

C A D E R N O S

Igreja de Santa Cruz de Coimbra história, conservação e restauro da fachada e arco triunfal





CADERNOS

I Série

1. Estudos de uma Imagem de São Sebastião
AA. VV.
2. O Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz
Conservação e Restauro
Dagoberto Markl, Teresa Sarsfield Cabral e Irene Frazão
3. Da sombra para a luz
Materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira
António João Cruz

II Série

1. Torre de Belém
Intervenção de conservação exterior
Exterior conservation work
AA. VV.
2. História e restauro da pintura do retábulo-mor
do Mosteiro dos Jerónimos
Carmen Olazabal de Almada, Luís Tovar Figueira, Vitor Serrão
3. As rochas dos monumentos portugueses
Tipologias e patologias (2 volumes)
Luís Aires-Barros
4. Igreja de Santa Cruz de Coimbra
História, conservação e restauro da fachada e arco triunfal
AA. VV.

A Real Fábrica de Vidros de Coima (1719-1747)

Aspectos históricos, artísticos e arqueológicos [no prelo]
Jorge Custódio

Alcalar 7

Estudo e reabilitação de um monumento megalítico [no prelo]
Elena Morán, Rui Parreira

Capa

Fachada da Igreja de Santa Cruz de Coimbra (pormenor)
© IPPAR/Henrique Ruas

Igreja de Santa Cruz de Coimbra
história, conservação e restauro
da fachada e arco triunfal

Igreja de Santa Cruz de Coimbra
história, conservação e restauro
da fachada e arco triunfal

Lisboa, Novembro de 2001

Edição

Autores

Luís Aires-Barros
Maria João Basto
Anabela Belém
Elda de Castro
Maria de Lurdes Craveiro
Maria do Rosário T. Cravo
Fernando Marques
Teresa Margarida Lopes da Silva Mouga
Ana Paula Ferreira Pinto
Nuno Proença
José Delgado Rodrigues

Produção

Departamento de Estudos/IPPAR
Divisão de Obras, Conservação e Restauro
da Direcção Regional de Coimbra/IPPAR

Coordenação editorial

António Alves Martins

Colaboração

Ana Márquez Lacárcel

Design gráfico

Madalena Azevedo Mendes

Revisão

A. Miguel Saraiva

Fotografia

Luís Aires-Barros, Maria João Basto,
Nova Conservação, L.da/Nuno Proença e Enrico Cartolano,
Maria de Lurdes Craveiro, DREMC – Direcção Regional
de Edifícios e Monumentos do Centro, José Gomes Ferreira,
IPPAR/Luís Pavão e Henrique Ruas,
Teresa Margarida Lopes da Silva Mouga, José Pessoa,
José Delgado Rodrigues e E. Varela Pécurto

Pré-impressão

Textype

Impressão

Publimpressores

© 2001, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa

ISBN 972-8087-94-2

Depósito legal 171 942/01

Conservação e restauro

Coordenação do projecto, direcção técnica da intervenção, elaboração do caderno de encargos e concursamento

Fernando Marques

Consultores científicos

Luís Aires-Barros
José Delgado Rodrigues
Fernando Henriques
Maria de Lurdes Craveiro
Teresa Almeida
Teresa Margarida Lopes da Silva Mouga

Equipa técnica de conservação e restauro

Coordenação

Paola Coghi
Nuno Proença

Apoio à coordenação

Enrico Cartolano
Pedro Martins

Apoio à coordenação gráfica

Isabel Valverde
Rodrigo Moreira

Apoio à documentação fotográfica

José Gomes Ferreira

Sistema electrostático para afastamento de pombos

Leonardo Bellaspiga

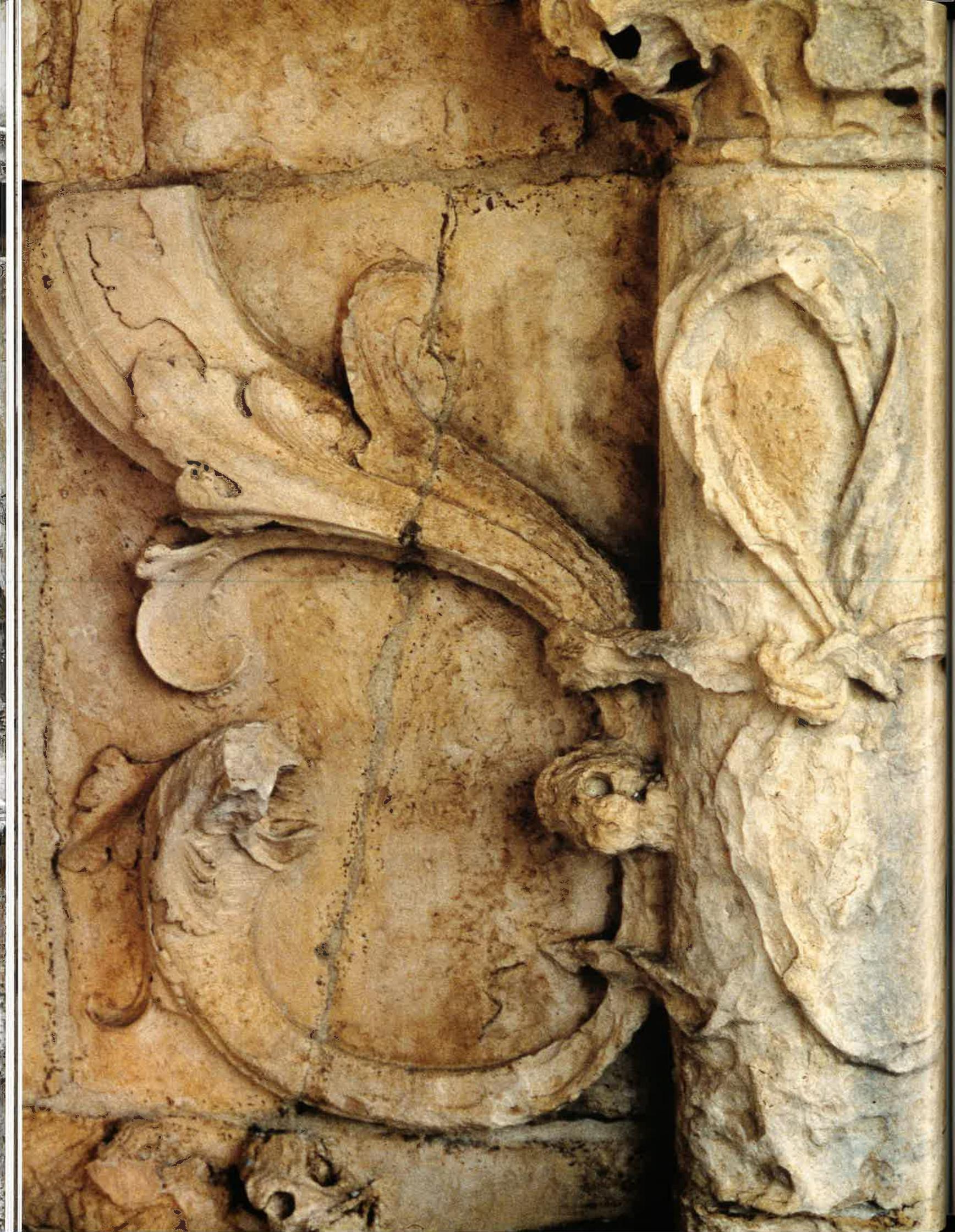
Visitas ao estaleiro, sugestões e comentários

A. E. Charola, António Tavares, George Wheeler,
Marisa Tabasso, Paola Rossi-Doria, Giuseppina Fazio,
José Bento Vieira, Pároco de Santa Cruz



Índice

- 9 **Apresentação**
Luís Ferreira Calado
Presidente do Instituto Português do Património Arquitectónico
- 11 **Conservação e restauro da fachada da Igreja de Santa Cruz de Coimbra — 1995-1997**
Fernando Marques
- 17 **O labirinto das formas e as marcas do poder na fachada de Santa Cruz**
Maria de Lurdes Craveiro
- 63 **Estudos relativos à alteração e conservação da fachada da Igreja de Santa Cruz de Coimbra**
Elda de Castro, José Delgado Rodrigues e Maria do Rosário T. Cravo
- 89 **Estudo das patologias do portal da Igreja de Santa Cruz de Coimbra**
Luís Aires-Barros e Maria João Basto
- 97 **Estudo de tratamentos de conservação para a fachada da Igreja de Santa Cruz**
José Delgado Rodrigues, Ana Paula Ferreira Pinto e Anabela Belém
- 119 **Limpeza das plantas vasculares da fachada e torreões da Igreja de Santa Cruz**
Teresa Margarida Lopes da Silva Mougá
- 145 **Fachada da igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra**
Anotações sobre os trabalhos de conservação e restauro — 1996-1997
Nuno Proença
- 209 **Índice de imagens/Créditos fotográficos**



O labirinto das formas e as marcas do poder na fachada de Santa Cruz

Maria de Lurdes Craveiro

Nota prévia

O presente trabalho surge na sequência do honroso convite feito pelo IPPAR para a elaboração de um estudo crítico de História de Arte sobre a fachada da igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Alvo de uma intervenção sistemática, promovida por esta instituição que, desde 1990, envolveu a participação de várias entidades especializadas como o Laboratório Nacional de Engenharia Civil, o Instituto Superior Técnico, o Instituto Botânico da Universidade de Coimbra ou a empresa de conservação e restauro Nova Conservação, L.da, a fachada da igreja passou por um processo metódico de limpeza, tratamento e protecção dos seus elementos constituintes.

Aproveitando a acessibilidade ao estaleiro então montado, tivemos a oportunidade de observar de perto o que não é facilmente visível e tentar a interpretação dos sinais mais ou menos explícitos e portadores de vontades inseridas num tempo.

A fachada de Santa Cruz tem sido pacificamente integrada numa estética de Manuelino em ambiente cultural de Proto-Renascimento. Mas, na realidade, as interrogações foram crescendo à medida que se avolumava o material recolhido e o que era pacífico deixou de o ser. A documentação vária a que recorreremos, a análise directa das estruturas arquitectónica e decorativa da fachada e o confronto com idênticos espaços físicos e simbólicos não permitiu, mesmo assim, o total esclarecimento das dúvidas que foram surgindo. A colocação de várias questões, numa abordagem que se pretendeu abrangente e envolveu a cooperação do conservador-restaurador Nuno Proença, será, porventura, o nosso maior contributo neste trabalho.

Cabe, pois, uma palavra de sentido reconhecimento aos Ex.^{mos} Senhores Presidente e Vice-Presidente do IPPAR, Dr. Luís Ferreira Calado e Dr. Paulo Pereira, pelo estimulante desafio que nos lançaram através da entrega deste estudo; ao Prof. Doutor Jorge Alarcão, Director do Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e ao Dr. José Luís Madeira, que possibilitaram a execução do primeiro desenho à escala do portal da igreja em pedra de Ançã e, finalmente, ao Prior da Igreja de Santa Cruz, Dr. José Bento Vieira, cuja amizade levou também à realização de longas e frutuosas "conspirações" acerca do espaço crúzio.



A preservação da memória

O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra foi um dos espaços mais marcantes na história da cultura do País desde os inícios da formação da nacionalidade¹. Reflectindo momentos de um enorme dinamismo traduzidos em vitalidade construtiva ou em credibilidade de conhecimento na vivência religiosa, os cónegos agostinhos de Santa Cruz acompanharam o tempo nem sempre isento de dificuldades políticas e financeiras ou inquietações teológicas.

Até aos meados do século XVI, baliza cronológica que importa agora considerar, passaram pelo recinto monástico as mais gradas figuras da cena política, cultural e religiosa do País. O mosteiro constituiu-se em sepulcro de eleição dos dois primeiros reis; teve um papel determinante na implementação da reforma do ensino e na abertura aos modelos humanísticos; foi o principal responsável, através dos esforços do seu reformador, frei Brás de Braga, em coordenação com o rei, da transferência definitiva da Universidade em 1537; foi o ordenador de um circuito académico e religioso que passou a gravitar em redor da Universidade; por privilégio real, os seus priores passaram a desempenhar o cargo de cancelários da Universidade; foi o obreiro de um planeamento urbanístico inovador que dava, finalmente, à cidade um espaço de desenvolvimento programado; o detentor de um património considerável², alvo frequente da cobiça de príncipes, reis e papas; a entidade capaz de promover novos enquadramentos culturais e artísticos; a fonte inspiradora dos artistas que, a partir da sua interna remodelação, moldava a face da cidade.

Não é, pois, de estranhar que o mosteiro crúzio tenha sido, ao longo dos tempos, objecto de relatos diversos e constado do programa obrigatório da visita de nacionais e estrangeiros. Por outro lado, os numerosos estudos que, sobretudo desde o século passado, têm surgido sobre a sua história, tentando a compreensão da sua orgânica interna e a respectiva ligação a um tempo laico e religioso, mais não fazem do que comprovar a enorme importância dos crúzios e a sua interferência na revisão das estruturas do País.

Assim, as crónicas, publicadas ou ainda por dar à estampa, sobre as diversas ordens religiosas são a primeira fonte para o estudo da sua história, embora os cronistas, por regra membros da congregação religiosa sobre que escreviam, nem sempre fossem isentos nas apreciações feitas. É precisamente o caso de D. Nicolau de Santa Maria na sua *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes*³, onde a parcialidade, a imprecisão conduzida e mesmo a falsificação ou sonegação de documentos, foram já tantas vezes denunciadas. Mas, pela maior proximidade temporal ou pelo acesso facilitado às fontes escritas e orais, os cronistas constituem-se em elementos privilegiados para o estudo da história das várias casas religiosas, naturalmente complementados com outra documentação. Os escritos do maior cronista da Ordem de Santo Agostinho são acompanhados pelos de D. Gabriel de Santa Maria⁴ ou pelos de D. Timóteo dos Mártires⁵, estes dedicados em exclusivo à Casa de Coimbra. Outros contributos, tão diversos como a *Crónica de São Vicente* de D. Marcos da Cruz⁶ ou o *Mappa de Portugal Antigo, e Moderno*, de João Bautista de Castro⁷, abordando outras áreas de estudo que não apenas o mosteiro conimbricense, dele acabam por fornecer informações cruzadas não menos importantes.

No espólio pertencente a Santa Cruz que se guarda na Biblioteca Pública Municipal do Porto conservam-se dois códices manuscritos, parcialmente reproduzidos em diversos autores. O Ms. n.º 86, da pena de D. José de Cristo⁸ e datado de 1623, constitui preciosíssima fonte documental pelas referências abundantes para a história institucional, económica, cultural e religiosa do mosteiro, desde a sua fundação até ao primeiro

quartel de Seiscentos. Através dele é também possível seguir a evolução dos espaços físicos da instituição e as formas artísticas de que se revestiram, acompanhar as preferências estéticas dos vários momentos descritos e os seus intervenientes. De idêntico teor é o Ms. n.º 175⁹, ainda escrito no último ano do século XVI. Até onde a sua memória podia alcançar, D. Vicente, o responsável pelo cartório do Mosteiro de Santa Cruz, descreveu, com a minúcia possível, as obras levadas a cabo pelos diversos responsáveis pelo mosteiro, ajudando, assim, ao esclarecimento de muitos enigmas aclarados recentemente.

É vastíssima a bibliografia que se debruça sobre a mais importante Casa de Santo Agostinho em Portugal. Na realidade, em todos os trabalhos escritos onde decorre uma análise da história política, económica ou cultural do País, durante a Idade Média ou grande parte do século XVI, não se descursa o mosteiro de Coimbra, como a mais destacada instituição de conhecimento e com um papel interventivo onde se gerem áreas de influência muitas vezes arredadas do contexto estritamente religioso. Assim, porque fastidioso e desnecessário enumerar todos os estudos publicados acerca ou na órbita do Mosteiro de Santa Cruz, salientem-se apenas os mais significativos e que, por motivos diversos, constituíram uma base marcante de reflexão a partir da qual se puderam alicerçar novas perspectivas de análise.

Autores como Joaquim Martins Teixeira de Carvalho¹⁰, António da Rocha Madahil¹¹ ou José Pinto Loureiro¹² são exemplos marcantes, nos primeiros anos deste século, da decisiva chamada de atenção para a importância desta instituição religiosa. Outros, como Fortunato de Almeida¹³ ou o cardeal Cerejeira¹⁴, enveredaram sobretudo pela definição do papel cultural da Igreja e a sua repercussão nas áreas dos comportamentos político, económico e mental do País, evidenciando, neste contexto, a acção do mosteiro de Coimbra. Também no desenvolvimento marcante do universo cultural no século XVI em Portugal, o resultado das investigações de José Sebastião da Silva Dias¹⁵ ou Américo da Costa Ramalho¹⁶, embora com entendimentos nem sempre coincidentes, constitui-se agora em referência clássica na abordagem a esta problemática em que o Mosteiro de Santa Cruz desempenha papel determinante. Especial menção deve ser dirigida ao monumental trabalho de Mário Brandão¹⁷ que, partindo de uma análise minuciosa da vastíssima documentação que publica referente ao mosteiro de Coimbra, traça, com a clareza e rigor possíveis, o ambiente em que se enquadram as diversas tensões monásticas nele sentidas ao longo do século XVI. Numa perspectiva diferente, em abordagem privilegiada às relações de carácter económico entre o mosteiro e as diversas entidades, públicas e privadas, durante a Idade Média e o século XVI, se situam, por exemplo, os estudos de Maria Helena da Cruz Coelho¹⁸. Através deles é mais claro o entendimento das relações de natureza contratual durante este período e mais evidente o enorme poder económico e institucional dos crúzios, numa sociedade estratificada e amarrada a um sistema jurídico que promove laços de dependência e de domínio.

No capítulo específico da História de Arte, o volume documental publicado por Sousa Viterbo¹⁹, António José Teixeira²⁰, Aires de Campos²¹, Prudêncio Quintino Garcia²² ou Armando Carneiro da Silva²³, revelou-se, igualmente, fundamental para a reconstituição dos espaços físicos do Mosteiro de Santa Cruz ao longo de Quinhentos, permitindo acompanhar as transformações efectuadas sob as diversas pressões de natureza político-ideológica, a que não podia ser estranha a criação de uma imagem de marca ligada à importância da Casa de Santo Agostinho. Com o caminho aberto e alicerçados em base documental, cuja publicação não se encontra ainda esgotada, os decisivos contributos de Vergílio Correia²⁴ e António Nogueira Gonçalves²⁵ na definição dos modelos estéticos e artísticos adoptados sucessivamente pelo mosteiro em correlação de

forças com as faixas do político, do económico e do ambiente cultural envolvente, constituíram o suporte essencial aos estudos de uma geração mais nova de historiadores de arte, abrindo novas perspectivas de análise e, simultaneamente, mais enriquecedoras do objecto artístico. Jorge H. Pais da Silva²⁶, George Kubler²⁷, Pedro Dias²⁸, ou Paulo Pereira²⁹, com trabalhos de investigação não necessariamente centrados no Mosteiro de Santa Cruz, colocam-no agora em complexo e adequado universo de influências, extraindo dos documentos as interpretações mais latas que permitem fecundas abordagens nos terrenos da iconologia e da simbólica do edifício espiritual e material dos cruzios.

A fachada da igreja do mosteiro não foi ainda alvo de um estudo profundo com preocupações de inteligibilidade sobre as várias épocas construtivas, desde o século XII à colocação do arco do guarda-vento atribuído ao arquitecto José do Couto. À excepção de António Nogueira Gonçalves³⁰ que, em 1940, faz a sua reconstituição na primeira versão do período românico, apoiado na documentação manuelina e joanina publicada, nos elementos construtivos visíveis e numa fortíssima intuição, não surgiu, até ao momento, nenhum outro trabalho capaz de alterar as grandes linhas definidas por este autor para o cabal entendimento das várias fases que a fachada atravessou. É num esquema de concordância, mais ou menos pacífica, e situada entre os níveis de desenvolvimento do espaço físico do mosteiro, condicionados por pressões de vária ordem, que ela tem sido entendida pelos muitos autores que se têm debruçado sobre os problemas construtivos da comunidade religiosa. Com efeito, algumas das interrogações colocadas por Nogueira Gonçalves, acerca das sucessivas alterações na fachada da igreja, continuam hoje uma incógnita sem resposta decisiva que permita o estabelecimento de cronologias rigorosas e coincidentes com atitudes de mudança ou o reconhecimento exaustivo da mão-de-obra envolvida.

A fachada românica

A fachada da igreja é bem o indício exterior de um programa construtivo arrojado e de intensa carga simbólica, com um comportamento estético renovador e inesperado cruzamento de linguagens diversas. A estrutura que se mantém obedece, por um lado, à distribuição de planos anteriores ao século XVI e definidos pelo edifício românico, por outro, à natureza dos dois materiais que nela se harmonizam obtendo poderoso efeito lumínico: o calcário amarelo da zona do Bordalo e o calcário branco de Ançã.

Já o Prof. Nogueira Gonçalves tinha colocado a Igreja de Santa Cruz como o "*laboratório experimental do românico em Coimbra*", elevando o esquema da fachada, de três corpos salientes alternados com dois reentrantes, à categoria de modelo cuja repercussão mais flagrante se encontraria na fachada próxima da velha Catedral. Mas na igreja cruzia, os dois corpos laterais, funcionando como dois grandes contrafortes, modificam a sua estrutura quadrangular (sensivelmente a uma altura de dois terços) dando lugar a uma formação octogonal encimada por composições piramidais também oitavadas.

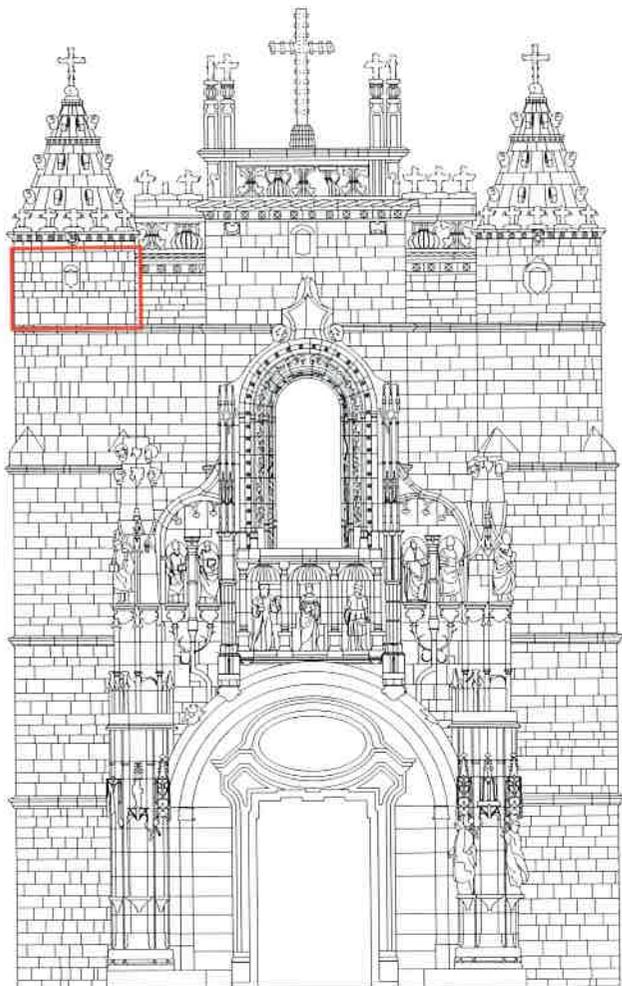
O problema de saber até que ponto Boytac modificou a fachada românica não é de fácil resolução. O contrato das obras celebrado em 1513 também não é explícito a este respeito. As referências mais claras apontam para a existência prévia de torres na fachada³¹ sem que possamos assegurar se estas torres, que estão feitas em 1513, correspondem à fachada românica ou são já fruto da campanha manuelina iniciada alguns anos antes.

O elemento remanescente do período românico³² localizado na face nascente do contraforte a norte da fachada da igreja, na parte superior do maciço rectangular, embora camuflado entre o prolongamento manuelino da superfície mural, ainda denuncia a presença do sistema de contrafortagem ideado no século XII por mestre Roberto. Na realidade, pouco temos a acrescentar àquilo que já foi escrito pelo Professor de Coimbra no tocante à reconstituição da fachada românica da igreja, remetida para a parede ocidental do seu nártex: *"Tracemos o contraforte do séc. 12.º, continuando-o conforme se mostra à superfície, recuemos um pouco a parede que fica entre ele e o corpo avançado da janela, e obteremos a velha planta, e a fachada que o arvernês mestre Roberto concebera, séculos atrás, aparece rediviva"*³³. Mas se o plano onzecentista condiciona a fachada do século XVI no jogo de saliências e reentrâncias, bem como estipula a sua dimensão em largura, já o mesmo não acontece relativamente à altura definitiva que viria a ter com a campanha de Boytac. Observando os registos presentes na parede interior da igreja, que estabelecem a definição do nártex, verificam-se as medidas da sua grandeza e obtém-se o espaço nas suas três dimensões. A partir do piso térreo do nártex e acrescentando, no sentido da altura, um outro piso, porventura com semelhante organização, teremos conseguido determinar a altura da fachada românica que não deverá exceder o nível dos contrafortes de secção quadrangular coincidindo, aliás, com a localização do aparelho românico que sobrevive no contraforte a norte. O nártex é, assim, a categoria fundamental que determina a estrutura da fachada românica, com naturais intenções defensivas num tempo ainda ameaçado pelo elemento muçulmano e num local desprotegido da muralha cidadina. Foi, mais uma vez, Nogueira Gonçalves quem, em 1942, aclarou a organização do nártex: *"Abrangia a largura da nave românica, ficando as suas paredes na continuação das daquela, servindo-lhe de corpo avançado, deixando porém de fora as capelas laterais; a frontaria ficava no lugar da actual; ocupava por isso um espaço igual ao da nave, quer em comprimento quer em largura. Tinha nos flancos dois contrafortes a cada lado e, nas esquinas da frente, um mais robusto em cada uma, rasgando-se, entre aqueles, seis frestas em cada parede, três das quais a iluminarem o piso térreo e outras três o superior. A frontaria organizava-se à maneira da Sé Velha [...]"*³⁴. Organizar-se-ia também, pelo menos, e numa escala mais aproximada, à desaparecida Igreja de São Cristóvão de Coimbra e à mais distante Igreja de São Pedro de Leiria.

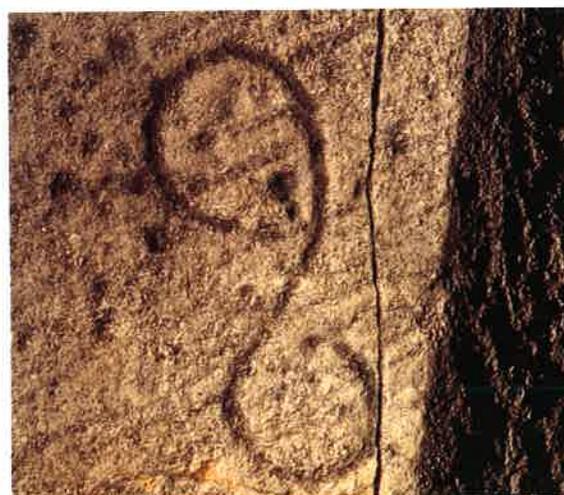
As siglas dos canteiros do período românico³⁵ que se encontram distribuídas um pouco por todos os panos de parede da fachada (cf. folha gráfica n.º 1, p. 22), incluindo os níveis altos e concentradas, aliás, na parte superior do octógono a norte, só podem indicar a reutilização das pedras, novamente aparelhadas nas obras dirigidas por Boytac³⁶. Encontram-se inclusivamente pedras sigladas formando os cantos, tanto da parte quadrangular como dos octógonos, que devem ser interpretadas no universo laboral do reaproveitamento dos materiais disponíveis. Os botaréis octogonais encimados pelas pirâmides e os panos de parede intermédios que terminam na balaustrada protectora da grande cruz do Calvário são, pois, o prolongamento manuelino de uma fachada preestabelecida, agora com uma carga simbólica ligada à Salvação, possível através dos esforços conjuntos do prior do mosteiro e do rei.

A encomenda, os artistas e as obras no século XVI

São conhecidos os motivos que, nos inícios do século XVI, desencadearam o interesse régio na renovação do edifício monástico. Desde então, e até à definitiva implantação da Universidade no âmbito citadino



Área com maior concentração de marcas de canteiro.



Alguns dos exemplos encontrados na área assinalada.

Folha gráfica n.º 1

Marcas de canteiro existentes em blocos de dolomia (globalmente foram identificadas quarenta e cinco).

Anotações históricas
da construção — Calcário
dolomítico

gerando novas prioridades construtivas, o mosteiro constitui-se em formidável estaleiro de arquitectura onde o velho edifício românico se transfigura e ganha nova dimensão espacial e simbólica.

É com o bispo da Guarda, D. Pedro Gavião, que começa a amplíssima campanha de renovação do mosteiro que haveria de se prolongar durante décadas. Capelão do rei, acompanhou-o na viagem a Santiago de Compostela em 1502, estando então juntos no mosteiro de Coimbra e, possivelmente, aí discutindo a necessidade da reforma do edifício. À morte do prior D. João de Noronha em 1506, e com o apoio diplomático do cardeal de Alpedrinha em Roma, D. Manuel evita a saída das rendas do priorado para fora do País e consegue a nomeação dos priores-mores para o mosteiro. De uma assentada, o rei reforça a sua posição como interlocutor de respeito na trama das influências do Vaticano e impõe a última palavra na condução dos destinos dos crúzios.

O novo prior *"acabou a Igreja noua que he de abobeda de pedra, com boas laçarias, & de hua só naue, & acabou a Clastra principal do Mosteiro da mesma abobeda, como tambem a casa do Capitulo, & Capella de Iesus na mesma Clastra, nas quaes obras pellas Armas Reaes do Reyno, & as Esferas, Armas particulares delRey D. Manoel, como o erão o Pelicano del Rey Dom Ioaõ II. & poz tambem o Bispo Prior nas abobedas, torres, & portaes das ditas obras o escudo das suas Armas, que são cinco gaviões em aspa, & por orla do escudo, hum chapeo, & cordoens de Bispo, & nestas obras não gastou mais que trinta & sinco mil & tantos cruzados [...]"*³⁷.

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

O contrato celebrado a 24 de Janeiro de 1513 entre o mosteiro e mestre Boytac³⁸ é revelador da extensão da reforma já iniciada que abrangia toda a igreja e passava ainda pelas mais importantes dependências monásticas. Com a capela-mor já acabada, tratava-se agora de redefinir o corpo da igreja *"des a empena até as torres da porta principal"*³⁹, desmantelando a anterior estrutura românica, criando outra espacialidade na sacristia ligada à capela-mor e dando outra amplitude ao pequeno Mosteiro das Donas, situado a norte da igreja crúzia⁴⁰. A construção da nova fachada manuelina decorre desta empreitada sob a orientação de mestre Boytac, obrigado pelo estabelecimento de novo contrato.

Chamado à urgência da construção da defesa dos interesses do reino em África, com responsabilidades em diversos edifícios como o Convento da Pena em Sintra ou o Mosteiro dos Jerónimos, e com ligações pouco explícitas às obras na Batalha, onde tinha residência e um vasto património fundiário a administrar⁴¹, o arquitecto régio depressa abandonaria Coimbra. Em Santa Cruz, à frente das obras ficava Marcos Pires, nomeado mestre das obras reais na cidade em 1517⁴². Em Janeiro de 1518 andava sobretudo ocupado com as obras do Claustro do Silêncio e era o responsável pelo trabalho de *"cincoenta officiaes e xx criados"*⁴³. A 22 de Julho do mesmo ano *"he assentada mais da metade da obra da grillanda. E asy he acabada a torre do meyo que esta sobre a porta principal do mosteiro e a outra torre do cabo que esta da parte direita com suas cruces em cima da maneira que estam na mostra debuxadas. E a outra do outro cabo se acabará esta somana que vem... E marcos piriz trabalha bem e traz ategora na obra officiaes que abastam [...]"*⁴⁴. É, assim, por esta data que se deve dar por concluída a fachada trabalhada em calcário amarelo do Bordalo do período manuelino e que terá, obrigatoriamente, de incluir a parte do janelão em calcário de Ançã. É impensável o facto de que Boytac não tenha, desde logo, incluído o vão da janela no seu projecto. E, embora a 20 de Fevereiro de 1521, o rei tenha pressa no acabamento das obras ordenando que Marcos Pires não levante mão delas até ao seu final,

"e que nas obras dos paços nã faça cousa alguã"⁴⁵, nos começos do reinado de D. João III, Gregório Lourenço ainda se queixava de que "tynha sua A. ordenado mandar fazer o portall da porta principal d'este moesteiro [...] E tudo, Senhor, parece necessario se fazer, porque sam cabos da obra e em quanto se nom fazem sempre a obra esta por acabar, e o que sta feito nom parece nada"⁴⁶. Até 1522, portanto, a fachada ter-se-á mantido, no essencial, tal como a tinha deixado Marcos Pires em 1518.

Nestes quatro anos as obras não pararam no mosteiro. Acabou-se o claustro; fez-se uma capela dedicada a São Teotónio e a Capela de São Miguel, acima das quais se colocaram o cartório e a livraria; reformulou-se o refeitório na ala nascente do claustro com a Fonte de Paio Guterres; refez-se o dormitório; guarneceram-se a igreja e as torres de guirlandas; fizeram-se retábulos e o púlpito que permaneceu até hoje inacabado; proveu-se o mosteiro de alfaías litúrgicas e enterraram-se os reis no cruzeiro da igreja.

Morria, entretanto, Marcos Pires⁴⁷. Em 1522 era hora de acabar a grande campanha de obras iniciada há mais de uma década. A urgência ia para o portal, a fazer, "na ordenança em que estava projectado"⁴⁸. Os oficiais libertos dos outros espaços concluídos puderam então concentrar-se na fachada que teria, por esta altura, definido o grande janelão e uma porta de entrada de organização incerta. A estrutura "retabular" de Ançã começaria, então, a ser montada, cercando o janelão já terminado.

Com as sepulturas dos reis acabadas, Nicolau Chanterene e Diogo de Castilho, os empreiteiros, passaram a dedicar-se ao trabalho do portal. Com eles transitaria, pelo menos, parte dos artistas vindos também das obras de Belém para a empreitada dos túmulos. Afonso Pires, Gaspar Tibério, Pêro Anes, Pêro Fernandes, João Fernandes e seu irmão Duarte Amaro, António Roiz, Diogo Fernandes, António Fernandes, Rodrigo Anes e João Pires, são alguns dos nomes que se encontram nos róis das obras dos portais do Mosteiro dos Jerónimos entre 1517 e 1518⁴⁹ e voltam a estar presentes em Santa Cruz entre 1518 e 1522⁵⁰. Outros ainda, que não se registam nestas datas em Coimbra, terão ido das obras dos Jerónimos para a cidade do Mondego, incorporados na campanha dos túmulos. Será, por exemplo, o caso de Juan dela Faya, que Pedro Dias julga poder identificar com o designado "Mestre dos Túmulos dos Reis"⁵¹. Deles, a maior parte não saiu do anonimato a que dava direito a integração nas campanhas de obras que varreram o mosteiro nos anos seguintes e se estenderam à cidade, sobretudo a partir da implantação da Universidade. Mas a documentação recuperou o conhecimento da actividade posterior de Pêro Fernandes, Diogo Fernandes e António Fernandes⁵².

O primeiro, a tratar-se do mesmo, estava presente em Santa Cruz em Abril de 1520 e em Maio de 1555 ainda contratava, com João Luís e António Lopes, a obra do claustro do Colégio de São Tomás⁵³.

De Diogo Fernandes, pedreiro e morador em Coimbra, com presença testemunhal em Santa Cruz, de Outubro de 1520 a Março de 1536, era conhecida a sua participação no trabalho conjunto dos tanques do Claustro da Manga em 1533⁵⁴. Mas o contrato que os crúzios fizeram "com diogo fernãdez ped^{ro} sobre o cauouco e paredes dos moynhos que avya de ffazer dentro do çerco do moest^{ro}"⁵⁵, em 17 de Fevereiro de 1513, coloca-o a gravitar à volta do mosteiro, pelo menos desde a campanha construtiva de mestre Boytac. Se é o mesmo artista que se encontra registado nas obras de Belém, não o sabemos, mas a itinerância que conhecemos por parte dos homens ligados à construção permite corroborar a ideia de que a procura pelas empreitadas mais prestigiantes ou com mais dignas condições salariais continua a ser uma constante neste período. Posteriormente, haveria também de ser incorporado no rol dos pedreiros que trabalham, a partir de 1543, no Colégio da Graça⁵⁶.

António Fernandes não é um caso de decifração fácil. Registado em Santa Cruz em 1520 e 1533⁵⁷, o seu nome tem gerado algumas expectativas pelo facto de, ao longo de todo o século, se encontrarem a trabalhar em Coimbra vários homónimos. Na realidade, as assinaturas do homem ligado a Santa Cruz não coincidem com as do António Fernandes que, entre 1543 e 1548, trabalha nas obras do Colégio da Graça⁵⁸ ou com o artista do mesmo nome que contrata, com Pêro Luís e João Luís, em 1547, o portal do Colégio de São Tomás⁵⁹. Poderia, eventualmente, tratar-se do imaginário de pedraria, activo sobretudo na segunda metade do século, embora sem obra definida⁶⁰.

A empreitada do portal obedeceu a várias iniciativas, não se cumprindo de uma só vez. De facto, se em Maio de 1522 o rei recomendava ao vedor das obras do mosteiro, Gregório Lourenço, que se terminasse o portal da igreja segundo um projecto prévio, noutra carta régia, infelizmente não datada, dava-se ordem ao recebedor das rendas do priorado, Nicolau Leitão, para que fossem pagos cem cruzados de ouro a Diogo de Castilho e a Nicolau Chanterene, *"pedreiros e empreiteiros do portall do dito moesteiro... que lhe mando dar pera fazerem as ymagees que estam por fazer no dito portall e ysto allem do que ja tem Recebido da sua empreitada"*⁶¹.

Com fundamento na primeira carta e na estadia conhecida de Nicolau Chanterene em Coimbra, as balizas cronológicas para a estrutura em pedra de Ançã do portal têm sido situadas entre 1522 e 1525.

Neste período, em que se trabalha no portal, os artistas que encontramos presentes em Santa Cruz testemunhando diversos contratos com a designação de pedreiros, são: Fernão Martins, João Aires, Sebastião Gomes, João Marques, Domingos Pereira, João Português, Fernão Pires e João Roiz, todos moradores em Coimbra à excepção de Sebastião Gomes que reside no Botão⁶². Destes, apenas relativamente a João Roiz se dá a coincidência da presença de vários homónimos nos portais dos Jerónimos⁶³. Os outros fariam, eventualmente, parte de uma mão-de-obra local que não deixou de ser aproveitada nesta campanha.

A João Português⁶⁴ caberia o papel de obreiro, em parceria com Gaspar Fernandes, da rotunda abobadada e da portaria do mosteiro feminino de Celas⁶⁵. Não será este o João Álvares que, com seu irmão Pedro Álvares, faz em 1507 a janela manuelina da casa de D. Diogo Pereira de Sampaio em Tentúgal, já que o *"estilo desta obra e o das que restam em Celas parece negar tal hipótese"*⁶⁶. Se fosse esse o caso, estaríamos perante uma situação de uma enorme (r)evolução das formas e do sentido estético num prazo relativamente curto e que teria de passar pela aprendizagem no Mosteiro de Santa Cruz, sobretudo pelas lições retiradas das obras dos túmulos e da fachada em pedra de Ançã.

Diogo Pires-o-Moço, herdeiro da oficina de seu pai ou de seu tio Diogo Pires-o-Velho em Coimbra, e que se encontra também registado em Santa Cruz até 1531⁶⁷, é um dos casos ainda não totalmente esclarecidos. Exceptuando as obras que assinou em Leça do Bailio e as lápides que se guardam no Museu de Machado de Castro, toda a sua produção é detectada através das analogias e paralelos estilísticos sentidos ao longo da sua actividade. A guirlanda da Igreja de Santa Cruz e os dois anjos heráldicos laterais, que lhe são atribuíveis, fazem dele um artista comprometido com as obras do mosteiro antes de 1518, às quais é lícito pensar que se terá mantido ligado depois desta data. Sendo incerta a sua participação na campanha dos túmulos e na estrutura em pedra de Ançã do portal, mantém-se a forte possibilidade de que aí tivesse colaborado. Diogo Pires não era apenas um imaginário de escultura avulsa de vulto. Prova a sua obra assinada que era também um decorador de superfícies murais, tocado, a um tempo, pela influência flamenga dos muitos lavrantes nórdicos presentes na cidade⁶⁸ e pelas lições mais italianizantes saídas do contacto com Nicolau Chanterene.

A surpreendente assinatura (Fig. 1; cf. folha gráfica n.º 2, p. 27) que se descobre, em letra cursiva, numa das faces da arquivolta superior do portal, situada no prolongamento marcado pela aduela central, é a abreviatura de Diogo mas não corresponde às que Diogo Pires-o-Moço colocou nas suas obras. Acompanhando a abreviatura encontra-se, em jeito de picotado na pedra, a letra C. O ponteiro que fez estas marcas não foi mais além, mas a grafia do C apresenta-se com a haste superior alongada, tal como Diogo de Castilho a repetiu em centenas de documentos em papel e pergaminho. A suspeita de nos encontrarmos perante a única assinatura, até agora detectada, que o arquitecto colocou nas obras que dirigiu, é realçada pela similitude da sua grafia aposta noutro tipo de materiais mas também pela localização centrada em que se encontra. Eventualmente, não a colocou em local visível porque esse efeito não faria parte do projecto preestabelecido.

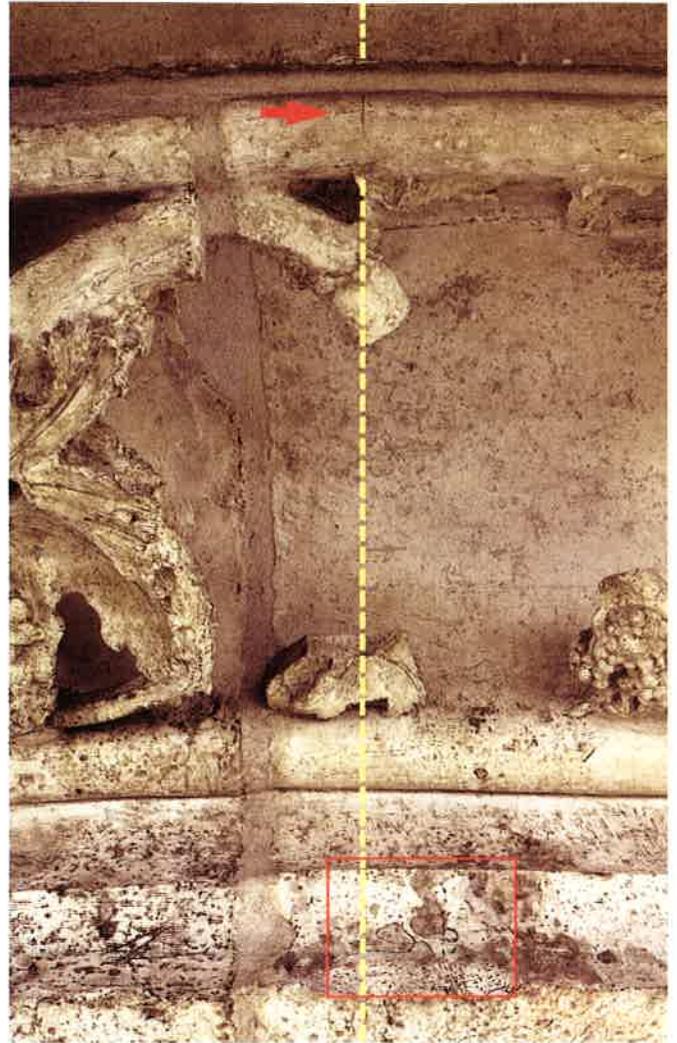
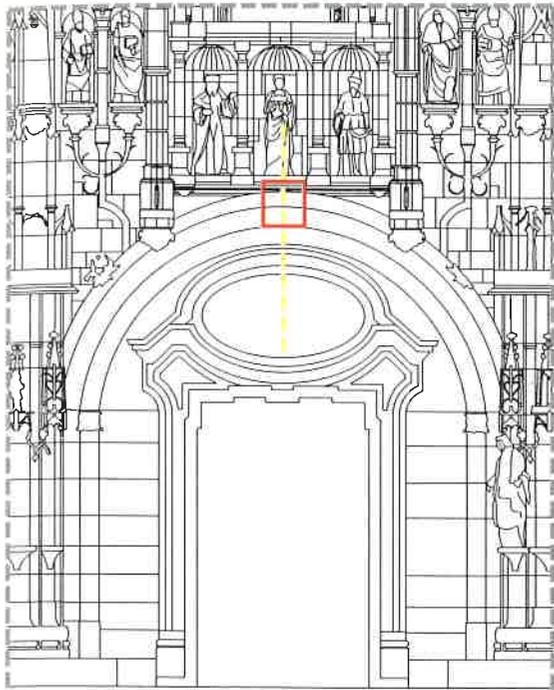
Insólita a intenção deliberada de fixar uma assinatura que nunca poderia ser vista, mas sem novidade a marcação de identidade na arquitectura deste período. Para além de outras formas de representação do artista envolvido nas obras, como a figuração escultórica, letras isoladas ou outros sinais, muitas vezes de difícil interpretação, encontram-se, por exemplo, assinaturas em abreviatura nos muros interiores das Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha⁶⁹, ou no caso mais divulgado do portal da Rotunda de Tomar onde João de Castilho datou a obra e colocou o seu nome no meio de densa vegetação. Muito longe das marcas medievais que denunciam a individualidade por motivos financeiros, o universo das assinaturas presentes na arquitectura dos inícios do século XVI inscreve-se noutra mentalidade que coloca o artista na esfera do individualismo humanista nascente.

Nicolau Chanterene e Diogo de Castilho são precisamente os artistas que, na Coimbra do primeiro quartel do século XVI, melhor encarnam o espírito de libertação das velhas cadeias corporativas medievais. O primeiro, com importância bem conhecida⁷⁰ na renovação do sentido estético da produção escultórica em Portugal e respectivo acompanhamento das estruturas mentais do Renascimento em estreita ligação a uma elite político-cultural, tem igualmente um trabalho destacado em áreas em que a actividade escultórica se confunde e coabita com os mais elementares preceitos da arquitectura. Assim podem ser entendidas as composições retabulares do mosteiro jerónimo de São Marcos, da Capela de São Pedro da Sé Velha de Coimbra ou do Mosteiro da Pena em Sintra que contribuíram, numa linguagem de espacialidade arquitectónica fictícia, para a fixação de formas normativas de representação do espaço num estrato de valores mais humanizado e,



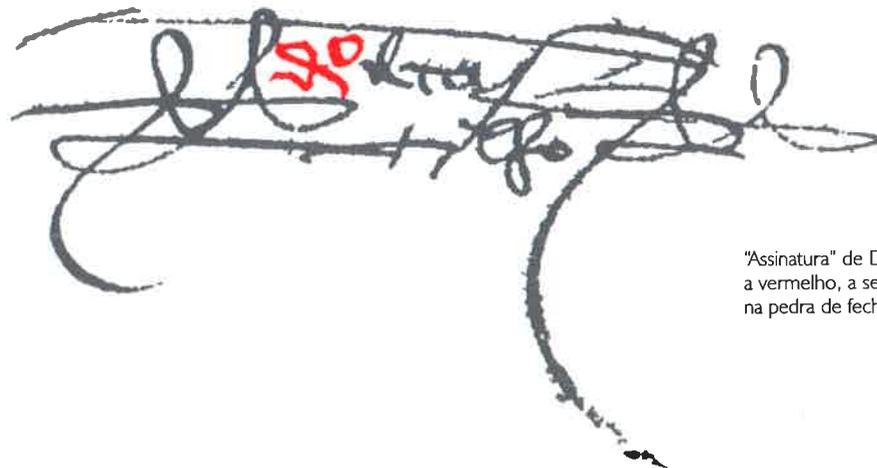
Fig. 1. Fachada de Santa Cruz. Presumível assinatura de Diogo de Castilho.

simultaneamente, mais afastado dos códigos de interpretação correntes no primeiro terço de Quinhentos. A exibição dos temas sagrados é agora acompanhada por uma multidão de figuras profanas que convivem serenamente com os mistérios do divino e, em conjunto, são enredadas num ambiente de referências clássicas e intrigantes sugestões decorativas. E se a mudança estética é acompanhada pelos pressupostos teóricos que circulam entre uma elite esclarecida que gravita sobretudo à volta da corte, as novas regras do espaço, da forma e do ornamento transformam-se em léxico dominado pela encomenda de privilégio que ostenta o espectáculo do



Sigla existente na pedra de fecho.

Pedra de fecho. É visível a incisão na superfície correspondente ao eixo do arco.



"Assinatura" de Diogo de Castilho, vendo-se, a vermelho, a semelhança com a sigla existente na pedra de fecho.

conhecimento. Num meio artístico de Proto-Renascimento, o pedreiro, o lavrante, ou o produtor de artefactos, tem de aprender a conversão para o nível prestigiado da criação e compreender, ao mesmo tempo, os mecanismos sociais de poder no sentido da aquisição de um outro estatuto de público reconhecimento. A presença de Chanterene em Coimbra estimula a necessidade de redefinição das estruturas formais e decorativas que apenas o Mosteiro de Santa Cruz estava em condições de promover. As rendas do priorado-mor, agora nas mãos do infante-cardeal D. Afonso, "*mui douto na lingua latina*"⁷¹, terceiro filho de D. Manuel e D. Maria, não faltavam para responder às despesas das obras, controladas em última instância pelo rei.

A mestre Nicolau não se pode atribuir o projecto do portal, em pedra de Ançã, como a tradição oral, no seio do mosteiro, ainda perpetuava no primeiro quartel do século seguinte⁷². Tal o resultado da projecção do artista que convive com os poderosos da corte, se associa à elite intelectual do reino, priva com figuras de primeiro plano na esfera do Renascimento humanista como o flamengo Nicolau Clenardo e janta à mesa do arcediogo de Évora, o doutor João Petit⁷³. As suas origens, as viagens que efectuou e a sua obra, razoavelmente conhecida e agrupada em diversos percursos evolutivos, continuam a ser alvo de algumas interrogações pelos historiadores de arte a que os documentos não deram ainda uma resposta precisa. Assim, a sua estadia em Coimbra comprova-se através de vários testemunhos mas, na realidade, muitos dos trabalhos que lhe são atribuídos, aqui ou em Évora, têm por base a análise estilística e a conjugação de factores diversos como a cronologia ou a ausência de outros artistas devidamente credenciados. Fundamento documental em Coimbra, para além da sua participação nas obras do mosteiro crúzio, têm apenas o retábulo de São Marcos e o túmulo de D. Leonor de Vasconcelos no Mosteiro de Celas, convertido em porta. Mas os jacentes dos primeiros reis e, sobretudo, os relevos do claustro e o púlpito no Mosteiro de Santa Cruz, bem como o Retábulo de São Pedro na Sé Velha, da sua indiscutível autoria, e compreendidos de cerca de 1520-1526, desautorizam a atribuição a mestre Nicolau para a concepção geral do portal dos crúzios. Mesmo que aqui se detectem claras afinidades, sobretudo em certas faixas decorativas que preenchem os elementos de arquitectura, com o portal axial dos Jerónimos onde, em 1517, Nicolau Chanterene tem uma responsabilidade comprovada, a sua participação como empreiteiro do portal de Santa Cruz tem exclusivamente de ser entendida ao nível das grandes esculturas de vulto nos pilares laterais. Toda a sua produção, quando se ocupa do ornamento que convive com as estruturas arquitectónicas, é reveladora de conhecimento prévio do vocabulário classicizante, com o emprego de grutescos e referências à mitologia clássica e, ao mesmo tempo, de grande delicadeza no tratamento decorativo, ausentes no portal de Coimbra.

A João de Castilho se atribui justamente a traça dos dois portais do Mosteiro de Belém⁷⁴. Pela mesma ordem de razões, o projecto do portal de Santa Cruz, feito antes de 1522, a ele deverá ser entregue. Por 1518, Diogo de Castilho, muito novo para que o rei lhe entregasse empresa de tal importância, como os planos dos túmulos dos reis, saía das obras dos Jerónimos rumo a Coimbra. Consiço levaria os desenhos, feitos pelo irmão⁷⁵, que trariam nova dignidade aos reis e mais alicerçado orgulho na nação⁷⁶. A possibilidade de que, também nessa altura, levasse o projecto para o portal da igreja afigura-se altamente provável. Aliás, tal como tinha sucedido com a obra dos túmulos, também os trabalhos do portal são dados de empreitada a Diogo de Castilho e a Nicolau Chanterene.

É razoavelmente bem conhecida a actividade e a importância de Diogo de Castilho em Coimbra. Sobretudo a partir dos estudos de António Nogueira Gonçalves, o arquitecto pôde ser enquadrado numa linha de entendimento situada entre os últimos fulgores do Manuelino e o alicerçar das estruturas do Renascimento.

Documentado pela primeira vez em 1517, nas obras do Mosteiro dos Jerónimos, como oficial da empreitada *"da crasta primeyra e capytollo e sãcrystia e portall da travessa"*⁷⁷, desconhece-se quando e em que circunstâncias teria chegado a Portugal. Provavelmente começou a trabalhar com o meio-irmão, mais velho e cujas obras lhe tinham já merecido notória credibilidade⁷⁸. Quer tenha sido incorporado apenas no Mosteiro de Belém ou tenha acompanhado as sucessivas empreitadas de João de Castilho desde 1509 na Sé de Braga, ao serviço de D. Diogo de Sousa, o certo é que a sua aprendizagem não pode ter deixado de decorrer junto do maior arquitecto do Manuelino em Portugal. A sua chegada a Coimbra deve-se, portanto, às obras no Mosteiro de Santa Cruz para executar os planos do irmão. As circunstâncias favoreceram-no então: a sua capacidade executora e o vazio deixado pela morte de Marcos Pires levaram-no, em 1524, à nomeação de mestre das obras dos Paços Reais, enquanto prosseguiam os trabalhos no mosteiro⁷⁹. Casava-se entretanto no Porto com Isabel de Ilharco, aí fixando residência, na Rua dos Pelames. Por carta régia de 1 de Dezembro de 1527, eram-lhe concedidas *"todas as homras, liberdades e framquezas, preminencias, de que gozã e se gardã e devem guardar aos proprios cidadãos"*⁸⁰ da cidade do Porto. Na realidade, a sua ligação à cidade nortenha manter-se-ia ainda por alguns anos, ditada pela presença da família e por interesses profissionais⁸¹. Mas o volume das obras a decorrer em Coimbra tinha, entretanto, aumentado, o que o obriga, cada vez mais, a investir na cidade do Mondego. A atenção dada ao desenvolvimento do seu património torna-se uma constante comprovada por dezenas de documentos contratuais⁸² e o seu prestígio não cessaria de aumentar ao longo dos anos; não apenas pelos desempenhos na arquitectura da cidade até à sua morte em 1574 mas também pelos cargos remunerados e/ou honoríficos que lhe foram sendo atribuídos. Assim, se em Janeiro de 1519 era já o *"mestre de pedraria"* do Mosteiro de Santa Cruz⁸³, foi novamente instituído nesse cargo em 15 de Maio de 1531 com o mantimento de dois moios de trigo por ano, disposições confirmadas pela carta régia de 11 de Agosto de 1542⁸⁴. Sintomaticamente, com a passagem das rendas do priorado de Santa Cruz para a tutela da Universidade e a consequente perda da capacidade financeira do mosteiro⁸⁵, Diogo de Castilho foi nomeado, por carta do rei, em 18 de Março de 1547, *"mestre das obras de pedreria e aluenaria da dita Vniversidade, como o atee qui foi das obras do mosteiro de Santa Cruz"*⁸⁶.

Foram também inúmeras as situações de privilégio que lhe foram sendo concedidas ao longo da sua vida: a 18 de Setembro de 1526 o rei concedeu-lhe licença para *"andar em mulla e faca, sem embargo de nom ter cauallo e de minhas hordenações em contrairo"*⁸⁷; por Outubro ou Novembro de 1538 foi elevado à categoria de cavaleiro da casa real⁸⁸; pelo menos desde 1559, exerceu as funções de vereador da Câmara e manter-se-ia no cargo durante mais dez anos⁸⁹; foi eleito duas vezes, tanto quanto se saiba, para a provedoria da Misericórdia de Coimbra: a 2 de Julho de 1563 e decorridos exactamente três anos⁹⁰; finalmente, o seu papel de interlocutor entre os interesses de Santa Cruz e o rei, discutindo com este o andamento das obras no mosteiro ou a projecção dos colégios crúzios, bem como dos espaços colegiais que se iam erguendo na cidade com ligação à Universidade⁹¹, faz dele o artista de eleição indiscutivelmente ligado ao poder. A sua projecção como individualidade marcante a considerar no campo do jogo das influências manifesta-se *"quer através de contactos directos com o rei ou a corte, quer como executor de um programa arquitectónico que molda a cidade na sua vertente político-cultural, quer ainda, pela exclusividade com que lhe são entregues os edificios mais importantes da cidade. A ascensão da figura do arquitecto, que estabelece uma filosofia arquitectónica racionalizada num enquadramento previamente organizado, contribui para fazer de Diogo de Castilho uma personagem charneira do Renascimento cultural de Coimbra"*⁹².

A documentação mais divulgada que lhe diz respeito não o trata nunca como arquitecto, utilizando a designação usual de mestre-de-obras. Que o saibamos, apenas os documentos inerentes às obras do colégio da Companhia de Jesus em Coimbra lhe reservam o estatuto privilegiado de arquitecto⁹³, demarcador de um reconhecimento individual e, ao mesmo tempo, de um grupo sócio-profissional por cuja autenticação se batiam os artistas do tempo.

A partir da reforma monástica de 1527, Diogo de Castilho seria o braço direito do reformador, frei Brás de Braga, remodelando e alargando os espaços físicos do mosteiro e adaptando-os a um sistema de inteligibilidade racionalizada com base nas teorias artísticas do Renascimento. Daí nasceram os novos espaços do Claustro da Manga e do claustro da portaria; a conseqüente projecção da fachada da igreja para norte, com o lançamento de elegantíssima varanda e uma espécie de templete que albergava a portaria; enfim, fortalecidas as estruturas de conhecimento com a atenção dada à livraria e ao desenvolvimento dos colégios. O acañamento dos colégios de Santo Agostinho e de São João Baptista, confinados a pequenas salas dispostas a norte e a sul da igreja, deram lugar, a partir de 1535, aos espaços programados dos colégios de São Miguel e de Todos-os-Santos. Estes constituíam, simultaneamente, o princípio da Rua da Sofia, a via do conhecimento onde as diversas ordens religiosas haveriam de disputar o espaço de implantação para os seus colégios em estreita ligação à Universidade.

A Diogo de Castilho caberia um papel de protagonismo neste universo de profunda mudança. O Mosteiro de Santa Cruz lançou aquele que haveria de ser o arquitecto mais importante na cidade onde o rei jogava a cartada decisiva da formação disciplinada dos quadros do Império. Controlados os cónegos do mosteiro que albergava os símbolos do nascimento da monarquia, chegava a vez da grande aposta régia nas formidáveis estruturas do saber.

Depois da morte do último prior-mor em 1543, o infante D. Duarte, filho bastardo de D. João III, o priorado-mor de Santa Cruz viu fugirem-lhe as suas avultadas rendas, divididas entre as novas dioceses de Leiria e Portalegre e a Universidade⁹⁴, originando contendas que só acabariam em 1606, por carta de Filipe III ordenando a desistência das rendas pelo mosteiro e obrigando a Universidade a pagar de juro aos crúzios a quantia de duzentos mil réis por ano para sempre⁹⁵. Pelos meados do século, o mosteiro perdia então a condução nas directivas arquitectónicas para a cidade, em favor da Universidade. Seria a ela que, a partir daqui, caberia a responsabilidade da organização de um programa capaz de uma dinâmica espacial à altura das necessidades e exigências da instituição.

Diogo de Castilho, que começa por ser um mero executante dos projectos dos arquitectos reconhecidos para o Mosteiro de Santa Cruz, acaba por ser a peça fundamental de todo o processo de renovação citadina. Depois de 1537, controlaria a construção dos vários colégios que, na parte alta da cidade ou na baixa, se articulavam com a Universidade. Foi, em Coimbra, o responsável pela criação da igreja de nave única coberta com abóbada de caixotões, consubstanciada na igreja do Colégio da Graça, e que depois se viria a repetir, por exemplo, nas sobreviventes igrejas dos colégios do Carmo ou de São Pedro; desenvolveu igualmente as potencialidades experimentadas nos espaços claustrais de Tomar e fixou o que já foi designado por "claustro castilhiano"⁹⁶. Até à sua morte, ocorrida em 1574, nunca deixou de ser o arquitecto credenciado da cidade a quem recorria a encomenda mais forte e prestigiada.

A participação de João de Ruão na fachada da igreja crúzia não se extrai de prova documental, mas a análise das três esculturas centrais do rei David, da Virgem e do Profeta não deixa qualquer margem para dúvidas.

O percurso do escultor normando é hoje bem conhecido, bem como as diferentes expressões que a sua obra foi adquirindo⁹⁷. Assim, depois das primeiras encomendas em Portugal, realizadas para os Meneses na igreja da Atalaia e na capela da Varziela (Cantanhede), Coimbra transformou-se no seu destino "natural" tal como o Mosteiro de Santa Cruz se constituía em estaleiro privilegiado para a divulgação do equilíbrio formal do Renascimento. Em 1530 já se encontrava na cidade onde viveria até morrer em 1580, estabelecendo aqui uma escola sólida, cujas repercussões haveriam de perdurar na produção escultórica local, avançado o século seguinte.

As "*muytas e boas hobras*"⁹⁸ que os crúzios já lhe deviam em 1530, não podiam deixar de estar relacionadas com a grande campanha iniciada em 1527 com frei Brás de Braga e que iria afectar toda a antiga estrutura do mosteiro. Por 1531 o coro alto estava acabado e as alterações no janelão provocavam a necessidade de preenchimento de um novo espaço. Os três nichos com as esculturas de David, da Virgem e do Profeta têm, portanto, de situar-se cronologicamente na década de 30, tal como o indica a serena expressividade das imagens, tão característica de João de Ruão nesta altura.

A fachada sobrevivente

A fachada não se organiza em completa simetria porque "*há um sistema de ornamentação que é antagónico da simetria total*"⁹⁹. As estruturas arquitectónicas basilares definem-se por intenções declaradas de um programa simétrico que radica as suas origens no equilíbrio românico e o desenvolve nos tempos manuelinos. A própria composição em pedra de Ançã manifesta, globalmente, uma "racionalidade" simétrica indesmentível, mas a "*teoria da variedade*" avançada por Paulo Pereira¹⁰⁰ aplica-se também ao universo decorativo da insistência num programa iconográfico rico, diversificado e adverso à repetição.

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

Um corpo central avançado entre duas superfícies murais reentrantes estabelece o ritmo de alternância da fachada. Herdeira, como já foi referido, da antiga fachada românica, a nova frontaria manuelina tem a particularidade de apresentar cornijas sucessivas (interrompidas pelo portal em pedra de Ançã) que permitem também uma leitura horizontal estruturada em cinco níveis. Na base do coroamento corre um friso decorado com os florões usuais na ornamentação manuelina, apenas interrompido nos panos frontais para a imposição das gárgulas: à direita uma espécie de porco-selvagem (Fig. 2) com cachaço proeminente e "barbatanas" em forma de asas; à esquerda também um animal híbrido (Fig. 3) que integra uma cabeça de leão com orelhas disformes e o corpo revestido com uma membrana mais própria do mundo aquático. A conciliação dos elementos aqui reunida deveria ser igualmente visível nas duas gárgulas centrais que desapareceram na sua

quase totalidade. Idêntica formulação estética se encontra, afinal, ao longo das guirlandas laterais da igreja do mosteiro, denunciando a unidade das intenções iconográficas, da cronologia da execução destes espaços e da mão-de-obra envolvida.

As duas superfícies murais reentrantes da fachada terminam em plano inclinado e coroado por uma balaustrada composta essencialmente por dois estratos decorativos: um primeiro nível acima do friso com os floreões e cinta encordoada, preenchido com dois motivos alternados de cesta gomada e estrangulada com asas¹⁰¹ (Fig. 4) e dois animais marinhos também unidos por estrangulamento (Fig. 5). Os dois temas repetem-se,



Fig. 2. Fachada de Santa Cruz. Gárgula.



Fig. 3. Fachada de Santa Cruz. Gárgula.

mais uma vez e sempre em alternância, ao longo das três faces (frontal e laterais) do corpo central da fachada e nas guirlandas laterais da igreja (nos remates do claustro sobrevive ainda o mesmo tema da cesta gomada). Acima destes motivos corre o parapeito da balaustrada ornamentado, na parte inferior, com outros temas ligados entre si por um filete arredondado que se assemelham a pequenos novelos com estrangulamento ou não por corda ao centro¹⁰² (Figs. 6 e 7) e que, hipoteticamente, se podem situar na linha de continuidade dos feixes vegetalista que inundam a decoração no Mosteiro dos Jerónimos. Três cruzes por lado terminam esta sequência que

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



Fig. 4. Fachada de Santa Cruz. Motivo de cesta na balaustrada superior.



Fig. 5. Fachada de Santa Cruz. Animais marinhos na balaustrada superior.



Figs. 6 e 7. Fachada de Santa Cruz. Motivos ornamentais na balastrada superior.

A meio do rectângulo central, no plano inclinado que marca o pavimento, ergue-se o grande Monte do Calvário (Fig. 8) formado por sete níveis compostos de máscaras e tíbias, acima do qual se eleva a grande cruz central de 3,33 m de altura por 2,02 m na extensão das hastes transversais. Particular atenção foi dada a esta cruz, marca fundamental de toda a iconografia. Enquanto nas cruzes laterais mais pequenas os galhos são apenas sugeridos por nódulos volumosos, aqui há um cuidado especial na definição da tipologia da cruz que tem paralelo na atenção conferida ao nível superior do Monte do Calvário onde as máscaras são deliberadamente marcadas, ao contrário do que sucede nos estratos inferiores, de mais difícil visibilidade, com massas desenvolvidas a identificar os volumes cranianos em conjugação com as tíbias.

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

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

A composição do portal, elaborado em pedra de Ançã, assenta numa estrutura fundamental de dois grandes pilares laterais compostos que, ao longo de uma trajectória olhada na vertical, vão sendo preenchidos com três nichos por banda e baldaquinos diferenciados que se interligam com "bacias" definidas por micro-arquiteturas em jeito de pequenos templetes. Ao nível dos Padres da Igreja, encontram-se mais dois nichos por lado, enquadrados por volumosa armação de troncaria disposta em X, no final da qual, também mutilados,

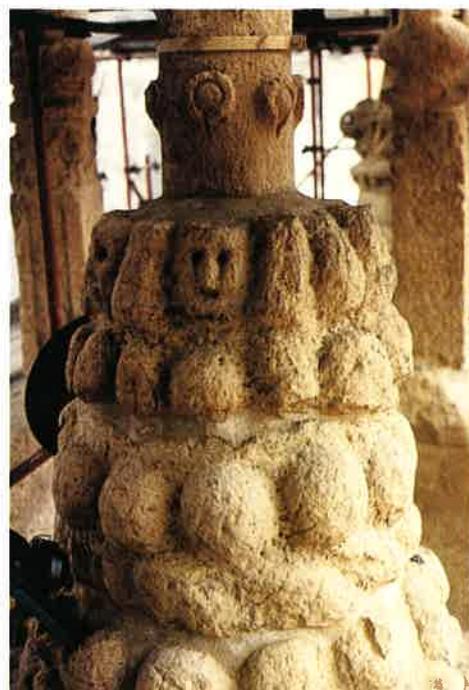


Fig. 8. Fachada de Santa Cruz. Representação do Monte do Calvário.

se prolongam estes pilares, agora de secção triangular, terminando em corte abrupto e envoltos por folhagem de pujante volumetria.

Da primitiva entrada apenas subsistem os grandes arcos abatidos que enquadravam a porta, com arquivolta preenchida por uma decoração composta maioritariamente pelos símbolos da Eucaristia (troncos de videira com abundante folhagem de parras e cachos de uvas) (Fig. 9) onde se apoiam pássaros diversos (todos igualmente mutilados). Um deles (Fig. 10), sem cabeça e empoleirado em tronco de videira com uma asa aberta, representa um mocho, símbolo ambivalente de conhecimento mas também das sombrias regiões da cegueira nocturna. Na mesma arquivolta restam também os membros posteriores e parte do tronco de um leão ou, eventualmente, o que sobrevive de um grifo.

Nascendo do grande arco do portal (Fig. 11), mais dois pilares compostos enquadram o janelão e constituem a versão simplificada dos pilares laterais, repetindo alguns dos ingredientes formais e decorativos dos mesmos. Encontram-se igualmente mutilados na parte superior, terminando numa "rede" cruzada dos filetes de cada pilar e prolongam-se em pequenos pináculos ornamentados com folhagem e substâncias bulbosas (à direita).



Fig. 9. Fachada de Santa Cruz. Arquivolta superior do portal.



Fig. 10. Fachada de Santa Cruz. Representação de mocho no portal.

O campo entre os pilares definidores da estrutura do portal é preenchido com os elementos que se interligam com as esculturas dos Padres da Igreja. Com registo de nascimento também no arco do portal, através de uma folhagem que se cola à superfície arredondada da última arquivolta, apresenta-se um tronco nodoso, possivelmente a representação da Árvore da Vida, que inflecte numa curvatura de 90° para ser interrompido em corte vertical, constituindo o suporte da coluna que se situa entre os dois pares dos Doutores: à esquerda, São Gregório e Santo Ambrósio e, à direita, São Jerónimo e Santo Agostinho. Na base multifacetada da coluna encontra-se mais um tronco adornado com delicado motivo de laçaria (Fig. 12), a partir do qual nascem duas cornucópias da abundância com tratamento escultórico de grande finura, cujo prolongamento dá acesso às mísulas compostas que sustentam os Padres. Estas são predominantemente constituídas por folhagem quase

desaparecida, onde ainda se vislumbra uma bolota na composição decorativa que sustenta Santo Agostinho. A coluna entre os Doutores, de fuste liso e anel a meio, termina ao nível da cabeça destes por capitel de volutas que saem do ábaco, de estrutura triangular e pontas cortadas com decoração floral e vegetalista (Fig. 13). A cesta do capitel é preenchida com folhas de acanto presas por duplo drapeado. Os nichos dos Doutores apresentam a parte superior em concha e com o trabalho do formão em grande evidência. Por cima, projecta-se um "tímpano" definido por arcos de volta perfeita que nascem dos pilares laterais e são interrompidos pelo lado do janelão. Destes arcos, arrancam outros em formação cornucopial que atravessam os pilares que enquadram o janelão e se interrompem abruptamente ao nível dos capitéis mais exteriores das arquivoltas do mesmo janelão. A solução triangular que assim se constitui é preenchida na base com argamassa de cimento, escondendo um espólio soterrado no desnível formado entre os diversos panos da fachada. A decoração destes "tímpanos" é composta por arcos polilobulados e cairelados de onde pendem "cachos" de romãs, figos, mirtilos e outros frutos e plantas não identificáveis, com ausência de simetria pelos três motivos à esquerda e quatro destes motivos à direita.



Fig. 11. Fachada de Santa Cruz. Base de pilar que enquadra o janelão.



Fig. 12. Fachada de Santa Cruz. Tronco com motivos de laçaria e cornucópias.



Fig. 13. Fachada de Santa Cruz. Capitel entre os Doutores da Igreja.

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

Com uma definição arquitectónica de completo despojamento decorativo (cf. folha gráfica n.º 3, p. 37), a cornija onde assenta todo este conjunto mantém ainda as mísulas que, perdendo a funcionalidade no contexto onde ficaram depois inseridas, se situam no prolongamento dos colunelos exteriores do janelão. Estas mísulas, ligadas à respectiva cornija, indiciam pois uma situação inicialmente mais próxima da janela, alterada depois pela inserção dos três nichos. A comprová-lo, atente-se na presença de vestígios de diversa coloração que ainda se detectam na mísula da esquerda (Fig. 14). A elas se fixariam então as bases dos colunelos que enquadram a janela, num mesmo tempo estético que a decoração de folhagem e a máscara (na mísula à esquerda – Fig. 15) – com paralelo, aliás, na mísula (Fig. 16) que sustenta o nicho superior vazio do grande pilar lateral à direita, espécie de face demoníaca de cuja boca sai vegetação indefinida, numa “alegoria do Tempo”¹⁰³ –, também denunciam.

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



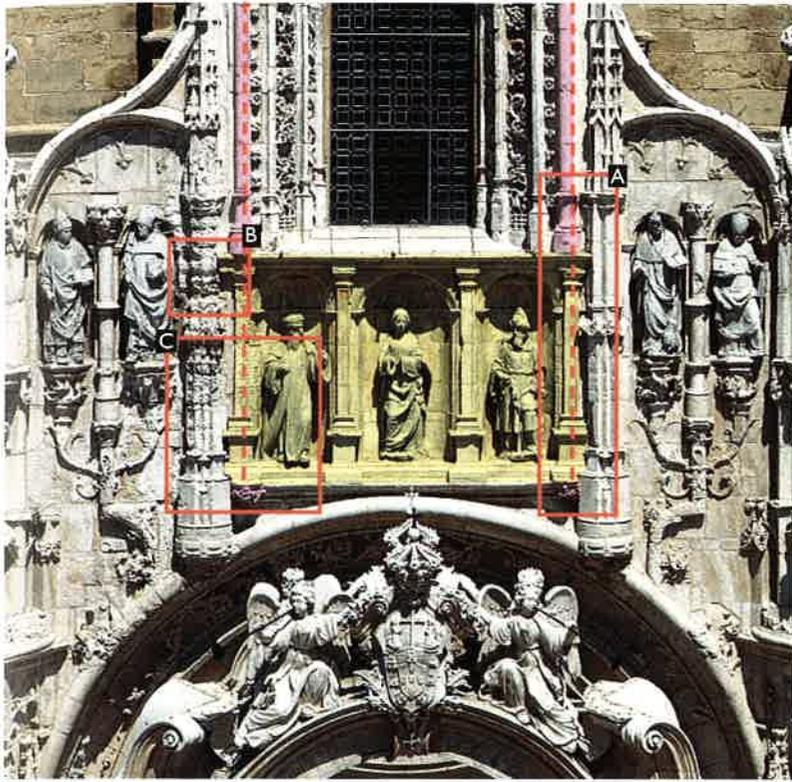
Fig. 14. Fachada de Santa Cruz. Mísula na cornija onde assenta o conjunto dos três nichos centrais.



Fig. 15. Fachada de Santa Cruz. Decoração da mísula da figura anterior.



Fig. 16. Fachada de Santa Cruz. Mísula no grande pilar lateral à direita.



Elementos preexistentes com indicação de ordem construtiva.

Zona da inserção dos nichos.



Elementos preexistentes com indicação de ordem construtiva.



Pormenor do encaixe, com os elementos preexistentes.



Junção em argamassa entre a fachada original e a inserção dos nichos



Mísula mantida após inserção dos nichos.

Folha gráfica n.º 3

Anotações históricas da construção —
Portal em pedra de Ançã

Intervenção no portal, com destaque para a alteração do janelão e a inserção dos nichos com as esculturas de João de Ruão.

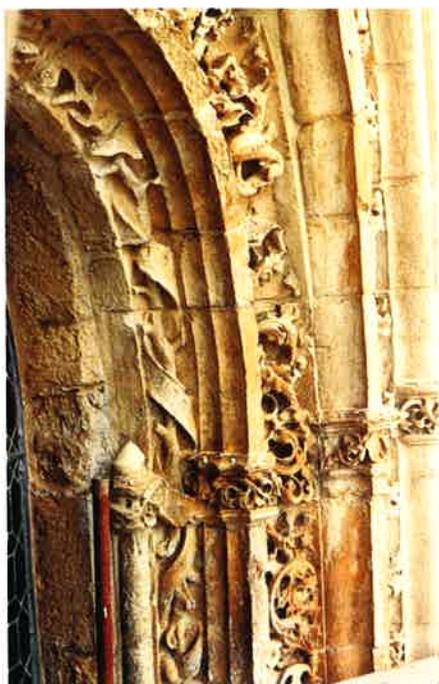


Fig. 17. Fachada de Santa Cruz. Janelão.

O entablamento coincide com o parapeito da janela que se constitui em jeito de portal reentrante (Fig. 17). Na realidade, toda a estrutura do janelão se demarca da restante composição, em pedra de Ançã, pela presença de uma argamassa separadora entre os dois conjuntos, o que permite conferir à janela um estatuto de unidade e anterioridade face à construção que se lhe adaptou.

Os intercolúnios e as arquivoltas que formam os arcos de volta perfeita da janela são preenchidos por decoração diferenciada, em que a sequência dos florões manuelinos dá lugar a uma vegetação vigorosa de folhas de acanto que também compreende uma "fauna" expressiva, como o grifo (Fig. 18) (repetido na parte superior da arquivolta) e o cavalo, unicórnio ou a figuração de Pégaso (Fig. 19), colocados sobre redes de cestaria que assentam em bases tratadas de forma tosca no parapeito da janela. No intercolúquio e arquivolta interiores, a decoração desenvolve-se pela representação de fita que se enrola à volta de tronco nodoso¹⁰⁴ (Fig. 20). Este motivo, por vezes com um tratamento sinuoso de grande virtuosidade e independência, é repentinamente cortado sem ligação cuidada ao parapeito (Fig. 21), apresentando-se com descontinuidade clara em várias aduelas. Mais uma vez, a presença de indícios que denunciam as alterações a que a janela foi sujeita. Os capitéis dos colunelos (Fig. 22) são também preenchidos por uma vegetação constituída por folhagem diversa onde se inscrevem parras, cachos de uva e alcachofras. A encimar este conjunto, um motivo pentagonal moldurado e de campo vazio¹⁰⁵ assenta sobre o último arco da janela, com ligação a este através de mais um enrolamento vegetalista. Sobrevive, à direita, uma mísula (Fig. 23) decorada com folhas de acanto e seis esferas inseridas num plano inferior, que não alinha perfeitamente com o respectivo ângulo do pentágono. À esquerda, restam apenas vestígios de folhagem colada ao arco, sem função aparente. Ou, porventura, aquilo que sobrevive de uma outra mísula.



Fig. 18. Fachada de Santa Cruz. Representação de grifo na base esquerda do janelão.



Fig. 19. Fachada de Santa Cruz. Representação de cavalo (?) na base direita do janelão.



Fig. 20. Fachada de Santa Cruz. Decoração do janelão.



Fig. 21. Fachada de Santa Cruz. Corte abrupto na decoração da figura anterior.

Não abundam os sinais da individualidade presentes na composição em pedra de Ançã (cf. folha gráfica n.º 4, p. 40). Para além da presumível assinatura de Diogo de Castilho já referida, regista-se, na face superior do arco do portal, no mesmo plano e imediatamente à sua esquerda, uma espécie de N deitado, mas exposto com clareza e intencionalidade. Não sabemos a que se reporta tal marca e ousado seria, embora fosse hipótese tentadora,



Fig. 22. Fachada de Santa Cruz. Capitéis dos colunelos no janelão.

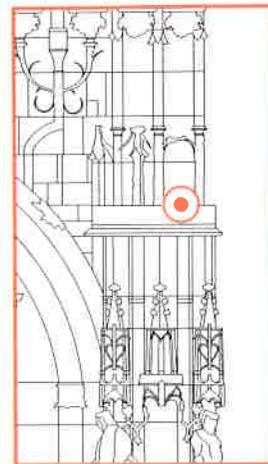


Fig. 23. Fachada de Santa Cruz. Mísula superior no janelão.

ligá-la a um dos nomes dos intervenientes no portal. Tal como desconhecemos o significado do T tombado que se encontra na base do pilar que, à direita, arranca do arco do portal, porventura, também um indício da vontade de fixar uma marca pessoal. De sentido ainda menos claro são os registos presentes na "bacia" do grande pilar direito¹⁰⁶. Aí se alinham, em curvatura, sete marcas indecifráveis, parecendo a primeira um R, a quarta um V, a quinta um O e a sétima um W. Não podendo, por enquanto, atribuir-lhes um significado preciso, resta a certeza de que as pedras constituem também um espaço de ligação ao universo inquietante das manifestações do oculto, como oculta é a localização destes sinais.

Referência especial deve ser feita às esculturas avulsas que ainda preenchem alguns nichos da fachada em pedra de Ançã. Na realidade, todas são cópias feitas em cimento em oficina do Porto e substituem as originais que se encontram em várias capelas do claustro. O avançado estado de deterioração destas esculturas, fruto da exposição às intempéries em condições absolutamente nefastas, levou a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais à sua substituição a partir de 1976, num processo que seria concluído em 1981¹⁰⁷. Nos dois nichos laterais e inferiores do pilar direito da fachada encontram-se dois Apóstolos não identificáveis, enquanto no nicho superior direito do mesmo pilar é possível reconhecer São Tiago. No pilar esquerdo os nichos inferiores estão vazios mas superiormente está colocado mais um Apóstolo cujo tratamento, de grande serenidade e barba aparada, parece indiciar a figura de São Pedro. As já referidas figuras dos Padres da Igreja, e as três centrais, completam o conjunto das onze esculturas que sobrevivem na fachada.

Todas elas, excluindo as três últimas (cf. folha gráfica n.º 5, p. 41), adquirem proporções desmedidas relativamente ao espaço onde se inserem, obrigando à destruição dos elementos que formam os seus nichos. Assim, São Pedro (?) e São Tiago medem respectivamente 1,72 m e 1,76 m de altura, encaixando-se num campo enriquecido por grossos troncos cruzados e obrigatoriamente mutilados pela colocação das esculturas. Os Apóstolos da zona inferior atingem 1,65 m (o da esquerda) e 1,63 m (o da direita) para os nichos cujas dimensões não ultrapassam 1,60 m. Por seu lado, São Gregório e Santo Ambrósio medem 1,86 m e 1,90 m, respectivamente,



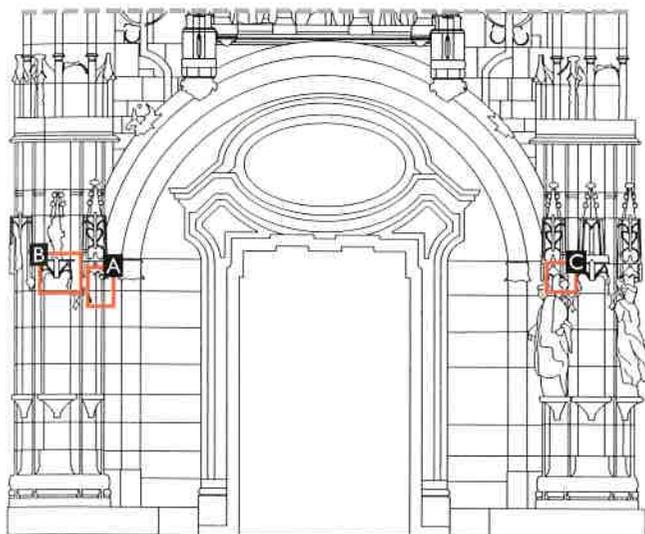
Y 100
d
v
c
s
w

Relatório dos trabalhos de conservação e restauro da fachada da Igreja de Santa Cruz de Coimbra

Folha gráfica n.º 4

Anotações históricas
da construção —
Portal em pedra de Ançã

Siglas encontradas na face superior de um bloco. A zona foi recoberta com argamassa de modo a facilitar a drenagem da água pluvial.



Tampa

Nicho sujeito a alteração – sem escultura.
Os elementos decorativos foram removidos.



B

Tampa

Nicho sujeito a alteração – sem escultura.



Sem tampa – é visível a mutilação dos elementos decorativos.



C

Nicho sem alteração – com escultura.

Folha gráfica n.º 5

Anotações históricas
da construção –
Portal em pedra de Ançã

Nichos com alterações provocadas pela mutilação dos elementos decorativos e com a colocação de tampas em pedra de Ançã.

e estão colocados em nichos cujo remate atinge 1,70 metros. Finalmente, as figuras de São Jerónimo e Santo Agostinho medem 1,70 m e 1,75 m de altura, colidindo o último com o remate do seu nicho situado a 1,74 m. Acrescente-se que também a corporalidade dos Apóstolos, sobretudo dos dois colocados na zona inferior, acabam por interferir com as dimensões em largura dos respectivos nichos, acentuando esta insólita inadequação. A remodelação do portal nos meados do século XVIII, com a inclusão do óculo de molduras sucessivas acima da porta de verga recortada, teria funcionado como a solução adequada à época para resolver a eventual deterioração do portal e, simultaneamente, contribuído para a perda definitiva da primitiva composição. Porventura, fruto da reforma efectuada por D. Gaspar da Encarnação (1723-1752)¹⁰⁸, a nova entrada do templo opta pela conjugação de linhas rectas e curvilíneas que estabelecem um vazio iconográfico no espaço mediador das sensibilidades quinhentista e setecentista.

O arco triunfal, atribuído a José do Couto dos Santos Leal¹⁰⁹, que em 1796 ainda não constava do desenho de José Carlos Magne (Fig. 24), é obra feita na transição dos séculos XVIII e XIX, invocando uma linguagem barroca, fora de tempo, que tenta, porventura, a recuperação de uma força e dignidade perdidas. Não sendo pacífica nem a data da sua execução nem a atribuição¹¹⁰, o guarda-vento define-se por uma composição arquitectónica de duas faces iguais a partir de arco de volta perfeita apoiado em pilastras jónicas, "em feitiço de apoio de hermes"¹¹¹ e decoradas com flores e romãs abertas entre as volutas dos capitéis. Superiormente, grandes volutas interrompidas sustentam quatro anjos-famas, conservando ainda os dois virados à praça as respectivas trombetas. O escudo da congregação crúzia, com o *Agnus Dei* e a cruz na face voltada à igreja e mais dois anjos que seguram também a cruz na face mais visível, encimado pela coroa fechada, dominam o programa iconográfico do triunfo da Igreja¹¹².

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

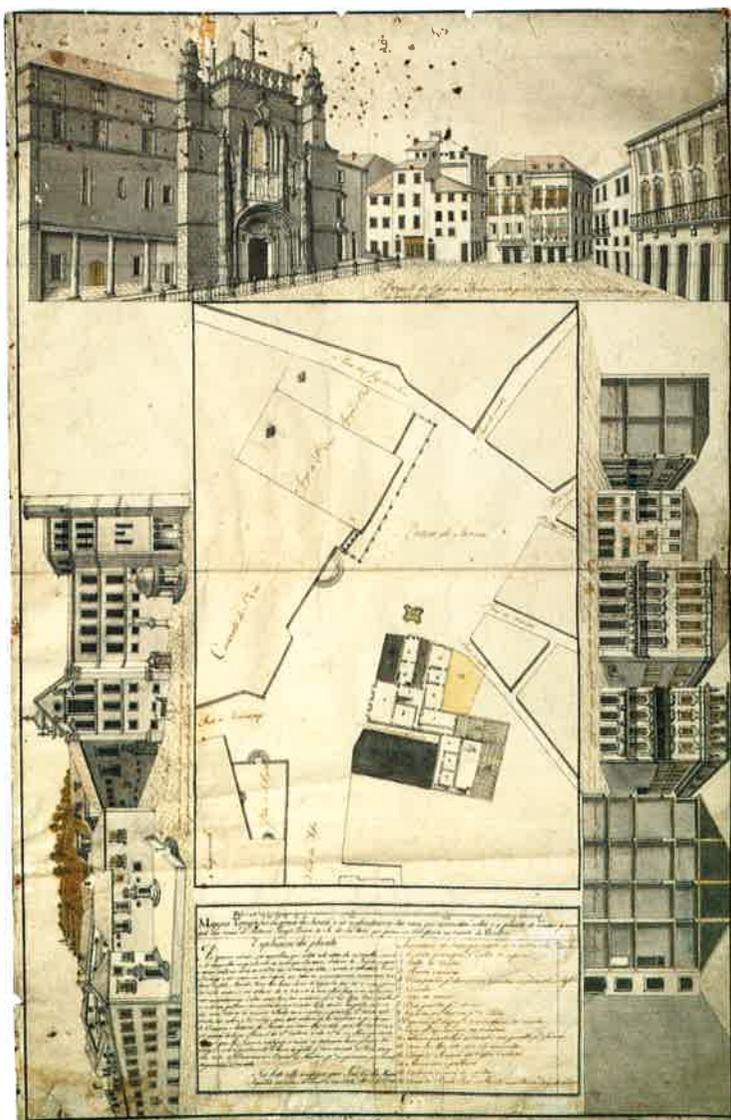


Fig. 24. Desenho aguarelado com vários aspectos do Largo de Sansão. José Carlos Magne, 1796. Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, inv. n.º 2941.

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

Com rigor quase fotográfico, é o desenho que Haupt fez decorrido aproximadamente um século¹¹³. Neste, não ganha especial importância a fachada da igreja, que se manteve, mas os corpos laterais a norte e a sul, correspondentes às dependências já então ocupadas pela Câmara Municipal e à Igreja de São João. Na realidade, a disposição do plano de fachada do corpo a norte mantém-se com a mesma volumetria de finais do século XVIII, apenas com o abandono da galeria térrea. As instalações camarárias ganhavam o espaço que, a breve prazo, haveria de ser totalmente remodelado.

À procura da “majestade”

A primeira descrição conhecida da fachada data de 1540 e foi dada à estampa no próprio mosteiro no ano seguinte. Expressa-se nestes termos a pena de D. Francisco de Mendanha: *“O portal da Igreja principal sta entre duas torres mocicas de altura mediana & de canto talhado, & dizese portal da Magestade porque em o frontespicio delle sta a imagem de deos Padre em a forma que comumente se soe pintar, & em redor imagens de alguns Patriachas & Sanctos do velho Testamento, & da Virgem gloriosa que foy principio do nouo, & todo em perspectiua contrafeyto per o natural, esculpido em pedra muy custosa & especial.”*¹¹⁴

Por volta de 1589, frei Jerónimo Roman, possivelmente decalcando a versão de D. Francisco de Mendanha ou outros apontamentos disponíveis, haveria de fazer novo relato das suas memórias sobre a visita ao mosteiro: *“Está el portal dela Iglesia entre dos Torres fuertes y masissas, de mediana altura, lavradas de piedra muy buena, y esta puerta es dicha dela Magestad, porque en el frontespicio de ella está Dios Padre con estremada postura y grandeça de manera que le encadea mucho el titulo, y está tan acompañada esta imagen de muchos Patriarchas, y algo mas abaxo la Reyna de el Cielo, que nó ay mas que desear y ver; porque las figuras tienen tanta perspectiva, y está todo tan al natural, y con tanta costa que muestra bien el poder del Monasterio: A la entrada tiene una coluna, de manera que siendo solo un arco sobre que se arma la puerta haze dos con aquella division dela coluna, y con ser dos, cada puerta es mui grande, y mui capaz.”*¹¹⁵

Se bem que não completamente explícitas, dando azo a interpretações diversas, estas descrições têm o mérito de revelar o conteúdo iconográfico do portal e a sua constituição em entrada formada por arco duplo definido

por uma coluna ao centro, à semelhança da opção tomada no portal sul do Mosteiro dos Jerónimos. E se não há divergência quanto à dupla entrada na igreja, já a colocação dos registos iconográficos que contemplam as imagens do Antigo Testamento conciliadas com a presença da Virgem "*que foy principio do nouo*", é motivo de alguma discordância. Seguindo as palavras de A. Nogueira Gonçalves, "*Quiz-se ver [...] e repetidamente se tem escrito, que a imagem de Deos Padre estava na pilastra divisória da porta; ao que se era levado pela sugestão doutros portais e nomeadamente do de Belém com a estátua do Infante*"¹¹⁶. O ilustre historiador de Coimbra, fundamentado sobretudo na descrição de frei Jerónimo de Roman, coloca em frontão semicircular (usual nas composições retabulares dos meados do século), acima dos três nichos centrais, a figura do Padre Eterno¹¹⁷. Pedro Dias, na mesma linha de coincidente interpretação, apresenta a alternativa do frontão triangular também a colidir com a actual configuração do janelão¹¹⁸.

O janelão sofreu alterações. Em data incerta foi alteado e reduzido em altura, como o comprovam os colunelos que ainda se podem ver na parte interna do coro da igreja que descem 1,61 metros até ao pavimento do mesmo coro e pelos remates inferiores dos intradorsos que formam as arquivoltas do janelão. As razões desta alteração têm que se situar na edificação do coro alto e na necessidade de protecção deste espaço. E se o novo coro estava pronto em 1531, é por essa data que a remodelação tem de ser pensada, com o preenchimento desse campo, agora vazio, pelos três nichos que albergam as esculturas de David, da Virgem e do Profeta. Na realidade, se estas esculturas se adequam ao momento ruanesco que tem correspondência nítida noutros contextos como a não distante Porta Especiosa, surpreende, por esta data, a intenção de "canónico" classicismo com a mais absoluta contenção decorativa nos registos arquitectónicos aí presentes. Na década de 30 do século XVI, João de Ruão (porque, pela análise estilística, se não pode duvidar da sua atribuição para as três esculturas, que se distanciam da força anímica das restantes imagens do portal) empenhava-se na divulgação dos mais singelos e delicados ornatos que cobriam as superfícies parietais dos motivos arquitectónicos dos seus retábulos. Por outras palavras: se as três esculturas do enxerto central se enquadram cronologicamente na década da construção do coro alto, já a estrutura arquitectónica onde se inserem parece fugida ao tempo como que prefigurando uma sensibilidade de futuro que rejeita a carga ornamental envolvente. Mas, também em História de Arte, nem sempre os elementos disponíveis se acomodam conciliatórios nas "gavetas" confortáveis do entendimento pacífico. Não podendo explicar o suposto "desentendimento" estético-temporal desta intervenção posterior à estrutura basilar do portal em pedra de Ançã, resta pois a hipótese de aqui se constituir uma das primeiras versões na cidade do despojamento e da "pureza" dos elementos em arquitectura, em detrimento de uma interpretação mais dinâmica trazida pelo ornamento. Por outro lado, e decorrente da empreitada estabelecida no contrato de obras com Castilho em 1528, também o portal que estabelece a ligação entre o refeitório e o Claustro do Silêncio já evidencia essa preferência pela sobriedade decorativa e a aposta nos caminhos do classicismo.

As dimensões do primitivo janelão, ideado por mestre Boytac, cujo peitoril vinha sensivelmente bater pela cintura das três esculturas (contando do exterior o mesmo 1,61 m que se conta no interior), não deixavam espaço alargado para a inserção de convicto e determinante programa iconográfico. Mas, logo acima da última e exterior arquivolta do portal, desenha-se com firmeza uma cornija de sustentação com duas mísulas sobreviventes que se encontram na mesma linha dos colunelos exteriores da janela e que, possivelmente, arrancariam daqui. Foi essa cornija aproveitada para servir de base aos três nichos posteriores. O que sustentaria semelhante cornija não o sabemos com rigor mas não é difícil pensar numa decoração essencialmente

composta de folhagem entre a arquivolta do portal e a base da janela. A acreditar na existência de um frontão, semicircular ou triangular albergando a imagem do Padre Eterno, poderíamos aí colocá-lo mas então o enxerto dos três nichos teria que ser posterior a 1589, altura em que frei Jerónimo de Roman ainda viu a figura de Deus-Pai. Posta de lado tal hipótese, negada pela definição temporal das três esculturas, e não se vislumbrando qualquer vestígio da presença de um frontão na parte superior dos nichos e actual peitoril do janelão, colidindo com ele, a alternativa possível é colocar todo o conjunto figurativo descrito no século XVI no tímpano do portal. Tanto mais que as argolas de ferro e os três tirantes que o peitoril da janela ainda preserva e cuja função seria a de pendurar os *"Sanbenitos que alli debaxo de el Coro tiene puesto el Santo Oficio en testimonio de la dureça de esta gente, y su inconztañcia en la fé"*¹¹⁹, inviabilizam também a colocação de qualquer frontão naquele lugar. Atentando melhor nas palavras das duas descrições, a figura de Deus-Pai tem *"em redor"* de si ou está *"acompanhada"* de Patriarcas e Santos tendo, *"algo mas abaxo"*, a Virgem. Mesmo que a Virgem pudesse coincidir com a Senhora que se situa no nicho central, julgamos que as reduzidas dimensões que teria que ter o suposto frontão, aleatoriamente colocado acima, não poderiam ser suficientes para albergar a multidão formada pelo Padre Eterno, Patriarcas e Santos do Velho Testamento. O tímpano, que o portal teria, obrigatoriamente, dada a existência de coluna medial, afigura-se, assim, como a alternativa mais credível para a colocação, com imediata visibilidade, de uma iconografia de conciliação entre o Velho e o Novo Testamento. O que, na realidade, os dois observadores quinhentistas fazem é descrever, porventura, o que lhes estava mais próximo, não se preocupando em fazer do portal uma narração mais particularizada que incluísse o mundo imagético complexo que extravasava o âmbito restrito do portal de entrada. De facto, nunca foi dado o real valor às extraordinárias dimensões deste tímpano. Completamente desfigurado no século XVIII, e perdendo a visibilidade com a edificação do arco triunfal, têm sido esquecidas as potencialidades iconográficas que seria capaz de conter. A execução, pela primeira vez, de um desenho à escala da fachada em pedra de Ançã¹²⁰ (Fig. 25) possibilitou uma melhor percepção do enorme campo do tímpano que, necessariamente, teria de ser dotado de

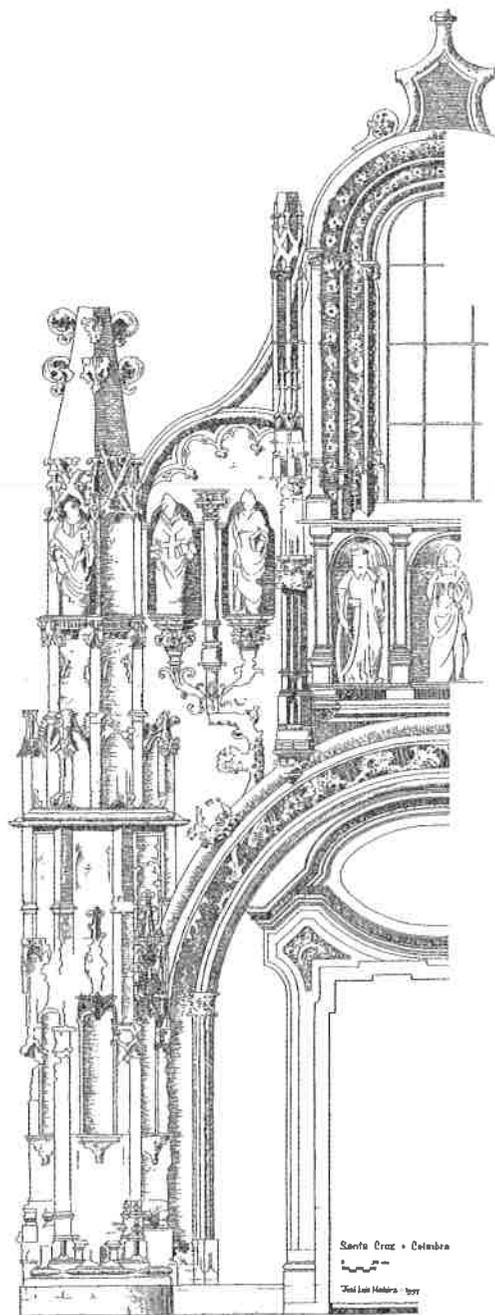


Fig. 25. Fachada de Santa Cruz. Desenho à escala do portal em pedra de Ançã. José Luís Madeira, 1997.

uma iconografia impositiva virada à praça dominada pelo mosteiro. O tímpano corresponderia, assim, ao "frontespício" evocado nas descrições contendo, à maneira de composição pictórica e tratamento em perspectiva, a multidão figurativa da qual se excluem os Apóstolos. A posição da Virgem¹²¹ estaria, deste modo, remetida para o mainel central (à semelhança do que acontece com a escultura do infante D. Henrique no portal sul do Mosteiro dos Jerónimos ou no portal da Igreja da Conceição Velha de Lisboa) ou, com maior verosimilhança, para o campo do próprio tímpano. Assim acontece com muitas das composições pictóricas da época, denunciando um programa iconográfico de leitura acessível ao qual a encomenda recorria frequentemente. Outro problema, por enquanto insolúvel, prende-se com a estatuária que preenche a estrutura em pedra de Ançã. A crítica tem sido unânime em atribuir as três esculturas centrais a João de Ruão e as oito restantes, dos Doutores da Igreja e dos quatro Apóstolos sobreviventes, a Nicolau Chanterene. E se a sua análise não permite discordar de semelhantes atribuições, a verdade é que a dissonância entre as suas dimensões e aquelas dos nichos onde se inserem cria uma situação verdadeiramente insólita em casos afins. Com efeito, apenas as três esculturas de Ruão se adequam às dimensões dos seus nichos. Todas as outras colidem com os elementos dos respectivos nichos sendo mesmo necessário destruí-los para que aí se possam encaixar. Assim acontece com os quatro Doutores da Igreja que, nalguns casos, partem o remate da concha do nicho (Fig. 26), com o São Pedro (?) e São Tiago (Fig. 27) que, nos extremos laterais (à esquerda e à direita) dos grandes pilares laterais, têm de partir os elementos de troncaria dos nichos, e com os dois Apóstolos no nível



Fig. 26. Fachada de Santa Cruz. São Jerónimo.



Fig. 27. Fachada de Santa Cruz. São Tiago (pormenor).



Fig. 28. Fachada de Santa Cruz. Cabeça de Apóstolo no nível inferior do pilar direito.



Fig. 29. Fachada de Santa Cruz. Campo de nicho superior no pilar esquerdo.

inferior do pilar direito que, igualmente, destroem os remates dos seus baldaquinos (Fig. 28). Nestes dois pilares laterais fundou-se espaço para albergar dez imagens tendo desaparecido seis. Mas, o nicho superior que se encontra vazio no pilar esquerdo conserva ainda parte de uma decoração saída da volumosa troncária disposta em X que se constitui à maneira de dossel (Fig. 29). Se aqui tivesse estado alguma vez uma escultura da envergadura das outras, tal não poderia acontecer, pelo simples facto de não caberem as duas, a escultura e a decoração. Assim, ou este espaço foi preenchido com uma escultura mais pequena do que as suas congéneres (situação incompreensível) ou então, e desde sempre, permaneceu vazio.

Mas, na realidade, não sabemos se Nicolau Chanterene alguma vez terá acabado a obra. Acreditando que sim¹²², e perdida a leitura da estatuária ausente, impressiona a falta de coordenação entre dois mestres da envergadura de Castilho e Chanterene na adequação das esculturas aos seus nichos. Tal circunstância, sem paralelo nas obras executadas ou dirigidas pelo arquitecto ou pelo escultor, poderia entender-se pela distância temporal que medeia o princípio e o fim desta empreitada. Eventualmente, e com a estrutura arquitectónica do portal já montada, o espaço de alguns anos poderia ser suficiente para a perda das medidas rigorosas dos nichos. Ou as esculturas foram feitas, sem rigor de medição, por executantes que copiaram os modelos preparatórios do mestre. À fragilidade destas hipóteses poderia ainda juntar-se a possibilidade de que as oito esculturas sobreviventes, dos Apóstolos e dos Doutores, tenham sido executadas para outro local. Mas, da mesma forma, não vislumbramos no espaço do mosteiro crúzio, e em cronologia adequada à estadia de Chanterene, onde se pudesse inserir tal conjunto escultórico, manifestamente adequado ao programa iconográfico da fachada da igreja.

Também não podemos saber se estas esculturas se encontram no exacto local de origem. Admitindo que as três ruanescas e os quatro Doutores continuam obedientes a uma estratégia iconográfica inicial, os quatro Apóstolos dos pilares laterais podem, igualmente, manter-se no seu lugar primitivo. Mas são dez os nichos reservados nos pilares. Os dois Apóstolos "em falta" encontrariam o seu lugar "natural" nas bases formadas por entrançado no nível inferior e lateral à porta de entrada. Supostamente, e respeitando uma iconografia usual, aí se colocariam as esculturas de São Pedro e São Paulo¹²³. Porém, se a figura que se encontra superiormente à esquerda for São Pedro, como parece, a suspeita de uma mudança é inevitável, o que conduz a um intrincado labirinto de decifração iconográfica¹²⁴. Outra possibilidade é a inserção das duas figuras nos dois espaços laterais à porta de entrada, atendendo a que, entre o arco que permanece, haveria lugar para a colocação da porta geminada e das duas imagens laterais. *Grosso modo*, poderíamos pensar essas duas imagens nas superfícies parietais que a reforma do século XVIII deixou então vazias.

O que falta seguramente no portal é a simbólica da majestade do rei. Na cadeia dos espaços carismáticos do reinado¹²⁵, os emblemas régios estão sempre presentes em comportamento plástico de glorificação ao poder temporal. Impõem-se em contextos político-ideológicos de grande relevância como a Batalha, Tomar, Belém ou as próprias estruturas tumulares de Santa Cruz, e não estão nunca ausentes nos edifícios, laicos ou religiosos, de patrocínio real. Em conjugação com o programa iconográfico de matriz religiosa no portal crúzio, a presença da esfera armilar, da cruz de Cristo ou do escudo régio, isoladamente ou em articulação, daria o cunho emblemático da partilha do poder reforçando a sua representação.

A localização dos símbolos régios em Santa Cruz é incerta, dada a ausência de quaisquer vestígios disso reveladores. Normalmente, organizam-se nos tímpanos ou nas arquivoltas dos portais, espaços privilegiados para a exposição do poder.

A imagem do poder teria, porventura, desaparecido da face crúzia nos meados do século XVIII, aquando da campanha das obras que suprimiram as majestades representadas.

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

Dos arcos que formam os "tímpanos" por cima dos Doutores (cf. folha gráfica n.º 6, p. 49), nascem duas molduras (uma mais interior arredondada e outra facetada) que atravessam os pilares que arrancam do arco do portal e inflectem decididamente sobre o último arco do janelão não chegando a interferir com ele (Fig. 30). À direita, a moldura interna tem mesmo o seu registo de nascimento no intradorso do arco por cima das figuras de São Jerónimo e Santo Agostinho (Fig. 31). Mais do que o desejo eventual de formulação de um arco conopial como remate de toda a estrutura, pensamos que aqui se evidencia claramente a tentativa de ligação da composição montada a partir de 1522 ao janelão, organizado já pelas campanhas de Boytac. Decisivo para a colocação da janela em cronologia mais recuada e em sintonia com as obras da fachada concluídas em 1518, é o facto de toda a sua estrutura compositiva, incluindo o motivo pentagonal cimeiro, se demarcar da restante produção em pedra de Ançã. A junção entre as duas não foi exemplarmente conseguida mas o efeito visual de harmonia e unidade permanece, tendo tal "anomalia" passado sempre despercebida.

Com efeito, é verdadeiramente um tempo de transição que se manifesta no "Portal da Majestade" (cf. folha gráfica n.º 7, p. 50). Um tempo de procura de uma linguagem impositiva que aproveita e desenvolve uma sensibilidade volumétrica do Manuelino mas que se deixa já seduzir pelos valores imagéticos do Renascimento emergente. As cestas gomadas que se alternam com os animais marinhos na balaustrada superior, constituem a primeira abordagem em Coimbra aos designados "motivos lombardos" que, progressivamente, iam ganhando



Fig. 30. Fachada de Santa Cruz. Molduras interrompidas sobre o arco do janelão.



Fig. 31. Fachada de Santa Cruz. Registo de nascimento de moldura da figura anterior.



Fig. 32. Portal axial da igreja do Mosteiro dos Jerónimos. Composição decorativa que sustenta a figura de São Vicente.



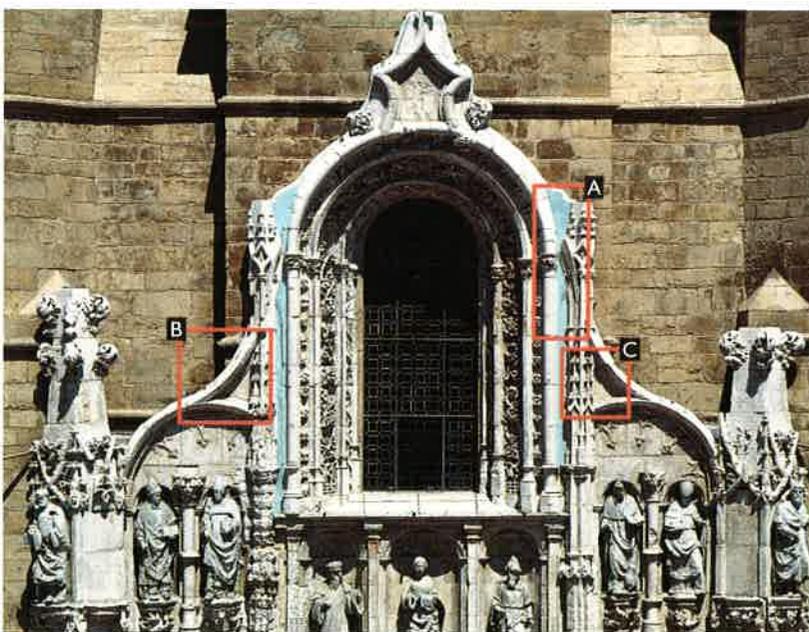
— Linha de desenvolvimento que estabelecia a ligação entre os elementos preexistentes de desenvolvimento do antigo arco.

— Interrupção no desenvolvimento do antigo arco.



Ligação entre elementos arquitectónicos realizada com argamassa.

— Interrupção do antigo arco.



Preenchimento com pedra.

Argamassa.



Preenchimento com argamassa.

Folha gráfica n.º 6

Anotações históricas
da construção —
Portal em pedra de Ançã

“Alterações” detectadas ao nível do janelão superior do portal.



Relatório dos trabalhos de conservação e restauro da fachada da Igreja de Santa Cruz de Coimbra

Folha gráfica n.º 7

Anotações históricas
da construção —
Portal em pedra de Ançã

O conjunto constituído pelo janelão superior e os nichos centrais apresenta-se estruturalmente separado do resto do portal por uma faixa perimetral de preenchimento em argamassa.

o espaço decorativo nacional. O tronco envolto em folhagem que surge do grande arco triunfal e que, com simetria intencional, inflecte numa curva acentuada para ser subitamente cortado, dá acesso a uma coluna com delicados ornatos de laçaria donde nascem duas cornucópias cuja finura de tratamento contrasta com o mundo decorativo envolvente¹²⁶. Mas o campo onde se insere o conjunto destas colunas com as cornucópias não pressupõe uma redefinição ornamental posterior, fruto de novas intenções ou da necessidade de preenchimento de um espaço remodelado como aconteceu com a imposição dos três nichos centrais. A ausência de juntas entre os diversos elementos trabalhados, como no pilar que enquadra o janelão e arranca do arco da porta e a parte superior da cornucópia da esquerda (na parte direita da fachada), ou entre a parte superior da cornucópia da direita e o grande pilar extremo da direita da fachada ou ainda entre o capitel da coluna de laçaria e a base da coluna que se lhe sobrepõe entre os Doutores da Igreja, comprova um projecto unitário feito de compromissos previamente assumidos.

As mísulas onde assentam os Doutores são diferentes daquelas que, superiormente, sustentam os Apóstolos, e se as primeiras se apresentam de recortes facetados, as segundas, em meio círculo com um campo liso ou preenchido com bandas verticais¹²⁷, aproximam-se mais da contenção decorativa e dos modelos formais do Renascimento. Os elementos aparentemente mais dissonantes entre si conjugam-se em harmonia premeditada e denunciam a vontade de actualização e de mudança sem rejeitar os valores da tradição. Tal como acontece com o capitel composto de volutas e cesta preenchida com folhas de acanto presas por fino drapeado entre as cabeças dos Doutores, que se integra num programa decorativo que implica também a presença de troncos e grossa folhagem nos capitéis que emergem das cornucópias e se ligam, sem junta, às mísulas vegetalistas dos Padres.

As aproximações já feitas por Pedro Dias, dos portais do Mosteiro dos Jerónimos aos espaços europeus congéneres¹²⁸, são também válidas para o portal da Igreja de Santa Cruz de Coimbra. Mas, para além das afinidades detectáveis pela carga ornamental e escultórica das fachadas das igrejas além-Pirenéus, é sobretudo na Espanha dos Reis Católicos e de Carlos V que se erguem, em idêntica atitude de compromisso entre a plasticidade gótica e o Renascimento, os mesmos sinais do discurso do poder¹²⁹, tal como acontece nas fachadas portuguesas tradutoras desse momento decisivo da aposta explícita na centralização régia. Nos edifícios hispano-flamengos consagrados como os colégios de São Paulo (Juan Guas, 1486-1492) e São Gregório (Juan Guas e Gil de Siloe, 1488-1496) de Valladolid ou a Igreja de Santa Maria de Aranda de Duero (c. 1505), cujas fachadas se organizam à maneira de grandes retábulos intensamente preenchidos, encontram-se os exemplos maiores que certificam uma unidade ibérica relativa. Neles se concretiza, assim, a presença dos elementos decorativos de matriz religiosa conciliados com os registos heráldicos tratados em grande evidência. Para além destes espaços de enorme expressividade plástica, com paralelo declarado nos grandes conjuntos retabulares dos últimos anos do século XV e primeiros do século seguinte, outras fachadas de recorte já decididamente renascentista, como o Colégio de Santa Cruz em Valladolid (c. 1491)¹³⁰ ou a fachada do Hospital dos Reis Católicos em Santiago de Compostela (1518), persistem na adopção do sentido de verticalidade em conjugação com as superfícies murais onde se inserem, continuando a utilizar os esquemas de contrafortagem lateral. Efectivamente, a Espanha prolongou esta modalidade "retabular" adaptada e encaixada entre poderosos contrafortes, como se verifica ainda na fachada principal da Igreja de Santa Maria de Pontevedra (1541) ou na fachada norte da Catedral de Plasencia (1522-1558)¹³¹.

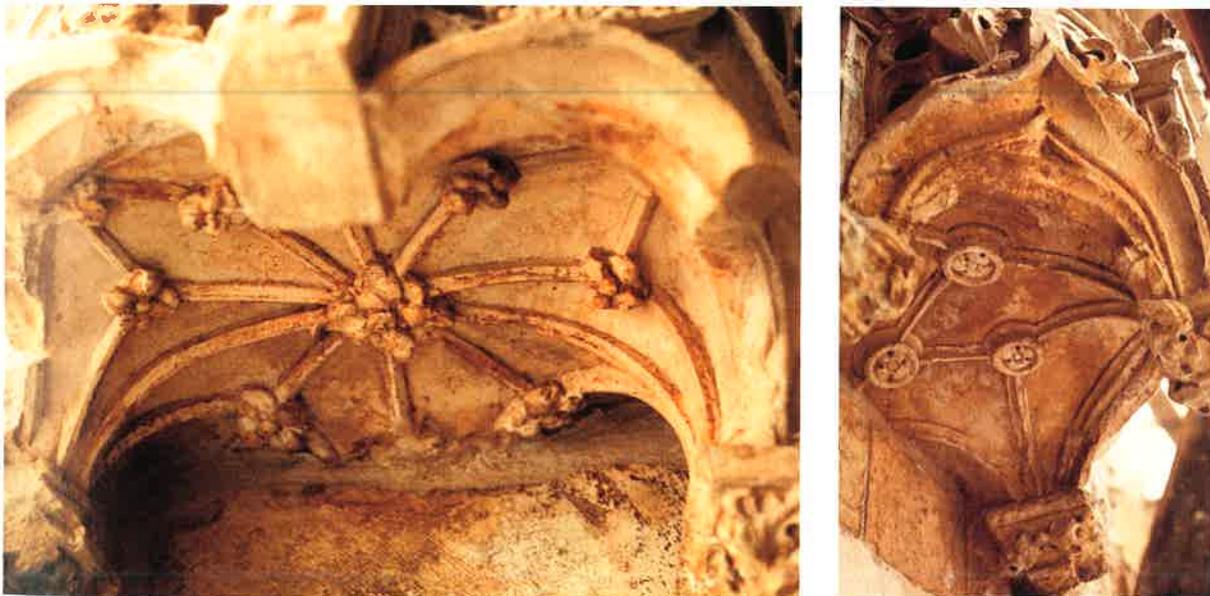
A retórica da “majestade”

É flagrante a aproximação entre a estrutura “retabular” do portal e as composições tumulares dos reis no interior da igreja. O mesmo vocabulário estético de transição, a aplicação dos mesmos elementos ornamentais que no portal, fruto do desgaste irreversível da exposição ao tempo, estão consideravelmente diluídos, a mesma projecção de força imagética retirada da consciência de uma capacidade interventiva nos caminhos político-ideológicos da comunidade.

Se bem que, por 1535, na sequência da mudança efectuada do cruzeiro da igreja para as paredes laterais da capela-mor, seja manifesta a preocupação de uma melhor adequação ao novo espaço ocupado, as sepulturas dos reis não teriam sofrido alterações substanciais¹³². Mantiveram, com certeza, a estrutura formal e decorativa que ainda hoje permanece, com a fortíssima carga retórica de conciliação entre os valores do sagrado e do profano. Organizados à maneira de grandes arcos triunfais ladeados por dois pilares compostos onde se inscrevem dois andares de nichos, perfazendo para cada túmulo doze figuras, os “vãos” tumulares mantêm a simbologia de acesso ao espaço do divino e neles se conjugam as esculturas jacentes dos reis com a vigilância das entidades sagradas da Virgem, dos Apóstolos, dos Doutores da Igreja, Profetas, Evangelistas, Virtudes Cardeais e Teológicas... Enquanto isso, nos “túmpanos”, a presença, em evidência, dos emblemas mais carismáticos do rei D. Manuel acompanhando o programa de exaltação aos fundadores da monarquia, resalta a intenção propagandística, “*centrada num autêntico mito das origens que procurava «elevar» a figura do próprio monarca*”¹³³. Sobrepondo-se ao arcosólio de primeiro plano eleva-se um segundo nível, literalmente encaixado entre os arranques das nervuras da abóbada da capela. Assente sobre cornija saliente, aí se formula novo arco, agora abatido, em cujo campo a decoração se cinge à representação de dois anjos que seguram o escudo régio. Numa palavra, a simbólica da glorificação do momento profano encarnado pelo rei e o estabelecimento claro de um fio condutor entre D. Manuel e D. Afonso I (com pretendida auréola de santidade), conferindo ao *Venturoso* a consagração do mito contido na teoria providencialista da origem divina do poder.

Os “portais” que conduzem os dois primeiros reis à esfera mítica do sagrado pela mão esclarecida do rei D. Manuel, “iluminado” pela *razão* que legitima o seu poder, encontram nítido paralelo na obra mais paradigmática do seu reinado: o Mosteiro dos Jerónimos. É sobretudo no portal virado a sul no Mosteiro de Belém que as arquitecturas tumulares de Coimbra encontram a sua mais sólida fonte de inspiração, quer ao nível da organização compositiva quer através da cadeia de complementaridade simbólica que liga os dois conjuntos¹³⁴. Tal como na porta travessa hieronimita, também as sepulturas de D. Afonso Henriques e de seu filho D. Sancho I se perspectivam em visualização imposta por um grande sentido de verticalidade, definido por vários planos em altura. O janelão dos Jerónimos dá, em Coimbra, lugar à formação de um nicho superior preenchido pelos relevos escultóricos dos anjos segurando a heráldica do Reino, mas o protagonismo da figura da Virgem é idêntico nos dois conjuntos. E, enquanto a porta do “príncipe sem coroa”¹³⁵ dá acesso ao panteão régio ideado por D. Manuel, a Igreja de Santa Cruz, que inscreve os elementos discursivos do poder numa fachada românica adaptada, constitui-se em espaço funerário privilegiado no acolhimento dos fundadores do Reino. É como que uma cadeia regeneradora cujas origens se encontram em Coimbra e vão terminar no panteão manuelino de Lisboa; um ciclo legitimador de poder, estabelecido também pelos flagrantes paralelismos estéticos, mas ao contrário. Porque primeiro é no Mosteiro dos Jerónimos que se pensa

e só depois surge a reforma do mosteiro crúzio, também fruto das circunstâncias do momento, já apontadas. Mas é precoce a preocupação com a definição dos túmulos de Coimbra. Prova disso é a obrigação estabelecida logo no contrato de 1513 com mestre Boytac, segundo a qual, "*somente nos arcos honde hã de ser sepultados os Reys nõ faraa cousa alguma*"¹³⁶, a remeter para soluções precisas e cuidadas ao pormenor. Nos laços apertados da iconografia da morte, vai mais longe a exposição do cerimonial ostentatório do poder. As claras afinidades que se detectam entre o portal da igreja guardiã dos corpos dos primeiros reis e, portanto, dos fundamentos da monarquia, e as composições tumulares dos mesmos passam, não só por idêntica estrutura arquitectónica imposta na "Porta do Império"¹³⁷ de Belém, mas também pelo Mosteiro de Santa Maria da Vitória onde radicam as origens de muitas das resoluções decorativas encontradas no portal da Igreja de Santa Cruz. Com efeito, deixa de ser surpreendente o flagrante parentesco entre os baldaquinos que protegem as cabeças de D. João I e de D. Filipa de Lencastre (c. 1434), no octógono central da Capela do Fundador, e os seis baldaquinos inferiores dos Apóstolos no portal crúzio, se quisermos pensar no estabelecimento de uma corrente simbólica que une o espaço fúnebre dos fundadores da dinastia de Avis aos panteões régios de Coimbra e de Lisboa. A adopção desta linguagem batalhina, que também se expressa nos baldaquinos situados no grande portal das Capelas Imperfeitas, outra vez no contexto da morte, tem nítida correspondência, quer no portal de Santa Cruz, quer em alguns momentos decorativos nos túmulos de



Figs. 33 e 34. Fachada de Santa Cruz. Cúmulas de baldaquinos nos pilares laterais.

D. Afonso e D. Sancho, quer ainda no Mosteiro dos Jerónimos, aqui disseminada no interior e no exterior do templo¹³⁸. Na realidade, a dimensão cósmica contida nas cúpulas estreladas dos baldaquinos da Igreja de Santa Cruz (Figs. 33 e 34) perfaz uma intenção universalista ligada à esfera do sagrado e contempla a redenção dinástica. As sugestões iconográficas promovidas pelo fundador da dinastia de Avis continuavam, decorrido quase um século, a ser aproveitadas na exposição clara de uma fortíssima retórica de poder.

Mas a estrutura em pedra de Ançã da fachada da Igreja de Santa Cruz, concebida à maneira de retábulo, situa-se igualmente na continuidade do ciclo de portais-retábulos manuelinos, cuja origem Paulo Pereira remete para as directivas emanadas do retábulo de marcenaria da Sé de Coimbra, executado por Olivier de Gand

e Jean d'Ypres e terminado em 1502¹³⁹. Na medida em que o portal crúzio se encontra intimamente ligado ao universo de representação imagética na transmissão de uma mensagem mais ou menos clara, também ele se pode incorporar nesta galeria de composições discursivas, cujos exemplos maiores se situam em Tomar (Fig. 35) ou Belém (Fig. 36). Na realidade, todos em contexto de grande relevância político-ideológica onde se tornava imperiosa a articulação eficaz do discurso à sua representação. Além disso, se a mão-de-obra não era rigorosamente a mesma, pelo menos a aproximação e familiaridade dos oficiais com os conteúdos expostos são evidentes. João de Castilho é, pois, se não o criador destes grandes portais-retábulos, pelo menos constitui-se, em Portugal, em arauto privilegiado deste tipo de composições arquitectónicas de grande impacto visual e simbólico cujas relações com a Espanha proto-renascentista são, como já apontámos, manifestas em numerosas fachadas.

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

A densa vegetação que preenche o portal, constituída por folhagem generosa onde ainda é possível vislumbrar os frutos sagrados como a romã (também símbolo imperial), a alcachofra ou a bolota, alegorias da Igreja e símbolos regeneradores da Salvação e do poder do Espírito, concilia-se com os signos eucarísticos e promove o caudal da Verdade no terreno fecundo do Paraíso. O tronco que dá acesso às mísulas dos Padres da Igreja pode entender-se como a formulação da Árvore da Vida, da qual nascem as cornucópias da abundân-



Fig. 35. Portal do Convento de Cristo em Tomar. João de Castilho, 1515.

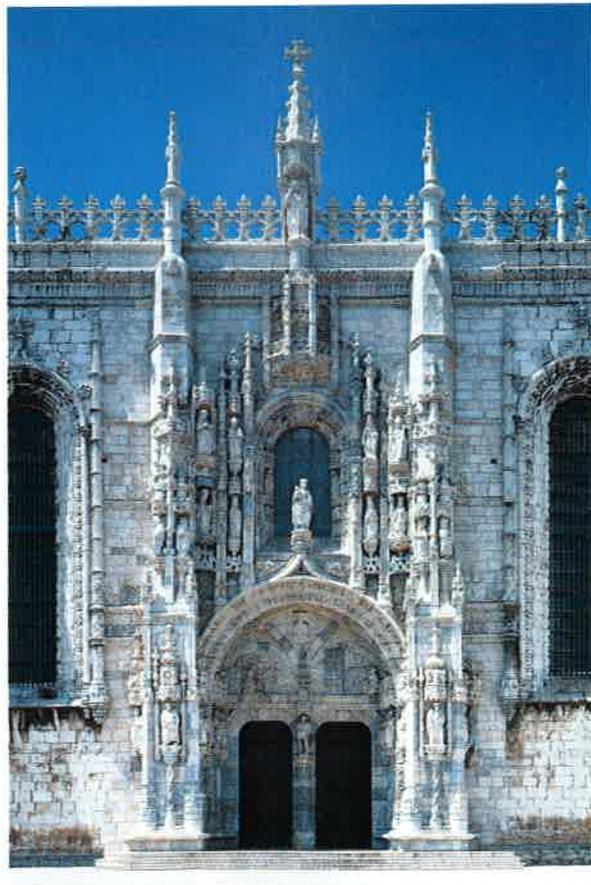


Fig. 36. Portal sul do Mosteiro dos Jerónimos. João de Castilho, 1517.

cia espiritual contida nos ensinamentos dos Padres. Já Santo Agostinho tinha definido o Paraíso como "a vida dos bem-aventurados; – nos seus quatro rios: as virtudes da prudência, da fortaleza, da temperança e da justiça; – nas suas árvores: todas as ciências úteis; – nos frutos dessas árvores: os costumes dos homens piedosos; – na árvore da vida: a própria sabedoria, mãe de todos os bens; – na árvore da ciência do bem e do mal: a experiência do mandamento violado... assim o Paraíso – seria a própria Igreja, como se lê no Cântico dos Cânticos; os quatro rios do Paraíso – seriam os quatro Evangelhos; as árvores frutíferas – os santos; os frutos – as suas boas obras; a árvore da vida – o Santo dos Santos, isto é, Cristo; a árvore da ciência do bem e do mal – o livre arbítrio"¹⁴⁰.

O grifo repetido no janelão (Fig. 37), e eventualmente no arco de entrada, é na realidade uma alusão à dupla natureza de Cristo, humana e divina, através da qual o Homem pode participar da Redenção e da Glória¹⁴¹. O grifo, símbolo solar, projecta também a dualidade ar/terra, pelo usufruto das categorias simbólicas ligadas à águia e ao leão. A reunião dos quatro elementos consubstancia-se na presença, no janelão em equilíbrio de forças com o grifo, do cavalo, símbolo ambivalente solar e lunar, e ligado ao fogo regenerador e à água purificadora. Se, porventura, o cavalo fosse a representação desfigurada de um unicórnio, não se perderia o simbolismo lunar nem a ligação aos dois elementos do fogo e da água, mas sairia reforçada a presença de Cristo com o "corno da Salvação", capaz de destruir o mal e o pecado. Tal como também é um emblema da Virgem, aludindo à pureza, à castidade feminina e à virgindade, ou ainda, na sua natureza solitária, a figuração da vida monástica. A última possibilidade na identificação deste animal tão deteriorado, e dada a presença de um elemento indefinido em curvatura a ligar o pescoço ao corpo, seria a representação de Pégaso. Filho de Poséidon e da Medusa, é fonte de humana elevação e de criatividade espiritual.

É, portanto, a dualidade entre o humano e o divino aquilo que parece caracterizar a força da iconografia religiosa que se desenrola no portal da Igreja de Santa Cruz. Culminando todo o conjunto, o discurso da Redenção e da Salvação através do sacrifício do Mediador supremo, corrobora a mensagem triunfal da Igreja. Em contexto apoteótico do motivo da cruz, os vasos que se alternam com as figurações marinhas nas balaustradas superiores indiciam a natureza humana¹⁴² redimida pelas águas purificadoras da doutrina e do martírio de Cristo. E, "sob um montão de terra, ressuscitarão, uns para a vida eterna, outros para o opróbio e a confusão eterna"¹⁴³, porque a Fé assenta em fundações profundas. Sobre os sete estratos a partir dos quais se eleva a grande cruz central da representação do Calvário, ficam consumados os



Fig. 37. Fachada de Santa Cruz. Representação de grifo na arquivolta do janelão.

valores da eternidade e da universalidade, se se “*recordar que três é o primeiro número ímpar completo, que quatro é o primeiro número par completo e que dos dois resulta o sete*”¹⁴⁴.

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

Conta-nos D. Nicolau de Santa Maria que, cerca de 1400, com o 19.º prior D. Afonso Martins, se fizeram doações ao mosteiro de umas casas no princípio da Rua da Moeda que, entretanto, se derrubaram para “*fazer maior o terreiro da Igreja, & Mosteiro de Santa Cruz, que não só ficou mais largo, mas mais direito, & posto em quadro, pera nelle se poderem fazer festas de cauallo. E pera o dito terreiro ficar mais fermoso, mandou o Prior D. Affonso fazer duas fontes, com seus tanques de agoa em correspondencia hua da outra, em tal proporção que podião seruir de balizas pera se jugarem canas, & alcanzias. A primeira destas fontes estaua defronte da Igreja, & Mosteiro das Conegas de São Ioaõ de Santa Cruz, & tinha em cima hum São Ioaõ Bautista vestido de pelles. A segunda estaua defronte do mesmo Mosteiro de Santa Cruz, & tinha em cima hua Imagem de Samsam, vestido tãbem de pelles: esta fonte perseuera ainda; a primeira de São Ioaõ se desfez, quando ElRey D. Sebastião tomou as fontes da quinta de Santa Cruz, & as leuou à Feira*”¹⁴⁵.

Em 1540, D. Francisco Mendanha exaltava as maravilhas do largo para o qual convergiam “*oyto ruas muy principaes... Todo cercado de casas de nobres cidadãos & ricos mercadores. Tem em os terços a maneyra de mastos que se armã em os iogos de canas duas limpas fontes, a hua que se diz de sam loam, & a outra de Samsam, A primeira que he de agoa doce, he marauilha de contemplar o engenho enganoso cõ que lança noue tornos dagoa, nõ sendo os tornos verdadeyros mais de tres. A segunda he de agoa muy proueytosa [...] das mulheres muy cobiçada & frequentada. E sta sobre este terreyro altura de quatro graos hum tauoleyro ladrilhado de pedras quadradas & cercado de grades de ferro, sobre o qual estã fundados os bases do soberbo portal da Magestade & torres & Capella do dito moesteyro. Em este tauoleiro hà grande concurso de estudantes que continuamente confirem entre sy, huns em gramatica outros em Logica, outros em Rectorica & em as outras artes Liberaes, outros em a santa Theologia, outros em a medicina da vida & saude humana reparadora. E a todos he oprobrio falar saluo em a lingua romana ou grega, o que aos olhos dos caminhantes he hum espectaculo de ver*”¹⁴⁶.

Quase nos mesmos termos se expressaria, cerca de cinquenta anos mais tarde, frei Jerónimo Roman, denunciando a presença do cemitério que “*toma todo lo ancho la Iglesia y de una parrochia de San Juan que es de el Monasterio: Es pieça galana porque está todo enlosado de piedras muy ajustado, y todo cercado de rexas gruessas de hierro con sus antepechos de lo mesmo: Este Cimiterio aunque es ornamento de la entrada dela Iglesia verdaderamente sirve de lonja, y lugar publico adonde concurren todos los estudiantes dela Vniversidad, y tambien qualquiera otra persona alla alli lugar para negociar, y es cierto que a qualquiera hora se halla gente en el, y mucha*”¹⁴⁷.

A “Cidade de Deus” articulava-se com a “Cidade Civil” e estabelecia as premissas do seu triunfo.

Notas

- 1 "De todos os institutos monásticos de Portugal nenhum, a não ser Alcobaça, pôde durante séculos ombrear em prestígio e opulência com o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra": Mário Brandão, "Cartas de frei Brás de Braga para os priores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra", *Estudos Vários*, vol. I, Coimbra, 1972, p. 211.
- 2 Só as rendas do priorado-mor valiam, em 1543, "3.312.152 rs. e um ceutil, além de 34 moios de trigo anafil das granjas de Arronches, e das pensões de trigo, cevada, milho, etc., que se recebiam em Coimbra. Para se fazer ideia da sua riqueza basta recordar que em 1540 os rendimentos do arcebispado de Braga somavam entre cinco contos e meio e seis contos anuais, e que em 1545 os do bispado de Coimbra, um dos mais opulentos do país, valiam 6.200.000 rs.": Mário Brandão, "Cartas de frei Brás de Braga...", p. 241.
- 3 Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, Lisboa, Na officina de Ioam da Costa, 1668.
- 4 D. Gabriel de Santa Maria, "Rol dos Cónegos Regrantes de Lisboa Agostinho", *Boletim da Segunda Classe da Academia de Ciências de Lisboa*, vol. XI, pub. de Pedro Azevedo, Coimbra, 1918.
- 5 A. G. da Rocha Madahil, "A Crónica do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, de D. Timóteo dos Mártires", *O Instituto*, vol. 103, Coimbra, 1944, pp. 268-369; D. Timóteo dos Mártires, "Refformação do Real Mosteiro de Santa Crus de Coimbra, e seus priores triennaes, geraes que são da congregação com seus collegas, e capitulos geraes que depois della se congregarão", *O Instituto*, vol. 106, Coimbra, 1945, pp. 28-70.
- 6 Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Ms. 632.
- 7 João Bautista de Castro, *Mappa de Portugal Antigo, e Moderno*, 2 vols., Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1762-1763.
- 8 Biblioteca Pública Municipal do Porto, D. José de Cristo, *Miscelaneo*, Ms. 86.
- 9 Biblioteca Pública Municipal do Porto, *Memórias Várias de Santa Cruz*, Ms. 175.
- 10 J. M. Teixeira de Carvalho, *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Estudo dos seus Catálogos, Livros de música e coro, incunábulo, raridades bibliográficas, ex-libris e curiosidades históricas*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1921.
- 11 António da Rocha Madahil, "Os Códices de Santa Cruz de Coimbra", *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. VIII, Coimbra, Imp. da Universidade, 1928.
- 12 José Pinto Loureiro, *Coimbra no passado*, Coimbra, Ed. da Câmara Municipal de Coimbra, 1964.
- 13 Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, vol. II, Porto/Lisboa, Civilização Editora, 1968.
- 14 Manuel Gonçalves Cerejeira, *O Renascimento em Portugal*, I – *Clenardo e a sociedade portuguesa*, II – *Clenardo, o Humanismo, a Reforma*, Coimbra, 1974.
- 15 José S. da Silva Dias, *Correntes de Sentimento Religioso em Portugal (Séculos XVI a XVIII)*, 2 vols., Coimbra, 1960; José S. da Silva Dias, *A Política Cultural da Época de D. João III*, 2 vols., Coimbra, 1969; José S. da Silva Dias, *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*, Lisboa, Editorial Presença, 1982.
- 16 Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre o Século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- 17 Mário Brandão, *O Colégio das Artes*, 2 vols., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924, 1933; Mário Brandão, "Cartas de frei Brás de Braga para os priores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra", *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. 13, Coimbra, Imp. Académica, 1937; Mário Brandão, *Documentos de D. João III*, 4 vols., Coimbra, 1937, 1938, 1939, 1941; Mário Brandão, *O Processo na Inquisição de Mestre João da Costa*, Coimbra, pub. do Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra, 1944; Mário Brandão, *Actas dos Capítulos do Mosteiro de Santa Cruz*, Coimbra, 1946; Mário Brandão, *A Inquisição e os Professores do Colégio das Artes*, 2 vols., Coimbra, 1948, 1969; Mário Brandão, *Estudos Vários*, 2 vols., Coimbra, 1972, 1974.
- 18 Maria Helena da Cruz Coelho, *O Baixo Mondego nos finais da Idade Média*, 2 vols., Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1983; Maria Helena da Cruz Coelho, "Receitas e despesas de Santa Cruz de Coimbra em 1534-1535", *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. VI, Coimbra, 1984; Maria Helena da Cruz Coelho e Maria José Azevedo Santos, *De Coimbra a Roma. Uma Viagem em meados de Quinhentos*, Coimbra, Coimbra Editora, 1990.
- 19 F. M. de Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*, 3 vols., Lisboa, Imprensa Nacional, 1899, 1904, 1922; F. M. de Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra. Anotações e Documentos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914.
- 20 António José Teixeira, *Documentos para a História dos Jesuítas em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1899.
- 21 J. C. Aires de Campos, *Índices e Sumários*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1863-1867; J. C. Aires de Campos, "Cartas dos Reis e dos Infantes. Sobre varios assumptos tocantes ao mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra, à Universidade, e a alguns Collegios das Ordens Religiosas da mesma cidade, desde 1518 a 1571", *O Instituto*, vols. XXXVI-XXXVII, 2.^a série, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1889, 1890.
- 22 Prudêncio Quintino Garcia, *João de Ruão. MD... – MDLXXX. Documentos para a biographia de um Artista*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1913; P. Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923.
- 23 Armando Carneiro da Silva, "Documentos do Arquivo Municipal", *Arquivo Coimbrão*, vol. XXV, Coimbra, 1970.
- 24 Vergílio Correia, *Obras*, vols. I, II, III, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1946, 1949, 1953.
- 25 A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, Lisboa, A.N.B.A., 1947; A. Nogueira Gonçalves, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, Epartur, 1979; A. Nogueira Gonçalves, *Estudos de História da Arte Medieval*, Coimbra, Epartur, 1980; A. Nogueira Gonçalves, "A capela matriz do isento de Santa Cruz de Coimbra", *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. X, Coimbra, 1988, pp. 113-132.
- 26 Jorge H. Pais da Silva, *Páginas de História da Arte*, 2 vols., Lisboa, Editorial Presença, 1986.
- 27 George Kubler, "The Claustral «Fons Vitae» in Spain and Portugal", *Trazza y Basa*, n.º 2, Palma de Mallorca, 1973; George Kubler, *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes. 1521-1706*, Lisboa, Editorial Vega, 1988.
- 28 Pedro Dias, *A Arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença. 1490-1540*, Coimbra, Epartur, 1982; Pedro Dias, "Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas em Coimbra durante o século XVI", *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982, pp. 97-127; Pedro Dias, "A presença de artistas franceses no Portugal de Quinhentos", *Mundo da Arte*, n.º 14, Coimbra, 1983; Pedro Dias, "O retábulo quinhentista da igreja de Santa Cruz de Coimbra", *Mundo da Arte*, n.º 16, Coimbra, 1983; Pedro Dias, "Notas para o estudo do emprego das ordens clássicas nos claustros quinhentistas de Coimbra", *Munda*, n.º 13, Coimbra, 1987; Pedro Dias,

A *Arquitectura Manuelina*, Porto, Livraria Civilização, 1988; Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993.

²⁹ Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, F.L.U.C., 1990; Paulo Pereira, "A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo", *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 115-155.

³⁰ A. Nogueira Gonçalves, "A frontaria românica da igreja de Santa Cruz de Coimbra", *Estudos de História da Arte Medieval*, pp. 177-189.

³¹ Pelo contrato, mestre Boytac deveria prolongar a Igreja de São João das Donas para ocidente formando nova parede que "correrá do mosteiro das donas até o botareo do mosteiro", devendo, igualmente, "o dito mestre butaca demtullhar todallas abobadas do corpo da Igreja do mosteiro des a empena até as torres da porta principal": Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, pp. 156-157.

³² Que o Prof. Nogueira Gonçalves detectou em 1936, depois da demolição das casas que ocupavam o espaço, agora vazio, entre o lado norte da igreja e a Câmara Municipal: A. Nogueira Gonçalves, "A frontaria românica da igreja de Santa Cruz de Coimbra", *Estudos de História da Arte Medieval*, p. 178.

³³ A. Nogueira Gonçalves, "A frontaria românica da igreja de Santa Cruz de Coimbra", p. 182.

³⁴ A. Nogueira Gonçalves, "O narthex românico da igreja de Santa Cruz de Coimbra", *Estudos de História da Arte Medieval*, p. 200.

³⁵ Pacientemente recolhidas por Maria Luísa Trindade.

³⁶ A unidade da arquitectura românica em Coimbra é realçada pela presença das mesmas siglas em edifícios como a Sé Velha ou a Igreja de São Salvador. Ou seja, a mesma mão-de-obra a assegurar diferentes construções.

³⁷ Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes...*, t. II, p. 275.

³⁸ Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, pp. 152-159.

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

³⁹ Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, p. 157.

⁴⁰ A. Nogueira Gonçalves, "A capela matriz do isento de Santa Cruz de Coimbra", pp. 113-132.

⁴¹ Pedro Dias, *A Igreja de Jesus de Setúbal na evolução da arquitectura manuelina*, Lisboa, Pub. Ciência e Vida, 1987, pp. 69-73; Paulo Pereira, "Do «modo» gótico ao manuelino (séculos XV-XVI) – As grandes edificações (1450-1530)", *História da Arte Portuguesa*, vol. II, pp. 47-53; Saul António Gomes, *Vésperas Batalhinas...*, pp. 177-188.

⁴² F. M. de Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, t. II, p. 309.

⁴³ F. M. de Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 26.

⁴⁴ F. M. de Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, pp. 28-29.

⁴⁵ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Feito em que o Mosteiro de Santa Cruz foi Autor e a Universidade Ré*, Dep. IV, S. 1ª E, Est. 15, tab. 4, n.º 44, fl. 488v.

⁴⁶ F. M. de Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 33.

⁴⁷ A sua viúva (?), Inês Roiz, haveria de casar com João Marques, pedreiro também ligado ao mosteiro de Santa Cruz, aí testemunhando contratos desde 1521 até 1544, altura em que o casal empraça ao mosteiro umas

casas em Montarroio, que já Marcos Pires tinha anteriormente empraçado: Arquivo da Universidade de Coimbra, *Livros de Notas de Santa Cruz*, t. 1, livro 2, fls. 209v-211v; t. 2, livro 3, fls. 106-108, 174-176; t. 5, livro 9, fls. 30-31, livro 10, fls. 94-95, 117v-118v; t. 9, livro 21, fls. 84v-86v.

⁴⁸ F. M. de Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 42.

⁴⁹ Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, pp. 277-291.

⁵⁰ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Livros de Notas de Santa Cruz*, t. 1, livro 1, fls. 46v-49v, 63v-65v, 114v-116v, 213-215, 217v-219, livro 2, fls. 4-6, 10v-13, 31v-33, 67-69v, 186v-188, 188v-190v.

⁵¹ Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, pp. 59-62.

Juan dela Faya aparece registado, sempre a testemunhar contratos em Santa Cruz, entre 27 de Junho de 1530 e 25 de Outubro de 1538: Arquivo da Universidade de Coimbra, *Livros de Notas de Santa Cruz*, t. 5, livro 9, fls. 79-80v; livro 10, fls. 116-117, 119-119v; t. 7, livro 15, fls. 221v-224; t. 8, livro 16, fls. 90v-92; livro 18, fls. 88v-89v, 125v-126v.

Na realidade, a identificação é aleatória já que ao "Mestre" se pode ligar qualquer um dos nomes apontados.

⁵² Com a obrigatória carga de relativismo a que obriga o facto do apelido "Fernandes" ser comum e poder tratar-se de diferentes artistas.

⁵³ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Livros de Notas de Santa Cruz*, t. 1, livro 1, fls. 213-215; Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, pp. 86-87.

⁵⁴ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Livros de Notas de Santa Cruz*, t. 1, livro 2, fls. 10v-13, 188v-190v; t. 4, livro 8, fls. 88-89v, 105-106, 137v-139; t. 5, livro 10, fls. 116-117, 164-165v; t. 6, livro 12, fls. 182-183; t. 7, livro 15, fls. 19v-20; Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, pp. 87-89.

⁵⁵ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Feito em que o mosteiro de Santa Cruz foi autor e a Universidade ré*, fls. 237v, 530-532v.

⁵⁶ Arquivo Distrital de Beja, Ms. 1019, fls. 7-7v, 61, 106 e 166.

⁵⁷ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Livros de Notas de Santa Cruz*, t. 1, livro 2, fls. 31v-33; t. 5, livro 9, fls. 122-123v.

⁵⁸ Arquivo Distrital de Beja, Ms. 1019. Ao longo deste manuscrito encontram-se várias dezenas de assinaturas de António Fernandes.

⁵⁹ Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, pp. 82-83.

⁶⁰ Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, pp. 116, 117, 210.

⁶¹ F. M. de Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 36.

⁶² Arquivo da Universidade de Coimbra, *Livros de Notas de Santa Cruz*, t. 2, livro 3, fls. 80v-82, 95-96v, 106-108, 174-176; livro 4, fls. 85v-87; t. 3, livro 5, fls. 140-144; livro 6, fls. 56v-58v, 75-76v.

⁶³ Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, p. 287.

⁶⁴ A 14 de Julho de 1523, empraçou um olival junto a Santo António ao mosteiro de Santa Cruz: Arquivo da Universidade de Coimbra, *Livros de Notas de Santa Cruz*, t. 2, livro 4, fls. 85v-87.

⁶⁵ Bernardo da Assunção, *Mosteiro de Celas – Index da Fazenda*, Coimbra, 1921, pp. 15-16.

⁶⁶ Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença...*, pp. 224, 258.

⁶⁷ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Livros de Notas de Santa Cruz*, t. 5, livro 10, fls. 77-78v; livro 11, fls. 67-67v.

⁶⁸ Lurdes Craveiro, "Influência dos escultores do Norte da Europa na obra de Diogo Pires-o-Moço", *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, catálogo da exposição, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses/PPAR, 1997, pp. 127-135.

⁶⁹ Saul António Gomes, *Vésperas Batalhinas...*, p. 163.

⁷⁰ Pedro Dias, *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura Europeia do Renascimento*, Coimbra, 1996.

⁷¹ Dom Nicolau de S. Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes...*, parte II, p. 279.

⁷² "...o que fez e tracou a igreja Portada e sepulturas dos Reis diceraõrne que se chamaua Mestre Nicolau frances...": D. José de Cristo, *Miscelaneo*, parte I, fl. 51v.

⁷³ Pedro Dias, *O Fydias Peregrino...*, pp. 51-59.

⁷⁴ Embora alguns autores discordem desta atribuição, cremos, no entanto, ser a mais credível, quer pelos dados disponíveis que fornecem cronologias precisas ligadas à execução dos portais e às presenças ou ausências dos artistas em causa, quer pela sensibilidade aqui manifestada, de grande aproximação ao portal da Rotunda de Tomar, da autoria incontestada de João de Castilho. No entanto, para Rafael Moreira, o portal sul dos Jerónimos "Foi sem dúvida projectado por Boytac", enquanto Nicolau Chanterene "executou, já com espírito renascentista, o projecto de Boytac" para o portal a poente: Rafael Moreira, *Jerónimos*, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, pp. 8-9. Menos peremptório, o mesmo autor afirmaria depois que "Castilho não se limitou... a executar as abóbadas e os portais... de concepção inteiramente nova no modo como a função dos pilares quase é anulada e a estatuária em alto vulto ressalta dos planos de fundo": Rafael Moreira, "Santa Maria de Belém—O Mosteiro dos Jerónimos", *O Livro de Lisboa*, coord. de Irísvalva Moita, Lisboa, 1994, p. 191. Por seu turno, Paulo Pereira chama a atenção para "o incrível paralelismo existente entre o desenho da Custódia de Belém... e a própria Porta Travessa dos Jerónimos, que poderá ter sido programada por ele" (o ourives Gil Vicente): Paulo Pereira, "A simbólica manuelina...", p. 118.

⁷⁵ Opinião unânime dos historiadores de arte desde A. Nogueira Gonçalves, "O mestre dos Túmulos dos Reis", *Estudos de História da Arte da Renascença*, p. 38; Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, tese de Doutoramento, policopiada, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, p. 461; ou, Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença...*, pp. 143-144, 423; Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, p. 52.

⁷⁶ A primitiva localização das sepulturas não colhe unanimidade por parte dos cronistas. Assim, para D. Marcos da Cruz, o corpo de D. Afonso Henriques "foi sepultado por seo mandado, no Real mosteiro de Santa Cruz... em hum moimento de pão, no cruzeiro da Igreja, que então era de trez naves; e depois passados mais de trezentos annos, ElRey Dom Manoel o fez tresladar a hum magnifico sepulchro que lhe mandou edificar; e outro a seo filho ElRey Dom Sancho, na capella mor do dito mosteiro": Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, D. Marcos da Cruz, *Crónica de São Vicente*, Ms. 632, fl. 81.

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

Finalmente, em matéria de precisão, "Elrej D. Afonso Henriques e seu filho D. Sancho estauão sepultados em huã capella da claustra, e não em a igreja... elrej D. Manoel na reedificacão do templo reedificou tambem a claustra, e os

reis foraõ postos em a igreja que oje de M.bc^o xxij serue em o lugar a que chamamos o cruzeiro em as duas capellas que oje são de nossa Senhora da graça, e na outra que he de S. Andre. hua fica para o norte outra pera o sul defronte hua da outra. daqui os tirou o mesmo rej D. Manoel pera a capella mor onde oje estão em as sepulturas que o dito rei mandou laurar de obra de Laciaia cõ m^{tos} ramos figuras e debuxos que m^{to} as orna": Biblioteca Pública Municipal do Porto, D. José de Cristo, *Miscelaneo*, Ms. 86, fl. 11.

Na realidade, a mudança para a capela-mor só veio a verificar-se com D. João III, depois de acabado o coro alto da igreja e para aí transportado o cadeiral: Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença em Coimbra*, tese de Mestrado, polic. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990, pp. 17-20.

⁷⁷ F. M. de Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, p. 185.

⁷⁸ Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal...*, pp. 407-441.

⁷⁹ F. M. de Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, p. 172.

⁸⁰ F. M. de Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, p. 173. Veja-se, também, A. Nogueira Gonçalves, "O claustro do Mosteiro da Serra do Pilar", *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 100-106; A. Nogueira Gonçalves, "Qual o filho mais velho do architecto quinhentista Diogo de Castilho", *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 67-74.

⁸¹ Ainda em 1539, e certamente coincidindo com a sua presença nas obras do mosteiro da Serra do Pilar, deu uma informação, contrariando outros pareceres como o de Francisco de Cremona, sobre a segurança da torre dos Paços do Concelho do Porto, que acabou por não ser seguida: Arquivo Histórico Municipal do Porto, Livro 1 das Provisões, 122, fls. 359-359v.

⁸² São inúmeras as referências comprovativas de bens móveis e de raiz na sua posse. Só na área de Coimbra, deteve casas na Rua da Moeda, na Rua da Calçada, na Rua Nova de São Nicolau, na Rua da Sofia e junto aos Estudos. Os seus avultados rendimentos provinham também da exploração de bons terrenos agrícolas, com base em favoráveis condições contratuais. Contam-se, entre eles, um terreno na Ponte do Bispo, o paul de Ansião, um quintal na Madalena, um campo em Lares, uma almoinha em Assamassa, uma vinha na calçada de Eiras, uns matos e uns vales em Vale de Trigos e Vale da Murta em Maiorca e Alhadadas, meio casal na Cidreira ou a Quinta do Rol, uma das mais ricas quintas do vale do Mondego: Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença...*, pp. 9-10.

⁸³ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Livros de Notas de Santa Cruz*, t. 1, livro 1, fl. 22.

⁸⁴ Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, pp. 173-176.

⁸⁵ A dificuldade em promover quaisquer obras, mais ou menos importantes, encontra-se, por exemplo, patente nas determinações não cumpridas do Capítulo Geral, realizado em 1564, estando presentes os representantes da Congregação: "Neste mesmo Cap^{to} se mandou que o Lauatorio que estava debaixo da Enfermaria, se mudace daquelle sitio pollo m^{to} danno que fazia aos doentes, mas guardouisse mal, que se não mudou senão dali a mais de 50 annos e se mandou fazer na Q^{ta} da Ribella o Oratorio, ou Ermida, e duas atafonas, e hua azenha dentro do Cerco de Most^{ro} de S. Cruz, p^o nellas se moer trigo, e não hir fora; e tambem isto se não goardou, sendo tão necessario e importante": D. Marcos da Cruz, *Crónica de São Vicente*, parte II, fl. 60v.

⁸⁶ F. M. de Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, p. 179.

- ⁸⁷ F. M. de Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, p. 173.
- ⁸⁸ A primeira vez que nos aparece com essa dignidade é a 9 de Novembro de 1538, a testemunhar um contrato de empraçamento no Mosteiro de Santa Cruz: Arquivo da Universidade de Coimbra, *Livros de Notas de Santa Cruz*, t. 8, livro 16, fls. 151v-153.
- ⁸⁹ F. M. de Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, pp. 181-182.
- ⁹⁰ F. M. de Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, p. 181.
- ⁹¹ F. M. de Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos...*, vol. I, pp. 174-176, 178, 180.
- ⁹² Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença...*, p. 134.
- ⁹³ Fausto Sanches Martins, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologia. Artistas. Espaços*, tese de Doutoramento, polic., vol. I, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 1994, pp. 67, 797-799.
- ⁹⁴ O abalo dos efeitos de semelhante medida não foram esquecidos tão cedo pelos seguidores da regra de Santo Agostinho: "[...] com pouco temor das maldiçoens [...] tomar El Rey Dom João as rendas, e El Rey Dom Sebastiam seo neto as agoas, ao mosteiro, que tambem lhe doou o santo Rey [D. Afonso Henriques], foi cauza muy principal, deste Reyno ter chegado ao infelice estado, que por nossos peccados, cada dia vimos experimentando": Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, D. Marcos da Cruz, *Crónica de São Vicente*, fl. 82.
- ⁹⁵ Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes...*, parte II, pp. 292-293.
- ⁹⁶ António Nogueira Gonçalves, "Os Colégios Universitários de Coimbra e o desenvolvimento da Arte", *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982, pp. 236-237. Ver, também, José Eduardo Horta Correia, "A importância dos colégios universitários na definição dos claustros portugueses", *Universidade(s), História. Memória. Perspectivas*, vol. 2, Coimbra, 1991, pp. 269-284.
- ⁹⁷ Prudêncio Quintino Garcia, *João de Ruão...*; António Nogueira Gonçalves, "A Igreja da Atalaia e a primeira época de João de Ruão", *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 115-170; A. Nogueira Gonçalves, "O escultor João de Ruão e a Misericórdia de Coimbra", *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 171-179; A. Nogueira Gonçalves, "Do púlpito de Santa Cruz ao retábulo da Misericórdia", *Estudos de História da Arte da Renascença*, pp. 233-263; A. Nogueira Gonçalves, "Prováveis origens da arte de João de Ruão", *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981, pp. 13-22; Nelson Correia Borges, *João de Ruão. Escultor da Renascença Coimbrã*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1980; Nelson Correia Borges, "Alguns aspectos da segunda época de João de Ruão", *A Introdução da Arte da Renascença...*, pp. 23-52; Pedro Dias, "A pedra de Ançã, a escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza", *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal, s/l*, F. Pedro Barrié de la Maza/F. Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 23-26.
- ⁹⁸ Prudêncio Quintino Garcia, *João de Ruão...*, p. 2.
- ⁹⁹ Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei...*, p. 30.
- ¹⁰⁰ Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei...*, p. 32.
- ¹⁰¹ Veja-se o sucesso deste motivo que João de Castilho usou profusamente na decoração do portal sul e no claustro dos Jerónimos e ainda utilizava na década de 30, num espaço tão emblemático como o Convento de Cristo em Tomar. Aqui, numa chave de um dos ângulos da abóbada do claustro grande inacabado, as asas da cesta são uma espécie de volutas onduladas e dela brotam cinco açucenas.
- ¹⁰² Em Portugal, apenas na decoração capitelar de uma coluna de fonte claustral no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha em Coimbra, vimos estes registos ornamentais. Num mesmo espaço geográfico e correspondente tempo artístico, a presença dos mesmos sinais no ornato dos elementos arquitectónicos indicia também uma mão-de-obra flutuante, porventura, a acorrer a várias empreitadas em simultâneo. Curiosamente, encontram-se motivos muito próximos a estes na fachada do Hôtel de Bourgtheroulde em Ruão, que incorpora a memória iconográfica do encontro entre Francisco I e Henrique VIII no Camp du Drap d'Or, ocorrido em 1520.
- ¹⁰³ Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei...*, p. 174; Paulo Pereira, "A simbólica manuelina...", p. 143.
- ¹⁰⁴ Corroborando a ideia de que o janelão possa fazer parte dos planos de Boytac e, sem precisar de sair fora do âmbito do mosteiro crúzio, veja-se o paralelismo decorativo entre o janelão da fachada e o portal da sala do capítulo, virado ao claustro. Também aqui, os florões são complementados com o motivo da fita, agora em tratamento de exclusividade. Igualmente presente, está o tema da cestaria que forma as bases laterais dos intercolúnios.
- ¹⁰⁵ Um tema que repete o motivo que mestre Boytac já tinha aplicado ao portal de arcos apontados na Igreja de Jesus em Setúbal.
- ¹⁰⁶ Na realidade, quando tivemos acesso ao estaleiro da fachada de Santa Cruz, estes registos encontravam-se já cobertos pela argamassa que os escondeu. Conhecemos, portanto, apenas as cópias tiradas destas marcas.
- ¹⁰⁷ Ver Arquivo da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais de Coimbra, pastas sobre o Mosteiro de Santa Cruz.
- ¹⁰⁸ A. Nogueira Gonçalves, "O mestre dos Túmulos dos Reis", *Estudos de História da Arte da Renascença...*, p. 34.
- ¹⁰⁹ Augusto Mendes Simões de Castro, *Guia histórico do viajante em Coimbra e arredores*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1867, p. 42.
- ¹¹⁰ Maria Luísa Trindade, "José do Couto. Arquitecto titular da Universidade de Coimbra. 1824-1829", *A Universidade e a Arte. 1290-1990 (actas do colóquio)*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993, pp. 56-57.
- ¹¹¹ A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, p. 44.
- ¹¹² Nunca foi explorada pelos historiadores a indicação de Simões de Castro, que identifica José do Couto como frade arquitecto. Semelhante coincidência faz atentar no enorme paralelismo manifesto entre o arco triunfal de Santa Cruz e o portal de entrada do Colégio de São Jerónimo em Coimbra, dos meados do século XVIII, porventura, a fonte de inspiração para a obra crúzia. Dir-se-ia que José do Couto transportou para aqui os elementos arquitectónicos basilares do portal jerónimo, duplicou-os oferecendo-lhes uma segunda face, colocou os anjos-famas na curvatura dos frontões e substituiu as armas da Nação pelos emblemas de Santa Cruz.
- ¹¹³ Albrecht Haupt, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1986, p. 210.
- ¹¹⁴ I. S. Révah, "La «Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541", *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, Coimbra, 1958, pp. 417 e segs.
- ¹¹⁵ Vergílio Correia, "Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz", *Obras*, vol. I, pp. 209-237.
- ¹¹⁶ A. Nogueira Gonçalves, "A frontaria românica da igreja de Santa Cruz de Coimbra", *Estudos de História da Arte Medieval*, pp. 186-187.
- ¹¹⁷ A. Nogueira Gonçalves, "A frontaria românica da igreja de Santa Cruz de Coimbra", *Estudos de História da Arte Medieval*, p. 188.
- ¹¹⁸ Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, p. 236.

¹¹⁹ Vergílio Correia, "Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz", *Obras*, vol. I, p. 216.

¹²⁰ Da autoria de José Luís Madeira.

¹²¹ Que para Nogueira Gonçalves não pode estar situada na coluna central do portal: A. Nogueira Gonçalves, "A frontaria românica da igreja de Santa Cruz de Coimbra", *Estudos de História da Arte Medieval*, p. 189.

¹²² Os vários testemunhos que são dados em 1559, quando do litígio entre o mosteiro e a Universidade, dando conta das obras que estavam por fazer e acabar em Santa Cruz, não omitiriam o portal da igreja se fosse esse o caso.

¹²³ Ou, como acontece no portal sul do Mosteiro dos Jerónimos, os dois principais apóstolos situar-se-iam nos pilares laterais à esquerda e à direita, em situação de frontalidade para com o observador.

¹²⁴ Na esperança de que os registos das obras aqui efectuadas no século XVIII pudessem levar ao esclarecimento destes problemas, procedemos a várias pesquisas nesse sentido. Sem êxito, já que os únicos trabalhos que encontramos para a igreja se relacionam com um contrato de obras não especificado, em 9 de Novembro de 1731, estabelecido entre o mosteiro e o mestre Gaspar Ferreira. Por ele, o arquitecto receberia setenta moedas de ouro de 4800 réis "das correntes neste Reino" e obrigava-se a assistir à obra da igreja "todas as vezes que necessário lhe for, e outrossim for chamado para ella". Não a dando acabada no prazo de três anos, "o Convento mandará buscar para assistir a dita obra a custa delle Gaspar Ferreira o Mestre mais perito que houver neste Reyno a quem se pagará a custa delle conforme o que com o dito mestre se ajustar...". Que obras seriam estas é, por enquanto, uma incógnita, tal como está por desvendar a escritura, datada de 22 de Março de 1755, pela qual o Mosteiro de Santa Cruz compra, por 7200 réis, um talhão de pedreira, no sítio da Copeira, limite de Portunhos, para pedra para as obras do mosteiro (o Santuário?): Arquivo da Universidade de Coimbra, *Livros de Notas de Santa Cruz*, t. 38, livro 137, fls. 76v-77v; t. 43, livro 150, fls. 190v-191v, 194-197.

¹²⁵ Do reinado de D. Manuel deverá entender-se, já que o portal terá sido projectado antes de 1521. Além do mais, parte da iconografia emblemática do Venturoso passou ao reinado de D. João III, como se comprova, por exemplo, no portal do Colégio de São Tomás em Coimbra.

¹²⁶ Idêntica solução decorativa encontra-se no portal axial do Mosteiro dos Jerónimos (Fig. 32), sustentando as figuras de São Vicente (à direita) e do Infante Santo D. Fernando (à esquerda). Também aqui, e conjugadas com as mísulas de apoio às duas esculturas, "cornucópias" com cabeças de leão expõem um tronco em curvatura a formar o mesmo ângulo recto que se verifica na fachada da Igreja de Santa Cruz.

¹²⁷ Tal como também acontece no portal axial dos Jerónimos nas mísulas dos Evangelistas, de recorte em curvatura onde se conciliam níveis destas bandas verticais com vegetação.

¹²⁸ Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, pp. 197-217.

¹²⁹ Com a relativização dos entendimentos universalistas e a-históricos, como adverte Fernando Marías: "No olvidemos que no hay contenido sin forma y que el significado de dos obras, formalmente distintas pero de absolutamente idéntica iconografía, tendrá que ser siempre diverso desde una perspectiva iconológica, pues la historia de los síntomas culturales incluye los de las culturas de las imágenes": Fernando Marías, *El Largo Siglo XVI. Los Usos Artísticos del Renacimiento Español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 29.

¹³⁰ Construído a partir da política mecenática do cardeal D. Pedro de Mendoza, a fachada principal sofreu algumas alterações no século XVIII,

com a conversão dos vãos em balcões neoclássicos e a imposição de frontões: Salvador Andrés Ordax, *El Cardenal y Santa Cruz*, Valladolid, Univ. de Valladolid, 1995, pp. 11-18.

¹³¹ Jesús Manuel López Martín, *La Arquitectura en el Renacimiento Placentino. Simbología de las fachadas*, Cáceres, 1986, pp. 19-45.

¹³² Em carta a frei Brás de Braga, de 29 de Janeiro de 1535, o rei escreve: "[...] eu quero mädar coreger as sepulturas dos reis que estam nesa capela moor pera ficarem em mais perfeição. E mando la mestre nicolao para as ver [...]": F. M. de Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, p. 46.

¹³³ Paulo Pereira, "A simbólica manuelina...", p. 127.

¹³⁴ Acerca do sentido simbólico do portal sul do Mosteiro dos Jerónimos, vejam-se: Pedro Dias, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, pp. 89-109; Paulo Pereira, "A simbólica manuelina...", pp. 115-117; Jorge Muchagato, Nicolas Sapieha, *Jerónimos. Memória e Lugar do Real Mosteiro*, Lisboa, Edições Inapa, 1997, pp. 48-58.

¹³⁵ Jorge Muchagato, *Jerónimos...*, p. 48.

¹³⁶ Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas...*, p. 154.

¹³⁷ Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei...*, pp. 177-179.

¹³⁸ Vejam-se os baldaquinos dos nichos vazios no transepto e na parede do lado do Evangelho por cima dos confessionários, bem como os dos nichos maiores dos dois pilares demarcadores do transepto. Também no claustro e nos dois portais exteriores, a sul e a poente, se encontram claramente expostos os resquícios deste vocabulário batalhino.

¹³⁹ Paulo Pereira, "A simbólica manuelina...", p. 115.

¹⁴⁰ Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, vol. II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, pp. 1209-1210.

¹⁴¹ "Ele ressuscitou dos mortos. O fruto da sua mediação é precisamente este: que aqueles para cuja libertação se fez mediador não permaneçam mais na morte perpétua da carne. Foi, pois, necessário que o mediador entre Deus e nós possuísse uma mortalidade transitória e uma felicidade permanente, para se poder acomodar aos mortais no passageiro e levá-los de entre os mortos ao que permanece [...] Todavia, não é enquanto Verbo que ele é mediador, porque o Verbo, soberanamente imortal e soberanamente feliz, está longe dos mortais infelizes. Ele é mediador enquanto homem, mostrando por isso mesmo que, para atingir aquele que é, não somente o Bem feliz (beatum) mas também beatificante (beatificum) não é preciso procurar outros mediadores que julguemos encarregados de dispor os degraus da nossa ascensão – pois foi o próprio Deus bem-aventurado (beatus) e beatificante (beatificus), tornado partícipe da nossa humanidade, quem nos forneceu um meio rápido de participarmos na sua divindade": Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, vol. II, pp. 855-857.

¹⁴² Uma estátua com forma humana "significa a alma humana, porque, habitualmente, ela contém, como um vaso, a natureza humana": Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, vol. I, p. 619.

¹⁴³ Daniel, XII, 1-2.

¹⁴⁴ Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, vol. II, p. 1065.

¹⁴⁵ Dom Nicolao de S. Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes...*, t. II, p. 245.

¹⁴⁶ I. S. Révah, "La «Descrição e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra»..." s/f.

¹⁴⁷ Vergílio Correia, "Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz", *Obras*, vol. I, p. 215.

