



MARIA DE LURDES CRAVEIRO

**OBRAS-PRIMAS
DA ARTE
PORTUGUESA**

Arquitectura

ATHENA

MARIA DE LURDES CRAVEIRO

OBRAS-PRIMAS
DA ARTE
PORTUGUESA

Arquitectura

ATHENA



OBRAS-PRIMAS DA ARTE PORTUGUESA ARQUITECTURA



12
IGREJA DA SÉ DE BRAGA
(Re)fundação século XI



14
IGREJA DA SÉ VELHA DE COIMBRA
Fundação – século XII



18
IGREJA DO SALVADOR
C. 1187



20
**IGREJA DE SANTA MARIA
DO MOSTEIRO DE ALCOBAÇA**
Séculos XII-XIII



22
IGREJA DA SÉ DE ÉVORA
Domingos Pires/Martim Domingues/
/João Frederico Ludovice, séculos XIII-XVIII



26
TORRE DE MENAGEM
Séculos XIV-XV



28
IGREJA DE SANTA MARIA DA VITÓRIA
Afonso Domingues/Mestre Huguet,
séculos XIV-XV



30
**IGREJA DE
NOSSA SENHORA DA GRAÇA**
1380-c. 1450



32
IGREJA DE S. FRANCISCO
Séculos XV-XVI



34
SÉ DA GUARDA
Pêro e Filipe Henriques, séculos XV-XVI



36
IGREJA DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ
Mestre Boytac/Diogo de Castilho,
primeiro quartel do século XVI



38
**IGREJA DO REAL MOSTEIRO
DOS JERÓNIMOS**
Mestre Boytac/João de Castilho/
/Jerónimo de Ruão, c. 1510-1572



42
IGREJA DO CONVENTO DE CRISTO
João de Castilho, Diogo de Arruda,
séculos XII-XVI



46
TORRE DE BELÉM
Francisco de Arruda, 1514-1519



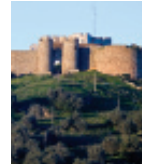
48
IGREJA MATRIZ DE MÉRTOLA
Século XII/Século XVI



50
CLAUSTRO DA SÉ DE VISEU
Francisco de Cremona, 1526-1532



52
**IGREJA DE NOSSA SENHORA
DA ASSUNÇÃO**
João de Castilho/João de Ruão, 1528



56
PAÇO-FORTALEZA
Diogo de Arruda/Francisco de Arruda, 1531



58
PALÁCIO DA BACALHOA
Francisco de Arruda (?)/Diogo
de Torralva (?), c. 1530-1554



62
**IGREJA DE NOSSA SENHORA
DA CONSOLAÇÃO**
C. 1540-1557



64
**IGREJA/ANTIGA SÉ
DE MIRANDA DO DOURO**
Miguel de Arruda, 1552-1566



68
IGREJA DA MISERICÓRDIA DE TAVIRA
André Pilarte, 1541



70
**CLAUSTRO DO MOSTEIRO
DA SERRA DO PILAR**
Diogo de Castilho/João de Ruão, 1542



72
CAPELA DO PAÇO REAL
Miguel de Arruda, 1547



73
**CAPELA DE NOSSA SENHORA
DA CONCEIÇÃO**
João de Castilho Diogo de Torralva, 1547



74
ANTIGO AÇOUGUE
Diogo de Torralva (?), 1548-1550



76
**CLAUSTRO PRINCIPAL
DO CONVENTO DE CRISTO**
Diogo de Torralva/Filipe Terzi, 1558



78
IGREJA DO ESPÍRITO SANTO
Afonso Álvares (?), 1566-1574



80
IGREJA DE S. ROQUE
Afonso Álvares/Baltasar Álvares/
/Filipe Terzi, 1567



82
IGREJA DA MISERICÓRDIA DE FARO
Nicolau de Frias (?)/Francisco Xavier Fabri,
1581-1585/Século XVIII



84
IGREJA DE S. VICENTE DE FORA
Juan de Herrera/Filipe Terzi/
/Baltasar Álvares, 1582-1629



88
SÉ NOVA DE COIMBRA
Baltasar Álvares, 1598



92
CÂMARA MUNICIPAL DE TOMAR
Séculos XVI-XVII



94
**IGREJA DE NOSSA SENHORA
DA GRAÇA DE SANTO AGOSTINHO**
Teodósio de Frias II (?), 1635-1677



98
FORTALEZA DE ALMEIDA
Pierre Gilles de Saint-Paul, 1646



102
**CLAUSTRO DO MOSTEIRO
DE SANTA CLARA-A-NOVA**
Manuel do Couto/Custódio Vieira/Carlos
Mardel, últimos anos do século XVII-1760



106
**IGREJA DE SANTA ENGRÁCIA
– PANTEÃO NACIONAL**
João Antunes, 1690



110
**BIBLIOTECA JOANINA DA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA**
Autor desconhecido, 1717-1728



114
**SALA DO CAPÍTULO DO REAL
PALÁCIO-CONVENTO DE MAFRA**
João Frederico Ludovice, 1717-c. 1737



118
AQUEDUTO DAS ÁGUAS LIVRES
Manuel da Maia/Custódio Vieira/Carlos
Mardel/Reinaldo Manuel dos Santos,
1731-1799



120
SOLAR DE MATEUS
Nicolau Nasoni (?)/José de Figueiredo
Seixas, primeira metade do século XVIII



122
TORRE DOS CLÉRIGOS
Nicolau Nasoni, 1757-1763



124
**CAPELA DE SANTA MARIA
MADALENA DE FALPERRA**
André Soares, 1753-1755



126
BASÍLICA DA ESTRELA
Mateus Vicente de Oliveira/Reinaldo
Manuel dos Santos, 1778-1789



128
**LABORATÓRIO QUÍMICO/
MUSEU DA CIÊNCIA DA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA**
William Elsdén, 1772



132
TEATRO NACIONAL DE S. CARLOS
José da Costa e Silva, 1792-1793



134
PALACETE DE MONSERRATE
William Elsdén/James T. Knowles e J.
Samuel Bennett, c. 1790-c. 1860



136
PALÁCIO DA PENA
Willelm Ludwig von Eschwege, 1842-1847



140
PALÁCIO DA BOLSA
Joaquim da Costa Lima Sampaio/
/Gustavo Adolfo Gonçalves e Sousa/
/Tomás Augusto Solter, 1842-1910



142
PALACE-HOTEL DO BUÇACO
Luigi Manini, 1888





INTRODUÇÃO

A selecção dos conjuntos edificados apresentada neste volume não é aleatória. Ela resulta de uma escolha que teve em atenção um largo espectro temporal (do século XII ao século XIX) e pretendeu ir ao encontro dos espaços arquitectónicos mais representativos de um sentido cultural em Portugal. É fruto também da necessidade de perspectivar um circuito multifacetado que inscreve a arquitectura civil ou religiosa, absorvendo graus qualitativos na gestão de uma tradição instalada ou na apresentação de novidades formais e espaciais. Mas é, em suma, o resultado de um gosto e de uma ligação afectiva, sem os quais a historiografia se torna árida e empobrecida.

Ao longo do caminho traçado, numa óptica de continuidade e sucessão cronológica, ficam claras diversas situações. A primeira passa pela percepção da riqueza e da diversidade de soluções que a arquitectura portuguesa soube encontrar ao longo do tempo. Desenvolvendo modelos inspiradores que vêm de fora ou apelando a um sentido de originalidade latente na mão-de-obra portuguesa ou estrangeira que projecta e integra os estaleiros, a dimensão criativa da arquitectura não oferece dúvidas. Ao mesmo tempo, a consciência de que as formas e os espaços forjados não devem ser isolados dos equipamentos que os sustentem apela à necessidade de integrar a leitura num contexto alargado que fundamenta o usufruto. Mas, se é questionável a (im)possível separação na observação sobre as diversas disciplinas artísticas, também é certo que cada uma delas se movimenta em territórios práticos e criativos muito específicos, legitimando, assim, o seu grau de independência face à envolvimento. Poder-se-ia então dizer que a arquitectura tem um papel preponderante na conjugação de esferas aparentemente distanciadas; no entanto, ao acolhê-las, não deixa de as realizar numa totalidade mais ou menos construída em harmonia.

Os edifícios escolhidos encontram-se estudados de maneira diferenciada. Se a alguns a historiografia reservou lugar de eleição, outros mantêm-se numa sombra minada por opções, também elas de matriz cultural e ideológica. No difícil confronto com as obras-primas (conceito de natureza historicista, outra vez questionável, com o qual ainda se pactua), tornaram-se obrigatórias as direcções a Alcobaça, Batalha, Belém, Tomar ou Mafra, mas as sugestões propostas trabalham num sentido que cobre uma interpretação mais plural, mais rica e mais atenta à realidade concreta do território.

De alguma maneira, por aqui se pode seguir também a história política e cultural do País. Por isso, é a Sé de Braga que abre esta trajectória; na batalha pela consistência política e religiosa travada pelo arcebispado,

definir-se-iam os grandes princípios que iriam enformar as práticas designadas como medievais e dar-se-ia corpo a uma cultura plástica, simultaneamente uniforme e diversa. No protagonismo assumido pela Igreja e no conflito “eternizado” entre os poderes temporal e espiritual, as construções mendicantes nas cidades (patrocinadas pelo rei) são espelho fiel do processo de centralização régia que fere também os interesses da propriedade fundiária. É o poder da Ordem de S. Jerónimo que desperta na segunda metade do século XV e é ela que serve os desígnios do Estado Moderno emergente, tal como a Companhia de Jesus iria, a partir da segunda metade do século XVI, assegurar a eficácia de uma pastoral contra-reformista. Nessa atitude catequética e moralizadora se perfilará a dominação filipina e numa acção de resistência se encontrará o Portugal da Restauração. A “nova Jerusalém” em Mafra e a fantasia criativa do século XVIII darão lugar a um maior comedimento e à entrada da “arquitetura do ferro”, na colagem portuguesa à revolução industrial, mas também ao delírio romântico e revivalista. O Palace-Hotel do Buçaco, a última grande realização de uma monarquia prestes a sucumbir, encerra os ciclos de uma arquitetura onde a força humana foi para além de Portugal.

Rematado o percurso sucinto, demasiado talvez, e sempre contaminado pelos desvios à regra, fica a nostalgia da ausência: do que não foi abordado, do que não teve cabimento, do que foi preterido *em favor de*. Mas a interpretação da matéria tornada presente só é possível através daquilo que não é; na sondagem da ausência descoberta pelo leitor se encontrará, afinal, a energia deste volume.



IGREJA DA SÉ DE BRAGA

(Re)fundação século XI
Braga

A Sé de Braga permanece como sinal distintivo de marcação religiosa conquistado no conturbado período da Reconquista. Restaurada a diocese em 1070, os conflitos sobre a jurisdição eclesiástica entre os arcebispados de Braga e Compostela acabariam por ser resolvidos a favor da independência de Braga, enquanto se mantinha pendente, até ao século XIII, a difícil questão da primazia com Toledo. Em Portugal, a afirmação do arcebispado de Braga acompanhou o processo de reorganização do território, em termos políticos e religiosos, e desenvolveu o protagonismo da diocese nortenha.

A catedral é, portanto, o farol da cristandade e o núcleo onde se concentram todas as atenções. Por isso será, ao longo dos tempos, alvo de vigorosas campanhas que agem sobre o espaço e o actualizam. À primeira Sé, do período condal (da qual ainda subsistem vestígios), sucedeu outro edifício tecnicamente mais arrojado e de acordo com a dignidade episcopal à qual o País devia obediência. A partir do século XII se construirá, assim, absorvendo traços do edifício anterior e projectando a força dos modelos beneditinos cluniacenses, a nova Sé, em cruz latina, com transepto, três naves (com cobertura de madeira e arcos-diafragma entre os tramos) e cabeceira abobadada.

Nos inícios do século XVI, sob os auspícios dos governos de D. Jorge da Costa (cardeal de Alpedrinha) e D. Diogo de Sousa, a Sé granjeia uma dimensão urbanística de grande relevância; a ela se dirige a Rua do Cabido, verdadeiro eixo de protagonização da sede do arcebispado, desembocando na galilé de três arcos (o central redondo e os laterais apontados) protegida pela magnífica grade de ferro e sentinela avançada da glória da Igreja. Nas obras para a construção da galilé, com abóbadas em estrela de quatro pontas, fabricou-se outro portal com arco conupial, suprimindo dois arcos do século XII, mas mantendo a estrutura decorativa que teria fortíssima repercussão em toda a arquitectura românica do Norte rural.

A projecção e o impacto da capela-mor (1509) devem-se também à iniciativa de D. Diogo de Sousa (1505-32) e à perícia do arquitecto João de Castilho que aqui construiu a primeira abóbada de combados em Portugal. O arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles (1704-28) redefiniu a fachada com as duas torres e fez construir o zimbório sobre o cruzeiro, obras a cargo de Manuel Fernandes da Silva.

Ao longo dos séculos, a Sé foi sendo engrandecida com os equipamentos provindos de outras disciplinas artísticas – mobiliário, pintura, talha ou azulejo foram as áreas que dinamizaram o espaço e estabeleceram o seu protagonismo –, tal como foi acontecendo com o programa tumular de excelência que acompanhou a vida da Catedral.

Bibliografia essencial

AA.VV., *IX centenário da dedicação da Sé de Braga*, Actas do Congresso Internacional, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1990.

Maurício, Rui, *O mecenato de D. Diogo de Sousa, arcebispo de Braga, 1505-1532. Urbanismo e arquitectura*, Batalha, Magno, 2000.

Oliveira, Eduardo Pires de, "A Sé de Braga e Dom Rodrigo de Moura Teles (1704-1728)", Actas do Simpósio Internacional, *Struggle for synthesis. A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII*, vol. 1, Lisboa, 1998.

Rocha, Manuel Joaquim Moreira da, *Manuel Fernandes da Silva. Mestre e arquitecto de Braga. 1693-1751*, Porto, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1996.

Rodrigues, Jorge, "O mundo românico (séculos XI-XIII)", *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.



IGREJA DA SÉ VELHA DE COIMBRA

Fundação – século XII
Coimbra

A antiga Sé de Coimbra situa-se em local estratégico, a meio da colina, e permanece como o edifício mais categorizado do Românico português. Assenta no mesmo espaço onde se localizaria a mesquita correspondente ao domínio islâmico na cidade e onde se construiu também a primeira Sé. A igreja que sobrevive data do século XII (a capela-mor foi sagrada em 1284), em momento cultural que desenvolve os valores românicos, integrando as estratégias formais e espaciais da arquitectura internacional



mais erudita. O arquitecto francês Roberto teria sido responsável por um estaleiro que acolheu uma mão-de-obra diversificada e por uma produção onde são visíveis os resultados provenientes tanto dos contributos extraídos das rotas da peregrinação do território francês até Santiago de Compostela, como da complexa estrutura social da cidade que integrava cristãos e moçárabes.



A igreja, “baluarte” acastelado da Fé em tempos de relativa insegurança, obedece a uma organização espacial em cruz latina de três naves com transepto, galerias de trifório e cabeceira tripartida, com abóbadas de berço a diferentes alturas. Inscreve uma decoração remetida sobretudo aos capitéis e ao portal, evocando uma sensibilidade expressa ao longo dos caminhos da peregrinação e privilegiando a confluência de um mundo interpretativo de bizarras fantasias ornamentais com o incipiente afloramento vegetalista que, em explosão controlada da natureza, haveria de dominar os séculos seguintes. Tal como a sugestiva influência islâmica



patente no portal reentrante (inscrito na fachada poente onde as obras de restauro do século XIX tentaram a recuperação da atmosfera que o século XII lhe imprimiu) se esgotaria na subsequente cultura medieval.

Ao longo dos séculos, a Sé soube capitalizar a erudição de uma plasticidade que, em cada momento, se expressava também no País. Para isso, concorreram a acção dos bispos que governaram a diocese, a intervenção dos artistas credenciados que aqui desenvolveram uma prática qualificada ou a capacidade de pressão que a estrutura catedralícia soube implementar nos circuitos internos ou externos à diocese.

Momentos altos desse percurso ficaram patentes no governo de D. Jorge de Almeida (1482-1543) e na vitalidade com que sustentou a cate-

dral. O *podium* (que haveria de manter-se, com modificações, até à década de 30 do século XX) onde o bispo fez assentar a igreja ia ao encontro da credibilização da cultura clássica e estabelecia o equilíbrio com o retábulo construído em 1498-1502 para a capela-mor (da autoria dos flamengos Olivier de Gand e Jean d'Ypres), com um programa de salvação alinhado com a sistemática imposição das armas do bispo. Da sua acção mecénica, refiram-se ainda o revestimento azulejar da igreja, a capela de S. Pedro (o local de sepulcro do bispo) com o retábulo de Nicolau Chanterene, a pia baptismal de Diogo Pires-o-Moço (proveniente da igreja do Paço Episcopal) ou a Porta Especiosa, autêntico memorial da cultura humanista.

Preservam-se outros sinais de um percurso qualificado que foi sendo construído ao longo do tempo. A segunda metade do século XVI afirmou-se na capela do Sacramento (João de Ruão, 1566) e na relação entre uma atmosfera conciliar e um circuito centralizado e rematado pela cúpula de herança humanista. O século XVII marcou o interior da igreja com os quatro arcos de ressonância clássica onde se inscreveram as pinturas com os temas alusivos à Rainha Santa Isabel, S. Sebastião, Santo António e Santa Úrsula e as 11 mil virgens.

A Reforma Pombalina da Universidade arrastou consigo a perda das funções catedralícias que passaram (1772) para a igreja da Companhia de Jesus. A partir daí, a velha Sé, despojada dos tesouros acumulados durante séculos, seria alvo de um abandono que só seria ultrapassado com as intervenções de recuperação dos finais do século XIX e princípios do século XX, inscritas na cultura romântica do regresso às origens.

Bibliografia essencial

- AA.VV., *Sé Velha de Coimbra. Culto e cultura*, Coimbra, 2005.
- Gomes, Paulo Varela, "In choro clerum. O coro nas séis portuguesas dos séculos XV e XVI", *Museu*, IV Série, n.º 10, Porto, 2001.
- Gonçalves, António Nogueira, *Estudos de história da arte medieval*, Coimbra, Epartur, 1980.
- Macedo, Francisco Pato de, "O retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra", *Estudos sobre esculturas e escultores do Norte da Europa em Portugal: época manuelina*, Lisboa, CNCDP, 1997.
- Vasconcelos, António de, *A Sé-Velha de Coimbra. Apontamentos para a sua história*, 2 vols., Coimbra, Imp. da Universidade, 1930, 1935.

IGREJA DO SALVADOR

C. 1187

Bravães, Ponte da Barca

Com uma primeira fundação (entre 1080 e 1125) entregue aos beneditinos e depois aos cónegos regrantes de Santo Agostinho, que a terão construído cerca de 1187, a Igreja do Salvador em Bravães é o espelho límpido de uma cultura românica que abrange um território largo entre os rios Douro e Minho. Muitas vezes em contexto de ruralidade, e não obstante algumas soluções alternativas, estas igrejas assumem uma organização de grande simplicidade com coberturas de madeira e nave única que dá acesso a uma só capela, numa fórmula que privilegia a figura do rectângulo.

É sobretudo na conjugação entre a arquitectura e a escultura que se expressa a força discursiva da Igreja de Bravães. Como acontece noutras igrejas deste circuito, o suposto isolamento da Igreja do Salvador não deixa de integrar um sentido escultórico alimentado pela centralidade de Santiago de Compostela e expandido pelos caminhos da peregrinação.

O portal axial e reentrante de Bravães integra, em explosão pedagógica e catequética, uma dinâmica ornamental que articula o Cristo Pantocrator na mandorla amparada por duas figuras (no tímpano), motivos geométricos e zoomórficos (onde ganham relevo serpentes e chacais), a representação de dez figuras (apóstolos?) na arquivolta central e o tema da Anunciação (com a Virgem e o Arcanjo Gabriel na colagem aos colunelos laterais).

O portal lateral sul (com epígrafe contendo o nome do prior Egeas Menendez, porventura o promotor da obra) ostenta o *Agnus Dei*, enquanto o do norte apresenta o motivo da rosa-cruz. A complementaridade entre a arquitectura e as outras disciplinas artísticas comprova-se também no interior da igreja e no universo pintado com que a designada Idade Média reforçou uma vitalidade no usufruto do templo.

Bibliografia essencial

Almeida, Carlos Alberto Ferreira de, *Arquitectura românica de Entre Douro e Minho*, Dissertação de Doutoramento, polic., Porto, FLUP, 1978.

Almeida, Maria José Perez Homem de, *San Salvador de Bravães: una encrucijada en el Románico portugués*, Porto, Centro de Estudos Humanísticos, 1984.

Barreiros, Padre Manuel de Aguiar, *Egrejas e capelas românicas da Ribeira Lima*, Porto, 1926.

Rodrigues, Jorge, "O mundo românico: séculos XI-XIII", *História da arte portuguesa* (coord. Paulo Pereira), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Rodrigues, Jorge, *O modo românico*, vol. 2 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.



IGREJA DE SANTA MARIA DO MOSTEIRO DE ALCOBAÇA

Séculos XII-XIII
Alcobaça

O Mosteiro de Alcobaça justifica a importância da Ordem de Cister no Portugal do século XII. Com eficácia comprovada no âmbito das relações com a cúria romana (importantes para o rei Afonso Henriques no reconhecimento papal que só chegaria em 1179) e no desenvolvimento agrícola, vital à reorganização do território recém-conquistado, os monges cistercienses fixaram em Alcobaça uma estrutura religiosa de poder, à sombra da qual nasceria a povoação. Para aqui escolheu o rei D. Pedro I o seu local de sepulcro e o da sua amada Inês.

A igreja, iniciada em 1178 e sagrada em 1252, organiza um modelo de três naves com transepto saliente e cabeceira servida de deambulatório com nove capelas radiais. Inaugura-se em Portugal a arquitectura do gótico vertical, com as coberturas das naves à mesma impressionante altura, e instalam-se os primeiros sinais de uma nova técnica de contrafortagem – os arcobotantes em que se apoia o deambulatório. O despojamento geral da igreja vai ao encontro de uma cultura arquitectónica que reage ao luxo e cumpre as disposições de S. Bernardo para os edifícios cistercienses. Na fachada, que foi objecto de grande reformulação já no século XVIII, suprimindo a galilé onde se inscreveu o panteão real da primeira dinastia, o portal de arcos ogivais ainda preserva esse sentido depurado.

Inscrita na matriz que Cister multiplicou pela Europa Ocidental, a Igreja de Alcobaça integra o mosteiro que reproduz o protótipo francês de Claraval III, embora com a inversão de planos para o edificado em torno do claustro e dependências anexas. A fidelidade ao modelo compreende-se a partir não apenas da uma teoria arquitectónica funcional, mas, sobretudo, da itinerância da mão-de-obra cisterciense que assegurava a constância de espaços e formas de acordo com as práticas de oração e de trabalho.

Bibliografia essencial

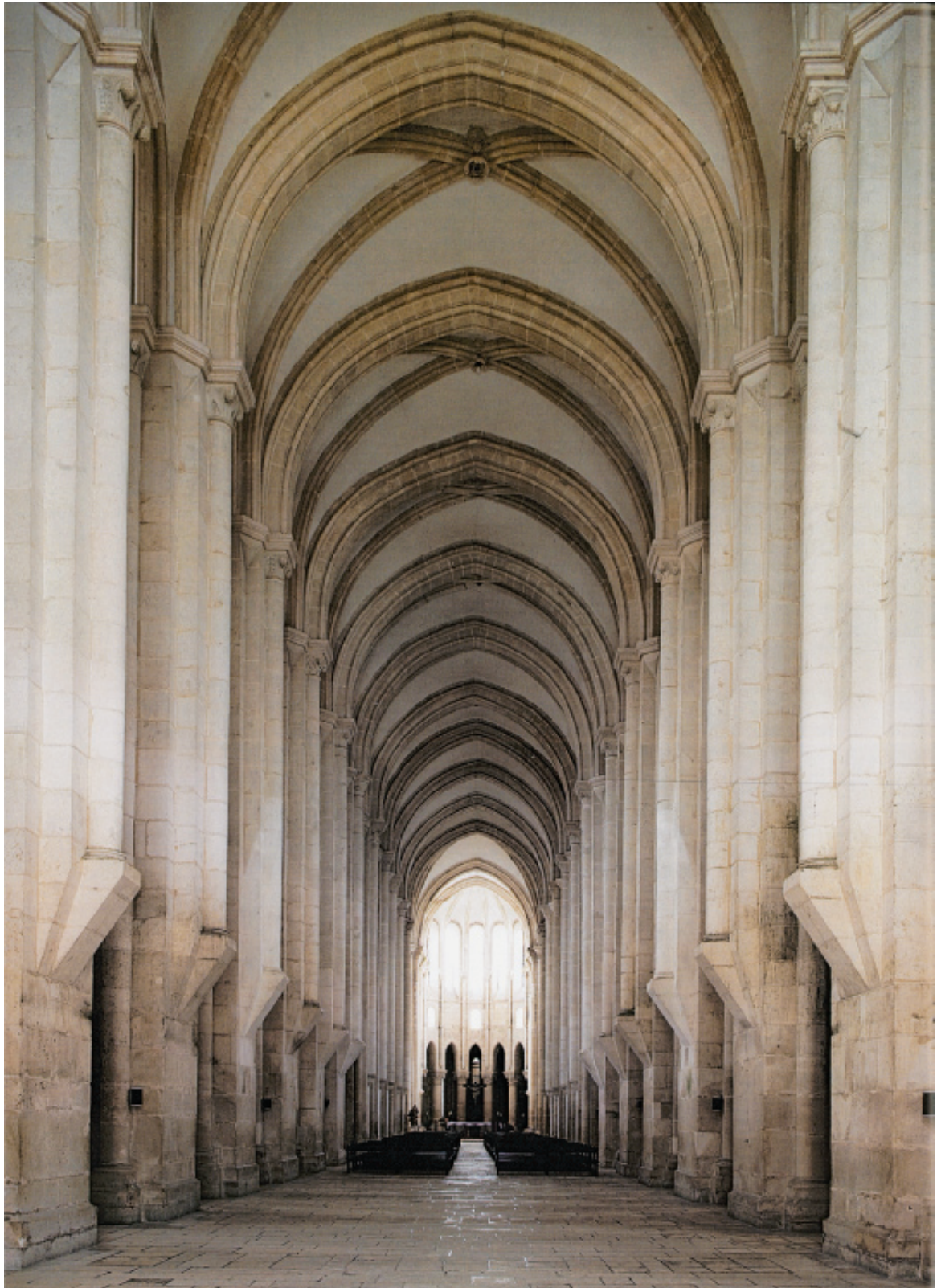
AA.VV., *Arte e arquitectura nas abadias cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Lisboa, IPPAR, 2000.

AA.VV., *Cister. Espaços, territórios, paisagens*, 2 vols., Lisboa, IPPAR, 2000.

Dias, Pedro, *A arquitectura gótica portuguesa*, Lisboa, Ed. Estampa, 1994.

Silva, José Custódio Vieira da, *O panteão régio do Mosteiro de Alcobaça*, Lisboa, IPPAR, 2003.

Trindade, Maria Augusta, *Mosteiro de Alcobaça*, Lisboa, 2005.



IGREJA DA SÉ DE ÉVORA

Domingos Pires/Martim Domingues/João Frederico Ludovice, séculos XIII-XVIII
Évora

Nenhuma outra catedral do País conjuga o sentido monumental com a versatilidade e a delicadeza usufruídas na Sé de Évora. Com a sede episcopal restaurada em 1186, o edifício que cresceu a partir do século XIII, sob a acção enérgica do bispo D. Durando Pais e do patrocínio do rei D. Afonso III, iria absorver e integrar as várias culturas estéticas que varreram o tempo. Aqui se instalaram harmoniosamente românicos, góticos, renascimentos e barrocos, dando sentido a uma estratégia de actualização e grandeza que haveria de ter reflexos nos destinos da cidade.



Domingos Pires e Martim Domingues são os nomes conhecidos dos mestres que rematam, por 1340, uma campanha (alargada ao claustro) que oferece a Sé organizada em planta de cruz latina, com transepto saliente, e naves (com abóbadas apontadas e suportadas por pilares cruciformes) a diferentes alturas a permitir o alinhamento das galerias do trifório. O



cruzeiro é dotado com a torre-lanterna com revestimento escamado e de planta octogonal (exemplar único no País) que, exteriormente, se faz acompanhar de oito torrinhas também octogonais, criando uma estrutura de grande originalidade que encontra paralelos nas suas congéneres de Placencia, Zamora e Salamanca. O sentido de verticalidade é obtido pelos arcos apontados a que obriga um contexto cultural “gótico”, de igual modo se entendendo o investimento na carga lumínica que invade o espaço. O coro alto (com a sua abóbada abatida e nervurada) é obra do período manuelino e alberga o magnífico cadeiral datado de 1562, verdadeiro expoente do refinamento a que chegou, em Évora, a tradução da cultura clássica e



renascentista de matriz nórdica. A conciliação dos valores humanistas em tempos diferenciados expõe-se, aliás, tanto na entrada aparatosa da capela (1529-30) dos Mendes de Vasconcelos, morgados do Esporão, com o arco triunfal inscrito em alfiz e decorado “ao romano”, como no mais sóbrio entendimento no trabalho do púlpito (1570). Mas é com a capela-mor setecentista (1718-46), patrocinada por D. João V e reformulada sob projecto do arquitecto-ourives suábio João Frederico Ludovice (o responsável pela obra mais expressiva do reinado, em Mafra), que a igreja atinge um estatuto maior de sagacidade na articulação dinâmica dos tempos. O Barroco, nas reverberações marmóreas de brancos, verdes, rosas e azuis que preen-

chem a capela, ganha aqui um espaço de autonomia e corrobora a mensagem de glória difundida por outras sensibilidades medievais e modernas.

A fachada principal da igreja, onde ainda são visíveis os traços das campanhas iniciais, organiza as duas torres quadrangulares ladeando a galilé que acolhe o portal de arcos apontados com o apostolado vigoroso (datável de cerca de 1340), sem paralelos na arquitectura portuguesa nestas datas. Entre as torres, uma espécie de mata-cães com o grande janelão, recuperando idêntica fórmula adoptada nas sés de Coimbra ou Lisboa. Por aqui passava também o sentido de autêntica fortaleza da Fé e da autoridade episcopal.

Bibliografia essencial

Chicó, Mário Tavares, *A catedral de Évora na Idade Média*, Évora, Ed. Nazareth, 1946.

Espanca, Túlio, *Évora*, Coleção Cidades e Vilas de Portugal, Lisboa, Ed. Presença, 1993.

Francisco, Erede da Conceição, *O bispo D. Pedro II e o "modo gótico" em Évora de 1322 a 1340*, 2 vols., Lisboa, 1998.

Pereira, Paulo, *A arquitectura gótica*, vol. 3 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

Rodrigues, Jorge, "O mundo românico (séculos XI-XIII)", *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

TORRE DE MENAGEM

Séculos XIV-XV
Beja

A Torre de Menagem do castelo medieval de Beja, com cerca de 38 metros de altura, ergue-se ainda hoje como ponto dominante no perfil da cidade. Inscrito num contexto de fortificação com origens que remontam à ocupação romana, o castelo de Beja teve também um papel fundamental no conturbado período da Reconquista, funcionando como agente da missão defensiva e de desenvolvimento territorial entregue à Ordem Militar de Santiago de Avis. Fruto de uma preocupação constante na salvaguarda do Reino, a torre foi iniciada com D. Dinis e alvo de arranjos sucessivos até meados do século XV, na sequência dos conflitos com Castela que não se esgotaram em 1385.

Respondendo às táticas medievais da guerra e ao sentido de actualização transposta para a arquitectura militar, a torre desenvolve-se em três pisos abobadados, incorporando o balcão semicircular ou corrido em torno da estrutura exterior, criando assim o adarve e uma técnica sofisticada ligada à neurobalística. A decoração naturalista e a insólita abóbada estrelada do piso intermédio mostram a lição batalhina e evidenciam o carácter de contaminação entre a arquitectura religiosa e militar. Por outro lado, ainda, a elegância dos elementos estruturais do último piso regista a forte evocação palaciana da torre, que encontrará expressão, por exemplo, no castelo de Santa Maria da Feira.

Bibliografia essencial

Canelas, Carlos Augusto Ponce, “Beja e as suas fortificações”, *Arquivo de Beja*, vol. XXIII-XIV, Beja, Câmara Municipal de Beja, 1966.

Correia, Luís Miguel Maldonado de Vasconcelos, *Castelos em Portugal. Retrato do seu perfil arquitectónico*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2010.

Dias, Pedro, *A arquitectura gótica portuguesa*, Lisboa, Ed. Estampa, 1994.

Espanca, Túlio, *Inventário artístico de Portugal – distrito de Beja*, vol. XII, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1992.

Monteiro, João Gouveia, *Castelos portugueses*, Lisboa, IPPAR, 2002.



IGREJA DE SANTA MARIA DA VITÓRIA

Afonso Domingues/Mestre Huguet, séculos XIV-XV
Batalha

O Mosteiro da Batalha é o conjunto arquitectónico medieval mais celebrado em Portugal. Fundado em 1388 na sequência directa da conquista da independência face a Castela (1385) e em local próximo à ocorrência da batalha de Aljubarrota, o mosteiro entregue à Ordem de S. Domingos posicionou-se como imagem de marca do rei D. João I e da dinastia de Avis e arvorou-se em interlocutor de respeito na trama das relações políticas e diplomáticas com a Europa, servindo as aspirações de credibilidade interna e externa do novo rei.

A igreja, começada por Afonso Domingues (1388-1402), seria o resultado grandioso de uma experiência mendicante que atingiu na Batalha o seu momento mais expressivo. Totalmente abobadada, com três naves a diferentes alturas, transepto pronunciado e cabeceira com cinco capelas, corresponde aos planos elaborados pelo mestre português. Mas as coberturas seriam já executadas por mestre Huguet (inglês?) (1402-38), imprimindo a toda a igreja o sentido decorativo designado como “gótico flamejante” e conferindo à expressão horizontal da fachada o impulso de verticalidade animada que rompe e ultrapassa a linearidade das campanhas de Afonso Domingues. A Huguet se deve toda a vibração “flamejante” que passou ao preenchimento de vãos ou à decoração de remates, em frisos de elaborado recorte filigranado, contrafortes ou pináculos.

Em articulação directa com a igreja, a Capela do Fundador (1426-34), também de mestre Huguet, estabelece a dimensão cósmica vertida no plano centrado e impõe o diálogo entre os poderes, sagrado e profano. A capela é, assim, e em clara missão propagandística do rei D. João I, o primeiro panteão da dinastia de Avis, que haveria de ter continuidade nas “Capelas Imperfeitas” (iniciativa de D. Duarte em 1434 para um projecto nunca concluído), rompendo a linha de sacralidade da cabeceira da igreja e instaurando um sentido cultural de modernidade que o mosteiro haveria de absorver e difundir.

Bibliografia essencial

Dias, Pedro, *A arquitectura gótica portuguesa*, Lisboa, Ed. Estampa, 1994.

Gomes, Saúl António, *Fontes históricas e artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha: séculos XIV a XVII*, 4 vols., Lisboa, IPPAR, 2002.

Gomes, Saúl António, *Vésperas batalhinhas, estudos de história da arte*, Leiria, Magno, 1997.

Pereira, Paulo, *A arquitectura gótica*, vol. 3 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

Soares, Clara Moura, *O restauro do Mosteiro da Batalha*, Leiria, Magno, 2001.



IGREJA DE NOSSA SENHORA DA GRAÇA

1380-c. 1450
Santarém

A Igreja da Graça em Santarém, do antigo Convento dos Eremitas Calçados de Santo Agostinho, constitui um exemplo de continuidade de modelos espaciais testados desde o século XIII (veja-se a igreja templária de Santa Maria do Olival, em Tomar), agora numa definição mendicante, ao mesmo tempo que incorpora um sentido de complexidade decorativa nova e decorrente da experiência “flamejante” de produção batalhina, que terá ainda repercussões na rede tumular que também se encontra na igreja.

Enquanto a espacialidade interna decorre de uma tradição instalada pela composição de três naves com diferentes alturas, cabeceira tripartida abobadada e generoso sistema lumínico apoiado na profusão dos vãos (com o clerestório), a dimensão das janelas do transepto ou o impacto flamejante da fachada, com o portal inscrito no alfiz e a rosácea de lampejantes efeitos, promove a igreja a um dos casos mais categorizados deste ciclo.

A vários níveis, a Igreja da Graça teria paralelos no mesmo arco temporal, desde o convento de Santa Maria do Carmo em Lisboa (1389-c. 1423), da iniciativa do condestável D. Nuno Álvares Pereira, à mais modesta igreja matriz da Lourinhã (da primeira metade do século XV), da mesma forma que o modelo espacial se prolongaria, triunfante, até ao período manuelino.

Bibliografia essencial

Custódio, Jorge, “Igreja de Nossa Senhora da Graça (Santo Agostinho)”, *Património monumental de Santarém*, vol. II, Santarém, Câmara Municipal de Santarém, 1996.

Dias, Pedro, *A arquitectura gótica portuguesa*, Lisboa, Ed. Estampa, 1994.

Pereira, Paulo, “O “modo” gótico (séculos XIII-XV)”, *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Serrão, Joaquim Veríssimo, *Santarém: história e arte*, Santarém, Comissão Municipal de Turismo de Santarém, 1951.

Serrão, Vítor, *Santarém*, Lisboa, Ed. Presença, 1990.



IGREJA DE S. FRANCISCO

Séculos XV-XVI
Évora

A igreja franciscana de Évora integrou uma fortíssima estrutura de poder, extraída da sua dupla natureza constituída pelo mosteiro e pelo paço régio.

Instalados na cidade ainda na primeira metade do século XIII, os franciscanos foram adquirindo um património crescente, sempre na gestão dos conflitos com os bispos e as outras Ordens religiosas. Mas a importância do mosteiro decorre da sua ocupação pelo paço, logo a partir de D. Afonso IV. D. Fernando fixa aqui as instalações régias e D. Afonso V estabelece um compromisso assumido entre o espaço religioso e o espaço cortesão. Se é D. João II que constrói uma espécie de “capitalidade” em Évora (em 1490, o mosteiro foi palco das celebrações festivas para o casamento entre o príncipe D. Afonso e D. Isabel), será apenas com D. Manuel que o conjunto atinge uma dimensão inovadora e revestida de autoridade.

A igreja, que incorpora elementos anteriores e ainda em obras marcadas pela célebre iluminura de 1501, é o resultado das obras de reconstrução iniciadas na segunda metade do século XV em articulação à sua categoria específica de capela palatina, cujas evidências se constata na presença das tribunas da capela-mor, ornadas com motivos decorativos chanterenescos. A sua condição nobilitada leva ao emprego de soluções alternativas (transepto e cabeceira com contrafortes dispostos obliquamente; parede testeira recta na capela-mor – segundo o modelo de Santiago de Palmela, contemporâneo da igreja do Mosteiro da Conceição de Beja e posteriormente seguido nas igrejas alentejanas). A sua maior originalidade reside, no entanto, em duas situações: a primeira consiste na aplicação da galilé manuelina (com sugestões mudéjares) que reconfigura a fachada anterior e tanta influência teria na arquitectura religiosa da cidade e do País; a segunda relaciona-se com o espaço interno onde a nave única dá acesso à capela-mor, com cobertura estrelada de dois tramos e diferenciada da abóbada da nave. A nave articula-se com o conjunto das capelas laterais intercomunicantes que a historiografia tem marcado como momento inaugurador de um procedimento futuro, comum aos jesuítas ou à generalidade das Ordens religiosas. Mas, solução verdadeiramente engenhosa, a verticalidade da igreja é assegurada pelas descargas ocultas de “arcobotantes” que se dissimulam na “caixa de ar” identificada nas galerias que correm acima das capelas laterais à nave. Esta inteligência funcional e a capacidade de experimentação foram, afinal, o que levou o arquitecto Brunelleschi a desenvolver as caixas de ar na construção da cúpula de Florença. Por esta via, também, se deve reivindicar um estatuto de plena e assumida modernidade para a igreja franciscana de Évora.

Bibliografia essencial

AA.VV., *Monumentos*, n.º 17, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Lisboa, DGEMN, Setembro de 2002.

Dias, Pedro, *A arquitectura gótica portuguesa*, Lisboa, Ed. Estampa, 1994.

Haupt, Albrecht, *A arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, Ed. Presença, 1986.

Pereira, Paulo, “Do ‘modo’ gótico ao manuelino (séculos XV-XVI)”, *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Silva, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal. A arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.



SÉ DA GUARDA

Pêro e Filipe Henriques, séculos XV-XVI
Guarda

Foi na primeira metade do século XIII que a instituição da diocese da Guarda activou a decadência da antiga Egitânia e deslocou o centro político e religioso para oriente, assegurando o desenvolvimento desta área fronteiriça.

Pelos finais do século XIV, as primeiras fundações catedralícias foram substituídas pela construção que se ergueu, no fundamental, ao longo dos dois séculos seguintes em registos que, plasticamente, se integram nos designados “Gótico Flamejante” e “Manuelino”. Desde o portal simples que se abre na cabeceira (na capela à Epístola) e ostenta o brasão de D. Luís da Guerra (falecido em 1458) até ao mais elaborado portal na fachada norte, com claras afinidades com os portais do Mosteiro da Batalha (no topo sul do transepto e no portal axial da igreja), a Sé da Guarda mostra a capacidade de actualização aos ritmos estéticos que, consubstanciados no trabalho dos arquitectos Afonso Domingues e Huguet, dinamizavam o primeiro panteão da dinastia de Avis e absorviam as atenções régias. A Sé, poderosa estrutura de três naves em cruz latina, integraria ainda o sentido manuelino que define o seu perfil mais representativo, a opção pelo Renascimento humanista na capela funerária de João de Pina (c. 1530) ou o carácter despojado de um classicismo contra-reformista (que acabaria por ter complementaridade ideológica – não formal – no retábulo (c. 1553) de João de Ruão, uma encomenda do bispo D. Cristóvão de Castro.

Foi com o bispo D. Pedro Vaz Gavião (1496-1516) e prior-mor do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (1507-16) que as obras avançaram a um ritmo intenso sob a responsabilidade de Pêro e Filipe Henriques, filhos do arquitecto Mateus Fernandes. Assim se explicam tanto as afinidades com o mosteiro crúzio (ao nível da organização da fachada), como com uma produção conimbricense (veja-se a relação entre o portal poente da Sé e os portais da igreja da Ega ou da capela de S. Miguel, ambos de Marcos Pires, o arquitecto que substitui Boytac no estaleiro do Mosteiro de Santa Cruz). E, tal como acontece em Santa Cruz de Coimbra, a presença da heráldica do bispo explicita a acção mecénica inscrita na cultura humanista do mais fino recorte.

Bibliografia essencial

Atanázio, Manuel Mendes, *Para um estudo crítico da catedral da Guarda*, Guarda, Assembleia Distrital, 1990.

Craveiro, Maria de Lurdes, “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.

Gomes, J. Pinharanda, *História da diocese da Guarda*, Braga, Editora Pax, 1981.

Sé Catedral da Guarda: as formas no tempo, Guarda, Museu da Guarda, 1990.

Serrão, Vítor, *História da arte em Portugal – o Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença, 2002.



IGREJA DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ

Mestre Boytac/Diogo de Castilho, primeiro quartel do século XVI
Coimbra

Em 1131, foi lançada a primeira pedra do Mosteiro de Santa Cruz. Adoptando a regra de Santo Agostinho, os cónegos regrantes construíram em Coimbra uma estrutura de poder que, até ao século XVI, apenas rivalizou com o Mosteiro de Alcobaça ou com o Convento de Cristo em Tomar.

O mosteiro medieval foi amplamente intervencionado no período manuelino, sob a direcção do arquitecto Boytac, e voltaria a reconfigurar estratégias formais e espaciais a partir da reforma joanina implementada em 1527. Assumiria, assim, e ao longo da primeira metade do século XVI, um papel fundamental no apoio aos desígnios régios para a consolidação das estruturas político-ideológicas do Estado Moderno, ao processo de transferência da Universidade para Coimbra e à presença reforçada das Ordens religiosas que se organizariam em torno da Universidade. Ao mesmo tempo, o mosteiro crúzio formava um estaleiro de obras qualificado onde se diluía um mundo medieval e se construía todas as estruturas de acesso à cultura elitizada do Renascimento. Por ele passaram os nomes mais credenciados de uma plasticidade desenvolvida em torno dos valores humanistas e a partir dele se difundiram práticas de trabalho que haveriam de dar a Coimbra um estatuto maior no domínio da plástica de matriz clássica. Mestre Boytac, Diogo de Castilho, Nicolau Chanterene ou João de Ruão são os indicadores credenciados que estabelecem no mosteiro um patamar de erudição que se prolongaria no tempo.

A fachada da igreja, em jogo articulado com a construção primitiva, à qual se colou entre 1522-25 o portal-retábulo (Diogo de Castilho e Nicolau Chanterene) de sentido apologético virado à praça, dita um programa explícito de salvação e autoridade da igreja. O interior, fruto das intervenções quinhentistas saídas da reforma de 1527, alinha as capelas laterais em sequência com o percurso rematado na capela-mor que alberga os túmulos dos primeiros reis, Afonso Henriques e Sancho I. Os túmulos (1518-22), organizados à maneira de arcos triunfais em fortíssima retórica de poder, expõem um programa de exaltação aos fundadores da monarquia e constituem-se como marcas explícitas da autoridade do rei D. Manuel. Em 2003, pela salvaguarda do sepulcro régio, a igreja transformava-se no novo Panteão Nacional.

Bibliografia essencial

AA.VV., *Igreja de Santa Cruz de Coimbra, história, conservação e restauro da fachada e arco triunfal*, Lisboa, IPPAR, 2001.

Craveiro, Maria de Lurdes, *A arquitectura "ao romano", vol. 9 de Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

Craveiro, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra: modelos e programas arquitectónicos*, Dissertação de Doutoramento, polic., Coimbra, FLUC, 2002.

Dias, Pedro, *A arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença, 1490-1540*, Coimbra, 1982.

Martins, Armando Alberto, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Séc. XII-XV. História e instituição*, 2 vols., Lisboa, 1996.



IGREJA DO REAL MOSTEIRO DOS JERÓNIMOS

Mestre Boytac/João de Castilho/Jerónimo de Ruão, c. 1510-1572
Belém, Lisboa

A Igreja do Real Mosteiro dos Jerónimos é um dos espaços emblemáticos na arquitectura portuguesa. Concebido como marca imperial do reinado de D. Manuel e futuro panteão régio (substituindo o mosteiro dominicano da Batalha), o Mosteiro de Belém é também a evidência de uma política ideológica e cultural moderna que encontrava na espiritualidade intelectual da Ordem religiosa de S. Jerónimo poderosas alianças.



A igreja, momento de chegada de um percurso medieval e, simultaneamente, arranque e “farol” de um rumo a seguir, consagra todas as conquistas “góticas” na obtenção, com tremenda visibilidade e impacto, da designada “igreja-salão”. As abóbadas quase planas que cobrem as naves e o transepto, assentes sobre finos pilares, ou a carga lumínica que pende sobre o espaço articulam-se com nova plasticidade que aponta



para renovada visão do eterno confronto entre o Homem e Deus. São modernos a concepção de formas e volumes da igreja ou o sentido decorativo que preenche os elementos arquitectónicos das naves e do transepto (e onde, no pilar norte que separa a nave do cruzeiro, se encontra – possivelmente – o retrato de João de Castilho), como é moderno o programa iconográfico dos seus dois portais. A clara intenção laudatória e propagandística do rei (retratado no portal axial – da responsabilidade de Nicolau Chanterene – com S. Jerónimo e acompanhado da rainha D. Maria, com S. João Baptista), onde nunca faltam os emblemas que o identificam,



passa à generalidade dos circuitos monásticos e obriga a um investimento continuado no mosteiro pelos sucessores de D. Manuel. Assim se justifica uma série de doações régias que dignificam e enriquecem o mosteiro, a construção do coro alto sob desenho de Diogo de Torralva (c. 1550) e da magnífica obra de “romano” do cadeiral (c. 1550, Diogo de Çarça) ou a reformulação da capela-mor de Jerónimo de Ruão (1565-72). Esta, da iniciativa da rainha viúva D. Catarina, cumpria os desígnios das pressões políticas e religiosas da Contra-Reforma e ia ao encontro de uma arquitectura vigorosa e depurada que ultrapassava, a um tempo, o sentido humanista do espaço e o sonho joanino do sepulcro em Tomar. Aqui se sepultariam D. Manuel

e D. Maria (ao Evangelho) e D. João III e D. Catarina (à Epístola), com as arcas sobre os elefantes (um tema caro à cultura do Renascimento e tratado por Francisco de Holanda, em 1571, na sua *Fábrica que falece à cidade de Lisboa*), enquanto o transepto albergava os infantes, com o cardeal-rei, D. Henrique. A exaltação das memórias nacionais levaria ainda a que, em 1940, se colocassem no subcoro as arcas tumulares de Vasco da Gama e Luís de Camões.

Os mentores do espaço físico e espiritual consagrado na igreja são sempre dos melhores artistas do Reino: mestre Boytac (c. 1460-1528) que deu início à construção, João de Castilho (c. 1475-1552) que praticamente concluiu a igreja, Nicolau Chanterene que dá o nome ao portal axial (1517), Diogo de Torralva (c. 1500-1566) e Jerónimo de Ruão (1530-1601).

Bibliografia essencial

Dias, Pedro, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, IHA-FLUC, 1993.

Moreira, Rafael, *Jerónimos*, Lisboa, IPPAR/Ed. Verbo, 1995.

Muchagato, Jorge e Sapieha, Nicolas, *Jerónimos. Memória e lugar do Real Mosteiro*, Lisboa, Ed. Inapa, SA, 1997.

Pereira, Paulo, "Do 'modo' gótico ao manuelino (séculos XV-XVI)", *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Pereira, Paulo, *Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, IPPAR/Scala Publishers, 2003.

IGREJA DO CONVENTO DE CRISTO

João de Castilho/Diogo de Arruda, séculos XII-XVI
Tomar

O conjunto edificado que se ergue na colina sobranceira a Tomar permanece como um dos mais intrincados desafios interpretativos de toda a arquitectura portuguesa. Nascido de um contexto templário no período da Reconquista e reconvertido para a Ordem de Cristo nos primeiros anos do século XIV, foi reforçando uma complexidade e uma qualidade compositivas que acompanharam, particularmente até ao século XVII, os seus ritmos construtivos.



Quando D. Manuel assumiu a regedoria da Ordem de Cristo em 1484, o convento geria a estabilização de percursos organizada pelo infante D. Henrique. É com o duque de Beja e futuro rei que irá ocorrer o vendaval de transformações que definiu parte do perfil do convento e da própria cidade. No recinto da cerca conventual, a reforma disciplinar em curso no seio da Igreja ditaria também a extinção da Vila de Cima e a intensa reformulação operada nos circuitos da zona edificada.



A Igreja do Convento de Cristo é, assim, o resultado de várias campanhas que se iniciam com o projecto templário do século XII. Daí provém o espaço centrado da charola dos cavaleiros da Ordem do Templo (evocação do Santo Sepulcro de Jerusalém), com o coruchéu que a célebre iluminura de 1503 (na *Leitura Nova*) ainda mostra. A derrocada do coruchéu (1508) sobre a charola terá sido, aliás, a oportunidade que desencadeou a construção da nova igreja que, no fundamental, hoje permanece. Transformou-se a charola em capela-mor, com a entrada anterior, a nascente, reconvertida em janela, e construiu-se o corpo avançado da nave a partir do grande arco triunfal que substituiu os dois tramos da charola, a poente. A nave manuelina seria rematada pelo corpo que englobava a sacristia no piso inferior (à qual se tem acesso pela entrada com escada



do século XX) e o coro no piso superior. Este conjunto seria encurtado no período filipino, permitindo as aberturas próximas (a norte e a sul) à cota da nave da igreja. A parede poente da sacristia integrou a janela (1510) onde Diogo de Arruda plasmou a face mais divulgada das glórias do reinado, e a igreja acolheu, a sul, o portal (1515) de João de Castilho, o arquitecto que nas décadas seguintes aqui construiria o ideal de perfeição cósmica extraído da cultura erudita do humanismo renascentista.

O programa decorativo que preenche tanto as estruturas manuelinas como as coberturas da charola constitui verdadeiro memorial propagandístico. A pintura mural na charola, iniciada em 1499 e depois complementada com estuques, integra, sobre fundo carmesim ou verde-escuro, uma ode à natureza onde não faltam motivos arquitectónicos, animais, anjos, figuras fantásticas ou a heráldica régia. Os elementos do céu conjugam-se com os da terra e encontram o equilíbrio cósmico num universo controlado pelo rei. A oficina do pintor Jorge Afonso (com a contribuição posterior de Gregório Lopes) corrobora um programa de exaltação que se estendeu ao trabalho escultórico de Olivier de Gand (também o responsável pela execução do desaparecido cadeiral) e Fernão Muñoz.

A mudança estatutária da Ordem de Cristo encarregou-se de transformar em ruína a casa do capítulo para freires e cavaleiros que se construía a partir de 1521, próxima da igreja, reconfigurando vivências e estratégias de circulação. Mas as práticas manuelinas (no plano do construído, da vitalidade decorativa ou do investimento urbano, determinante para o futuro da vila-cidade) assumem um carácter de programa que obrigam a pensar o rei num patamar de absoluta modernidade e transformam o Convento de Cristo no projecto mais qualificado de toda a arquitectura portuguesa do século XVI.

Bibliografia essencial

Bento, Maria José Travassos de Almeida de Jesus, *O Convento de Cristo em Tomar: do Infante D. Henrique às empreitadas manuelinas*, Coimbra, FLUC, 2008.

Leite, Sílvia, *A arte do Manuelino como percurso simbólico*, s.l., Caleidoscópio, 2005.

Moreira, Rafael et al., *O Coro do Convento de Cristo em Tomar*, Lisboa, Fundação Casa Fronteira e Alorna, 1989.

Pereira, Paulo, *A obra silvestre e a esfera do rei: iconologia da arquitectura manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, IHA-FLUC, 1990.

Pereira, Paulo, *De aurea aetate: o coro do Convento de Cristo em Tomar e a simbólica manuelina*, Lisboa, IPPAR, 2003.

TORRE DE BELÉM

Francisco de Arruda, 1514-1519
Belém, Lisboa

O programa de defesa da barra do Tejo, concebido por D. João II e integrado no decurso da aventura marítima portuguesa, implicou também o reforço de um potencial científico traduzido na arquitectura militar que só no século XVI e com D. Manuel viria a ser implementado.

Dedicada a S. Vicente e articulando-se no fogo cruzado entre Cascais e a torre fronteira de S. Sebastião da Caparica, a Torre de Belém assume um compromisso entre o velho mundo da cavalaria medieval e as práticas modernas da guerra. A torre alta (à maneira de torre de menagem) e o baluarte em conjugação são, assim, dois modelos distintos que consagram a neurobalística e a pirobalística e reflectem duas visões diferentes do saber arquitectónico. Mas o sentido decorativo e festivo da Torre, pejado de motivos que englobam cordas, nós, animais, alusões mouriscas ou a heráldica régia anunciam uma estrutura cénica que integra a presença do poder. Nem de outro modo se poderia compreender o aparato da *loggia* montada na torre e que reportava ao cerimonial imposto pela presença da corte na chegada e largada dos navios.

A Francisco de Arruda se deve a concepção e execução da Torre de Belém. Regressado a Portugal em 1514, depois do acompanhamento das fortificações marroquinas (Safim, Azamor, Arzila e Ceuta, onde contactou com Francisco Danzilho), Arruda é o arquitecto apetrechado com a carga de modernidade que importa ao rei D. Manuel. Aqui se plasmou, porventura, a interpretação portuguesa e manuelina dos desenhos que o engenheiro militar italiano Francesco di Giorgio Martini então divulgava para os círculos de uma Europa culta e refinada.

Bibliografia essencial

Dias, Pedro, *A arquitectura manuelina*, Porto, Livraria Civilização Ed., 1988.

Gonçalves, António Nogueira, "A torre-baluarte de Belém", *Ocidente*, vol. LXVII, Lisboa, 1964.

Haupt, Albrecht, *A arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, Ed. Presença, 1986.

Moreira, Rafael, "A Torre de Belém", *O Livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

Pereira, Paulo, *Torre de Belém*, Lisboa, Antique Collectors' Club Ltd., 2005.



IGREJA MATRIZ DE MÉRTOLA

Século XII/Século XVI
Mértola

A Igreja Matriz de Mértola é um dos mais importantes testemunhos, em Portugal, da capacidade de adaptação e reconversão de antigas estruturas portadoras de sentidos culturais e religiosos diferenciados.



Bibliografia essencial

Dias, Pedro, *A arquitectura manuelina*, vol. 5 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

Dias, Pedro, "Arquitetura mudéjar portuguesa: tentativa de sistematização", *Mare Liberum*, n.º 8, Dezembro 1994.

Macias, Santiago, *Mértola Mesquita: Igreja Matriz*, Mértola, C.A., 2002.

Macias, Santiago et al., *O legado islâmico em Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998.

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

A maquilhagem cristã levada a cabo no período manuelino sobre a antiga mesquita almóada de Mértola (da segunda metade do século XII e, possivelmente, substituindo outro edifício anterior) não anulou a espacialidade fluida que as naves oferecem (cinco com quatro tramos) na dimensão quadrangular do conjunto, nem os registos islâmicos consagrados nas portas de arco ultrapassado e alfiz, no mihrab ou no alminar reconvertido em torre cristã. A cobertura, unificada por abóbadas de cruzaria simples, acompanha o ritmo das colunas, enquanto o exterior é rematado por ameias decorativas próximas das de Medina Azhara. Já o portal principal, em redefinição joanina, integra uma alternativa clássica onde se pressentem os ecos da escola de André Pilarte.

No gosto mudéjar a que o País se entregava no reinado de D. Manuel, a Igreja de Mértola (onde trabalhou o mestre Fernão Pires) também pode ser entendida pela vontade de integração cultural "universal", onde ressalta a vitória da política cristã sobre outras opções religiosas.



CLAUSTRO DA SÉ DE VISEU

Francisco de Cremona, 1526-1532
Viseu

O Claustro da Sé de Viseu apresenta-se como visão esclarecida do “mundo antigo” inscrita em território contaminado ainda pelo sentido manuelino em que se movia a cultura arquitectónica em Portugal. Extraído tanto do conhecimento da cultura clássica como da tenacidade em construir em Viseu a já designada “corte beirã”, o claustro rejeita a plasticidade vibrante que tinha, há cerca de 13 anos, preenchido de nós a cobertura da Sé e envereda decisivamente por uma prática onde a limpidez no ritmo estabelecido pelas arcarias, com colunas de fuste estriado e capitéis compósitos de irreverente criação, dita uma atmosfera que já foi aproximada ao pátio principal do palácio ducal de Urbino. O século XVIII acrescentar-lhe-ia o piso superior, arquivado e servido de balaustrada, numa sequência que não adulterou a concepção elegante do mundo projectada por mestre Francisco.

A chave para a decifração deste momento em que, pela primeira vez em Portugal, se cristaliza a cultura arquitectónica do Renascimento encontra-se na encomenda, o bispo de Viseu D. Miguel da Silva, e no seu arquitecto privado, Francisco de Cremona. Ao bispo, regressado de Roma em 1525, depois de um desempenho como embaixador do rei D. Manuel na corte papal, forjando uma teia de relações ao mais alto nível e alcançando um prestígio que levaria Baldassare Castiglione a dedicar-lhe o seu *Libro del cortegiano* (1528), estaria reservada uma acção mecenática que se alargou à Foz do Douro (à capela de S. Miguel-o-Anjo e à igreja de S. João da Foz), sempre na credibilização do “modo antigo” reforçado por saber e autoridade. Em Francisco, o mestre cremonês com trabalho na basílica de S. Pedro sob as ordens de Rafael de Urbino, encontrou D. Miguel da Silva o interlocutor adequado aos seus desígnios de uma grandeza requintada com extensão ao quase desaparecido Paço do Fontelo em Viseu. Esta “parceria” brilhante esgotou-se em 1540, quando o bispo foi forçado a abandonar o País e regressar à Itália.

Na cadeia apertada dos poderes, o independente, culto e erudito bispo de Viseu ameaçava a corrida aos privilégios montada pelo rei D. João III e salvava a vida fugindo. O arquitecto ficava em Portugal e continuava o exercício de uma profissão num País já rendido aos valores do Classicismo.

Bibliografia essencial

AA.VV., *Monumentos*, n.º 13, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Setembro 2000.

Craveiro, Maria de Lurdes, *A arquitectura “ao romano”*, vol. 9 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

Deswarte, Sylvie, *Il “Perfetto Cortegiano” D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni Ed., 1989.

Moreira, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Moreira, Rafael, “D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal”, *Mundo da Arte*, 2.ª série, n.º 1, Lisboa, Publ. Ciência e Vida, 1988.



IGREJA DE NOSSA SENHORA DA ASSUNÇÃO

João de Castilho/João de Ruão, 1528
Atalaia, Vila Nova da Barquinha

A Igreja Matriz da Atalaia, dedicada a Nossa Senhora da Assunção, desenvolve interessantíssima abordagem da plasticidade decorativa à arquitectura. A estrutura prolonga um modelo cristalizado nas três naves (com a central mais elevada), capela-mor abobadada e cobertura de madeira no corpo da igreja. Mas, se não se registam novidades na organização espa-



cial, é no sentido decorativo inscrito no arco cruzeiro, nos dois nichos laterais e, particularmente, no portal principal (mais sóbrios os outros) que a Atalaia ganha uma dimensão de relevo e antecipação de procedimentos que se tornariam correntes na arquitectura e nas microarquitecturas retabulares em Portugal.

A encomenda (os Meneses, senhores de Cantanhede, como o diz o brasão colocado no friso do portal) e a mão-de-obra situam-se no patamar



da mais alta qualificação. A data que aparece numa das pilastras do arco triunfal – 1528 – ditará um ponto médio na construção (ou reconstrução iniciada no período manuelino) e é a ela que a historiografia tem, pacificamente, colado o portal principal e o seu autor, João de Ruão. Desta forma, o portal arvora-se na primeira obra conhecida do artista francês que, em 1530, estará na Varziela (Cantanhede) e, em 1532, se encontra já em Coimbra, montando a oficina de escultura mais credenciada no Portugal do século XVI. O portal da Atalaia inaugura, assim, um modelo inspirado nos arcos triunfais clássicos, articulando uma iconografia religiosa (S. Pedro, S. Paulo e querubins) e de cariz moralizador (a caveira como alusão à *omnia vanitas*) com referências profanas retiradas da Antiguidade: retenham-se a intensa expressão dos bustos do jovem e do militar nos medalhões nas cantoneiras do arco de volta perfeita ou a profusão de motivos de grutesco que dinamiza a composição. Esta decoração “ao romano” tem correspondência no interior da igreja onde a ingenuidade “pitoresca” do ornamento e do seu tratamento escultórico não permite a identificação com Ruão. Será antes à escola de Tomar, onde pontifica João de Castilho, que tem de entregar-se tanto o programa decorativo interno, como a incipiente definição capitelar jónica das colunas que dividem as naves, como ainda a projecção estrelada da abóbada da capela-mor (que seria tantas vezes repetida, com ou sem variantes, pelo irmão Diogo de Castilho).



Marca indelével da fachada principal é a torre sineira. Acentuando uma posição de centralidade na simetria estabelecida, a torre ergue-se a meio e é definida por vários registos (talvez, o superior mais tardio), rejeitando o modelo tradicional das torres laterais, uma opção que encontraria paralelos explícitos nas igrejas de Areias (Tomar, década de 40) ou Pedrógão Grande (iniciada em 1536), sintomaticamente, todas debaixo da

esfera de acção de João de Castilho e da influência da escola de Tomar. Na designada Beira Transmontana, e na permissividade fronteiriça da região, não deixou de se incorporar este equipamento, a torre em posição de centralidade e em sinal de orgulho local. Mas o elemento mais inusitado da fachada da Atalaia são os panos laterais em curvatura e assentes em pilares quadrangulares. Com “entradas” que continuam a dar para o exterior, esta estrutura está por explicar. Destinar-se-ia a um arranjo cenográfico de aparato, porventura num outro tempo que não o das campanhas de 1528.

Se é pela decoração que se afirma, primeiro, a erudição humanista na arquitectura portuguesa, à Igreja da Atalaia cabe um lugar cimeiro nesse jogo intrincado de uma cultura plástica que não tinha ainda dado todos os passos.

Bibliografia essencial

Borges, Nelson Correia, *João de Ruão. Escultor da Renascença* Coimbra, Coimbra, FLUC, 1980.

Craveiro, Maria de Lurdes, *A arquitectura “ao romano”, vol. 9 de Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

Gonçalves, António Nogueira, “A igreja de Atalaia e a primeira época de João de Ruão”, *Estudos de história da arte da Renascença*, Coimbra, Epartur, 1979.

Moreira, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Serrão, Vítor, *História da arte em Portugal – o Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença, 2002.

PAÇO-FORTALEZA

Diogo de Arruda/Francisco de Arruda, 1531
Évoramonte

O quadrado e a circunferência são as figuras geométricas dominantes na construção do Paço-Fortaleza de Évoramonte. O recinto quadrangular é organizado em três pisos, com terraço superior e coberturas com abóbadas abatidas ou semicirculares suportadas por grossas colunas, incorporando nos ângulos os bastiões circulares dotados de canhoiras. O conjunto vai estreitando em altura, criando uma sugestão perspéctica que acentua a verticalidade e recupera o sentido medieval da torre de menagem. Mas o conjunto, com um perfil cénico que se impõe no horizonte a longa distância, é tributário de outras influências. Bastará invocar os torreões semicirculares que, a partir do século XV e por razões ligadas às tácticas da guerra, se colam aos paramentos dos castelos; os planos centrados que, particularmente no período manuelino, inundam a arquitectura religiosa (Capelas Imperfeitas da Batalha, Capela de Jesus do Mosteiro de Santa Cruz ou a Rotunda de Celas em Coimbra) e civil (com o exemplo maior na Torre das Águias em Brotas); a sugestão provinda da planta quadrangular com dois baluartes circulares em ângulos opostos do castelo roqueiro de Vila Viçosa (começado por Diogo de Arruda); ou, em suma, todo um referencial de informações que chegam de fora e que se encontram quer nos desenhos militares de Francesco di Giorgio Martini e Leonardo da Vinci, quer, ainda, na arquitectura palaciana de melhor recorte, como o castelo francês de Chambord.

A dupla valência do Paço de Évoramonte, fortificação e residência de caça de D. Jaime I/D. Teodósio I e do ducado de Bragança, explicita a complexidade das referências e leva à compreensão da carga de erudição e experiência transportada pelos irmãos Arruda. A sua estadia nas praças marroquinas, a responsabilidade na projecção e fiscalização dos mais significativos espaços civis ou religiosos do País ou, particularmente, o seu envolvimento nas obras de Tomar e Belém tornam perceptíveis tanto as alusões manuelinas (nas colunas torsas e no sentido decorativo dos capitéis das colunas e do grande nó exterior – também emblema heráldico de D. Jaime), como as práticas modernas ligadas à fortificação abaluartada que Francisco, mais do que Diogo (morto no exacto ano de 1531), saberia levar a cabo.

Bibliografia essencial

Barroca, Mário Jorge, “Tempos de resistência e de inovação: a arquitectura militar portuguesa no reinado de D. Manuel I (1495-1521)”, *Portugalia*, vol. XXIV, Porto, FLUP, 2003.

Espanca, Túlio, “A cerca e o castelo de Évora Monte”, *A cidade de Évora*, n.º 51-52, Évora, Comissão Municipal de Turismo de Évora, 1962.

Guerreiro, Hugo Alexandre Nunes, *Évoramonte: um contributo para a sua história e património cultural edificado*, Évora, Junta de Freguesia, 2001.

Moreira, Rafael, “Arquitectura”, *Catálogo da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa*, I, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1983.

Pereira, Paulo, *Évoramonte: a fortaleza*, Lisboa, IPPC, 1989.



PALÁCIO DA BACALHOA

Francisco de Arruda (?)/Diogo de Torralva (?), c. 1530-1554
Vila Fresca de Azeitão





O Palácio da Bacalhoa, em Azeitão, permanece como a mais emblemática realização da arquitectura privada e civil que subsiste da cultura humanista do século XVI em Portugal. Com vestígios residuais do período manuelino (onde a antiga proprietária da quinta, D. Brites, mãe do rei D. Manuel, tinha procedido à edificação de uma estrutura de contornos desconhecidos), o Palácio situa-se na proximidade da Serra da Arrábida, numa aposita geográfica que privilegiou a concentração de uma linhagem nobilitada e visível nas quintas da região.



A Bacalhoa, cuja designação remontará talvez ao século XVII, foi comprada em 1528 por D. Brás Afonso de Albuquerque, filho do segundo governador da Índia, Afonso de Albuquerque. A partir daí erguer-se-ia a construção palacial que adquiriu uma planta em L, alargando-se a outros circuitos que conjugam a Quinta com os jardins, o lago com a casa de fresco e os torreões quadrangulares conhecidos como “casa das pombas” e “casa da Índia” (onde se penduravam quadros com cidades do Oriente). O recorte italianizante e humanista do conjunto não oferece dúvidas. Integrado na comitiva que acompanhou, em 1521, a infanta D. Beatriz a Itália, para o casamento com o duque de Sabóia, D. Brás de Albuquerque teria regressado a Portugal devidamente apetrechado com uma cultura visual que lhe permitiu construir a Casa dos Bicos em Lisboa e, logo a seguir, no usufruto requintado da natureza, o Palácio da Bacalhoa. Os dois grandes blocos rectangulares organizam uma sucessão de galerias, com uma *loggia* de dois pisos e torreões circulares com coberturas gomadas. A sugestão antiquizante estende-se às casas de fresco definidas com equilíbrio e proporção, verdadeiro espelho de consagração humanista. O programa decorativo, bem mais extenso do que aquele que subsiste, passaria pela

Bibliografia essencial

Franco, Anísio, *O Palácio e a Quinta da Bacalhoa*, dissertação de Mestrado, polic., Lisboa, FCSH-UNL, 1999.

Markl, Dagoberto, *O Renascimento*, Coleção *História da arte em Portugal*, vol. VI, Lisboa, Ed. Alfa, 1986.

Moreira, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Pereira, Paulo, *Enigmas. Lugares mágicos de Portugal. Espírito da terra*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005.

Serrão, Vítor, *História da arte em Portugal – o Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Presença, Lisboa, 2002.

integração de medalhões de incerta representação, medalhões cerâmicos da oficina dos Della Robbia, figuras de terracota inscritas em nichos ou painéis de azulejo mudéjar e figurativo (este rematado em 1565).

A autoria de um projecto de tal envergadura tem oscilado entre Francisco de Arruda e Diogo de Torralva. Na realidade, se a definição gomada dos torreões (em clara evocação do modelo na Torre de Belém) aponta para o primeiro, a linguagem romanizada que se perfila na Bacalhoa traz a suspeita do envolvimento de Torralva. Ou, em hipótese muito provável, deverá atribuir-se aos dois (sogro e genro) a tutela de um mundo mágico que conjuga ciência e sensibilidade estética.

A Quinta e o Palácio são hoje propriedade da Fundação Berardo que aqui desenvolve uma produção vinícola de projecção internacional.

IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONSOLAÇÃO

C. 1540-1557
Elvas

A igreja dominicana da Senhora da Consolação, em Elvas, não é apenas a cristalização de uma cultura renascentista que se materializa no portal de entrada e investe nos planos centralizados. Ela transporta também um sentido que vai fundo no tempo e entronca tanto nos *martyria* romanos circulares como na capela do Santo Sepulcro em Jerusalém (encontrando a sua máxima expressão portuguesa na charola do Convento de Cristo em Tomar) e filia-se, decididamente, num contexto cultural e artístico que reivindicava, para a cidade quinhentista de Elvas, um estatuto de nobilitação virado ao “antigo”.

Substituindo uma igreja templária, dedicada a Santa Maria Madalena e possivelmente também centrada, a igreja domínica de Elvas assenta num programa que concilia uma direcção estabelecida pelo eixo longitudinal que desemboca na cabeceira com uma espécie de dupla centralidade de planos. Os dois octógonos em sintonia (formando um deambulatório) e rematados pelos diversos panos das abóbadas integram uma decoração pintada e azulejar que convocou o brilho e reforçada vitalidade para a igreja a partir do século XVII. Mas são, sobretudo, a insólita definição das finas colunas segmentadas do octógono central e a sua ligação à arquitec-tura superior que têm gerado a perplexidade na historiografia, hesitante, até hoje, na atribuição das autorias para este projecto. George Kubler avançou com a possibilidade de uma intervenção espanhola e, porventura, teria razão.

Bibliografia essencial

AA.VV., *Monumentos*, n.º 28, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Lisboa, DGEMN, Dezembro de 2008.

Gomes, Paulo Varela, *Arquitectura, Religião e política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*, Porto, FAUP Publicações, 2001.

Kubler, George, *A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Ed. Vega, 1988.

Rodrigues, Jorge et al., *Elvas*, Lisboa, Ed. Presença, 1996.

Serrão, Vítor, *História da arte em Portugal – o Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença, 2002.



IGREJA/ANTIGA SÉ DE MIRANDA DO DOURO

Miguel de Arruda, 1552-1566
Miranda do Douro

Em meados do século XVI, por iniciativa de D. João III, eram criadas as novas dioceses de Leiria, Portalegre e Miranda do Douro. Ao primeiro bispo de Miranda, D. Turíbio Lopes (1545-54), caberia, assim, lançar os fundamentos da nova estrutura eclesiástica inscrita no complexo processo de centralização régia e dar voz a uma acção criteriosa, disciplinada e pastoralmente controlada. Para a nova Igreja de Miranda, com diferentes ritmos construtivos e onde interferiu Gonçalo de Torralva, foi lançada a primeira pedra em 1552, sendo o altar-mor sagrado em 1566.

Tem sido a definição do espaço e das formas (tal como acontece em Leiria e Portalegre), aparentemente dissonantes ao tempo, o objecto de maior perplexidade na historiografia. A opção planimétrica das três naves com coberturas nervuradas parece, com efeito, ir ao encontro de uma vitalidade esgotada no período manuelino e longe das propostas que a cultura italianizante ditava agora para a arquitectura. Mas, se ainda não foi devidamente interpretada a energia decorrente da conjugação geométrica e matemática que se expressa na sequência das abóbadas dos tramos, já foi, por outro lado, chamada a atenção para o papel que a arquitectura militar desempenha na estruturação da arquitectura religiosa.

É assim que se justifica o insistente programa “chão”, que desiste do ornamento e substitui a coluna pelo pilar cruciforme, e é assim que se compreende a autoria de Miguel de Arruda († 1563) para Miranda (onde se encontra documentalmente registado em 1552) e, em prática política concertada, também para Leiria e Portalegre. O arquitecto que assume os programas construtivos de maior responsabilidade, ao serviço de D. João III e do cardeal D. Henrique, “mestre das obras de fortificação do reino, lugares d’além e Índia” (cargo especialmente criado para si a partir de 1548), é o arauto credenciado da recuperação estratégica da igreja-salão (marca também na Misericórdia de Santarém ou na “igreja de fora” do Mosteiro de Alcobaça) que nada tem agora de arcaizante.

A fachada da Igreja de Miranda respira de assumida atmosfera religiosa espanhola de perfil palaciano (nela trabalharam os mestres Pero de la Faya e Francisco Velasques), com torres laterais enquadrando o corpo central e o pórtico com dois registos sobrepostos. Com diferenças sensíveis, este modelo não deixaria também de pactuar com um discurso contra-reformista que conduziria à versão elegante e cortesã da mais tardia igreja lisboeta (e filipina) de S. Vicente de Fora.

Fruto da concertação ideológica entre o rei e a Igreja disciplinada, a Sé de Miranda representa assim (com Leiria e Portalegre) uma direcção





que a cultura material e espiritual de Trento (o concílio teve início no preciso ano de 1545) não deixaria de desenvolver. Com D. José, a sede (contestada ao longo dos tempos) da diocese passaria para Bragança; em 1780, nascia a diocese de Bragança e Miranda com sede em Bragança.

Bibliografia essencial

Correia, José Eduardo Horta, "A arquitectura – maneirismo e 'estilo-chão'", *O Maneirismo, Coleção História da arte em Portugal*, vol. VII, Lisboa, Ed. Alfa, 1986.

Kubler, George, *A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Ed. Vega, 1988.

Moreira, Rafael, "Arquitectura: Renascimento e Classicismo", *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Mourinho, António Rodrigues, *A arquitectura religiosa na antiga diocese de Miranda do Douro*, Miranda do Douro, Câmara Municipal, 1995.

Ruão, Carlos, "O Eupalinos moderno". *Teoria e prática da arquitectura religiosa em Portugal (1550-1640)*, dissertação de Doutoramento, polic., Coimbra, FLUC, 2007.

IGREJA DA MISERICÓRDIA DE TAVIRA

André Pilarte, 1541
Tavira

A Igreja da Misericórdia de Tavira, de três naves reguladas por arcarias molduradas, traça o caminho das estruturas lavradas de romano que a escola de André Pilarte divulgou em larga escala na região algarvia.

Na versão fantasiada e inscrita em idêntica sensibilidade com que Sagredo publicitava em Lisboa, no preciso ano de 1541, os modelos decorativos do Renascimento, os capitéis e o portal principal da Misericórdia contemplam uma espécie de paradigma festivo que inclui adequada e expressiva diversidade ornamental. Organizado em moldura rectangular que integra as pilastras laterais, o vão definido pelos arcos de volta perfeita, os medalhões e o duplo friso superior, o portal da igreja aposta na sobrecarga decorativa onde se conciliam motivos vegetalistas com séries ordenadas de ornatos zoomórficos, figuração humana e agrupamentos de taças ou vasos. O remate superior (1551) dá lugar à colocação das figuras volumosas de S. Pedro e S. Paulo, ao óculo (parcialmente definido como na capela da Conceição de Tomar) e à obrigatória iconografia da Misericórdia sob um baldaquino de feição italianizante.

André Pilarte é o nome do arquitecto que pontifica neste processo que levaria à instalação de um sentido espacial e decorativo reconhecível também nas igrejas de Cacela, Moncarapacho, Alcoutim, Mértola ou, em sintomática anulação de fronteiras, na vizinha Ayamonte (portal lateral da igreja do Salvador). Com formação documentada no estaleiro de Belém e com hipotética estadia em Sevilha, Pilarte é o homem que assegura, a partir de Tavira, a coesão de um modelo que configura o primeiro Renascimento do Algarve.

Bibliografia essencial

Correia, José Eduardo Horta, "A arquitectura do Renascimento em Tavira", *I Jornadas de História de Tavira*, Tavira, Clube de Tavira, 1992.

Correia, José Eduardo Horta, *Arquitectura religiosa do Algarve de 1520 a 1600*, Lisboa, Publicações Ciência e Vida, 1987.

Craveiro, Maria de Lurdes, *A arquitectura "ao romano"*, vol. 9 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

Pinto, Maria Helena Mendes e Pinto, Victor Roberto Mendes, *As Misericórdias do Algarve*, Lisboa, Ministério da Saúde e Assistência-DGA, 1968.

Serrão, Vítor, "A arquitectura renascentista algarvia: do modo romano ao Maneirismo", *O Algarve, da Antiguidade aos nossos dias*, Lisboa, Colibri, 1999.



CLAUSTRO DO MOSTEIRO DA SERRA DO PILAR

Diogo de Castilho/João de Ruão, 1542
Vila Nova de Gaia

O claustro agostinho do Mosteiro do Salvador na Serra do Pilar (para onde transitaram os cónegos de Grijó) é um dos expoentes maiores de uma arquitectura que, em meados do século XVI, acolhe uma plasticidade centrada e extraída dos valores renascentistas, vertidos na definição das formas e do espaço, atingindo aqui uma escala próxima da monumentalidade.

O claustro articula-se com a igreja (dos finais do século XVI), também redonda, que substitui outra da década de trinta do século XVI. A leitura do conjunto conduz à sua interpretação como “uma alegoria das esferas terrestre e celeste e também uma alegoria da cidade santa de



Bibliografia essencial

AA.VV., *Monumentos*, n.º 9, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Setembro de 1998.

AA.VV., *O Mosteiro da Serra do Pilar*, Coleção *Monumentos de Vila Nova de Gaia*, 1, Vila Nova de Gaia, Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, 1984.

Alves, Jaime Ferreira, "Nótula para a história do Mosteiro de Santo Agostinho da Serra", *Revista da Faculdade de Letras*, II série, vol. VIII, Porto, 1991.

Gomes, Paulo Varela, *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII – a planta centralizada*, Porto, FAUP Publicações, 2001.

Ruão, Carlos, *A arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal: italianismo e flamenguismo*, Coimbra, IHA da Universidade de Coimbra, 1996.

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 celulares" (Gomes, 2001).

Os protagonistas deste programa são os mesmos que construíam em Coimbra, a partir do Mosteiro de Santa Cruz, uma cultura artística e visionária de intensa reflexão sobre as relações entre o Homem e Deus: frei Brás de Barros (ou de Braga), Diogo de Castilho e João de Ruão. Assim se compreende o partido circular, como se justificam os artificios decorativos em alternância – estrias e escamas – nos capitéis (idênticos aos que João de Castilho fazia, pelas mesmas datas, em Tomar), como, em suma, se clarifica o sentido clássico e tratadístico envolvido.

Entre 1690 e 1691, o claustro sofreu uma deslocação desencadeada pela construção de novo coro; decorridos mais de 100 anos, o tempo ainda pactuou com a força da versão circular extraída da cultura humanista e dinamizou a estrutura do remate com os pináculos superiores e o motivo de *rollwerk* de cunho flamenguizante.



CAPELA DO PAÇO REAL

Miguel de Arruda, 1547
Salvaterra de Magos



A Capela de Salvaterra é um dos espaços centrados da cultura do Renascimento onde se conjugam originalidade e complexidade. Matemática, geometria, desenho e conhecimento tratadístico articulam-se magistralmente para formar uma composição em duplo quadrado que, por seu turno, se desdobra em múltiplas formas e funções: um, assumindo a função de capela-mor profunda, de “três naves” a diferentes alturas; o outro, em ligação directa e formalizando o octógono, o espaço para a tribuna régia, posicionada superiormente e no eixo da visibilidade do altar. Em jogos de grande riqueza criativa e alimentada pelos elementos arquitectónicos de sobriedade e independência calculadas (colunas dóricas, frisos, arquivadas e diferentes modelos de cobertura), o surpreendente plano da capela estrutura um espaço límpido onde o cerimonial litúrgico da corte pode desenrolar-se no recato qualificado do Paço Real.

Pelos meados do século XVI, a encomenda em torno do infante D. Luís justifica também a recorrência ao arquitecto Miguel de Arruda, o projectista da igreja de Valverde em Évora e, simultaneamente, o intelectual apetrechado com o sentido cultural da arquitectura militar que, por estas datas e por via da Contra-Reforma, exerce poderosa influência sobre a atmosfera religiosa.

Bibliografia essencial

Correia, Joaquim Manuel da Silva e Guedes, Natália de Brito Correia, *O Paço Real de Salvaterra de Magos. A corte. A ópera. A falcoaria*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

Gomes, Paulo Varela, *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII – a planta centralizada*, Porto, FAUP Publicações, 2001.

Kubler, George, *A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Ed. Vega, 1988.

Moreira, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Serrão, Vítor, *História da arte em Portugal – o Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença, 2002.

CAPELA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

João de Castilho/Diogo de Torralva, 1547
Tomar



Bibliografia essencial

Coelho, Maria da Conceição Pires, *A Igreja da Conceição e o claustro de Dom João III do Convento de Cristo de Tomar*, Santarém, Assembleia Distrital, 1987.

Craveiro, Maria de Lurdes, *A arquitectura "ao romano"*, vol. 9 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

Moreira, Rafael, "Arquitectura: Renascimento e Classicismo", *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Moreira, Rafael, "A ermida de Nossa Senhora da Conceição, mausoléu de D. João III?", *Boletim Cultural e Informativo*, I, Tomar, Câmara Municipal de Tomar, 1981.

Serrão, Vítor, *História da arte em Portugal – o Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença, 2002.

Jóia da arquitectura do Renascimento em Portugal, a Capela da Conceição foi (como avançou Rafael Moreira) uma encomenda de D. João III com um objectivo específico: recriar em Tomar um mausoléu "à antiga", espaço fúnebre do rei e da sua descendência. Com paralelos na Maison Carrée de Nîmes ou no templo malatestiano de Rimini, a capela é também uma espécie de consagração imperial para o rei, que nunca haveria de repousar aqui. O projecto de João de Castilho, o arquitecto mais credenciado do Reino, reivindica o emprego de todos os formulários humanistas no espaço onde a caveira ou a representação da fénix constituem alusões claras à morte, à regeneração e à eternidade.

Na década de 50, Diogo de Torralva continuou as obras e encerrou o espaço com a projecção das abóbadas, mas só em 1572 seriam finalmente rematadas com a colocação da cúpula. Com a morte do rei em 1557, foi desactivada a ambição funerária da capela. Com ela se diluía também a experiência humanista da arquitectura em Tomar.

ANTIGO AÇOUGUE

Diogo de Torralva (?), 1548-1550
Beja

A construção que remata a Praça da República em Beja foi uma encomenda do infante D. Luís em meados do século XVI. Destinada aos açougues, foi posteriormente adaptada às instalações da Misericórdia, fundada em 1500 e, primeiro, localizada na igreja de Santa Maria da Feira.

O antigo açougue foi, assim, reconvertido em pórtico nobilitado que dignificava a instituição e a praça. Desactivada a Misericórdia, perdeu-se a leitura tanto do enquadramento religioso do conjunto como da agitação social e mercantil contida no projecto quinhentista do arquitecto Diogo de Torralva.



Espaço rectangular ordenado numa proporção de três arcos por dois, o açougue constitui a evidência da versatilidade da arquitectura erudita portuguesa neste período. A necessidade de rejeição dos rótulos historiográficos clarifica-se num projecto que organiza as “naves” em sintonia com as coberturas nervuradas (difundidas pela cultura gótica), que emprega colunas com decoração capitelar de recorte renascentista ou que insiste no revestimento serliano de rusticado.

Leitor atento dos tratados de arquitectura (como provou em Tomar), Diogo de Torralva terá sido a escolha certa para interpretar uma experiência criativa que encontrava ainda eco no infante D. Luís e numa faixa de intelectuais e artistas treinados na cultura humanista.

Bibliografia essencial

Craveiro, Maria de Lurdes,
A arquitectura “ao romano”, vol. 9 de
Arte portuguesa. Da pré-história ao
século XX (coord. Dalila Rodrigues),
s.l., Fubu Editores, 2009.

Moreira, Rafael, “Arquitectura:
Renascimento e Classicismo”,
História da arte portuguesa
(dir. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa,
Círculo de Leitores, 1995.



CLAUSTRO PRINCIPAL DO CONVENTO DE CRISTO

Diogo de Torralva/Filipe Terzi, 1558
Tomar

O comumente designado Claustro “D. João III”, ou “filipino”, é a obra de arquitectura que, em Portugal, melhor consagra a fidelidade à cultura tradística e a Serlio, nos *Livros IV e III*.

No remate de um programa de regularização levado antes a cabo por João de Castilho, o claustro de Torralva é também a indicação de um respeito patrimonial que escondeu (mas não destruiu) a exuberante janela das campanhas de Diogo de Arruda e pactuou com a alusão ao mundo humanista deixado pelo arquitecto de eleição do rei D. João III.



Bibliografia essencial

Craveiro, Maria de Lurdes, *A arquitectura “ao romano”*, vol. 9 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

Kubler, George, *A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Ed. Vega, 1988.

Moreira, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Ruão, Carlos, “O Eupalinos moderno”. *Teoria e prática da arquitectura religiosa em Portugal (1550-1640)*, dissertação de Doutoramento, polic., Coimbra, UC, 2007.

A carga ornamental, onde cabiam também o grotesco e as implicações erasmianas “ao romano”, dava agora lugar a uma outra concepção definida pelo jogo rítmico de linhas e volumes na construção cénica do espaço e na interpretação de um sentido catequético da nova Igreja contra-reformista.

Torralva colheu de Serlio a disposição e o “motivo” que sistematicamente organiza a sequência alternada dos vãos; foi ao encontro da literatura dos tratados na sobreposição das ordens (a jónica sobre a dórica); integrou a sugestão militar nos cubelos dos ângulos e construiu uma obra de tremendo impacto que não teve verdadeira repercussão em Portugal (pese embora a lição não tenha passado em claro), mas clama evidentes paralelismos na arquitectura italiana (sublinhe-se Palladio) mais requintada.

Diogo de Torralva (c. 1500-1566) não viu o claustro concluído. Essa missão, já dentro de uma prática política filipina, caberia ao arquitecto bolonhês Filipe Terzi (1520-1597).



IGREJA DO ESPÍRITO SANTO

Afonso Álvares (?), 1566-1574
Évora

A igreja jesuítica do Espírito Santo, em Évora, é exemplo maior da criatividade e independência na fuga às “regras” definidas para a arquitectura das Ordens religiosas.

Organizada no apelo à eficácia de uma pastoral contra-reformista, a “igreja-caixa” do Espírito Santo articula as capelas laterais intercomunicantes (as duas últimas mais altas, na evocação do transepto inexistente) com a nave única rematada na parede da cabeceira com a capela-mor pouco profunda e ladeada por dois nichos. À galeria superior com as tribunas, sucede o ritmo seco da abóbada de berço a fechar uma atmosfera austera e geometrizada que daria voz ao designado “estilo chão” das igrejas da Companhia e que, por seu turno, se infiltraria na generalidade da arquitectura das ordens.

Não fora a componente ornamental, por via das composições retabulares, da pintura, da escultura ou da ourivesaria ligada às alfaias litúrgicas, a sobriedade arquitectónica alinharia um programa visionário na limpidez do espaço. Assim, mais do que pensar, de maneira fragmentada, a secura da arquitectura (na realidade, de cerrado pendor geométrico e matemático), faz sentido a compreensão de que os elementos arquitectónicos agregam “à nascença” a previsibilidade de uma energia ornamental provinda de outras disciplinas artísticas.

Por outro lado, se, a vários níveis, a Igreja do Espírito Santo dita um modelo a seguir nas igrejas da Companhia, oferece também soluções alternativas que não voltariam aqui a ser utilizadas: a fachada, afastando-se dos formulários romanos do Gesù, incorpora uma galilé que, tal como acontece na aposta de nave única (que Rafael Moreira filia na portuense igreja de S. João da Foz), será devedora da igreja de S. Francisco, em Évora.

Numa atribuição de projecto que oscila entre Afonso Álvares e Diogo de Torralva (mas onde, seguramente, Manuel Pires, Jerónimo de Torres, Baltasar Fernandes e Mateus Neto assumiram as responsabilidades construtivas), a igreja foi encomenda do cardeal D. Henrique para o colégio da Companhia de Jesus, poderosa estrutura religiosa no controle da Universidade recém-formada (1559).

Bibliografia essencial

Kubler, George, *A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Ed. Vega, 1988.

Lobo, Rui, *O Colégio-Universidade do Espírito Santo de Évora*, s.l., CHALA, 2009.

Martins, Fausto Sanches, *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologia. Artistas. Espaços*, dissertação de Doutoramento, polic., Porto, FLUP, 1994.

Moreira, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Pereira, Paulo, “A arquitectura jesuítas. Primeiras fundações”, *Oceanos*, n.º 12, Lisboa, CNCDP, 1992.



IGREJA DE S. ROQUE

Afonso Álvares/Baltasar Álvares/Filipe Terzi, 1567
Lisboa

Foi no recém-regularizado plano urbanístico para o Bairro Alto que se implantou a casa-mãe da Companhia de Jesus em Portugal. A Igreja de S. Roque nascia de uma invocação ligada à ermida preexistente no local e implementava uma aposta planimétrica que, embora com antecedentes nas igrejas eborenses de S. Francisco e do Espírito Santo, marcava a direcção hegemónica seguida na arquitectura portuguesa da segunda metade do século XVI.

Reconvertendo o tradicional plano de três naves, S. Roque enveredava por uma organização de nave única com capelas laterais intercomunicantes e capela-mor pouco profunda, nem mais nem menos do que a estratégia espacial mais cara à Contra-Reforma e considerada a mais eficaz também na prática jesuítica.

A linearidade imposta na fachada (porventura, ainda da responsabilidade de Afonso Álvares) conjuga-se com um programa de intensa marcação propagandística onde os ciclos pintados da vida de Santo Inácio de Loyola e S. Francisco Xavier (estendidos à sacristia e à generalidade dos colégios jesuíticos), os retábulos em sequência no alinhamento das capelas ou a complementaridade da pintura e do azulejo questionam a suposta sobriedade dos programas contra-reformistas e do “estilo chão”.

A capela de S. João Baptista (1742-52), encomendada pelo rei D. João V e projectada em Roma (Luigi Vanvitelli e Nicola Salvi), permanece ainda como expoente maior de brilho e erudição na plasticidade barroca dos materiais.

Por outro lado, se hoje não se pode falar verdadeiramente em “estilo jesuítico”, desde logo pelo grau de sintonia que une os procedimentos construtivos com outras Ordens religiosas, pode dizer-se que a Companhia de Jesus não deixou de forjar uma identidade que cerra fileiras em torno de uma unidade construída pelas directrizes da Companhia (de grande maleabilidade na aplicação prática ao edificado), pela utilização de mão-de-obra jesuítica ou pela concentração de esforços num reduzido lastro de figuras de santos credenciados pela Ordem.

As qualificações dos arquitectos de S. Roque, Afonso Álvares, Baltasar Álvares e Filipe Terzi, dão conta de uma estrutura de poder que, rapidamente, ergueria, em Portugal e na extensão ultramarina, um “império” religioso imprescindível à manutenção de outros impérios.

Bibliografia essencial

Kubler, George, *A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Ed. Vega, 1988.

Moreira, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Pereira, Paulo, “A arquitectura jesuíta. Primeiras fundações”, *Oceanos*, n.º 12, Lisboa, CNCDP, 1992.

Rodrigues, Maria João Madeira, *Arquitectura: igreja e casa professa de São Roque*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia, 1988.

Serrão, Vítor, *História da arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença, 2002.



IGREJA DA MISERICÓRDIA DE FARO

Nicolau de Frias (?)/Francisco Xavier Fabri, 1581-1585/Século XVIII
Faro

A construção da Igreja da Misericórdia identifica-se com a presença do bispo D. Afonso Castelo Branco, em Faro, entre 1581 e 1585. O plano em cruz grega que estrutura a igreja radica fundo no tempo (como o prova, em território nacional, a igreja de S. Frutuoso de Montélios, da época visigótica), ganha uma espécie de nobilitação na cultura divulgada pela tratadística do Renascimento e projecta-se na intenção regularizadora de Faro, tendencialmente inscrita no quadrado.

Remetida para datas tardias e coincidentes com uma Contra-Reforma activa e vigilante sobre tendências de cunho humanista, a igreja que o segundo bispo do Algarve fez construir na zona da Alfândega, à Praça da Rainha, anda associada ao hospital e ermida do Espírito Santo (com origens que remontam ao período manuelino) e à instituição da Misericórdia (fundada antes de 1554. 1521?) que tem à sua disposição um conjunto de referências providas de áreas tão diversas como o desaparecido hospital lisboeta de Todos-os-Santos ou a igreja do Escorial, obra maior do rei Filipe II.

Da acção de D. Afonso Castelo Branco, permanecem o plano centrado da igreja e o portal, em discurso laudatório ao bispo, assumindo a consciência clássica vertida na eficácia da coluna que o prelado haveria de utilizar abundantemente em Coimbra (1585-1615).

É com o bispo do Algarve D. Francisco Gomes do Avelar (1789-1816) e com o arquitecto Francisco Xavier Fabri (com fortíssimo programa arquitectónico e urbanístico estendido à vizinha porta da cidade) que a Misericórdia de Faro enceta a dimensão construtiva que hoje se mantém. A incumbência do arquitecto italiano para a reconstrução do hospital a norte da igreja promove o alinhamento das duas fachadas (do hospital e da igreja) continuadas pela arcaria do hospital. O Recolhimento (a sul), estabelecendo a simetria de todo o conjunto, é já dos finais do século XIX, princípios do século XX.

Bibliografia essencial

Correia, José Eduardo Horta, *A arquitectura religiosa do Algarve de 1520 a 1600*, Lisboa, Publicações Ciência e Vida, 1987.

Correia, José Eduardo Horta, *O significado do mecenato do bispo do Algarve D. Francisco Gomes do Avelar*, Faro, Câmara Municipal, 1999.

Gomes, Paulo Varela, *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*, Porto, FAUP Publicações, 2001.

Kubler, George, *A arquitectura portuguesa chã, Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Ed. Vega, 1988.

Santos, Luís Filipe Aparício Fernandes dos, *A Misericórdia de Faro*, Dissertação de Mestrado, polic., Faro, FCHS da Universidade do Algarve, 2010.



IGREJA DE S. VICENTE DE FORA

Juan de Herrera/Filipe Terzi/Baltasar Álvares, 1582-1629
Lisboa

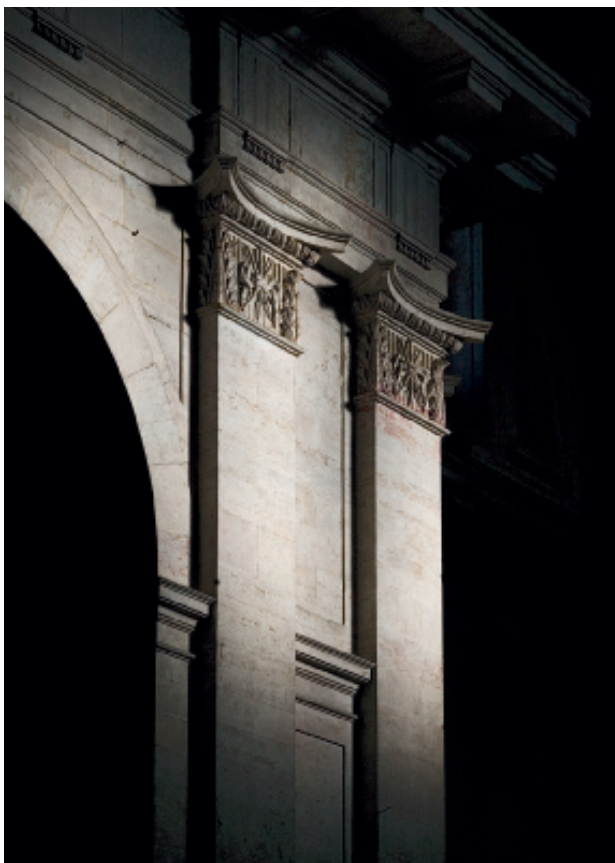
Foi a união dinástica, em 1580, que ditou a reconstrução do mosteiro agostinho de S. Vicente de Fora, diluídas as tentativas de reformulação anterior pelos cónegos regrantes da casa-mãe de Santa Cruz de Coimbra. A nova igreja lisboeta surgia da vontade expressa pelo rei Filipe II e assumia um compromisso entre a renovação e a originalidade programática que iria ter influência decisiva na arquitectura religiosa em Portugal. O acto



político da (re)fundação (a 25 de Agosto de 1582) implicava um sentido propagandístico que repetia o processo de legitimação do poder, ao encontro da data da conquista de Lisboa em 1147, por Afonso Henriques, e unia a memória da grandeza dos feitos. Por outro lado, a natureza de panteão régio que se reservava para a igreja (em consonância com S. Lourenço do Escorial) dava corpo às promessas feitas nas Cortes de Tomar em 1581 (no âmbito de uma monarquia dual) e reforçava o perfil de um rei justo e contemporizador no respeito aos seus súbditos.



A imponente fachada da igreja integra o nártex e desenvolve-se amparada pelas duas torres que, em explosão inaugural na arquitectura monástica, se articulam com uma dinâmica de conjunto ditada por ritmos de alternância de volumes e linhas curvas e rectas. Ao mesmo tempo, o sentido palaciano contido no remate superior joga na ambiguidade criativa que não deixaria também de suscitar outras tantas experiências em igrejas paroquiais ou outras ordens religiosas.



O interior obedece a um esquema de nave única e capelas laterais intercomunicantes, com transepto inscrito e retrocoro, modelos em voga na segunda metade do século XVI e herdeiros tanto das práticas contra-reformistas e das prescrições de S. Carlos Borromeu, como da organização de desenho catedralício.

Mesmo que seja clara a filiação nos tratados de arquitectura (Serlio em particular), a S. Vicente (a igreja com dupla invocação, também a S. Sebastião) assiste uma dimensão de liberdade compositiva expressa nos capitéis com o insólito tema das setas unidas por uma tarja. Mas era sobretudo pela escala monumental de um espaço rematado pela abóbada de berço, sob o impulso das pilastras duplas, e pela cúpula sobre o transepto que a igreja bem podia aspirar ao patamar de obra reconhecível da nova dinastia filipina.

A questão da autoria do projecto para a igreja tem levantado intensa discussão, alimentada por diversos testemunhos contraditórios, e não foi até hoje completamente resolvida. Entre Herrera, que regressaria em 1583 a Castela e às suas responsabilidades no Escorial, Filipe Terzi († 1597) e Baltasar Álvares († 1624), as indagações historiográficas têm enveredado por uma solução de conjunto: os dois primeiros teriam sido fundamentais na construção de uma ideia inicial, depois materializada pelo arquitecto português a quem se reconhece também uma interferência projectual no decorrer da obra, com tremendo impacto urbanístico na cidade de Lisboa.

Bibliografia essencial

AA.VV., *Monumentos*, n.º 2, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Março de 1995.

AA.VV., *Mosteiro de São Vicente de Fora. Arte e história*, Lisboa, Centro Cultural Patriarcado de Lisboa, 2010.

Serrão, Vítor, *História da arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença, 2002.

Soromenho, Miguel, "Classicismo, italianismo e 'estilo chão'. O ciclo filipino", *História da arte portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Soromenho, Miguel, *A arquitectura do ciclo filipino*, vol. 10 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

SÉ NOVA DE COIMBRA

Baltasar Álvares, 1598
Coimbra

A igreja que a Companhia de Jesus fez erguer a partir de 1598 é, em Coimbra, a grande alternativa a uma plasticidade entregue à dinâmica do ornamento que a escola de João de Ruão divulgaria até aos finais do século XVI. Não sendo a primeira vez que o plano mais acarinhado pela Contra-Reforma (a organização em nave única e capelas laterais intercomunicantes com transepto inscrito) era posto em prática, foi a igreja do Colégio de Jesus que imprimiu em Coimbra o sentido de monumentalidade e grandiloquência que a arquitectura colegial não tinha adoptado e a cidade, habituada a uma escala humanizada, não tinha ainda experimentado.



A fachada constitui a representação visível das determinações impostas na casa-mãe do Gesù em Roma e, sobretudo, da reinterpretação de Giacomo della Porta aos modelos de Vignola. Mesmo que se verifiquem procedimentos tipificados na igreja jesuítica, a Companhia de Jesus pac-



tuou, na realidade, com o seu próprio tempo, com instruções superiores e com a contaminação dos elementos autóctones.

A rigidez geométrica da fachada da Sé, construída a partir do desenvolvimento do módulo do quadrado, é suavizada por uma intenção dinâmica que ganha um sentido revigorado pela alternância de vãos e mol-



das diferenciados, pelas soluções impostas nos remates superiores ou pela presença da escultura decorativa que integra os principais apóstolos (S. Pedro e S. Paulo) e os santos mais carismáticos da Companhia (Santo Inácio, S. Luís Gonzaga, S. Francisco Xavier e S. Francisco de Borja). Impõe-se uma leitura ascensional e dirigida pela centralidade imposta pela linha estabelecida entre a porta principal encimada por frontão triangular, a janela superior (que substituiu o campo onde se inscrevia, até aos finais do século XVIII, o emblema da Companhia de Jesus), o grande janelão superior, as armas com o escudo nacional e o remate em aparatoso efeito de tríplice frontão. A estabilidade definida pela articulação das figuras geométricas do quadrado, do círculo e do triângulo ganha, em última análise, o nervosismo e a vivacidade trazidos pela agitação do tempo. A utilização de pilastras em detrimento de colunas, o jogo entre linhas curvas e rectas, uma cenografia montada a partir da alternância e da modulação fazem da fachada da Sé um exemplar de referência na arquitectura portuguesa do século XVII.

O interior mantém a estrutura onde se fixam os valores iconográficos da Contra-Reforma, numa atenção criteriosa à importância da liturgia e da pregação e numa estratégia que a Companhia de Jesus ajudou a difundir a uma escala que excede o contexto europeu. A cobertura, em abóbada de berço ornada com sóbrios caixotões, estende-se também aos braços do transepto e à capela-mor, enquanto sobre o cruzeiro se ergue a cúpula semiesférica coroada de lanternim. A capela-mor, que só seria

sagrada em 1698, foi aumentada para o dobro nas campanhas de adaptação a Sé, a partir de 1772. E toda a atmosfera “chá” da arquitectura apoia as estruturas decorativas, sem as quais o espaço não pode ser lido. Propaganda e poder são as categorias discursivas que alimentam as composições retabulares, o azulejo, a pintura e todos os equipamentos imprescindíveis à projecção catequética da igreja.

Baltasar Álvares († 1624) é o arquitecto comumente aceite para a autoria do projecto, depois de outros ensaios levados a cabo por Diogo de Castilho ou desenhados por Bartolomeo Bustamante. A igreja, inscrita no grande Colégio de Jesus, sofreria também o vendaval reformista com o Marquês de Pombal e a instalação da Reforma Pombalina da Universidade a partir de 1772. Desactivada das funções catedralícias a velha Sé, nasceria então a Sé Nova.

Bibliografia essencial

- Craveiro, Maria de Lurdes, “O espaço jesuítico em Coimbra – em torno da expulsão e depois”, *Cristianismo e cultura. A expulsão dos jesuítas. 250 anos. 1759-2009*, Revista *Brotéria*, vol. 169, s.l., Agosto/Setembro de 2009.
- Gonçalves, António Nogueira, “As linhas de proporção da fachada da Sé Nova de Coimbra”, *Estudos de história da arte da Renascença*, Coimbra, Epartur, 1979.
- Kubler, George, *A arquitectura portuguesa chá. Entre as especiarias e os diamantes 1521-1706*, Lisboa, Ed. Vega, 1988.
- Martins, Fausto Sanches, *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologia. Artistas. Espaços*, dissertação de Doutoramento, polic., Porto, FLUP, 1994.
- Soromenho, Miguel, *A arquitectura do ciclo filipino*, vol. 10 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

CÂMARA MUNICIPAL DE TOMAR

Séculos XVI-XVII
Tomar

O edifício que assume as funções camarárias em Tomar desde a segunda metade do século XVI substituiu um outro das campanhas manuelinas. Em grande parte por estudar, não tem sido dado o necessário relevo a este magnífico exemplar da erudição arquitectónica em Portugal neste período.

Desconhecem-se as condições da sua edificação, os autores do projecto ou a mão-de-obra envolvida, mas o que ficou e permanece é matéria desde sempre tratada com o respeito inviolável a que a honrabilidade do edifício obriga.

Fechando a praça e estabelecendo a regularidade do conjunto, a Câmara é o espaço emblemático que dinamiza o equilíbrio dos poderes



Bibliografia essencial

Custódio, Jorge, "Antigos Paços do Concelho da Câmara Municipal", *Património monumental de Santarém*, Santarém, 1997.

França, José-Augusto, *Tomar*, Lisboa, Ed. Presença, 1994.

Rosa, Amorim, *História de Tomar*, 2 vols., Tomar, Gabinete de Estudos Tomarenses, 1965.

Sequeira, Gustavo de Matos, *Inventário artístico de Portugal – distrito de Santarém*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1949.

– públicos, privados e religiosos – aqui presentes. Devedora do zelo filipino para com a cidade que acolheu as primeiras Cortes da União Ibérica e mantendo o diálogo da alternativa ao discurso da fronteira igreja de S. João Baptista, a Câmara de Tomar é uma peça vital para o entendimento da retórica do poder dos Filipes, tal como o são as obras levadas então a cabo no Convento de Cristo ou o aqueduto dos Pegões.

A fachada principal, organizada em simetria que incorpora uma galilé de três arcos com serliana entre os dois corpos laterais, não pode negligenciar a fachada traseira. Longe de se apresentar sem interesse arquitectónico, esta contempla três galerias sobrepostas (com parte dos arcos entaipados) e define estratégias construtivas de fortíssima implantação urbana. É, na realidade, uma estrutura palaciana (com a escada de aparato que estabelece a ligação entre os pisos) que o poder régio (com os respectivos emblemas – o brasão, a esfera armilar e a cruz da Ordem de Cristo com a haste filipina prolongada) transformou em interesse público.



IGREJA DE NOSSA SENHORA DA GRAÇA DE SANTO AGOSTINHO

Teodósio de Frias II (?), 1635-1677
Vila Viçosa





A Igreja de Nossa Senhora da Graça é particularmente importante porque se projecta como sinal de resistência. A “cidade ideal em mármore” (como já lhe chamou Rafael Moreira) que os duques de Bragança construíram em Vila Viçosa ao longo do século XVI, desde a acção mais sumária de D. Jaime, herói da cruzada marroquina, até ao seu filho, D. Teodósio I, homem de larga visão política e estratégica (que, em 1537, pelo casamento de sua irmã D. Isabel com o infante D. Duarte, irmão do rei D. João III, abria as portas à linha do trono) integrou uma dimensão de corte alternativa e na expectativa de um futuro que acabaria por ser consagrado em 1640. O programa (arquitectónico, iconográfico e urbanístico), que já foi entregue ao engenheiro italiano Benedetto de Ravena (Rafael Moreira), implicava a formidável reconversão das velhas estruturas palacianas a um esquema moderno e vitruviano que organizava uma concepção concertada entre o palácio, a praça, os conventos (de Santo Agostinho e das Chagas, fundado ao tempo de D. Jaime, em 1514, e destinado a local de sepulcro das senhoras da Casa de Bragança) e a fortaleza. Convocou-se um classicismo erudito e tratadístico e ajustou-se uma “imagem” real a partir da poderosa evocação do Terreiro do Paço e da fortíssima expressão fune-rária contemplada na Praça.

Entre 1580 e 1640, os Bragança constituíram perigo para a estabilidade política da dinastia filipina, mas o investimento dos duques passou, nessa espécie de “resistência passiva”, pelo engrandecimento da sua Corte e pela construção da legitimação dos seus destinos. Em 1601, ao tempo de D. Teodósio II, o mestre Manuel Ribeiro andava ocupado na execução do último piso do palácio segundo desenho dado em 1583 por Nicolau de Frias; em 1635, o futuro D. João IV (D. João II de Bragança) rematava, nessa aproximação consentida ao cerimonial régio e com a reconstrução da igreja de Nossa Senhora da Graça de Santo Agostinho, um programa de exaltação à Casa Ducal que fez de Vila Viçosa o lugar de eleição apto para o desafio de 1640.

O convento que se ergueu a partir de 1267, entregue aos eremitas calçados, tem um longo historial de protecção régia e dos duques. É com D. Jaime, ao mesmo tempo que ganha forma a ideia do panteão em Belém e a igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra acolhe a dimensão sacralizada dos primeiros reis, que se inaugura na igreja agostinha de Vila Viçosa a função do sepulcro. Mas a intensa redefinição formal e espacial que se opera com o patrocínio de D. João II de Bragança tem claro e reforçado intuito apologético e celebratório. Na axialidade dialogante formada com a linha de fachada do palácio e fechando a praça, o convento integra a igreja-panteão dos duques. As obras decorreriam até meados do século XVIII, mas o essencial podia dar-se por terminado em 1677, ano da trasladação dos ossos da família ducal.

Não há propriamente novidade na organização espacial da igreja. Uma estrutura de nave única e capelas laterais intercomunicantes, com transepto inscrito, repete um esquema planimétrico usual em Portugal

desde meados do século XVI, tal como o tratamento “chão” dos elementos arquitectónicos se desenhava no País com a mesma força e idêntica anterioridade. É sobretudo na proximidade ao sentido de panteão régio instalado, primeiro no Mosteiro dos Jerónimos (substituindo a Batalha por razões de eficácia política e ideológica) e depois na igreja de S. Vicente de Fora, que a Igreja da Graça em Vila Viçosa ganha tremenda projecção e impacto. A identidade dos túmulos e a sua localização específica, privilegiando o transepto e a capela-mor, vão ao encontro de um programa que Jerónimo de Ruão iniciou nos Jerónimos, da mesma forma que o plano (incluindo a cúpula octogonal que recupera o modelo primitivamente instalado na igreja vicentina de Lisboa) e a frontaria da igreja incorporam uma alusão explícita à organização do espaço e à fachada de S. Vicente de Fora.

O mentor de um ideário com tal discurso de formatação régia (Miguel Soromenho já o entregou a Teodósio de Frias) permanece ainda incerto. Mas, a partir de 1640, D. João IV, porventura com o empurrão de D. Catarina e, seguramente, com o apoio de uma herança vinda de Vila Viçosa, estava apto a enfrentar a tormenta da liberdade e da independência.

Bibliografia essencial

- AA.VV., *Monumentos*, n.ºs 6, 27, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Lisboa, DGEMN, Março 1997, Dezembro de 2007.
- Espanca, Túlio, *Inventário artístico de Portugal. Distrito de Évora (Zona Sul)*, vol. I, t. IX, Lisboa, ANBA, 1978.
- Kubler, George, *A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Ed. Vega, 1988.
- Soromenho, Miguel, *A arquitectura do ciclo filipino*, vol. 10 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.
- Teixeira, José, *O Paço Ducal de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1983.

FORTALEZA DE ALMEIDA

Pierre Gilles de Saint-Paul, 1646
Almeida

A primeira e maior urgência do reinado de D. João IV foi para as necessidades de defesa do território. O Conselho de Guerra, instituído ainda em 1640, assegurou então a vigilância e a execução da matéria militar face ao perigo vindo de Espanha. Portugal contava com larga e qualificada experiência nas artes da guerra e com o importante contributo fornecido pelos arquitectos e engenheiros italianos no âmbito da fortificação. Nas costas africanas ou na Índia, primeiro, e só depois no Brasil, o conhecimento gerado em torno das técnicas defensivas (e ofensivas) e da utilização da pólvora ou dos sistemas de fortificação conduziu o País a um patamar científico de reconhecimento numa área sensível ao período da Restauração.



Ao século XVII chegou, assim, um potencial fabricado pela necessidade da salvaguarda do Império, pela eficácia de um ensino montado na Escola de Arquitectura (em Lisboa ou em Madrid), pelos conhecimentos transmitidos em circuitos paralelos (como na Aula de Esfera do colégio jesuítico de Santo Antão), pela abundante literatura de tratados sobre os problemas da fortificação ou pela abertura ao saber italiano, influente até ao período filipino.

A independência traria a mudança de rota na captação de modelos e homens ligados à guerra, já não italianos mas, sobretudo, nórdicos e franceses, aproveitando a conjuntura da guerra europeia que opunha França e Espanha. A ascensão profissional do engenheiro militar (catego-



ria actuante já no século anterior) daria novo fôlego às práticas da guerra, sustentadas, a partir 1647, pela instituição da Aula de Fortificação e Arquitectura Militar, sob a regência do cosmógrafo-mor Luís Serrão Pimentel.

Em Almeida, o velho castelo desenhado por Duarte d'Armas em 1509 (já sujeito a novas soluções técnicas no reinado de D. Manuel, pela mão de Francisco Danzilho, em 1508) foi então adaptado a paiol, originando a construção de um sistema que responde em todas as frentes às exigências modernas de eficácia e estratégia militares.



A fortaleza que se ergueu a partir de 1646 pelo engenheiro Pierre de Saint-Paul (um dos franceses que acompanhou Charles Lassart a Portugal em 1641, sendo depois substituído por Diogo Truel de Cohon e, nos finais do século, pelo sargento-mor Jerónimo Velho de Azevedo) e cujas obras se haveriam de estender ao século XVIII, apresenta uma planta estrelada com seis pontas em que a disposição de muralhas, baluartes, revelins, portas, casamatas ou fossos organiza a mais interessante estrutura portuguesa inscrita no sistema da fortificação abaluartada.

Na porta de S. Francisco (porventura da autoria de Pierre Garsin por 1661-76), identificam-se a soberania portuguesa e o gosto francês, ao encontro de um aparato rusticado, e o cruzamento entre funcionalidade e delicadeza expressiva dos elementos (colunas, frontões curvos interrom-

pidos, guaritas). Às restantes portas andam ligados (sem comprovação) os nomes de Jerónimo Velho de Azevedo e António Velho de Azevedo.

Beneficiando da “trégua” correspondente ao envolvimento espanhol na Guerra dos Trinta Anos e na resolução dos problemas com a Catalunha, o investimento português foi, de imediato, direccionado para a consolidação das estruturas defensivas em Lisboa e Porto e para a linha de fronteira. Desta forma se haveria de sondar uma dimensão inexpugnável para as “cidades fortificadas” de Elvas ou Valença, e assim se forjava em Almeida a mais sólida e original praça-forte do Portugal da Restauração.

Bibliografia essencial

Campos, João, *Almeida: portas e poternas da praça-forte*, Almeida, Câmara Municipal, 2007.

Conceição, Margarida Tavares da, *Da vila cercada à praça de guerra, formação do espaço urbano em Almeida (séculos XIV-XVIII)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002.

Moreira, Rafael, “Do rigor teórico à urgência prática: a arquitectura militar”, *O limiar do Barroco*, Coleção *História da arte em Portugal*, vol. 8, Lisboa, Ed. Alfa, 1986.

CLAUSTRO DO MOSTEIRO DE SANTA CLARA-A-NOVA

Manuel do Couto/Custódio Vieira/Carlos Mardel, últimos anos do século XVII-1760
Coimbra

O grande monumento que se construiu em Coimbra a partir de 1649 e levaria as freiras clarissas do fustigado Mosteiro de Santa Clara-a-Velha para o novo edifício que as acolheu em 1677, incorporava também um património material acumulado ao longo de séculos e o corpo da rainha D. Isabel, santa desde 1625. O acto de refundação do mosteiro, agora Santa



Clara-a-Nova, revestia-se de grande significado político, na ultrapassagem da incapacidade filipina quanto à prometida construção em homenagem à Rainha Santa. Por isso, a obra teria o alto patrocínio de D. João IV, e as armas dos Bragança adquirem tão forte expressividade no portal principal (de Mateus do Couto) da nova igreja, projectada por frei João Turriano.

As obras da igreja, sacristia e hospedaria concluíram-se em 1691, logo seguidas dos dormitórios, refeitório e torres-miradouro. Os problemas por resolver incidiram particularmente sobre o abastecimento de água (só nos inícios do século XIX o aqueduto de Manuel Alves Macomboia chegaria ao mosteiro), a portaria (concluída em 1770, sob risco de Carlos Mardel e com os empreiteiros Gaspar Ferreira e Domingos Moreira Meireles – a quem se devem as esculturas sentadas no frontão do portal) e o claustro.



Desconhecem-se os contributos de frei João Turriano (se os houve) e de Mateus do Couto (sobrinho) para a definição do claustro. Parte das obras realizadas por Manuel do Couto (a partir de 1696) acabariam por ruir, fazendo perigar o conjunto. Depois da sua morte, em 1733, é Custódio Vieira que assume a direcção do estaleiro de Santa Clara e é com ele que o claustro encontra a rota de um individualíssimo percurso que só seria rematado (depois da morte de Vieira, em 1744) com o húngaro Carlos Mardel. O resultado final do claustro implica, portanto, um produto partilhado a partir de uma localização determinada pela igreja e definida por Manuel do Couto. Caberá a Custódio Vieira a nobilitação de uma estrutura que, no piso térreo, ganha a inusitada solução dos ângulos arredondados com iconografia alusiva a Cristo e à rainha e fontes decoradas por golfinhos entrelaçados; o encerramento dos vãos entre os arcos que levou ao seu preenchimento por tabelas de molduras relevadas e pares de colunas que têm correspondência no piso superior; a colocação de friso e arquitrave estabelecendo uma cintura de segurança para as quatro



alas; as janelas superiores dotadas de sacada rendilhada. Carlos Mardel trabalhou sobretudo ao nível da cimalha, juntando os pequenos templos sobre os nichos, a platibanda superior, gárgulas e pináculos. Gaspar

Ferreira († 1762) é, desde 1723, o mestre que assegura a execução das obras.

Na confluência das intervenções plurais e na serenidade monumental da reprodução dos tramos, o claustro, quadrado com aproximadamente 50 metros por lado e mais de 10 metros de altura, constitui uma reedição movimentada dos tratados e de Serlio, apresentando uma lição sem precedentes na arquitectura claustral em Portugal (longe do ritmo imposto no conimbricense claustro do colégio de Santo Agostinho) e cujos ingredientes não voltariam a repetir-se.

Bibliografia essencial

Caldas, João Vieira, "Claustros" *Dicionário de arte barroca em Portugal* (dir. José Fernandes Pereira), Lisboa, Ed. Presença, 1989.

Correia, José Eduardo Horta, "Carlos Mardel", *Dicionário de arte barroca em Portugal* (dir. José Fernandes Pereira), Lisboa, Ed. Presença, 1989.

Craveiro, Maria de Lurdes Craveiro, "A segunda metade do século XVIII em Coimbra. Tradição e inovação no discurso arquitectónico", *Oficinas regionais*, Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte (Viseu, 1991), Tomar, Instituto Politécnico de Tomar, 1996.

Ferrão, Leonor, *A real obra de Nossa Senhora das Necessidades*, Lisboa, Quetzal Ed., 1994.

Ferrão, Leonor, "[Não] São rosas, Senhor. Sobre as obras do claustro (1704-1760)", *Monumentos*, n.º 18, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Março de 2003.

IGREJA DE SANTA ENGRÁCIA – PANTEÃO NACIONAL

João Antunes, 1690
Lisboa

É muito grande o significado da Igreja de Santa Engrácia para Lisboa. Ela projecta, no último quartel do século XVII, o debate em torno dos temas da arquitectura e constitui o resultado das tensões herdeiras do contexto político e cultural da Restauração.

A rigorosa sujeição a um plano centralizado, em cruz grega inscrita no quadrado que promove a forma cúbica, pactua com todas as indicações provenientes do ideal de “perfeição” desenvolvido pelo século XVI e por Serlio, mas também é devedora de uma cultura artística que se questionou em Roma sobre a melhor solução para a igreja de S. Pedro; como, ainda, radica noutras e sugestivas posições que não deixavam de acontecer no espaço europeu (veja-se, tão-só, a capela do Château d’Anet – c. 1550 – de Philibert de L’Orme que desenvolve, numa outra escala humanizada, a mesma cruz grega de superfícies arredondadas e corpos quadrangulares nos ângulos intermédios).

Por outro lado, “monumento da autonomia da nobreza face à coroa” (Gomes, Paulo Varela, 2001: 288), Santa Engrácia transporta o orgulho da aristocracia letrada, culta e arreigada aos valores militares tão caros à cultura implementada pela Escola de Arquitectura, com reforçado empenho a partir de 1647.

Em última análise, e pela sua localização dominante, a imponente igreja funcionaria como uma espécie de bastião defensivo da cidade de Lisboa e, ao mesmo tempo, de uma Fé romana e católica que era necessário salvaguardar.

São também os ecos da igreja de S. Vicente de Fora que se projectam na fachada “palaciana” de Santa Engrácia (embora aqui com o recurso ao papel dinamizador da coluna), como nela se congregam as lições da arquitectura religiosa “chã” e a recorrência à sobreposição das ordens (dórica e jónica) de filiação tratadística. A grande novidade no exterior, remetida ao jogo de superfícies côncavas e convexas, encontra um paralelo no interior, com a opção decorativa pelo “embutido fino” e em clara ruptura com o emprego tradicional da talha. Os efeitos lumínicos acentuados pela cúpula com tambor assente sobre pendentes (construída apenas no século XX) conjugam-se com uma escala luxuosa e monumental que privilegia a utilização da ordem compósita.

O culto a Santa Engrácia foi instituído em Portugal pela infanta D. Maria, filha do rei D. Manuel I, e terá sido ela a fazer construir a primeira igreja com esta dedicação. A longa história desta igreja integra vários momentos construtivos e vários arquitectos.





Em 1681, o desmoronamento da capela-mor promove a reconversão total dos planos e a destruição da igreja em ruínas. E é então que emerge João Antunes, já trabalhando nas obras de Santa Engrácia e assumindo, a partir daqui, um protagonismo escudado na protecção dos influentes que o conduziria a outras obras. Mesmo que a planta do edifício que, nesta data, entregou à mesa da Irmandade dos Escravos do Santíssimo Sacramento não corresponda ao plano que foi seguido em Santa Engrácia, é o arquitecto que lhe dará a definição final, em 1790.

As obras processaram-se a um ritmo lento e com paragens que arrastaram a sua conclusão até à década de 60 do século XX, altura em que se erigiu em Panteão Nacional.

Bibliografia essencial

AA.VV., *Lisboa no tempo de D. João V (1669-1750)*, Lisboa, IPPAR, 1994.

Birg, Manuela e Calado, Teresa Gil, *Igreja de Santa Engrácia, Panteão Nacional*, Lisboa, IPPAR, 1988.

Carvalho, Ayres de, *As obras de Santa Engrácia e os seus artistas*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1971.

Gomes, Paulo Varela, *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII – a planta centralizada*, Porto, FAUP Publicações, 2001.

Kubler, George, *A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Ed. Vega, 1988.

BIBLIOTECA JOANINA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Autor desconhecido, 1717-1728
Coimbra

A Biblioteca que se ergue sobre os antigos cárceres da Universidade de Coimbra, no bloco poente do pátio e na continuidade da capela quinhentista de S. Miguel, remata um percurso político e cultural de séculos. Iniciada a construção em 1717, no mesmo ano em que arrancam as obras de Mafra, constitui, ao mesmo tempo, um sinal claro de que se agiganta um processo tendente à marcação da imagem do rei que a arquitectura se encarregará também de exprimir. Pela Biblioteca se vislumbra o grau de refinamento colado à vontade régia, em clara aproximação às cortes alemã e austríaca (que o casamento, em 1708, entre D. João V e D. Maria Ana veio reforçar), como se percebe o investimento nos circuitos de uma elite ilustrada (veja-se idêntico esforço no enriquecimento da biblioteca real do Paço da Ribeira e na constituição das bibliotecas de Mafra ou das Necessidades), como se compreendem, enfim, as ambições políticas do rei patrocinador.

E o que a Biblioteca de Coimbra também mostra é uma clara intenção de reforma da Universidade que só mais tarde, com o marquês de Pombal, teria condições de realização.

Para tal espaço categorizado não se encontrou ainda uma autoria com provas documentais. A direcção das obras (1717-28) foi da responsabilidade de Gaspar Ferreira, mestre da Universidade que teria a seu cargo importantíssimo papel na arquitectura do século XVIII em Coimbra e na zona centro do País.

A fachada virada ao pátio da Universidade apresenta-se de aparato coroado pelas armas régias e numa fórmula de “arco de triunfo”, ladeado por dois pares de colunas de definição jónica e rematadas pelas urnas que acompanham exteriormente a marcação do ritmo das pilastras.

Mas é no interior que se revela toda a atmosfera de grandeza, apoiada em fortíssimo simbolismo. Organizada à maneira de igreja com eixo direccionado para o “altar”, identificado pela estrutura retabular que contempla a exposição cénica da imagem do rei pintado (Duprá?), o espaço rectangular da biblioteca “escoa-se” em três momentos correspondentes a três salas comunicantes e independentes na sua singularidade icónica e discursiva.

O revestimento acharoadado sobre fundo azul, vermelho e verde impele à observação das coberturas com temas pintados em *trompe l'oeil* (António Simão Ribeiro e Vicente Nunes): a *Universidade recebe o saber das Quatro Partes do Mundo*, o *Espelho da Sabedoria* e o *Espelho do Conhecimento*. A correspondência entre as coberturas e os artifícios decorativos dos pavimentos, em centralidade compositiva, o riquíssimo mobi-





Bibliografia essencial

Azevedo, Carlos de, "Some Portuguese Libraries", *The Connoisseur Yearbook*, London, 1956.

Bazin, Germain, "La bibliothèqu e la plus fastueuse que j'ai jamais vue", *Connaissance des Arts*, n.º 100, Paris, 1960.

Pimentel, António Filipe, "A Biblioteca da Universidade e os seus espaços", *Tesouros da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra* (coord. A. E. Maia do Amaral), Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

Pimentel, António Filipe, "Bibliotecas", *Dicionário de arte barroca em Portugal* (dir. José Fernandes Pereira), Lisboa, Ed. Presença, 1989.

Pimentel, António Filipe, "O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra", *Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Coimbra, IHA-FLUC, 1992.

liário, onde não falta o toque exótico dos motivos de *chinoiserie* (pintados por Manuel da Silva) sobre as estantes ou a intensidade dourada de todo o espaço acentuam o carácter emblemático da Biblioteca da Universidade e transportam-na a lugar cimeiro na arquitectura qualificada do reinado. Nesta confluência entre o profano e a dimensão sacralizada da Biblioteca se encontrava, afinal, a formidável projecção do palácio que também era convento em Mafra.

SALA DO CAPÍTULO DO REAL PALÁCIO-CONVENTO DE MAFRA

João Frederico Ludovice, 1717-c. 1737
Mafra

O Palácio-Convento de Mafra é um dos conjuntos celebrados na arquitectura em Portugal. A sua dimensão categorizada, grau de complexidade e espessura simbólica num universo ordenado pela perspicaz concatenação de formas e espaços só têm paralelo na espécie de “cidade ideal” construída no século XVI em Tomar.

Em Mafra, onde se jogam os circuitos do sagrado e do profano, simultaneamente palácio e convento, são motivo maior de exaltação a igreja, a longa fachada amparada pelos dois torreões que vão ao encontro do modelo quinhentista do Terreiro do Paço em Lisboa, a biblioteka, a espantosa inteligência na ordenação da escadaria na zona conventual ou, em suma, a sua natureza de edifício mais emblemático do reinado de D. João V, projectando, a um tempo, a régia aliança entre a Igreja e a força de um poder que se quer absoluto.



Não por acaso, nos modelos romanizados que transporta ou nos efeitos cénicos que as diferentes tonalidades marmóreas acentuam, caberia a Mafra um papel difusor de um sentido que atravessaria todo o século XVIII; aqui se cristaliza, assim, uma verdadeira escola de arquitectura e escultura que a mão-de-obra convocada (atingindo largos milhares de operários) se encarregaria de multiplicar.

À Sala do Capítulo, mesmo que a historiografia não a tenha descuidado, não foi ainda dado o justo relevo. Se ela não pode ser lida isolada-



mente, antes inscrita na generalidade de um cenário de monumentalidade organizada e racionalizada, é também o espaço que foge à linearidade global (privilegiando sempre as figuras do quadrado e do rectângulo) e assume, de maneira frontal, uma expressão curvilínea vertida na forma elíptica. Mas não é apenas a singularidade da figura oval (que se repete “encaixada” no tema raiado da cobertura e nas moldurações em jogo dinâmico com o quadrado e o rectângulo) que transforma este espaço em brilhante exercício que conjuga talento e imaginação. É especialmente o tratamento perspectivado e em profundidade dos vãos que iluminam a sala que faz de Ludovice um génio de difícil superação.



Num outro contexto, no Mosteiro agostinho de Santa Cruz em Coimbra, o Santuário construído (pelo segundo quartel do século XVIII?) para albergar as relíquias dispersas pelo mosteiro repetiria muitos dos ingredientes instalados na Sala do Capítulo de Mafra: a mesma forma oval inscrita no rectângulo, idêntica organização das molduras em três “andares” que, em Coimbra, servem sobretudo a instalação dos relicários, a dupla pilastra (que enquadra a entrada e o retábulo-mor em Coimbra), o desenvolvimento das mísulas ou o eixo longitudinal direccionado entre a porta de entrada (em Mafra, servida de tribuna; em Coimbra, de composição retabular) e o topo (com retábulo e mesa de altar em Coimbra; com mármore relevado em definição retabular, em Mafra). Saliente-se também a concordância entre os motivos decorativos centrais do pavimento do Santuário em Coimbra, de intensa projecção “ilusionista”, e os que decoram o pavimento da Biblioteca de Mafra (para onde Manuel Caetano de Sousa faria o programa das estantes em 1771, o exacto ano em que os cónegos regrantes de Santo Agostinho ocupariam o edifício). Ao Santuário crúzio

assistiriam outras heranças retiradas também de um posicionamento discursivo clássico, mas a presença documentada de Ludovice a trabalhar em 1727 para a Companhia de Jesus em Coimbra torna possível, se não a atribuição directa do projecto ao arquitecto de Mafra, pelo menos a extensão de um modelo inspirado na Sala do Capítulo mafrense.

O Palácio-Convento de Mafra surgiu de um voto pela fertilidade da rainha e contemplado no nascimento da princesa Maria Bárbara (1711). O rei D. João V entregou-o aos franciscanos da Província da Arrábida e construiu, com a arte e o engenho de Ludovice, o sonho acalentado de autoridade política e religiosa.

Bibliografia essencial

Kellenbenz, Hermann, *João Frederico Ludovice: o construtor do Convento de Mafra*, Imprensa Barreiro, Lisboa, 1959.

Pereira, José Fernandes, *Arquitectura e escultura de Mafra, retórica da perfeição*, Lisboa, Presença, 1994.

Pereira, José Fernandes, *Estética barroca I: arquitectura e escultura*, vol. 12 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

Pimentel, António Filipe, *Arquitectura e poder, o Real Edifício de Mafra*, Lisboa. Livros Horizonte, 2002.

Smith, Robert C., "João Frederico Ludovice an eighteenth century architect in Portugal", *Art Bulletin*, vol. XVIII, n.º 3, Chicago, 1936.

AQUEDUTO DAS ÁGUAS LIVRES

Manuel da Maia/Custódio Vieira/Carlos Mardel/Reinaldo Manuel dos Santos, 1731-1799
Lisboa

Depois de Mafra, o Aqueduto das Águas Livres reivindica um estatuto de obra maior do reinado de D. João V. Se a primeira vai ao encontro de uma retórica de poder na exposição da régia autoridade, o aqueduto posiciona-se num outro compromisso para com a população de Lisboa. Na dimensão absolutista do poder, é ao rei que compete zelar pelo bem-estar do seu povo e providenciar os equipamentos tendentes à sua felicidade.

Não era nova a preocupação com o abastecimento de água a Lisboa. Já o século XVI a tinha sentido (daí a insistência de Francisco de Holanda neste capítulo), e o século XVII preparou as condições da sua realização. Mas só a injeção financeira proveniente do Brasil permitiu que, em 1729, o processo fosse desencadeado, a partir de taxações específicas e estudos, nem sempre coincidentes, por parte de uma equipa de técnicos especializados.

Bibliografia essencial

AA.VV., *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa*, catálogo de exposição, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1990.

Berger, Francisco José Gentil, *Lisboa e os arquitectos de D. João V: Manuel da Costa Negreiros no estudo sistemático do barroco joanino na região de Lisboa*, Lisboa, Cosmos, 1994.

Caetano, Joaquim Oliveira, "O Aqueduto das Águas Livres", *O Livro de Lisboa* (coord. Irisalva Moita), Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

Rossa, Walter, *Além da Baixa – indícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista*, Lisboa, IPPAR, 1998.

Sequeira, Gustavo Matos, *Catálogo da exposição cultural relativa ao Aqueduto das Águas Livres e abastecimento de água à cidade de Lisboa*, Lisboa, 1940.



As obras começaram em 1731, sob a direcção episódica do italiano António Canevari, substituído logo em 1733 pelo engenheiro Manuel da Maia (o responsável pelo traçado definitivo), por Custódio Vieira (1736), Carlos Mardel (1746) e Reinaldo Manuel dos Santos (1772). Em 1799, extinguir-se-ia, finalmente, o gabinete das obras.

A imponente construção, que não chegou a ser danificada em 1755, alinha-se por sequências de troços subterrâneos ou sobre arcos (perfilando-se de forma espectacular no horizonte) e chega aos 18 605 metros desde a nascente na zona de Belas até à mãe-d'água nas Amoreiras, só terminada em 1834.

No complexo sistema de distribuição à cidade, os chafarizes ganham especial relevância numa dinâmica onde a água, elemento cénico e vital à sobrevivência, estabelece a magnanimidade do rei. É disso também que falam o arco triunfal às Amoreiras (comemorando a entrada da água em Lisboa, em 1748) e a estrutura sacralizada na mãe-d'água, organizada à imagem de "igreja-salão", com o potencial de conhecimento ligado à construção das cisternas.



SOLAR DE MATEUS

Nicolau Nasoni (?)/José de Figueiredo Seixas, primeira metade do século XVIII
Mateus, Vila Real

O Solar de Mateus é um dos exemplos mais notáveis da arquitectura civil do Barroco português. O seu proprietário, António José Botelho Mourão, e seu filho Luís António Mourão, morgados de Mateus, fizeram construir em Vila Real uma estrutura qualificada que ainda hoje se mantém activa a partir do desenvolvimento da produção vinícola, de grande projecção internacional.

Conjugando engenho e fantasia, o Solar organiza uma planta em U, na manutenção de uma tipologia comum às casas nobres do século



Bibliografia essencial

Azevedo, Carlos de, *Solares portugueses*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988.

Borges, Nelson Correia, *Do Barroco ao Rococó, história da arte em Portugal*, vol. 9, Lisboa, Publ. Alfa, 1986.

Bury, John, "Late Baroque and Rococo in North Portugal", *Armas e Troféus*, 2.ª série, tomo IV, 1, Lisboa, 1963.

Guerra, Luís de Bivar, "A heráldica do Solar de Mateus", *Armas e Troféus*, 6, Lisboa, 1977.

Smith, Robert C., *Nicolau Nasoni, arquitecto do Porto*, Lisboa, Livros Horizonte, 1966.

XVII, e desenvolve-se na articulação de um corpo tendencialmente quadrangular com os dois blocos que antecedem a entrada aparatosa e dotada de escadaria animada por lanços convergentes e divergentes (como também se fazia na melhor arquitectura civil e religiosa, pública e privada).

Mas é sobretudo a imaginação decorativa, que utiliza a ondulação dos volumes (em frontões, balaústres, fogaréus, pináculos boleados ou na rotundidade da representação figurativa) em diálogo com a linearidade da arquitectura, que agita todo o conjunto e transforma a decoração em estrutura. Não é por acaso que o Solar de Mateus já foi atribuído ao arquitecto e cenógrafo Nicolau Nasoni, e a respectiva capela (de 1743, em situação recuada e pactuando agora com o emprego da coluna), ao seu seguidor, José de Figueiredo Seixas.



TORRE DOS CLÉRIGOS

Nicolau Nasoni, 1757-1763
Porto

A Torre da Irmandade dos Clérigos permanece como ex-líbris da capital nortenha. Nos capítulos do impacto urbanístico ou da projecção cenográfica, a Torre desenvolve, em articulação com a igreja, um modelo de representação único e compreensível apenas a partir da experiência do arquitecto italiano Nicolau Nasoni no campo do desenho, da ourivesaria ou da pintura de efeitos cénicos virados à fantasia e ao espectáculo, num circuito que já tinha passado pelo projecto de arquitectura para a galilé da Sé do Porto (1717) e se adensaria em realizações posteriores.

A Torre, que não deve ser lida de forma isolada, constitui o remate de um eixo que começa na igreja (1731), com impressionante fachada de irrequieto movimento e inusitada planta em elipse com capela-mor profunda, e continua na casa que serve os Clérigos. Mas a Torre, submetida a impulso vertiginoso (acentuado pela diminuição progressiva dos módulos em utilização perspéctica da visão), com uma altura superior a 75 metros e organizando os vários andares (onde se inscrevem os sinos e a obrigatória iconografia) até ao final de delirante preenchimento ornamental e servido por balaustrada ornada com os mesmos fogaréis que acompanham o percurso ascensional, também funciona como sentinela do espaço religioso. Na dúbia relação que se estabelece entre as fachadas, no eixo formado entre a igreja e a Torre, é esta que, na recuperação de uma dimensão tradicional de autoridade e no compromisso formal entre o sagrado e o profano, difunde verdadeiro protagonismo no horizonte urbano e na consciência da comunidade.

A manipulação dos elementos clássicos (frontões, cornijas, pilstras...), conjugada com a exuberância festiva do ornamento barroco e o domínio absoluto da relação entre linhas, volumes e jogos de luz, produzem a teatralidade que estimula, então, a plasticidade extraída do granito no Porto e se expandiria a círculos alargados como Braga ou Vila Real.

Bibliografia essencial

AA.VV., *Niccolò Nasoni: 1691-1773: un artista italiano a Oporto, III Centenario della nascita*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991.

Coutinho, B. Xavier, "A Igreja e a Irmandade dos Clérigos. Apontamentos para a sua História", *Documentos e memórias para a história do Porto*, XXXVI, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1965.

Pereira, José Fernandes, *Estética barroca I: arquitectura e escultura*, vol. 12 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "La Torre Nueva, de G. B. Contini, en Zaragoza, y la Torre de São Pedro dos Clérigos, de N. Nasoni, en Oporto", *Bracara Augusta*, Braga, 1974.

Smith, Robert C., *Nicolau Nasoni, arquitecto do Porto*, Lisboa, Livros Horizonte, 1966.



CAPELA DE SANTA MARIA MADALENA DA FALPERRA

André Soares, 1753-1755
Braga

A Capela da Falperra constitui um dos momentos mais surpreendentes da arquitectura portuguesa que se entrega à definição *rocaille*. Em ousado rasgo imaginativo, André Soares conjuga aqui as figuras geométricas do quadrado, do rectângulo e do losango, em sintonia com os vários lanços da escadaria (1757) que imprimem um eixo vigoroso em direcção ao corpo central da fachada.

O espaço interno, orientando a cabeceira no eixo definido pela entrada principal, assume a centralidade do plano onde coabita a plasticidade da talha, também da autoria do arquitecto. O resultado, em atmosfera de intensa emotividade estendida à fachada, é tanto herança da observação atenta das gravuras alemãs (provenientes de Augsburg), como da aprendizagem com o entalhador Marceliano de Araújo ou da criatividade impulsiva de André Soares. E é, justamente, a fachada que oferece, em delírio compositivo e audácia na desconstrução dos elementos clássicos, o mais conseguido efeito claro-escuro de todos os frontispícios da arquitectura religiosa em Portugal.

A ondulação nervosa de todos os temas estabiliza-se, enfim, na força das duas torres laterais que não deixam de utilizar os mesmos artifícios decorativos.

A André Soares, caberia também supervisionar o trabalho de João Rodrigues, Domingos Álvares e Pedro de Carvalho, os mestres pedreiros responsáveis pela execução do conjunto.

A capela, cénica na cenografia da paisagem virada a Braga, inscreve-se no âmbito da peregrinação e foi dedicada a Santa Maria Madalena.

Bibliografia essencial

Abreu, Leonídio de, *A Falperra*, Braga, 1958.

Bazin, Germain, "Réflexions sur l'origine et l'évolution du Baroque dans le Nord de Portugal", *Belas-Artes*, n.º 2, Lisboa, 1950.

Pereira, José Fernandes, *Estética barroca I: arquitectura e escultura*, vol. 12 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

Rocha, Manuel Joaquim Moreira da, "As capelas de Santa Madalena do Monte da Falperra: nova abordagem", *Humanística e Teologia*, 17, Porto, 1990.

Smith, Robert C., *André Soares, arquitecto do Minho*, Lisboa, Livros Horizonte, 1973.



BASÍLICA DA ESTRELA

Mateus Vicente de Oliveira/Reinaldo Manuel dos Santos, 1778-1789
Lisboa

Edifício-charneira entre dois momentos culturais e artísticos com propostas diferenciadas, a Basílica da Estrela aposta na conciliação de temas, espaços e formas saídos tanto de uma dimensão barroca prestes a esgotar-se, como de uma plasticidade mais centrada na eficácia discursiva do Classicismo.

É directamente devedora, por via do seu primeiro arquitecto, de um gosto borromínico, que Mateus Vicente repetiria noutras obras, e da expressão arquitectónica de Mafra, mas demitindo-se, ao mesmo tempo, do sentido grandiloquente que Ludovice ofereceu ao rei D. João V. A uma escala reduzida, a Estrela compõe, assim, muitos dos argumentos utilizados na igreja de Mafra: idêntica organização da fachada nos ritmos sequenciais dos pisos rematados pelo frontão triangular (uma opção de Reinaldo Manuel dos Santos), na comparência persuasiva das colunas enquadrando os vãos de entrada, nas torres que ladeiam a igreja (quase réplicas simplificadas), na alternância entre a coluna e a pilastra, nas balaustradas superiores de ligação às torres ou na disposição dos nichos que albergam a iconografia religiosa. No interior da igreja, repete-se o plano em cruz latina com cúpula sobre o cruzeiro, mas as capelas laterais de Mafra são aqui substituídas por outra definição em capela-nicho que contribui para a criação de uma atmosfera mais sóbria e contida.

Vai mais longe o obrigatório confronto com Mafra. Tal como o palácio-convento tinha nascido de um voto real, a Basílica da Estrela, entregue ao Sagrado Coração de Jesus, materializou-se a partir de idêntico compromisso feito em 1760 pela futura rainha D. Maria I, caso surgisse filho varão do casamento com seu tio, D. Pedro.

Iniciadas as obras em 1778, o arquitecto da Casa do Infantado, Mateus Vicente, haveria de enriquecer o primeiro projecto, apresentando um segundo (logo em 1779) onde se contempla a presença das torres. Após a sua morte em 1785, foi substituído por Reinaldo Manuel (também registado em Mafra e com responsabilidades na reconstrução pombalina de Lisboa), a quem se devem a reconversão do frontão contracurvado para o frontão triangular na fachada e o alongamento do tambor da cúpula rematada por lanternim.

Com a Estrela terminaria, pois, o ciclo das grandes realizações do Barroco e Rococó e abria-se então caminho a uma plasticidade alternativa.

Bibliografia essencial

AA.VV., *Lisboa barroca e o Barroco de Lisboa*, Actas do Colóquio de História da Arte, Lisboa, Livros Horizonte, 2007.

AA.VV., *Monumentos*, n.º 16, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Março de 2002.

Borges, Nelson Correia, *Do Barroco ao Rococó, história da arte em Portugal*, vol. 9, Lisboa, Publ. Alfa, 1986.

Correia, José Eduardo Horta, "Basílica da Estrela", *Dicionário da arte barroca em Portugal* (dir. José Fernandes Pereira), Lisboa, Ed. Presença, 1989.

Saldanha, Sandra Costa, *A Basílica da Estrela: Real Fábrica do Santíssimo Coração de Jesus*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.



LABORATÓRIO QUÍMICO/MUSEU DA CIÊNCIA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

William Elsdon, 1772
Coimbra

O Laboratório Químico da Universidade reformada em 1772 constitui a versão mais purista da cultura estética que se acreditava melhor servir um Ensino pragmático e experimentalista em Coimbra. Fruto de um novo modelo de Educação, sob a tutela de um Estado protector onde a Escola ganha um sentido regenerador, garante de eficácia política, moral e cien-



tífica (e onde, alegadamente, os jesuítas não têm lugar), o Laboratório é também, tal como acontece na generalidade dos espaços da Universidade reformada, o resultado do investimento de uma tríade determinada e com objectivos específicos: a aproximação da Escola às directrizes iluministas em torno da Razão e do progresso e a modernização e adequação dos espaços à ciência.

A cadeia do poder movido a partir do marquês de Pombal, do reformador-reitor D. Francisco de Lemos e do engenheiro militar inglês (provavelmente o motivo por que foi escolhido) William Elsdon (na chefia do Gabinete das Obras) agiu em muitas frentes, mas preocupou-se sobretudo com a actuação sobre o complexo jesuítico. A campanha feroz então orquestrada contra a Companhia de Jesus legitimava também o processo reformista e desferia o golpe final numa batalha que os jesuítas já tinham, de facto, perdido em 1759.



O principal objectivo do *Compêndio histórico do estado da Universidade de Coimbra*, texto fundamental na prossecução do ideário pombalino para a Universidade, é a clarificação das alegadas “culpas” jesuíticas na manutenção de um Ensino peripatético, obsoleto, indesejável e impossível num sistema educativo iluminado, finalmente, pela Razão e pela experiência. Na realidade, em meados do século XVIII em Coimbra, e antes das convulsões reformistas, a Universidade não estava fechada às correntes de conhecimento experimentalista nem às opções neoclássicas, tal como a Companhia de Jesus divulgava e enaltecia, através dos circuitos colegiais instalados no País, as propostas de Copérnico, Kepler, Galileu, Descartes ou Isaac Newton.



Frente ao Museu de História Natural, foi na antiga zona das cozinhas e refeitório jesuíticos (visível em gravura de 1732) que se instalou o Laboratório Químico, com objectivos científicos dirigidos à descodificação da composição dos corpos. Suprimindo-se a ligação ao grande quadrilátero jesuítico, fabricou-se a clareza racionalizada nos dois conjuntos e forjou-se, ao mesmo tempo, a sua união na praça tutelada pelo marquês de Pombal, a justificar coerente preocupação urbanística. Internamente, a organização regulada das salas do Laboratório foi adaptada para a recolha dos instrumentos que a equipa do Gabinete das Obras também dese-

nhou (na Fundação Biblioteca do Rio de Janeiro, num dos álbuns que a Corte de D. João VI transportou para o Brasil).

Com uma planta em L, a fachada principal responde em toda a linha a cerrados critérios neoclássicos de matriz neopalladiana, em composição que privilegia a simetria com corpo central avançado e rematado pelo frontão triangular, redefinido nas obras do século XIX. O ritmo dórico estabelece a cadência de uma erudição que articula arquitectura e ciência, fazendo coincidir os modelos clássicos com a vertente intelectualizada do conhecimento.

Hoje, honrando uma tradição que remonta aos finais de 1775, ano em que o Laboratório estava apto a receber as lições e experiências que lhe cabiam, está aqui instalado o Museu da Ciência da Universidade.

Bibliografia essencial

AA.VV., *O Marquês de Pombal e a Universidade* (coord. Ana Cristina Araújo), Coimbra, Imp. da Universidade, 2000.

Craveiro, Maria de Lurdes, "A arquitectura da ciência", *Laboratório do mundo. Ideias e saberes do século XVIII*, catálogo de exposição, São Paulo, 2004.

Craveiro, Maria de Lurdes, "Guilherme Elsdén e a introdução do Neoclassicismo em Portugal", *Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra, IHA-FLUC, 1992.

Craveiro, Maria de Lurdes, "O espaço jesuítico em Coimbra – em torno da expulsão e depois", *Cristianismo e cultura. A expulsão dos jesuítas. 250 anos. 1759-2009*, Revista *Brotéria*, vol. 169, s.l., Agosto/Setembro de 2009.

Gomes, Paulo Varela, *Expressões do Neoclássico*, vol. 14 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.

TEATRO NACIONAL DE S. CARLOS

José da Costa e Silva, 1792-1793
Lisboa

Italiano no “espírito” e português pela vontade política e social que o fez erguer, o Teatro Nacional de S. Carlos vai ao encontro de um modelo captado no La Scala de Milão e de uma burguesia pós-pombalina receptiva à ideia iluminista de progresso. Ia também, na ultrapassagem de um outro “palco” de encenação e espectáculo de corte identificado em Queluz, direccionado para novas e alternativas formas de composição. Por isso, e jogando na proximidade das ligações entre a encomenda e o arquitecto, o projecto foi entregue a José da Costa e Silva (1747-1819), em Bolonha e Itália entre 1769 e 1780; por isso, também, o Teatro de S. Carlos representa para Lisboa o que o Hospital de Santo António (John Carr, 1769) representa para o Porto: a primeira indicação materializada de um gosto neoclássico num edifício público para servir o público.

Em 1792, inicia-se a construção que estaria concluída no curto espaço de seis meses. O resultado obtido (com os contributos da leitura do tratado sobre arquitectura de teatros do francês Pierre Patte, de 1782) foi um rectângulo trabalhado com peristilo avançado a marcar a entrada e a varanda superior, numa definição de simetria global irrepreensível. As colunas no corpo central intermédio (e abaixo do terceiro piso, mais pobre), a silharia de junta fendida ou a simulação de pilastras transformadas em “faixas” contribuem para dar à fachada principal o dinamismo e a grandeza que se descobrem no interior, centrado na sala elíptica do espectáculo.

A menoridade de tratamento das restantes fachadas faz com que toda a observação incida sobre a fachada principal a partir da regularização urbana construída para o Largo. A partir daqui, fabrica-se uma escala ilusória, e o Teatro de S. Carlos ganha uma dimensão e um impacto que o sentido neoclássico não deixaria de explorar. Isso mesmo provaria o próprio arquitecto, José da Costa e Silva, noutras obras, como o Erário Régio (não construído) ou o Palácio da Ajuda.

Bibliografia essencial

AA.VV., *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa*, vol. 5, Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, 1962-2000.

Anacleto, Regina, “José da Costa e Silva, arquitecto de D. João VI (Nótulas de uma investigação em curso)”, *Biblos. Revista da Faculdade de Letras*, vol. LXXVIII, Coimbra, FLUC, 2002.

Carneiro, Luís Soares, *Teatros portugueses de raiz italiana. Dois séculos de arquitectura de teatros em Portugal*, dissertação de Doutoramento, polic., Porto, FAUP, 2002.

França, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1990.

Gomes, Paulo Varela, *Expressões do Neoclássico*, vol. 14 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.



PALACETE DE MONSERRATE

William Elsden/James T. Knowles e J. Samuel Bennett, c. 1790-c. 1860
Sintra

A casa que se descobre nas imediações de Sintra, em íntima conexão com a paisagem envolvente, apresenta-se como paraíso acastelado em atmosfera de encanto e sedução.

Monserrate teria duas fases construtivas: a primeira, em 1790, por via da encomenda de Gérard Devisme a William Elsden, o arquitecto famoso pelo seu desempenho no âmbito da Reforma Pombalina da Universidade de Coimbra e que já tinha construído no Mosteiro de Alcobaça – na sala dos túmulos – o primeiro espaço revivalista em Portugal; a segunda, de cerca de 1860, depois do abandono da casa e de o seu novo proprietário, Francis Cook, a ter reconstruído em nova definição orientalizante, sob projecto de James T. Knowles. Para a direcção das obras, chamou-se Samuel Bennett, que também planeou os jardins.

Entre o primeiro e o segundo momentos, vai uma diferença de gosto que oscilou de uma solução mais classicizante para a adopção de um formulário fantasista e entregue ao neogótico de perfil oriental e mudéjar. Monserrate I alinha uma planta rectangular rematada nos topos por torres cilíndricas e corpo central de dois pisos, em simetria de plano e alçados; Monserrate II manteve a planta e os torreões, agora dotados de telhados cónicos apoiados em mísulas proeminentes, reformulou o interior com o corpo central de definição cúbica, construiu uma galeria porticada que acompanha todo o edifício inundado de uma luz exótica e imprimiu um sentido *revival*, em voga nas elites burguesas já desde finais do século XVIII, quando James Murphy enaltecia as virtudes do gótico no Mosteiro da Batalha.

De pavilhão inicial, Monserrate transformou-se então na casa encantada inscrita em paisagem de sonho que, prematuramente, só os ingleses parece terem compreendido.

Bibliografia essencial

Anacleto, Regina, *Arquitectura neomedieval portuguesa. 1780-1924*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-JNICT, 1997.

Araújo, Agostinho, “O palácio neogótico de Monserrate e a sua leitura ao longo do pré-romantismo (1791-1836)”, *Romantismo, Sintra nos itinerários de um movimento*, Sintra, Instituto de Sintra, 1988.

Costa, Francisco, *História da Quinta e Palácio de Monserrate*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 1985.

Coutinho, Glória Azevedo, *Monserrate: uma nova história*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.

Pereira, Paulo, “O revivalismo: a arquitectura do desejo”, *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.



PALÁCIO DA PENA

Willelm Ludwig von Eschwege, 1842-1847
Sintra





Se há um espaço em Portugal onde se adensa a fantasia romântica de sabor ecléctico e nacionalista, é o Palácio da Pena. A feliz conjugação entre uma cultura revivalista, que encontra no período manuelino a força da expressão identitária portuguesa (sublinhada no preciso ano de 1542 pela invenção do “estilo manuelino”, com a paternidade de Adolfo Varnhagen), e a têmpera do rei consorte D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha produziu em Sintra o mais caprichoso edifício de quantos se idearam em Portugal.



Reabilitando o arruinado mosteiro jerónimo e com ele convivendo na manutenção das estruturas mais importantes (o claustro e a igreja com o retábulo de Nicolau Chanterene), o Palácio surge em íntima conexão com o mosteiro e domina o perfil das escarpas da serra.

A sua estrutura básica assenta em planos escalonados e irregulares que conduzem ao grande bloco entre o mosteiro e o torreão cupulado, a sul. Mas a grande novidade consiste na explosão ornamental que se cola às superfícies e capta um sentido exótico, rebelde e com misteriosas alusões que podem ir ao encontro dos símbolos relacionados com uma cultura de teor iniciático e teosófico a que não era estranho o próprio rei, uma espécie de “catálogo das formas neomedievalizantes e exóticas disponíveis na altura.

Do Neogótico ao Neomourisco, passando por sugestões indianas e pelo inevitável Manuelino, tudo ali aparece segundo um esquema de fascinante *bricolage*” (Pereira, Paulo, 1995). Aqui se reconhecem, assim, os sinais explícitos da arquitectura ideologicamente consagrada do Reino: a inevitável Torre de Belém, os Jerónimos, a Casa dos Bicos, o Convento de Cristo ou o Palácio da Vila.

Foi ao barão de Eschwege, mineralogista germânico e homem “do mundo”, que o rei encomendou o projecto que teria rapidíssima execução. Em 1847, estava, no fundamental, concluído o mais emblemático edifício do revivalismo romântico português, inscrito nessa paisagem que tem alimentado, até hoje, sonho e fantasia.

Bibliografia essencial

AA.VV., *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*, catálogo de Exposição, Lisboa, CNCDP, 1994.

Anacleto, Regina, *Arquitectura neomedieval portuguesa. 1780-1924*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-JNICT, 1997.

Carneiro, José Manuel Martins, *O imaginário romântico da Pena*, Porto, Chaves Ferreira, 2009.

Pereira, Paulo, “O revivalismo: a arquitectura do desejo”, *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

Pereira, Paulo e Carneiro, José Martins, *O Palácio da Pena*, Londres, IPPAR/Scala Publishers, 1999.

PALÁCIO DA BOLSA

Joaquim da Costa Lima Sampaio/Gustavo Adolfo Gonçalves e Sousa/Tomás Augusto Soller, 1842-1910
Porto

O Palácio da Bolsa, encomenda da Associação Comercial do Porto, é um dos raros exemplos, em Portugal, capaz de conjugar a sobriedade imposta pelo ritmo neoclássico da fachada com um sentido de leveza que se descobre no interior. O neopalladianismo inglês, marcante na cidade do Porto desde o Hospital de Santo António e a Feitoria Inglesa, imprime na Bolsa uma sequência de vãos com linhas curvas e rectas que preenchem os cinco corpos da fachada, sendo o central destacado e com varanda superior rematada pelo frontão triangular. A torre do relógio corrobora a simetria de um longo bloco com 60 metros de comprimento que se projecta com rigor e elegância.

O interior adaptou-se à estrutura do arruinado Convento de S. Francisco e encontrou aqui os pretextos para a evasão do *revival*. O Salão Árabe (Gonçalves e Sousa), construído entre 1862 e 1880 na expressão islâmica retirada do Alhambra de Granada, é a grande sala de aparato dos comerciantes do Porto. O Pátio das Nações (Tomás Soller, 1880) corresponde ao espaço do antigo claustro e vai ao encontro de uma visão universalista das actividades comerciais. Toda a iconografia montada, e onde colaboraram qualificados pintores, escultores ou decoradores, dirige-se a uma propaganda onde os comerciantes se reconhecem no domínio do mundo. É um pátio de dois pisos que joga no artifício decorativo entre a pintura e uma arquitectura que articula o movimento e a repetição dos temas. A cobertura, uma estrutura metálica em ferro e vidro, desenha um gosto (já ensaiado no Palácio de Cristal, de 1861) que aposta nas virtudes de uma incipiente “revolução industrial” e aponta o caminho para a consolidação da “arquitectura do ferro”. A partir do Pátio das Nações, a magnífica escadaria em granito esculpido (dotada de zimbório e lanternim) e projectada ainda por Gonçalves e Sousa enobrece a ligação aos dois pisos e recolhe sugestões de mítica grandeza.

Na confluência do tempo e da plasticidade conjugada pela arquitectura e pela engenharia, o Palácio da Bolsa é, simultaneamente, o encerramento monumental e eloquente de um ciclo (inglês e neopalladiano) e a estrutura discursiva que define outros rumos (que a poderosa comunidade inglesa do Porto não deixaria de subscrever) na não menos expressiva aliança entre técnica e engenho.

Bibliografia essencial

AA.VV., *Centésimo aniversário da abertura do Palácio da Bolsa: 1908-2008: história e retrato de uma reabilitação*, Porto, Associação Comercial do Porto, 2008.

Cardoso, António, *O Palácio da Bolsa*, Porto, Associação Comercial do Porto, 1994.

Nonnel, Annie Günther, *Porto 1763/1852 – a construção da cidade entre despotismo e liberalismo*, Porto, FAUP, 2002.

Oliveira, Carlos de, *O magnífico edifício: percurso iconográfico e mensagem*, s.l., C. Oliveira, 2005.

Porfírio, José Luís e Barreiros, Maria Helena, *Da expressão romântica à estética naturalista*, vol. 15 de *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), s.l., Fubu Editores, 2009.



PALACE-HOTEL DO BUÇACO

Luigi Manini, 1888
Buçaco

A Ordem dos Carmelitas Descalços instalou-se na mata do Buçaco em 1628; a partir de então, o “Deserto” carmelita dinamizou uma riqueza natural capaz de mobilizar a atenção da Casa Real na segunda metade do século XIX. Rivalizando com o sentido político e cultural definido no Palácio da Pena em Sintra, o novo edifício do Buçaco suprimiu grande parte do conjunto carmelita e abriu as portas de um paraíso antes fechado aos circuitos eremíticos.

Inscrito em contexto patrimonial de excepção, o Palace-Hotel (projecto do cenógrafo italiano Luigi Manini (1848-1936)) preserva uma atmosfera revivalista e romântica, no cruzamento cultural que absorve os neos de ressonância manuelina e renascentista.

Ao mesmo tempo que a historiografia impunha uma identificação com as glórias nacionais projectadas para o período manuelino e para a gestão de um império ultramarino, forjava-se no Buçaco outra ideia de grandeza que legitimava uma cadeia de poder e a abria ao usufruto público. A conciliação entre a Torre de Belém e o Mosteiro dos Jerónimos, a grande esfera armilar que coroa a torre, os emblemas manuelinos, a definição ornamental (que contorna o delírio fantasista da Pena) ou as evocações presentes no programa azulejar de Jorge Colaço inscrevem este conjunto (que teria outras etapas suplementares com as contribuições vindas de Nicola Bigaglia – a Casa dos Cedros – ou Norte Júnior, autor da Casa dos Brasões) num patamar alimentado, a um tempo, pela aura mítica da grandeza e pelo sonho romântico de reconstrução social a partir de uma pedagogia instalada em torno da materialidade física do mundo e do domínio da natureza.

Aqui trabalharam os canteiros qualificados da escola de Coimbra (onde pontificam os nomes de António Augusto Gonçalves e João Machado) e aqui se formalizou a consistência plástica do revivalismo historicista que preencheria a região.

Bibliografia essencial

AA.VV., *Monumentos*, n.º 20, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Março 2004.

Anacleto, Regina, *Arquitectura neomedieval portuguesa. 1780-1924*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/JNICT, 1997.



Autor

Maria de Lurdes Craveiro

Colecção

**OBRAS-PRIMAS DA
ARTE PORTUGUESA**

Coordenação da colecção

Dalila Rodrigues

Design

Vivóeusébio

Paginação

Gráfica 99

Revisão

António José Massano

Impressão

CEM - Artes Gráficas

ISBN

978-989-31-019-6

Depósito legal n.º

000 000/11

© Babel, 2011

Créditos fotográficos

Arquivo Editorial Verbo.

Carla Pizarro.

Carlos Pombo (www.carlospombo.pt).

Direcção Regional de Cultura do
Centro, Coimbra/Pedro Medeiros.

Divisão de Documentação

Fotográfica – Instituto dos Museus e
da Conservação, I.P./Arnaldo Soares,
Carlos Monteiro e José Pessoa.

Museu de São Roque, Lisboa/Júlio
Marques.

OBRAS-PRIMAS DA ARTE PORTUGUESA

PROCURANDO DAR A CONHECER AO GRANDE PÚBLICO A ARTE E O PATRIMÓNIO ARTÍSTICO MAIS RELEVANTES, A COLECÇÃO OBRAS-PRIMAS DA ARTE PORTUGUESA ORGANIZA-SE EM CINCO VOLUMES INICIAIS - ARQUITECTURA, PINTURA, ESCULTURA, OURIVESARIA E SÉCULO XX-ARTES VISUAIS.

NESTE VOLUME, ATRAVÉS DE 50 OBRAS DE REFERÊNCIA DO VASTO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO PORTUGUÊS SELECIONADAS E APRESENTADAS CRITICAMENTE POR MARIA DE LURDES CRAVEIRO, PERCORRE-SE O PAÍS, DE NORTE A SUL, E VISITAM-SE ALGUNS DOS EDIFÍCIOS MAIS EMBLEMÁTICOS DA HISTÓRIA DA NOSSA ARQUITECTURA, DE DIFERENTES TIPOLOGIAS E CRONOLOGIAS, DESDE A IGREJA DA SÉ DE BRAGA, (RE)FUNDADA NO SÉCULO XI, AO PALACE-HOTEL DO BUÇACO, DO FINAL DO SÉCULO XIX. A ABORDAGEM À ARQUITECTURA DO SÉCULO XX TERÁ LUGAR NUM DOS PRÓXIMOS VOLUMES DESTA COLECÇÃO, SÉCULO XX-ARQUITECTURA.

MARIA DE LURDES CRAVEIRO É PROFESSORA DE HISTÓRIA DA ARTE NA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA E INVESTIGADORA PRINCIPAL DO GRUPO "ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM ARTE" NO CENTRO DE ESTUDOS ARQUEOLÓGICOS DAS UNIVERSIDADES DE COIMBRA E PORTO. AUTORA DE LIVROS E ARTIGOS, DOUTOROU-SE EM HISTÓRIA DA ARTE NA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (2002). INTEGROU A COMISSÃO ORGANIZADORA DE VÁRIAS EXPOSIÇÕES E DESEMPENHOU FUNÇÕES NA ÁREA DA MUSEOLOGIA NO MUSEU NACIONAL DE MACHADO DE CASTRO.

Esta edição tem o apoio de

imc
INSTITUTO
DOS MUSEUS
E DA CONSERVAÇÃO

