

**Igreja da Misericórdia de Arraiolos**

---

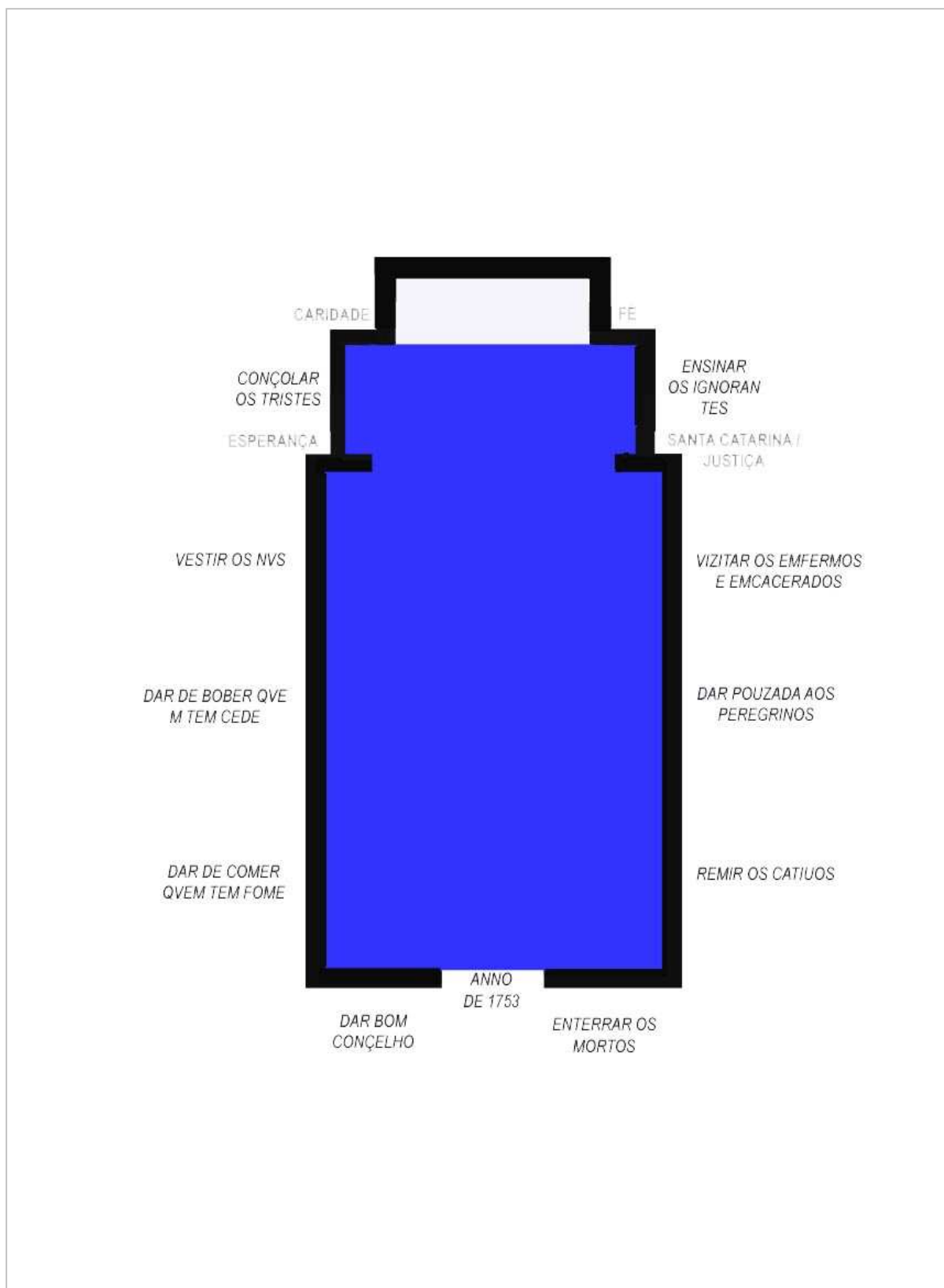


Fig. 150 - Esquema da planta da igreja da Misericórdia de Arraiolos, com a indicação da representação das obras de misericórdia

## 1. A fundação da Misericórdia de Arraiolos

Quando a Misericórdia de Arraiolos foi instituída – início do segundo quartel do século XVI -, a vila já há muito havia abandonado as muralhas do castelo, espraiando-se ao longo da encosta e do rossio, no que foi acompanhada pelas instituições municipais, que assim consolidavam a evolução urbana, e a opção dos moradores<sup>1</sup>. A data da fundação da Misericórdia, que os investigadores situavam, até há bem pouco tempo, nos primeiros meses do ano de 1524, tem vindo a ser questionada por estudos mais recentes que apontam uma época ligeiramente anterior. Na verdade, o mais antigo documento conhecido é o que estabelece a união da Misericórdia ao hospital, em 14 de Abril de 1524, razão pela qual se admite o pleno funcionamento da confraria nessa data<sup>2</sup>. Esta anexação resultou do alvará de D. João III, de 12 de Fevereiro de 1524, que autorizava a união dos hospitais e misericórdias presentes nos domínios do Duque de Bragança que, para tal, fez deslocar a Arraiolos o seu ouvidor, João Álvaro.

Segundo outros investigadores, a Misericórdia não existia aquando da chegada de João Álvaro, pelo que a necessidade de criar uma confraria foi manifestada ao ouvidor pelos “juízes e oficiais da governança, os fidalgos, cavaleiros, escudeiros, mercadores e oficiais”<sup>3</sup>, no dia 6 de Abril de 1524. Continuando a seguir o mesmo raciocínio, o Duque de Bragança teria aprovado esta solicitação, tendo o ouvidor instituído a Misericórdia, ao mesmo tempo que lhe anexava o hospital, até aí administrado pela confraria do Espírito Santo<sup>4</sup>. É pouco provável que esta versão tradicional esteja correcta, pois a confraria só poderia assumir a

---

<sup>1</sup> Na verdade, se a primeira fase do desenvolvimento da vila se situa entre a edificação do castelo, no reinado de D. Dinis, e os privilégios com que os monarcas seus sucessores tentaram captar moradores para o interior da fortificação, um segundo período pode ser determinado a partir dos séculos XV e XVI, quando os arrabaldes foram ocupados e se confirmou o deslocamento social, económico e político para o sopé da encosta e rossio. Cada uma destas fases tem a marcá-las intervenientes de diversa índole, observando-se a crescente influência da Casa de Bragança, que foi determinante na fase quinhentista, suplantando os desígnios régios que se opunham ao abandono da “vila velha”. Arraiolos integrou a Casa de Bragança desde a sua fundação, em 1442. Depois de pertencer a diferentes senhores, a vila foi adquirida pelo Condestável D. Nuno Álvares Pereira, por permuta com D. João I, em 1387, das terras de Estremoz e Montermor-o-Novo, estendo depois o seu domínio às rendas e direito de justiça civil e criminal. Mais tarde, com a entrada de D. Nuno no convento do Carmo, a vila, e os seus bens, foram herdados pelo neto, D. Fernando, futuro Duque de Bragança. Toda esta complexa questão, que brevemente abordamos, importa-nos na medida em que ajuda a compreender o papel dos Duques de Bragança no contexto da história da Misericórdia, e o apoio com que estes beneficiaram as obras promovidas pela confraria. Maria Isabel Marreiros CARREIRA, *Subsídios para o estudo da evolução urbana na vila de Arraiolos*, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico apresentada à Universidade de Évora, Évora, 1995, pp. 72-74.

<sup>2</sup> José Pedro PAIVA; Isabel dos Guimarães SÁ (Coordenação científica), *Portugaliae Monumenta Misericordiarum Crescimento e Consolidação: de D. João III a 1580*, vol. 4, Lisboa, União das Misericórdias Portuguesas, 2005, p. 275, cita ASCMA, Doc. N.º 18 (1524-1531), fl. 1-2v, publicado por IDEM, *Ibidem*, n.º 219, pp. 367-368.

<sup>3</sup> J. H. da Cunha RIVARA, *Memórias da Villa de Arrayolos*, parte I, Arraiolos, 1979, p. 130.

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*, p. 130. Note-se que José Cipriano da Costa Costa GOODOLPHIM, *As Misericórdias*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1897, p. 173 situa a fundação da Misericórdia de Arraiolos apenas em 1582.

administração do hospital se estivesse já a funcionar. Por outro lado, o documento de D. João III é bem explícito ao autorizar a união das Misericórdias e hospitais *que ouvesse* (sic) nos domínios do Duque de Bragança<sup>5</sup>, isto é, já existentes e não a instituir quase simultaneamente.

## **2. A construção da igreja da Misericórdia e as primeiras campanhas artísticas**

A Misericórdia teve como primeira sede a capela da irmandade do Espírito Santo, aí se mantendo mesmo após a separação do hospital, em 1533<sup>6</sup>. Foi necessário esperar pela segunda metade do século XVI para a Mesa adquirir os terrenos necessários à edificação das novas instalações. De acordo com o Tombo da Misericórdia, efectuado em 1725, foram compradas, para tal, as casas de João Rodrigues da Murteira, situadas num local privilegiado da vila, junto aos órgãos de poder, como convinha e como foi apanágio destas confrarias<sup>7</sup>.

As obras da igreja iniciaram-se em 1585-1586<sup>8</sup>. A activa participação do Duque de Bragança, D. Teodósio II, teve uma importância fundamental no acelerado ritmo que os trabalhos conheceram, pois em 1593-1594 tratava-se da “guarnição da igreja” e em 1598 já o templo estava em condições de receber o forro de carpintaria<sup>9</sup>. A campanha foi dirigida pelo mestre pedreiro de Vila Viçosa, Manuel Rodrigues, “figura prestigiada como construtor da esfera de D. Teodósio”, que contou com colaboração de Rui Dias, cabendo a ambos a execução do portal, entre 1587-1588<sup>10</sup>.

Por estes anos, teve início a realização do retábulo, cujos carpinteiros e douradores eram oriundos de Évora, sendo o principal entalhador Ascenso Fernandes, com trabalho reconhecido na região. Já sobre o pintor, a documentação não refere nomes, mas apenas o montante que lhe foi pago, em 1602-1603 – 44.000 rs. De acordo com Vítor Serrão, trata-se de André Peres, artista regional, mas pintor privativo do duque de Bragança, o que novamente

---

<sup>5</sup> José Pedro PAIVA; Isabel dos Guimarães SÁ (Coordenação científica), *Portugaliae Monumenta Misericordiarum Crescimento e Consolidação: de D. João III a 1580*, vol. 4, Lisboa, União das Misericórdias Portuguesas, 2005, doc. n.º 71, pp.163-164.

<sup>6</sup> Que a partir desta data passou a ser administrado pelo reitor do convento dos Lóios. Veja-se, J. H. da Cunha RIVARA, *Op. Cit.*, p. 124.

<sup>7</sup> Documento citado por J. H. da Cunha RIVARA, *Op. Cit.*, p. 130. Sobre a escolha dos locais para a implantação das igrejas da Misericórdia veja-se Rafael MOREIRA, “As Misericórdias: um património artístico da humanidade”, 500 anos das Misericórdias Portuguesas, Lisboa, Comissão para as Comemorações dos 500 Anos das Misericórdias, 2000, pp. 135-164.

<sup>8</sup> Túlio SPANCA, “Arraiolos”, *A Cidade de Évora*, n.º 51-52, Évora, Boletim da Comissão Municipal de Turismo de Évora, 1968, p. 123, refere que as obras tiveram início em data próxima de 1580. Graças aos estudos recentes de Vítor SERRÃO, “Uma obras desconhecida do pintor maneirista André Peres: as tábuas do antigo retábulo da Misericórdia de Arraiolos”, *Callipole Revista de Cultura*, n.º 5/6, Vila Viçosa, Câmara Municipapl de Vila Viçosa, 1997/1998, pp. 123-140, foi possível determinar com maior exactidão a cronologia da edificação da igreja, acompanhando as despesas realizadas pela Confraria através dos Livros de Receitas e Despesas subsistentes.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, p. 127.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 127.

atesta o envolvimento de D. Teodósio nas obras da Misericórdia.<sup>11</sup> As seis tábuas que compunham este retábulo maneirista encontram-se apeadas desde o último quartel do século XVIII, conservando-se, até aos nossos dias, separadas e emolduradas, em diversas dependências da Confraria. Não cabe aqui avaliar o conjunto retabular, que Vítor Serrão reconstituiu no artigo já mencionado. Importa apenas referir que o autor aponta o ano de 1780 como a data em que o antigo retábulo foi substituído pelo exemplar rococó/neoclássico que hoje conhecemos, facto que faz avançar a cronologia da renovação setecentista, da qual nos ocuparemos de seguida, até ao último quartel desta centúria.

### 3. A Misericórdia no século XVIII e a encomenda artística

O apeamento do retábulo maneirista, na década de 1780, implicou, em nosso entender, uma profunda intervenção na capela-mor, que não existia, encontrando-se o retábulo “logo à face do cruzeiro”<sup>12</sup>. De acordo com Túlio Espanca, a capela-mor, como hoje a conhecemos, resulta da campanha de 1780<sup>13</sup>. Esta questão introduz uma série de outros problemas, e se os autores que mais se debruçaram sobre o assunto parecem concordar com a ideia de que o actual cruzeiro correspondia à antiga capela-mor, a verdade é que estes não se interrogaram sobre o papel dos braços do transepto, e a estranheza espacial de tal solução – nave única, e capela-mor muito larga, formando dois braços -, que escapava às habituais tipologias das igrejas das Misericórdias portuguesas. É verdade que o acesso à sacristia, ao púlpito, e a outras dependências é efectuado através de portas que se encontram nestes espaços, mas tal não implica necessariamente que sempre tivesse sido assim. O tratamento exterior do pano correspondente a este braço do transepto, marcado por um corpo que interrompe o ritmo dos contrafortes, e faz elevar a linha de beirados a um nível superior, denuncia uma intervenção posterior à campanha de obras original, certamente relacionada com os trabalhos da “nova” capela-mor.

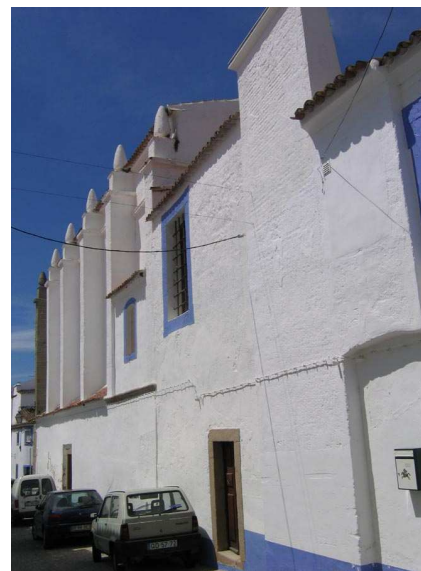


Fig. 151 - Alçado lateral da nave - pormenor

<sup>11</sup> Idem, *ibidem*, pp. 128.137.

<sup>12</sup> J. H. da Cunha RIVARA, *op. cit.*, p. 135.

<sup>13</sup> Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora Zona Norte*, vol. I, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pp. 11-13.

Muito embora não tenha sido possível encontrar nos *Livros de Receitas e Despesas* qualquer registo de obras no “transepto”, cremos que não é de excluir a possibilidade destes “braços” terem recebido retábulos ou altares, cuja memória se terá perdido. Estes, teriam sido retirados aquando da aplicação do revestimento cerâmico, criando-se, assim, a possibilidade de uma planta de cruz latina, concretizada com o apeamento do retábulo-mor e o aprofundamento da capela-mor. Esperemos que estudos arquitectónicos ou a investigação documental possa, no futuro, trazer novos dados sobre esta questão, que, por agora, terá de permanecer em aberto. O mesmo acontece com a hipótese do templo ter conhecido um revestimento cerâmico seiscentista, do qual subsistem os azulejos polícromos que revestem o degrau da capela-mor, e outros exemplares dispersos que, por vezes, servem de remendo e substituem os azulejos azuis e brancos em falta.

Retomando a evolução das campanhas arquitectónicas e artísticas na igreja, entre o início do século XVII e 1753, ano da execução dos azulejos figurativos que revestem a nave e o cruzeiro, e aos quais regressaremos mais à frente, apenas podemos mencionar o banco dos mesários, na nave do lado da Epístola, e que é uma obra de transição dos reinados de D. Pedro II e D. João V<sup>14</sup>. Com espaldar de madeira de casquinha marmoreada, destaca-se o local da cadeira do Provedor, mais alto e de remate recortado. O banco onde se sentavam os restantes membros da Mesa foi interrompido para aí ser colocada uma cadeira, com braços em volutas,



**Fig. 152 - Fachada principal da igreja**

e forrada de cabedal e pregaria amarela. O silhar cerâmico de albarradas, com golfinhos e anjos, que tem vindo a ser datado, por alguns autores, de cerca de 1720<sup>15</sup> é, segundo Santos Simões, contemporâneo dos azulejos figurados que se lhe sobrepõem<sup>16</sup>. Uma das pias de água benta, em mármore de Estremoz, foi adquirida em 1754, por 2220 réis<sup>17</sup>.

As *Visitações* existentes no Arquivo da Santa Casa, referentes aos anos de 1744 e 1760, testemunham o *acey* do templo de Arraiolos, mas em nenhuma vez aludem a obras ou à colocação de azulejos<sup>18</sup>. A única excepção ocorre em 1760, quando o visitador escreve “(...) espero do seu grade zello

<sup>14</sup> Idem, *Ibidem*, 1975.

<sup>15</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>16</sup> João Miguel dos Santos SIMÕES, *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 398.

<sup>17</sup> ASCMA, *Livro de Contas n.º 146* (425), de 1752-1753 (antigo 1752-1775), fl. 26v.

<sup>18</sup> ASCMA, *Livro de Visitas do Hospital de Arraiolos*, séculos XVI-XVIII, C-21.

continue com as obras que actualmente se fazem com tanta perfeição”<sup>19</sup>. Uma vez que os azulejos exibem a data de 1753, e é conhecido o pagamento efectuado pelos mesários ao azulejador lisboeta Joaquim Gomes, responsável pela colocação dos painéis, cremos que estas obras se reportam ao remate da fachada principal, em empena recortada, e com decoração em estuque, onde se destaca a cartela com o **M** inscrito. Na verdade, o *Livro de Contas* referente ao ano de 1760<sup>20</sup> apresenta dois fólios dedicados a obras que cremos serem as referidas. Há registos de despesas com cal, com madeira para andaimes, com telhas, com grades para janelas, “com tintas e óleos para os fingimentos da obra da igreja” (possivelmente os trabalhos da fachada), ou com um confessorário, para citar apenas as entradas mais relevantes. As várias alusões a uma janela e a grades podem significar que a abertura do vão existente no braço do transepto do lado da Epístola ocorreu nesta época. Na verdade, ao contrário do que acontece com os elementos arquitectónicos do templo, que são integrados pelo desenho cerâmico, esta janela corta o painel, interrompendo a sua figuração.



**Fig. 153 - Retábulo-mor**

Uma vez terminada a aplicação dos painéis cerâmicos, a igreja encontrava-se actualizada em relação ao que de melhor se fazia na capital, ao nível deste género de decoração barroca. Mas os irmãos da Misericórdia não devem ter deixado de sentir o contraste entre a linguagem cenográfica e efusiva dos azulejos e a contenção do primitivo retábulo, com as suas pinturas maneiristas. Paralelamente, a necessidade da tribuna para a exposição do Santíssimo Sacramento, terá conduzido à encomenda de um novo retábulo-mor, mais adequado à liturgia e ao gosto de Setecentos. Este, foi executado por Sebastião de Abreu do Ó, entalhador eborense, substituído por motivo de doença, por José Rosado, que concluiu a cimalha e, anos mais tarde, realizou o revestimento do arco triunfal<sup>21</sup>.

Do antigo retábulo foi aproveitada a tábua da *Visitação*, colocada na tribuna e, para tal, ligeiramente alteada. O dourador foi um pintor de Lisboa, que forneceu, ainda, o risco das

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*, fl. 183.

<sup>20</sup> ASCMA, *Livro de Contas n.º 146* [...], fls. 109-109v.

<sup>21</sup> J. H. da Cunha RIVARA, *Op. Cit.*, p. 135. Os *Livros de Receitas e Despesas* correspondentes a este período não referem este dados, embora tenha sido possível detectar despesas com entalhadores, carpinteiros e douradores, em 1782, e com referências a pedreiros, e gastos com oficiais, pregos no mesmo ano. Cf. ASCMA, *Livro de Receitas e Despesas n.º 142* [421], 1776-1793, fls. 110 e 135-136.

tribunas da capela-mor aos carpinteiros da vila, António Gomes e António Barreiros<sup>22</sup>, e pintou os tectos do templo<sup>23</sup>, cujo período de execução deve ser balizado entre os últimos anos do século XVIII ou os primeiros do seguinte. Ainda desta campanha são os azulejos marmoreados, tipo industrial, do rodapé.

Desta forma, concluía-se o ciclo de renovação tardo-barroca, iniciada pelos azulejos, com um importante ciclo narrativo e propagandístico da actividade da confraria, e que se prolongou até ao final da centúria de Setecentos. Apesar do atraso em relação a outros centros urbanos, também em Arraiolos o “novo” gosto do azulejo e da talha se impôs, criando uma obra de arte total, que articula azulejo, talha, e pintura, num todo coerente, marcadamente cenográfico e muito apelativo.

#### 4. A encomenda dos azulejos

Sem assinatura visível, e sem documentação que comprove a sua autoria, estes azulejos têm vindo a ser atribuídos a Policarpo de Oliveira Bernardes<sup>24</sup>, pintor que continuou a oficina do seu pai, António, e com o qual trabalhou, mantendo-se, ainda hoje e em vários casos, uma certa confusão e polémica entre as obras atribuídas a um e a outro<sup>25</sup>. Todavia, outros autores, como Reinaldo dos Santos<sup>26</sup>, preferem acentuar os pontos de contacto deste conjunto com a obra dos Bernardes, defendendo tratar-se do trabalho de um continuador, ou de alguém ligado a esta oficina. Mais recentemente, José Meco integrou este conjunto azulejar no órbita de um pintor cujo trabalho tem vindo a identificar: Domingos de Almeida.

Sobre este apenas era conhecida uma intervenção na abóbada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro, da autoria de António de Oliveira Bernardes. Seriamente danificada na faixa central, em consequência do Terramoto de 1755, foi reconstruída em 1761 por Domingos de Almeida<sup>27</sup>. Alguns anos mais tarde, em 1780, encontrava-se de novo no Algarve, realizando as pinturas e o risco do retábulo da capela-mor da igreja da Ordem

---

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>23</sup> As diferenças entre a pintura da abóbada da nave e da capela-mor, esta última numa linguagem neoclássica, leva-nos a admitir que o artista de Lisboa executou, apenas, a pintura da capela-mor.

<sup>24</sup> Virgílio CORREIA, “A família Oliveira Bernardes”, *A Águia*, 2ª série, n.º 71-72, Porto, 1918, pp. 196-208; Túlio ESPANCA, “Arraiolos”, [...], p. 124; Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico* [...], p. ; Vítor SERRÃO, *Op. Cit.*, p. 126.

<sup>25</sup> Por exemplo, sabemos hoje que António de Oliveira Bernardes faleceu em 1732, e estava imobilizado desde 1730, mas tal não impediu que o seu nome surgisse pintado nos painéis da Capela de Nossa Senhora da Cabeça, em Évora, com a data de 1736 (veja-se Sousa VITERBO, *Notícia de alguns pintores*, parte 1ª, Lisboa, 1906). Ou seja, estes painéis foram executados pela sua oficina, que se manteve em actividade e sob a direcção de Policarpo.

<sup>26</sup> Reinado dos SANTOS, *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Ed. Sul, 1957, p. 141.

<sup>27</sup> Francisco LAMEIRA, *A Arte na História da Cidade, Faro, Câmara Municipal de Faro*, 1999, p. 79; IDEM, *A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco*, opúsculo, Câmara Municipal de Faro, 1992.

Terceira do Carmo, revelando a diversidade das suas actividades artísticas<sup>28</sup>. A partir destes dados, foi possível iniciar a organização do *corpus azulejar* deste pintor, a quem foram depois atribuídos os painéis da igreja de Nossa Senhora dos Mártires, perto de Estremoz, o conjunto da nave e capela-mor do santuário de Nossa Senhora da Atalaia, no Montijo (c. 1740), os azulejos da capela de Santo António no andar superior do convento da Madre de Deus (c. 1750), os da capela-mor da igreja de São João Baptista, no Funchal, os da capela-mor da igreja de Santo André, de Vila Franca do Campo, os da igreja da Misericórdia de Tavira (c. 1760), o conjunto do átrio e escadaria do Colégio dos Meninos Órfãos, de Lisboa, a abóbada da capela de Nossa Senhora da Graça, na cerca do convento de Nossa Senhora da Carnota, perto de Alenquer, e o Paço Episcopal de Faro<sup>29</sup>.

No caso de Arraiolos, o desenho das cercaduras, de grande teatralidade e como se de uma boca de cena se tratasse, a par dos concheados muito espriados, são bem característicos da pintura praticada em meados do século XVIII. Mas as arquitecturas fundeiras, a riqueza do tratamento de algumas das personagens, e a complexidade cénica de cada um dos episódios representados, revela um pintor experiente, hábil, e com um profundo domínio da técnica pictórica, a par de um conhecimento evidente de fontes gráficas (quer de tratados de arquitectura, quer de gravuras), onde se terá inspirado para conceber boa parte das composições.



**Fig. 154 - Perspectiva do interior nave do lado do Evangelho**

Se, por um lado, a identificação do autor deste conjunto começa a ganhar contornos mais definidos, por outro, a documentação subsistente permite conhecer o nome do azulejador responsável pela aplicação deste vasto conjunto cerâmico. Data de 1753, o mesmo ano pintado na cartela sobre o guarda-vento, o empréstimo contraído pela Misericórdia ao

<sup>28</sup> José MECO, “Os azulejos do antigo Colégio de Jesus, dos Meninos Órfãos”, *O Colégio dos Meninos Órfãos da Mouraria*, Lisboa, Commissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de S. Francisco Xavier (1506-2006), 2005.

<sup>29</sup> Idem, *Ibidem.*; Idem, “Azulejos na cidade de Faro”, *Monumentos*, n.º 24, Lisboa, DGEMN, 2006, pp. 68-70.

capitão Estevão Vaz Mendes, a fim de poder liquidar o montante que ainda devia a Joaquim Gomes, mestre morador na cidade de Lisboa<sup>30</sup>. Este, compareceu perante a Mesa no mesmo dia 13 de Dezembro de 1753, recebendo a parcela final do valor que lhe era devido<sup>31</sup>. Através deste último documento ficamos a saber que Joaquim Gomes recebeu pela totalidade da obra de azulejo 551 718 rs, dos quais 144 000 rs no dia do ajuste<sup>32</sup>, e numa outra vez 73 420 rs, pelo que este último pagamento importou em 334 298 rs<sup>33</sup>. A tais importâncias equivaleram 11 426 azulejos finos (pagos a 38 000 rs) e 5 332 de menor qualidade (pagos a 19 200 rs)<sup>34</sup>. Para além das despesas já mencionadas, o mesmo *Livro de Contas* regista uma série de custos ligados à obra do azulejo, como os encargos “*com hum official que veio de Lixboa pera os azulejos de hida e vinda e estada seis e quatrocentos*”<sup>35</sup>, “*com Francisco borrarho de trazer duas cargas de azulejo de Lixboa e mariolas dois mil e quatro centos e outenta reis*”, com cordas e vassouras<sup>36</sup>, com o “*alugel da cama dos mestres do azulejo sette mil e duzentos*” réis<sup>37</sup>. Estas informações revestem-se de especial interesse, por revelarem uma série de pormenores relativos ao processo de colocação dos azulejos, entre os quais, a permanência, em Arraiolos, de Joaquim Gomes e de outros seus ajudantes. As verbas seguintes apontam outros gastos também relacionados, como as “luvas”<sup>38</sup> dadas ao “mestre da obras”, o mestre pedreiro que trabalhou na igreja 54 dias, e os serventes por 102 dias e meio de labor, o que nos dá uma ideia do estaleiro montado para a obra do azulejo.

Infelizmente, o nome do azulejador não é referenciado em outra documentação conhecida, não surgindo, como tal, associado a nenhuma oficina. Todavia, a confirmar-se a autoria dos painéis pelo pintor lisboeta Domingos de Almeida, fica estabelecida uma ligação que merece, depois, ser aprofundada, nomeadamente, através da documentação das outras obras que lhe são atribuídas, confirmando ou não esta ligação entre pintor e azulejador que caracterizou outras oficinas<sup>39</sup>.

---

<sup>30</sup> ASCMA, *Livro de Contas n.º 146* [...], fls. 15-15v.

<sup>31</sup> ASCMA, *Livro de Contas n.º 146* [...], fls. 16-17. Todavia, mais à frente, é referido que “Despendeo em Lixboa por mão de Luis Gomes almocreve que entregou a Joachim gomes mestre de obra do azolejo que fez na mizericordia setenta e tres mil e quatro centos e vinte reis”, montante que equivale ao pagamento intermédio, liquidado apenas em 1754, quando o azulejador já se encontrava em Lisboa.

<sup>32</sup> ASCMA, *Livro de Contas n.º 146* [...], fls. 11v-12

<sup>33</sup> *Ibidem*, fls. 16-16 v.

<sup>34</sup> Apenas a título de curiosidade, registre-se que estas contas não batem certo, uma vez que 11 426 azulejos, pagos a 38 000 rs totalizam 434 188 rs; e 5 332 azulejos pagos a 19 200 rs totalizam 102 374 rs. A soma de ambos os valores é de 536 532 rs, ou seja, menos 15 186 rs em relação ao montante declarado de 551 718 rs.

<sup>35</sup> ASCMA, *Livro de Contas n.º 146* [...], fl. 11v.

<sup>36</sup> *Ibidem*, fl. 12.

<sup>37</sup> *Ibidem*, fl. 26v.

<sup>38</sup> Cremos que o termo luvas se reporta a uma gratificação ao azulejador que não estaria estipulado no contrato.

<sup>39</sup> Citamos a título de exemplo o azulejador Manuel Borges, que tantas vezes trabalhou com António de Oliveira Bernardes. No caso de Joaquim Gomes não são conhecidos outros trabalhos seus, embora possa representar uma

## 5. O revestimento azulejar da igreja

Os painéis de azulejo de grandes dimensões que revestem os panos murários da nave e transepto do templo representam sete *obras* corporais e três espirituais, três virtudes teológicas e uma santa mártir, que se admite corresponder a Santa Catarina.

A distribuição das representações obedece à fórmula seguinte. A nave exhibe as sete *obras* corporais e uma espiritual. A última das corporais *Enterrar os mortos*, encontra-se já na parede fundeira da nave, contrapondo-se à única obra espiritual presente no corpo do templo – *Dar bom conselho a quem o pede*. Nos topos do transepto, as outras espirituais: *consolar os tristes*, do lado do Evangelho e *ensinar os ignorantes* do lado da Epístola. No braço do Evangelho, as virtudes da Caridade e Esperança e do lado oposto, a Fé e a Santa Mártir.

É possível estabelecer uma ligação entre ambos os panos murários da nave, pois as necessidades mais básicas encontram-se do lado da Epístola (beber, comer e vestir), e estas podem estar contidas nas que se lhe opõem, uma vez que a assistência aos presos implicava alimentar e vestir, o mesmo podendo acontecer com os doentes e cativos<sup>40</sup>.

A dualidade intrínseca das *obras* representadas na parede fundeira, que reflecte a dupla vertente do enunciado das *obras de misericórdia*, liberta o corpo do templo, onde figuram, apenas, as *obras* enunciadas por São Mateus, organizadas segundo a ordem presente no *Memorial dos Pecados*, de Garcia de Resende, com data de 1521; na obra de um anónimo franciscano intitulada *Manual de Confessores e Penitentes*, de 1549; na obra do jesuíta Marcos Jorge, de 1561, *Doutrina christam ordenada a maneira de dialogo, pera ensinar os mininos, pello P. Marcos Jorge*; no *Baculo Pastoral de Flores e Exemplos, colhidos de varia & authentica historia espiritual sobre a Doutrina Christã*, da autoria de Francisco Saraiva de Souza, em 1624, na *Excellencias da Misericordia e Fructos de Esmolla*, de frei Luís da Apresentação, com data de 1625, e na *Alma instuída na doutrina e vida christã* do Padre Manoel Fernandes, escrita em 1688-1699. A própria legenda dos painéis respeita a designação que as *obras* apresentam, nestes últimos livros. Assim, a leitura dos azulejos segue o movimento dos ponteiros do relógio, e conserva esta narratividade se observada dos pontos

---

família de azulejadores. Na verdade, também em 1753-54, um João Gomes foi responsável pela aplicação do revestimento azulejar da sacristia da igreja da Encarnação, em Lisboa. Agradecemos esta informação à Dra. Susana Flor, que nos facultou este documento inédito.

<sup>40</sup> Curiosamente, observamos aqui a mesma associação utilizada por Caravaggio na célebre pintura intitulada *Le Sette Opere di Misericordia*, executada no início de 1607, para o altar da igreja de Pio Monte della Misericordia, em Nápoles: dar de comer aos famintos / remir os cativos; dar de beber aos que têm sede / dar pousada aos peregrinos; cobrir os nus / visitar os enfermos. Cf. Para uma leitura mais aprofundada sobre esta pintura, veja-se Vincenzo PACELLI, *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia*, Salerno, 10/17 cooperativa editrice, 1984, pp. 48-70.

mais importantes da nave, isto é, a entrada principal, a entrada lateral e o posicionamento dos crentes em relação ao púlpito.

Por sua vez, as outras duas *obras* espirituais, que se encontram nos braços do transepto, constituem, com a da parede fundeira da nave, as três primeiras dos enunciados referidos, à excepção do de Garcia de Resende). Mais próximas da capela-mor e do altar, parecem afirmar a tão enunciada superioridade do espiritual sobre o corporal. Nesta fase, o programa complexifica-se com a representação das três virtudes teologais, e Santa Catarina. A inclusão das virtudes no contexto das *obras de misericórdia* não é novo, e são vários os exemplos de figuração conjunta. Entre estes, o mais conhecido é, talvez, o da Bandeira da Misericórdia de Sesimbra, pintada por Gregório Lopes (c. 1535), em que cinco virtudes se encontram sob o manto protector da Virgem, numa leitura que revela serem estas que suportam a misericórdia, considerada a virtude entre as virtudes, uma espécie de *primus inter pares*<sup>41</sup>. É neste sentido que interpretamos a figuração das virtudes na igreja de Arraiolos: um suporte e um complemento às diversas vertentes da *Misericórdia*, observadas na nave e transepto<sup>42</sup>.

A presença, neste contexto, de uma santa mártir, identificada, muito possivelmente, por uma veneração de grande tradição, como Santa Catarina, pois vem revelar uma opção definida em função das crenças locais, provando que o programa teve em consideração a religiosidade vivida neste templo. Por outro lado, Santa Catarina, mártir e doutora da igreja, embora não seja uma santa contrareformista, que tenha pugnado por destacar e ensinar o valor das boas *obras*<sup>43</sup>, não deixava de ser um exemplo e personificação da fé e das virtudes da misericórdia. A sua vida e martírio encontravam, assim, pleno eco no sentimento religioso barroco, sempre vocacionado para a mística e a penitência, o que explica a continuidade, e também a actualidade, do seu culto<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Para uma análise mais pormenorizada, veja-se Joaquim Oliveira CAETANO, “Sob o Manto Protector – para uma iconografia da Virgem da Misericórdia”, *Mater Misericordiae*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Livros Horizonte, 1995, pp. 45-46.

<sup>42</sup> A ligação entre a Misericórdia e as virtudes surge, também, no Tratado de Frei Luís de Melgaço (BNL –Cod. Alcobacense CCXCI/200, fls. 180-189v., publicado por Ivo Carneiro de SOUSA, *A Rainha da Misericórdia na História da Espiritualidade do Portugal do Renascimento*, vol. II, Porto, Dissertação de Doutoramento em Cultura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1992). Aqui se afirma que as virtudes são as armaduras da alma, e que estas são em número de quatro, tal como em Arraiolos. Não conhecemos a divulgação desde tratado (escrito no início de Quatrocentos), e o conhecimento que dele tinham os homens do século XVIII, razão pela qual esta associação deve ser entendida com as devidas reservas. Mais tarde, em 1592, Diego de Yepes, na obra que dedica à Misericórdia, exactamente, este sentido, ao referir que a virtude da misericórdia se cumpre nas restantes, uma vez que a misericórdia é cumprimento e perfeição de todas as virtudes. Cf. Diego de YEPES, *Discursos de varia historia, que tratam de las obras de misericordia, y otras materia morales*, Toledo, por Pedro Rodriguez, 1592, p. 132.

<sup>43</sup> Como São Carlos Borromeo, São Tomás de Vilanova, ou São João de Deus, entre outros.

<sup>44</sup> Cfr. Emile MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.

## 6. As fontes gráficas

O facto das personagens que surgem nos painéis serem homens e mulheres sem atributos de santidade, ou conotações bíblicas, faz com que a acção das *obras de misericórdia* seja transferida para o plano do quotidiano. Esta ideia pode indiciar a influência das gravuras do Norte da Europa, onde a maior permeabilidade às doutrinas protestantes conduziu a representação destes episódios para uma dimensão mais contemporânea<sup>45</sup>. Veja-se, a título de exemplo, a proximidade relativa entre a figuração da obra *dar de beber aos que têm sede* em Arraiolos, e a composição de Maarten de Voss, subordinada ao mesmo tema, gravada por Crispin de Passe (Rijksmuseum, Amesterdão), em 1581. Ou, dos mesmos autores, *dar pousada aos peregrinos e pobres*, e *cobrir os nus*, nas quais os contactos são menos evidentes, mas onde podemos observar o mesmo espírito.

A descoberta das gravuras originais que inspiraram pelo menos quatro das sete *obras* corporais veio reforçar esta ligação ao quotidiano. A série em causa intitula-se *The Seven Acts of Mercy, engraving after Titian*. Foi gravada por Giovanni Suizzero e publicada por Matthias Bolzetta<sup>46</sup>. Apesar das discussões em torno da veracidade das composições originais de Ticiano, os autores parecem concordar que Suizzero viu, efectivamente, o trabalho do mestre italiano, de cerca de 1500, a partir do qual gravou esta série<sup>47</sup>. Algumas das pranchas são alusões a cenas bíblicas, como o *dar de comer aos famintos* (o milagre dos pães e dos peixes), *dar de beber a quem tem sede* (Cristo e a Samaritana no poço), *acolher os peregrinos* (Tobias e o arcanjo Rafael), ou *visitar os doentes* (Job e os seus amigos; Lázaro). Todavia, as que os painéis de azulejo da igreja de Arraiolos copiam são, precisamente, aquelas que não se encontram conotadas com qualquer episódio bíblico.

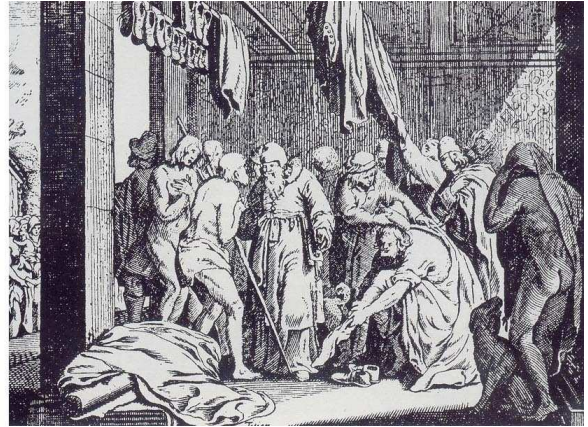
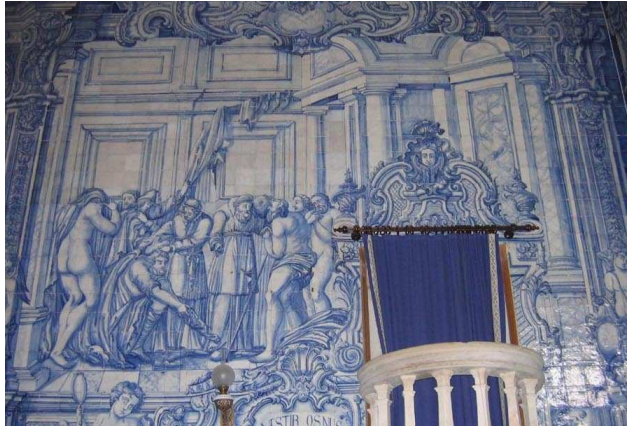
*Cobrir os nus* é uma interessante adaptação do modelo original, que utiliza a gravura invertida, conservando todos os personagens mas enobrecendo a arquitectura fundeira à qual foi necessário ajustar as roupas e sapatos pendurados, pois foram mantidos. Em *dar pousada aos peregrinos e pobres*, a gravura foi também invertida e as figuras de Tobias e do Arcanjo Gabriel que, ao fundo, se afastam, foram substituídas por dois homens em primeiro plano. De resto, conservou-se a arquitectura depurada, com um homem à porta a receber três viajantes e um outro à janela. A cena foi depois complementada com árvores diferentes e palmeiras que não surgem na gravura, a par de um outro edifício, do lado oposto.

---

<sup>45</sup> Cfr. Vincenzo PACELLI, *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia*, Salerno, 10/17 Cooperativa Editrice, 1984, pp. 35-48.

<sup>46</sup> Frank Jewett MATHER JR., “A Titian problem – the Seven Acts of Mercy”, *Gazette des Beaux-Arts*, VI series, vol. XXII, n.º 910, Nova Iorque, 1942, pp. 165-172.

<sup>47</sup> Idem, *Ibidem*.



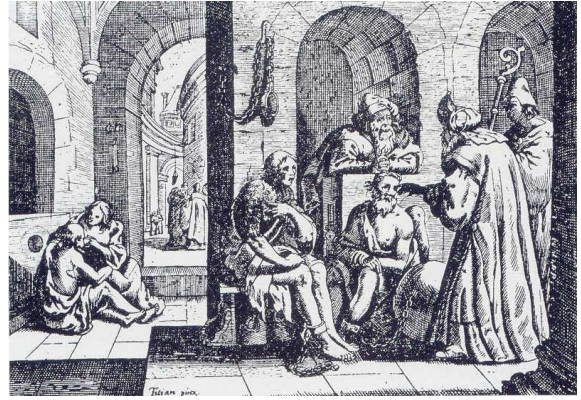
**Fig. 155 e 156 - Cobrir os nus – painel de azulejo da Misericórdia e gravura de Giovanni Suizzero** (imagem retirada de Anna TUCK-SCALA, “Caravaggio’s Roman Charity in the Seven Acts of Mercy”, *Parthenope’s Splendor: Art of the Golden Age in Naples*, 1993, pp. 156-159)



**Fig. 157 e 158 - Dar pousada aos peregrinos e pobres – painel de azulejo da Misericórdia e gravura de Giovanni Suizzero** (imagem retirada de Anna TUCK-SCALA, “Caravaggio’s Roman Charity in the Seven Acts of Mercy”, *Parthenope’s Splendor: Art of the Golden Age in Naples*, 1993, pp. 156-159)

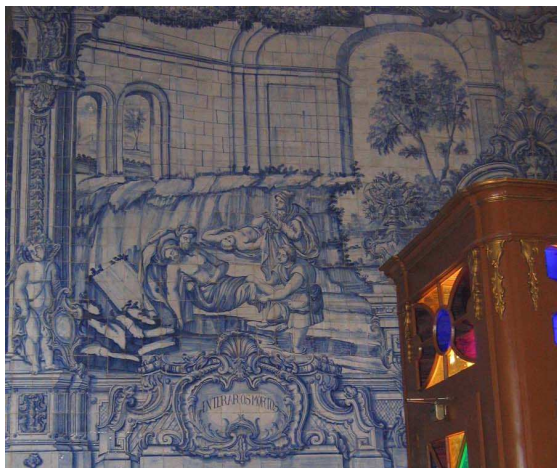
O painel alusivo a *remir os cativos* aproveitou apenas uma parte da gravura, deixando de fora a representação da *Caridade Romana*, ou seja, Cimon a dar o seu peito para alimentar o pai, Pero<sup>48</sup>, que substituiu por um outro homem semi-deitado e com as pernas presas por correntes. A restante composição é idêntica, à excepção de alguns pormenores arquitectónicos, como a abertura de janelas sobre os arcos. Curiosamente, o que a gravura representa não é a remissão dos cativos, mas sim a obra de *visitar os presos*. O autor do programa obedeceu a um enunciado escrito, como já foi observado, em que a fórmula da obra relativa aos presos era *visitar os enfermos e encarcerados*, optando depois por reproduzir apenas os doentes e utilizar a gravura relativa aos presos para a questão dos cativos.

<sup>48</sup> Sobre este complexo tema iconográfico ver Anna TUCK-SCALA, “Caravaggio’s Roman Charity in the Seven Acts of Mercy”, *Parthenope’s Splendor: Art of the Golden Age in Naples*, Pennsylvania State University, 1993, pp. 127-163.



**Fig. 159 e 160 - Remir os cativos – painel de azulejo da Misericórdia e gravura de Giovanni Suizzero** (imagem retirada de Anna TUCK-SCALA, "Caravaggio's Roman Charity in the Seven Acts of Mercy", *Parthenope's Splendor: Art of the Golden Age in Naples*, 1993, pp. 156-159)

Por fim, **enterrar os mortos** recupera, ainda que com algumas dificuldades ao nível da paisagem, a composição central da gravura que, por sua vez, resulta muito semelhante ao *Entombment* de Ticiano, executado cerca de 1500, e actualmente no Museu do Louvre.



**Fig. 161 e 162 - Enterrar os mortos – painel de azulejo da Misericórdia e gravura de Giovanni Suizzero** (imagem retirada de Anna TUCK-SCALA, "Caravaggio's Roman Charity in the Seven Acts of Mercy", *Parthenope's Splendor: Art of the Golden Age in Naples*, 1993, pp. 156-159)

Quanto aos restantes painéis, não foi possível localizar as respectivas fontes gravadas que, certamente, as inspiraram. Importa, no entanto, chamar a atenção para as semelhanças e proximidades entre figurações que só se explicam através do recurso a gravuras. As duas figuras da esquerda do painel *dar de comer aos famintos*, surgem num posicionamento praticamente idêntico às que se encontram à direita do painel seguinte *dar de beber aos que têm sede*. Testemunho ainda mais flagrante da utilização de gravuras é a obra *visitar os enfermos e encarcerados*, onde toda a composição à esquerda, que engloba a mulher deitada no seu leito, com uma figura masculina sentada na cama, outra de pé, uma mulher também sentada num banco, aos pés da cama, e um menino que chora à cabeceira da doente, é comum

à mesma obra que se encontra na capela-mor da Misericórdia do Redondo, datada de c. 1735-37 e muito semelhante às de Tavira e Vila Franca de Xira, de cerca de 1760.

### 7. Leitura individual dos painéis

Cada episódio é separado do seguinte pela mesma estrutura arquitectónica - pilastra de fuste decorado, com um anjo em pé, à sua frente, que suporta o entablamento superior, interrompido na zona central por uma cartela, envolta por longas volutas. Na zona inferior, as pilastras assentam sobre plintos, ligados entre si por frisos, também interrompidos ao centro por uma cartela de grandes dimensões, envolta por concheados e volutas, e flanqueada por anjos, com espelhos, sentados nas referidas volutas. Estas cartelas exibem a designação da obra representada, em caracteres maiúsculos, relacionando imagens e palavras, isto é, o visível e o legível, com o objectivo de tornar evidente a mensagem que se pretendia transmitir.

Ao nível das sequências narrativas, é importante perceber que, em todos os quadros, os gestos e olhares dos personagens foram estudados de forma a conduzir o olhar do observador para a zona essencial da representação, onde se encontra quem dá e quem recebe.

Os panos fundeiros alternam entre a paisagem e as arquitecturas, prevalecendo, na maioria dos casos, esta última solução. Trata-se de arquitecturas complexas, dificilmente identificáveis enquanto edifícios, mas cujas linhas verticais estruturam a composição figurativa, conferindo estabilidade ao conjunto e funcionando como estratégias de direccionamento do olhar do observador. É reconhecível, no entanto, a sua linguagem clássica, que parece importada do barroco romano eclético, revelando assim o conhecimento arquitectónico actualizado do autor dos painéis. Esta intervenção classicizante é ainda mais visível nas transformações introduzidas nos fundos copiados das gravuras.

O primeiro painel, junto à porta do lado do Evangelho, **DAR BOM CONÇELHO**, é mais estreito que os restantes. Representa quatro figuras masculinas em confronto com dois asiáticos, sentados, encontrando-se o primeiro homem com a mão direita levantada, num gesto que parece abençoar os *chineses*. Trata-se, evidentemente, da conversão ao catolicismo (o bom conselho) de todos quantos, em zonas distantes do mundo,



Fig. 163 - *Dar bom conselho*

professavam outras religiões ou eram pagãos. A primeira figura sugere uma aproximação à iconografia habitual de Jesus Cristo. Atrás, ergue-se uma arquitectura circular, porventura uma torre e, ao fundo vêem-se umas casas, de perspectiva deficiente.

Do lado oposto, **ENTERRAR OS MORTOS** decorre numa paisagem onde, estranhamento e sobre uma espécie de penhasco, surge uma arquitectura aberta por arcos de volta perfeita, através dos quais voltamos a observar uma paisagem. Dois homens carregam um outro, amortalhado, que depositam numa vala. Num plano imediatamente posterior, alguém é preparado para seguir o mesmo destino. Tal como no painel do lado oposto, a primeira figura recordava a iconografia de Jesus, também aqui o homem a enterrar lembra o Filho de Deus.

Na nave, do lado do Evangelho, o programa tem início com **DAR DE COMER A QVEM TEM FOME** que apresenta um fundo mais complexo, preenchido por uma arcaria de volta perfeita, com colunas de capitéis dóricos, a que se sobrepõe entablamento e duas ordens de pilastras, correspondentes aos dois registos separados por entablamento, e

abertos por vãos simétricos. Por entre os arcos, parece vislumbrar-se uma rua, com novo arco, e num plano mais próximo, à esquerda, duas colunas em perspectiva opõem-se a uma outra e ao edifício com um óculo, à direita. Em primeiro plano, um homem ajuda o que está sentado a levantar-se, e um vaso, desproporcionado, separa esta cena do banquete que reúne em torno de uma mesa várias figuras masculinas, algumas das quais com varas e cajados, e um cão.

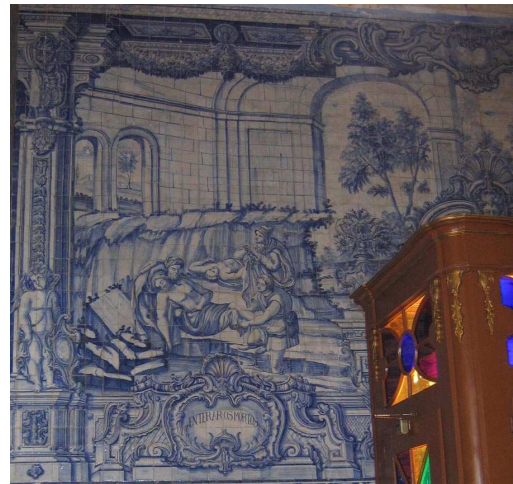


Fig. 164 - Enterrar os mortos



Fig. 165 - Dar de comer a quem tem fome



Fig. 166 - *Dar de beber a quem tem sede*

em cálices, ou bebendo. Note-se a variedade de bilhas e o cuidado posto na sua decoração e diferenciação. Pela primeira vez, surge uma mulher, envolta em panos, segurando uma bilha que despeja para outra, de dimensão superior, tarefa em que é ajudada por um homem novo.

Tal como nas outras representações, também *VESTIR OS NVS* não é um acto isolado, reunindo um grande número de figuras, bastante superior em relação às cenas anteriores. A arquitectura que lhe serve de fundo apresenta dois registos, o primeiro dos quais aberto por vãos de moldura recta e o segundo por vãos de configuração idêntica, mas de muito menores dimensões. Esta arquitectura desdobra-se, à direita, apoiando-se em colunas dóricas. O painel tem a particularidade de enquadrar o púlpito, situação que obriga à concentração das figuras à esquerda. Neste extremo, um homem nu, de costas, chama a atenção para a linha imaginária que os personagens seguintes desenhavam, e que se eleva até ao nível onde algumas peças de roupa, e sapatos, se encontram pendurados, sendo puxadas por um outro homem, num plano secundário. Desta mesma linha, parte uma outra, desenhada pelo homem ajoelhado, que aponta para a bengala de um outro, seminu e em primeiro plano, criando assim um losango, ao centro do qual figura um ancião, possivelmente, o responsável pela distribuição de roupa.



Fig. 167 - *Vestir os nus*

Diferentes arcos, em várias perspectivas e correspondendo a arquitecturas diferenciadas, servem de pano de fundo a ***DAR DE BEBER A QVEM TEM SEDE***, que exhibe, em primeiro plano, um grupo de homens, parte dos quais segura em vasos com água, transferindo este líquido para outros recipientes, deitando

Ainda na nave, mas do lado da Epístola, e junto ao arco triunfal, **VIZITAR OS EMFERMOS E EMCACERADOS**, deveria incluir, como a designação indica, a representação dos encarcerados, o que não acontece. Na verdade, apenas observamos o interior de uma habitação, talvez o quarto, onde uma mulher repousa no seu leito, sem grande aparato. Está rodeada por dois homens e uma mulher, sentada junto aos pés da cama. Na cabeceira, uma criança chora. Do



Fig. 168 - *Visitar os enfermos e encarcerados*

lado oposto, três figuras parecem ausentes: uma mulher de pé recebe um homem com um cajado, enquanto outro se encontra sentado/caído no chão. O quarto tem uma parede fundeira aberta por arcaria de volta perfeita, e na zona correspondente à cabeceira da cama, uma janela deixa ver as árvores do exterior, surgindo em primeiro plano a mesa de cabeceira.



Fig. 169 - *Dar pousada aos peregrinos*

como que convidando os peregrinos ou viajantes a entrar.

Segue-se **DAR POUZADA AOS PERINGRINOS**, com um esquema de duas edificações nos extremos do quadro, abrindo-se o centro à paisagem fundeira, com uma palmeira. Aqui se encontram as figuras com cajados, duas mais junto ao edifício da direita, e outras três que se precipitam para a frente, ao encontro do homem de barbas que aponta para um outro, à janela,

Obra de misericórdia pouco, ou quase nada praticada por estas confrarias, **REMIR OS CATIVOS** encontra neste painel um lugar de destaque. O plano fundeiro é preenchido por arcarias a que se sobrepõem duas janelas e um óculo central, qualquer um deles fechado por grades. No plano imediatamente posterior, repete-se a mesma lógica, mas vêm-se outros edifícios e pessoas, ao fundo. Em primeiro plano, um homem com os pés presos, encontra-se semi deitado no chão, e do lado oposto, outros dois, igualmente com correntes a prender os pés, uma das quais ligada a uma esfera, estão a ser alvo da atenção de três figuras. A de chapéu, báculo pastoral e capa (com certeza um bispo), aponta para o segundo homem sentado que, por sua vez, parece apontar para si

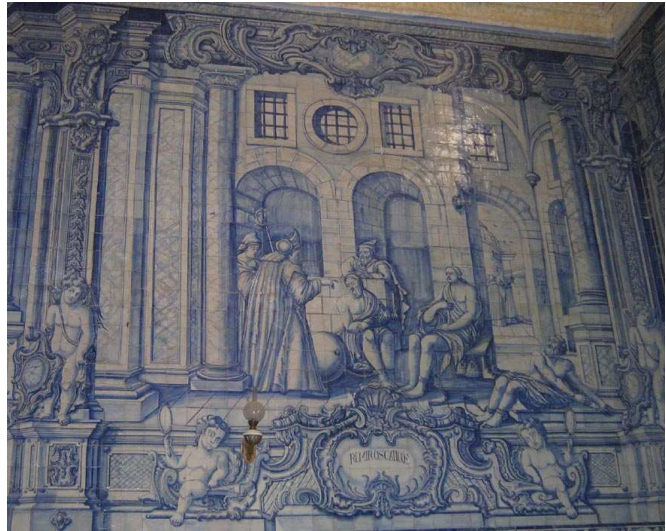


Fig. 170 - *Remir os cativos*

próprio, como que certificando-se de que foi ele o escolhido, num diálogo inacessível para o observador. Poder-se-ia questionar se a pintura representava a selecção que era feita sobre os cativos a libertar, mas recordando a informação recolhida nas gravuras que originaram esta composição, este episódio acontece numa prisão e não se trata da remissão dos cativos, facto pelo qual não se estranha, também, a inexistência de qualquer frade trinitário, presença habitual nos restantes painéis dedicados a esta temática.



Fig. 171 - *Caridade*

No transepto, do lado do Evangelho, **CONÇOLAR OS TRISTES** revela um homem jovem e um outro mais velho junto à janela de uma casa, a receber duas senhoras que, pelos seus gestos, com as mãos a



Fig. 172 - *Consolar os tristes*



Fig. 173 - *Esperança*

da *Caridade*.

Do lado oposto, o painel **ENSINAR OS IGNORANTES** é interrompido pela janela. Mostra dois homens sentados, junto a uma arquitectura rectilínea, à esquerda, e uma série de crianças que se aproximam, apontando para eles, duas das quais trazidas por mulheres, possivelmente as mães. Serão elas os ignorantes que os homens têm por obrigação ensinar?

A *Fé* com o cálice e a cruz, seus atributos habituais, completa o ciclo das três virtudes teologais. Por sua vez, o painel fronteiro Identificada por uns como a *Justiça*<sup>49</sup>, por outros como a *Fortaleza*<sup>50</sup>, ou ainda como **Santa Catarina**, devido ao



Fig. 176 - *Santa Catarina*

antigo culto prestado a esta santa mártir na igreja da Misericórdia, e do qual subsiste a imagem seiscentista, em madeira, ainda venerada no altar-mor<sup>51</sup>.

Os atributos que caracterizam esta figura feminina não nos permitem afirmar, com exactidão, tratar-se de Santa Catarina de

Alexandria, mas a palma do martírio que segura numa das mãos dá-nos a certeza de estarmos em presença de uma santa mártir, e



Fig. 174 - *Ensinar os ignorantes*

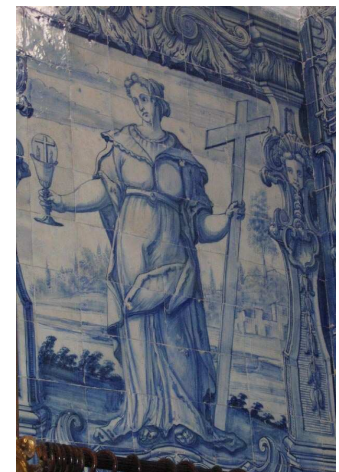


Fig. 175 - *Fé*

<sup>49</sup> Castro NUNES; Paula NOÉ, *Igreja da Misericórdia de Arraiolos*, 1995 e 2002, consultado em 14 de Outubro de 2004, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Inventário do Património Arquitectónico, URL: <http://www.monumentos.pt>

<sup>50</sup> João Miguel dos Santos SIMÕES, *Op. Cit.*, 1979, p. 398.

<sup>51</sup> Túlio ESPANCA, "Arraiolos" [...], p. 124.

não perante uma das virtudes cardeais apontadas. É certo que esta última hipótese faria mais sentido, e a representação de uma mártir neste contexto deve ser entendida à luz de um culto e uma tradição enraizada, que os encomendadores do programa azulejar quiseram fortalecer e destacar. Assim, é possível aproximar esta figura de Santa Catarina, cujos atributos habituais apenas se encontram parcialmente representados<sup>52</sup>.

### **8. Para uma leitura integrada do programa iconográfico**

A colocação dos painéis de Arraiolos condiciona a leitura e os percursos no espaço, no sentido em que estabelece vários níveis de leitura. A nave com as seis *obras* de São Mateus, lidas da esquerda para a direita e do lado do Evangelho, mais importante, para o lado da Epístola, secundarizado em relação ao primeiro. A parede fundeira, com a porta de saída da igreja, em que os crentes eram confrontados com a dualidade das *obras de misericórdia* e com a complementaridade que estas encerravam, numa oposição entre a acção e a oração, como meios para alcançar a vida eterna.

E o transepto, mais próximo da capela-mor e acessível a um menor número de crentes e, por isso mesmo, com a representação das *obras* espirituais e das virtudes que apoiam a prática da totalidade das catorze *obras*.

Muito embora não seja explícita e evidente a ligação ao Dia do Juízo, a evocação das *obras* mencionadas por São Mateus seria suficiente para estabelecer esta conexão, criando um ciclo que, tendo como ponto de partida o vasto programa ideológico que deu origem às Misericórdias, propunha uma reflexão sobre a importância da prática das boas *obras* e da oração, com o aperfeiçoamento conferido pela contemplação das virtudes, oferecendo aos crentes o caminho correcto a seguir para alcançar o objectivo da Vida Eterna.

O conhecimento efectivo da situação da Misericórdia de Arraiolos na primeira metade do século XVIII deveria ajudar a esclarecer alguns aspectos das opções iconográficas do

---

<sup>52</sup> Para a descrição iconográfica que se segue, a fonte utilizada foi a obra de Louis RÉAU, *Iconografia del arte cristiano – iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 277. A coroa real, alusiva ao pedido de casamento do Imperador Maximiano, e o episódio em que espezinha o seu perseguidor não foram contemplados. Da mesma forma, a roda evocativa do seu martírio, o anel do seu casamento místico, ou o livro alusivo à sabedoria com que defrontou os 50 doutores de Alexandria, também não foram contemplados. Na verdade, apenas podemos observar a espada com que foi decapitada, por ordem do Imperador, e a palma do martírio. Em todo o caso, nas representações conhecidas, a roda assume muitas formas, por vezes confundindo-se com o anel. No caso de Arraiolos, a evidência com que o punho da espada é revelado ao observador, e a sua forma circular, levam-nos a pensar que poderá encontrar-se aqui um dos atributos em falta, numa iconografia perpetuada pela estátua de mármore executada em 1704, por Regaudin, para o convento das Damas Hospitalárias de Santa Catarina, em Paris. Por sua vez, a escultura em madeira presente no altar-mor exhibe outros atributos, mais tradicionais, como a cruz, o livro e a coroa.

revestimento azulejar da igreja. Para tal, foram consultados os Livros de Receitas e Despesas das décadas de 1730<sup>53</sup> e 1750<sup>54</sup>, ou seja, os anos que antecederam a encomenda dos azulejos e os anos que sucederam à sua aplicação. Todavia, e por se tratar de um período de tempo muito curto (cerca de duas décadas, com intervalos), as conclusões a retirar desta análise são muito limitadas. Em todo o caso, é evidente a disparidade existente entre as actividades da Misericórdia e um programa ideológico expresso pictoricamente, mas nunca cumprido. Se há casos em que é tentador aproximar a realidade da representação, outros, de imediato, confirmam a distância entre estas duas práticas, de forma inequívoca.

No final do século XVII a confraria atravessou um período de crise, com dificuldades manifestas em cumprir a lista de pobres a quem dava esmola, situação que a colocava numa posição de perda de prestígio público. Para ultrapassar este problema, aceitou o contributo monetário de D. Frei Luís da Silva, arcebispo de Évora, que manteve a doação em troca das orações dos irmãos. Esta ajuda permitiu alargar o número dos assistidos embora tivesse a desvantagem de colocar a Misericórdia numa posição pouco confortável *face a uma pessoa estranha e ao poder eclesiástico*. Era, no entanto, preferível a perder o seu prestígio local junto aos pobres e aos interesses instalados, além de que esse poder eclesiástico era distante, “mais simbólico do que real e, na realidade, sem estatuto jurídico”<sup>55</sup>.

A crise foi, ao que tudo indica, ultrapassada, pois as contas das décadas de 1730 e 1750 apresentam um balanço quase sempre positivo<sup>56</sup>. Há, todavia, muitos registos de dívidas que passam de uns anos para os outros. Apesar de gozar de uma situação financeira aparentemente favorável, a verdade é que a confraria recorreu a um empréstimo para pagar o montante gasto na encomenda dos azulejos, continuando a pagar juros até ao final da década de 1750.

Quanto às actividades desempenhadas pela Misericórdia, é evidente a supremacia dos gastos com o hospital que, em determinados anos, atingiram somas muito elevadas, como foi

---

<sup>53</sup> ASCMA, *Livro de Receitas e Despesas 1733-40*, Liv. N.º 141 (420).

<sup>54</sup> ASCMA, *Livro de Receitas e Despesas 1752-53*, Liv. N.º 146 F (425).

<sup>55</sup> Maria Marta Lobo de ARAÚJO, *Rituais de Caridade na Misericórdia de Ponte de Lima (séculos XVII-XIX)*, Ponte de Lima, Santa Casa da Misericórdia de Ponte de Lima, 2003, pp. 93-96.

<sup>56</sup> Estudos recentes para a vila permitem afirmar que o século XVIII foi um período de crescimento. Em termos populacionais, o aumento demográfico registado entre 1720 e 1740 é considerável – 456 para 600 fogos na freguesia da matriz -, decaindo fortemente nas décadas seguintes, até 1757, quando se registaram 365 fogos na mesma freguesia<sup>56</sup>. As actividades económicas preferenciais da vila foram, desde sempre, a agricultura (por exemplo, a produção de trigo era, até à década de 1730, muito considerável) e a pecuária, a que se juntou a produção dos tapetes de Arraiolos, de grande significado nos séculos XVII e XVIII. A riqueza da nobreza e da burguesia encontra eco nas casas da vila, ainda que tenhamos de notar a rusticidade da grande maioria e a ausência de imóveis de grande impacto, facto revelador de alguma equidade na distribuição da riqueza. Cf. Maria Isabel Marreiros CARREIRA, *Op.Cit.*, pp. 52-62.

o caso de 1735-36 em que foram assistidos muitos soldados. Em todo o caso, as despesas com o hospital revelam uma tendência de crescimento inequívoca. Quanto aos presos, a confraria ocupava-se da sua assistência e livramento, mas os montantes registados não pressupõem uma grande atenção a esta obra de misericórdia. Será por isso que nem sequer surge representada nos painéis de azulejo, mas apenas mencionada na cartela relativa aos enfermos?

Por sua vez, as esmolas são também elas muito reduzidas. A Misericórdia dispunha de uma lista de pobres a quem distribuía pão e algum dinheiro<sup>57</sup>, mas nas décadas observadas os montantes referentes a esmolas são mesmo muito diminutos. Relativamente aos cativos, com direito a um painel de azulejo especificamente dedicado a esta temática, não se encontrou qualquer registo de verbas dadas para esta causa, o que não significa que não tenha ocorrido. Longe da costa e, ao contrário por exemplo de Cascais, Arraiolos estava longe de ser uma localidade sensível à questão dos cativos, o que não significa que os monarcas não pudessem pedir contribuições.

Pouco contemplada na grande maioria das Misericórdias do país, a dádiva de roupa esteve sempre presente nas despesas da confraria, quer sob a forma de roupas já confeccionadas quer sob a forma de panos. O mesmo aconteceu relativamente ao calçado, preocupação pouco comum a estas instituições. Note-se, no entanto, que este era destinado aos “irmãos andadores”, que eram os que se ocupavam dos trabalhos exteriores ligados às cobranças ou transmissão de informações, podendo também fazer peditórios. Numa primeira análise, poder-se-ia considerar que a escolha da gravura que ilustra esta obra não teria sido inocente, pois é das poucas que representa roupa e sapatos. Até pode ter acontecido uma conjugação de factores, mas a verdade é que nada prova esta confluência entre a realidade e o que se representava, antes pelo contrário.

Já as despesas com as missas e as festas do ano litúrgico atingem valores muito elevados, embora oscilantes, ou seja, há anos em que se gastou muito dinheiro em celebrações e outros em que houve uma grande contenção. Poderá ter ocorrido o mesmo que em Borba, com a alternância das Mesas, uns mais conservadores e a querer cumprir os legados pios e outros mais liberais a preferir assistir os necessitados? Somente um estudo mais profundo sobre a Misericórdia pode trazer novos e mais consistentes dados.

---

<sup>57</sup> Maria Marta Lobo de ARAÚJO, *op. cit.*, 2003, p. 241. Há notícia de uma lista de pobres de época muito anterior, 1532, Registos do cumprimento de uma determinação do Duque de Bragança pela qual se ordenava que se dessem três mil reais, cada semana, aos pobres da Misericórdia de Arraiolos, publicado por Ângela Barreto XAVIER; José Pedro PAIVA, “Introdução”, *Portugaliae Monumenta Misericordiarum – Crescimento e Consolidação: de D. João III a 1580*, vol. 4, Lisboa, União das Misericórdias Portuguesas, 2005, pp. 377-382, doc. n.º 227.

Quanto a obras, elas destinavam-se, sobretudo, à manutenção dos edifícios afectos à Misericórdia, pouco se gastando, nestas décadas, com melhoramentos na igreja. Excepção feita, obviamente, ao revestimento azulejar, por sinal, muito dispendioso. O valor total de 551 718 rs era superior aos valores habituais da receita ou da despesa de um ano inteiro.

Admite-se, assim, que apesar dos dados fragmentários disponíveis, a Misericórdia de Arraiolos foi uma confraria preocupada com a sua imagem, que procurou impressionar nas festas que lhe diziam respeito directamente, como a da Visitação, o dia de São Martinho e as da Semana Santa, através da armação da igreja e dos padres contratados para os sermões. No que concerne ao programa decorativo do interior da igreja, é pacífico concluir que, à semelhança do que se observa nas restantes igrejas com iconografia idêntica, as *obras* não reflectem a actividade das confrarias. Em primeiro lugar, por ser um programa de acção muito vasto e entendido desde o princípio apenas como uma orientação. Em segundo porque há discrepâncias óbvias entre o representado e o praticado. Mas, observam-se também muitas outras coincidências às quais as actividades da confraria podem não ter sido estranhas.

Concluindo, as representações das *obras de misericórdia* assumem-se, essencialmente, como imagens morais, ilustrativas do que a igreja pedia aos fiéis e do que a Misericórdia se propunha fazer, ao mesmo tempo que, de alguma forma, “propagandeavam” e demonstravam o âmbito do trabalho desenvolvido pela confraria, convidando à participação activa ou monetária, de todos quantos assistissem às celebrações litúrgicas neste templo.

## 9. Os encomendadores

Permanece por esclarecer quem poderia ter inspirado, ou quem concebeu, este programa, e qual a motivação dos irmãos da confraria de Arraiolos. Sobre esta última questão, admite-se uma influência externa: Évora, de quem a vila dependia na hierarquia eclesiástica, dispunha, desde 1716, de um conjunto de azulejos e pintura dedicados às catorze *obras de misericórdia*. Na região do Alentejo existiam outras Misericórdias com a mesma temática, como é o caso de Estremoz, datável de 1712 (embora já sob a autoridade do Bispo de Portalegre), do Redondo, de cerca de 1735-37 e com a qual Arraiolos partilha das mesmas fontes gráficas, pelo menos num dos painéis, e de Évoramonte, embora esta seja mais tardia, já da década de 1760. Sendo Évora a primeira igreja a possuir *obras de misericórdia* em azulejo, é fácil presumir que outras na sua órbita se tenham inspirado no mesmo tema, até por uma questão de prestígio. O que fica por esclarecer e por justificar é a diferença de perspectivas ao nível das opções iconográficas e, conseqüentemente, ideológicas entre ambas as confrarias. Se em Évora, as *obras de misericórdia* reproduzem episódios bíblicos, em

Arraiolos predomina uma vertente do quotidiano, muito devedora da iconografia do Norte da Europa. Todavia, a interpretação e a leitura no espaço é, claramente, de influência do Sul da Europa católica.