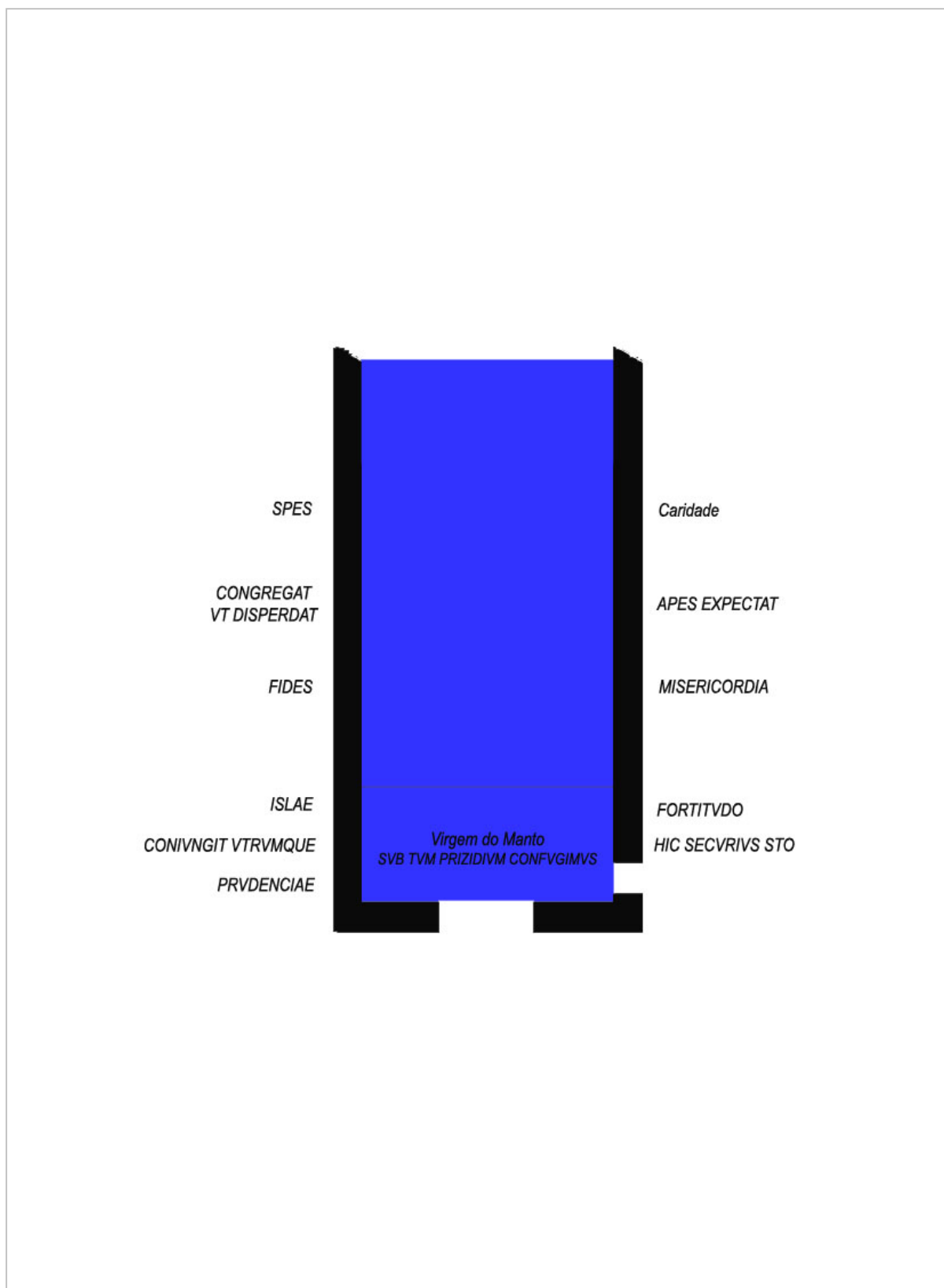


**Antiga Igreja da Misericórdia de Estremoz**

---



**Fig. 1 - Esquema da planta da antiga igreja da Misericórdia de Estremoz, com a indicação da representação das obras de misericórdia**

## 1. Da fundação da Misericórdia de Estremoz à igreja da Porta Nova

A descoberta de novos documentos relativos à Misericórdia de Estremoz obrigou a recuar a data da sua fundação, inicialmente situada na segunda metade do século XVI, para um ano incerto mas certamente anterior a 1502. Na verdade, em 15 de Julho de 1502, D. Manuel concedeu à confraria estremocense uma carta de privilégios cuja leitura e interpretação indiciam que, nesta data, já a misericórdia se encontrava em pleno funcionamento<sup>1</sup>. Outros registos documentais referem explicitamente que a Misericórdia foi instituída em 1500, na igreja de São Miguel ou do Anjo da Guarda, mas torna-se hoje difícil comprovar a sua veracidade<sup>2</sup>. Certo é que a instituição existia em 1502 e que, à época, a sua sede era a referida igreja conhecida pela invocação ao Anjo da Guarda. Um alvará régio de 6 de Fevereiro de 1610<sup>3</sup> permitiu-lhe construir uma casa de raiz à Porta Nova, que incluía a igreja, as dependências necessárias ao funcionamento da confraria, um claustro e o hospital de Nossa Senhora dos Mártires que, desde 1578, havia sido anexado. Mais tarde, já em 1881, a Misericórdia e todos os seus serviços passaram para o extinto convento de S. João de Malta, onde ainda hoje se conservam<sup>4</sup>.



Fig. 2 - Fachada principal da antiga igreja

<sup>1</sup> Mário Alberto Nunes COSTA, “Estremoz e o seu concelho nas «Memórias Paroquiais de 1758»”, Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra, Vol. XXV, Coimbra, 1961; PAIVA, José Pedro; SÁ, Isabel dos Guimarães (Coordenação científica), *Portugaliae Monumenta Misericordiarum, A Fundação das Misericórdias: o Reinado de D. Manuel I*, vol. 3, Lisboa, União das Misericórdias Portuguesas, 2004, p. 363 e pp. 259-260, documento n.º 116, transcrito de IAN/TT, Leitura Nova, liv. I de Odiana, fl. 285-285 v. Outros autores apontam data muito diferentes: Marques CRESPO, *Estremoz e o seu termo regional*, Estremoz, 1950, p. 147; Fernando da Silva CORREIA, *Origem e formação as Misericórdias portuguesas*, Lisboa, 1944, p. 585; Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora Zona Norte*, vol. I, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pp. 140-141; José Cipriano da Costa GOODOLPHIM, *As Misericórdias*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1897, p. 173 e 181; Joaquim Francisco TORRINHA, “Cerâmica Artística de Estremoz”, *Callipole*, n.º 3-4, Vila Viçosa, 1995-1996, p. 127; Ivo Carneiro de SOUSA, *V centenário das misericórdias portuguesas 1498-1998*, Lisboa, Clube do Coleccionador dos Correios, 1998, p. 169; José Filipe MENDEIROS, *Património religioso de Estremoz*, Estremoz, 2001, pp. 55-58; Manuel Inácio PESTANA, “Notícias Históricas”, *500 anos da Santa Casa da Misericórdia de Estremoz*, Estremoz, Santa Casa da Misericórdia de Estremoz, 2002, pp. 21-25.

<sup>2</sup> Manuel Inácio PESTANA, *op. cit.*, 2002, p. 25 que cita José Filipe MENDEIROS, *A epopeia de Estremoz*, Lisboa, 1972, BNL, *Memorias analíticas da Villa de Estremoz Escriptas por Antonio Henriques da Silveira Lente de Canones na Universidade de Coimbra*, Cap. III, p. 3; Cap. IX, p. 1.

<sup>3</sup> Manuel Inácio PESTANA, *op. cit.*, 2002, p. 31 refere o ano de 1610, mas nas Memórias Paroquiais e noutros autores que a elas se reportam, figura o ano de 1611 como aquele em que a Misericórdia se mudou para a Porta Nova, consultar Mário Alberto Nunes COSTA, *op. cit.*, 1962, p. 129.

O edifício que nos interessa estudar é, precisamente, o da Porta Nova, desde então objecto de múltiplas alterações e funções. Foi armazém de cereais, fábrica de cortiça, teatro... No início do século XX, a antiga igreja foi dividida em dois pisos, com o superior para o Centro Republicano e o inferior para a Sociedade Recreativa Popular Estremocense, que ainda lá se mantém. Naturalmente, o interior conheceu uma grande transformação, com o apeamento do equipamento litúrgico. A própria fachada foi, também ela, muito alterada, com as janelas do coro convertidas em janelas de sacada (de onde foi proclamada a República em 1910) e o frontão triangular substituído por um outro de lanços ou bolbos<sup>5</sup>. Apenas o adro se manteve fiel ao original. Já em 1966, o então proprietário, Dr. Assis e Santos promoveu obras no imóvel adaptando o andar superior a gabinetes médicos e removendo, então, os azulejos que ainda aí se mantinham<sup>6</sup>.

Actualmente, a zona do hospital, com o claustro gótico-manuelino, é ocupada por particulares, e o espaço que pode, eventualmente, corresponder à casa do Despacho, serve de palco aos ensaios da banda de música da Filarmónica União Artística. Nesta sala encontram-se outros painéis com *obras de misericórdia*, de época bastante mais tardia e, por isso mesmo, objecto de uma ficha própria.

## **2. A igreja da Porta Nova, uma perspectiva no domínio da cripto história da arte**

A antiga igreja corresponde, sensivelmente, à actual sala de leitura e sala de jogos da Sociedade Recreativa Popular Estremocense. A altura do templo permitiu, como já foi referido, a sua divisão em andares. Através da leitura do que hoje se conserva, percebe-se que as paredes da igreja eram totalmente revestidas por painéis de azulejo azul e branco. Os do piso inferior mantêm-se no local e encontram-se bem preservados pois estavam protegidos, até há bem pouco tempo, por uma pintura de tinta de óleo ou cal que os encobriu e resguardou. Os do primeiro piso foram retirados pelo então proprietário do imóvel, o Doutor Artur Assis e Santos. Dois desses painéis encontram-se emoldurados em casa do filho, existindo ainda um terceiro mais difícil de identificar como proveniente da Misericórdia.

De acordo com a documentação publicada por Manuel Inácio Pestana, retirada do Livro dos Acórdãos da Misericórdia, as obras do templo iniciadas em 1610, ou pouco depois,

---

<sup>4</sup> A petição foi primeiro autorizada provisoriamente, em 1881, datando a autorização definitiva de 1883. Consultar Joaquim VERMELHO, “Percurso arquitectónico”, *500 anos da Santa Casa da Misericórdia de Estremoz*, Estremoz, Santa Casa da Misericórdia de Estremoz, 2002, p. 52.

<sup>5</sup> Cf. fotografia publicada por José Filipe MENDEIROS, *op. cit.*, 2001, p. 55.

<sup>6</sup> Joaquim TORRINHA, “A presença de António de Oliveira Bernardes na azulejaria de Estremoz”, *Callipole*, n.º 7/8, Vila Viçosa, 1999/2000, p. 229.

continuavam em Janeiro de 1652, quando se acordou com o mestre de obras António Carvalho executar o *arco da Capella* (sic) para *asentar o retabulo nele* (sic)<sup>7</sup>.

Os registos seguintes, da década de 1660, são um pouco estranhos, pois referem-se à ampliação da capela-mor e do coro, numa igreja que tinha sido levantada de raiz há muito pouco tempo. A 13 de Junho e a 25 de Julho de 1663, acordou-se acrescentar a igreja para o pátio a fim de se *fazer a Capela mor*. Foi novamente chamado Antonio Carvalho, agora acompanhado por Diogo Fernandes, para darem um parecer<sup>8</sup>. Decidiu-se ainda executar mais dois altares colaterais. Em Janeiro de 1663 iniciou-se o douramento do retábulo-mor por António Rodrigues, cabendo a realização das pinturas (o *Padre Eterno* no remate e a *Visitação* ao centro) a José Ferreira<sup>9</sup>.

Os trabalhos prolongaram-se, pelo menos, até Julho de 1666, alargando-se também ao hospital e consistório<sup>10</sup>.

A lentidão que caracterizou a campanha de obras do templo é bem evidente na realização dos altares colaterais, decidida em 1663 e apenas efectuada em 1704, a imitar pedra, com pinturas de Francisco Pinto, morador em Estremoz<sup>11</sup>. Em 1709 era dourado o retábulo do Consistório, por José Coelho, de Évora<sup>12</sup>.

O revestimento azulejar, de 1712 conforme a data presente nos azulejos do sub-coro, inscreve-se, portanto, na campanha de obras inicial, que se prolongou por muito tempo, certamente devido a dificuldades financeiras.

Um registo de 14 de Fevereiro de 1710 refere que os azulejos do consistório, das escadas e da Casa Nova foram fornecidos pelo mestre Manuel Borges, morador na Palma de Baixo, extra-muros de Lisboa<sup>13</sup>. Esta informação traz algumas questões. Por um lado, conhecer o azulejador, neste caso, Manuel Borges, implica conhecer o pintor e garantir uma atribuição quase definitiva, como se verá. Mas, por outro, significa que a mesma oficina forneceu muito mais azulejos do que aqueles que hoje se observam e que os do Consistório foram substituídos, cerca de 1760, por outros de muito menor qualidade.

---

<sup>7</sup> Manuel Inácio PESTANA, pp. cit., 2002, p. 31.

<sup>8</sup> Idem, *Ibidem*, p. 31.

<sup>9</sup> Idem, *Ibidem*, p. 31.

<sup>10</sup> Idem, *Ibidem*, pp. 32-34.

<sup>11</sup> Idem, *Ibidem*, p. 34.

<sup>12</sup> Idem, *Ibidem*, p. 34.

<sup>13</sup> Idem, *Ibidem*, p. 34.

### 3. A encomenda dos azulejos

Recapitulando, o acórdão entre a Mesa e o mestre azulejador Manuel Borges, com data de 14 de Fevereiro de 1710, refere a encomenda de azulejos para o consistório, escadas e Casa Nova. Não se sabe a que compartimento correspondia esta Casa Nova, mas parece difícil poder considerá-la como sendo a igreja, mencionada na documentação anterior como tal. Mesmo que se pudesse tratar nos acrescentos efectuados, quer na capela-mor quer no coro, a nave do templo foi também revestida por azulejos, o que invalida esta hipótese. Assim, resta considerar que, ou a Mesa acordou duas encomendas diferentes, ou que os azulejos da igreja se incluem neste acórdão. Infelizmente, não se conhecem os valores em causa, o que dificulta ainda mais o esclarecimento da situação.

À encomenda de 1710, seguiu-se a entrega, ainda no mesmo ano. Na verdade, os *Livros de Receitas e Despesas* registam, a partir do ano de 1710-1711<sup>14</sup>, várias entradas com pagamentos ao mestre azulejador, mas tudo indica que, apesar de não se conseguirem localizar os livros imediatamente anteriores, as despesas com o azulejador tiveram início no ano de 1709-1710. Para além do pagamento dos azulejos, encontram-se as verbas entregues aos serventes *que trabalharam na obra do azulejo*, as que se despenderam com o carreto do azulejo, uma das vezes a cargo dos Padres da Congregação e as utilizadas na alimentação dos mestres azulejadores<sup>15</sup>.

No Livro de 1712-1713 menciona-se que os azulejos são para a entrada da tribuna, para a zona junto à escada do coro e para a igreja, correspondendo os pagamentos à data pintada do sub-coro<sup>16</sup>. Infelizmente falta o Livro de 1711-1712, e os primeiros registos não referem a localização a que destinavam os painéis, pelo que não é possível perceber se os azulejos pagos em 1710-1711 são os encomendados a Manuel Borges para o Consistório, escadaria e Casa Nova, ou se incluem os da igreja, estes seguramente pagos em 1711-1712<sup>17</sup> e 1712-1713.

Apesar de datados, os azulejos da igreja não se encontravam assinados, ou a assinatura não foi nunca notada antes da destruição de parte do conjunto. A sua concepção e desenho não deixa, no entanto, margem para dúvidas, sendo consensual a atribuição a António de Oliveira Bernardes. A confirmação do trabalho desta oficina do grande mestre lisboeta surge com a descoberta do nome do azulejador, Manuel Borges, responsável pelo assentamento dos azulejos dos Bernardes, como está documentalmente provado para uma série de casos.

---

<sup>14</sup> ASCME, *Livro de Receita e Despesa*, 1710-1711, Livro A1 – 625.

<sup>15</sup> *Ibidem*, fls. 32, 32v. 34, 36, 38, 39v, 49, 49v.

<sup>16</sup> ASCME, *Livro de Receita e Despesa*, 1712-1713, Livro A1 – 627, fls. 27, 33.

<sup>17</sup> Um dos registos alude ao dinheiro que se ficou a dever da despesa do azulejo do ano anterior, *ibidem*, fl. 33.

Em paralelo à obra do azulejo, decorria a obra da tribuna dos mesários, com registos de despesas muito frequentes nos Livros de Receita e Despesa consultados. Em 1721 era louvada da seguinte forma: “A tribuna em que a Meza costuma assistir aos officios divinos está feyta com tão relevante ideya que se tem neste Reyno por única”<sup>18</sup>.

#### **4. Os azulejos, a historiografia e a atribuição a António de Oliveira Bernardes**

Muito embora o conjunto já tivesse sido mencionado anteriormente<sup>19</sup>, a data de 1712, presente na face interna da parede da fachada principal foi divulgada pela primeira vez, em 1907, por José Queiróz<sup>20</sup>. Marques Crespo<sup>21</sup> ainda viu os azulejos superiores no seu local original, o mesmo não acontecendo a Túlio Espanca<sup>22</sup>, que refere também a data e os painéis já emoldurados, defendendo não se tratar de uma obra de António de Oliveira Bernardes. Na verdade, esta atribuição reclama-a João Miguel dos Santos Simões nas suas considerações sobre a igreja do Terço, de Barcelos, cujos painéis também atribui ao mestre lisboeta<sup>23</sup>. Os estudos mais recentes de Joaquim Torrinha seguem esta ideia, enriquecendo-a com um estudo comparativo mais aprofundado em que se aproximam as composições da abóbada de Estremoz com soluções de Bernardes para a igreja das Mercês, em Lisboa, ou para a capela de Nossa Senhora dos Remédios, em Peniche, esta última assinada<sup>24</sup>. Encontra-se neste caso a moldura que envolve a representação da Virgem da Misericórdia, os anjos que seguram árvores, e muitos dos restantes elementos decorativos, nomeadamente as grinaldas e volutas, e as consolas e pilastras com dupla voluta. Curiosamente, esta composição não deixa ainda de recordar o modelo do tecto pintado de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja, do mesmo autor.

Já a faixa junto à porta de entrada revela fortes semelhanças com modelos utilizados no convento de Nossa Senhora da Esperança, em Ponta Delgada<sup>25</sup>.

Se as dúvidas quanto à atribuição do conjunto de painéis de Estremoz a António de Oliveira Bernardes eram muito escassas, a documentação referente a Manuel Borges,

---

<sup>18</sup> Mário Alberto Nunes COSTA, *A “Breve recopilación”... da Fundação, Antiguidade e Excelências... de Estremos*, Coimbra, 1994, p. 137.

<sup>19</sup> Joaquim de VASCONCELOS, “Cerâmica Portuguesa (subsídios históricos)”, *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, vol. III, n.º 2, Porto, 1883, p. 78.

<sup>20</sup> José QUEIRÓZ, *Cerâmica Portuguesa*, Lisboa, 1907, pp. 241, 255 e 396 (ou 2ª ed. de 1948), vol. I, p. 263, 279 e vol. II 127, n.º 799.

<sup>21</sup> Marques CRESPO, *op. cit.*, 1950, p. 69.

<sup>22</sup> Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora Zona Norte*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1975, p.

<sup>23</sup> João Miguel dos Santos SIMÕES, “Breves Notas sobre alguns azulejos de Barcelos”, *Boletim do Grupo Alcaide de Faria*, n.º 3, Barcelos, 1962, pp. 1-9 ou *Estudos de Azulejaria*, Lisboa, INCM, 2001, pp. 255-260; Idem, *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 401.

<sup>24</sup> Joaquim TORRINHA, *op. cit.*, 1999/2000, p. 237.

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*, p. 234.

colaborador documentado da oficina dos Bernardes, e os pagamentos agora localizados nos livros de Receita e Despesa, a par das comparações estilísticas, implicam um muito maior acerto no que diz respeito à autoria dos azulejos da Misericórdia de Estremoz.

## **5. Os azulejos**

Originalmente, a igreja dispunha de um conjunto de painéis ao nível térreo, com a representação das virtudes, enquanto no registo superior se encontravam grandes painéis alusivos às *obras de misericórdia* corporais, baseados em cenas da Bíblia.

Todos eles apresentam letreiros, sob diversas formas, que estabelecem uma complementaridade entre o visível e o legível, contribuindo os excertos de versículos e a identificação das figuras representadas, para uma mais eficaz leitura dos episódios e do seu significado.

### **5.1. Os azulejos que ainda se conservam no espaço da antiga igreja**

#### **5.1.1 Sub-coro**

Totalmente revestido por azulejos, o sub-coro apresenta uma complexa estrutura de representações arquitectónicas, ornamentais e figurativas.

Nas paredes laterais, a estrutura arquitectónica desenvolve-se a partir de consolas em forma de S, nas extremidades<sup>26</sup>. Estas, assentam num banco, decorado por motivos geométricos (ponta de diamante), e suportam um entablamento com enrolamentos, que se prolonga por toda a composição, unindo, num plano ligeiramente recuado, as duas consolas. Ao centro, uma cartela oval, de moldura recortada e com uma inscrição em latim, é envolta por volutas e acantos, que convergem, no centro inferior, para uma máscara, e no superior, para uma face feminina, ladeada por dois meninos, sentados na curva da cartela. As virtudes ocupam o espaço restante, sentando-se nas volutas que saem da ornamentação das cartelas, costas voltadas entre si olham para fora da composição. Aos seus pés, em latim, a identificação de cada uma delas.

---

<sup>26</sup> Este motivo, muito presente nas composições arquitectónicas de António de Oliveira Bernardes (veja-se, entre outras, a antiga capela de Nossa Senhora da Conceição da igreja das Mercês, em Lisboa), foi estudado por Luís de Moura Sobral, que aponta como grande fonte de divulgação uma gravura de uma chaminé, de Jacques Androuet du Cerceau, “que parece ter nascido de um irrespeitoso desenvolvimento do triglífo dórico”. Este elemento foi muito utilizado no Maneirismo e no Barroco, com adaptações e modificações. Cf. Luís de Moura SOBRAL, ““Tota Pulchra Est Amica Mea – simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes”, *Azulejo*, Lisboa, MNA, n.º 3-7, 1999, pp. 71-90.

Do lado da porta, a cartela foi interrompida pela abertura deste vão, desaparecendo a outra virtude que, certamente, figurava neste espaço. Na verdade, o vão não foi integrado na composição cerâmica, pois não existia originalmente.



Fig. 3 - Prudência

No pano murário do lado do Evangelho, a primeira virtude representa a **PRVDENCIAE**, personificada numa mulher sentada, de sandálias, com os atributos habituais: o espelho numa das mãos, que ergue acima do nível do rosto, e a serpente, enrolada no outro braço, que pousa sobre o colo. De acordo com a iconografia tradicional, a Prudência deveria olhar directamente para o espelho, o que não acontece, para reflectir e aprender a corrigir os defeitos, recordando as palavras do Evangelho que dizem: *sede prudente como as serpentes*<sup>27</sup>.

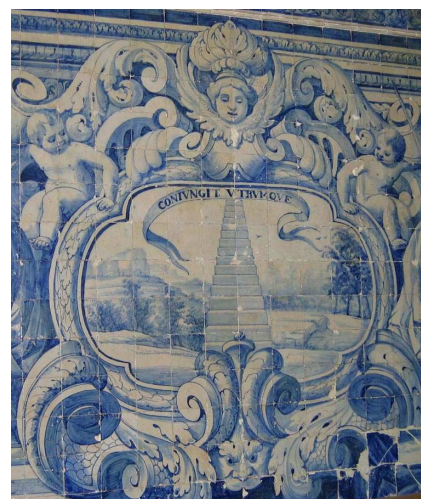


Fig. 4 - Cartela do lado do Evangelho

Segue-se a cartela com a representação de um jardim, dominado pela presença central de uma escadaria em forma de pirâmide, que ocupa, na vertical, a totalidade do espaço, ligando a terra e o céu, como um caminho a percorrer (a escada de Jacob). Por baixo, a fita com a transcrição do *De Trinitate*, de Santo Agostinho (Livro 11, II, 2):



Fig. 5 - Justiça

**CONIVNGIT VTRVMQUE**, ou seja, *uniu um e outro*<sup>28</sup>.

A outra virtude, a Justiça, (jus)**TISIAE**, encontra-se representada em traje militar, com elmo, e apresenta a espada, atributo habitual.



Fig. 6 - Cartela do lado da Epístola

Do lado da Epístola, a primeira virtude desapareceu. A cartela enquadra uma paisagem, onde se ergue uma torre com janelas gradeadas, em que o último registo é muito

<sup>27</sup> Emile MALE, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, p. 369.

<sup>28</sup> Agradecemos as traduções do latim ao Cónego Tarsício Alves, da paróquia de Castelo de Vide.

menor que o primeiro, e no topo do qual pousa um pássaro. A legenda, **HIC SECVRIVS STO**, significa *aqui estou mais seguro*.



**Fig. 7 - Fortaleza**

volutas sobrepostas que, em marcenaria, se chamam quartelões<sup>29</sup>, e que aqui integram atlantes. Estes, enquadram uma cartela central, formada por volutas e enrolamentos de acantos, e encimada por uma face, que envolve um vaso de flores. Dois anjos apoiam-se nas volutas laterais, com palmas de martírio, e um outro fecha a composição, segurando uma grinalda de cada lado, que se prolonga até à moldura do medalhão central. Entre esta cartela e as volutas das extremidades, um anjo adulto, de cada lado, e em pé, segura uma

Por fim, a Fortaleza, ou **FORTITVDO**. Com um elmo e um querubim a sair do peito, esta figura segura uma coluna, símbolo da força por sustentar edifícios, e por aludir à destruição do templo por Sansão (?).

As arquitecturas dos panos murários parecem prolongar-se na **abóbada**, pela proximidade de elementos e pela organização dos mesmos, mas na realidade, tal não acontece: um friso de azulejos interrompe esta ligação, sendo que a base da pintura arquitectónica da abóbada apresenta uma configuração diferente e sobreposta à do registo inferior.

Nas extremidades, encontram-se pilastras formadas por



**Fig. 8 - Abóbada**



**Fig. 9 - Abóbada**

<sup>29</sup> Este é mais um elemento que surge, muitas vezes, nas obras de António de Oliveira Bernardes, nomeadamente na já referida antiga capela de Nossa Senhora da Conceição da igreja das Mercês, em Lisboa. Cfr. Luís de Moura SOBRAL, *op. cit.*, 1999. Na sua análise a outros painéis de azulejo que integrem estes elementos, Luís de Moura Sobral não menciona o de Estremoz.

árvore diferente, que corresponde a um atributo de Maria –cipreste, palmeira, cedro e oliveira. Ao centro, a moldura octogonal, é formada por rolos e volutas, enquadrando a representação da Virgem da Misericórdia.

Nossa Senhora, sem coroa, ao centro, com o manto aberto por dois anjos, acolhe aos seus pés uma figura com uma bengala, um indigente. À esquerda, um Papa com a teara por terra, seguido de Frei Miguel Contreiras identificado pelo hábito trino e pelas iniciais FMI, que significam Frei Miguel Instituidor, e por um religioso, do qual apenas se



**Fig. 10 - Nossa Senhora da Misericórdia**

observa a cabeça com tonsura, escondendo o Papa uma outra figura masculina. Do lado oposto, o Rei e a Rainha, com as coroas por terra, uma figura feminina e outros três personagens atrás.

Esta representação da *Virgem da Misericórdia* obedece ao Decreto de Filipe II, de 1627, onde se define a iconografia das bandeiras, com a mesma temática. O que aqui observamos não é a *Meter Omnia*, a protectora da humanidade, representada por tipos sociais, mas o emblema das Irmandades, onde as principais figuras representadas correspondem aos seus fundadores – Frei Miguel Contreiras, D. Manuel e D. Leonor.

Por baixo, a antífona que alude à protecção que os fiéis encontravam sob o manto da Virgem: SVB TVM PRIZIDIVM CONFVGIMVS (*Sub tuum praesidium confugimus*), ou seja, *sob o abrigo da tua misericórdia nós nos refugiamos*.

A disposição destes três medalhões da abóbada, indica que o central deve ser lido de costas para a nave da igreja, e os laterais a partir das extremidades do sub-coro, ou seja, na continuidade dos panos murários. Esta disposição aponta para um sentido de leitura linear, que tem por objectivo exhibir aos crentes, à saída da igreja, a imagem da *Virgem da Misericórdia*.

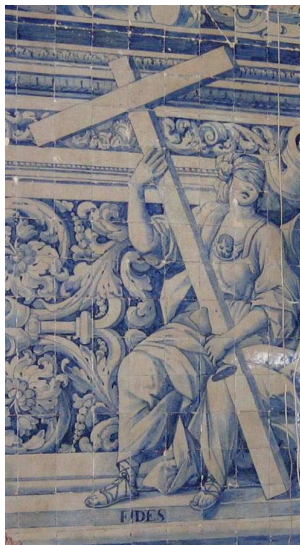
### **5.1.2 Nave**

O intradorso do arco que divide o sub-coro da nave é decorado por azulejos polícromos, de enrolamentos, que parecem imitar as decorações de embutidos marmóreos.



**Fig. 11 - Perspectiva da antiga nave da igreja – lado do Evangelho**

si, ao contrário das do sub-coro. Na zona superior, mantém-se o entablamento, mas a zona superior denuncia profundas alterações, bem visíveis nos exemplares aplicados sem critério.



**Fig. 12 - Fé**

Se no sub-coro se exibiam as quatro virtudes cardeais, às quais faltava uma, na nave encontramos as virtudes teologais, a que se reuniu a Misericórdia, como virtude símbolo da confraria. Do lado do Evangelho, a **FIDES**, com os olhos vendados, segura uma cruz de grande porte e, com a outra mão, um cálice. Tem um querubim no peito. A cartela apresenta um jardim, ao centro do qual se ergue uma fonte com tanque quadrilobado e bicas em forma de golfinho, assentes numa estrutura central, coroada por um repuxo. A legenda **CONGREGAT VT DISPERDAT** quer dizer *reúne para dispersar*. Por fim, a Esperança, **SPES**, segura uma âncora, que é o seu atributo habitual, mas na outra mão tem um instrumento que se conseguiu identificar.

As paredes da antiga nave conservam as mesmas linhas de força do sub-coro, com as consolas nas extremidades e o friso a unir a composição. Todavia, apresenta um rodapé de azulejos de figura avulsa (posterior?), e o fundo do silhar desenha uma série de enrolamentos de acantos, que enquadram a cartela, ladeada por duas virtudes, que se olham entre



**Fig. 13 - Cartela do lado do Evangelho**

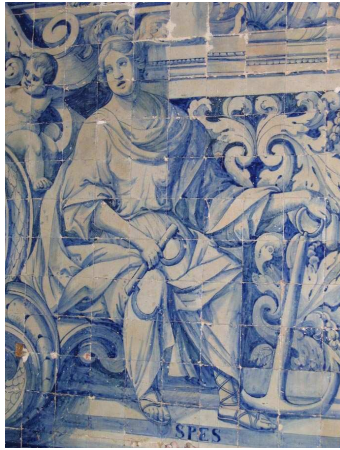


Fig. 14 - *Esperança*



Fig. 15 - *Misericórdia*



Fig. 16 - *Cartela do lado da Epístola*

Do lado da Epístola, a **MISERICORDIA** segura, com o braço direito, um ramo de cedro. A cartela exibe um jardim com canteiros geométricos, no qual um vaso de flores ocupa a zona central, ladeado por dois mais pequenos que definem o eixo da paisagem. A frase **APES EXPECTAT** alude à vigilância, *a abelha está vigilante*. Por fim, a **Caridade** figura com uma criança ao colo abraçando uma outra, em pé. A representação de cenários naturais organizados, como os jardins, remete para a ideia de natureza civilizada pela acção do Homem, que se opõe à natureza

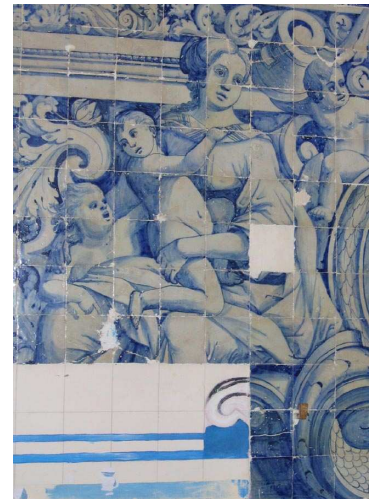


Fig. 17 - *Caridade*

selvagem, onde vivem aqueles que não cumprem os preceitos de Deus. A mensagem a transmitir relaciona-se com a prática das *obras* enquanto instrumento de acção sobre a sociedade no sentido de a transformar num *mundo melhor*, sob a actividade do Homem.

### 5.1.3 Painéis retirados da igreja

De acordo com o manuscrito de 1721, a igreja apresentava “(...) em variadas yerges de finíssimo azulejo, muitos passos da Sagrada Escripura , dedicados à christã piedade com que se devem tratar os enfermos”<sup>30</sup>. O único autor que parece ter visto os azulejos no local, Joaquim de Vasconcellos, definindo-os como de *estyllo rococo* e de *mediano merecimento*, apenas refere as temáticas de alguns deles, que não correspondem às *obras de misericórdia* referidas: “Rebecca e Abraão (vestidos segundo a epoca de D. Pedro II); Lot recebendo os

<sup>30</sup> Mário Alberto Nunes COSTA, *op. cit.*, 1994, p. 137.

peregrinos; Azalias que redime e veste os captivos, etc”<sup>31</sup>. O autor comenta ainda que algumas destas *obras* se encontravam em salas do antigo edifício, certamente correspondentes ao registo superior da antiga igreja, destacando os vasos pelos quais bebem as figuras na *obra dar de beber*, e a mesa de pau preto com pés torneados no painel dos cativos.

Estes painéis encontravam-se ao nível do coro alto, pelo qual a igreja foi dividida em dois por forma a criar um andar superior, para habitação. Foi o seu proprietário, o Dr. Assis e Santos que, face ao estado de ruína dos painéis de azulejo, procurou remontar alguns deles, conservando-se seguramente dois na sua casa, que hoje é propriedade do filho, José Alberto Assis e Santos. Um terceiro, no mesmo local, apresenta características distintas e, apesar de muito cortado, era certamente de dimensões muito superiores aos outros dois.

Assim, depreende-se que os painéis figurativos relativos às *obras de misericórdia* corporais se distribuía no segundo registo dos panos murários da nave, sobre a primeira fiada dedicada às virtudes.

*Dar pousada aos peregrinos e pobres*, apresenta uma legenda indecifrável (ABRAHAM ES VRIENTIBVS CIBOS ADMINISTRAT), mas crê-se que represente o acolhimento de Abraão aos três anjos que lhe vieram anunciar que Sara, sua mulher, ia ser

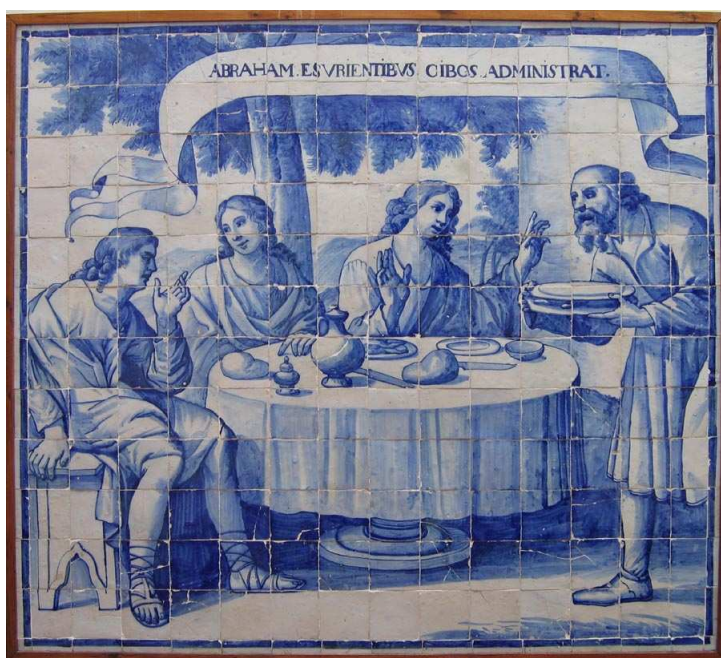


Fig. 18 - *Dar pousada aos peregrinos e pobres*

mãe (Gn 18, 1-15). Sob a copa de uma árvore, três figuras estão sentadas em torno de uma mesa redonda, que domina a composição, e sobre a qual se encontram pratos, talheres, pão e uma bilha. Do lado direito surge um outro homem, Abraão, trazendo, ou levando, comida entre dois pratos.

O outro painel, alusivo a *Enterrar os finados*, é ainda mais estranho, com outra legenda que não foi possível traduzir - IADO

VIR DEI À PROPHETA NEQVAM TVMVLATVR. É possível que ilustre a **Deposição de Jesus no túmulo** embora a figura de Cristo não apresente a iconografia tradicional. Entre

<sup>31</sup> Joaquim de VASCONCELLOS, “Azulejos Nacionaes”, *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, 3º ano, n.º 2, 1883, p. 78.

várias árvores, e com uma montanha ao fundo, surge, em primeiro plano um túmulo decorado por folhas de acanto. Nicodemus e José de Arimateia depositam Jesus no seu interior, no que são ajudados por São João, à direita.



**Fig. 19 - Enterrar os finados**

extremidades de cada um dos azulejos indicia que foram retirados do seu local original e remontados encontrando-se, muitos deles, partidos.

Por fim, o painel muito truncado e sem legenda, representa uma cena guerreira na qual, do lado esquerdo, se observam soldados e uma figura feminina a vestir uma capa, atrás



**Fig. 20 - Vestir os nus**

da qual se encontra uma outra figura, com as mãos cruzadas sobre o peito. Do lado oposto, um enorme grupo de homens e algumas mulheres, com lanças ao ombro, caminham de costas para o observador. Ao fundo, e para além da paisagem montanhosa, um agrupamento arquitectónico com torres, certamente uma construção fortificada. É possível que, face à cena de primeiro plano, o painel aluda a *vestir os nus*, como admite Joaquim Torrinha<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Joaquim TORRINHA, “A Azulejaria”, 500 anos da Santa Casa da Misericórdia de Estremoz, Estremoz, Santa Casa da Misericórdia de Estremoz, 2002, p. 132.

## 6. Para uma leitura iconográfica

As muitas alterações de que o espaço da antiga igreja da Misericórdia de Estremoz foi objecto dificultam a leitura do templo original. Em todo o caso, os painéis que permanecem *in situ* permitem algumas conclusões. Como já foi referido, o sub-coro exibia as virtudes cardeais e a nave as teologais, com a Misericórdia, sendo que no registo superior do corpo da igreja figuravam as *obras de misericórdia*, corporais como indicam as duas ou três que ainda subsistem, mas cujo número e disposição se desconhece.

O sub-coro é o único espaço que se conserva mais ou menos preservado, apresentando três virtudes cardeais – *Prudência, Justiça e Fortaleza*. A *Temperança*, em falta, deveria encontrar-se no local onde foi aberta a porta lateral, e cujo painel se encontra mutilado. Na abóbada, Nossa Senhora da Misericórdia, numa representação idêntica à das bandeiras, está posicionada de forma a ser lida quando se sai do espaço, ou seja, quando os crentes abandonavam a igreja saíam com a certeza do auxílio e intercessão de Nossa Senhora, pois contavam-se entre os que estavam sob o seu manto protector.

Na nave, as três virtudes teologais são acompanhadas pela *Misericórdia*, numa alusão à própria virtude da confraria. Os emblemas, com citações latinas, revelam um programa erudito e com alguma complexidade, que possibilitava diversos níveis de leitura.

Representadas no registo inferior, as virtudes deveriam suportar a virtude maior da Misericórdia, expressa na prática das *obras* que se encontravam no registo superior. Por sua vez, a figuração destas acções caritativas tomou por modelos episódios bíblicos, devidamente comentados por transcrições dos versículos respectivos, em latim.

Não se conhece o autor do programa iconográfico, mas o elogio da obra da tribuna é revelador da preocupação da Mesa em apostar na contratação de obras de grande qualidade. O período da encomenda deste conjunto azulejar não foi, no entanto, pacífico para a confraria, confrontada com denúncias de corrupção entre os seus membros que obrigaram à intervenção régia. Entre 1705 e 1713 foi Provedor Lopo Barreto Picanço Cabral, a quem se deve, certamente, a encomenda da obra de azulejaria. É mesmo possível que esta não se tenha revelado pacífica, pois em 1713-1714, o provedor Cristóvão Landim da Gama acabou por ser demitido das suas funções, por provisão régia de 28 de Março de 1714, onde se declarava que a sua eleição havia resultado de subornos, devolvendo-se o cargo ao anterior Provedor que deveria permanecer como tal até ao término das obras então em curso<sup>33</sup>. A situação não parece ter conhecido grandes melhorias, pois no testamento de Fernando de Mesquita

---

<sup>33</sup> Cf. Manuel Inácio PESTANA, *op. cit.*, 2002, p. 54.

Pimentel, de 1721, é referido que, no seu primeiro mandato, em 1719, a Misericórdia tinha dívidas, encontrando-se bastante empenhada, problemas que resultavam, em boa medida, de missas atrasadas<sup>34</sup>.

Pode encontrar-se nestes problemas a explicação para o pedido de empréstimo destinado a liquidar a dívida dos azulejos? Uma entrada nos livros de receita e despesa de 1712-1713 indica que esta “Dispendeo mais com, digo deo maes a Manuel Fernan / des Soeyro vinte moedas de ouro que se lhe deviam por / emprestimo com que se pagou algum azulejo do anno / anterior”<sup>35</sup>.

Uma referência final, que é também uma curiosidade sobre as formas de limpeza dos azulejos. A Misericórdia lavava os azulejos, pagando a pessoas especificamente contratadas para essa tarefa, como indica o registo encontrado no ano de 1766: “Despendeo com a lavege do azulejo da igreja duzentos e sinquenta reis ..... 0250”<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Idem, *ibidem*, p. 41

<sup>35</sup> ASCME, *Livro de Receita e Despesa*, 1712-1713, Livro A1 – 627, fl. 33.

<sup>36</sup> ASCME, *Livro de Receita e Despesa*, 1765-1766, Livro A1-734, fl. 28.