”<sup>260</sup>.

**João Lopes**, pedreiro.

Em Dezembro de 1544 recebe da verba do colégio da Graça por portais<sup>261</sup>.

A 8 de Abril de 1558 baptiza a Filipe, seu filho e de sua mulher Maria João<sup>262</sup>. Não se lhe conhecem outras referências.

**Gaspar Pires**, pedreiro.

Em 1545 trabalha à jorna nas obras do colégio da Graça<sup>263</sup>.

**João Gonçalves**, pedreiro.

A uma distância de 25 anos, a 1 de Abril de 1547 e a 4 de Janeiro de 1572, o pedreiro João Gonçalves toma de aforamento ao Cabido de Coimbra um mato na Cheira, no limite da cidade, estabelecendo depois novo aforamento do mesmo terreno em contrato com condições reavaliadas<sup>264</sup>. A circunstância curiosa de que o artista do primeiro contrato seja identificado como pedreiro e que o segundo seja intitulado como imaginário, ambos residentes em Coimbra, não faz deles pessoas distintas. É antes, e mais uma vez, a percepção reconhecida de um trabalho diversificado que traduz a qualidade ténue das fronteiras entre as artes de esculpir e de edificar. A 2 de Julho de 1565 (quando a sua sobrinha Jerónima é madrinha de baptismo de um filho do imaginário Diogo Mendes) e a 2 de Março de 1579 (sendo o próprio também padrinho de

<sup>260</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fl. 12.

<sup>261</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fl. 123/v.

<sup>262</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos da Sé Nova, 1546-1567*, T. 1, fl. 31/v.

<sup>263</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fl. 62.

<sup>264</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 117-121.

batismo) volta a ser identificado como pedreiro<sup>265</sup>. A mesma coisa acontece quando, em Abril de 1557, avalia com João de Ruão em seis mil reais o púlpito de pedra que o pedreiro Gaspar da Costa executa para a capela de S. Miguel na Universidade<sup>266</sup>.

Não deverá este ser o mesmo pedreiro João Gonçalves, casado com Maria Gonçalves e residente em Paços de Sousa, que, a 11 de Julho de 1573, casa a sua filha Maria Francisca com o livreiro Álvaro Gonçalves na igreja de S. João de Santa Cruz; como não deverá identificar-se com o pedreiro João Gonçalves morador em Verride que, a 2 de Maio de 1590, se encontra no mosteiro de Santa Cruz para aforar uns matos<sup>267</sup>.

### **Bartolomeu Álvares**, pedreiro.

A partir de Janeiro de 1548 encontra-se a trabalhar nas obras do colégio da Graça onde se encontra registado até Março do mesmo ano<sup>268</sup>.

### **Gomes da Costa**, pedreiro.

Em Março de 1548 encontra-se registado nas obras do colégio da Graça para onde faz uma parede indiscriminada<sup>269</sup>.

### **Gonçalo Luís**, pedreiro.

A 6 de Outubro de 1549 a sua mulher é madrinha de baptismo na igreja de S. João de Santa Cruz<sup>270</sup>.

### **Gonçalo Dias**, pedreiro.

A 6 de Outubro de 1549 Margarida, filha do pedreiro Gonçalo Dias, é madrinha de baptismo na igreja de S. João de Santa Cruz<sup>271</sup>

---

<sup>265</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fls. 35, 81.

<sup>266</sup> P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*, pp. 92-93.

<sup>267</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 59; A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 18, Liv. 53, fls. 61-63.

<sup>268</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fls. 150/v, 151/v.

<sup>269</sup> A.D.B.: Ms. 1019, fl. 151/v.

<sup>270</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 62.

**António Francisco**, pedreiro.

A 27 de Abril de 1550 e a 27 de Julho de 1560 o pedreiro António Francisco, residente nas Olarias e casado com Catarina Lopes, baptiza os filhos Teotónio (de quem foi madrinha Isabel de Ilharco) e Rafael na igreja de S. João de Santa Cruz; António Francisco morre a 8 de Agosto de 1562 e é enterrado na igreja de S. João de Santa Cruz<sup>272</sup>.

Já não pode, portanto, ser o mesmo pedreiro António Francisco, cuja mulher, Teodósia Leitoa, é madrinha de baptismos na igreja de S. Bartolomeu a 26 de Dezembro de 1562 e a 29 de Setembro de 1563; na mesma igreja, a 4 de Abril de 1567 e a 24 de Março de 1573, são baptizadas Maria e Antónia, filhas de António Francisco e de sua mulher Teodósia Leitoa<sup>273</sup>.

**Álvaro Pires**, pedreiro.

A 22 de Agosto de 1550, Pero, filho do pedreiro Álvaro Pires e de sua mulher Margarida Fernandes, é baptizado na igreja de S. Tiago<sup>274</sup>.

**Francisco Fernandes**, pedreiro e mestre de obras.

Francisco Fernandes é mais um caso de grande indefinição relativamente à possibilidade da identificação de cada um dos nomes com o mesmo ofício a trabalhar na segunda metade do século XVI e princípios do século seguinte.

Aparece pela primeira vez registado um Francisco Fernandes pedreiro a baptizar a sua filha Maria na igreja de S. Tiago a 23 de Julho de 1551 (omitindo-se o nome da mulher); a 8 de Outubro de 1553, casado com Isabel

---

<sup>271</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 62.

<sup>272</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 60.

<sup>273</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fls. 22/v, 27, 44, 68.

<sup>274</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fl. 111/v.

Gomes, baptiza a sua filha Catarina; a 6 de Março de 1564 o pedreiro Francisco Fernandes, casado com Maria Francisca, baptiza a sua filha Maria<sup>275</sup>.

Em 1567, um Francisco Fernandes, pedreiro e hortelão, morador na freguesia de S. Bartolomeu paga 240 reais de sisa; em 1599 Francisco Fernandes, pedreiro da freguesia de S. Salvador paga apenas 20 reais de sisa<sup>276</sup>.

A 22 de Setembro de 1573, encontra-se no mosteiro de Santa Cruz testemunhando um contrato<sup>277</sup>.

A 28 de Dezembro de 1577 baptiza, na igreja de S. Bartolomeu, Manuel, seu filho e de sua mulher Isabel de Azevedo<sup>278</sup>.

A 5 de Março de 1606 arrenda por quatro anos a renda de S. Fagundo, num contrato em que hipoteca duas casas próprias na zona alta da cidade, em frente a S. Jerónimo<sup>279</sup>.

A 13 de Janeiro de 1608, a 17 de Dezembro de 1615 e a 8 de Setembro de 1618 constitui-se como padrinho de baptismos na igreja de S. Tiago e identifica-se como “*Mestre das Obras d’alvenaria*” e “*Mestre das Obras*”<sup>280</sup>.

Não foi possível saber se todos estes registos correspondem ao mesmo artista (se assim for casou pelo menos três vezes, com Isabel Gomes, Maria Francisca e Isabel de Azevedo) ou se, dada a vulgaridade do nome e do apelido, existe mais do que um Francisco Fernandes a trabalhar nestas datas.

A 24 de Novembro de 1605 é nomeado pela Câmara de Coimbra mestre das obras de pedraria e alvenaria na cidade, cargo em que substitui Jerónimo Francisco com o mesmo ordenado anual de quatro mil reais; os contratos, sucessivamente renovados por cinco anos e confirmados por Filipe III, mantiveram-se até 1618<sup>281</sup>, altura em que deve ter falecido.

---

<sup>275</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fls. 116/v, 130/v, 169/v.

<sup>276</sup> Armando Carneiro da Silva, “Sisa de 1567”, p. 67; Armando Carneiro da Silva, “Sisa de 1599”, p. 39.

<sup>277</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 15, Liv. 43, fls. 138-138/v.

<sup>278</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fl. 77/v.

<sup>279</sup> A.U.C.: *Registos Notariais*, Tab. Agostinho Maldonado, Liv. 68, fls. 134/v-136: Dep. V, S. 1ª Esq., Est. 9, Tab. 5, nº 68.

<sup>280</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 2, 1570-1621, fls. 243, 300, 323.

<sup>281</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, pp. 328-329.



Ocupou também, desde 1601, o cargo de mestre das obras na Sé de Coimbra, cargo que ficou vago desde a sua morte até 1623, altura em que foi ocupado por Manuel João<sup>282</sup>. Dessa responsabilidade não ficaram notícias.

Em rigor sabe-se muito pouco acerca da sua actividade. Para além de uma vaga participação como mestre das obras da igreja do colégio do Carmo (1597), da reforma de frei Amador Arrais (servindo como pedreiros Manuel João, António Fernandes ou Onofre Simões)<sup>283</sup>; como mestre das obras do colégio de Jesus<sup>284</sup>; também como mestre de obras (pelo menos em 1609-1610) na igreja da Misericórdia de Coimbra<sup>285</sup>; de uma deslocação a Aveiro (1599) para verificação do local onde se viria a erguer a igreja da Misericórdia ou da arrematação (com Manuel de Almeida) da obra da cerca (o lado sul) do colégio de S. Bento<sup>286</sup>, é sobretudo conhecido o seu desempenho ao nível da (re)construção de pontes. A ponte de Coimbra, em primeiro lugar, ocupa a sua atenção pelo menos desde 1610-1611<sup>287</sup> até 1614, altura em que, tendo arrematado as obras da ponte de Mogofores no rio de Sertoma, delas teve de desistir por ter, “*muitas obras e ser ocupado com as obras da ponte desta dita cidade*”<sup>288</sup>. Desses trabalhos dispersos conhece-se, finalmente, uma avaliação em 1610, com o pedreiro Isidro Manuel, dos edifícios arruinados do velho mosteiro de S. Francisco, “*sem telhados nem sobrados nem traves nem madeira, somente as paredes e pedraria*”<sup>289</sup>.

### **Gonçalo Gonçalves**, pedreiro.

---

<sup>282</sup> Manuel Lopes de Almeida, “Acordos do Cabido de Coimbra”, P. II, *Arquivo Coimbrão*, vol. XXVII-XXVIII, Coimbra, Coimbra Ed., 1980, p. 131.

<sup>283</sup> A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, p. 133.

<sup>284</sup> Fausto Sanches Martins, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal...*, pp. 806-807.

<sup>285</sup> João José Cardoso, *Santas e Casas...*, pp. 30-33.

<sup>286</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...”, p. 38.

<sup>287</sup> Supostamente a executar planos de Diogo Marques Lucas: Carlos Ruão, “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, pp. 30, 33.

<sup>288</sup> Ver Doc. XLII.

<sup>289</sup> Carlos Ruão, “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, p. 29.

A 28 de Junho de 1554 é padrinho de baptismo de uma filha do pedreiro João Luís e, a 9 de Agosto de 1569, volta a ser padrinho de baptismo na igreja de S. João de Santa Cruz<sup>290</sup>.

**Francisco Varela**, pedreiro.

A 8 de Abril de 1556 e a 10 de Janeiro de 1557 constitui-se como padrinho de baptismos na igreja de S. Tiago<sup>291</sup>.

**Belchior Vaz**, pedreiro.

Casado com Maria Luís e registado a morar em Santa Clara a 12 de Julho de 1556<sup>292</sup>.

**Diogo Martins**, pedreiro.

A 31 de Março de 1558, a 24 de Setembro de 1564 e a 28 de Dezembro de 1578 o pedreiro Diogo Martins e sua mulher Ana Jorge baptizam as suas filhas Catarina, Maria e Catarina (com a primeira provavelmente falecida) na igreja de S. Tiago<sup>293</sup>.

É duvidoso que seja este o pedreiro Diogo Martins, casado com Ana da Costa, que, a 7 de Junho de 1597, baptiza a sua filha Maria na igreja de S. Tiago<sup>294</sup>.

**António Anes**, pedreiro.

A 16 de Julho de 1558, casado com Joana Fernandes, baptizou a filha Catarina; a 8 de Janeiro de 1569 casou a filha Antónia Fernandes com o barqueiro Domingos Gonçalves; a 29 de Julho de 1578, apresentando-se como

---

<sup>290</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, pp. 57, 62.

<sup>291</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fls. 144, 147/v.

<sup>292</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos da Sé Nova*, T. 1, 1546-1567, fl. 26.

<sup>293</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fls. 154, 172/v; T. 2, 1570-1621, fl. 53.

<sup>294</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 2, 1570-1621, fl. 178.

pedreiro dos Paços de Santa Clara, casou a filha Marta Antónia com Mateus Fernandes<sup>295</sup>.

**Francisco Vaz**, pedreiro.

A 24 de Julho de 1558 a sua filha, Cecília Pais casada com o carpinteiro Jorge Anes, é madrinha de baptismo; a 28 de Janeiro de 1560 a mesma filha casa novamente com o sapateiro Agostinho Mateus; a 12 de Outubro de 1567 Francisco Vaz casa novamente com Maria Manuel; a 1 de Janeiro de 1573 e a 15 de Setembro de 1575 o casal baptiza os filhos Manuel e Isabel<sup>296</sup>.

**Jerónimo Francisco**, arquitecto.

Jerónimo Francisco é talvez uma das figuras de maior relevo na arquitectura coimbrã das últimas décadas do século XVI. Sobre ele se tinha já divulgado a sua responsabilidade na formação dos aprendizes do ofício de pedreiro<sup>297</sup>, o que o coloca, pelo menos a partir dos inícios da década de 80, em estatuto social de algum privilégio. Capaz de dirigir estaleiros de arquitectura que são, ao mesmo tempo, escolas profissionais onde desempenha o papel de mestre na imposição das regras que definem o comportamento arquitectónico, Jerónimo Francisco afasta-se das categorias mais baixas dos ofícios mecânicos.

A primeira vez que aparece referido é a 5 de Maio de 1559, no baptismo de Maria, sua filha e de sua mulher Catarina de Freitas; a 3 de Janeiro de 1562, a 6 de Março de 1564 e a 13 de Março de 1566 volta a baptizar os filhos Antónia, Jerónimo e Tomás na igreja de S. Bartolomeu; a 26 de Dezembro de 1562, a 26 de Agosto de 1571 e a 2 de Novembro de 1572 (nesta

---

<sup>295</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fl.3/v; T. 1, C. 1558-1589, fls. 158/v, 166.

<sup>296</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fls. 3/v, 8/v, 67, 71/v; T. 1, C. 1558-1589, fls. 146, 157.

<sup>297</sup> A 1 de Maio de 1581, o arquitecto Jerónimo Francisco obriga-se a “*jnsynar* (a Manuel filho de Pero Francisco lavrador) *a officjo de pedreiro de maneira que sajba lavrar pedrarja chã e de moldura e que sayba na fjm de quatro annos e meio (?) primeiros segujntes ganhar sua vjda como os obrejros do dito officjo*”: António de Oliveira, “Estrutura social de Coimbra no século XVI”, pp. 86-87.

data designado como pedreiro dos Paços) é padrinho de baptismo na mesma igreja<sup>298</sup>. Na igreja de S. Tiago é também padrinho de baptismo em cerimónias ocorridas a 7 de Julho de 1572, a 6 de Dezembro de 1574, a 1 de Janeiro de 1583 e a 13 de Setembro de 1589; nesta igreja, Maria Dias, sua mulher pelo menos a partir de 1578, é igualmente chamada como madrinha de vários baptisms a 17 de Outubro de 1590, a 24 de Fevereiro de 1591, a 20 de Novembro de 1594, a 10 de Dezembro de 1595 e a 30 de Janeiro de 1597, sendo Jerónimo Francisco identificado alternativamente como pedreiro ou “*Mestre das Obras*”<sup>299</sup>.

Mora nos Paços de Santa Clara em 1564, altura em que lhe “*é passado pela Câmara um alvará de encampação ... para que possa trazer dois bois seus na quinta de Jorge de Sá, em Santa Clara ... que trazia arrendada*”<sup>300</sup>. Consta aqui sempre com a designação de pedreiro tal como no rol da Sisa de 1567<sup>301</sup>. Em 1569, representa a Câmara de Coimbra junto do rei, a propósito da obra dos marachões na cidade; é procurador da Casa dos Vinte e Quatro e mestre das obras do colégio do Espírito Santo<sup>302</sup>. E, não obstante a publicação da sua nomeação como mestre das obras dos paços régios em Coimbra a 19 de Julho

---

<sup>298</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fls. 7/v, 18/v, 22/v, 29, 38/v, 62, 66/v.

<sup>299</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 2, 1570-1621, fls. 14/v, 29, 77/v, 128, 137/v, 139/v, 159, 165/v, 173. Maria Dias, mulher de Jerónimo Francisco identificado como pedreiro da freguesia de S. Tiago, é também madrinha de baptismo na igreja de S. João de Santa Cruz a 17 de Fevereiro de 1585: Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 56.

<sup>300</sup> António de Oliveira, *A vida económica e social de Coimbra de 1537 a 1640*, vol. I, Coimbra, 1971, p. 122.

<sup>301</sup> Na realidade, aparecem aqui dois pedreiros com o mesmo nome: o primeiro morador na rua do Corpo de Deus e pagando 300 reais de Sisa; o segundo, também caeiro e quinteiro de Jorge de Sá, mora em Santa Clara e paga à Câmara 1.000 reais: Armando Carneiro da Silva, “Sisa de 1567”, Sep. do *Arquivo Coimbrão*, vol. XXV, Coimbra, 1970, pp. 48, 66. Na falta de informações mais conclusivas, que possam, eventualmente, identificar na mesma pessoa os dois tributados, Jerónimo Francisco é, ainda em 1574, morador “*nos paços de santa clara*”: Ver Doc. XXXIII.

<sup>302</sup> José Branquinho de Carvalho, *Cartas Originais dos Reis enviadas à Câmara de Coimbra (1480-1571)*, Coimbra, 1943, doc. CLIII, p. 161.

Em 1579, ainda como procurador da Casa dos Vinte e Quatro, é nomeado para inspeccionar os lagares de Alvorge e Ansião, o que evidencia a sua credibilidade nos meios citadinos: António de Oliveira, *A vida económica e social de Coimbra ...*, vol. I, p. 506.

de 1575<sup>303</sup>, substituindo no cargo a Diogo de Castilho com o mesmo ordenado de 5.000 reais, a historiografia artística tem persistido em ignorá-lo, remetendo-o a um lugar subalterno e integrado no anónimo universo dos artistas influenciados pelas marcas castilhiana ou ruanesca.

A 26 de Abril de 1571, no mosteiro de Santa Cruz, presencia um contrato de aforamento sobre um lugar de azeite no limite do casal da Constantina (Ansião) e serve como um dos procuradores do contratante, Diogo Mendes morador na Quinta da Torre de Vale de Todos<sup>304</sup>.

A 26 de Fevereiro de 1574, testemunha um contrato entre os padres dos colégios do Carmo e do Espírito Santo onde se define uma azinhaga entre os dois colégios<sup>305</sup>. A necessidade da construção de muros que assegurem a privacidade dos colégios e de portais de acesso ao colégio do Carmo, conjugada com a presença de Jerónimo Francisco faz suspeitar da sua participação na direcção ou execução dos trabalhos. Nesta conformidade, poderá ser dele a porta, que ainda subsiste, de acesso ao antigo noviciado e à qual se liga uma pequena abóbada acompanhando a inclinação da escada. Na realidade, se por esta altura o arquitecto desempenha ainda o cargo de mestre de obras de S. Bernardo, poderá, igualmente, e substituindo na direcção das obras a Diogo de Castilho, ocupar-se de maneira mais directa dos problemas construtivos do colégio do Carmo.

Em documento datado de 30 de Janeiro de 1580<sup>306</sup> aparece, pela primeira vez, ligado ao pedreiro Simão Fernandes numa obra de parceria para a ponte de Serpins. O escultor António Gomes, também na construção desta ponte desde o início, desligava-se agora da sua parte no contrato e recebia por ela o dinheiro correspondente.

Em 1585 Jerónimo Francisco é chamado a Tentúgal para fazer a traça para o convento de Nossa Senhora do Carmo<sup>307</sup>, obras que seriam dirigidas por

---

<sup>303</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, pp. 367-368. Só seria substituído no cargo pelo mestre Manuel João a 24 de Novembro de 1619: A.H.M.C.: *Livro do Registo*, T. 17, 1618-1620 (doc. gentilmente cedido pela Dr<sup>a</sup> Carla Gonçalves).

<sup>304</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 15, Liv. 42, fls. 44-46.

<sup>305</sup> Ver Doc. XXXIII.

<sup>306</sup> Ver Doc. XXXIV.

<sup>307</sup> Pedro Dias, "A oficina de Tomé Velho...", pp. 33-35.

Tomé Velho e apagadas pelas reformas posteriores que o edifício viria a sofrer. Deste projecto, não é, pois, possível inferir o que quer que seja, a não ser da consideração em que seria tido nesta altura.

A sua ligação à Misericórdia de Coimbra<sup>308</sup> atesta uma vontade de valorização que não era nova por parte desta categoria sócio-profissional. Irmão de menor condição da Santa Casa e eleito para a Mesa em 2 de Julho de 1591<sup>309</sup>, usufrui de suficiente credibilidade para, nesse mesmo ano, planear o alargamento do espaço diminuto que a Misericórdia ocupava sobre a igreja de S. Tiago<sup>310</sup>. Em importante documento divulgado por João José Cardoso<sup>311</sup>, Jerónimo Francisco apresenta, em conformidade com os desejos do bispo, um projecto de alterações à construção que decorria já desde 1589. Por ele se determinava que *“a dita casa nova fosse no mesmo sitio da boqua da rua de Corpo de Deus aonde fora principiada com de novo a traça della se mudar com o portiquo ficar defronte de a outra da Santa Casa que ora serve ainda que por iso a dita casa fique em coadra como tão bem o era a misericordia da cidade de Lisboa e outros templos e que sendo asy se atalhava a grandes guastos que em qualquer outra parte era necessario fazer se e com asy ser nestes se atalhavão e encurtavão pera que não se avia de fazer o corpo de igreja e são christia e com o pasadisso que della avia de vir pera esta casa que ora servia de despacho e com isto se ganhava toda a causa e se escusavão fazer todas mais casas e officinas ... nosso irmão Jeronimo Francisco de que disse faria traça e todo o mais que pera respeito da tal obra fosse necessario sem por iso esperar premio algum mais que o que esperava de Nossa Senhora o que pretendia servir que muito lhe aguarde serão da parte da mesma senhora e o que elle com s. s. assentasse com a tal resposta e assento farião os*

---

<sup>308</sup> Em 4 de Maio de 1578 contratou, com a mulher Maria Dias, *“cinco missas em cada ano nos dias de «Festa de Nossa Senhora, ou no seu oitavário» a troco de 2000 reais, sobre hipoteca de duas moradas de casas com seus quintais”*: João José Cardoso, *Santas e Casas...*, p. 24.

<sup>309</sup> João José Cardoso, *Santas e Casas...*, p. 24.

<sup>310</sup> Na realidade, já desde Agosto de 1588 que a Irmandade tinha decidido a ocupação de terrenos à entrada da rua do Corpo de Deus, tendo sido a primeira pedra lançada solenemente pelo bispo D. Afonso de Castelo Branco a 29 de Maio de 1589: João José Cardoso, *Santas e Casas...*, pp. 22-23.

<sup>311</sup> João José Cardoso, *Santas e Casas...*, Anexo documental, 2.6, pp. 22-23.

*termos e acordos e sua detriminação para consulta*”<sup>312</sup>. Ou seja, o novo plano a executar com a aprovação de D. Afonso de Castelo Branco, encontrava na Misericórdia de Lisboa a sua referência mais directa, ficando em “*coadra*”. Não é hoje possível a reconstituição da Casa de Lisboa, já que a imagem mais explícita que se encontra divulgada<sup>313</sup> mais não indica do que o edifício da igreja com alta torre e ao qual se ligam, à cabeceira e à fachada norte, duas galerias com arcadas, faixas do pano de muralha da cidade. A “*coadra*” significava que a estrutura espacial da Misericórdia deveria contemplar a instalação de pátio(s), modelo funcional na articulação das diversas dependências. Em Coimbra, e nas obras à entrada da rua do Corpo de Deus, com seu pórtico voltado à rua de Coruche, prescindia-se da construção de uma nova igreja e sacristia, ligando-se as duas partes através de uma galeria que atravessaria a rua de Coruche. A contribuição graciosa do arquitecto também não era nova numa instituição com despesas avultadas que se socorria da mão-de-obra disponível e oferecia, ao mesmo tempo, um cunho de prestígio e consideração social. Não se edificou, afinal, este projecto por dificuldades orçamentais e outras ligadas à natureza rochosa do terreno que levaram ao seu definitivo abandono em 1605<sup>314</sup>.

Em 1592 é o mestre das obras ligado à reparação do chafariz de Sansão, da responsabilidade da Câmara, que levaria uma escultura alusiva de quase 2 metros de altura feita por Manuel Fernandes. Para além da vigilância do cumprimento do projecto, a Jerónimo Francisco, juntamente com o procurador da Casa dos Vinte e Quatro, caberia o papel de decidir o montante a atribuir ao estatuário pela sua obra<sup>315</sup>.

As credenciais de Jerónimo Francisco ficam decididamente estabelecidas a partir, por um lado do cargo de arquitecto régio da Universidade e mestre das obras na cidade<sup>316</sup>, por outro do seu já referido papel na

---

<sup>312</sup> João José Cardoso, *Santas e Casas...*, p. 22.

<sup>313</sup> Inserida em Jorge Braunio, *Civitates Orbis Terrarum*, vol. V, 1593, Museu da Cidade de Lisboa.

<sup>314</sup> João José Cardoso, *Santas e Casas...*, pp. 27-28.

<sup>315</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 195-196.

<sup>316</sup> Seria substituído no cargo de mestre das obras da cidade, por nomeação camarária, pelo mestre Francisco Fernandes a 24 de Novembro de 1605: Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, pp. 328-329.

construção do colégio crúzio de Santo Agostinho. Se a ele não pertencer o projecto do colégio que ainda sobrevive foi, pelo menos, sobre ele que recaiu a primeira escolha dos cónegos.

Outra questão ainda não resolvida é a que se prende com a grande campanha de obras efectuadas por D. Afonso de Castelo Branco nos seus próprios paços. Provido no bispado de Coimbra em 1585, D. Afonso ir-se-ia interessar pela a reorganização da sua diocese não descurando nunca os espaços físicos a ela ligados<sup>317</sup>. O Paço Episcopal esteve então na primeira linha de preocupações do bispo, desencadeando aí ampla reforma a rectificar o antigo mecenato de D. Jorge de Almeida. A constituição da *loggia* a fechar o pátio a poente, e ligando os dois blocos norte e sul, e o portal de entrada do actual Museu Machado de Castro, são os vestígios mais relevantes deste ciclo construtivo de finais do século. À falta de alternativa credível, as suspeitas quanto à atribuição da elegante e cenográfica varanda<sup>318</sup> têm recaído também sobre Terzi mas o portal de entrada já foi entendido como obra de um artista local pois os pressupostos compositivos em que assenta ir-se-iam desenvolver em tipologia própria na cidade. Os contactos próximos entre o Bispo-Conde e Jerónimo Francisco, constituem a mais evidente possibilidade de este ter fornecido, pelo menos, o desenho do portal datado de 1592.

Numa estrutura de túnel que atravessa o bloco nascente do actual museu, é provável que a passagem interna fosse dotada de abóbada um pouco à semelhança do que aconteceria cerca de 40 anos mais tarde na “Porta Férrea” da Universidade. Contemplando a aliança entre o espírito reformista de D. Jorge de Almeida e o de D. Afonso de Castelo Branco pela aposição dos dois brasões na parte exterior, o portal mantém uma composição definida por duas colunas estriadas compósitas e sistema arquitravado sobre o qual se impõe o nicho de frontão curvo e com dois campos marcados por três colunas correspondentes às maiores onde se fixam as armas dos dois bispos. Os pequenos templetos de dois andares que ladeiam o nicho central são ainda herdeiros dos coruchéus dos sacrários usuais na primeira metade do século mas

---

<sup>317</sup> António Pimentel, “As empresas artísticas do Bispo-Conde D. Afonso de Castelo Branco”, *Mundo da Arte*, n.ºs. 8-9, Coimbra, 1982, pp. 54-68.



a decoração aposta nas partes interior e exterior do pátio denunciam uma época apegada à plástica de raiz flamenga. Idêntica sensibilidade decorativa se manifesta também na porta que dava acesso, no ângulo N/O, ao bloco norte do Paço, hoje deslocada para a entrada do átrio do museu.

Em Junho de 1593, Jerónimo Francisco testemunha o contrato de Simão Fernandes para a reconstrução da capela-mor e sacristia da igreja de Ansião<sup>319</sup> sem que, explicitamente, se mencione o autor da traça, mas a sua presença na qualidade de “*mestre das obras*” indicia a sua responsabilidade no projecto. Na sequência da visitação do bispo, a igreja sofreria grande remodelação: a capela-mor e sacristia sob a tutela do mosteiro de Santa Cruz, o corpo a cargo dos fregueses da igreja.

A abóbada esquartelada da capela-mor mantém-se com os “*dous cruseiros e duas formas, e tres rompantes*”. A cimalha que a suporta sobrevive também com a “*moldura della ... de hum capitel dórico por que os capiteis que se ham dasentar sobre as colunas do arco cruseiro, hão de ser a mesma simalha que hadandar por dentro da capella*”, tal como o arco cruzeiro com “*duas collunas com seus redopillares por detras com seus capiteis e vazas e o arco leuara hua volta sobre as collunas, e sobre esta volta Jra a outra que tomara a grossura da parede, e esta leuara hua moldura ... e da mesma man<sup>ra</sup> terão o arco e frestas seus perfis por fora e p<sup>o</sup> dentro*”. Um esquema que transportava um sentido compositivo anterior, agora na versão desornamentada, e se iria prolongar pelo século seguinte.

O corpo da igreja mantém uma estrutura espacial seguramente anterior, de três naves definidas por arcarias assentes sobre colunas dóricas. Até que ponto a orientação de Jerónimo Francisco e o trabalho de Simão Fernandes aí se verificaram é de difícil apuramento mas os capitéis das colunas apresentam idêntica molduragem imposta nos capitéis do arco cruzeiro pressentindo-se a mesma campanha de obras. O portal principal, também datado de 1593, numa variante simplificada do portal do Paço Episcopal de Coimbra, acaba por evidenciar os mesmos ingredientes. Agora com o nicho vazio formado pelo

---

<sup>318</sup> Note-se a semelhança entre o tratamento “vegetalista” das volutas do piso superior da *loggia* episcopal e os capitéis das colunas do primeiro piso do colégio de Santo Agostinho.

<sup>319</sup> Ver Doc. XXXVIII.

frontão curvo e ladeado por dois pequenos pináculos, compõe-se de duas colunas estriadas diferentemente que sustentam a arquitrave com friso decorado com florões entre os números da data. A mesma ornamentação nos pedestais das colunas e as folhas que prendem as bases são ainda os motivos decorativos que se divulgaram a partir da primeira metade do século.

Em 1594, sem que se consiga precisar o âmbito da sua intervenção, Jerónimo Francisco é o responsável por obras em algumas casas no Largo da Feira, recebendo da Universidade 6.000 reais<sup>320</sup>.

Se não há provas documentais explícitas sobre a intervenção directa de Jerónimo Francisco em muitos casos, o mesmo não acontece com a igreja de Santa Olaia (Montemor-o-Velho) e a capela da Quinta da Aboboreira. Em novo contrato estabelecido com Simão Fernandes, em Maio de 1595, a Jerónimo Francisco cabe o papel de responsável pelas construções que obedecem à sua orientação a partir de desenho prévio, seguramente feito por si<sup>321</sup>.

A igreja de Santa Olaia deveria substituir outra anterior, possivelmente no mesmo local<sup>322</sup> e seriam aproveitados antigos materiais como a telha e a madeira em boas condições. Na realidade, apresenta uma composição muito simples de uma única nave e capela quadrangular encimada por cúpula. A grande reforma que sofreu no século XVIII modificou sobretudo a configuração exterior, com a empena da fachada em terminação triangular descaindo em curvatura até aos cunhais e perdendo o campanário que deveria ficar a um dos lados. As aberturas que hoje vemos datam também dessa época. Apenas o portal, de verga direita e molduras sucessivas, preserva ainda o espírito de final de Quinhentos.

No vasto património do mosteiro de Santa Cruz, a quinta da Aboboreira corresponde à actual quinta da Fôja nos campos do Baixo Mondego, onde já praticamente nada se preserva desta campanha de obras dos finais do século XVI. A capela actual situa-se na extremidade direita do corpo principal do

---

<sup>320</sup> Manuel Lopes de Almeida, “Artes e Ofícios em documentos da Universidade. 1589-1604”, *O Instituto*, vol. CXXIX, Coimbra, 1967, p. 20.

<sup>321</sup> Ver Doc. XXXIX.

<sup>322</sup> Há todo um historial relacionado com o local, desde os vestígios que provam uma ocupação pré-romana e romana até à presença do castelo de Santa Olaia em época medieval:

edifício que sofreu grandes remodelações a partir do século XVIII. A organização desta estrutura em longo bloco rectangular ao qual se ligam outros formando um pátio amplo, encontra flagrante paralelo na quinta da Granja propriedade dos monges de Tomar. As obras que decorreram aqui entre 1617 e 1623 (englobando os dois triénios do prior de Tomar, frei Pero de Moniz), elogiadas por Diogo Marques Lucas “*arquitecto e outros muitos que o são e outros que tem voto dizem que se se fizera em Lixboa passará o gasto de quorenta mil cruzados, a fora a muita industria*”<sup>323</sup>, deram a definitiva configuração à quinta da Granja também dotada de magnífica varanda. E se não foi aqui possível determinar a exacta localização da capela, é lícito pensar que, na quinta da Fôja, a capela setecentista substituiu a anterior no mesmo local. Resta talvez, do trabalho de Simão Fernandes, uma pia de água benta em concheado que ainda se conserva metida na parede.

Por volta de 1598 deveria ter morrido o arquitecto pois a 11 de Janeiro do ano seguinte, a “*mulher que foi de Jerónimo Francisco, mestre das obras*”, paga 200 reais de sisa<sup>324</sup>.

Durante cerca de 25 anos Jerónimo Francisco é o arquitecto de nomeação régia em Coimbra, ligado às mais poderosas instituições como a Universidade, o Cabido, a Câmara, a Casa dos Vinte e Quatro ou o mosteiro de Santa Cruz. E, nos anos posteriores à morte de Diogo de Castilho, o ciclo construtivo da cidade não parou. Se, de facto, o trabalho de Jerónimo Francisco tem de ser encarado à luz do desenvolvimento de uma aprendizagem, necessariamente feita com Castilho, a sua obra iria contribuir para o alicerçar dos modelos espaciais lançados em Coimbra pelo seu antecessor, para a absorção empenhada dos figurinos nórdicos na decoração (como,

---

António Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal - Distrito de Coimbra*, Lisboa, A.N.B.A., 1952, pp. 95-96.

<sup>323</sup> A.N.T.T.: *Ordem de Cristo*, Livro 47, fl. 13.

<sup>324</sup> Armando Carneiro da Silva, “Sisa de 1599”, Sep. do *Arquivo Coimbrão*, vol. XXVI, Coimbra, 1973, p. 21.

Pedro Dias, interpretando a leitura de Manuel Lopes de Almeida em documento do Cabido, datado de 8 de Agosto de 1600, onde se refere, “*Joaõ frz pedreiro da obra desta See que uisto como elle estaua doente lhe faziaõ esmola de mil rs a custa da Conesia da obra, uisto o costume, e ser official da obra*” (Manuel Lopes de Almeida, “Livro dos Acordos do Cabido”, *Arquivo Coimbrão*, vol. XXVI, Coimbra, Coimbra Ed., 1972-1973, p. 136), identifica-o como Jerónimo Francisco que teria falecido logo a seguir a esta data: Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...”, p. 35.

eventualmente, vemos em Santo Agostinho) ou, numa segunda via que o aro citadino também haveria de explorar, para a aposta numa arquitectura depurada e organicamente “límpida”, no acesso facilitado às estruturas catequéticas de cariz moralizador divulgadas pelo ambiente contra-reformista.

**Manuel Pais**, pedreiro.

A 28 de Maio de 1559 Mícia Jorge, filha de Manuel Pais e Grimanesa Jorge, casa na igreja de S. Bartolomeu; a 19 de Maio de 1560 Manuel Pais e sua mulher fazem baptizar a sua filha Clara e, a 29 de Janeiro de 1580, casa também outra filha, Ana Manuel<sup>325</sup>.

Fica a dúvida se este corresponde ao Manuel Pais pedreiro, cuja mulher Maria João, faleceu na peste de 1599, tendo o próprio morrido a 15 de Março de 1613<sup>326</sup>.

**Gaspar da Fonseca**, pedreiro.

A 23 de Junho de 1559 (referido como pedreiro dos Paços) e a 29 de Janeiro de 1565, casado com Maria Francisca, baptiza, na igreja de S. Bartolomeu, Cristina e outro filho; a 26 de Dezembro de 1560 é padrinho de baptismo de uma filha do pedreiro Francisco Pires; a 16 de Novembro de 1564 é padrinho de baptismo de um filho do pedreiro Diogo Lopes, a 11 de Novembro de 1569 volta a ser padrinho de baptismo e, na mesma igreja a 4 de Maio de 1572, é testemunha de um casamento<sup>327</sup>.

A 14 de Novembro de 1567 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz a testemunhar um contrato de aforamento. Reside nos Paços de Santa Clara<sup>328</sup>.

**Sebastião Pais**, pedreiro.

---

<sup>325</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, C. 1558-1589, fls. 145, 167/v; T. 1, B. 1558-1593, fl. 11.

<sup>326</sup> A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 1, O. 1583-1608, fl. 189; T. 2, O. 1609-1626, fl. 140/v.

<sup>327</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fls. 7/v, 14/v, 31/v, 33, 55; T. 1, C. 1558-1589, fl. 161.

<sup>328</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 14, Liv. 39, fl. 143/v.

A 5 de Novembro de 1559, a 22 de Outubro de 1565 e a 25 de Março de 1567 faz baptizar na igreja de S. Bartolomeu os seus filhos António, novamente António (provavelmente com o primeiro falecido) e Antónia. Reside em Santa Clara e é casado com Brites Pais<sup>329</sup>.

É difícil determinar se é este o Sebastião Pais, pedreiro residente na freguesia de S. Tiago, que casa na igreja de S. João de Santa Cruz com Maria Fernandes a 19 de Fevereiro de 1570, tendo o casal baptizado o filho António a 11 de Janeiro de 1572 na mesma igreja<sup>330</sup>.

### **Fabião Vaz**, pedreiro.

A 4 de Fevereiro de 1560 testemunha o casamento da sua criada Brites Simões com o pedreiro Francisco Pires; a 30 de Abril de 1564 é padrinho de casamento; a 28 de Outubro de 1565 e a 3 de Fevereiro de 1566 testemunha ainda outros casamentos; a 21 de Julho de 1566 testemunha o casamento do pedreiro Filipe João com Isabel Simões; a 20 de Abril de 1567 testemunha outro casamento; a 8 de Janeiro de 1569 testemunha o casamento de uma filha do pedreiro António Anes; a 24 de Abril de 1569 testemunha o casamento do pedreiro António Duarte; a 4 de Maio, a 15 de Junho e a 12 de Agosto de 1572 volta a testemunhar casamentos na igreja de S. Bartolomeu; a 11 de Novembro de 1572 Maria de Macedo, sua filha, é madrinha de baptismo de Pero, filho do pedreiro Francisco Pires; a 22 de Novembro de 1573 e a 8 de Agosto de 1574 mantém-se, com a sua mulher Joana de Macedo, a testemunhar nas cerimónias de casamento; a 13 de Maio de 1577 testemunha também o casamento do pedreiro Filipe João com Maria Brás; a 28 de Dezembro de 1579 casa a sua filha Maria de Macedo com José Félix, filho do falecido pintor Diogo Luís<sup>331</sup>.

Deveria ter morrido logo a seguir porque antes de 30 de Janeiro de 1580 tinha arrematado, com Jerónimo Francisco, as obras da ponte de Serpins, “em

---

<sup>329</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fls. 8/v, 37, 43/v.

<sup>330</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, pp. 58-59.

<sup>331</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, C. 1558-1589, fls. 146/v, 152, 154-154/v, 155/v-156, 158/v-159, 161, 162/v-163, 164/v, 166/v; T. 1, B. 1558-1593, fl. 66/v.

*preco de hum conto e dezentos mil reais como constaria do contrato ... e estando aver a dita ponte carreguada sobre ambos antes de se principiar viera a falecer o dito Fabião Vaaz*<sup>332</sup>.

**Francisco Pires**, pedreiro.

A 4 de Fevereiro de 1560 casa com Brites Simões criada do pedreiro Fabião Vaz e, logo a 26 de Dezembro de 1560 baptiza a sua filha Ana na igreja de S. Bartolomeu que teve como padrinhos o pedreiro Gaspar da Fonseca e Joana de Macedo, mulher de Fabião Vaz; a 12 de Março de 1566 e a 11 de Novembro de 1572 voltará a baptizar os filhos Francisco e Pero<sup>333</sup>.

**Leonel João**, pedreiro.

A 29 de Março de 1562 e a 21 de Setembro de 1564 o pedreiro Leonel João e sua mulher Brites Luís baptizam os seus filhos Pero e Maria na igreja de S. Tiago<sup>334</sup>.

**Diogo Lopes**, pedreiro.

A 18 de Janeiro de 1563 a sua mulher é madrinha de baptismo na igreja de S. Bartolomeu; a 15 de Novembro de 1563, a 16 de Novembro de 1564 e a 2 de Abril de 1567 Diogo Lopes e sua mulher Maria Dias baptizam os filhos Ana, Teodósio e Maria; a 21 de Fevereiro de 1568 Diogo Lopes testemunha o casamento de Francisco Fernandes, filho de Diogo Fernandes cabouqueiro, com Antónia João<sup>335</sup>.

---

<sup>332</sup> Ver Doc. XXXIV.

<sup>333</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, C. 1558-1589, fl. 146/v; T. 1, B. 1558-1593, fls. 14/v, 37/v, 66/v.

<sup>334</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 1, 1510-1569, fls. 161/v, 172.

<sup>335</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fls. 23, 27/v, 31/v, 44; T.1, C. 1558-1589, fl. 157/v.

A 14 de Novembro de 1567 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz a testemunhar um contrato de aforamento. Reside nos Paços de Santa Clara<sup>336</sup>.

**Manuel Cordeiro**, pedreiro.

A 20 de Maio de 1565 seu filho Baltazar Cordeiro casa na igreja de S. Bartolomeu com Maria Nogueira; a 5 de Maio de 1567 a sua mulher Leonor Pires é testemunha num casamento; a 9 de Maio de 1568 seu filho também pedreiro, Gaspar Manuel, casa com Domingas Mateus; a 9 de Novembro de 1572 seu filho António Cordeiro, igualmente pedreiro, casa com Juliana Rodrigues<sup>337</sup>.

**Baltazar Cordeiro**, pedreiro.

A 20 de Maio de 1565 Baltazar Cordeiro (identificado como filho do pedreiro Manuel Cordeiro) casa, na igreja de S. Bartolomeu, com Maria Nogueira e, na mesma igreja a 6 de Setembro deste ano, é padrinho de baptismo<sup>338</sup>.

**Baltazar Rodrigues**, pedreiro.

A 2 de Junho de 1565 o pedreiro Baltazar Rodrigues é padrinho de baptismo na igreja de S. João de Santa Cruz<sup>339</sup>.

**António Duarte**, pedreiro.

A 12 de Março de 1566 é padrinho de baptismo de um filho do pedreiro Francisco Pires; a 24 de Abril de 1569 casa com Margarida Fernandes de Vila Nova da Barca; a 2 de Março de 1570 é padrinho de baptismo, a 28 de Março de 1570, a 14 de Janeiro de 1571 e a 29 de Maio de 1575 baptiza os filhos José, Francisco e Catarina; a 1 de Abril de 1571 é padrinho de baptismo; a 29 de

---

<sup>336</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 14, Liv. 39, fl. 143/v.

<sup>337</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, C. 1558-1589, fls. 153, 156, 158, 161/v.

<sup>338</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, C. 1558-1589, fl. 153; T. 1, B. 1558-1593, fl. 35/v.

<sup>339</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 61.

Janeiro de 1580 testemunha, sempre na igreja de S. Bartolomeu, o casamento de uma filha do pedreiro Manuel Pais; a 29 de Fevereiro de 1580 testemunha um casamento; a 23 de Maio de 1589, já casado com Maria Tavares, baptiza mais um filho António<sup>340</sup>.

**António Gomes**, imaginário, pedreiro.

A 24 de Março de 1566 António Gomes, imaginário e “*criado de João de Ruão*”, casa na igreja de S. Bartolomeu com Ana Ferreira<sup>341</sup>.

A 24 de Março de 1567, quando empraça um olival em Santa Clara, continua a ser identificado como imaginário<sup>342</sup>.

A 15 de Setembro de 1570, a 1 de Agosto de 1571 e a 5 de Julho de 1575 foi padrinho de baptismo na igreja de S. Bartolomeu; na mesma igreja baptizou, a 1 de Fevereiro de 1567, a 27 de Março de 1571, a 12 de Outubro de 1572 e a 20 de Maio de 1575, seus filhos Maria, Antónia, Manuel e António; a 14 de Novembro de 1577 a mulher Ana de Mascarenhas, que morre a 8 de Março de 1578, testemunha um casamento<sup>343</sup>.

Em Fevereiro de 1588 o imaginário António Gomes vive em Pombal e é casado com Helena de Meira<sup>344</sup>.

Toda a sua obra, integrada num signo de menoridade, se circunscreve ao conjunto escultórico já reunido por António Nogueira Gonçalves em estudo monográfico que dedicou ao discípulo de João de Ruão<sup>345</sup>.

Na realidade, António Gomes não caberia nesta listagem não fora a denúncia do exercício de funções afastadas do âmbito específico da escultura e

---

<sup>340</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fl. 37/v, 56/v, 59/v-60, 71, 110/v; T. 1, C. 1558-1589, fls. 159, 167/v.

<sup>341</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, C. 1558-1589, fl. 155, doc. publicado por P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*, pp. 187-188.

<sup>342</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 99-101.

<sup>343</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fls. 58/v, 60, 61/v, 71; T.1, C. 1558-1589, fl. 165; P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 101, 208-209, 276-278.

<sup>344</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 345-347.

<sup>345</sup> A. Nogueira Gonçalves, “António Gomes, imaginário da segunda metade do século XVI”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 219-231.



mais próximas do contexto arquitectónico. A 30 de janeiro de 1580 desiste da sua participação na construção da ponte de Serpins (anteriormente arrematada por si, por Jerónimo Francisco e Fabião Vaz) que, doravante, passaria a ser da responsabilidade de Jerónimo Francisco e de Simão Fernandes<sup>346</sup>. Mais uma vez manifesta a debilidade das fronteiras entre as áreas da escultura e da arquitectura e evidentes as dificuldades de afirmação estatutária de um artista que também é tratado na documentação como pedreiro.

### **Filipe João**, pedreiro.

A 21 de Julho de 1566 o pedreiro Filipe João, filho de João Álvares pregoeiro, casa com Isabel Simões; a 1 de Agosto de 1567 e a 16 de Setembro de 1570 o casal baptiza as filhas Ana e Maria na igreja de S. Bartolomeu; a 13 de Maio de 1577 Filipe João volta a casar-se com Maria Brás, filha de Domingos Fernandes cabouqueiro; a 10 de Agosto de 1578 o novo casal baptiza a sua filha Maria que tem como madrinha Ana Mendes, mulher de Inácio de Moraes; a 11 de Novembro de 1578 Filipe João serve ainda como padrinho de baptismo. Reside nos Paços de Santa Clara<sup>347</sup>.

### **Ambrósio Henriques**, pedreiro.

A 2 de Agosto de 1566, nas casas de Diogo de Castilho, o pedreiro Ambrósio Henriques contrata a construção de uma capela, “*na Ilhargá da capella moor da Igreja de Santa Justa ... da parte do avemgelho a qual se obriga fazer de vinte palmos em quadrado e sera fechada em arte de meia Laranja com suas pirchinas nos cantos ... e a volta da capella começara de cima da cornixa que vem sobre ho arco*”<sup>348</sup>. Uma encomenda de D. Isabel de Sá, o projecto desta capela quadrangular e coberta por uma cúpula, para ser construída em pedra de Ançã e terminada em Dezembro do mesmo ano, deverá

---

<sup>346</sup> Ver Doc. XXXIV.

<sup>347</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fls. 45/v, 58/v, 78/v, 79/v; T. 1, C. 1558-1589, fls. 155/v, 164/v.

<sup>348</sup> Ver Doc. XXXI.

ser entregue a Diogo de Castilho que também testemunhou o contrato. Sobre o pedreiro não se conhecem outros envolvimento em obra.

Ambrósio Henriques, mora em Coimbra e é casado com Isabel Manuel, filha de Helena Fernandes<sup>349</sup>.

**Pero Machado**, pedreiro.

A 29 de Janeiro de 1567 Pero Machado é padrinho de baptismo na igreja de S. João de Santa Cruz<sup>350</sup>.

**António Teixeira**, mestre de obras.

Em 1567 era mestre de obras na cidade, encarregado do encanamento do rio Mondego<sup>351</sup>.

**Isidoro de Almeida**, engenheiro.

Cavaleiro fidalgo, é também um homem do exército (sargento-mor) que escreve, em 1552, um tratado de arquitectura militar, *De Condendis Arcibus*<sup>352</sup>. Em 1573, no ocaso da vida, publica em Évora o *Livro Quarto das Instruções Militares*, manifesto da “excelência” das artes da guerra e da cultura antiga. O seu trabalho anda, sobretudo, relacionado com a construção e manutenção de fortalezas (Ponta Delgada, Angra do Heroísmo, Tânger e a defesa da fortaleza de Mazagão) ou com as lides da guerra, como voluntário nas campanhas da Itália e Alemanha, regressando a Portugal em 1550; a 10 de

---

<sup>349</sup> António de Oliveira, “Estrutura social de Coimbra no século XVI”, p. 83.

<sup>350</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 58.

<sup>351</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. III, p. 82.

<sup>352</sup> Na realidade, como apontou Rafael Moreira, a mera “tradução para português do tratado de Albrecht Dürer, “*Algumas Instruções para a fortificação das cidades, castelos e sitios*” (Nuremberga, 1527), na sua versão latina *De Arcibus Condendis* (Paris, 1535), o que o tornaria um intento – tanto quanto sabemos frustrado – de defender um sistema já obsoleto de arquitectura militar...”: Rafael Moreira, “Um tratado português de arquitectura do século XVI (1576-1579)”, *Universo Urbanístico Português 1515-1822*, Colectânea de Estudos, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1998, p. 373.

Janeiro de 1559 D. Sebastião instituiu-o ainda no cargo de provedor e feitor-mor dos metais; as notícias sobre Isidoro de Almeida esgotam-se em 1574<sup>353</sup>.

A única obra de arquitectura religiosa que se lhe conhece é a desaparecida capela-mor da igreja do convento de S. Domingos de Coimbra<sup>354</sup>. Pelo contrato, celebrado em Lisboa a 7 de Novembro de 1567, entre frei Martinho de Ledesma, como procurador dos dominicanos, e D. João de Lencastre, 1º duque de Aveiro, a capela, “*com sua abobeda de pedraria munto bem labrada*”, deveria obedecer à traça de Isidoro de Almeida, por encomenda expressa do duque. Os propósitos de D. João vão no sentido de para aí fazer trasladar do convento de Palmela os restos mortais de seu pai, D. Jorge de Lencastre, duque de Coimbra e 2º mestre das Ordens de S. Tiago e de Avis, e, de Setúbal, o corpo de sua mãe, a duquesa D. Brites de Vilhena. O espaço funerário em que se haveria de converter a capela de Coimbra deveria ainda albergar os restos mortais do duque, da sua mulher, D. Juliana de Lara, filha dos terceiros marqueses de Vila Real, e dos seus herdeiros. Não aceitando D. João de Lencastre a sugestão do seu protegido Damião de Góis, que lhe recomendara “*a vantagem de fazer a sua sepultura numa paroquial e não numa igreja conventual, já que, ao contrário das paróquias, os conventos, como se estava a ver na Alemanha, podiam vir a desaparecer*”<sup>355</sup>, optou o duque pela salvaguarda dos restos mortais, seus e da sua família mais próxima, através da protecção que podia vir do contexto universitário envolvido.

A generosa oferta de cinco mil cruzados, mais uma renda anual de cem mil reais advinda das igrejas de Santa Maria de Lamas (Águeda) e de S. Salvador de Covelos (Trofa do Vouga), anexas ao morgado da casa de Aveiro, para a construção da capela motiva a aceitação de todas as clausulas por parte dos dominicanos, incluindo a colocação do “*Escudo das suas Armas sobre o Arco Principal da dita capela ou em qualquer outra parte della dentro do dito*

---

<sup>353</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Hhstorico e Documental dos Architectos...*, vol. I, pp. 7-10; Rafael Moreira, “Um tratado português...”, pp. 373-374; Rui Carita, “Os engenheiros-mores na gestão do Império: a Provedoria das Obras dos meados do século XVI”, Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português. 1415-1822*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 2001, pp. 398-399.

<sup>354</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, pp. 305-310.

<sup>355</sup> J. S. da Silva Dias, *A política cultural da época de D. João III*, II, p. 928.

*Mosteiro como já estão postas da banda de fóra delle*” ou a proibição de enterrar pessoa laica ou religiosa (mesmo de S. Domingos).

O envolvimento de Isidoro de Almeida entende-se pela especificidade da encomenda. A proximidade do engenheiro militar, como “*«homem universal» do Renascimento ... não um arquitecto de profissão*”<sup>356</sup>, ao neto de D. João II deve ser considerada no âmbito da corte e dos contactos inevitáveis que o filho do mestre das Ordens militares não pode ter deixado de estabelecer com Isidoro de Almeida. Não se compreende, de outra forma, que os dominicanos tenham aceite um projecto de um engenheiro militar quando, na cidade, não faltava mão-de-obra qualificada para o efeito.

### **Simão Jorge**, pedreiro.

A 30 de Março de 1568 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz como testemunha de um contrato de aforamento. Reside em Coimbra<sup>357</sup>.

### **Gaspar Manuel**, pedreiro.

A 9 de Maio de 1568 Gaspar Manuel, filho do pedreiro Manuel Cordeiro, casa na igreja de S. Bartolomeu com Domingas Mateus; a 27 de Março de 1569, a 3 de Maio de 1571, a 9 de Fevereiro de 1576, a 16 de Fevereiro de 1586 e a 11 de Março de 1591 (nesta data referido como pedreiro dos Paços de Santa Clara), e sempre casado com Domingas Mateus, baptiza, na mesma igreja de S. Bartolomeu, os filhos Domingos, Manuel, Inácio, António e Isabel<sup>358</sup>.

Residente em Coimbra, encontra-se ligado ao mosteiro de Santa Cruz onde está presente em vários contratos entre 1570 e 1579 (a 3 de Agosto de 1570 testemunha um contrato de aforamento; a 27 de Julho de 1571, declarando-se filho do pedreiro Manuel Gaspar, empraza uma vinha e olival em

---

<sup>356</sup> Rafael Moreira, “Um tratado português...”, p. 374.

<sup>357</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 14, Liv. 40, fl. 65.

Celas; a 20 de Dezembro de 1571 renuncia ao anterior emprazamento da vinha e olival em favor de sua irmã Antónia Manuel, “*por elle ser em grande divida a dita sua Irmãa por muitas boas obras que della tem recebido e de seu marido António Coelho queria loguo renunçar e trespassar todas as tres vidas na dita sua Irmãa por ter muitos ffilhos e elle ser homem manço bo que per outra via grangeara sua vida*”; a 5 de Setembro de 1579 testemunha uma ultimação de obrigação do mercador Afonso Pires para modificar casas que tinha feito na rua do Corpo de Deus<sup>359</sup>). Ou seja, mais uma vez, e pelas mesmas datas, regista-se a presença de dois homónimos com o mesmo officio.

### **Francisco Luís**, pedreiro.

A 13 de Novembro de 1571 o pedreiro Francisco Luís e sua mulher Margarida Fernandes baptizam a sua filha Maria na igreja de S. Tiago<sup>360</sup>.

Não será, porventura, o pedreiro Francisco Luís Madama que morre a 24 de Maio de 1578 e, “*jas enterrado dentro no ladrilho antre Sam Joam e Santa Cruz*” e cuja mulher, falecida a 9 de Junho do mesmo ano, está também enterrada, “*no ladrilho defronte de Sam Joam*”<sup>361</sup>.

### **António Cordeiro**, pedreiro.

A 9 de Novembro de 1572 António Cordeiro, filho do pedreiro Manuel Cordeiro, casa na igreja de S. Bartolomeu com Juliana Rodrigues; a 22 de Outubro de 1573, a 20 de Junho de 1576, a 11 de Janeiro de 1581 e a 3 de Março de 1583 António Cordeiro e sua mulher Juliana Rodrigues baptizam, na mesma igreja de S. Bartolomeu, os filhos Maria, António, Gaspar e Baltazar, respectivamente; ainda, a 30 de Abril de 1588, a 3 de Janeiro de 1590 e a 23 de

---

<sup>358</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, C. 1558-1589, fl. 158; T. 1, B. 1558-1593, fls. 53, 61, 73, 93, 124.

<sup>359</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 15, Liv. 41, fls. 107-110, T. 15, Liv. 42, fls. 66-68, 96/v-98/v; T. 16, Liv. 47, fls. 3-3/v.

<sup>360</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 2, 1570-1621, fl. 9/v.

<sup>361</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 64.

Janeiro de 1594 voltarão a baptizar os seus filhos Antónia, Manuel e Ana, na igreja de S. Tiago<sup>362</sup>.

A 3 de Maio de 1592 Domingos Cordeiro, seu filho e de sua mulher Domingas Mateus, casa na igreja de Santa Justa com Joana Matosa<sup>363</sup>.

A 21 de Dezembro de 1595 o imaginário António Cordeiro é padrinho de baptismo de uma filha do pedreiro João da Costa na igreja de S. Tiago<sup>364</sup>.

A 30 de Outubro de 1600 - Jerónima de Barros, viúva do imaginário António Cordeiro, renova emprazamento de olival e vinha em Sta Comba (Coimbra) que tinha feito com o marido<sup>365</sup>.

A 13 de Junho de 1604 e a 3 de Fevereiro de 1613 o pedreiro António Cordeiro é testemunha de casamentos na igreja de S. Tiago; a 4 de Junho de 1612 Ana Cordeira, filha de António Cordeiro e de Juliana Rodrigues, residentes na freguesia de S. Tiago, casa com Domingos Soares<sup>366</sup>.

António Cordeiro constitui, novamente, mais um caso de indefinição provocada pela existência de homónimos a trabalhar no mesmo período. O António Cordeiro casado em 1572 com Juliana Rodrigues pode, ou não, ter sido o mesmo que foi casado com Domingas Mateus e de cuja ligação resultou o filho Domingos Cordeiro que casou em 1592. O casal António Cordeiro // Juliana Rodrigues ainda vivia em 1612 a residir na freguesia de S. Tiago, quando se casou a sua filha Ana Cordeira. Não pode, portanto, ser o mesmo o imaginário António Cordeiro que já tinha falecido em 1600 deixando viúva Jerónima de Barros. Torna-se, assim, difícil averiguar com a conveniente precisão qual (quais) o(s) artista(s) envolvido(s) com as obras conhecidas e ligadas a este nome, tanto mais que a designação de pedreiro e imaginário serve alternadamente nos actos públicos, neste como noutros casos, para identificar a mesma pessoa.

---

<sup>362</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, C. 1558-1589, fl. 161/v; T. 1, B. 1558-1593, fls. 68/v, 74, 82/v, 84/v; *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 2, 1570-1621, fl. 117/v, 130/v, 153/v.

<sup>363</sup> A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 1, C. 1583-1608, fl. 111/v.

<sup>364</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 2, 1570-1621, fl. 165/v.

<sup>365</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 272-274.

<sup>366</sup> A.U.C.: *Livro dos Casamentos de S. Tiago*, T. 1, 1603- 1700, fls. 6/v, 35/v, 40/v.

Para além de presenças esporádicas no mosteiro de Santa Cruz (sem que se lhe possa atribuir qualquer trabalho em concreto) o apuramento da sua obra reside no desempenho do cargo de mestre das obras (com Gaspar Branco) na igreja de S. Miguel da Palmeira em 1588; identificado como entalhador e a residir na rua do Poço, no contrato em 1594 para o retábulo do Hospital Real (com o imaginário Manuel Fernandes de Tentúgal)<sup>367</sup>; e, um trabalho concluído em 1594, na capela de Santo Amaro (hoje capela das Almas) na igreja de Santa Cristina de Condeixa-a-Nova<sup>368</sup>.

### **Francisco da Costa**, pedreiro.

A 8 de Março de 1573, a 5 de Abril de 1576, a 27 de Julho de 1578 e a 9 de Setembro de 1579 o pedreiro Francisco da Costa e sua mulher Maria Francisca baptizam os seus filhos Brites, Francisco, Margarida e Leonor na igreja de S. Tiago<sup>369</sup>.

A 19 de Maio de 1580 Francisco da Costa, residente em Coimbra, contrata com Rodrigo Aires, cavaleiro fidalgo<sup>370</sup>, a construção de umas casas em Pé de Cão, no termo da cidade<sup>371</sup>. Francisco da Costa compromete-se a fazer casas com dois pisos, sendo o piso inferior destinado à constituição de celeiros de pão e o superior dotado de sala, cozinha, quarto e despensa. Toda a obra de pedra, cal e areia deveria incluir a formação de um pátio fechado com um grande portal (1.76 m. por 2.64 m.) de acesso. No total far-se-iam sete portais, seis janelas (quatro de assento e uma de canto, “*que vai em lugar de duas que fazem as ditas seis*”), duas chaminés (uma para a cozinha e outra para

---

<sup>367</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 72-76; 148-152.

<sup>368</sup> Pedro Dias, “António Cordeiro e as obras na igreja de Condeixa-a-Nova nos finais do séc. XVI”, *Mundo da Arte*, n.ºs. 8-9, Coimbra, Epartur, 1982, pp. 34-39; Pedro Dias, “Obras renascentistas na igreja de Condeixa-a-Nova”, *Arte Portuguesa...*, pp. 257-271.

<sup>369</sup> A.U.C.: *Livros dos Baptismos de S. Tiago*, T. 2, 1570-1621, fls. 19, 35/v, 48/v-49, 58.

<sup>370</sup> Rodrigo Aires, falecido antes de Agosto de 1602, foi prebendeiro do Cabido durante anos, tendo mantido relações cambiais com a Cúria Romana: António de Oliveira, *A vida económica e social de Coimbra de 1537 a 1640*, vol. II, Coimbra, 1972, p. 95.

<sup>371</sup> Ver Doc. XXXV.

a sala), duas cantareiras e uma escada de pedraria que desse acesso a um portal enquadado por duas colunas redondas com bases e capitéis em pedra de Ançã. A circunstância de que a construção se faria, “*conforme a hua traça e debuxo que lhe (a Rodrigo Aires) o dito Francisco da Costa tinha dado*”, parece apontar para a possibilidade de que este seja o autor do projecto aceite pela encomenda. A responsabilidade de Francisco da Costa passava também pela constituição da mão-de-obra envolvida (“*e meteraa nella bons officiais*”), em situação nem sempre usual nestes casos. Não foi possível vislumbrar quaisquer vestígios desta construção na localidade de Pé de Cão.

A 30 de Dezembro de 1589 e a 24 de Dezembro de 1590 Francisco da Costa encontra-se na igreja de S. Bartolomeu como padrinho de baptismos<sup>372</sup>.

**João Ramos**, pedreiro.

A 31 de Maio de 1573 testemunha, identificado como pedreiro em Celas, um casamento na igreja de S. Bartolomeu<sup>373</sup>.

**António Dias**, pedreiro.

A 31 de Outubro de 1574, a 10 de Abril de 1577, a 17 de Março de 1580 e a 16 de Março de 1586 o pedreiro António Dias de Montarroio, casado com Marta Pires, baptiza os seus filhos Miguel (falecido a 7 de Abril de 1589), Miguel (de novo), Francisco e Barnabé na igreja de S. João de Santa Cruz; na mesma igreja é ainda padrinho de baptismo a 22 de Maio de 1575 e a 24 de Fevereiro de 1577; a 12 de Fevereiro de 1579 é, também aqui, testemunha de um casamento<sup>374</sup>.

**Lucas Gonçalves**, pedreiro.

A 29 de Fevereiro de 1575, a 4 de Setembro de 1578 e a 5 de Agosto de 1588 o pedreiro Lucas Gonçalves, residente em Montarroio e casado com Olaia

---

<sup>372</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fls. 107, 122.

<sup>373</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, C. 1558-1589, fl. 162.

<sup>374</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, pp. 59-60.



Jorge, baptiza os filhos Diogo, Manuel e Domingos na igreja de S. João de Santa Cruz<sup>375</sup>.

**Tomé Velho**, escultor, mestre de obras e arquitecto.

A actividade de Tomé Velho encontra-se razoavelmente documentada a partir do momento em que D. José de Cristo chamou a atenção da historiografia para a imagem de S. Teotónio, na capela da sua invocação ligada à sala do capítulo do mosteiro de Santa Cruz, feita por “*hum portugues ... natural do campo de Coimbra chamado Thome Velho pai do doutor e prior de S. Bertholameu*”<sup>376</sup>; uma indicação posteriormente confirmada por frei Nicolau de Santa Maria que consultou os escritos de D. José de Cristo. Aos documentos e estudos, entretanto divulgados<sup>377</sup>, se deve o apuramento possível da obra de Tomé Velho e da sensibilidade expressa nas suas criações do foro escultórico e arquitectónico.

Assim se conhecem as suas intervenções na igreja do Salvador de Bouças (Bom Jesus de Matosinhos) a partir de 1576, rematando a obra (cujos resultados desagradaram à Universidade) que João de Ruão eternizava e executando o retábulo de que ainda sobrevivem algumas imagens; o seu papel de projectista da igreja da Misericórdia em Tentúgal cujas obras decorreram desde os primeiros anos da década de 80 e se prolongaram até 1592; para a mesma igreja desempenha simultaneamente o cargo de responsável das obras e escultor da imaginária do portal e do retábulo; a dualidade entre a obra de escultura e de arquitectura manifesta na capela de S. Teotónio (1582-1588) do mosteiro de Santa Cruz (embora não lhe pertençam nem a escultura do santo nem o grande arco triunfal da capela que o códice de D. José de Cristo

---

<sup>375</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, pp. 62-63.

<sup>376</sup> B.P.M.P.: Ms. 86, P. I, fl. 51/v. Na realidade, enganou-se o cronista dado que a escultura do santo foi posteriormente adquirida em Lisboa.

<sup>377</sup> P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*, pp. 112-119; P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, pp. 164-166, 209; J. M. Teixeira de Carvalho, “História e bibliografia dos estudos manuscritos ou impressos sobre a obra dos escultores franceses que trabalharam em Coimbra no século XVI”, *Arte e Arqueologia*, vol. I, Coimbra, 1930; A. Nogueira Gonçalves, “Tomé Velho. Artista coimbrão na passagem dos sécs. XVI-XVII”, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, Epartur, 1979, pp. 191-219; Carla A. Gonçalves, “Thomé Velho...”, pp. 105-130; Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...”, pp. 17-62.

denunciou ser de outra mão<sup>378</sup>; a capela de Duarte de Melo na Sé (1583-1584), com o arco entretanto mudado para o claustro; a responsabilidade pelo andamento das obras do dormitório do convento de Nossa Senhora do Carmo em Tentúgal (1585), cuja traça se deveu a Jerónimo Francisco; o desmembrado retábulo para a capela-mor da igreja matriz de Cantanhede (1589-1590); ou, finalmente, a sua não aclarada participação (1599) nos inícios da construção da igreja da Misericórdia em Aveiro e o seu trabalho na execução das portas da mesma igreja (1621).

Rotulado pela historiografia como expoente de uma cultura artística em “decadência”, Tomé Velho constitui a denúncia explícita do homem que, do último quartel do século XVI ao primeiro do século seguinte, não quis ou não soube integrar-se no universo credenciado da especialização de funções. Permanecendo até ao fim como arquitecto, imaginário ou carpinteiro de marcenaria, o artista da Lamarosa demarca-se do processo estatutário em curso na esfera das elites e integra-se numa dimensão periférica que prolonga a matriz medieval na aproximação do projectista à realização prática da obra.

### **“Fidalgo de Santa Justa”**, pedreiro.

A 10 de Novembro de 1577 a mulher do pedreiro identificado como “*fidalgo de Santa Justa*”, já falecido, é madrinha de baptismo na igreja de S. João de Santa Cruz<sup>379</sup>. Não foi possível apurar de quem se pudesse tratar.

### **António Afonso**, pedreiro.

A 1 de Janeiro de 1578 casa com Maria Manuel na igreja de S. Bartolomeu<sup>380</sup>.

### **Domingos Jorge**, pedreiro.

---

<sup>378</sup> “... ia esta desfeito o arco grande que elle (Jache Bruxel, para o anotador) fez este novo he doutra mão...): B.P.M.P.: Ms. 86, P. I, fl. 51/v.

<sup>379</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, pp. 63-64.

<sup>380</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, C. 1558-1589, fl. 165/v.

A 19 de Novembro de 1578 Domingos Jorge e sua mulher Ana Francisca baptizam a sua filha Maria<sup>381</sup>.

**Pero Gaspar**, pedreiro.

A 12 de Fevereiro de 1579 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz onde testemunha um contrato de procuração. Reside em Coimbra<sup>382</sup>.

**Bernardo Pires**, pedreiro.

Encontra-se documentado entre 1582 e 1597 e sempre ligado ao mosteiro de Santa Cruz. Aqui testemunha, a 17 de Novembro de 1582, a 28 de Novembro de 1584 e a 8 de Novembro de 1597, contratos de emprazamento que atestam a sua proximidade ao mosteiro<sup>383</sup>.

A 30 de Julho de 1590 contrata, mais uma vez, com os crúzios a única obra cuja responsabilidade lhe pode ser imputada, em parceria com Francisco Machado. Na ausência do padre D. Acúrsio, prior do mosteiro e Geral da Congregação, o padre D. Cristóvão, doutor em Teologia e vigário do mosteiro, estabelece com os pedreiros Bernardo Pires, morador em Celas e Francisco Machado, morador em Coimbra, o contrato de obrigação para fazer de empreitada, *“hum arco na entrada da ponte do barco em termo de Montemor ho velho na valla que se fez no campo de foja o quall arco hade ser da largura da dita valla que o convento ahi manda fazer e a serventia conforme a como vem a ponte do barco de pedra tosca com sua call segura para que se possa livremente pasar por ella a qual ffarã dentro de dous anos ... por preço de quorenta mill reais...”*<sup>384</sup>.

A consideração pelo seu trabalho pode deduzir-se através da nomeação como avaliador, juntamente com Luís Francisco, das obras para a igreja de Santa Olaia e capela da Quinta da Aboboreira, executadas por Simão Fernandes

---

<sup>381</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fl. 79/v.

<sup>382</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 16, Liv. 46, fls. 105-106/v.

<sup>383</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 16, Liv. 48, fls. 85-88; T. 17, Liv. 50, fls. 48-50/v; ; T. 18, Liv. 55, fls. 114/v-121/v.

<sup>384</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 18, Liv. 53, fl. 81.

segundo os projectos de Jerónimo Francisco, em contrato celebrado a 23 de Maio de 1595<sup>385</sup>.

### **Filipe Terzi**, engenheiro e arquitecto.

O conhecido arquitecto de Filipe II chega a Portugal em 1577 tendo ocupado, até à sua morte em 1597, o lugar proeminente no país que já foi suficientemente divulgado por vários autores. Mesmo assim, e embora seja conhecida a sua participação nas obras mais relevantes de patrocínio régio, continua hoje por apurar a sua efectiva responsabilidade ao nível da construção de edifícios como o torreão do Paço da Ribeira<sup>386</sup> ou a igreja de S. Vicente de Fora que “*passaram a dominar o perfil de Lisboa*”<sup>387</sup>, ou ainda o problema de Coimbra<sup>388</sup>.

Se não há a menor dúvida sobre a sua presença na cidade em 1583 (para examinar as obras da ponte sobre o Mondego e os mosteiros de S. Francisco e de Santa Clara, vizinhos ao rio), em 1592 (para atender a certo “*negocio*” que implicava a verificação de uma fonte e uma vala dentro da cerca do mosteiro de Santa Cruz)<sup>389</sup> ou noutros momentos não documentados, a verdade é que nenhum dos espaços sobreviventes em Coimbra se lhe pode, por enquanto, atribuir. Como já foi referido, no capítulo II, a indicação do seu nome como

---

<sup>385</sup> Ver Doc. XXXIV.

<sup>386</sup> Rafael Moreira, “O Torreão do Paço da Ribeira”, *Mundo da Arte*, nº 14, Coimbra, Epartur, 1983, pp. 43-48.

Na realidade, está já apurado o seu papel na definição do programa arquitectónico do Torreão: Miguel Soromenho, “A Administração da arquitectura: o Provedor das Obras Reais em Portugal no século XVI e na 1ª metade do século XVII”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997-1998, pp. 199, 206.

<sup>387</sup> Miguel Soromenho, “Classicismo, italianismo e «estilo chão». O ciclo filipino”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 381.

<sup>388</sup> Mais pacífico é o caso de Tomar, para onde executou o aqueduto, e do convento de Cristo, para onde foi nomeado mestre das obras em 1584, e sobre cujas obras existem registos de grande precisão: “*fes (frei Adrião Mendes, 9º prior do convento) com este Catholico Rey que mandasse se metessem os Altares da charola por dentro das paredes, fes o altarmor na forma que esta e fes o sacrario como vemos, fes se rodeasse a charola com os balaustres de pao santo e grades da Igreja pera o que veo Philippe tercio Enginheiro e arquitecto de sua Magestade fes se pintasse toda a charola e se fizesse o altar de Jesu em correspondencia do de Nossa Senhora. Pedio a sua Magestade mandasse acabar a claustra nova a qual so faltavão doze columnas no andar de cima e alguns arquos ... fes com o mesmo Rey se comecasse a obra das fontes*”: A.N.T.T.: *Ordem de Cristo*, Liv. 47, fl. 38/v.

<sup>389</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. III, pp. 94-95, 98-99.

arquitecto das traças para o colégio de Santo Agostinho, lançada por frei Nicolau de Santa Maria e agarrada pela historiografia, constitui uma hipótese insustentável. O “*negocio*” que preocupava Terzi e Filipe II (e que motivou a reunião com o bispo D. Afonso Castelo Branco, a Câmara, o corregedor e juiz de fora; não os cónegos de Santa Cruz) não era outro senão a preparação dos trabalhos relacionados com a construção das novas escolas em terrenos crúzios. Exactamente o local onde estes se preparavam para a realização de um outro projecto – o colégio de Santo Agostinho.

**António Pires**, pedreiro.

Em 1583, 1584 e 1586 encontra-se registado a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal. Em 1595 é ele quem fornece a pedra necessária para as obras da sacristia<sup>390</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Gaspar Rodrigues**, pedreiro.

Em 1583, 1584 e 1586 encontra-se registado a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal, tendo esculpido as frestas da igreja; por 1586 trabalha também como lavrante para o convento de Nossa Senhora do Carmo de Tentúgal<sup>391</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Domingos Vaz**, pedreiro.

Em 1583 e 1584 encontra-se registado a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>392</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Simão Luís**, pedreiro.

Em 1583 e 1584 encontra-se registado a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>393</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

---

<sup>390</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” , pp. 27-29.

<sup>391</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” pp. 27-28, 34.

<sup>392</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 27.

**Cristóvão Fernandes**, pedreiro.

Por 1583 e anos seguintes encontra-se registado a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>394</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Agostinho Pires**, pedreiro.

Por 1583 e anos seguintes encontra-se registado a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>395</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**João da Costa**, pedreiro.

A 15 de Outubro de 1584, a 11 de Setembro de 1587, a 11 de Fevereiro de 1590, a 24 de Junho de 1592, a 21 de Dezembro de 1595, a 9 de Junho de 1600 e a 5 de Janeiro de 1603 o pedreiro João da Costa e sua mulher Maria Gomes baptizam, na igreja de S. Tiago, os filhos Maria, Isabel, Ana, João, Luzia, Isabel (com a primeira provavelmente falecida) e Manuel; a 7 de Janeiro de 1620 João da Costa é aí testemunha de um casamento; João da Costa morre a 30 de Maio de 1630 e é enterrado na igreja de S. Tiago; a sua filha Isabel da Costa casa a 10 de Agosto de 1630 (com os pais já falecidos) com Manuel Rodrigues também na igreja de S. Tiago<sup>396</sup>.

**Manuel João**, mestre de obras e arquitecto.

As primeiras indicações sobre a sua actividade situam-no, por 1586 (a tratar-se do artista de Coimbra), a trabalhar nas obras do convento de Nossa Senhora do Carmo em Tentúgal<sup>397</sup>.

Nos últimos anos do século XVI e primeiros da centúria seguinte, encontra-se a trabalhar com Francisco Fernandes, António Fernandes e Onofre

<sup>393</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 28.

<sup>394</sup> Carla A. Gonçalves, “Thomé Velho...” p. 115.

<sup>395</sup> Carla A. Gonçalves, “Thomé Velho...” p. 115.

<sup>396</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 2, 1570-1621, fls. 88/v, 110/v, 132/v, 146/v, 165/v, 192, 211; *Livro dos Casamentos de S. Tiago*, T. 1, 1603-1700, fls. 67/v, 70/v-71; *Óbitos de S. Tiago*, T. 1, 1616-1678, fl. 6.

Simões nas obras do colégio do Carmo ligadas à reforma de frei Amador Arrais<sup>398</sup>. Em 1606 participou também, com António João e Manuel Duarte, nas medições realizadas às obras do colégio de S. Bento<sup>399</sup>.

Se for este o Manuel João pedreiro e imaginário que, a 15 de Fevereiro de 1608, se regista como padrinho de baptismo<sup>400</sup> comprova-se, não apenas a corrente duplicidade da identificação, mas também a sua preparação em domínios paralelos que envolvem o tratamento escultórico da pedra.

A 24 de Novembro de 1619 Manuel João, identificado agora como arquitecto, é instituído no cargo de “*Mestre de suas (de Sua Magestade) obras da cidade de Coimbra ... e sua Comarca em igrejas e ospitais e todas as mais obras que se fizerem por conta da fazenda de Sua Magestade nas igrejas e ospitais de Sua Magestade em quaisquer outras partes da dita cidade ou Comarca assi e da maneira que servia Jerónimo Francisco, proprietário que foi do dito cargo, gozando de todos os privilegios e liberdades de que gozam os mais mestres das obras de Sua Magestade*”<sup>401</sup>. Ou seja, em substituição de Jerónimo Francisco, falecido pelo ano de 1598, Manuel João assumia o cargo (vago por cerca de 20 anos) de arquitecto régio na cidade de Coimbra.

A 21 de Julho de 1623, reunido o Cabido de Coimbra e considerados os inconvenientes da não existência de um responsável pelas obras na Sé, foi deliberada a aprovação de Manuel João para o cargo de mestre das obras, em substituição de Francisco Fernandes que anteriormente o ocupava<sup>402</sup>.

Será, necessariamente, à luz dessas credenciais que terá também de ser analisado o seu desempenho na questão, ainda não totalmente resolvida, da

<sup>397</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...”, p. 34.

<sup>398</sup> A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, p. 133.

<sup>399</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...”, p. 38.

<sup>400</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, p. 115.

<sup>401</sup> A.H.M.C.: *Livro do Registo*, T. 17, 1618-1620, fls. 140-140/v: doc. gentilmente cedido pela Dr<sup>a</sup> Carla Gonçalves.

<sup>402</sup> Manuel Lopes de Almeida, “Acordos do Cabido de Coimbra”, P. II, p. 131.

Será, provavelmente, já da sua responsabilidade a obra que o Cabido mandava executar, logo a 1 de Agosto de 1623, no “*lanco da Claustra que fica por sima ao longo da torre dos cinos. E juntamente o outro lanco que fica ao longo da casa da madeira da obra E audiencia. E dipois de se considerar tudo se assentou que o senhor obreiro mandasse logo correr com esta obra pera que estes dous lancos de Claustra se fizessem perfeitamente de arcos, E telha e madeira e ripa / E isto muito seguro E perfeito cõ a breuidade posiuel*”: Manuel Lopes de Almeida, “Acordos do Cabido de Coimbra”, P. II, p. 132.

sacristia do mosteiro de Santa Cruz. De há muito que é conhecido o contrato que os crúzios fizeram, a 7 de Agosto de 1623, com o cabouqueiro Jorge Gaspar de Ançã para o fornecimento de pedra destinada então à sacristia<sup>403</sup>. Por ele Jorge Gaspar obrigava-se a, “... *lhe dar arancada toda a pedraria necessaria pera abobada da sancristia que hora novamente fazem muito boa massia, alva, e bem desbastada tudo a contento do dito mosteiro, e do padre dom Pero Camarario delle e com parecer dos officiais, mestre, e aparelhadores e isto atee todo o mês de novembro que vem do presente anno de seiscentos e vinte tres em preço de tresentos e sincoenta reais cada chave e balçor E as meas chaves e cada dous cruzeiros e rampantes em cada carada a cento e sincoenta reais cada mea chave, ho mesmo cada duas peças dos cruzeiros e rampantes ... E outro si se obrigua a dar toda a mais pedraria necessaria pera os arcos e cepo (?) daboboda da dita sancristia a cento e sincoenta reais por cada pedra dos ditos arcos e cepo (?) da dita aboboda conforme ao rol e medida que para tudo lhe foi dado pelo mestre manonel João E que nesta forma e preço estavão contratados*”<sup>404</sup>. Manuel João assumia, pelo menos, a responsabilidade do acompanhamento das obras.

A sacristia “velha”, resultado das ampliações à sacristia manuelina<sup>405</sup>, de abóbada de aresta em tijolo, era assim desmantelada em 1622 para se dar início à formação de um outro espaço mais amplo e actualizado<sup>406</sup> que não deixou de incorporar antigos elementos. Na nova sacristia, “*se poem este pedaco de abobeda que ficou da velha, não em a sancristia, mas fora della, em hum transito que esta pera a parte do ocidente por onde vão pera o Sanctuareo onde tambem se comessa hua escada nova que sobe pera o coro*”<sup>407</sup>. Ainda se

---

<sup>403</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. II, pp. 35-36.

<sup>404</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 20, Liv. 60, fl. 45.

<sup>405</sup> “*A sancristia foi reedificada a segunda vez quando a igreja. depois na era de mil e quinhentos e noventa, pouquo mais ou menos, se acrecentou pera a parte das Figueirinhas. e agora ... se reedificou ou comessou a edificar a terceira vez*”: B.P.M.P.: Ms. 86, fl. 52/v; Vergílio Correia, “Notícias sobre a topografia do Mosteiro de Santa Cruz...”, p. 248.

<sup>406</sup> “... *a sancristia velha a qual agora neste anno de mil e seiscentos e vinte e dous se desfaz, em cujo mesmo lugar se fabrica outra nova por traca de hum mestre de Lisboa que a isso so veo ... Quando se fez a Igreja, fesse tambem a sancristia que agora se desfaz por ser piquena, a qual era da mesma obra da igreja ainda que na abobeda não era toda de pedra mas so quatro rompantes que fazião duas cruces nas quais se fundava a mais abobeda de tijollo, ao modo de abobeda de aresta como dizem os architectos*”: B.P.M.P.: Ms. 86, fls. 51/v-52.

<sup>407</sup> B.P.M.P.: Ms. 86, fl. 51/v.



mantém a escadaria com a respectiva cobertura rematada abruptamente no piso inferior.

A sacristia com as dependências anexas preserva, aliás, um grande sentido de unidade embora com algumas alterações ditadas pelas necessidades renovadas de circulação (o arco que protegia o armário para os cálices está transformado em porta de comunicação com a igreja). O espaço central é tratado como uma grande “caixa” rectangular coberta pela abóbada dividida em três tramos e exuberantemente preenchida por motivos de “ponta de diamante” e caixotões octogonais de onde pendem bocetes. As pilastras dóricas, que têm continuidade nos arcos torais, apresentam registos almofadados em alternância, num procedimento que se haveria de tornar comum na arquitectura da região. A profusa iluminação da sacristia provém sobretudo da grande janela termal no topo nascente, porventura, a primeira a construir-se na cidade. A decoração envolvente aos vários portais da sacristia fazem apelo a uma corrente de sabor flamenguizante que já se tinha manifestado com toda a evidência na capela dos Reis Magos na igreja do mosteiro de S. Marcos. A casa do lavabo e o átrio da capela da relíquia apresentam-se de maneira mais sóbria com abóbadas em caixotões rectangulares.

A atribuição dos planos para a sacristia de Santa Cruz ao mestre Manuel João parece constituir uma temeridade a que ninguém ainda se atreveu, mesmo reconhecendo nela a “*concessão a um gosto local*”<sup>408</sup> ou a possibilidade de realização prática de um projecto anterior à chegada documentada de Pedro Nunes Tinoco a Coimbra (1622); não obstante a identificação de Manuel João como arquitecto do rei e das suas obras em Coimbra a partir de 1619 e substituindo no cargo a Jerónimo Francisco. A envergadura da sacristia tem “obrigado” a historiografia a seguir à risca as indicações de D. José de Cristo (que a entrega a Tinoco) menosprezando, por vezes, a garra inventiva de uma mão-de-obra local, as imprecisões dos cronistas e a sua vontade de ligar às instituições a que pertencem os nomes mais credenciados do país. A figura tutelar dos planos para a sacristia do mosteiro de Santa Cruz, que desde a segunda metade do século anterior parece prescindir das equipas de Lisboa no capítulo da arquitectura, permanece, mesmo assim, uma incerteza.

As duas cruzes de Celas, assinadas e datadas de 1622 e 1623<sup>409</sup>, poderão ou não pertencer-lhe dada a comprovada existência de, pelo menos, um homónimo documentado em datas próximas.

O mestre das obras, que haverá de corresponder ao arquitecto, morre paralítico em Celas, onde reside, a 24 de Março de 1628<sup>410</sup>.

O pedreiro Manuel João que se encontra também registado a partir de 1638 não pode, portanto, ser o mesmo. Na igreja de S. Bartolomeu este último foi padrinho de baptismo a 1 de Agosto de 1638; a 26 de Agosto de 1643, casado com Maria Francisca e residente no “*Terreiro das freiras de Santa Clara*”, baptiza o filho Francisco e, a 10 de Abril de 1644, volta a ser padrinho de baptismo na mesma igreja<sup>411</sup>.

### **André Serra**, pedreiro.

Em 1586 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>412</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

### **Mateus Gonçalves**, pedreiro.

Em 1586 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>413</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

### **Estevão Gonçalves**, pedreiro.

Em 1586 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>414</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

### **Miguel Fernandes**, pedreiro.

<sup>408</sup> Miguel Soromenho, “Classicismo, italianismo e «estilo chão»...”, pp. 390-391.

<sup>409</sup> A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, p. 196.

<sup>410</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, p. 115.

<sup>411</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptizados de S. Bartolomeu*, T. 2, 1606-1645, fls. 215, 250, 256/v.

<sup>412</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 28.

<sup>413</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 28.

<sup>414</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 28.

Em 1586 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>415</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Manuel Gonçalves**, pedreiro.

Em 1586 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal; reside em Tentúgal e é casado com Branca Fernandes<sup>416</sup>. Poderá ser o mesmo que, por 1609-1610, trabalha nas obras de acabamento da igreja da Misericórdia em Coimbra<sup>417</sup>.

**António Gaspar**, pedreiro.

Em 1586 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>418</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Simão Pires**, pedreiro.

Em 1586 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>419</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Amaro Lopes**, pedreiro.

Em 1586 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal; embora possa tratar-se de mão-de-obra local, em 1610, se for o mesmo, vive já em Coimbra na rua das Rãs<sup>420</sup>.

A 16 de Fevereiro de 1614 morre o pedreiro Amaro Lopes e, “*seu corpo esta enterrado no adro*” da igreja de S. João de Santa Cruz<sup>421</sup>.

**Manuel Pires**, pedreiro.

---

<sup>415</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 28.

<sup>416</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 28.

<sup>417</sup> João José Cardoso, *Santas e Casas...*, p. 33.

<sup>418</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 28.

<sup>419</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 28.

<sup>420</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 28.

<sup>421</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 64.

Em 1586 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>422</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Gonçalo Pires**, pedreiro.

Em 1586 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>423</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Afonso Rodrigues**, pedreiro.

Em 1586 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>424</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Estevão Fernandes**, pedreiro.

Por 1586 trabalha nas obras do convento de Nossa Senhora do Carmo em Tentúgal<sup>425</sup>. Trata-se provavelmente, de mão-de-obra local.

**Francisco Rodrigues**, pedreiro.

Trabalha nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúga a partir de 1586 até 1592, altura em que assenta aí os algerozes com um seu irmão<sup>426</sup>.

**Fernão Fernandes**, pedreiro.

Em 1588 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>427</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Domingos Gomes**, pedreiro.

Em 1588 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>428</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

---

<sup>422</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 28.

<sup>423</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 28.

<sup>424</sup> Carla A. Gonçalves, “Thomé Velho...” p. 115.

<sup>425</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 34.

<sup>426</sup> Carla A. Gonçalves, “Thomé Velho...”, p. 115; Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...”, p. 29.

<sup>427</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 29.

**António Fernandes Galhetas**, pedreiro.

Em 1588 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>429</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Francisco Álvares**, pedreiro.

Em 1588 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>430</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Belchior Rodrigues**, pedreiro.

Em 1588 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>431</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Roque Fernandes**, pedreiro.

A 14 de Março de 1588 contrata, em parceria com António Martins, as obras da ponte em Figueira do Campo. Reside em Ansião<sup>432</sup>.

**António Martins**, pedreiro.

A 14 de Março de 1588 contrata, em parceria com Roque Fernandes, as obras da ponte em Figueira do Campo. Reside em Tentúgal<sup>433</sup>.

**Gaspar Branco**, pedreiro.

Foi Prudêncio Quintino Garcia quem divulgou a sua participação, em conjunto com António Cordeiro, na obra da igreja de S. Miguel de Palmeira, pertença da Universidade. A 17 de Junho de 1588, a instituição cedia um

---

428 Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 29.

429 Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 29.

430 Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 29.

431 Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 29.

432 A.U.C.: *Registos Notariais*, Tab. António Martins, Liv. 57, fls. 61/v-63: Dep. V, S. 1ª Esq., Est. 9, Tab. 5, nº 57.

empréstimo aos empreiteiros para que estes pudessem acabar a obra ainda não concluída<sup>434</sup>.

**Domingos Simões**, pedreiro.

Em 1589 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>435</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Marques Gomes**, pedreiro.

Em 1589 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>436</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Francisco João**, pedreiro.

Em 1589 encontra-se a trabalhar nas obras da igreja da Misericórdia de Tentúgal<sup>437</sup>. Trata-se, provavelmente, de mão-de-obra local.

**Francisco Machado**, pedreiro.

A 30 de Julho de 1590 estabelece, em parceria com Bernardo Pires, um contrato de obrigação com o mosteiro de Santa Cruz para fazer o arco na vala do paul de Foja (Montemor-o-Velho) à ponte do Barco<sup>438</sup>.

**Gaspar Francisco**, pedreiro.

A 9 de Maio de 1591 Gaspar Francisco e sua mulher Brazia Fernandes fazem baptizar seu filho Manuel na igreja de S. Bartolomeu<sup>439</sup>.

---

<sup>433</sup> A.U.C.: *Registos Notariais*, Tab. António Martins, Liv. 57, fls. 61/v-63: Dep. V, S. 1ª Esq., Est. 9, Tab. 5, nº 57.

<sup>434</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 148-152.

<sup>435</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 29.

<sup>436</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 29.

<sup>437</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...” p. 29.

<sup>438</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 18, Liv. 53, fls. 81-82.

**Domingos Gonçalves**, pedreiro.

A 1 de Março de 1592, e associado a Fernão Martins, Domingos Gonçalves, pedreiro residente em Ançã, estabelece com o mosteiro de Santa Cruz um contrato para a construção da igreja de Santo Agostinho em Antuzede, da freguesia de S. João de Santa Cruz<sup>440</sup>. Domingos Gonçalves comprometia-se então a fazer toda a obra de pedraria que incluía os quatro cunhais do corpo da igreja, dois cunhais na capela, o portal principal da igreja, “*darco por fora e quadrado por dentro e tera oito palmos de vão e com a altura que demandar que sera de doze pera cyma, e o feytio e obra sera de hum buçel e hua meia cana e hum filete tambem redondo com sua cornija por çima*” (ou seja, respeitando a proporção áurea), o portal lateral copiando o modelo de um dos portais do mosteiro, uma cruz para colocar nos dois portais com o pé, “*posto num Coração, e o frontespicio da porta onde assenta a Cornija sera de pedrarya pera nelle se fazerem huas letras*”, o arco cruzeiro, “*de doze palmos de vão, e largo e dezoyto palmos de Alto com seu rotolo na Chave do Arco como a propia obra do Portal pryncipal*”, uma fresta para a capela e outra para o corpo da igreja, “*e fara mais hum campanaryo no cunhal da porta pryncipal da parte da Epistola todo de pedrarya muito bem lavrado*”. Por toda a obra receberia 25 mil reais por quatro vezes.

**Fernão Martins**, pedreiro.

A 1 de Março de 1592, associado a Domingos Gonçalves, o pedreiro residente em Ançã, estabelece com o mosteiro de Santa Cruz um contrato para a construção da igreja de Santo Agostinho em Antuzede, da freguesia de S. João de Santa Cruz<sup>441</sup>. Fernão Martins comprometia-se então a fazer aí toda a obra de alvenaria que compreendia as paredes com dois palmos e meio de largura no corpo da igreja (com dezoito palmos de altura, de vão cinquenta palmos de comprido e vinte e cinco de largo) e na capela (mais baixa, com

---

<sup>439</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fl. 126.

<sup>440</sup> Ver Doc. XXXVI.

<sup>441</sup> Ver Doc. XXXVI.

quinze palmos de altura e quadrada com dezassete palmos por lado) e também a assentar a pedraria dos arcos, cunhais, portais e frestas. Receberia por quatro vezes à razão de quinhentos e sessenta reais por braça.

Não foi possível saber se é este o pedreiro Fernão Martins, em 1634 ao serviço da Universidade, que terá, eventualmente, participado na construção da Porta Férrea<sup>442</sup>.

### **Domingos Cordeiro**, pedreiro.

A 3 de Maio de 1592 Domingos Cordeiro, pedreiro e filho do pedreiro António Cordeiro e de sua mulher Domingas Mateus da freguesia de S. Bartolomeu, casa com Joana Matosa da freguesia de Santa Justa<sup>443</sup>.

### **Luís Álvares**, pedreiro e mestre de obras.

Sem que fosse possível apurar outros dados, sabe-se apenas que a 12 de Dezembro de 1592 é referido como mestre de obras em Coimbra<sup>444</sup>.

### **Belchior da Fonseca**, pedreiro.

A 27 de Dezembro de 1592 foram baptizadas na igreja de S. Bartolomeu Maria e Francisca, filhas do pedreiro Belchior da Fonseca e de sua mulher Guiomar Dias, dos Paços de Santa Clara<sup>445</sup>.

### **Jerónimo de Ruão**, arquitecto.

A única referência documental que se conhece acerca da estadia em Coimbra do conhecido arquitecto da infanta D. Maria localiza-o no mosteiro de Santa Cruz em 27 de Março de 1593, juntamente com o seu filho único Miguel de Ruão, de 20 anos de idade e estudante da Universidade, para o contrato de

---

<sup>442</sup> Vergílio Correia, “Obras antigas da Universidade”, *Obras*, vol. I, p. 163.

<sup>443</sup> A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 1, C. 1583-1608, fl. 111/v.

<sup>444</sup> António de Oliveira, “Estrutura social de Coimbra no século XVI”, p. 84.

<sup>445</sup> A.U.C.: *Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos*, T. 1, B. 1558-1593, fl. 132.



venda das casas e quintal à torre dos sinos onde tinha vivido seu pai João de Ruão<sup>446</sup>.

**Simão Francisco**, pedreiro.

A 14 de Maio de 1595 Simão Francisco, pedreiro e natural de Ançã, casa na igreja de Santa Justa com Maria Antónia<sup>447</sup>. A 15 de Dezembro de 1600, a 10 de Fevereiro de 1603, a 13 de Abril de 1608, a 21 de Novembro de 1610 e a 8 de Abril de 1613 o mesmo casal baptiza, na igreja de S. João de Santa Cruz, os seus filhos Antónia, António, Manuel, Jacinta e Brites; a 22 de Novembro de 1626 testemunha o casamento de uma filha do pedreiro António João; Simão Francisco morre a 2 de Abril de 1626, tendo sido enterrado na igreja de S. João de Santa Cruz junto da pia de água benta<sup>448</sup>.

**Luís Francisco**, pedreiro.

A 23 de Maio de 1595 é nomeado pelo mosteiro de Santa Cruz, juntamente com Bernardo Pires, como avaliador das obras a realizar por Simão Fernandes para a igreja de Santa Olaia (Montemor-o-Velho) e capela da Quinta da Aboboreira, segundo projectos de Jerónimo Francisco<sup>449</sup>. A avaliação incidiria sobre a “*pedraria e guarnições desta obra e abobadas e tudo o que não for alvenaria*”. É neste documento que se refere a sua qualidade de aparelhador do colégio de Santo Agostinho denunciando-se, assim, o reforço da sua ligação aos crúzios e a sua participação em mais um dos projectos de Jerónimo Francisco.

**André Nunes**, pedreiro.

A 7 de Julho de 1597 regista-se um acerto de contas entre o colégio de S. Bento, representado por frei Teodósio de S. Bento, mordomo do colégio e com procuração do abade frei Gregório das Chagas, e o pedreiro André Nunes,

---

<sup>446</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 18, P. II, Liv. 54, fls. 136-138. Doc. publicado em P. Quintino Garcia, *João de Ruão...*, pp. 42-46.

<sup>447</sup> A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 1, C. 1583-1608, fl. 116/v.

<sup>448</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 61.

<sup>449</sup> Ver Doc. XXXIX.

morador em Celas, pela obra feita para o colégio de um “*muro da sua cerqua que estaa ao longo donde chamã via longa no baixo da sua quinta e cerqua ho qual elle fizera e tinha acabado conforme a obrigasã que tinha de ho dar feito*”<sup>450</sup>.

### **Mateus Rodrigues**, pedreiro.

A 11 de Maio de 1598 Mateus Rodrigues, mestre das obras de Leiria e residente em Alcobaça, contrata com o mosteiro de Santa Cruz a construção da ermida de Santa Catarina de Rebame em Redondos, anexa ao mosteiro<sup>451</sup>. Mateus Rodrigues comprometia-se então a derrubar a ermida velha e, no mesmo sítio, a construir uma nova, quadrada com 4.40 m. de lado e outros 4.40 m. de altura até à cimalha redonda. Ao longo da cimalha correria um friso de alvenaria. A ermida, dotada com quatro cunhais, teria um único portal e uma fresta. No interior, que deveria ser ladrilhado, o mestre faria ainda o altar com degrau, uma galheta para o altar, uma pia de água benta metida na parede e um nicho para a imagem de Santa Catarina, “*muy bem lavrado que tera dous pedestais com suas vazas, e duas collunas quadradas com seus capiteis alquitrava e fryjo e com seus remates tudo bem lavrado*”, numa clara atitude de ingerência no campo escultórico. Interessante neste contrato é a formação da abóbada com arcos cruzeiros e com a chave central em forma de pirâmide, o que constitui uma solução aparentemente fora de tempo mas que, na realidade, mais não faz do que traduzir o emprego continuado das abóbadas nervuradas. A ermida seria acompanhada por varandas nos quatro lados revelando-se uma determinação singular que acentua a impressão de centralidade do espaço. Por todo o seu trabalho Mateus Rodrigues receberia, repartidos, cento e vinte mil reais.

### **Baltasar Álvares**, arquitecto.

Um dos homens mais importantes no panorama da arquitectura do último quartel do século XVI e primeiro do seguinte, sobrinho de Afonso

---

<sup>450</sup> A.U.C.: *Registos Notariais*, Tab. António Martins, Liv. 64, fl. 114/v: Dep. V, S. 1ª Esq., Est. 9, Tab. 5, nº 64.

<sup>451</sup> Ver Doc. XL.

Álvares (falecido em 1578) e mestre das obras da comarca do Alentejo, dos paços de Santarém, Almeirim e Salvaterra, a Baltasar Álvares (com uma hipotética estadia na Itália entre 1575 e 1578, avançada por Rafael Moreira<sup>452</sup>) cabe um longo *curriculum* ao serviço do rei e das instituições religiosas de maior dinamismo e vitalidade construtiva do período. Não é, assim, estranho que a historiografia lhe tenha já dedicado extensas páginas, reconhecendo a sua importância em obras tão paradigmáticas como a igreja de S. Vicente de Fora<sup>453</sup>, o complexo hospitalar de Nossa Senhora da Luz de Carnide (1610-1614) patrocinado pela infanta D. Maria<sup>454</sup>, a igreja de S. Domingos de Benfica, o mosteiro de S. Bento da Saúde em Lisboa ou as principais casas da Companhia de Jesus (Lisboa, Coimbra e Porto), de uma grande coerência compositiva na articulação entre as directivas emanadas de Roma e a sua pessoal interpretação do espaço<sup>455</sup>. Também desenhador de retábulos (capela-mor de S. Julião de Setúbal e capela do cruzeiro da igreja de S. Roque) e de obras de madeiramento (S. Julião de Setúbal) Baltasar Álvares, ”já nada conserva da figura tradicional do mestre-de-obras, reclamando para si a

---

<sup>452</sup> Rafael Moreira, “A arquitectura militar”, *História da Arte em Portugal*, vol. 7, Lisboa, Ed. Alfa, 1986, p. 150.

<sup>453</sup> Com grande probabilidade de ser Herrera o autor do projecto. A 25 de Agosto de 1582, nas cerimónias do lançamento da primeira pedra e com a presença do cardeal Alberto, “vestido de todo de vermelho insignia de sua dignidade, e logo atraz o Bispo com os seus Ministros; e assi por esta ordem forão descendo por huma prancha Larga e o fundamento da torre onde ja estavam Balthezar Alvarez Cavaleiro do habito de Cristo Mestre e Architecto das obras ... e o aparelhador dellas com hua colher na mão fazendo com a cal a cama onde se avia de Lançar e enquanto o Bispo hia dizendo as Orações que ordena o Pontefical em semelhantes actos, o cardeal pegando na pedra com ajuda do Mestre, e aparelhador a pos no Lugar preparado ... Lançada a primeira pedra fundamental se comessou logo com muito fervor a trabalhar na obra, que a Magestade Del Rey Philippe veyo a ver depois duas vezes, pagandosse muito della por ser debuxo, que elle mandara fazer por Joan Herrera seu grande architecto, aprovado por Philippe 3º (Filipe Terzi) e outros grandes architectos, e por elle que tinha muito bom voto nestas materias; e não se achou S. Magestade ao lancar da primeira pedra fundamental por então se achar indesposto”: A.U.C.: D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente – Catalogo dos Piores do Mosteiro de Sam Vicente*, P. II, Ms. 632, fl. 119.

<sup>454</sup> Hilda Moreira de Frias, *A arquitectura régia em Carnide/Luz*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1994, pp. 95-96.

<sup>455</sup> Salientem-se apenas os estudos mais relevantes: George Kubler, *A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes 1521-1706*, Lisboa, Ed. Vega, 1988; José Eduardo Horta Correia, *Arquitectura Portuguesa. Renascimento, maneirismo, estilo chão*, Lisboa, Ed. Presença, 1991, pp. 58-60; Fausto Sanches Martins, *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologia. Artistas. Espaços*, dissertação de Doutoramento polic., vol. I, Porto, F.L.P., 1994; Miguel Soromenho, “Classicismo, italianismo e «estilo chão»...”, pp. 377-403.

*orientação de todas as fases das empreitadas e desligando-se da sua realização material*”<sup>456</sup>.

Em Coimbra está apurada a sua responsabilidade na projecção da igreja dos jesuítas (com a primeira pedra solenemente lançada a 7 de Agosto de 1598) e da igreja do colégio de S. Bento (começada em 1576, sagrada a 19 de Março de 1634 e demolida em 1932). Entre as duas há que reconhecer a proximidade em planta, com a consagração da nave única e capelas laterais inter-comunicantes, com transepto que não ultrapassa a linha geral do rectângulo exterior (num esquema que se implantava em Portugal e que tinha directos precedentes na igreja da Graça), a mesma organização da cúpula assente sobre o cruzeiro e uma fachada definida pelos mesmos cinco tramos<sup>457</sup> (embora mais agitada a dos jesuítas, sobretudo ao nível da dinâmica posteriormente estabelecida no registo superior) repetindo, afinal, o sentido imprimido nas fachadas dos edifícios da responsabilidade de Álvares. Na fachada de S. Bento incorpora-se o nártex (espaço que haveria de merecer tratamento quase obrigatório na Ordem do Carmo mas que não é exclusivo desta Ordem religiosa como o provam a igreja do Carmo e as duas igrejas franciscanas deste período em Coimbra) com a integração de uma serliana, cuja visibilidade em Coimbra apenas tem paralelo no claustro do colégio de Santo Agostinho.

A grande diferença entre as duas igrejas de S. Bento e de Jesus, para além da volumetria e da escala, reside na sensibilidade decorativa que dinamiza o espaço interno. Na primeira expõem-se, nas abóbadas de caixotões da capela-mor e das capelas laterais, os conteúdos plásticos retirados das gravuras flamengas e que encontram eco nas igrejas de S. Domingos e de Santo Agostinho ou na sacristia de Santa Cruz. Na igreja jesuítica, verdadeiro manifesto do estilo chão, fixam-se os valores iconográficos da Contra Reforma

---

<sup>456</sup> Miguel Soromenho, “Classicismo, italianismo e «estilo chão»...”, p. 385.

<sup>457</sup> Já Haupt tinha visto os paralelismos que se detectam entre as duas: “*À fachada (de S. Bento) bela, simples e austera falta o remate superior e estavam talvez planeadas duas pequenas torres. As suas formas são delicadas e livres. A planta é muito semelhante à da Sé Nova, só que as capelas laterais são aqui mais baixas e pequenas. A arquitectura da nave é muito delicada, mas sóbria e digna. Abóbadas de caixotões cobrem todos os recintos, ostentando singular riqueza e formosura nos braços do transepto e na ábside quadrada do coro. A cúpula semi-esférica com caixotões e lanternim assenta directamente sobre o cruzeiro, como na catedral*”: Albrecht Haupt, *A arquitectura do Renascimento em Portugal. Do tempo*

numa atenção criteriosa à importância da liturgia e da pregação. É no apelo constante à força “tectónica” dos elementos da arquitectura que se estabelecem aqui os ritmos decorativos, orientadores e programados pela cadência da repetição. Na realidade, o que se verifica na cidade é o acolhimento de dois percursos decorativos alternativos que traduzem duas formas diferentes de interpretar a plasticidade do espaço.

Baltasar Álvares morre em 1624.

### **Onofre Simões**, pedreiro.

Nos últimos anos do século XVI e princípios do seguinte trabalha (com Francisco Fernandes e Manuel João) na igreja do colégio do Carmo, da reforma de frei Amador Arrais<sup>458</sup>.

### **Manuel Fernandes**, pedreiro.

As notícias de Manuel Fernandes, que é identificado como pedreiro, como imaginário ou ainda assumindo os dois ofícios, correspondem, na realidade, a vários homónimos activos nos últimos anos do século XVI e primeira metade da centúria seguinte.

A 15 de Janeiro de 1601 e a 4 de Outubro de 1607 o pedreiro Manuel Fernandes, residente em Montarroio e casado com Isabel Antónia, baptiza os filhos Francisco e Manuel na igreja de S. João de Santa Cruz; Isabel Antónia morre a 18 de Maio de 1608 tendo sido enterrada em Santa Cruz<sup>459</sup>.

A 8 de Novembro de 1609 o pedreiro Manuel Fernandes, casado com Maria Pinheira, baptiza o seu filho Manuel que, provavelmente, é o Manuel Pinheiro (filho do pedreiro Manuel Fernandes e de sua mulher Maria Pinheira, moradores na freguesia de S. Pedro) que casa com Margarida Francisca a 12 de Janeiro de 1631<sup>460</sup>.

---

de D. Manuel, o Venturoso, até ao fim do domínio espanhol, Lisboa, Ed. Presença, 1986, pp. 223-224.

<sup>458</sup> A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, p. 133.

<sup>459</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 63.

<sup>460</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 63; A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 3, C. 1626-1646, fl. 106/v.

Não deverá tratar-se de nenhum dos anteriores o pedreiro Manuel Fernandes, residente em Santa Clara e filho de Fernão Pires e Justa Duarte, que casa com Isabel Pinha na igreja de S. Bartolomeu a 12 de Fevereiro de 1618<sup>461</sup>. De igual forma, não é possível saber se corresponde a algum destes o Manuel Fernandes, oficial da Lamarosa (Tentúgal), que, nas obras em Santa Cruz nos inícios da década de vinte de seiscentos, “*andando alimpando a capela onde querem por o Santo varão D. Telo, caio do andaime onde estava sobre hum banco, o qual não podendo com o peso quebrou, caio este homem de costas sobre hum monte de pedras grandes que forão de hum arco antigo do Sacrario*”<sup>462</sup>.

A 27 de Junho de 1618 Manuel Fernandes pedreiro é padrinho de baptismo na igreja de S. Tiago de um filho do carpinteiro Manuel Fernandes e, a 7 de Fevereiro de 1639, regista-se também o pedreiro Manuel Fernandes a testemunhar um casamento na igreja de Santa Justa<sup>463</sup>.

O intitulado imaginário, que em 1646 já tinha falecido, tinha sido casado com Maria Francisca<sup>464</sup>.

É, assim, difícil saber a quem exactamente correspondem as obras conhecidas das cruzes esculpidas para a igreja da Misericórdia de Tentúgal em 1588<sup>465</sup>; do retábulo para a igreja do Hospital Real na Praça Velha, que o imaginário Manuel Fernandes (residente em Tentúgal – Ereira) contrata em 1594 com António Cordeiro<sup>466</sup>; da reparação do chafariz e da imagem de Sanção (1592) a colocar no largo frente ao mosteiro de Santa Cruz (uma obra controlada e avaliada por Jerónimo Francisco<sup>467</sup>); da capela-mor da igreja de Tavarede, aqui identificado como pedreiro e imaginário (1600<sup>468</sup>); da capela-

---

<sup>461</sup> A.U.C.: *Livro dos Casados de S. Bartolomeu*, T. 2, 1616-1691, fl. 6/v.

<sup>462</sup> D. José de Cristo, *Miscelaneo*, P. I: B.P.M.P., Ms. 86, fl. 124; Vergílio Correia, “Notícias sobre a topografia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, extraídas de manuscritos do antigo cartório”, *Obras*, vol. I, Coimbra, U. C., 1946, pp. 256-257.

<sup>463</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 2, 1570-1621, fl. 322; *Mistos de Santa Justa*, T. 3, C. 1626-1646, fl. 127.

<sup>464</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, p. 198.

<sup>465</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...”, p. 28.

<sup>466</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 72-76.

<sup>467</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, pp. 195-196.

<sup>468</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, p. 197.

mor e da sacristia da igreja de Paião (1604<sup>469</sup>); ou, finalmente, da obra em conjunto com outros oficiais para as portas da igreja da Misericórdia de Aveiro em 1621<sup>470</sup>.

**Manuel Simões**, pedreiro.

A 7 de Fevereiro de 1602 e a 23 de Maio de 1605 o pedreiro Manuel Simões, residente em Montarroio e casado com Isabel Gonçalves, baptiza os filhos Cristina e Manuel na igreja de S. João de Santa Cruz; Manuel Simões morre a 16 de Setembro de 1616 e, “*jas enterrado no adro junto a porta de S. João*”<sup>471</sup>.

Não pode, portanto, ser o mesmo Manuel Simões que, com João Francisco, Isidro Manuel e Manuel Gaspar, arremata de empreitada a reparação das sete pontes no aro de Coimbra; este, natural de Aveiro e identificado como “*arquitecto e mestre de obras de pontes*”, ocupa-se da ponte real em Coimbra desde, pelo menos, 1623 até 1630, altura em que faz a demarcação do alpendre ao portal da igreja do colégio da Trindade<sup>472</sup>.

A 13 de Julho de 1631, identificado mais uma vez como, “*natural de Aveiro, Mestre das Obras de pedraria*”, é padrinho de baptismo de Bernarda, uma filha do pedreiro António Manuel<sup>473</sup>.

**António Pereira**, pedreiro.

A 9 de Janeiro de 1603 o pedreiro António Pereira e sua mulher Maria Francisca baptizam o seu filho José na igreja de S. Tiago<sup>474</sup>.

**Gaspar João**, arquitecto.

A 6 de Outubro de 1603, “*no burgo do moesteiro de Santa Clara que he junto da cidade de Coimbra e casas de morada de Gaspar João arquitecto e*

---

<sup>469</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...”, p. 28.

<sup>470</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...”, p. 39.

<sup>471</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 63.

<sup>472</sup> A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, p. 144; Carlos Ruão, “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, p. 30.

<sup>473</sup> A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 3, B. 1626-1649, fl. 22.

*mestre das obras do convento de Sam Francisco que se ora fas junto do moesteiro de Santa Clara natural que disse ser da cidade de Lisboa... (declarou) ... que hera verdade que elle tinha recebido ... dos ditos padres de Sam Francisco a conta e como mestre das obras que elles fajem no moesteiro novo vinte e cinco mil e setecentos e trinta reais que lhe deu em dinheiro*”<sup>475</sup>.

Em absoluto desconhecido pela historiografia artística, sobre Gaspar João faltará, com certeza, uma investigação que possa levantar um conjunto de obras que, provavelmente, não se cinge a Coimbra. A designação de arquitecto confere-lhe a possibilidade de se constituir em projectista do novo convento de S. Francisco, implantando aqui um modelo generalizado, nesta altura, à cidade. Tal como também não é estranha a recorrência aos arquitectos de Lisboa para a execução dos planos dos novos edificios (os exemplos de Baltasar Álvares e Diogo Marques Lucas são os mais evidentes), sobre este arquitecto, que se anuncia igualmente como mestre das obras de S. Francisco, poderia ter recaído a escolha dos franciscanos.

A 2 de Maio de 1602 D. Afonso de Castelo Branco lançava a primeira pedra do edificio que estava pronto para receber os primeiros religiosos logo em Novembro de 1609. As obras prolongaram-se, no entanto, até finais de Seiscentos tendo necessariamente integrado mão-de-obra diversa. Em 1610 Isidro Manuel era o mestre das obras que assegurava a continuidade dos trabalhos em curso<sup>476</sup>.

### **Diogo Marques Lucas, arquitecto.**

Seria Diogo Marques Lucas quem haveria de assegurar a continuidade das obras da igreja de S. Bento em Coimbra, a partir de 1603<sup>477</sup>. Talvez daqui surgisse a sua prestação, logo no ano seguinte, para S. Bento da Vitória no

---

<sup>474</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 2, 1570-1621, fl. 211/v.

<sup>475</sup> A.U.C.: *Registos Notariais*, Tab. Tomé Borges, Liv. 58, fl. 76: Dep. V, S. 1ª Esq., Est. 9, Tab. 3, nº 58.

<sup>476</sup> J. C. Ayres de Campos, *Índices e Summarios dos Livros e Documentos mais Antigos e Importantes do Archivo da Camara Municipal de Coimbra*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1863, p. 318; Sandra Dias Lopes, *Convento de S. Francisco da Ponte. Valor da Arte Coimbrã*, Coimbra, G.A.A.C., 1998, pp. 21-24.

<sup>477</sup> George Kubler, *A arquitectura portuguesa chã...*, pp. 137, 150; Miguel Soromenho, “Classicismo, italianismo e «estilo chão»...”, pp. 389-390.



Porto, cuja fachada (com três registos, o inferior escalonado por cinco arcos com correspondência aos vãos do piso médio e o superior dominado por uma grande janela termal) recupera o modelo da igreja do mosteiro beneditino em Lisboa. Por outro lado, registre-se a curiosidade de que o interior da igreja do Porto, não apresentando novidades planimétricas relativamente àquilo que fazia nesta altura a generalidade das ordens religiosas, aproxima-se na organização da nave única com capelas inter-comunicantes e na solução nervurada da cobertura do cruzeiro<sup>478</sup> com a igreja jesuítica de S. Lourenço do Porto ou com a igreja do Salvador do mosteiro de Grijó<sup>479</sup> (começada a construir em 1611 e atribuída por frei Marcos da Cruz a Francisco Velásquez, que teria apresentado o projecto por 1572). Uma linha de continuidade (marcada pelas interpretações de Baltasar Álvares) que incorpora soluções idênticas e faz pressupor a suspeita (a necessitar de confirmação) do envolvimento de Marques Lucas nos planos para a igreja de Grijó.

É na qualidade de arquitecto da Ordem de Cristo que Diogo Marques Lucas volta a aparecer em Coimbra<sup>480</sup> para acompanhar a construção do designado colégio de Tomar, edifício de má fortuna cuja história nunca pôde ser devidamente contada<sup>481</sup>. Pelos desenhos e fotografias que o registaram pode perceber-se a dominância da igreja face ao conjunto colegial, cuja disposição se apresenta. Teria, provavelmente, nave única com capelas laterais

---

<sup>478</sup> Entendido como uma particularidade regionalista (J. E. Horta Correia, “A arquitectura – maneirismo e «estilo chão»”, *História da Arte em Portugal*, vol. 7, Lisboa, Publ. Alfa, 1986, p. 126), o quadrado formado pelas nervuras que se inscreve no espaço quadrangular do cruzeiro e sustenta também a abóbada de arestas, deve ser entendido num espaço cultural que aceita e desenvolve o decorativismo de raiz flamenga mas igualmente como o reforço visível de uma atitude de pesquisa que privilegia a exposição geométrica das formas.

<sup>479</sup> Trabalhando activamente no claustro e suas dependências encontra-se registado o mestre de obras de pedraria Gonçalo Vaz que, provavelmente, estendeu a sua actividade à construção da igreja, concluída em 1629. Note-se, particularmente, que Gonçalo Vaz é, para além de outras obras documentadas, também o responsável pelo andamento das obras de S. Bento da Vitória, pelo menos desde Dezembro de 1605: Carlos Ruão, *Arquitectura Maneirista...*, pp. 227-238, 241-248.

<sup>480</sup> Na realidade, a sua ligação à cidade haveria de se ter mantido como o comprovam os planos que apresentou à Câmara em 1611 para a recuperação da ponte: Carlos Ruão, “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, pp. 30, 33.

<sup>481</sup> Embora tenham sido dados alguns contributos: A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Coimbra – Cidade de Coimbra*, Lisboa, 1947, p. 116; Pedro Dias, “As obras de construção do Colégio Conimbricense das Ordens Militares durante o século XVII”, *Alta de Coimbra, História - Arte - Tradição*, Coimbra, G.A.A.C., 1988, pp. 231-245; Carlos Veloso, “O desaparecido colégio universitário conimbricense da Ordem de Cristo”, *Actas do Colóquio, A Universidade e a Arte 1290-1990*, Coimbra, F.L.U.C., 1993, pp. 17-33.

inter-comunicantes e cúpula (bem evidente nos registos gráficos, onde parece haver um procedimento paralelo à cúpula da igreja jesuítica próxima) assente sobre o cruzeiro. Duas fortíssimas torres enquadravam a fachada, hipoteticamente, dotada de nártex à entrada.

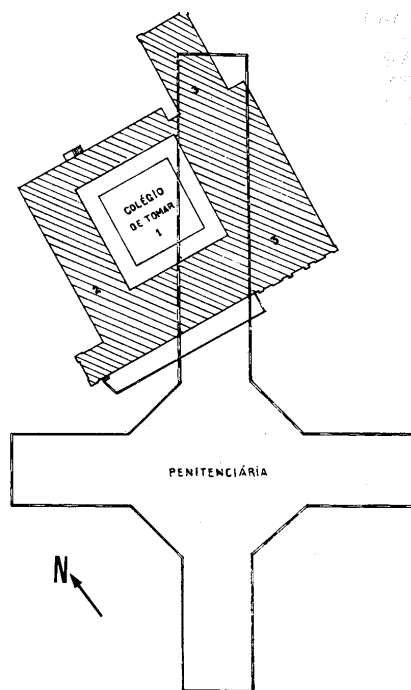


FIG. 2 — Planta do Colégio da Ordem de Cristo, ou de Tomar  
1 — Claustro; 2 — Dormitório; 3 — Igreja  
Sobrepe-se-lhe a planta da Penitenciária a indicar com precisão onde se erguia o Colégio

Extraído de Carlos Veloso, “O desaparecido colégio universitário conimbricense da Ordem de Cristo”, p. 28.

A 9 de Maio de 1566 lançavam-se as primeiras pedras; a igreja seria benzida apenas em Maio de 1713. Em 147 anos ficou basicamente um percurso por desvendar sabendo-se tão só da participação esporádica de Diogo Marques Lucas (1615-1627) ou de Mateus do Couto que o substituiu na direcção das obras. Para o convento de Cristo em Tomar o arquitecto régio realizava então a nova portaria, encomendada por Filipe II a Terzi e a Nicolau de Frias<sup>482</sup>. Frei

<sup>482</sup> “Mandou (Filipe II) ao Architecto e engenheiro Philipe 3º que acabou a obra da charola e claustro e deu principio as obras das fontes que buscasse lugar e sitio onde se fizesse Portaria e o mesmo mandou a Nicolao de Frias tambem seu architecto per que como viu tudo e notou tudo e com maduro conselho considerou tudo como prudente Rey ... Buscarão os Architectos lugar como sua Magestade lhe mandou e com bem vagar gastando muitos e muitos dias e tempo e julgando os architectos que o lugar deva ser perto da porta da Igreja cada hum deu seu lugar. Philipe 3º no terreiro da Igreja e a serventia na claustro do lavor sobindo a ella per

Pero Moniz, eleito por duas vezes (1617-1620 e no triénio seguinte) como Prior do convento e Geral da Ordem de Cristo, atravessou um período de obras que não se circunscreveram a Tomar. Registada pelo próprio, a sua acção estendeu-se, nos domínios sujeitos à Ordem, à igreja lisboeta da Luz (fazendo cobrir a capela-mor e colocando aqui as imagens nos nichos<sup>483</sup>), à Quinta da Cardiga – Golegã (dando continuidade às obras começadas por frei António de Lisboa sob a responsabilidade de João de Castilho<sup>484</sup>), à Quinta da Granja – Tomar (também com vestígios claros de uma intervenção levada a cabo no tempo de João de Castilho<sup>485</sup>) e ao colégio de Coimbra. Pelo seu próprio punho sabe-se que, logo no primeiro triénio, *“fui a Coimbra e com conselho e parecer de architectos e de Diogo Marques que levei comigo se derrubou hua varanda que estava publica e mui descuberta pera Relegiojos, e nella se fes outra e por cima della hum Dormitorio, e antes que de la me partisse com os criados que levava e mais gente deixei a obra em altura de hum homem e vindo de caminho comecei a granja e fis a obra della, e no primeiro triennio se acabou, mas no 2º triennio se perfeiçou de todo”*<sup>486</sup>.

São fortes as possibilidades de que a Marques Lucas deva também ser entregue a obra seiscentista da Quinta da Granja, hoje propriedade privada. Os

---

*mais de 50 degraos ... Nicolao de Frias a deu bem pegado a porta da Igreja e a porta do Capitulo dos Cavaleiros que esta por acabar em hum pateo que hora esta lageado...”;* mas a morte do rei e dos architectos inviabilizou a obra que foi adiada. Só depois de 1617, depois da primeira eleição de frei Pero Moniz, o próprio regista que, *“... tendo lecença de sua Magestade (Filipe III) mandei chamar Diogo Marques Arquitecto deste convento per provisõ de sua Magestade...”*: A.N.T.T.: *Ordem de Cristo*, Liv. 47, fls. 27-27/v.

<sup>483</sup> A.N.T.T.: *Ordem de Cristo*, Liv. 47, fl. 4/v.

<sup>484</sup> *“As obras que tambem fis nesta quinta logo que ma entregarão foi acodir a varanda principal e ao oratorio ladrilhandoa e azulejandoa como está e ao oratorio na mesma forma que custou muito dinheiro. Ladrilhey mais as varandas todas das claustras de dentro e de fora e travegei muita parte e soalhei por estarem faltas e pus as grades de pao de azinho na de fora. Reformei e fis Janellas da salla e celeiros. Ladrilhei e azulegei o Refectorio, fis casa dagoa e adega pera vinho fis talhões pera legumes e talhas pera azeitona fis hum almazém que levava mil e quinhentos alqueires dazeite ... o celeiro .. fis o Pateo de fora tirando a serventia do povo que hia por elle e meti o poço dentro. fis o pombal ... e casas e currais”*: A.N.T.T.: *Ordem de Cristo*, Liv. 47, fl. 7/v.

<sup>485</sup> Reeleito frei Pero Moniz, *“A Primeira obra foi acabar a Granja fazendo hua varanda e a vista hua cocheira, mudei e fis de novo o oratorio e muitas portas: fis adega e cazas pera o feitor e Irmão Donato: fis cazas pera os hospedes ... fis o Pateo da mesma Granja com paredes de pedra e cal como são as mais de toda a obra ... He obra feita na praça que esta acabada e Diogo Marques Lucas, architecto e outros muitos que o são e outros que tem voto dizem que se se fizera em Lisboa passará o gasto de quarenta mil cruzados, a fora a muita industria”*: A.N.T.T.: *Ordem de Cristo*, Liv. 47, fls. 12/v-13.

<sup>486</sup> A.N.T.T.: *Ordem de Cristo*, Liv. 47, fl. 14/v.

trabalhos de recuperação aqui efectuados recentemente não desvirtuaram o espírito da casa que mantém muitos dos espaços intactos e onde a varanda magnífica, que ainda subsiste num dos topos do dormitório, se apresenta em legítima correspondência com as varandas projectadas para o colégio de Coimbra.

Diogo Marques Lucas morre em 1627.

### **António João**, pedreiro.

Em 1606 participa, com Manuel Duarte e Manuel João, nas medições às obras do colégio de S. Bento<sup>487</sup>.

A 15 de Março de 1606 o pedreiro António João baptiza a filha Maria na igreja de Santa Justa; a 6 de Agosto de 1625 é testemunha de um casamento, juntamente com o “*seu servidor João*”; a 12 de Setembro de 1628 o pedreiro António João, viúvo de Maria Gomes, casa novamente com Isabel da Silva de Montarroio, tendo como testemunha o também pedreiro António João<sup>488</sup>, o que significa que pelas mesmas datas se registam, pelo menos, dois artistas com o mesmo nome e o mesmo ofício.

Os registos da freguesia de S. João de Santa Cruz dão também notícia do pedreiro António João, casado com Domingas Lopes, que baptiza a filha Isabel a 8 de Abril de 1613; a 22 de Novembro de 1626 Maria da Costa, filha do mesmo casal, contrai matrimónio com João Viegas, tendo como testemunha o pedreiro Simão Francisco<sup>489</sup>.

### **Manuel Duarte**, pedreiro.

Em 1606 participa, com António João e Manuel João, nas medições às obras do colégio de S. Bento<sup>490</sup>.

A 25 de Abril de 1610 Manuel Duarte pedreiro foi padrinho de baptismo na igreja de S. Bartolomeu<sup>491</sup>.

---

<sup>487</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...”, p. 38.

<sup>488</sup> A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 1, B. 1583-1608, fl. 81; T. 2, C. 1609-1626, fl. 114; T. 3, C. 1626-1646, fl. 102.

<sup>489</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, pp. 60-61.

<sup>490</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...”, p. 38.

**José Francisco**, pedreiro.

A 15 de Outubro de 1606 José Francisco, pedreiro e natural de Cantanhede, casa na igreja de Santa Justa com Maria Vaz; a 5 de Dezembro de 1607 o corpo de José Francisco foi enterrado na mesma igreja<sup>492</sup>.

**João André**, pedreiro.

A 23 de Março de 1607 morre Francisca de Oliveira, mulher do pedreiro João André, que, sendo “*muito pobre iaz enterrada no adro desta igreja*” de S. João de Santa Cruz<sup>493</sup>.

**Jerónimo Dias**, pedreiro.

A 5 de Dezembro de 1607 baptiza, na igreja de Santa Justa, a sua filha Maria; a 6 de Novembro de 1610 morre a sua mulher Juliana Vaz, tendo sido enterrada na igreja de Santa Justa, junto da capela de S. João; a 25 de Dezembro de 1610 é padrinho de baptismo; a 22 de Setembro de 1611 Jerónimo Dias, viúvo e do lugar de S. Fagundo, volta a casar com Antónia Fernandes, também viúva; Antónia Fernandes morre logo a 26 de Julho de 1612, tendo ficado enterrada na igreja de Santa Justa; a 15 de Julho de 1618 casa uma outra filha, Joana Francisca; a 9 de Março de 1621 baptiza Isabel, sua filha e da sua terceira mulher, Isabel da Silva; a 18 de Dezembro de 1623 é baptizada Luísa, também filha do novo casal; Jerónimo Dias mora na rua Direita, falecendo a 5 de Julho de 1642 e tendo sido enterrado na igreja de Santa Justa<sup>494</sup>.

---

<sup>491</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptizados de S. Bartolomeu*, T. 2, 1606-1645, fl. 35.

<sup>492</sup> A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 1, C. 1583-1608, fl. 135/v; T. 1, O. 1583-1608, fl. 202.

<sup>493</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 63.

**Domingos da Rocha**, pedreiro.

A 28 de Fevereiro de 1608 o corpo de Catarina Gaspar, mulher do pedreiro Domingos da Rocha, foi enterrado na igreja do Carmo<sup>495</sup>.

**Jorge Gaspar**, pedreiro.

Por 1609-1610 trabalha nas obras de acabamento da igreja da Misericórdia em Coimbra<sup>496</sup>.

**Manuel da Fonseca**, pedreiro.

Por 1609-1610 trabalha nas obras de acabamento da igreja da Misericórdia em Coimbra<sup>497</sup>.

**Gaspar Luís**, pedreiro.

Por 1609-1610 trabalha nas obras de acabamento da igreja da Misericórdia em Coimbra<sup>498</sup>.

**Isidro Manuel**, pedreiro e mestre de obras.

Aparece pela primeira vez referido em 1610, como mestre das obras que decorriam no novo mosteiro de S. Francisco, ao mesmo tempo que fazia a avaliação, com Francisco Fernandes, dos edifícios arruinados do mosteiro velho de S. Francisco<sup>499</sup>.

Ao seu nome anda também ligado à reconstrução de várias pontes no aro de Coimbra a partir de 1622. Residente em Zouparia do Campo, contratava por essa altura com a Câmara, e em conjunto com outros empreiteiros (João Francisco, Manuel Simões e Manuel Gaspar), as obras nas pontes de Fornos e

---

<sup>494</sup> A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 1, B. 1583-1608, fl. 90; T. 2, C. 1609-1626, fls. 91, 105/v; T. 2, B. 1609-1626, fls. 15, 65/v, 74; T. 2, O. 1609-1626, fls. 135, 139/v; T. 4, O. 1635-1665, fl. 178/v.

<sup>495</sup> A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 1, O. 1583-1608, fl. 202.

<sup>496</sup> João José Cardoso, *Santas e Casas...*, pp. 32-33.

<sup>497</sup> João José Cardoso, *Santas e Casas...*, p. 33.

<sup>498</sup> João José Cardoso, *Santas e Casas...*, p. 33.

<sup>499</sup> J. C. Ayres de Campos, *Índices e Summarios...*, p. 318; Sandra Dias Lopes, *Convento de S. Francisco da Ponte...*, p. 24.

de Fontoura segundo os planos estabelecidos pelo arquitecto Pedro Nunes Tinoco. A necessidade de recuperação das pontes alargava-se em 1629 às da Espertina e Rachado (com empreitadas de Isidro Manuel e João Francisco, natural de Viseu). Por 1632 até finais do ano seguinte Isidro Manuel andava ocupado com as obras da ponte de Coimbra, mais uma vez, seguindo os apontamentos de Pedro Nunes Tinoco; em 1637 continuou envolvido com as reparações das pontes de Espertina, Rachado, Fontoura e Samaçã (para executar as traças fornecidas pelo arquitecto António Tavares, contando com a participação de seu filho Manuel Dias, também mestre de obras e residente na Lamarosa) e, em 1639, com a ponte do Loreto<sup>500</sup>.

A 5 de Abril de 1528, por “*ser ... o melhor mestre de obras que avia na terra*”<sup>501</sup>, o Cabido de Coimbra deliberou provê-lo no cargo de mestre das obras da Sé, em substituição de Manuel João que anteriormente o ocupava. Por essa responsabilidade coube-lhe avaliar em Novembro de 1636, com o também mestre de obras Manuel Fernandes Guterres, as casas do cônego Tomé Nunes pertencentes ao Cabido<sup>502</sup>.

Será, igualmente, na qualidade de mestre de obras da Sé que executa, entre 1636 e 1638<sup>503</sup>, os quatro arcos laterais no corpo da catedral dando, assim, continuidade à operação de rasgamento das paredes laterais da Sé, marcada pela abertura da capela de Duarte de Melo nos anos 80 do século XVI. De nítida inspiração proveniente da abertura para o claustro forjada por D. Jorge de Almeida, os arcos de Isidro Manuel distanciam-se daquela pela diferença de escala e pelo tratamento ingénio dos motivos decorativos, já bem longe das preocupações humanistas que presidiram à empreitada dos anos 30 de Quinhentos.

A sua obra mais emblemática haveria de ser, por contrato estabelecido com a Universidade a 26 de Novembro de 1633, a realização da Porta Férrea seguindo (em parceria com o pedreiro Agostinho Dias da Lamarosa) o projecto

---

<sup>500</sup> Carlos Ruão, “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, p. 30-32.

<sup>501</sup> Manuel Lopes de Almeida, “Acordos do Cabido de Coimbra”, P. II, pp. 160-161.

<sup>502</sup> Manuel Lopes de Almeida, “Acordos do Cabido de Coimbra”, P. II, p. 206.

<sup>503</sup> Manuel Lopes de Almeida, “Acordos do Cabido de Coimbra”, P. II, p. 222.

do arquitecto António Tavares, concluído em 1634<sup>504</sup>. No ano seguinte encontra-se ainda activo ao serviço da Universidade realizando pequenos trabalhos que incluíram a reparação de escadas ou das coberturas e substituição do madeiramento interior da sacristia da capela de S. Miguel<sup>505</sup>.

**João Nunes**, pedreiro.

A 18 de Fevereiro de 1617 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz para emprazar um olival e voltará a estar no mosteiro a 24 de Junho de 1626 para servir de fiador ao carpinteiro António Bernardes. Reside em Celas<sup>506</sup>. Deverá ser este o João Nunes pedreiro de Santa Cruz que, com o seu discípulo Gregório e no conjunto das obras da sacristia, sofreu um acidente e saiu alegadamente ileso<sup>507</sup>.

**Heitor de Mendanha**, pedreiro.

A 8 de Setembro de 1618 e a 15 de Agosto de 1620 o pedreiro Heitor de Mendanha e sua mulher Maria Pinta (na segunda data regista-se como Antónia Pinta) baptizam os seus filhos Manuel e Lourenço na igreja de S. Tiago<sup>508</sup>.

**António Jorge**, pedreiro.

A 3 de Outubro de 1618 regista-se o falecimento de Isabel Gonçalves, mulher do pedreiro António Jorge, residente em Montarroio<sup>509</sup>.

A 10 de Maio de 1639, continuando a residir no bairro de Montarroio, encontra-se no mosteiro de Santa Cruz a testemunhar um contrato de fiança<sup>510</sup>.

---

<sup>504</sup> Vergílio Correia, “Obras antigas da Universidade”, *Obras*, vol. I, pp. 164-176.

<sup>505</sup> Carlos Ruão, “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, pp. 31, 33.

<sup>506</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 19, Liv. 57, fls. 127/v-129/v; T. 21, Liv. 61, fls. 64-64/v.

<sup>507</sup> “Caio outro andaimo em a cazinha do lavatereo estando os pedreiros nele, João Nunes pedreiro da casa e outro, seu discipulo chamado Gregório, e hum homem que os servia, alando hua pedra grande por o guindaste. Caio o andaimo, os que estavam na dobadura largarão a pedra acolhendo-se do perigo, veio a pedra abaixo dando nas taboas dos andaimos, e tudo o mais caio ... Acharão-se em baixo sem saberem como cairão sem ferida nem pizadura, e cairão em pé...”: B.P.M.P.: Ms. 86, fl. 124; Vergílio Correia, “Notícias sobre a topografia do Mosteiro de Santa Cruz...”, p. 256.

<sup>508</sup> A.U.C.: *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, T. 2, 1570-1621, fls. 323, 339/v.

<sup>509</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 58.



**Domingos João**, pedreiro.

A 22 de Abril de 1619 e a 24 de Agosto de 1624 o pedreiro Domingos João, residente em Montarroio, é testemunha em cerimónias de casamento na igreja de S. Tiago<sup>511</sup>. A 8 de Agosto de 1631 morre a sua mulher, Catarina Ribeira, tendo sido enterrada na igreja de S. João de Santa Cruz<sup>512</sup>.

A 5 de Fevereiro de 1637 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz a testemunhar um contrato de abonação<sup>513</sup>.

**Manuel Azenha**, pedreiro.

A 29 de Outubro de 1619 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz para emprazar umas casas. Reside em Ançã<sup>514</sup>.

**Sebastião Manuel**, pedreiro.

A 24 de Novembro de 1620 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz para assinar um contrato. Reside em Ançã<sup>515</sup>.

A 8 de Março de 1636 a Universidade mandou pagar a Sebastião Manuel e a Manuel Gaspar pelo trabalho que estes tiveram em ver, “*as obras do arco novo e mais obras das escolas maiores*”<sup>516</sup>, ou seja, as obras executadas por Isidro Manuel.

**Manuel de Almeida**, mestre de obras.

Trabalhou nas obras do colégio de S. Bento para onde arrematou (com Francisco Fernandes) a construção do lado sul da cerca do colégio<sup>517</sup>.

A 9 de Março de 1621 e a 18 de Dezembro de 1623 Manuel de Almeida, identificado como “*mestre das obras*” é padrinho de baptismo de

<sup>510</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 22, Liv. 65, fls. 123/v-125.

<sup>511</sup> A.U.C.: *Livro dos Casamentos de S. Tiago*, T. 1, 1603-1700, fls. 65/v, 86.

<sup>512</sup> Carla A. Gonçalves, “Dados biográficos de alguns pedreiros...”, p. 62.

<sup>513</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 22, Liv. 64, fls. 100/v-101.

<sup>514</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 20, Liv. 58, fls. 75-76/v.

<sup>515</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 20, Liv. 59, fls. 18-20.

<sup>516</sup> Vergílio Correia, “Obras antigas da Universidade”, *Obras*, vol. I, p. 176.

duas filhas, Isabel e Luísa, do pedreiro Jerónimo Dias; em 1628 e 1633 tem uma quinta ao Pinheiro da Seara, prazo da igreja de Santa Justa, e reside à porta do Castelo em Coimbra<sup>518</sup>.

### **Pedro Nunes Tinoco**, arquitecto.

Comprova-se documentalmente a presença em Coimbra do chefe de uma “dinastia” operosa de arquitectos ainda activos no primeiro quartel do século XVIII. Em 1622 a Câmara procedia à reparação das pontes e caminhos da cidade tendo sido ouvidos os pareceres de Pedro Nunes Tinoco que então se deslocava ao mosteiro de Santa Cruz; voltaria a Coimbra em Janeiro de 1627 para a verificação das obras na “*calçada dos couros*” e nas pontes de Loureto, Rachado, Espertina, Cidreira e Fornos<sup>519</sup>.

O resultado dessa estadia e do testemunho de D. José de Cristo, à guarda da Biblioteca Pública do Porto (Ms. 86) e já parcialmente publicado<sup>520</sup>, fez com que a atribuição do projecto para a sacristia (1622-1624<sup>521</sup>) do mosteiro de Santa Cruz tenha recaído sobre Tinoco: “*eu vi hum grande mestre de Lisboa que veo pera fazer a sancristia nova, a quem chamão o Tinoco*”<sup>522</sup>.

Na realidade, a tradicional atribuição da sacristia a Pedro Nunes Tinoco deve, “*ser revista e enquadrada num apoio circunstancial à obra que ali decorria. A riqueza decorativa deste espaço é, de facto, estranha ao jeito de Pedro Nunes e, tratando-se de uma concessão a um gosto local, não se compreende o preenchimento do entablamento e dos fustes das pilastras, os capitéis coríntios dos portais ou a molduração dos nichos. Uma pista, que apontaria para um projecto mais recuado ou, pelo menos, para a recuperação de modelos já rodados, consiste na proximidade morfológica dos mascarões*

<sup>517</sup> Pedro Dias, “A oficina de Tomé Velho...”, p. 38.

<sup>518</sup> A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 2, B. 1609-1626, fls. 65/v, 74; T. 3, B. 1626-1649, fls. 8, 34.

<sup>519</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. III, pp. 121-122.

<sup>520</sup> Vergílio Correia, “Notícias sobre a topografia do Mosteiro de Santa Cruz...”, pp. 247-261.

<sup>521</sup> “*Oje segunda feira, que é o primeiro de Abril do ano de mil seiscentos e vinte e quatro, que foi em a somana santa, se acabou a sancristia de S. Cruz*”: B.P.M.P.: Ms. 86, fl. 124/v; Vergílio Correia, “Notícias sobre a topografia do Mosteiro de Santa Cruz...”, p. 257.

<sup>522</sup> B.P.M.P.: Ms. 86, fl. 51.

*que sobrepujam os portais com outros, muito anteriores, que aparecem ... na Capela dos Reis Magos*”<sup>523</sup>. Desta forma, a autoria do risco para a sacristia permanece uma incógnita. A Pedro Nunes Tinoco poderá, no âmbito da sua curta estadia no mosteiro, ser atribuído o lavabo em mármore<sup>524</sup>, mais próximo de uma sensibilidade que demonstrou noutros locais<sup>525</sup>.

### **João Francisco**, pedreiro.

Por contrato estabelecido com a Câmara de Coimbra a 11 de Janeiro de 1623 João Francisco, natural de Viseu, arremata de empreitada, com Manuel Simões, Isidro Manuel e Manuel Gaspar, a reparação de sete pontes no aro da cidade; a 20 de Outubro de 1629 mantém-se a parceria com Isidro Manuel para as empreitadas de reparação das pontes de Espertina, Rachado, Fornos e Fontoura<sup>526</sup>.

### **Luís Ribeiro**, pedreiro.

A 3 de Setembro de 1624 encontra-se no mosteiro de Santa Cruz para emprazar umas casas em Montarroio. O contrato, feito em três vidas, é válido para Luís Ribeiro e para sua mulher Helena da Costa. Reside em Coimbra<sup>527</sup>.

### **Manuel Fernandes Guterres**, mestre das obras.

Sem que seja possível esclarecer se este se identifica com o Manuel Fernandes já tratado, sabe-se apenas que em Novembro de 1625 acompanhou, na qualidade de mestre das obras, os elementos do Cabido de Coimbra na análise de umas casas confiscadas pelo Santo Ofício, “*na calçada da banda de cima*”; em Novembro de 1636 voltaria, ao serviço do Cabido e em companhia de Isidro Manuel, a vistoriar e avaliar as casas do cónego Tomé Nunes<sup>528</sup>.

---

<sup>523</sup> Miguel Soromenho, “Classicismo, italianismo e «estilo chão»...”, pp. 390-391.

<sup>524</sup> Convicção transmitida oralmente pelo Dr. Miguel Soromenho a quem agradeço.

<sup>525</sup> Horácio M. P. Bonifácio, “Família Tinoco”, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Ed. Presença, 1989, p. 483.

<sup>526</sup> Carlos Ruão, “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, p. 30.

<sup>527</sup> A.U.C.: *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 20, Liv. 60, fls. 66-69.

**José Pereira**, pedreiro.

A única referência que se lhe conhece é a sua certidão de óbito passada a 20 de Abril de 1628, referindo estar enterrado na igreja de S. Bartolomeu<sup>529</sup>.

**Pero Jorge**, pedreiro.

A 29 de Outubro de 1628 Pero Jorge, pedreiro de Ançã, é padrinho de baptismo na freguesia de Santa Justa<sup>530</sup>.

**António Tavares**, arquitecto.

A 21 de Novembro de 1632 é confirmada a nomeação de António Tavares, morador em Santa Clara, como mestre das obras da cidade de Coimbra, cargo que, na realidade, ocupava desde 1629 em substituição de Manuel João<sup>531</sup>.

Trabalhando para a Universidade em espaços ainda não totalmente aclarados, a ele pertence o projecto para a Porta Férrea (1633-1634)<sup>532</sup>. Sobre um dos *ex-libris* mais carismáticos da instituição, que já foi alvo de múltiplas abordagens<sup>533</sup>, não se justificam agora mais considerações<sup>534</sup>, a não ser a evidência do desenvolvimento de situações paralelas como a que se verifica na entrada principal do Paço Episcopal, do mecenato do bispo D. Afonso Castelo Branco.

Mestre das obras da Universidade a partir de 1642<sup>535</sup> será também da sua responsabilidade a supervisão da reconstrução da Sala dos Actos, vulgarmente conhecida por Sala dos Capelos (1654-1656)<sup>536</sup>. A sua última

<sup>528</sup> Manuel Lopes de Almeida, “Acordos do Cabido de Coimbra”, P. II, pp. 144-145, 206.

<sup>529</sup> A.U.C.: *Livro dos Óbitos de S. Bartolomeu*, T. 1, 1618-1677, fl. 23/v.

<sup>530</sup> A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 3, B. 1626-1649, fl. 10.

<sup>531</sup> Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. III, pp. 81-82.

<sup>532</sup> Vergílio Correia, “Obras antigas da Universidade”, *Obras*, vol. I, pp. 164-172.

<sup>533</sup> Vejam-se, entre outros, António Filipe Pimentel, “Domus Sapientiae. O Paço das Escolas”, *Monumentos*, nº 8, D.G.E.M.N., 1997, p. 37; Carlos Ruão, “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, pp. 27-28.

<sup>534</sup> Aguarda-se estudo circunstanciado da Porta Férrea, integrado no âmbito da dissertação de Doutoramento sobre o Paço das Escolas, pelo nosso colega Dr. António Filipe Pimentel.

<sup>535</sup> P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas...*, p. 288.

<sup>536</sup> João Miguel Lameiras Crisóstomo, “O tecto da Sala dos Capelos”, *Monumentos*, nº 8, D.G.E.M.N., 1997, p. 41.

incumbência conhecida ao serviço da Universidade é a medição, em Outubro de 1654, das obras realizadas no novo mosteiro de Santa Clara<sup>537</sup>, cujo sentido já não compete aqui analisar.

Com uma actividade balizada entre 1629 e 1656, mestre de obras da cidade e da Universidade, a António Tavares cabe certamente um papel de maior responsabilidade na fabricação dos espaços em Coimbra do que aquele que a documentação permitiu até hoje levantar.

### **Manuel Pereira**, pedreiro.

Conhece-se apenas o registo da sua certidão de óbito, tendo falecido a 29 de Março de 1630 e sido enterrado na igreja de S. Bartolomeu; a sua mulher, Isabel Francisca, faleceu a 2 de Julho de 1632 e foi enterrada no adro da igreja<sup>538</sup>.

### **Manuel Pinheiro**, pedreiro.

A 12 de Janeiro de 1631 Manuel Pinheiro, filho do pedreiro Manuel Fernandes e de Maria Pinheira, casa com Margarida Francisca; a 8 de Agosto de 1639 é baptizada Antónia, filha do casal; a 10 de Setembro de 1649 morre a mulher Margarida Francisca, sendo enterrada na igreja de Santa Justa junto à pia de baptismo; a 21 de Abril de 1653 Manuel Pinheiro casa novamente com Ana das Neves; a 2 de Dezembro de 1653 é testemunha de um casamento; a 18 de Fevereiro de 1654 Manuel Pinheiro e Ana das Neves baptizam a filha Antónia; a 5 de Março de 1654 é enterrada uma criança sua filha; a 5 de Dezembro de 1655 Manuel Pinheiro e Ana das Neves baptizam o seu filho

---

<sup>537</sup> Leontina Ventura, “Contributos documentais para a biografia do mestre de obras seiscentista Domingos de Freitas de Guimarães”, *Revista de Guimarães*, Guimarães, 1979, pp. 229-250. Sobre Domingos de Freitas, mestre das obras de Santa Clara para executar os projectos de frei João Turriano, ver também: Pedro Dias, “O construtor seiscentista vimaranense Domingos de Freitas”, *Arte Portuguesa. Notas de Investigação*, Coimbra, F.L.U.C., 1988, pp. 319-333.

<sup>538</sup> A.U.C.: *Livro dos Óbitos de S. Bartolomeu*, T. 1, 1618-1677, fls. 31/v, 43.

André; em Julho de 1657 é enterrado na igreja um Manuel Pinheiro que poderá ser este pedreiro<sup>539</sup>.

**António Manuel**, pedreiro.

A 13 de Julho de 1631 o pedreiro António Manuel e sua mulher Maria João baptizam a sua filha Bernarda na freguesia de Santa Justa<sup>540</sup>.

**Agostinho Dias**, pedreiro.

A 26 de Novembro de 1633 Agostinho Dias, pedreiro e residente na Lamarosa, estabelece com a Universidade, em parceria com Isidro Manuel, a contratação das obras da Porta Férrea<sup>541</sup>.

**Manuel Dias**, mestre de obras.

A 28 de Fevereiro de 1637 o mestre de obras Manuel Dias, residente na Lamarosa e filho de Isidro Manuel, compromete-se com o pai a executar a reparação de um arco arruinado na ponte de Espertina<sup>542</sup>. A 16 de Março de 1649 testemunha ainda o contrato das obras do mosteiro novo de Santa Clara arrematadas a Domingos de Freitas de Guimarães<sup>543</sup>.

---

<sup>539</sup> A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 3, C. 1626-1646, fl. 106/v; T. 3, B. 1626-1649, fl. 65; T. 4, O. 1635-1665, fls. 203, 224, 238/v; T. 4, C. 1646-1665, fls. 95/v, 96/v; T. 4, B. 1649-1665, fls. 25/v, 32/v.

<sup>540</sup> A.U.C.: *Mistos de Santa Justa*, T. 3, B. 1626-1649, fl. 22.

<sup>541</sup> Vergílio Correia, “Obras antigas da Universidade, *Obras*, vol. I, pp. 163-164; Carlos Ruão, “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, p. 31.

<sup>542</sup> Carlos Ruão, “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, p. 31.

<sup>543</sup> Leontina Ventura, “Contributos documentais para a biografia do mestre de obras seiscentista Domingos de Freitas de Guimarães”, p. 226.

### 3. A organização do trabalho.

A construção do espaço implica a constituição de uma equipe que envolve a presença da encomenda e da mão-de-obra. Paralelamente, verifica-se a sujeição de ambas as partes às regras do trabalho organizado que, por sua vez, se implantam numa cultura estabelecida.

Em tempo recuado de D. João III são bem conhecidos e repetidos por vários autores os esforços relativamente à credibilização da arquitectura enquanto disciplina portadora de graus de cientificidade e erudição, numa linha que recuperava as lições de Vitruvio e seguia de perto os ensinamentos de Alberti. Assim se podem compreender a incorporação do arquitecto romano na *Rópica Pnefma* de João de Barros (1532), a tentativa de tradução do *De Architectura* por Pedro Nunes (1541), a incumbência da tradução do *De Re Aedificatoria* por André de Resende (1552), que já anteriormente (1543) tinha composto dois livros sobre aquedutos (decalcados do *De Aquaeductibus Urbis Romae* de Frontino), o empenho editorial, embora tardio, nas *Medidas del Romano* (1541, 1542) ou a amplíssima circulação dos principais tratados de arquitectura, desde Vitruvio (na tradução de Cesare Cesariano – 1521 ou, mais tarde, na versão castelhana de Miguel de Urrea – 1582), Dürer (na edição latina de 1535), a presença constante de Sebastiano Serlio (sobretudo nas edições originais dos *Livros IV* (1537) e *III* (1540), de que tanto se orgulhava o seu proprietário Francisco de Holanda, ou na tradução castelhana de Francisco Villalpando – 1552), ou ainda Pietro Cataneo (*I Quattro Primi Libri di Achitettura*, Veneza, 1554).

Depois da morte de D. João III as livrarias das principais casas laicas e religiosas foram engrossadas e actualizadas com extenso material icónico que incluía os textos de António Labacco (Roma 1552, 1557, 1559), Giacomo da Vignola (Roma, 1562, 1583), Andrea Palladio (Veneza, 1570), Juan de Arfe y Villafane (Sevilha, 1585) ou as compilações de gravura criada por Jacques

Floris, Cornelis Bos ou Hans Vredeman De Vries, estas executadas por Jérôme Cock<sup>1</sup>.

Ou seja, a apetência pela cultura clássica, longe de se esgotar ao longo da segunda metade do século XVI, foi-se continuamente refrescando com novos sentidos interpretativos radicados, em última análise, nos pressupostos clássicos. Apenas como exemplo, refira-se o conimbricense colégio de S. Tomás em cuja riquíssima livraria era possível encontrar, para além de Vitruvio, Alberti, Guillaume Philander, Andrea Alciato, Cesare Ripa ou Villalpando, autores como Horapollo, Homero, Sócrates, Platão, Aristóteles, Plutarco, Tácito, Virgílio, Tito Lívio, Seneca, Catão, Cícero, Eurípides, Sófocles, Aristófanes ou os textos dos autores portugueses como Garcia de Resende, Pedro Nunes e André de Resende. O sustentáculo do classicismo era aqui, a raiar por vezes o risco da heresia, reforçado pela presença de Francisco Petrarca, Erasmo de Roterdão, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Lorenço Valla ou Nicolau Clenardo<sup>2</sup>.

Em Portugal, à excepção dos casos conhecidos de António Rodrigues (com um tratado em duas versões de 1576 e 1579), do desaparecido *Tratado de Architectura Política e Militar* (1613), do arquitecto de Aveiro Pero de Araújo e do *Tratado de Architectura* (1631) de Mateus do Couto<sup>3</sup>, não parece haver mais resultados teóricos da cultura arquitectónica até ao findar do período filipino. A realização da arquitectura processava-se ao ritmo dos ingredientes absorvidos pela literatura disponível e do exercício continuado nos estaleiros<sup>4</sup>,

---

1 Veja-se a recolha, não esgotada, deste material em, Marie-Thérèse Mandroux-França, “L’image ornementale et la littérature artistique importées du XVIe au XVIIe siècle: un patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portugais”, Câmara Municipal do Porto Porto, 1983, pp. 143-174.

2 Manuel Augusto Rodrigues, *Inventário da Livraria do extinto Colégio de S. Tomás de Coimbra*, Coimbra, Publ. do A.U.C., 1987, pp. 3-193.

3 Miguel Soromenho, “Classicismo, italianismo e «estilo chão»...”, pp. 398-400; “Rafael Moreira, “Um tratado português...”, pp. 355-397.

4 Não deixa de ser sintomático que, ainda nas obras de Luís Serrão Pimentel (*Método Lusitânico de desenhar as fortificações das praças regulares e irregulares...*, 1680) e Manuel de Azevedo Fortes (*O engenheiro português*, 1728-1729), seja privilegiada a “perspectiva ... de uma «teoria prática» voltada para um mundo mais alargado de intervenientes, sendo enfatizada a importância do resultado conseguido por todos aqueles que, com ou sem autoridade, seguindo os preceitos realizam convenientemente a obra, mesmo que sem ciência ... Encontramo-nos no terreno da prática e de um (saber) fazer, em que pontuam valores como



onde se criavam também as condições para a formação de clãs de base familiar. Foi assim na generalidade do país e foi assim em Coimbra onde também se continuaram a manifestar as heranças corporativas na organização do trabalho. A especialização das funções, que adquire a tão divulgada notoriedade nas “dinastias dos arquitectos” formadas ao longo de todo este período, mais não faz do que desenvolver o sentido “oficial” da corporação medieval, agora inscrita num outro terreno cultural que também promove a mobilidade. O núcleo de Mateus Fernandes, os Arruda, os Castilho, os Lopes, os Ruão, os Torralva, os Álvares, os Frias ou os Tinoco, todos se movimentam num processo nobilitador que anseia pela credibilização.

Os exemplos fornecidos anteriormente, ao longo da seriação dos pedreiros envolvidos com a construção em Coimbra, provam que também aqui se verifica uma preocupação de continuidade profissional de acordo com os vínculos familiares. Nos estratos mais credenciados, a descendência directa de Diogo de Castilho não se dirigiu ao campo da arquitectura mas soube desenvolver os mecanismos de uma implantação social aos mais altos níveis das hierarquias locais e nacionais: Jerónimo, cavaleiro fidalgo da Ordem de Avis, na administração do património herdado de seu pai; D. Pedro, bispo e vice-rei. O escultor e arquitecto João de Ruão encontrou condições para oferecer aos filhos, Jerónimo e Simão, a prática da arquitectura.

Mas não se esgotou nos nomes maiores da plástica do Renascimento em Coimbra uma cultura que promovia a sobrevivência facilitada dos ofícios no seio do clã familiar. Com mais precisão, e num processo “normativo” vigente ao longo da segunda metade do século XVI e primeira do seguinte, são ilustrativos os exemplos do pedreiro Manuel Cordeiro, casado com Leonor Pires, cujos filhos, Baltazar Cordeiro, Gaspar Manuel e António Cordeiro são também pedreiros; por sua vez, António Cordeiro haveria de ser pai do pedreiro Domingos Cordeiro; Manuel Pinheiro pedreiro é filho de Manuel Fernandes pedreiro; ou ainda, o pedreiro Manuel Dias filho do pedreiro Isidro

---

*a experiência, o engenho e a habilidade. Estes termos qualificam o exercício profissional e já são referidos em documentos vários e nomeações para cargos, em obras dos séculos XV e XVI*: Marta Oliveira (coord.), “O desenho da cidade: contribuição para o seu estudo”, Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 2001, p. 90.

Manuel. Ou seja, as “dinastias dos arquitectos” encontram correspondência reforçada no âmbito dos pedreiros, a necessitarem apenas de uma estrutura implantada no terreno de uma actividade protegida internamente e que se pauta sobretudo pela transmissão directa dos ensinamentos que podem, muitas vezes, prescindir da cultura erudita da arquitectura.

A teia de relações estabelecida entre a vasta mão-de-obra ligada à pedraria e entre esta e a encomenda, com as respectivas ligações à comunidade civil e religiosa envolvente promove, assim, a dificuldade da emergência de uma consciência de classe que leva a própria encomenda ou as entidades notariais a designar a força produtiva alternadamente como pedreiros, entalhadores, imaginários ou arquitectos. São os conhecidos casos de Diogo de Castilho ou de João de Ruão mas são também muitos outros que se inserem no mesmo grau de indefinição estatutária. Citem-se apenas a título de exemplo, e já na transição dos séculos XVI-XVII, António Gomes, Tomé Velho, Manuel João ou Manuel Fernandes, todos inscritos num “quadro” laboral que não reivindica a especialização de funções para que caminhava, ainda que timidamente e por via das pressões de natureza militar, a arquitectura erudita em Portugal.

Na realidade, semelhante situação denuncia, para além dessa falta de especialização tantas vezes detectada, a duplicidade de funções exercida pela mão-de-obra e a complementaridade das áreas da arquitectura e da escultura. O exemplo de Bernardim Frade, comprovadamente formado na oficina de escultura de João de Ruão e que haveria de actuar, à semelhança do mestre, na formação de vários espaços arquitectónicos, ilustra um desempenho que parece constituir-se numa prática comum ao longo de todo este período. Como não acontece em nenhuma outra zona do país, Coimbra assume-se como um foco dinâmico de trabalho que concilia a construção do espaço com a energia e a vitalidade da força escultórica, na manutenção obstinada da decoração arquitectónica<sup>5</sup>. Este fenómeno, traduzido já no reconhecimento dos

---

5 Mesmo que na zona noroeste do país se encontre uma força plástica de raiz flamenguizante que dinamiza as estruturas arquitectónicas é, sobretudo, a conjugação harmoniosa e abundante das heranças eternizadas da decoração renascentista com o vigor da exaltação dessa plástica flamenga (que também não se ausenta de Coimbra) que estipula um comportamento específico na cidade e lhe confere esse grau de independência face às correntes mais generalizadas.

escultores-arquitectos, deve submeter-se às interpretações ruanescas do espaço, pensado como um todo orgânico que integra a decoração modelarmente distribuída, e remetido a um tempo que extravasa a morte do escultor normando<sup>6</sup>. Com efeito, é a partir da influência exercida por João de Ruão que se consolida o exercício da duplicidade de funções e a respectiva aceitação e divulgação desta prática por parte da encomenda e da comunidade envolvente. Se na hierarquia local dos estratos mais elevados da profissão, onde se situam Diogo de Castilho, Jerónimo Francisco, Manuel João ou António Tavares, parece não ter havido uma “contaminação” directa com o trabalho da escultura, a verdade é que a generalidade dos pedreiros continua a pactuar com a dualidade de funções, mantendo uma situação que tende a diluir-se apenas ao longo do século XVII, acompanhando, aliás, idênticos pressupostos nacionais.

Por outro lado, o problema da presença perturbadora dos homónimos a desempenhar a mesma actividade ao longo deste período, inviabilizando por vezes atribuições pacíficas de obras que nem sempre devem figurar no *curriculum* de um só artista, denuncia também a evidência de uma comunidade que não se preocupa nem com a estrita identificação do seu trabalho nem com um estatuto decorrente dos méritos profissionais ou da aceitação social da profissão. O orgulho da identidade não parece existir no complicadíssimo caso de António Fernandes como se ausenta em tantos outros oficiais que abdicam da marcação da sua individualidade no confronto com uma comunidade pejada dos mesmos nomes e com as mesmas funções.

Da mesma forma, são também evidentes os laços de proximidade neste corpo sócio-profissional através da presença assídua dos seus membros ou dos seus familiares como testemunhas de cerimónias de casamentos ou baptizados estimulando, por esta via, um comportamento que desenvolve relações de protecção entre si. Mais do que remeter para o encerramento desta faixa laboral, a atitude da insistência presencial da mesma categoria profissional

---

<sup>6</sup> Está por apurar o real significado da obrigação que, em 1581, o jovem Manuel tinha em aprender com Jerónimo Francisco o ofício de pedreiro, “*de maneira que saiba lavrar pedrarja chã e de moldura*”: António de Oliveira, “Estrutura social de Coimbra no século XVI”, p. 86.

neste tipo de cerimónias denuncia sobretudo a enorme coesão de uma camada que estende as relações profissionais aos rituais de foro privado<sup>7</sup>.

Do grande caudal de homens que, no primeiro quartel do século XVI, inunda a cidade atendendo ao chamamento vindo do mosteiro de Santa Cruz, muitos artistas ficariam em Coimbra, diluindo-se no corpo da mão-de-obra local, constituindo família e integrando-se num percurso comum que explora a abundância da oferta de trabalho, envereda pela formação de uma comunidade coesa e cria as condições possíveis de reconhecimento sócio-profissional. Nessas circunstâncias reside o facto, particularmente interessante, da cidade parecer prescindir dos contributos exteriores para a planificação e construção dos espaços erguidos ao longo de todo o período abordado. De facto, só o reconhecimento da qualidade explica a presença operante de uma mão-de-obra local e de onde se excluem outros intervenientes. Será sobretudo a partir dos finais do século XVI que a encomenda se abre à ingerência do trabalho qualificado que vem de fora. Neste contexto, e com intervenções circunscritas, os planos de Isidoro de Almeida para a igreja de S. Domingos têm de ser interpretados no âmbito da proximidade ao duque de Aveiro, tal como a igreja jesuítica deverá, coerentemente, ser entregue ao arquitecto da Companhia, Baltasar Álvares (o responsável também pela igreja de S. Bento tal como seria seu o projecto definitivo para a igreja de S. Bento da Saúde em Lisboa), e o colégio de Tomar ao arquitecto da Ordem de Cristo, Diogo Marques Lucas. A presença de Terzi em Coimbra radica na supervisão de obras de engenharia e, supostamente, na definição e arranque da obra que na cidade mais preocupação traria ao rei – a construção (entretanto abortada) das novas Escolas. O papel de Pedro Nunes Tinoco na sacristia de Santa Cruz parece reduzir-se ao desenho do lavabo, enquanto a clarificação do lisboeta Gaspar João à frente das obras do novo mosteiro de S. Francisco permanece, por inteiro, uma incógnita. Curiosamente, e contrariando a tendência do acolhimento aos projectistas de fora da cidade, que se começa a instalar em Coimbra no período sebástico, o mosteiro de Santa Cruz parece nunca ter abdicado do aproveitamento da força

---

<sup>7</sup> “A estima social de certas profissões manuais levaram os mecânicos a encaminharem os filhos para elas, constituindo por vezes uma primeira fase de mobilidade intergerações”: António de Oliveira, “Estrutura social de Coimbra no século XVI”, p. 67.

qualitativa da mão-de-obra local, reivindicando a sua presença ao nível da execução dos planos e da materialização de todos os espaços no âmbito crúzio.

Não é ainda fácil estabelecer com clareza os contornos precisos em que se desenvolve a aprendizagem do ofício que envolve a construção dos espaços arquitectónicos. A progressiva elitização da arquitectura e dos arquitectos (com o correspondente distanciamento face à “cultura oficinal”), e cujo percurso implicou a “academia científica” formada em 1536 no âmbito das lições de Pedro Nunes ao Infante D. Luís, promoveu em Lisboa, no colégio de Santo Antão, o aparecimento da *Aula de Esfera* (em funcionamento desde antes de 1580) e a criação em 1594 dos *três lugares de aprender a arquitectura*, ao tempo com Filipe Terzi<sup>8</sup>. Muito embora, “os vocábulos «risco», «debuxo», «traça», «amostra», «modelo», «desenho», «ideia», «apontamentos», «Regimento»”<sup>9</sup>, sejam normalmente empregues até aos finais do século XVII para designar o projecto arquitectónico, os critérios de progressiva sofisticação da linguagem gráfica remetida à matemática, à geometria e ao desenho intensificam-se a partir do reinado de D. João III e estabelecem também as condições de acesso a uma cultura de elite<sup>10</sup>.

Sob a alçada do poder régio, torna-se nítido o cerrar de fileiras em torno da constituição de um corpo de “funcionários” destinados a cumprir os programas político-ideológicos veiculados pelos espaços construídos<sup>11</sup>. Na

---

8 Rafael Moreira, “A Escola de Arquitectura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid”, *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, Coimbra, Liv. Minerva, 1987, pp. 65-66.

9 Beatriz Bueno, “De quanto serve a Ciência do Desenho no serviço das obras de el-rei”, *Actas do Colóquio Internacional, Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 2001, p. 268.

10 “As «medidas» e demais detalhes da concepção projetual progressivamente migram dos «Regimentos» e «apontamentos» para os «debuxos» e «amostras», que se no reinado de D. Manuel foram esquemáticos, representando aspectos de conjunto, multiplicaram-se para representar os mais variados detalhes”: Beatriz Bueno, “De quanto serve a ciência do Desenho...”, p. 270.

11 “De facto, o desenho militar fora o primeiro trabalho arquitectónico a obter reconhecimento independente, e o exercício da arquitectura militar, facilitando a convivência com príncipes e poderosos, era o meio mais fácil de um artista se afirmar como profissional liberal ao lado do médico ou do legista. O período que se segue ao final do século XVI será, assim, o do triunfo dessa figura nova do engenheiro militar, que se impõe em polémica com o arquitecto e domina a cena com o prestígio do seu «engenho», invadindo áreas da

figura do Provedor das Obras Reais, cujos antecedentes têm de ser remetidos, pelo menos, a D. João I e à criação do ofício de Vedor das Obras Reais<sup>12</sup>, encontra-se, em grande parte, a chave que permite descodificar as alterações verificadas nos últimos anos do século XVI, “*na organização do trabalho e do ensino, ao correlativo fortalecimento do estatuto do arquitecto e ao desaparecimento dos vestígios arcaizantes do sistema corporativo ainda vigente nos estaleiros ... Este processo de instrumentalização do ensino da arquitectura e o esforço de o integrar no patamar de uma «carreira» totalmente consagrada ao serviço «oficial» vinha completar uma operação que, de facto, se destinava a controlar a montante e a juzante as condições de produção arquitectónica: estabelecia o limite de admissão de aprendizes, assegurava a fidelidade aos programas teóricos estabelecidos pelos arquitectos da côrte, garantia resposta a eventuais necessidades construtivas bem como, em outro plano, fazia estender a racionalidade de organização do Estado Moderno ao mundo do estaleiro, instaurando ali as mesmas regras de funcionamento administrativo e obediência hierárquica. Não admira por isso a grande quantidade de assuntos, atribuições e competências que, sobre o Provedor das Obras Reais, passaram a recair*”<sup>13</sup>.

Em Coimbra, o papel do Amo Bartolomeu de Paiva na condução das directrizes que lançavam as premissas para a materialização da arquitectura renascentista ressalta claríssimo nas campanhas das obras de pedraria e alvenaria a realizar em 1525 na igreja do mosteiro de S. Francisco ou na reforma dos espaços de Santa Cruz, pelo contrato de 1528. Uma autoridade implementada pelo poder, que passa pela capacidade decisória de fazer arrematações, de guardar ou reter os projectos, de avançar com indicações relativas aos planos ou aos projectistas e, “*que se faz obrigatoriamente a partir da direcção de uma elite italianizada contra a cultura difusa e popularizada*

---

*competência daquele, como a hidráulica, a arte dos jardins e a arquitectura efêmera*”: Rafael Moreira, “A arquitectura militar”, p. 149.

<sup>12</sup> Salvaguardando a circunstância de que algumas instituições possam ter desenvolvido mecanismos internos de similar funcionamento: “*desde o tempo de D. João II que existia tanto no Paço como, por exemplo, na sede do mestrado da Ordem de Cristo, um esboço de provedoria de obras, onde se centralizavam as plantas e as contas das obras levadas a efeito*”: Rui Carita, “Os engenheiros-mores na gestão do Império...”, p. 394.

<sup>13</sup> Miguel Soromenho, “A Administração da arquitectura...”, pp. 200-201.

*dos artistas tardo-góticos*”<sup>14</sup>. Embora sem indícios documentais encontrados, a acção dos Provedores Pero Carvalho, João Carvalho, Álvaro Pires e Gonçalo Pires Carvalho (no eloquente processo de centralização do ofício no seio familiar) não pode ter deixado de se manifestar em Coimbra nas obras mais directamente ligadas à exposição do poder régio<sup>15</sup>. Mas, tal como noutras zonas afastadas da capital, é aqui menos clara uma situação que passa pelos confrontos do trabalho especializado com as heranças corporativas e a manutenção de uma mentalidade que não deixa também de promover a ociosidade.

O contrato, datado de 1581, em que o arquitecto Jerónimo Francisco se compromete a ensinar o ofício de pedreiro a um jovem filho de lavrador, no prazo de quatro anos e meio<sup>16</sup>, é revelador a vários níveis: para além do protagonismo de Jerónimo Francisco e da responsabilização do arquitecto por uma formação que inclui alimentação e vestuário, verifica-se uma organização contratual de dependência e obediência que leva também ao aproveitamento do aprendiz na mão-de-obra constituída para os estaleiros de arquitectura; concluída a aprendizagem, mantém-se a obrigação do arquitecto em fornecer todas as ferramentas necessárias ao aprendiz (*“segundo costume”*) para o desempenho da profissão e a possibilidade de que este se possa constituir em profissional independente; resulta, assim, claríssimo um sistema de ensino que se perpetua privilegiando a componente prática em detrimento da constituição de uma escola montada em termos teóricos.

De novo, os exemplos de Diogo de Castilho, Jerónimo Francisco, Manuel João ou António Tavares parecem estabelecer a moldura operativa de uma realidade local e traduzir os vícios e as virtudes do sistema laboral. Todos

---

14 Miguel Soromenho, “A Administração da arquitectura...”, p. 199.

15 Prolongando uma tendência claramente marcada ao longo da Idade Média, torna-se nítida a *“afirmação da autoridade régia a assumir-se como exclusiva detentora de nomear oficiais, na extensão e desenvolvimento da monarquia”*, ao mesmo tempo que, *“a função retributiva redundou num sério sustentáculo da arquitectura dos círculos do mando: a relação personalista entre rei/oficiais régios repetia-se numa infinidade de gratidões, entre eclesiásticos, nobres e concelhos, toda ela tecida, também, na dita relação personalista”*: Maria da Conceição Falcão Ferreira, “Relações entre poder local e poder central: aspectos de uma relação complexa”, Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 2001, p. 73.

16 António de Oliveira, “Estrutura social de Coimbra no século XVI”, pp. 86-87.

formados sobretudo no trabalho dos estaleiros, a todos foi oferecida a possibilidade de assumir e dirigir empreitadas e todos souberam, por via da qualidade do trabalho exercido, ascender às posições cimeiras da profissão e obter daí o adequado reconhecimento. E se Diogo de Castilho pôde, desde o início, contar com a protecção de seu irmão mais velho e, muito cedo, usufruir dos privilégios que o elevaram aos níveis da fidalguia acompanhados de um confortável acervo patrimonial, os outros bateram-se sempre no terreno da concorrência local, estabelecido no âmbito dos estaleiros montados na cidade. Que se saiba, nunca nenhum deles conseguiu a complementaridade teórica por via de um ensino organizado fora da circunscrição concreta do trabalho, nenhum se deslocou ao estrangeiro na perspectiva de uma intensificação da sua formação e todos se inscreveram numa mobilidade limitada às exigências práticas e pautadas pelas obras que dirigiram. A verdade é que, não obstante o empenho na credibilização da profissão, sustentada tantas vezes pelos valores do dinheiro que também confere os graus da honra, a resistência sentida em Coimbra na atribuição da designação de arquitecto (com a correspondente insistência no pedreiro) vai de encontro à manutenção de uma sociedade tradicionalmente estratificada que continua a recusar-se em admitir a prática da arquitectura nos escalões mais altos das artes liberais. Neste contexto (do qual se excluem agora os homens estritamente ligados à execução e comumente designados como pedreiros), os mestres de obras com obra atribuída, ou seja, os arquitectos que formalizam o projecto não deixam de receber a mesma identificação de pedreiro, numa integração indiscriminada nos campos da ideia e da prática em arquitectura. É o que acontece ainda em 1580, quando o intitulado pedreiro Francisco da Costa se compromete a construir as casas para Rodrigo Aires “*conforme a hua traça e debuxo que o dito Francisco da Costa tinha dado*”<sup>17</sup>.

O *Auto da Ave Maria*, publicado em Lisboa em 1587, mais do que evidenciar a reacção e o “*dénigrement de l'époque antérieure dans son goût pour l'Antiquité et les théoriciens*”<sup>18</sup>, expressa também essa incapacidade da

---

17 Ver Doc. XXXV.

18 Sylvie Deswarte, “Francisco de Holanda ou le Diable vêtu à l'italienne”, *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard éd., 1988, pp. 333-334.



classe que se movimenta em torno da arquitectura em ultrapassar a moldura dos ofícios mecânicos, nunca totalmente superada em tempos do Infante D. Luís ou D. João III. Mesmo que, na construção do castelo da Salvação, o diabo de ressonâncias vitruvianas possa constituir uma arma de propaganda na edificação de uma cultura moralizadora e catequética (com a virtude e a ordem finalmente repostas pela vitória do arcanjo S. Miguel sobre o diabo disfarçado de arquitecto), a obra de António Prestes não deixou de ser acolhida, não apenas aos níveis do poder instituído mas também no terreno das permanências mentais que em Portugal nunca desenvolveram inteiramente os pressupostos do arquitecto humanista. Os registos demarcados em que decorre a actividade de homens como Miguel de Arruda, António Rodrigues, Filipe Terzi ou os Álvares, têm de se inscrever no âmbito restrito das bolsas de vanguarda protegidas pelo poder e vocacionadas quer para a imposição da cristianíssima imagem do país, quer para a assistência aos valores imperiais vertidos para a arquitectura militar. Em Coimbra, como porventura na generalidade das zonas de província ao longo do século XVI, os mesteres subiam a pulso os degraus da honorabilidade<sup>19</sup>, na pressão do confronto com uma sociedade mercantil agitada e dominadora no governo concelhio. Para o universo multifacetado dos pedreiros, os ecos de outro comportamento na conquista de uma consciência de classe esbarravam aqui com as pressões exercidas pela comunidade mais geral do trabalho, com a ausência dos mecanismos promotores dessa ascensão (desde logo, o negligenciar de uma formação teórica) ou com o afastamento aos círculos mais altos do poder, eficaz na creditação do trabalho.

Se a generalidade das reformas manuelinas implicam “*uma atitude pragmática atravessada por um discurso imperativo e decretório, que se apresenta com um corte epistemológico ao pensamento medieval com carácter mais narrativo e impreciso*”<sup>20</sup>, a futura legislação respeitante à organização do trabalho acompanha a progressiva burocratização do Estado, das instituições e dos ofícios. O *Regimento dos carpinteiros, pedreiros e aprendizes e*

---

19 Bem representada na *Comédia Eufrosina*, conhecida ainda antes da sua publicação em 1555.

20 Hélder Carita, “Legislação e administração urbana no século XVI”, Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 2001, p. 172.

*braceiros...* de 1499, como estrutura de suporte aos planos de reordenação da cidade de Lisboa e, simultaneamente, da regulamentação da arquitectura incide também sobre “*os materiais de construção e normalização de elementos construtivos ... esta legislação permanecerá activa durante todo o período moderno e será modelo para as outras câmaras do país*”<sup>21</sup>.

Em Coimbra, que integra o regimento dos mestres dado à cidade do Porto em 1518, o município esforça-se igualmente na aplicação das “*normas arquitectónicas divulgadas a partir da legislação manuelina*”<sup>22</sup>, mantendo, na realidade, as fronteiras difusas entre as diversas áreas construtivas num grau escorregadio de falta de precisão estatutária. Uma prática continuada impelia à formação de empreitadas separadas por contratos autónomos entre as obras de pedraria e carpintaria. O trabalho à jorna, observável pelo menos até aos meados do século XVI (por exemplo, nas obras do colégio da Graça), tende a ser substituído pela empreitada, que denuncia um outro nível organizativo e um controle mais apertado do sistema do trabalho. O pedreiro responsável pela construção, o mestre da obra, assume, tantas e tantas vezes, a capacidade para constituir um corpo de “*officiais a sua propria custa resao e despesa delle*”<sup>23</sup>, permitindo-lhe a integração de uma mão-de-obra fiável e próxima de um ciclo oficial controlado por si.

O estabelecimento de parcerias é outra prática frequente ao longo de todo este período. Desenvolvidas numa base de confiança mútua entre os parceiros, deverão também ser entendidas num contexto de salvaguarda e protecção dos interesses das duas partes envolvidas por contrato: a encomenda

---

21 Hélder Carita, “Legislação e administração urbana no século XVI”, p. 175.

22 Hélder Carita, “Legislação e administração urbana no século XVI”; p. 180.

“*Com flutuações e discontinuidades sob a forma de regimentos, contratos de obras e cartas régias são enviadas para todo o país normas arquitectónicas e urbanísticas que, emitidas a partir dum núcleo central, diluem progressivamente as autonomias estéticas e práticas construtivas de tradição medieval com que se regiam os municípios e os diferentes estaleiros e obras régias.*

*Emitidas em forma de provisões e alvarás régios com aplicação de penas, as normas arquitectónicas e urbanísticas implementadas neste período perpetuam-se nas práxis arquitectónicas e urbanísticas ao serem passadas para os livros de posturas camarárias e para os regimentos de oficiais mecânicos com carga de norma legislativa*”: Hélder Carita, “Legislação e administração urbana no século XVI”, p. 181.

23 Ver Doc. XXXV.

e os contratados. A primeira com mais garantias do cumprimento das cláusulas estabelecidas, nomeadamente no capítulo dos prazos da obra, a segunda com a possibilidade de partilhar uma responsabilidade. O caso exemplar de João Luís que, em 1549, contrata a obra do claustro do colégio de S. Tomás e em 1555 se vê forçado a organizar a parceria com António Lopes e Pero Fernandes para a mesma obra é revelador da sua incapacidade num desempenho isolado e da aceitação deste processo por parte da encomenda.

Num formulário contratual praticamente inalterável, e onde não se prescinde da presença de fiadores, os usuais três pagamentos registam-se no início, a meio (ou quando se conclui uma parte relevante) e no final da obra. Na parceria constituída por Pero Luís, João Luís e Jerónimo Afonso para a obra do claustro do colégio da Graça, “*porque la fizierõ bien y antes do tempo que fincarõ les dimos graçiosos seys cruzados*”<sup>24</sup>. Os pagamentos *graciosos* pelo trabalho feito antes do tempo estipulado não seriam uma constante no sistema laboral, mas não deixavam de constituir um incentivo para a mão-de-obra e uma arma a utilizar pela encomenda preocupada com o cumprimento dos prazos.

---

24 A.D.B.: Ms. 1019, fl. 39.

**CONCLUSÃO**



A cidade de Coimbra desempenha lugar de destaque no panorama da arquitectura do Renascimento em Portugal. Espaço privilegiado que encerra a ambivalência dos poderes na presença dos paços régios e na fixação das várias Ordens religiosas, portadoras de matriz cultural cerrada e baluartes da Fé que percorre o sentido medieval de sociabilização, soube desenvolver os requisitos necessários ao acolhimento das novas fórmulas arquitectónicas e injectar-lhes uma dinâmica orientada e concordante com os valores modernos.

O mosteiro de Santa Cruz, com riquíssimo historial nos capítulos da organização monástica voltada ao recolhimento e à interpretação de vasto manancial teológico, percorre o tempo medieval na elaboração de um percurso forjado no saber, por onde passariam as mais gradas figuras eclesiásticas da época. Simultaneamente, foi sabendo rodear-se de vasto património fundiário que lhe permitiu a tranquilidade na vivência do quotidiano e o estatuto de parceiro de respeito na trama das influências de poder. Nos inícios do séc. XVI, albergando os corpos dos primeiros reis convertidos em símbolos caros da Nação, o mosteiro constitui-se na única instituição cidadina capaz de compreender as régias aspirações na viragem ao Estado Moderno, acedendo e estimulando a reformulação dos espaços físicos e absorvendo as primeiras iniciativas locais na imposição de um vocabulário arquitectónico e decorativo inovador e condizente com renovada fraseologia de poder. Poderoso instrumento na condução dos desígnios do rei D. Manuel, progressivamente empenhado na consolidação de uma imagem coincidente com a nova dignidade da sua “Majestade imperial”, o mosteiro crúzio promove a espectacularidade de espaços e formas ao mesmo tempo que intensifica as ligações ao poder em vias de centralização. A nomeação régia dos priores-mores, a partir do Bispo da Guarda D. Pedro Gavião, permite ao rei um maior controlo sobre o mosteiro, pela administração das suas rendas e pela imposição das normas de vivência monástica, mas também aproxima os crúzios das esferas de decisão.

A travessia do mosteiro de Santa Cruz pelo século de Quinhentos é feita de momentos de enorme pujança financeira que acaba por ter reflexos determinantes na sua política construtiva, quer no volume das obras que decorrem à sua custa quer no jogo de influências estéticas que varrem a cidade. Mas também é feita de períodos de recessão económica que condicionam o seu papel interventivo no âmbito da arquitectura.

A forte carga simbólica que rodeia o processo de fixação das rendas do priorado-mor ao mosteiro, evitando a sua saída para Roma, conjuntamente com o início da grande campanha das obras da responsabilidade de mestre Boytac, não se situa em território ideológico de pleno e assumido Renascimento mas capta, em vertente de total e absoluto pioneirismo na cidade, as formas embrionárias de um comportamento humanista, com paralelo na nova dinâmica espacial projectada e na redefinição das sepulturas dos reis. Os elementos decorativos ganham os contornos do trabalho “ao romano” e inserem-se num universo de inquietante vitalidade expressiva que não renega ainda as tradições emblemáticas da arquitectura manuelina mas que com elas convivem sem conflitualidade. A nova dignidade a dar aos reis, que transitariam em túmulos majestosos para junto da capela-mor, é o testemunho mais marcante da mentalidade moderna que chamava a atenção para o período crucial da independência nacional, impunha renovada força de poder e utilizava os primeiros sinais do espírito plástico do Renascimento. A assimilação destes códigos na década de 20, passaria pelo trabalho de Nicolau Chanterene e pela aprendizagem feita por via dos enquadramentos arquitectónicos das composições retabulares que o francês executou para Coimbra e S. Marcos, pelas ingénuas mas marcantes lições de Diego de Sagredo ou ainda pelas gravuras e desenhos de quantidade insuspeita que não deixariam, por várias formas, de circular. O papel decisivo do arquitecto-escultor João de Ruão, viria definitivamente impor o domínio das formas “ao romano” pautando, a partir dos anos 30, uma cadência ordenada de espaços e sentidos formais.

A reforma crúzia levada a cabo por frei Brás de Barros a partir de 1527 pode ser entendida como ponto de ruptura nesta primeira etapa, feita de

experimentação de uma nova linguagem plástica. Expressão da vigorosa aposta régia no controlo das instituições religiosas, nela se insere uma dinâmica concertada entre o arquitecto do mosteiro Diogo de Castilho, João de Ruão e o próprio reformador. Desta cooperação reformista que serve os propósitos do Estado Moderno em formação, tal como acontece com a reforma decorrente no convento de Tomar a partir de 1529, nasce a ampliação programada e racionalizada dos espaços, o desenvolvimento do ensino e a consciência assumida do Renascimento. Veja-se o empenhamento lectivo na criação dos colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos, substituindo o acanhamento dos colégios de S. João Baptista e Santo Agostinho, e entenda-se o novo claustro do Jardim da Manga como expoente privilegiado de uma simbólica apoiada em riquíssima iconografia sem paralelo na cidade. Insira-se também, como momento tangencial deste primeiro Renascimento, a Porta Especiosa na igreja da Sé Velha, de autoria indocumentada mas que não se pode desligar das orientações de Nicolau Chanterene e João de Ruão, traduzindo uma poética controlada pelas sugestões do *Quattrocento* italiano, aqui recriadas com génio inventivo. A Porta Especiosa constitui, aliás, e integrada no âmbito da poderosíssima acção mecenática levada a cabo pelo bispo D. Jorge de Almeida, um autêntico manifesto de refinamento no panorama de concorrência em que se defrontam os poderes citadinos.

A transferência da Universidade para Coimbra vai ser o polo unificador de uma dinâmica à volta da qual se congregam os interesses do rei e da cidade que, a partir de 1537, vê progressivamente alterada a sua fisionomia urbana. O Estado, o mosteiro de Santa Cruz, as diversas Ordens religiosas e o município não se poupariam então a esforços para acompanhar as dominâncias culturais de matriz classicizante. Este primeiro Renascimento, que se dilui pelos finais da década de 40, dá lugar a uma política construtiva mais forte, mais abrangente e que se não compadece com amadorismos formais e portadores de indefinições estéticas dúbias. É na sequência deste momento de enorme projecção que muda a face da arquitectura. O ambiente de majestosa dignidade que se respira das novas fachadas em construção e o rompimento concertado para além das velhas



muralhas, num esforço de reordenamento urbano de que a rua da Sofia (programada sob a vigilância do mosteiro de Santa Cruz e com objectivos bem diversos do que aqueles que viria a assumir) não constitui a única vertente, encontram o paralelo na adopção de uma linguagem estética e formal de um classicismo canónico cerrado que convive, sem desvirtuamentos, com uma decoração insinuante e persistente até ao ocaso do século XVII. A *maniera italiana*, globalmente triunfante em Portugal a partir dos meados do século, transporta um sentido catequético e moralizador ligado aos destinos da Contra Reforma mas coincide também com uma outra organização das referências clássicas a utilizar, outra ordenação da mão-de-obra disponível e gradualmente reivindicativa dos seus privilégios estatutários e uma sensibilidade plástica orientada para a monumentalidade e para o êxito da leitura imediata do sentido da arquitectura.

Os conflitos ideológicos e de interesses com que se iria defrontar a sociedade portuguesa não estão ausentes de Coimbra. O episódio fugaz do colégio das Artes é bem revelador, não apenas dos contributos (forçados) dos crúzios mas, sobretudo, da teimosa persistência dos valores humanistas protegidos, em última análise, pelo rei. Se o destino do colégio das Artes veio a ser diferente do sonhado pelo monarca e pelo seu ideólogo mestre André, foi porque as forças congregadas entre a liderança da Companhia de Jesus e a facção representada pelo cardeal e inquisidor-mor D. Henrique ganharam a “batalha” da moral e do decoro tridentinos que se implantavam também na generalidade do país. Por 1548 teremos, assim, de colocar as premissas que desencadeiam em Coimbra uma postura que já não é outra coisa senão a vigência duradoura de um Renascimento reformado. Se o colégio das Artes representa o último fôlego materializado (e rapidamente refreado) por uma geração encabeçada pelo rei ou pelo infante D. Luís, muito rapidamente também, as “ameaças” do século e “*os doentes da fé*” provocaram o cerrar das fileiras em torno de soluções integristas. As posições emotivamente extremadas que acompanharam este processo levariam frei Bartolomeu dos Mártires, referindo-se em 1561 ao fogo luterano, a denunciar “*esta peçonhenta*

*seita, porque toda ela está fundada em liberdade de luxúria e gula*<sup>1</sup>. Mas não deixa de ser interessante a relutância do duque de Aveiro, D. João de Lencastre, em acusar o seu protegido Damião de Góis perante o Tribunal do Santo Ofício, tal como a súplica do poeta António Ferreira (tão próximo de Francisco de Sá de Miranda) dirigida ao cardeal D. Henrique quando este assume a regência: “*boas letras, Senhor, não são baixezas ... (as musas) acostumadas a reais favores,/ não percam em ti a antiga sua valia*”<sup>2</sup>. Não desarmava facilmente a inteligência do tempo cultural que reivindicava ainda, e como podia, a pureza do cristianismo evangélico!

Depois da morte em 1543 do último prior-mor, o infante D. Duarte, filho ilegítimo de D. João III, o priorado mor de Santa Cruz viu fugirem-lhe as suas avultadas rendas, divididas entre as novas dioceses de Leiria e Portalegre e a Universidade, arrastando os crúzios em contendas intermináveis que seriam encerradas apenas nos princípios do século seguinte e provocando a sua debilidade na área construtiva. Genericamente, ao longo da segunda metade do século XVI, o mosteiro promoveu pequenas obras (nem todas realizadas) empenhando-se, sobretudo, na direcção da Congregação religiosa. Mas não abdicou de um comportamento inovador na arquitectura do seu patrocínio, renovando as marcas de fôlego inventivo na cidade dominada pelas fórmulas castilhanas. Nos últimos anos do século, em contexto de franca rivalidade com a Universidade, o colégio de Santo Agostinho volta a desempenhar o papel determinante de ruptura com os esquemas vigentes na arquitectura de Coimbra, imprimindo novo carácter discursivo às formas e ao espaço. Concilia-se, assim, o universo versátil da “norma” de raiz italianizante com a poderosa retórica extraída dos desenhos e gravuras do Norte da Europa. A aposta no ornamento de marca flamenguizante não era, aliás, estranho ao sentido decorativo da arquitectura citadina. Como uma moda pertinaz, já estava, por exemplo, divulgado na igreja dos dominicanos, na capela dos Reis Magos do mosteiro jerónimo de S. Marcos ou no próprio espaço crúzio da capela de S. Teotónio. A sua novidade no colégio de Santo Agostinho radica na

---

<sup>1</sup> J. S. da Silva Dias, *A política cultural da época de D. João III*, II, Coimbra, U.C., 1969, p. 937.

inserção numa nova escala de valores que contemplam o fascínio pelo mistério contido na ambiguidade das cartelas flamengas e a recuperação dos modelos serlianos “puros”.

A decoração constitui, aliás, uma marca dominante na arquitectura em Coimbra. Na cidade que nunca abdica das categorias ornamentais, o papel de João de Ruão é, como desde há muito é reconhecido, fundamental nessa imposição sistemática de um sentido lúdico que preenche o espaço. Para isso foram determinantes os cinquenta anos de uma oficina operosa cuja actividade não se extinguiu à morte do escultor normando mas apontou directivas que se prolongam em obstinada ingerência sobre o “plain style”.

Assim, a mesma cultura plástica que incorpora e desenvolve todos os ingredientes ornamentais retirados dos motivos “ao romano” divulgados à escala europeia, também vai conhecer a “actualização” extraída sobretudo da gravura nórdica. A difusão de temas como as “ferroneries” ou as omnipresentes cartelas impõem-se no revestimento das superfícies parietais, arcos de entrada de capelas, portais ou coberturas abobadadas. Mesmo que o espaço configure as orientações tridentinas, o ornamento imprime uma retórica de exaltação e demarca-se de uma sensibilidade mais contida e generalizada no país. De facto, se também por via da específica dinâmica da arquitectura militar o estilo chão vai conquistando o espaço nacional, em Coimbra, como em nenhum outro local, é significativa a ambiguidade do trabalho da figura do escultor-arquitecto. E se algumas áreas, como a zona do noroeste, são igualmente expressivas pelas marcas decorativas flamenguizantes, Coimbra persistiu na articulação do mundo decorativo nórdico com o cunho humanista dos motivos herdados do primeiro Renascimento. Basta observar a longa sobrevivência do grutesco na cidade para pressentir a presença de uma corrente cultural de “contra-poder” que não prescinde facilmente da “memória” do espaço humanizado. Desta forma, a Coimbra assiste uma determinação ideologicamente orientada, a partir da qual é, não apenas possível, mas obrigatório,

---

<sup>2</sup> J. S. da Silva Dias, *A política cultural da época de D. João III*, II, p. 921.

inserir a plasticidade que aqui se desenvolve num contexto específico de referências e pressões que estipulam uma identidade própria e única no país.

Se a “fidelidade” à Contra-Reforma se dimensiona de forma exemplar na depurada igreja do colégio de Jesus (que não deixa de utilizar outras estratégias no usufruto lúdico do espaço pela imposição de expressiva componente retabular), as atitudes de rebeldia face à “regra” da contenção manifestam-se na disseminação do ornamento pelos espaços “ortodoxos” mas inscrevem-se também na definição do plano centralizado em tantas e tantas capelas acolitadas às naves. Os momentos mais brilhantes desta “memória” recuperada situam-se precisamente na capela do Sacramento na Sé Velha e na capela dos Reis Magos do mosteiro de S. Marcos. A outros níveis, veja-se ainda como, a uma distância de cem anos, a plasticamente impositiva passagem da igreja da Sé para o claustro, no alinhamento da Porta Especiosa, condicionou a definição formal e decorativa dos arcos laterais da igreja abertos por Isidro Manuel.

O legado ornamental do primeiro Renascimento que se implanta na textura do espaço contra-reformista sofre agora de uma interpretação diferenciada. O relevo ganha corpo e outra volumetria distantes da finura de execução na década de 30 de Quinhentos, ao mesmo tempo que assume um carácter estilizado na transmissão simbólica da ideia. Mas, tal como a escultura de vulto da transição entre os séculos XVI e XVII não pode ser sumariamente remetida a um estatuto de minoridade, também o tratamento específico dos motivos classicizantes tem de se integrar no universo multifacetado das heranças culturais que não se querem ausentes mas que se adaptam a uma nova atitude mental veiculada pelas formas e pelo espaço.

O espaço constitui também uma entidade marcante na arquitectura religiosa de Coimbra, estabelecida pela unidade que lhe conferem os colégios erguidos em redor da Universidade e pelas orientações modelares directamente provenientes do mosteiro de Santa Cruz. Mas o programa que contempla uma única nave apoiada por um sistema de capelas laterais intercomunicantes, definido a partir da igreja crúzia, fixa-se desde muito cedo numa esfera tridentina e já nada tem a ver com o

modelo de referência. Deste, conserva tanto a desenvoltura do coro-alto como a consciência da necessidade de implementar uma estrutura credível no xadrez das movimentações culturais e ideológicas em curso a partir da década de 40 de Quinhentos. A observação de uma continuidade adaptada é, assim, reforçada pela passagem dos valores plásticos e da configuração do espaço imprimidos na igreja da Graça. De facto, a “experiência” da Graça iria também servir os propósitos de uma atitude empenhadamente contra-reformista e instalar-se em todas as igrejas construídas na cidade nos cerca de cem anos seguintes. Situações comuns passam pela definição de um plano rectangular com o transepto inscrito; pela projecção da cabeceira da igreja na continuidade da nave e estabelecendo a articulação com a prédica desenvolvida a partir dos púlpitos recuados; pelas coberturas da nave e das capelas, por norma, em abóbadas de caixotões e reivindicando uma fraseologia clássica mas onde se imprime, tantas e tantas vezes, uma plástica decorativa de exaltação e triunfo ou ainda pela generalização do nártex (ausente na Graça?). O plano centralizado acompanha esta organização geral mas circunscrito às capelas laterais, frequentemente patrocinadas por entidades alheias à comunidade religiosa.

Outro elemento revelador de um programa de unidade na arquitectura dos colégios conimbricenses é o claustro, a partir do qual se organizam as dependências da vida comunitária num procedimento que concilia as vertentes conventual e académica. Embora se alinhem aqui outras tipologias mais concordantes com um rumo nacional é no designado “claustro castilhiano” que se expressa uma identidade de formas e espaços que não se confina exclusivamente à cidade. A longevidade do modelo testado na Graça explica-se tanto pela sua eficácia na adequação à moldura universitária como pela permanência de uma mão-de-obra formada nos pressupostos culturais e estéticos embrionários nos finais da primeira década do século XVI.

O capital de informações e referências em que se desenvolve a arquitectura no mosteiro de Santa Cruz e na cidade de Coimbra, não descurando nunca os múltiplos contributos nacionais e estrangeiros, tem de ser entendido à luz das apetências de modernidade que distingue uma encomenda específica, do nível de

cooperação entre essa encomenda e a mão-de-obra executora, da singularidade das pressões de carácter artístico, e não só, que aqui se exercem e da caracterização das relações de trabalho que distinguem os artistas ao longo do “*longo século XVI*”. Porque a realidade cultural, globalmente encarada, em que se movimentam os artistas na primeira metade do século, se distancia em parte do cenário da segunda metade, as consequências da mudança também se reflectem no complexo sector das relações laborais. Para tanto, basta comparar a enorme projecção que alcançou o arquitecto Diogo de Castilho com o apagamento a que tem sido sujeito Jerónimo Francisco. Uma distância que é fruto da exaltação historiográfica perante a arquitectura do Renascimento, mas igualmente de tempos diferentes em que o “artista-herói” de um dá lugar ao “funcionário” mais disciplinado de outro. E, se bem que as bases de credibilidade no capítulo da afirmação do estatuto social do arquitecto tenham sido lançadas na primeira metade do século, coincidindo com o desempenho marcante de Diogo de Castilho, a verdade é que a transferência dos centros de poder para Lisboa provocou aí a decisiva aposta nos domínios da arquitectura. Enquanto a política joanina tinha dividido os seus pontos de interesse distribuídos por Lisboa, Évora, Tomar ou Coimbra, os períodos sebástico e filipino optam pela concentração em Lisboa, votando ao “abandono” os anteriores polos de germinação cultural e artística que ficam mais à mercê das prerrogativas locais e das ligações destas ao poder central. O brevíssimo episódio que, na década de 90, expressa as intenções régias de libertar o Paço das Escolas constitui a última acção concertada do rei no sentido de interferir directamente sobre a fisionomia da cidade.

Mas evidentemente que em Coimbra se continuou a construir. O longo processo ligado à consolidação das estruturas colegiais em torno da Universidade permitiu a estabilização de uma mão-de-obra operante mas condicionada à vigilância, de um comportamento estético obediente às lições castilhanas e ruanscas por um lado e à ingerência dos arquitectos régios mais credibilizados por outro. Exceptuando o caso de alguma independência de Jerónimo Francisco, os arquitectos locais parecem ter perdido o controlo efectivo das construções política

e ideologicamente mais relevantes a decorrer no último quartel do séc. XVI e nos primeiros anos do século seguinte. Nesta matéria, são paradigmáticos os exemplos de Baltasar Álvares, Filipe Terzi, o desconhecido Gaspar João ou Diogo Marques Lucas, com intervenções documentadas na cidade.

Só o mosteiro de Santa Cruz parece ainda insistir, tanto na utilização dos modelos de base tratadística aplicados em Santo Agostinho, como numa rebeldia decorativa que foge ao cunho depurado da arquitectura, como, finalmente, no emprego obstinado da força criativa local.

## **BIBLIOGRAFIA**

**NOTA:** Referem-se, basicamente, as indicações bibliográficas seleccionadas ao longo do texto.





**FONTES MANUSCRITAS****A.D.B.:**

Ms. 1019.

**A.H.M.C.:**

*Treslado da Provisão d'El Rey nosso Senhor D. João III. 1532.*

*Livro do registo, T. 17, 1618-1620 (B54-17).*

*Livro do Registo, T. 17, 1618-1620.*

**A.H.M.P.:**

Livro 1 das Provisões.

**A.N.T.T.:*****Mosteiro de Santa Cruz - 2ª Incorporação:***

Cx. 13, Pasta 15.

Cx. 15, Pasta 17.

Cx. 16, Pasta 18, Alm. 13, M. 2, nºs. 4, 11, 14, 17.

Cx. 16, Pasta 18, Alm. 13, M. 3, nºs. 9-10.

Cartas Missivas, Maço 1, Doc. 395.

Livros 17; 43, nº 5; 44, nº 72; 47, nº 75; 89.

*Livro das Plantas, e Mõteas de todas as Fàbricas das Inqvisições deste Reino, e India, ordenado por m<sup>do</sup> do Ill<sup>mo</sup> e R<sup>mo</sup> Sor Dom Fran<sup>co</sup> de Càstro Bpo Inqvisidor Geràl e do Cons<sup>o</sup> destàdo de S. Mg<sup>de</sup> anno D<sup>ñi</sup>. 1634, C.F., nº 149.*

Ms. 5, Liv. 7.

Ms. 7, Liv. 5.

Maços 215, 237, docs. avulsos.

*Cabido da Sé de Coimbra, Ms. 34, nº 1395, doc. avulso.*

*Cabido da Sé de Coimbra, 2ª Incorp. Caixa 47, Doc. 1867.*

*Ordem de Cristo*, Liv. 23; Liv. 47.

***Corpo Cronológico:***

P. 1ª, Maço 42, Doc. 3, nº 5295.

P. 1ª, Maço 81, Doc. 112, nº 10594.

P. 1ª, Maço 82, Doc. 82, nº 10696.

**A.U.C.:**

Secção de pergaminhos, V piso, 3ª Sec., Doc. 2.

*Feito em que o mosteiro de Santa Cruz foy autor e a Vniversidade re.*

Dep. IV, Sec. 1ª E., Est. 15, Tab. 4, nºs 44-45.

*Registos Notariais*, Tab. António Martins.

Dep. V, Sec. 1ª E., Est. 9, Tab. 5, nº 57.

Dep. V, Sec. 1ª D, Est. 3, Tab. 4, nºs. 58-59.

Dep. V, Sec. 1ª E., Est. 9, Tab. 5, nº 64.

*Registos Notariais*, Tab. Agostinho Maldonado.

Dep. V, Sec. 1ª E., Est. 9, Tab. 5, nº 68.

*Registos Notariais*, Tab. Tomé Borges.

Dep. V, Sec. 1ª E., Est. 9, Tab. 3, nº 58.

*Fundos Notariais de Coimbra*, Tab. Manuel Francisco dos Santos.

Dep. V, Sec. 1ª E., Est. 8, Tab. 5, nº 80.

*Registo de Cartas, Provisões e Alvarás dirigidos à Companhia de Jesus.*

Livros 1, 2.

*Santa Cruz. Livros de Notas*, Livros nºs. 1-66.

*Livro dos Baptismos da Sé de Coimbra*, T. 1, 1546-1567.

*Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos, T. 1, B. 1558-1593; T. 2, B. 1606-1645.*

*Livro dos bautizados e casados da igreja de Sam Bertolameu desta cidade de Coimbra feito no ano de 1558 annos, T. 1, C. 1558-1589; T. 2, C. 1616-1691.*

*Livro dos Óbitos de S. Bartolomeu, T. 1, O. 1618-1677.*

*Mistos de Santa Justa, T. 1, B. 1583-1608; T. 2, B. 1609-1626; T. 3, B. 1626-1649; T. 4, B. 1649-1665.*

*Mistos de Santa Justa, T.1, C. 1583-1608; T. 2, C. 1609-1626; T. 3, C. 1626-1646; T. 4, C. 1646-1665.*

*Mistos de Santa Justa, T.1, O. 1583-1608; T. 2, O. 1609-1626; T. 4, O. 1635-1665.*

*Livro dos Baptismos de S. Tiago, T. 1, 1510-1569, T. 2, 1570-1621.*

*Livro dos Casamentos de S. Tiago, T. 1, 1603-1700.*

*Livro dos Óbitos de S. Tiago, T. 1, 1616-1678.*

*Livro de registos de baptismos, casamentos e óbitos de Vila Nova da Barca (1611-1698).*

*Universidade de Coimbra – Fazenda – Quinta do Marujal (Sentenças) – Século XVI.*

#### **B.G.U.C.:**

Ms. 339, 1728.

Ms. 632, D. Marcos da Cruz, *Crónica de S. Vicente*, 1623, 1625, 1626.

#### **B.N.L.:**

Cod. 6963, *Papeis que pertenceram ao Dr. António Nunes de Carvalho.*

Cod. 8842, *Miscelanea historica.*

Mss. 28, nº 99, *Do Cartorio do Real Mostrº de Stª Cruz de Coimbra.*

Ms. 223, nº 6, *Noticia dos documentos que podem servir ao instituto da Real Academia e existem no Archivo do Collº de S. Bernº da Estrella Tamaraes e S. Paulo da mesma ordem.*

**B.P.E.:**

Cod. CVII/1-29, *Livro da fazenda do Infante dom Amrrique começou em Janeiro do ano de quinhentos trimta e oito annos.*

**B.P.M.P.:**

Ms. 86, D. José de Cristo, *Miscelaneo.*

Ms. 175, *Memórias várias de Santa Cruz.*

Res. XVI-C-10.

**D.G.E.M.N. – Direcção Regional de Coimbra:**

Pastas sobre o Mosteiro de Santa Cruz.

**M.N.M.C.:**

D.A., 44.

**FONTES IMPRESSAS E OBRAS DE CONSULTA**

*Albert & Isabella 1598-1621. Essays*, Brussels, Brepols, 1998.

ALBERTI, Leon Batista, *L'Architettura*, Venetia, Appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1565.

ALBUQUERQUE, Luís de, “Sobre o empirismo científico em Portugal no século XVI”, *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982.

ALBUQUERQUE, Martim de, “Uma grande jóia: S. Miguel Cavaleiro de Cristo. Ideologia e Arte”, *Oceanos – Mulheres no mar salgado*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., Janeiro/Março, 1995.

ALCIATO, *Emblemas*, Madrid, Ed. Akal, 1993.

AFONSO, José Ferrão, “Dinâmicas urbanísticas do Porto no século XVI e início do século XVII – a colina da vitória como construção de uma cidade nova”, *Actas do Colóquio Internacional, Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 2001.

AGOSTINHO, Santo, *A cidade de Deus*, 3 vols., Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1993, 1995, 1996.

ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, vols. I, II, Porto-Lisboa, Civilização Ed., 1967, 1968.

ALMEIDA, Lopo de, *Cartas de Itália* (ed. de Rodrigues Lapa), Lisboa, Imp. Nacional, 1935.

ALMEIDA, M. Lopes de, “Artes e Ofícios em documentos da Universidade. 1589-1604”, *O Instituto*, vol. CXXIX, Coimbra, 1967.

---- “Livro dos Acordos do Cabido”, *Arquivo Coimbrão*, vol. XXVI, Coimbra, Coimbra Ed., 1972-1973.

---- “Acordos do Cabido de Coimbra”, P. II, *Arquivo Coimbrão*, vols. XXVII-XXVIII, Coimbra, Coimbra Ed., 1980.

ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. À procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

---- *As Entradas Régias Portuguesas*, Lisboa, Liv. Horizonte, s/d.

ALVES, Jaime B. Ferreira, “Nótula para a História do Mosteiro de Santo Agostinho da Serra”, *Revista da Faculdade de Letras*, II Série, vol. VIII, Porto, 1991.

ALVES, José da Felicidade, *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1986.

ANDRÉS ORDAX, Salvador, *El Cardenal y Santa Cruz* (coord. de), Valladolid, Col. Mayor de Santa Cruz de la Univ. de Valladolid, 1995.

ANSELMO, António Joaquim, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa, B. N., 1977.

ARGAN, Giulio Carlo, *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Milano, Feltrinelli, 1984.

---- *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci*, Madrid, Akal Ed., 1996.

ARNAULT, Salvador Dias, DIAS, Pedro, *Penela. História e Arte*, Penela, Câmara Municipal de Penela, 1983.

ASSUNÇÃO, Bernardo da, *Mosteiro de Celas – Index da Fazenda*, Coimbra, 1921.

ATANÁZIO, M. C. Mendes, *A Arte do Manuelino. Mecenas, influências, espaço*, Lisboa, Ed. Presença, 1984.

ÁVILA, Ana, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1993.

BAIÃO, António, *Episódios dramáticos da Inquisição portuguesa*, 3 vols., Lisboa, Seara Nova, 1936, 1953, 1938.

BASTO, A. de Magalhães, *Os Portugueses no Renascimento*, Gaia, Ed. Pátria, 1931.

---- “Acêrca de Diogo de Castilho, Artista da Renascença Coimbrã (Apostila ao "Dicionário dos Arquitectos" de Sousa Viterbo)”, *O Instituto*, Vol. 88, Figueira da Foz, Tip. Popular, 1935.

---- “Contrato com Diogo de Castilho, mestre de pedraria, para a construção do mosteiro de Monchique”, *Boletim Cultural da Câmara do Porto*, Vol. IV, fas.I, Porto, 1941.

---- *Sumário de Antiguidades da Mui Nobre Cidade do Porto*, Porto, Liv. Progredior, 1942.

---- *Estudos. Cronistas e crónicas antigas. Fernão Lopes e a «Crónica de 1419»*, Coimbra, Atlântida Ed., 1960.

---- *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*, Porto, Publ. da Câmara Municipal do Porto, 1964.

BATAILLON, Marcel, “Sur André de Gouvea Principal du Collège de Guyenne », *Revue Historique de Bordeaux et du Département de la Gironde*, T. XXI, Bordeaux, 1928.

BATTISTI, Eugénio, *Renascimento e Maneirismo*, Lisboa, Ed. Verbo, 1984.



BAXANDALL, Michael, *O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1991.

BENEVOLO, Leonardo, *The Architecture of the Renaissance*, 2 vols., London, Routledge & Kegan Paul, 1978.

---- *A Cidade e o Arquitecto*, Lisboa, Ed. 70, 1984.

BERTELLI, Carlo, BRIGANTI, Giuliano, GIULIANO, Antonio (coord. de), *Storia dell'Arte Italiana*, vol. II, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 1990.

BERTELLI, Sergio, CARDINI, Franco, ZORZI, Elvira Garbero, *The Courts of the Italian Renaissance*, New York/Oxford, Facts On File Publications, 1986.

BETHENCOURT, Francisco, CHAUDHURI, Kirti (dir. de), *História da Expansão Portuguesa*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998.

BLUNT, Anthony, *La teoría de las artes en Itália (del 1450 a 1600)*, Madrid, Ed. Cátedra, S.A., 1980.

BONET CORREA, Antonio, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza Ed., 1993.

BOHATEC, J., "Die religion von Antonius Goveanus (Govéan)", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. XII, Paris, 1950.

BONIFÁCIO, Horácio M. P., "Família Tinoco", *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Ed. Presença, 1989.

BORGES, Nelson Correia, *A Capela do Tesoureiro da antiga Igreja de S. Domingos*, Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, 1980.

---- *João de Ruão. Escultor da Renascença Coimbrã*, Coimbra, Fac. de Letras da Universidade de Coimbra, 1980.

---- “Alguns aspectos da segunda época de João de Ruão”, *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981.

---- “Arquitectura monástica portuguesa na época moderna (Notas de uma investigação)”, *Museu*, , IV Série, nº 7, Porto, Círc. Dr. José de Figueiredo, 1998.

---- *Arte monástica em Lorvão. Sombras e realidade. Das origens a 1737*, 2 vols., s/l, Fund. Calouste Gulbenkian/J.N.I.C.T., 2001.

*Bulletin et Memoires de la Societé Archéologique de Bordeaux*, T. LXI, Bordeaux, 1962.

BOUTRUCHE, Robert (dir. de), *Histoire de Bordeaux*, T. IV, -----

BRAGA, Teófilo, *Historia da Universidade de Coimbra nas suas relações com a Instrução Publica Portuguesa*, vols. I, II, IV, Lisboa, 1892, 1895, 1902.

BRANDÃO, Mário, CRUZ, Lígia, *Actas dos Conselhos da Universidade de 1537 a 1557*, 5 vols., Coimbra, 1941, 1951, 1955, 1969, 1976.

BRANDÃO, Mário, D'ALMEIDA, M. Lopes, *A Universidade de Coimbra. Esboço da sua história*, Coimbra, 1937.

BRANDÃO, Mário, *O Colégio das Artes*, 2 vols., Coimbra, Imp. da Universidade, 1924, 1933.

---- *Alguns documentos respeitantes à Universidadde de Coimbra na época de D. João III*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1937.

---- “Cartas de Frei Brás de Braga para os Piores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra”, *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XIII, Coimbra, Imp. Académica, 1937.

---- *Documentos de D. João III*, 4 vols., Coimbra, Universitatis Conimbrigensis Studia Ac Regesta, 1937, 1938, 1939, 1941.

---- *Liuro da Recepta & despesa das Rendas da vniuersidade per manuel leitam que começou per pascoa de 544 annos. Scriuam manuel tomas*, Coimbra, Pub. do Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra, 1938.

---- *O processo na Inquisição de Mestre João da Costa*, Coimbra, Publ. do Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra, 1944.

---- *Actas dos Capítulos do Mosteiro de Santa Cruz*, Coimbra, 1946.

---- *A Inquisição e os Professores do Colégio das Artes*, 2 vols., Coimbra, 1948, 1969.

---- *Estudos Vários*, 2 vols., Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1972, 1974.

BRITO, Rocha, “Filipe Tércio e a Ponte Real de Coimbra”, *Arquivo Coimbrão*, vol. III, Coimbra, 1947.

BUENO, Beatriz, “De quanto serve a Ciência do Desenho no serviço das obras de el-rei”, Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 2001.

BURKE, Peter, *The Renaissance*, s/l, Macmillan, 1993.

CACEGAS, Frei Luis, *História de S. Domingos. Particular do Reino e Conquistas de Portugal* (reformada e ampliada por frei Luís de Sousa), Partes I, III, vols. I, IV, Lisboa, Typ. Do Panorama, 1866.

CAETANO, Joaquim Oliveira, *O que Janus via. Rumos e cenários da pintura portuguesa (1535-1570)*, 2 vols., dissertação de Mestrado polic., Lisboa, U.N.L., 1996.

---- “Les premiers écrits sur l’art au Portugal (1541)”, *Revue de l’Art*, n° 133/2001-3, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 2001.

CAMÓN AZNAR, José, “Las bóvedas de crucería de la Catedral de Jaca y de Santa Cruz de la Serós, del siglo XI”, *Seminario de Arte Aragonés*, II, Zaragoza, 1945.

CAMPOS, J. C. Ayres de, *Índices e Summarios dos Livros e Documentos mais Antigos e Importantes do Archivo da Camara Municipal de Coimbra*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1863-1867.

---- “Cartas dos Reis e dos Infantes. Sobre varios assumptos tocantes ao mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra, à Universidade, e a alguns Collegios das Ordens Religiosas da mesma cidade, desde 1518 a 1571”, *O Instituto*, vols. XXXVI, XXXVII, 2ª Série, Coimbra, Imp. da Universidade, 1889, 1890.

CARDOSO, João José, *Santas e Casas; as Misericórdias do Baixo-Mondego e as suas Igrejas nos séculos XVI e XVII*, dissertação de Mestrado polic., Coimbra, F.L.U.C., 1995.

CARITA, Hélder, *Lisboa Manuelina e a formação de modelos urbanísticos da Época Moderna (1495-1521)*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1999.

---- “Legislação e administração urbana no século XVI”, Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 2001.

CARITA, Rui, “Os engenheiros-mores na gestão do Império: a Provedoria das Obras dos meados do século XVI”, Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 2001.

CARVALHO, Joaquim de, *António de Gouveia e o Aristotelismo da Renascença*, Coimbra, L. França Amado, 1916.

---- *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Século XVI*, 2 vols., Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1947, 1948.

CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, “João de Ruão”, *O Instituto*, nº 58, Coimbra, 1911.

---- “A livraria de Santa Cruz de Coimbra”, *Boletim Bibliográfico da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. I, Coimbra, 1914.

---- “Compromisso da Misericórdia de Coimbra”, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. V, Coimbra, Imp. da Universidade, 1920.

---- *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1921.

---- *João de Ruão e Diogo de Castilho. Notas á margem de um compromisso raro: MDXLV - MDLXX*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1921.

---- *O Mosteiro de S. Marcos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1922.

---- *Taxa dos officios mecânicos da cidade de Coimbra no ano de MDLXXXIII*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1922.

---- *Bric-à-Brac*, Porto, 1926.

---- “História e bibliografia dos estudos manuscritos ou impressos sobre a obra dos escultores franceses que trabalharam em Coimbra no século XVI”, *Arte e Arqueologia*, ano I, Coimbra, 1930.

CARVALHO, José Branquinho de, *Cartas Originaes dos Reis Enviadas à Câmara de Coimbra (1480-1571)*, Coimbra, Ed. da Biblioteca Municipal de Coimbra, 1943.

---- “Tombo Antigo da Câmara de Coimbra (1532)”, *Arquivo Coimbrão*, vol. XVIII, Coimbra, Ed. da Biblioteca Municipal, 1964.

CASASECA CASASECA, Antonio, *Rodrigo Gil de Hontañon (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*, Salamanca, Junta de Castilla y Leon, 1988.

CASTEX, Jean, *Renaissance Baroque et Classicisme. Histoire de l'architecture, 1420-1720*, Poitiers, Ed. Hazan, 1990.

CASTRO, João Bautista de, *Mappa de Portugal Antigo, e Moderno*, 2 vols., Lisboa, Na officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1762-1763.

CEBALLOS, Alfonso Rodríguez G. de, “Tratados españoles de arquitectura de comienzos del XVII”, *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard éd., 1988.

CERCEAU, Jacques Androuet du, *Lecciones de perspectiva positiva*, Madrid, Xarait Ed., 1980.

CEREJEIRA, Manuel Gonçalves, *O Renascimento em Portugal*, I – *Clenardo e a sociedade portuguesa*, II – *Clenardo, o Humanismo, a Reforma*, Coimbra, 1974.

CEVESE, Renato, “La «riformazione» delle case vecchie secondo Sebastiano Serlio”, *Sebastiano Serlio*, Milano, Electa, 1989.

CHASTEL, André, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Ed. Cátedra, 1991.

---- *Palladiana*, Paris, Éd. Gallimard, 1995.

---- *Renaissance italienne 1460-1500*, Paris, Éd. Gallimard, 1999.

CHATELAIN, Jean-Marc, *Livres d’emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735)*, s/l, Klincksieck, 1993.

CHECA CREMADES, Fernando, *Felipe II. Mecenas de las Artes*, Madrid, Ed. Nerea, 1993.

---- *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Madrid, Ed. Cátedra, 1993.

CHICHORRO, Maria Frederica Ressano Garcia Morão, *O espaço centrado na arquitectura portuguesa do Renascimento*, dissertação de Mestrado polic., Coimbra, F.L.U.C., 1996.

CHOAY, Françoise, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Éd. du Seuil, 1980.

CHUECA GOITIA, Fernando, *Arquitectura del siglo XVI*, Col. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, vol. XI, Madrid, Ed. Plus-Ultra, S.A., 1953.

COELHO, Maria da Conceição Pires, *A Igreja da Conceição, e o Claustro de D. João III do Convento de Cristo, de Tomar*, Tomar, Ed. da Assembleia Distrital de Santarém, 1987.

---- “Contributo de João de Castilho para a génese da arquitectura do Renascimento em Portugal”, Actas do II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, Coimbra, Liv. Minerva, 1987.

COELHO, Maria Helena da Cruz, *O Baixo Mondego nos finais da Idade Média (Estudo de História Rural)*, 2 vols., Coimbra, F.L.U.C., 1983.

---- “Receitas e Despesas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em 1534-1535”, *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. VI, Coimbra, 1984.

---- “Os mosteiros medievais num tempo de hospedar e de caridade”, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 6, Palencia, 1992.

COELHO, Maria Helena da Cruz, SANTOS, Maria José, Azevedo, *De Coimbra a Roma. Uma viagem em meados de quinhentos*, Coimbra, Coimbra Ed., 1990.

CORRAL GARNICA, Rosario Díez del, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Ed., 1987.

CORREIA, Joaquim M. da Silva, GUEDES, Natália B. Correia, *O Paço Real de Salvaterra de Magos. A Corte. A Ópera. A Falcoaria*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1989.

CORREIA, José E. Horta, “A arquitectura - maneirismo e «estilo chão»”, *História da Arte em Portugal. O Maneirismo*, vol. 7, Lisboa, Publ. Alfa, 1986.

---- *A Arquitectura Religiosa do Algarve de 1520 a 1600*, Lisboa, Publ. Ciência e Vida, 1987.

---- “A importância dos colégios universitários na definição dos claustros portugueses”, *Universidade(s). História. Memória. Perspectivas*, vol. 2, Coimbra, 1991.

---- *Arquitectura Portuguesa. Renascimento, Maneirismo, Estilo Chão*, Lisboa, Ed. Presença, 1991.

CORREIA, Vergílio, *Um Túmulo Renascença. A sepultura de D. Luís da Silveira em Góis*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1921.

---- “Um documento acêrca da «Porta Especiosa» da Sé Velha de Coimbra”, *Arte e Arqueologia*, Coimbra, Imp. da Universidade de Coimbra, 1930.

---- *Obras*, vols. I, II, III, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1946, 1949, 1953.

CORTÉS, Valerià, *Anatomía, Academia y Dibujo Clásico*, Madrid, Ed. Cátedra, 1994.

COSTA, António Domingues de Sousa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente e Universidade de Bolonha durante o Século XV*, vol. II, Bolonia, Publ. del Real Colegio de España, 1990.

COURTEAULT, Paul, “Le premier Principal du Collège de Guienne», *Mélanges offerts a M. Abel Lefranc*, Paris, Librairie E. Droz, 1936.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “A escultura das oficinas portuguesas do último gótico”, *História da Arte em Portugal*, vol. V, Lisboa, Publ. Alfa, 1986.



---- *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Coimbra*, dissertação de Mestrado polic., Coimbra, F.L.U.C., 1990.

---- “Diogo Pires-o-Moço”, *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*, vol. II, Lisboa, 1992.

---- “Propostas de modernidade em Caminha – os portais da igreja matriz”, Actas do VII Simpósio Hispano-Português de Historia del Arte, *Las Relaciones artísticas entre España y Portugal: Artistas Mecenas y Viajeros*, Badajoz, 1995.

---- “A decoração na arquitectura quinhentista em Coimbra. A capela dos Reis Magos no Mosteiro de S. Marcos”, *Biblos*, vol. LXXI, Coimbra, Univ. de Coimbra, 1995.

---- “A Reforma Joanina e a Arquitectura dos Colégios”, *Monumentos*, nº 8, Lisboa, D.G.E.M.N., 1997.

---- “Influência dos escultores do Norte da Europa na obra de Diogo Pires-o-Moço”, Catálogo da Exposição, *O Brilho do Norte. Escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, Lisboa, 1997.

---- “A Sé da Guarda. A construção do Sagrado em espaço de fronteira”, Actas do Congresso Histórico Teológico do VIII Centenário da Diocese da Guarda, Guarda, 2000.

---- “O labirinto das formas e as marcas do poder na fachada de Santa Cruz”, *Igreja de Santa Cruz de Coimbra. História, conservação e restauro da fachada e arco triunfal - Cadernos*, nº 4, II Série, I.P.P.A.R., Lisboa, 2001.

CRISÓSTOMO, João Miguel Lameiras, “O tecto da Sala dos Capelos”, *Monumentos*, nº 8, Lisboa, D.G.E.M.N., 1997.

CRUZ, António, “Santa Cruz de Coimbra na Cultura Portuguesa da Idade Média”, *Bibliotheca Portvcalensis*, vols. V-VI, Porto, B.P.M., 1963-1964.

---- *Anais, Crónicas e Memórias Avulsas de Santa Cruz de Coimbra*, Porto, B.P.M., 1968.

CURTO, Diogo Ramada (dir. de), *O Tempo de Vasco da Gama*, Lisboa, Difel, 1998.

DACOS, Nicole, "L'ornement", *La Renaissance*, Paris, Éd. Seuil, 1969.

---- *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London, 1969.

DE JONGH, Henri, *Deux lettres se rapportant a la substitution de la Somme de Saint Thomas aux Sentences de Pierre Lombard dans l'enseignement de la théologie à Louvain en 1596*, Louvain, Bureaux des Analectes, 1908.

---- *L'Ancienne Faculté de Théologie de Louvain au premier siècle de son existence (1432-1540)*, Louvain, 1911.

---- *Renseignements inédits sur les humanistes de Louvain (1522-1528)*, Louvain, Bureau du Recueil, 1914.

DELUMEAU, Jean, *A Civilização do Renascimento*, 2 vols., Lisboa, Ed. Estampa, 1984.

---- *Uma história do paraíso*, 2 vols., Lisboa, Terramar, 1994.

DELUMEAU, Jean, LIGHTBOWN, Ronald (coord. de), *La Renaissance*, Paris, Éd. Seuil, 1996.

DESWARTE, Sylvie, *Les Enluminures de la «Leitura Nova» 1504-1552. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'humanisme*, Paris, F.C.G., Centro Cultural Português, 1977.

---- "Francisco de Holanda et les études vitruviennes en Italie", *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981.

---- “Francisco de Holanda, teórico entre o renascimento e o maneirismo”, *História da Arte em Portugal. O Maneirismo*, vol. 7, Lisboa, Publ. Alfa, 1986.

---- *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisboa, Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1987.

---- “Francisco de Holanda ou le Diable vêtu à l’italienne”, *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard Éd., 1988.

---- *Il “Perfetto Cortegiano” D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni Ed., 1989.

---- *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisboa, Difel, 1992.

DIAS, José S. da Silva, *Correntes de Sentimento Religioso em Portugal (Séculos XVI a XVIII)*, 2 vols., Coimbra, 1960.

---- *A Política Cultural da Época de D. João III*, 2 vols., Coimbra, Universidade de Coimbra, 1969.

---- *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*, Lisboa, Ed. Presença, 1982.

DIAS, Pedro, *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510. Aspectos artísticos*, Coimbra, Coimbra Ed., 1979.

---- “Jerónimo Afonso mestre construtor em Coimbra no século XVI”, *Sep. do Arquivo Coimbrão*, Coimbra, 1980.

---- *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença. 1490-1540*, Coimbra, Epartur, 1982.

---- “Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas em Coimbra durante o século XVI”, *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982.

---- “António Cordeiro e as obras na igreja de Condeixa-a-Nova nos finais do séc. XVI”, *Mundo da Arte*, n.ºs. 8-9, Coimbra, Epartur, 1982.

---- “A presença de artistas franceses no Portugal de Quinhentos”, *Mundo da Arte*, n.º 14, Coimbra, Epartur, 1983.

---- “O retábulo quinhentista da igreja de Santa Cruz de Coimbra”, *Mundo da Arte*, n.º. 16, Coimbra, Epartur, 1983.

---- *A Igreja de Jesus de Setúbal na evolução da arquitectura manuelina*, Lisboa, Publ. Ciência e Vida, 1987.

---- “Notas para o estudo do emprego das ordens clássicas nos claustros quinhentistas de Coimbra”, *Munda*, n.º 13, Coimbra, G.A.A.C., 1987.

---- “O mecenato do Bispo Quinhentista D. Pedro da Costa em Portugal”, Actas do II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, Coimbra, Liv. Minerva, 1987.

---- “As obras de construção do Colégio Conimbricense das Ordens Militares durante o século XVII”, *Alta de Coimbra. História – Arte – Tradição*, Coimbra, G.A.A.C., 1988.

---- *Arte Portuguesa. Notas de Investigação*, Coimbra, F.L.U.C., 1988.

---- *A Arquitectura Manuelina*, Porto, Liv. Civilização, 1988.

---- (coord. de), *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*, 2 vols., Lisboa, S.E.C.-I.P.M., 1992.

---- *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, F.L.U.C., 1993.

---- *A escultura maneirista portuguesa. Subsídios para uma síntese*, Coimbra, Minerva Ed., 1995.

---- *A viagem das formas*, Lisboa, Ed. Estampa, 1995.

---- “A pedra de Ançã, a escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza”, *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*, s/l, Fund. Pedro Barrié de la Maza/Fund. Calouste Gulbenkian, 1995.

---- “As outras imagens; O Maneirismo na escultura portuguesa”, *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, 1995.

---- *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*, Coimbra, F.L.U.C., 1996.

---- “A oficina de Tomé Velho construtor e escultor do maneirismo coimbrão”, *Oficinas Regionais*, Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte (Viseu, 1991), Tomar, I.P.T., 1996.

---- (coord. de), *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1997.

---- *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O espaço do Atlântico*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999.

*Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimientos em Évora (1516-1624)*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1998.

ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal - Concelho de Évora*, 2 vols., Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1966.

FALCON MARQUEZ, Teodoro, *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla, 1980.

*Felipe II. Un monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento*, s/l, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

FERNANDES, Maria de Lurdes Correia, “Da reforma da Igreja à reforma dos cristãos: reformas, pastoral e espiritualidade”, *História Religiosa de Portugal*, vol. 2 – *Humanismos e Reformas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

FERREIRA, Francisco Leitão, *Noticias Chronologicas da Universidade de Coimbra*, Primeira Parte, Coimbra, Universitatis Conimbrigensis Studia Ac Regesta, 1937.

FERREIRA, Maria da Conceição Falcão, “Relações entre poder local e poder central: aspectos de uma relação complexa”, Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 2001.

FERREIRA, Patrícia da Costa, *O Colégio da Santo Agostinho*, Prova final de Licenciatura, Coimbra, Dep. De Arquitectura da F.C.T.U.C., 1996.

--- “L’ancien «Colégio das Artes» de Coimbra”, *Revue de l’Art*, nº 133/2001-3, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 2001.

*Fiamminghi a Roma. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège a Rome a la Renaissance*, Bruxelles, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995.

FICINO, Marsilio, *De Vita*, Padova, Ed. Biblioteca dell’Immagine, 1991.

FIGUEIREDO, A. C. Borges de, *Coimbra antiga e moderna*, Lisboa, 1886.

FILARETE, Antonio Averlino, *Trattato di Architettura* (Int. de Liliana Grassi), Milano, Ed. Il Polifilo, 1972.

FONTE, Barroso da, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Lisboa/Mafra, ELO, Publ. Artes Gráficas, Ldª, 1995.

FRADE, Helena, CAETANO, José Carlos, “O Pátio da Inquisição (Coimbra). Notas histórico-arqueológicas”, Actas do *Encontro de Arqueologia Urbana*, Braga, 1994.

FRANÇA, José-Augusto, *Tomar*, Lisboa, Ed. Presença, 1994.

FRIAS, Hilda Moreira de, *A arquitectura régia em Carnide/Luz*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1994.

FORSSMAN, Erik, *Dórico, Jónico e Coríntio na arquitectura dos séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Ed. Presença, 1990.

GALVÃO, Duarte, *Chronica de El-Rei D. Affonso Henriques*, Lisboa, 1906.

GARCIA, Prudêncio Quintino, *João de Ruão. Documentos para a biographia de um artista da renascença*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1913.

---- *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923.

GARCÍA GAÍNZA, María Concepción, “Sobre la escultura y los escultores”, *El Siglo del Renacimiento*, Madrid, Ed. Akal, 1998.

GARIN, Eugénio, *Idade Média e Renascimento*, Lisboa, Ed. Estampa, 1989.

---- (dir. de) *O Homem Renascentista*, Lisboa, Ed. Presença, 1991.

GARRIGA, Joaquim, *Renacimiento en Europa*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1983.

GAULLIEUR, Ernest, *Histoire du Collège de Guyenne d'après un grand nombre de documents inédits*, Paris, Sandoz et Fischbacher Éd., 1874.

GERMANN, Georg, *Vitruve et le vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne, Press Polytechniques et Universitaires Romandes, 1991.

GIL, Fernando, MACEDO, Helder, *Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Porto, Ed. Campo das Letras, 1998.

GIORDANO, Luisa, “Il Trattato del Filarete e la architettura lombarda”, *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard Éd., 1988.

GÓIS, Damião de, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, P. IV, Coimbra, 1955.

GOMES, Paulo Varela, *Igrejas de planta centralizada em Portugal no século XVII, arquitectura, religião e política*, 2 vols., dissertação de Doutoramento polic., Coimbra, F.C.T.U.C., 1998.

---- *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII. A planta centralizada*, Porto, F.A.P., 2001.

---- “*In Choro Clerum. O coro nas Sés portuguesas dos séculos XV e XVI*”, *Museu*, IV Série, nº 10, Porto, 2001.

GOMES, Paulo Varela, ROSSA, Walter, “A rotunda de Santa Maria de Celas: um caso tipológico singular”, *Actas do Colóquio, Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, vol. I, Lisboa, I.P.A.A.R., 2000.

GOMES, Saul António, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, Coimbra, F.L.U.C., 1990.

---- “Mestre Boytac”, *Mare Liberum. Revista de História dos Mares*, nº 8, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1994.

---- *Vésperas Batalhinas. Estudos de História e Arte*, Leiria, Ed. Magno, 1997.

---- *In Limine Conscriptiois. Documentos, chancelaria e cultura no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Séculos XII a XIV)*, 2 vols., dissertação de Doutoramento polic., Coimbra, F.L.U.C., 2000.

GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Univ. De Valladolid, 1998.

GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Las Aguilas del Renacimiento Español. Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*, Madrid, Xarait Ed., 1983.

GONÇALVES, António Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal - Cidade de Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1947.



---- *Inventário Artístico de Portugal - Distrito de Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1952.

---- *Inventário Artístico de Portugal - Distrito de Aveiro - Zona Sul*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1959.

---- *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, Epartur, 1979.

---- *Estudos de História da Arte Medieval*, Coimbra, Epartur, 1980.

---- *Inventário Artístico de Portugal - Distrito de Aveiro - Zona Norte*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1981.

---- “Prováveis origens da arte de João de Ruão”, *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981.

---- “A Igreja do Convento de S. Domingos na Rua da Sofia”, *Mundo da Arte*, nº 3, Coimbra, Epartur, 1982.

---- “Aspectos da vida do arquitecto quinhentista Diogo de Castilho”, *Mundo da Arte*, nº 7, Coimbra, Epartur, 1982.

---- “Os Colégios Universitários de Coimbra e o desenvolvimento da Arte”, *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982.

---- *Estudos de ourivesaria*, Porto, Paisagem Ed., 1984.

---- “A Capela Matriz do Isento de Santa Cruz de Coimbra”, *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. X, Coimbra, 1988.

GONÇALVES, Carla Alexandra, “Thomé Velho, escultor e arquitecto do maneirismo coimbrão”, *Munda*, nº 23, Coimbra, G.A.A.C., 1992.

---- “Dados biográficos de alguns pedreiros de Coimbra figurados na freguesia de S. João de Santa Cruz entre 1550 e 1650”, *Munda*, nº 37, Coimbra, G.A.A.C., 1999.

GORDON, D.J., *The Renaissance Imagination*, Berkeley, University of California Press, 1980.

GOULÃO, Maria José, “Figuras do Além. A escultura e a tumulária”, *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

GREENHALGH, Michael, *La tradición clásica en el arte*, Madrid, Hermann Blume, 1987.

GRILO, Fernando Jorge Artur, “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artistas e obras”, *O Brilho do Norte. Escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1997.

---- “Nicolau Chanterene – Um escultor do Renascimento em Évora”, *Do Mundo Antigo ao Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1998.

---- *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511-1551)*, 2 vols., dissertação de doutoramento polic., Lisboa, F.L.U.L., 2000.

GUIMARÃES, Vieira, *O Claustro de D. João III em Thomar*, Gaia, Ed. Pátria, 1931.

HAJNOCZI, Gábor, “Un traité vitruvien de Della Architettura de Giovan Antonio Rusconi”, *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard Éd., 1988.

HARPHAM, Geoffrey Galt, *On the grotesque. Strategies of contradiction in art and literature*, New Jersey, Princeton University Press, 1982.

HAUPT, Albrecht, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal. Do tempo de D. Manuel, o Venturoso, até ao fim do domínio espanhol*, Lisboa, Ed. Presença, 1986.

HIDAKA, Kenichiro, “La Casa della Virtù e del Vizio nel Trattato del Filarete”, *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard Éd., 1988.

HEERS, Jacques, *A Idade Média, uma impostura*, Lisboa, Ed. Asa, 1994.

HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1984.

---- *Diálogos em Roma*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1984.

---- *Do Tirar Polo Natural*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1984.

---- *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1984.

---- *Da Ciência do Desenho*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1985.

HONNECOURT, Villard de, *Cuaderno*, Madrid, Ed. Akal, 1991.

HORAPOLO, *Hieroglyphica* (Int. De Jesús M. González de Zárate), Madrid, Ed. Akal, 1991.

KOCKELBERGH, Iris (coord. de), *The Fascinating Faces of Flanders. Through Art and Society*, Antwerp, 1998.

KOSTOF, Spiro, *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid, Ed. Cátedra, 1984.

KRIS, Ernst, KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid, Ed. Cátedra, S.A., 1982.

KRISTELLER, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus Ed., 1986.

KUBLER, George A., "The Claustal «Fons Vitae» in Spain and Portugal", *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de simbología arte y literatura*, nº 2, Palma de Mallorca, 1973.

---- *La Obra del Escorial*, Madrid, Alianza Ed., 1985.

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

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos*, 2 vols., Madrid, José Blass y Cia., 1908-1909.

*La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español*, Madrid, Ed. Alpuerto, 1993.

*Leonardo da Vinci. Um homem à escala do Mundo, um Mundo à escala do Homem...*, Lisboa, I.P.P.A.R., 1998.

*Le Palais de Justice de Rouen*, Rouen, 1977.

*Leuven University. 1425-1985*, Leuven, Leuven University Press, 1990.

LICHT, Meg (coord. de), *L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki Ed., 1984.

LOBO, Rui Pedro, *Os colégios de Jesus, das Artes e de S. Jerónimo. Evolução e transformação no espaço urbano*, Coimbra, e.d.arq., 1999.

---- *Santa Cruz de Coimbra e a Rua da Sofia. Arquitectura e urbanismo no século XVI*, provas de A.P.C.C. polic., Coimbra, D.A.R.Q.-F.C.T.U.C., 1999.

LOPES, Sandra Dias, *Convento de S. Francisco da Ponte. Valor da Arte Coimbrã*, Coimbra, G.A.A.C., 1998.

LÓPEZ MARTIN, Jesús Manuel, *La Arquitectura en el Renacimiento Placentino. Simbología de las fachadas*, Cáceres, 1986.

LOUREIRO, José Pinto, *Coimbra no Passado*, 2. vols., Coimbra, Ed. da Câmara Municipal de Coimbra, 1964.

MACEDO, Francisco Pato de, “O retábulo da Sé Velha de Coimbra”, Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, *Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra, 1988.

MADAHIL, António G. da Rocha, “Os Códices de Santa Cruz de Coimbra”, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. VIII, Coimbra, Imp. da Universidade, 1928.

---- *Livro da Fazenda e Rendas da Universidade de Coimbra em 1570*, Coimbra, Universitatis Conimbrigensis Studia Ac Regesta, 1940.

---- “A Crónica do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, de D. Timóteo dos Mártires”, *O Instituto*, vol. 103, Coimbra, 1944.

MAGALHÃES, Joaquim Romero, “Em busca dos «tempos» da Inquisição (1573-1615)”, *Revista de História das Ideias*, 9, vol. I, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1987.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, «L’image ornementale et la littérature artistique importées du XVIe au XVIIIe siècle: un patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portugais», *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Porto, 1983.

MARÍAS, Fernando, *El Largo Siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989.

---- *El Siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, s/l, Sílex, 1992.

---- “Las iglesias de planta central en España”, *L’Église dans l’Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard éd., 1995.

MARÍAS, Fernando, BUSTAMANTE, Agustín, Introdução a, *Medidas del Romano por Diego de Sagredo*, Madrid, 1986.

MARIZ, Pedro de, *Diálogos de varia Historia em que se referem as vidas dos Senhores Reis de Portugal, com os seus mais verdadeiros Retratos: e Noticias dos*

*nossos Reynos, e Conquistas, e varios successos do Mundo*, T. I, Lisboa, Officina de Manoel da Sylva, 1749.

MARKL, Dagoberto, *História da Arte em Portugal. O Renascimento*, vol. 6, Lisboa, Publ. Alfa, 1986.

MARTINI, Francesco di Giorgio, *Il «Vitruvio Magliabechiano»*, Firenze, Ed. Gonnelli, 1985.

MARTINS, Armando Alberto, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Séculos XII-XV. História e Instituição*, 2 vols., dissertação de Doutoramento polic., Lisboa, F.L.U.L., 1996.

MARTINS, Fausto Sanches, *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologia. Artistas. Espaços*, dissertação de Doutoramento polic., vol. I, Porto, F.L.U.P., 1994.

MÁRTIRES, Timóteo dos, “Refformação do Real Mosteiro de Santa Crus de Coimbra, e seus priores triennaes, geraes que são da congregação com seus collegas, e capitulos geraes que depois della se congregarão”, *O Instituto*, vol. 106, Coimbra, 1945.

MATOS, Luís de, *Les Portugais a l'Université de Paris entre 1500 et 1550*, Coimbra, U.C., 1950.

MENEZES, José Luís Mota, “Instrumentos para a percepção do espaço da «escola portuguesa de urbanismo». Geometria prática”, Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 2001.

MOISY, *O Vinhola dos proprietarios, ou as cinco ordens. De Architectura, segundo J. Barrozio de Vinhola*, Paris, J. Langlumé Ed., 1853.

MOITA, Irisalva (coord. de), *O Livro de Lisboa*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1994.

MONTÙ, Aldo, “A Secção Áurea e a geometria”, *Arquitectura e Vida*, 2000.

MOREIRA, Rafael, “A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal”, *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981.

---- “A Ermida de Nossa Senhora da Conceição, Mausoleu de D. João III?”, *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*, nº 1, Tomar, 1981.

---- “O Torreão do Paço da Ribeira”, *Mundo da Arte*, nº 14, Coimbra, Epartur, 1983.

---- “Arquitectura”, *Catálogo da XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, Arte Antiga*, I, Lisboa, 1983.

---- “A arquitectura militar”, *História da Arte em Portugal*, vol. 7, Lisboa, Publ. Alfa, 1986.

---- “A capela dos Mareantes na igreja matriz de Caminha. Problemas de iconografia e iconologia”, *Lucerna*, 2ª Série, vol. II, Porto, 1987.

---- “A Escola de Arquitectura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid”, Actas do II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, Coimbra, Liv. Minerva, 1987.

---- “Novos dados sobre Francisco de Holanda”, *Sintria*, I-II, t.1 (1982-1983), Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 1987.

---- “D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal”, *Mundo da Arte*, II Série, nº1, Lisboa, Pub. Ciência e Vida, 1988.

---- “O Cadeiral dos Jerónimos”, *O Rosto de Camões e Outras Imagens*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1989.

---- *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, 2 vols., dissertação de Doutoramento polic., Lisboa, U.N.L., 1991.

---- “Santa Maria de Belém – O Mosteiro dos Jerónimos”, *O Livro de Lisboa* (coord. de Irisalva Moita), Lisboa, 1994.

---- *Jerónimos*, Lisboa, Ed. Verbo, 1995.

---- “Arquitectura: Renascimento e classicismo”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

---- “Portugal, Roma e Galiza: Frei Julião Romero e a arquitectura da Contra-Reforma”, *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*, s/l, Fund. Pedro Barrié de la Maza/Fund. Calouste Gulbenkian, 1995.

---- “Um tratado português de arquitectura do século XVI (1576-1579)”, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Colectânea de Estudos, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1998.

---- “Uma Corte Beirã: D. Miguel da Silva e o Paço de Fontelo”, *Monumentos*, nº 13, Lisboa, D.G.E.M.N., 2000.

MOROLLI, Gabriele, *Firenze e il Classicismo – Un rapporto difficile (Saggi di storiografia dell’architettura del Rinascimento: 1977-1987)*, Firenze, Alinea Ed., 1988.

---- (coord. de), *L’Architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati (1829-1830)*, vol. II, Firenze, Alinea Ed., 1988.

MORUJÃO, Maria do Rosário Barbosa, “As Abadessas Perpétuas de Celas (Séculos XIII a XVII)”; *Munda*, nº 26, Coimbra, G.A.A.C., 1993.

MOURA, Vasco Graça, “Damião de Góis e o Livro de Horas dito de D. Manuel”, *Arte Ibérica*, Abril de 1999.

MUCHAGATO, Jorge, *Jerónimos. Memória e Lugar do Real Mosteiro*, Lisboa, Ed. Inapa, 1997.



MULLETT, Michael, *A Contra-Reforma*, Lisboa, Gradiva, 1985.

MURATORE, Giorgio, *La città rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati*, s/l, Gabriele Mazzotta Ed., s/d.

MURRAY, Peter, *The Architecture of the Italian Renaissance*, London, Thames and Hudson, 1986.

NASCIMENTO, Aires A., *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra. Vida de D. Telo, Vida de D. Teotónio, Vida de Martinho de Soure*, Lisboa, Ed. Colibri, 1998.

NEVES, Amaro, *Dois retábulos maneiristas na Sé de Aveiro*, Aveiro, Ed. Fedrave, 1996.

NIETO, Víctor, MORALES, A. J., CHECA, Fernando, *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*, Madrid, Ed. Cátedra, 1989.

NIETO ALCAIDE, Victor, CHECA CREMADES, Fernando, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Ed. Istmo, 1993.

*Noções Theoricas de Architectura Civil, seguidas de um breve tractado das cinco ordens de J. B. Vinhola*, Lisboa, T. de José Baptista Morando, 1858.

NOGUEIRA, Pedro Álvares, *Livro das Vidas dos Bispos da Sé de Coimbra*, Coimbra, Publ. do Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra, 1942.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *Muerte Coronada. El mito de los reyes en la Catedral compostelana*, Santiago de Compostela, Univ. de Santiago de Compostela, 1999.

OLIVEIRA, António de, *A vida económica e social de Coimbra de 1537 a 1640*, 2 vols., Coimbra, F.L.U.C., 1971,1972.

---- “Estrutura social de Coimbra no século XVI”, *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982.

OLIVEIRA, Marta (coord. de), “O desenho da cidade: contribuição para o seu estudo”, Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 2001.

ÖZEREN, Öcal, *Efeso*, Istanbul, 1993.

PACIOLI, Luca, *La divina proporción* (com Introdução de Antonio M. González), Madrid, Ed. Akal S.A., 1991.

PAYNE, Alina A., *The architectural treatise in the Italian Renaissance. Architectural invention, ornament, and literary culture*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1999.

PALLADIO, Andrea, *I Quattro Libri Dell'Architettura, Venetia, 1570*, Milano, Ulrico Hoepli Ed. S.P.A., (Ed. fac-similada), 1980.

---- *Libros I y III*, (Traduzidos por F. de Praves em Valladolid, 1625), Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, (Ed. fac-similada), 1986.

---- *Los cuatro libros de arquitectura* (Intr. de Javier Rivera), Madrid, Ed. Akal, S.A., 1988.

PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Ed., 1980.

---- *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, Lisboa, Ed. Presença, 1981.

---- *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na Arte do Renascimento*, Lisboa, Ed. Estampa, 1986.

---- *Arquitetura Gótica e Escolástica. Sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*, São Paulo, Martins Fontes Ed., 1991.

PERUGINI, Raynaldo, *La Memoria Creativa. Architettura ed Arte tra Rinascimento e Illuminismo*, Roma, Officina Ed., 1984.

PATETTA, Luciano, *Historia de la Arquitectura (Antologia Critica)*, Madrid, Celeste Ed., 1997.

PATRY, H., «Les débuts de la Réforme Protestante a Bordeaux », *Revue Historique*, T. CX, Paris, 1912.

PEREIRA, Fernando António Baptista (coord. de), *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*, s/l, C.N.P.C.D.P., 1997.

PEREIRA, Marcelino, *O Mosteiro de S. Domingos no Arquivo da Universidade*, Coimbra, Pub. do A.U.C., 1987.

PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da arquitectura manuelina na grande Estremadura*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1990.

---- (dir. de), *História da Arte Portuguesa*, vols. I-II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

PIJOÁN, José, *Renacimiento Romano y Veneciano. Siglo XVI*, Col. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XIV, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1966.

PIMENTEL, António, “As empresas artísticas do Bispo-Conde D. Afonso de Castelo Branco”, *Mundo da Arte*, nºs. 8-9, Coimbra, Epartur, 1982.

---- “*Domus Sapientiae. O Paço das Escolas*”, *Monumentos*, nº 8, Lisboa, D.G.E.M.N., 1997.

PINTO, Maria Helena Mendes, PINTO, Victor Ribeiro Mendes, *As Misericórdias do Algarve*, Lisboa, Ministério da Saúde e Assistência, 1968.

PLATÃO, *A República*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1993.

PORTOGHESI, Paolo, *Architettura del Rinascimento a Roma*, Milano, Electa Ed., 1979.

POTIÉ, Philippe, *Philibert de L'Orme. Figures de la pensée constructive*, Marseille, Ed. Parenthèse, 1996.

PROFUMO, Luciana Müller, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, Ed. Cátedra, 1985.

QUINTEIRA, António José Ferreira, *Igreja Matriz de Pedrógão Grande*, Coimbra, G.A.A.C., 1991.

RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos sobre o Século XVI*, Lisboa, Imp. Nacional – Casa da Moeda, 1983.

---- *Latim Renascentista em Portugal*, Coimbra, I.N.I.C., 1985.

---- *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian/J.N.I.C.T., 1997.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Cinco lecciones sobre arquitectura y utopia*, Málaga, Dep. de Historia del Arte de la Univ. de Málaga, 1981.

---- (coord. de), *Dios Arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, Ed. Siruela, 1994.

RASMUSSEN, Steen Eiler, *Arquitectura vivenciada*, São Paulo, Martins Fontes Ed., 1998.

REAL, Manuel Luís Campos de Sousa, *A Arte Românica de Coimbra (Novos dados – novas hipóteses)*, 2 vols., tese de licenciatura polic., Porto, F.L.U.P., 1974.

---- “O convento românico de São Vicente de Fora”, *Monumentos*, nº 2, Lisboa, D.G.E.M.N., 1995.

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, 5 vols., Barcelona, Ed. del Serbal, 1996- 1998.

RECHT, Roland, “Codage et fonction des illustrations: l'exemple de l'édition de Vitruve de 1521”, *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard Éd., 1988.

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

RIPA, Cesare, *Iconologia*, Milano Tea Arte, 1992.

RIVERA BLANCO, José Javier, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Valladolid, Univ. De Valladolid, 1984.

RODRIGUES, Jorge, “A arquitectura românica”, *História da Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

RODRIGUES, Dalila (coord. de), *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1992.

---- “A pintura no período manuelino”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

---- *Modos de expressão na pintura portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, 2 vols., dissertação de Doutoramento, Coimbra, F.L.U.C., 2000.

RODRIGUES, Manuel Augusto, “Frei Heitor Pinto no contexto da Cultura da Renascença”, *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982.

---- *Inventário da Livraria do extinto Colégio de S. Tomás de Coimbra*, Coimbra, Publ. do A.U.C., 1987.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Ed., 1995.

ROSENTHAL, Earl E., *El Palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, Alianza Ed., 1988.

ROSSA, Walter, *Diversidade. Urbanografia do espaço de Coimbra até ao estabelecimento definitivo da Universidade*, dissertação de Doutoramento, Coimbra, F.C.T.U.C., 2001.

RUÃO, Carlos, *Arquitectura Maneirista no Noroeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo*, Coimbra, F.L.U.C./E.N., 1996.

---- “A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée”, *Monumentos*, nº 8, Lisboa, D.G.E.M.N., 1997.

SACKEN, Cornelia von der Osten, *El Escorial. Estudio iconológico*, Bilbao, Xarait Ed., 1984.

SAGREDO, Diego de, *Medidas del Romano, Toledo, 1526*, Valencia, Albatros (Edição fac-similada), 1976.

SANTA MARIA, Gabriel de, “Rol dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho” *Boletim da Segunda Classe da Academia de Ciências de Lisboa* (Publ. de Pedro Azevedo), Coimbra, 1918.

SANTA MARIA, Nicolau de, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, Lisboa, Na Officina de Joam da Costa, 1668.

SANTOS, Reinaldo dos, *A escultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, 1950.

---- *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa, s/d.

SARAIVA, António José, *História da Cultura em Portugal. Renascimento e Contra-Reforma*, vol. I, Lisboa, Gradiva, 2000.

SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza Ed., 1989.

SCHÉLE, Sune, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1965.

SCHLOSSER, Julius, *La Literatura Artística*, Madrid, Ed. Cátedra, S.A., 1981.

SEBASTIAN, Santiago, *Arte y Humanismo*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1981.

---- *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Ed. Cátedra, 1995.

SEGURADO, João Emílio, *Acabamentos de construção*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1939.

SERLIO, Sebastian, *Tercero y Quarto Libro de Architectura, Toledo, 1552*, Valencia, Albatros Ed. (Edição fac - simulada), 1977.

SERRA, Ana Afonso Salgueira de Mendes, *Claustro e Saber. Percursos artísticos na história do Colégio de Nossa Senhora da Graça de Coimbra*, Trabalho apresentado no âmbito de Seminário da Licenciatura em História - Variante em História da Arte, Coimbra, Fac. de Letras, 1996.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vol. II, Lisboa, Ed. Verbo, 1979.

SERRÃO, Joel, (Direcção de), *Dicionário de História de Portugal*, vol. I, Porto, 1979.

SERRÃO, Vitor, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

---- *Santarém*, col. Cidades e vilas de Portugal, nº 11, Lisboa, Ed. Presença, 1990.

---- (coord. de), *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1995.

SERRÃO, Vitor, DACOS, Nicole, “Des grotesques à la peinture de «brutesques»”, *Portugal et Flandres. Visions de l’Europe (1550-1680)*, Bruxelles, Europália 91 Portugal, 1991.

SILVA, Armando Carneiro da, “Documentos do Arquivo Municipal”, *Arquivo Coimbrão*, vol. XXV, Coimbra, 1970.

---- “Sisa de 1567”, *Arquivo Coimbrão*, vol. XXV, Coimbra, 1970.

---- “Sisa de 1599”, *Arquivo Coimbrão*, vol. XXVI, Coimbra, 1973.

---- *A criação e levantamento do Colégio da Sapiência (vulgo Colégio Novo ou dos Órfãos)*, Coimbra, Santa Casa da Misericórdia, 1992.

SILVA, Ilídio Jorge Costa Pereira da, *A significação dos espaços privados nas comunidades cenobíticas. Os Cónegos Regrantes de St.º Agostinho da Congregação de Santa Cruz de Coimbra entre 1527 e 1640 e até 1834*, dissertação de Mestrado polic., Porto, F.L.U.P., 1998.

SILVA, Inocêncio F. da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, T. 2, Lisboa, Imp. Nacional, 1859.

SILVA, Jorge H. Pais da, *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa, Ed. Estampa, 1986.

---- *Páginas de História da Arte*, 2 vols., Lisboa, Ed. Estampa, 1986.

SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal. A arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1989.

---- *Paços Medievais Portugueses. Caracterização e evolução da habitação nobre (Séculos XII a XVI)*, 2 vols., dissertação de Doutoramento polic., Lisboa, U.N.L., 1993.

SILVA, Nuno Vassallo e, “A ourivesaria no período manuelino”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.



SILVA MAROTO, Pilar, *Pedro Berruguete*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1998.

SOROMENHO, Miguel, “Classicismo, italianismo e «estilo chão». O ciclo filipino”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

---- “A Administração da arquitectura: o Provedor das Obras Reais em Portugal no século XVI e na 1ª metade do século XVII”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, Madrid, U.A.M., 1997-1998.

SOUSA, A. Tavares de, “A transferência da Universidade para Coimbra em 1537 e o ensino da Medicina”, *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982.

SUMMERS, David, *El Juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética*, Madrid, Ed. Tecnos, 1993.

SUREDA PONS, Joan (dir. de), *El Siglo del Renacimiento*, Madrid, Ed. Akal, 1998.

TAFURI, Manfredo, *Sobre el Renacimiento. Principios, Ciudades, Arquitectos*, Madrid, Ed. Cátedra, 1995.

TAYLOR, René, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Madrid, Ed. Siruela, 1992.

TEIVE, Diogo de, *Relação das proezas levadas a efeito pelos portugueses na Índia, junto de Diu, no ano da nossa salvação de 1546*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1995.

---- *Tragédia do Príncipe João* (Introdução de Nair de Nazaré Castro Soares), Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1977.

TEIXEIRA, António José, *Documentos para a História dos Jesuítas em Portugal*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1899.

*The Illustrated Bartsch. Netherlandish Artists. Hendrik Goltzius*, New York, Abaris Books, 1980.

*The Illustrated Bartsch. Early German Artists*, New York, Abaris Books, 1980.

THOENES, Christof (coord. de), *Sebastiano Serlio*, Milano, Electa, 1989.

TORGAL, Luís Reis, *Ideologia política e teoria do Estado na Restauração*, 2 vols., Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1981, 1982.

TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Obra Dispersa, I. Al-Andalus*, Madrid, Instituto de España (1935), 1981.

TRINDADE, Luisa, *A casa urbana em Portugal (Séculos XIV a XVI)*, Provas de C.C.P. polic., Coimbra, F.L.U.C., 2000.

TRINQUET, Roger, “Nouveaux aperçus sur les débuts du collège de Guyenne. De Jean de Tartas à André de Gouvéa (1533-1535)”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, T. XXVI, Paris, 1964.

VALLE PÉREZ, Xosé Carlos (coord. de), *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*, s/l, F. Pedro Barrié de la Maza/F. Calouste Gulbenkian, 1995.

VANDEVIVERE, Ignace (coord. de), *Splendeurs d’Espagne et les villes belges 1500-1700*, 2 vols., Europalia 85 España, Bruxelles, 1985.

VASARI, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittore, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton Ed., 1991.

VASCONCELOS, António de, “D. Jorge de Almeida, Bispo de Coimbra, 2º Conde de Arganil”, *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. IV, nº 4, Coimbra, 1915.

--- *A Sé-velha de Coimbra. Apontamentos para a sua história*, 2 vols., Coimbra, Imp. da Universidade, 1930, 1935.

---- *Escritos Vários*, 2 vols., Coimbra, Publ. do Arquivo da Universidade de Coimbra, 1987,1988.

---- *Real Capela da Universidade (Alguns apontamentos e notas para a sua história)*, Coimbra, A.U.C.- Liv. Minerva, 1990.

VÉDÈRF, Xavier, “Catalogue de la Bibliothèque d’Elie Vinet », *Bulletin et Memoires de la Societé Archéologique de Bordeaux*, LXI (1957-1959), Bordeaux, 1962.

VELOSO, Carlos, “O desaparecido colégio universitário conimbricense da Ordem de Cristo”, Actas do Colóquio, *A Universidade e a Arte 1290-1990*, Coimbra, F.L.U.C., 1993.

VENTURA, Leontina, “Contributos documentais para a biografia do mestre de obras seiscentista Domingos de Freitas de Guimarães”, *Revista de Guimarães*, Guimarães, 1979.

VIEIRA, José Bento, *Santa Cruz de Coimbra. Arte e História*, Coimbra, Igreja de Santa Cruz, 1991.

VILA, Romero, FREITAS, Eugénio de A. da Cunha, GONÇALVES, A. Nogueira, *O Mosteiro da Serra do Pilar*, col. Monumentos de Vila Nova de Gaia, nº 1, Vila Nova de Gaia, 1984.

VINHAS, Joaquim Alves, *A igreja e o convento de Vilar de Frades. Das origens da congregação dos cônegos seculares de S. João Evangelista (Lóios) à extinção do convento. 1425-1834*, Barcelos, 1998.

VITERBO, F.M. de Sousa, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*, 3 vols., Lisboa, Imp. Nacional, 1899, 1904, 1922.

---- *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra. Anotações e Documentos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1914.

---- *O movimento tipográfico em Portugal no século XVI (Apontamentos para a sua história)*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1924.

VITRUVE, *Les Dix Livres D'Architecture*, Paris, Ed. Errance, 1986.

WIEBENSON, Dora, *Los Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988.

WITTKOWER, Rudolf, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Ed., 1995.

ZERI, Federico, *Renaissance et Pseudo Renaissance*, Paris, Ed. Rivages, 1985.