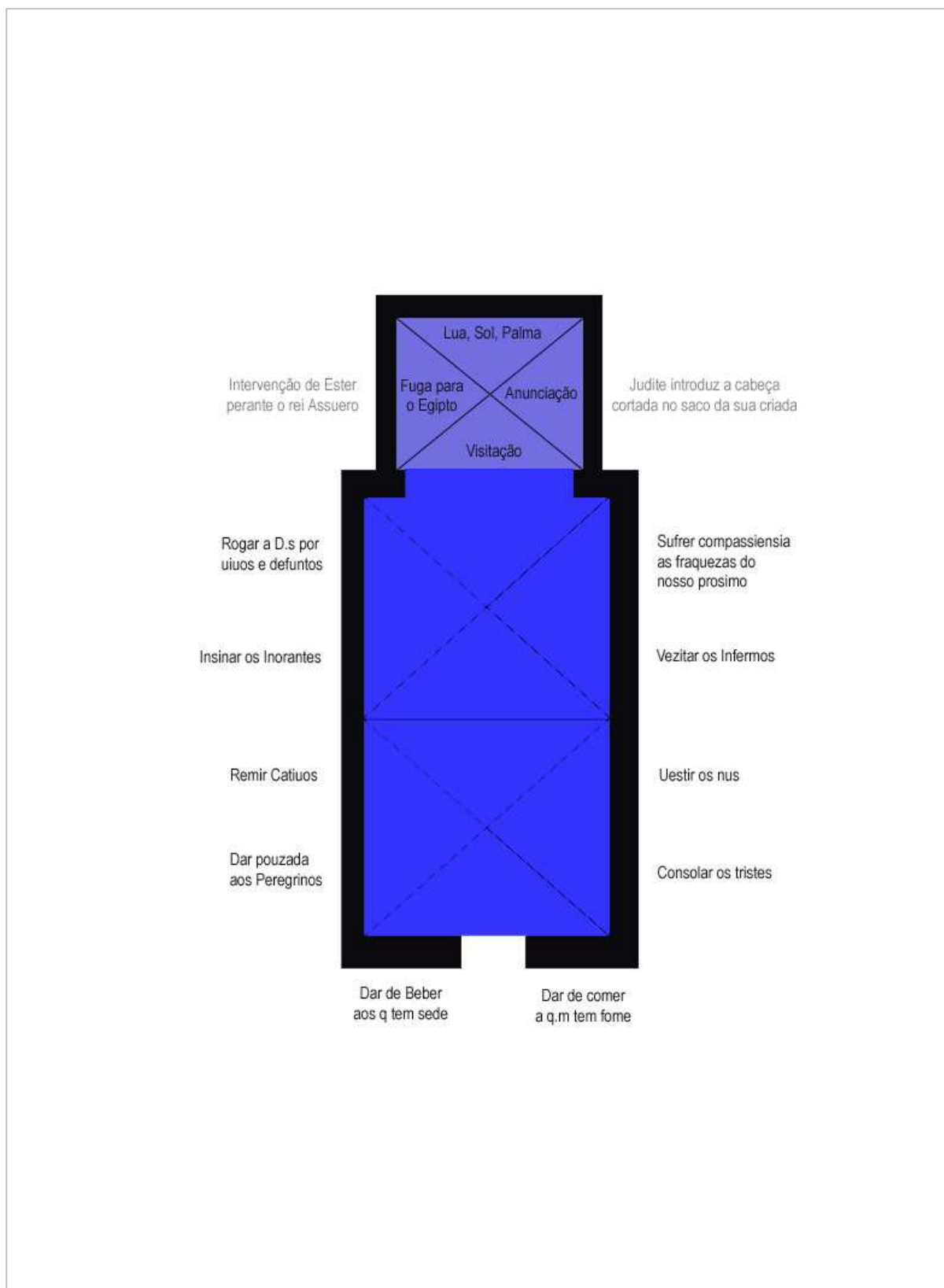


**Igreja da Misericórdia de Evoramonte**

---



**Fig. 177 - Esquema da planta da igreja da Misericórdia de Evoramonte, com a indicação da representação das obras de misericórdia**

## 1. A fundação da Misericórdia de Evoramonte e a sua igreja

Não se conhece a data da fundação da Misericórdia de Evoramonte e o documento mais antigo existente no seu arquivo é uma cópia do Compromisso da Misericórdia de Lisboa de 1516<sup>1</sup>. É possível que a confraria estivesse em funcionamento já em 1527, pois remonta, a este ano, um documento entretanto desaparecido, mas que comprovava as actividades da misericórdia, pelo menos, nesse tempo<sup>2</sup>, sendo regida, muito possivelmente, pelo Compromisso de 1516<sup>3</sup>.

A igreja, certamente erguida entre o final do século XV e o início do XVI, denota características gótico-manuelinas, mas nada indica que tenha sido construída especificamente para a Misericórdia<sup>4</sup>. Trata-se de um templo de dimensões reduzidas, com capela-mor e nave, de dois tramos, cobertas por abóbadas de nervuras de aresta, sem chave e apoiadas em mísulas de secção piriforme. Os panos murários são revestidos por painéis de azulejo e a abóbada da capela-mor também. Do lado direito desenvolvem-se as dependências anexas, entre as quais o hospital.

Sobre a instituição e o seu património pouco mais se conhece. A pedra de ara do altar, com inscrição gótica, exhibe a data de 1575 que não se sabe a que corresponde. Em 1712 o Padre António Carvalho da Costa, na *Corografia Portuguesa*<sup>5</sup> não refere a existência da Misericórdia, mas em 1739 esta beneficiava de estatutos próprios, pelos quais se passou a reger, concedidos em alvará por D. João V, de 16 de Maio<sup>6</sup>.

De acordo com as Memórias Paroquiais de 1758, a igreja da Misericórdia era a única, para além da matriz, que se encontrava no interior das muralhas, exibindo uma imagem de Nossa Senhora da Visitação muito louvada pelo pároco, que ainda refere os rendimentos anuais da confraria – quarenta a cinquenta mil reis. Interessante é o comentário sobre a pureza de sangue dos irmãos, uma consequência já do compromisso joanino, que estipulava regras

---

<sup>1</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. 276.

<sup>2</sup> Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora Zona Norte*, vol. I, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pp. 233-235; F. RIBEIRO, “Évoramonte”, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 8, Lisboa, Verbo, p. 67.

<sup>3</sup> Túlio ESPANCA, *op. cit.*, 1975, p. 233-235.

<sup>4</sup> José Pedro PAIVA; Isabel dos Guimarães SÁ, Coordenação científica, *op. cit.*, 2005, p. 276.

<sup>5</sup> António Carvalho da COSTA, padre, *Corografia Portuguesa e descripçam topografica do famoso Reyno de Portugal*, tomo II, Lisboa, Off. De Valentim da Costa Deslandes, 1706-1712, pp. 515-556.

<sup>6</sup> Túlio ESPANCA, *op. cit.*, 1975, p. p. 233-235.

muito rígidas sobre a admissão dos irmãos: “nam entra nesta irmandade irmam que tenha defeito no sangue e pera serem irmaos se lhe tiram inquirisoens, rigurozamente”<sup>7</sup>.

Apesar de relativamente pequena, tal como a própria localidade em que se inseria, a Misericórdia de Evoramonte beneficiava, em meados do século XVIII, de um rendimento proporcional, e conservava, certamente, um prestígio significativo: numa época em que as elites locais pouco interesse manifestavam em integrar estas instituições, a confraria de Evoramonte permitia-se continuar a escolher os seus irmãos de forma muito criteriosa.

## 2. A encomenda dos azulejos e a as campanhas coevas

Sensivelmente da mesma época dos azulejos devem ser o púlpito, de mármore de Estremoz, que se encontra na nave do lado do Evangelho e o retábulo-mor, de talha dourada, já do barroco final. O primeiro, com caixa de secção circular assente sobre colunelo, exhibe uma cartela com símbolo dos hospícios: uma oliveira e uma espada a enquadrar um escudo<sup>8</sup>.



Fig. 178 - Perspectiva do interior da igreja

Por sua vez, o retábulo, com a secção central destacada em relação ao plano fundeiro, inscreve-se já num período de transição do joanino para o rococó, denotando profundas alterações ocorridas, muito possivelmente, à época em que a tribuna foi envidraçada.

De acordo com Túlio Espanca<sup>9</sup>, os azulejos que revestem os panos murários da nave e capela-mor e a abóbada desta última, teriam sido executados pela oficina de Policarpo de Oliveira Bernardes em meados do século XVIII, ideia muito pouco credível sob todos os pontos de vista, uma vez que os painéis são muito diferentes dos trabalhos assinados por aquele pintor e as cercaduras denunciam um rococó muito afastado dos modelos e vocabulário próprio do referido mestre. Já Santos Simões<sup>10</sup> apenas indica tratarem-se de

<sup>7</sup> Mário Alberto Nunes COSTA, *Estremoz e o seu concelho nas «Memórias Paroquiais de 1758»*, Coimbra, 1961, p. 68.

<sup>8</sup> Túlio ESPANCA, *op. cit.*, 1975, pp. 235-235.

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

<sup>10</sup> João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 404.

azulejos de cerca de 1760, hipótese que não anda muito longe da verdade, como se verá a seguir.

Os livros de *Receita e Despesa* que ainda subsistem na Misericórdia de Evoramonte permitem acompanhar a encomenda e a aplicação destes azulejos. As entradas relativas a estes gastos são muito sumárias pelo que fica por esclarecer se a opção inicial era revestir a totalidade das paredes ou se a campanha de azulejos foi dividida em duas fases distintas mas dependentes entre si.

No ano económico de 1764-1765 pagou-se mil e duzentos reis aos mestre do azulejo pelo levantamento da igreja e deu-se de sinal a Thomé de Barros, designado como “mestre do zulejo”, treze moedas de ouro, que somam sessenta e dois mil e quatrocentos réis<sup>11</sup>. No ano seguinte, que corresponde, certamente, ao da realização da encomenda, não há qualquer registo de despesa com os azulejos. Só em 1767-1768 há notícia do envio, para Lisboa, de dez moedas de ouro, ou seja, quarenta e oito mil réis e do pagamento do frete do transporte dos azulejos de Benavente para Evoramonte – dezanove mil, cento e cinquenta e cinco mil réis<sup>12</sup>.

O mestre de Lisboa que veio assentar o azulejo chegou apenas no ano de 1768-1769, trazendo ainda algum azulejo que faltava, o que totalizou cinquenta e sete mil, novecentos e catorze réis. As despesas desse ano abrangeram ainda os pedreiros, os serventes e a areia, com os primeiros a “pelarem” as paredes para que estas pudessem receber os azulejos.

As dúvidas sobre o destino deste conjunto de azulejos são levantadas pelo registo do ano de 1769-1770, que refere o seguinte: “Despendeo com 2265 zulegos pera zulejar a Igreja do mejo das / paredes pera sima com canastras e tudo a majs percezo pera er / pera Benauente ... e frete de barcos the Benauente”<sup>13</sup>. Admite-se, então, que o primeiro envio de azulejos se destinasse apenas ao rodapé, de vasos floridos. As cenas figurativas dos painéis superiores podem ter sido encomendadas logo de início ou apenas equacionadas já no decorrer da obra, aproveitando o facto do azulejador se encontrar na localidade para proceder à sua aplicação.

Assim, conclui-se com certeza que este conjunto é oriundo de Lisboa e não de fabrico de Estremoz, como pretendem alguns autores<sup>14</sup>, tendo sido transportado de barco até Benavente e depois por terra até Evoramonte.

O intermediário que negociou a campanha com a Mesa da Misericórdia chama-se Thomé de Barros e é indicado como mestre do azulejo, título que corresponde ao de

---

<sup>11</sup> ASCME, *Livro da Receita e Despesa desta Mizericordia que comessa seu uso em 2 de Julho de 1761*, fls. 93 e 93 v.

<sup>12</sup> *Ibidem*, fl. 174 v.

<sup>13</sup> *Ibidem*, fl. 200v.

<sup>14</sup> Joaquim F. S. TORRINHA, “A Fábrica Real de Louça de Estremoz (alfôbe de cerâmica rococó)”, *Callipole Revista de Cultura*, n.º3/4, Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa, 1995/1996, p. 140 e 146.

azulejador. Infelizmente, não se conhecem outras obras por si adjudicadas pelo que permanece por esclarecer o nome do pintor ou a oficina responsável pela execução destes painéis.

Paralelamente aos gastos com o azulejo, há referências ao *feitio* das novas portas do templo, e à execução do campanário, o que denuncia a ocorrência de uma intervenção de renovação mais abrangente.

### **3. Os azulejos com representações de obras de misericórdia**

O revestimento azulejar da nave da igreja de Evoramonte articula-se com a arquitectura preexistente, respeitando os tramos definidos pela abóbada, e terminando, por isso, em semicírculo. Desenvolve-se, assim, em grandes painéis que englobam duas representações de *obras de misericórdia*. A única excepção são os paramentos que envolvem a porta principal, mais estreitos e com uma cena de cada lado. O programa iconográfico foi concebido para incluir dez *obras*, das quais seis são corporais e quatro espirituais. Cada uma das *obras* está devidamente identificada por uma fita inferior, em português.

A distribuição destas dez *obras* no espaço é bastante irregular, razão pela qual não foi possível estabelecer um parâmetro estável. A porta é enquadrada por duas *obras* corporais, que se encontram no mesmo painel mas separadas pelo vão. A associação destas representações segue a ordem das seguintes obras: *Manual de Confessores e Penitentes*, de anónimo franciscano de 1549; *Doutrina christam ordenada a maneira de dialogo, pera ensinar os mininos, pello P. Marcos Jorge*; *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 e *Alma instuída na doutrina e vida christã* do Padre Manoel Fernandes, escrita em 1688-1699.

A ordem do enunciado não é, no entanto, a mesma, pois em Evoramonte as primeiras estão na parede fundeira, seguindo-se as do lado da Epístola e só depois as do lado do Evangelho. Falta, todavia, *enterrar os mortos*, que se encontra representada mas não mencionada, no painel relativo a *rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos*. Em todo o caso, e apesar dos cativos substituírem os presos, as *obras* que aqui se encontram traduzem, em termos de enunciado, o Evangelho de São Mateus. Quanto às *obras* espirituais, apenas foram seleccionadas quatro, distribuídas de forma ainda mais aleatória. Seguindo o enunciado dos textos referidos, a associação do espiritual realiza-se entre a segunda e a terceira obra e entre a sexta e a sétima, mas uma do lado do Evangelho e a outra do lado da Epístola.

A temática das *obras* é quotidiana, ganhando expressão pela legenda que lhe confere um sentido religioso da prática das *obras de misericórdia*. É indiscutível a utilização de gravuras, pois os motivos repetem-se em *dar pousada aos peregrinos e pobres* e em *rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos*. Neste último caso, o que se repete é a cena fundeira, alusiva ao *enterro dos mortos*. São idênticos os painéis de Tavira, de Vila Franca de Xira, de Estremoz, de Alhos Vedros e de Santarém.

Como já foi referido, cada painel agrupa duas cenas, separadas por um elemento arquitectónico (coluna assente sobre plinto alto), embora muitas vezes os fundos sejam comuns a ambos os episódios. Na parede fundeira, a composição é semelhante, mas interrompida pela porta principal, sobre a qual se abre o óculo, envolto por dois anjos sentados sobre uma estrutura arquitectónica que coroa a porta, e se prolonga por enrolamentos e concheados. O vão é definido por azulejos marmoreados em manganés, e no seu intradorso os azulejos representam motivos decorativos.

Cada painel é definido por uma única moldura, de enrolamentos e concheados em asa de morcego, bem característicos do rococó, que convergem no centro inferior para uma cartela, a partir da qual se desenrolam as fitas com a identificação de cada uma das *obras* representadas. Em determinados painéis, as figurações foram concebidas como um todo, pelo que a perspectiva é comum, convergindo para o centro.

Curiosamente, muitas das representações decorrem sobre uma espécie de estrado, com degraus, como se de um cenário teatral se tratasse. Note-se, ainda, as muitas deficiências na inclusão de determinadas personagens nas cenas e, principalmente, os problemas de perspectiva no desenho dos edifícios. Por outro lado, nota-se uma atitude permanente de inferioridade por parte de quem recebe bens materiais. Não é humildade, é mesmo um posicionamento inferior, pois estão sempre de joelhos em relação aos dadores, de pé, como que exemplificando a necessidade e dependência em relação aos mais fortes.

Na *nave*, do **lado do Evangelho**, a obra que enquadra a porta principal é relativa a *Dar de Beber aos q tem sede*. Com um edifício, aberto por portal de volta perfeita por fundo, este painel exhibe, em primeiro plano e sobre os degraus da soleira da porta, um homem com uma bilha, a deitar água para o recipiente que um outro homem segura.



**Fig. 179 - Dar de Beber aos q tem sede**

Este, tem um joelho por terra, e olha directamente para o seu benfeitor, numa atitude que revela alguma gratidão, mas numa posição que denota a sua inferioridade, ou subalternidade. Não é possível perceber que género de casa é a da figura que oferece a sua água, nem a caracterização dos dois homens é mais elucidativa sobre o seu posicionamento social, muito embora o que recebe possa ser um viajante.



**Fig. 180 - Dar pouzada aos Peregrinos**



**Fig. 181 - Remir Catiuos**

O primeiro painel da nave associa *Dar pouzada aos Peregrinos* com *Remir Catiuos*. Em primeiro plano, surge um viajante, caracterizado como peregrino de Santiago, com capa e vieira, um chapéu nas costas, bordão e bolsa à cintura que, com as mãos postas, se dirige a uma casa, onde é recebido por duas figuras masculinas, que lhe indicam a entrada. O edifício é marcado pelo arco de volta perfeita, através do qual espreita uma mulher, e definido por pilastras com silhares aparentes, sobre as quais assenta a cornija e o prolongamento do imóvel, que apenas é parcialmente representado. Do lado oposto, é um cenário natural que se observa, com uma vasta área num plano mais baixo, onde uma criança segue um homem que empurra uma mulher. Este terreiro termina num muro que estabelece uma linha horizontal muito forte, apenas quebrada pelo portão com frontão triangular. Para lá do muro, desenvolve-se uma paisagem, com árvores e casas e, ao fundo, colinas pintadas num azul cada vez mais ténue, de forma a criar distância, e com um casario de formas pouco definidas. A arquitectura dos primeiros edifícios, com telhados de inclinação muito acentuada, é pouco portuguesa, e o muro não deixa de recordar as gravuras de Jean Lepautre, embora muito simplificadas.

No que diz respeito aos cativos, a cena é enquadrada por uma cidade de algumas casas e várias torres. Num edifício de linhas clássicas, mais próximo, observa-se um homem sentado junto a uma mesa, onde figuram algumas moedas, que parece negociar com um outro, em pé e ao centro, que estabelece a

ligação com os cativos. Este grupo, de joelhos, é caracterizado pelas correntes já soltas, à excepção de um outro ainda com os pés presos. Junto ao edifício, um homem mantém-se afastado e mais atrás espreita uma outra figura. A identificação destes homens como religiosos da Santíssima Trindade não é imediata, mas não restam dúvidas de que são eles os responsáveis pela libertação dos cativos.

Tendo por fundo uma paisagem e um conjunto de estranhos edifícios, um dos quais comum à cena que se desenrola ao lado, a obra *Insinar os Ignorantes* surge em primeiro plano, com um homem sentado a uma mesa, onde está um livro aberto, e tendo por assistência dois homens e duas crianças. Do lado esquerdo, figura uma torre que se liga ao que deverá ser uma das portas da cidade, onde se encontram duas figuras. Do lado oposto, a casa é aberta por diversas janelas, apresentando ainda um arco e uma torre de remate cónico, mais atrás, num conjunto marcado por uma perspectiva muito deficiente. O homem que ensina, está sentado numa cadeira que evidencia alguma sumptuosidade, tal como a mesa coberta por uma toalha, onde se encontra o livro, para o qual a sua mão aponta. Os dois homens em pé parecem trocar impressões entre si, e as crianças olham para o mestre com as mãos entrelaçadas.



**Fig. 182 - *Insinar os Ignorantes e Rogar a D.s por uiuos e defuntos***

crianças e as respectivas mães a dirigirem-se a dois homens sentados, muito possivelmente, com o mesmo objectivo.

*Rogar a D.s por uiuos e defuntos* ilustra, em primeiro plano, à direita, um homem de joelhos, sobre um estrado com escadas dos dois lados, que reza perante um altar, com frontal em tecido, sobre o qual se ergue um pequeno retábulo com uma pintura e uma imagem de Cristo Crucificado, ladeada por dois castiçais com velas.

Trata-se, certamente, do entendimento desta obra de misericórdia enquanto catequese, uma vez que, de acordo com as directivas de Trento, urgia ensinar os princípios da religião cristã a todos os crentes, tendo-se criado, para tal, e em algumas paróquias, aulas aos domingos à tarde. No painel de azulejos da Misericórdia de Arraiolos subordinado à mesma temática, observam-se

Mais atrás, observa-se um enterro: dois homens transportam o morto, depositando-o numa vala aberta, antecedida por uma caveira e um osso. O padre, com um livro na mão e um outro objecto na outra, abençoa o féretro, no que é assistido por uma criança com uma vela acesa em ambas as mãos. Entre os dois surge um rosto, talvez feminino, e que revela, novamente, as deficiências de perspectiva já observadas noutros painéis. Os restantes homens, parecem ser irmãos da Misericórdia, com um traje de capa comprida e com os chapéus na mão.

Como não há a obra *enterrar os mortos* e esta é igual à de Santarém referente ao mesmo tema, admite-se que esta possa ser uma dupla representação, mesmo sem correspondência escrita na fita inferior que identifica a obra.

Do lado da **Epístola**, na parede da porta, ***Dar de comer a q.m tem fome***, revela, como fundo, uma casa desenvolvida em dois planos, ou duas casas, sendo que a mais afastada apresenta o curioso pormenor de ter uma chaminé a deitar fumo. À porta, um homem com uma cesta, oferece pão a um outro, de joelhos, com roupa aparentemente rasgada e com um bastão ou cajado de caminhante, que aceita e olha reconhecido.

Tal como do lado oposto, também aqui há uma ideia de inferioridade por parte de quem recebe a esmola, transmitida pela posição e pela própria gestualidade e olhares. O posicionamento das



Fig. 184 - *Uestir os nus*

figuras em ambos os painéis é complementar, situando-se quem dá próximo da parede e quem recebe junto à porta.

A associação *Uestir os nus* e *Consolar os tristes* configura um fundo de paisagem só aparentemente comum. A primeira, ilustra, sobre um estrado com degraus, um homem de pé, com uma vara e a tirar o chapéu, em jeito de agradecimento pela roupa que já leva vestida. Atrás, uma criança nua e um homem de joelhos com o tronco descoberto, aceita a roupa que lhe é oferecida por uma das figuras à direita, mais próximas da arquitectura onde se abre uma porta em arco de volta perfeita. Conversam entre si, e o primeiro segura com a outra mão, nova peça de roupa. Árvores e uma cidade ao longe constituem o fundo deste lado.



Fig. 183 - *Dar de comer a q.m tem fome*

Por sua vez, *consolar os tristes* exhibe apenas árvores e arbustos. Em primeiro plano, encontra-se um homem sentado numa cadeira, com um imponente dossel de panos, em frente a uma mesa, onde figura um livro aberto para o qual este aponta. Ao lado, repousa um tinteiro com uma pena, sugerindo que o livro foi escrito por si. Do lado oposto, uma mulher parece chorar e enxugar as lágrimas com um lenço, enquanto três homens se aproximam da mesa, também eles com um ar preocupado e as mãos apertadas uma contra a outra. Poder-se-á interpretar este homem como uma figura da igreja a consolar a mulher e os restantes homens de aspecto humilde? Ou o livro implica algum pagamento ou observância não cumprida?



**Fig. 185 - *Consolar os tristes***



**Fig. 186 - *Vezitar os Infermos***

*Vezitar os Infermos* é o painel que se encontra em pior estado de conservação. Em primeiro plano, à esquerda, uma mulher deitada numa cama, de espaldar alto e torneado, com amplo dossel de panos, é assistida por uma figura bem vestida, talvez um fidalgo, que lhe segura numa das mãos. Atrás, uma mulher chora, e enxuga as lágrimas com um lenço. À frente, uma criança e um nobre quase parecem chocar ao dirigirem-se em direcções opostas: o rapaz olha para o lado enquanto anda, e o homem dirige-se para a cama, levando um prato, que mexe com uma colher. À direita, observa-se parte de uma mesa com uma série de frascos e outros instrumentos. Num plano secundário, junto a uma parede aberta por duas janelas gradeadas, dois outros doentes, deitados em camas muito mais simples, têm junto a si uma outra figura que, tal como na cena em primeiro plano, lhes leva um prato com uma colher, talvez uma sopa. Toda esta segunda representação acontece num ambiente muito mais pobre.

Por fim, *Sufrer compassiensa as fraquezas do nosso proximo* decorre no mesmo estrado e ilustra uma mulher a despejar uma bilha de água sobre as costas de um homem sentado. Atrás, observa-se uma casa, aberta por um portal em arco abatido com uma janela por cima, que se prolonga pelo alçado lateral, distinguindo-se mais duas habitações. Ao fundo, há uma cidade e, do lado esquerdo, várias figuras trabalham na ceifa. A leitura deste episódio denuncia alguma ambiguidade. Por um lado, o homem pode ser visto como demasiado idoso para trabalhar com os outros na ceifa, necessitando dos cuidados da mulher. Mas esta deita-lhe água nas costas, sem propósito, como se fosse ela a doente e a necessitada da paciência de quem com ela convive.



**Fig. 187 - *Sufrer compassiensa as fraquezas do nosso proximo***

#### **4. Outras representações azulejares – o programa mariano da capela-mor**

O programa da capela-mor configura uma iconografia diferenciada, evocando a Virgem. Do lado do Evangelho, o painel interrompido por vão de arco abatido igualmente revestido por azulejos, representa a *intervenção de Ester perante o rei Assuero*. O episódio representa Ester, de joelhos, perante Assuero e o seu exército composto por uma massa de soldados com as lanças na vertical, e outros a cavalo. Casada com o rei persa Assuero, a judia Ester comparece perante o marido a pedir clemência para os judeus, em risco de serem exterminados. Como só quem era anunciado podia aparecer perante o rei, Ester correu o risco de ser morta, pois era essa a pena para tal falta. No entanto, Assuero perdoou-lhe, estabelecendo uma distinção perante todo o reino, tal como, e segundo o Padre



**Fig. 188 - *A intervenção de Ester perante o rei Assuero***

Manoel Bernardes, Deus escolheu e distinguiu Maria. É nesta medida que Ester, estrela da Pérsia, é interpretada como uma prefiguração vetero-testamentárias de Maria, Stella Maris,

anunciando a virgem coroada e mediadora, como intercessora perante o seu filho no Juízo Final. Na verdade, Ester conseguiu o perdão para os judeus e Maria para o género humano<sup>15</sup>.

Do lado oposto, com a porta de acesso às restantes dependências, *Judite introduz a cabeça cortada no saco da sua criada*. Um dos generais de Nabucodonosor chamado Holofernes, sitiou a cidade de Betulia. Os seus habitantes, sem água, estavam prestes a



Fig. 189 - *Judite introduz a cabeça cortada no saco da sua criada*

capitular quando Judite, viuva de Manasés, prometeu a Ocías salvar o seu povo. Vestiu-se como se fosse a uma festa, e foi ao campo inimigo, onde se fez conduzir à tenda de Holofernes, seduzindo-o e embriagando-o, de forma a que, enquanto ele dormia lhe cortou a cabeça, colocando-a dentro de um saco que a criada levava, e transportando-a aos israelitas, que a colocaram nas suas



Fig. 190 - *Anunciação*



Fig. 191 - *Visitação*

ameias. Perante esta visão, os soldados assírios fugiram. Muito embora esta passagem não tenha correspondência histórica, Judite, é entendida como uma das prefigurações de Maria. É ainda considerada como metáfora da Virgem da Visitação porque Ocías recebe Judite vitoriosa de Holofernes tal como Santa Isabel recebe Maria vitoriosa de Satanás, constituindo por isso símbolo da Sanctimonia, ou seja da castidade e humildade contra a luxúria e o orgulho<sup>16</sup>. Neste painel observa-se o acampamento com os soldados a dormir fora das tendas, e na de Holofernes, entreaberta, este jaz sem a cabeça, que está a ser colocada dentro do saco de mantimentos por Judite, e pela sua criada (Jdt 13, 9).

As duas prefigurações de Maria encontram o seu complemento nas cenas que anunciam nos episódios representados na abóbada – a *Anunciação* e a *Visitação*. A primeira, do lado da Epístola, em contraponto com a Ester, revela a Virgem, ajoelhada a ler, junto ao que parece ser um leito, voltando o rosto para trás

<sup>15</sup> Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano – iconografía de la Biblia Antiguo testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, p. 387-394

<sup>16</sup> Idem, *ibidem*, p. 381.

ao ser interpelada pelo Anjo, que desce numa nuvem com um anjo atrás, e segura na mão um lírio. Entre ambos, encontra-se, no chão, um vaso com flores (com lírios), símbolos da pureza da Virgem, e a figura da Pomba do Espírito Santo, no que é considerada uma dupla cena, da Anunciação e Encarnação. A *Visitação* inclui várias figuras e o encontro entre as duas mulheres desenrola-se sobre um estrado com degraus. São José guia o burro que transportou Nossa Senhora até junto de sua prima Isabel, e ambas abraçam-se na soleira da porta (de um edifício imponente, com colunas) onde figura Zacarias. Junto a este, um cão.

Os restantes panos da abóbada são preenchidos pela *Fuga para o Egipto*, numa composição erudita, composta por São José com o cajado ou vara (com uma cesta) sobre o ombro, que segue o burro onde vai Nossa Senhora com o Menino ao colo, e que é guiado por um anjo. Parecem ter uma ponte para atravessar e do céu, por entre nuvens com querubins, os raios indicam a presença do Espírito Santo. Na paisagem fundeira, observamos uma figura num pedestal com a cabeça a tombar, no que pensamos ser uma alusão a uma das cenas que se seguem ao *Descanso – a queda dos ídolos* – e que tem por base uma profecia de Isaías (Is 19, 1) retomada pelo Pseudo-Mateus<sup>17</sup>. Por fim, o último painel exibe um quarto de lua e a palma, **símbolos da Virgem** e da sua pureza imaculada.



Fig. 192 - *Fuga para o Egipto*

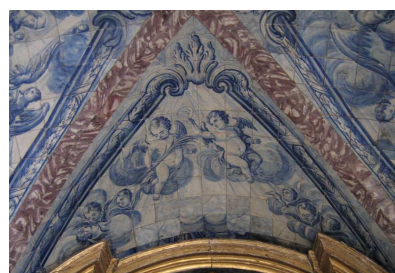


Fig. 193 - Anjos com símbolos marianos

## 5. Outras campanhas artísticas

Paralela a esta campanha azulejar, a documentação regista a execução do campanário da igreja e a renovação das portas<sup>18</sup>.

Por sua vez, os azulejos do arco triunfal, em esponjado roxo, e cercadura de laçaria a amarelo e azul, foram aplicados apenas no decorrer do século XIX, destacando-se o brasão da Casa Real Portuguesa, sobre o fecho do arco. É possível que tenham substituído um outro

<sup>17</sup> Quando *Yavé* chega ao Egipto todos os ídolos pagãos caem por terra. Assim, quando Jesus chega ao templo de Hermópolis ou Heliópolis, todos os trezentos e sessenta e cinco ídolos aí reunidos caem por terra, o que provoca a conversão do governador da cidade (idem, *ibidem*, p. 292). Também um episódio da vida de David, no Antigo Testamento, alude à queda dos ídolos perante Jesus (idem, *ibidem*, p. 292). Nesta composição poderíamos ainda ler um outro significado - a queda da antiga ordem que anuncia a chegada de uma nova ordem - (O Novo Testamento vem complementar o Antigo. Nesta imagem a coluna representa o Antigo Templo (o templo salomónico ou do Antigo Testamento) substituído pela Nova Igreja ou Igreja de Cristo. ).

<sup>18</sup> ASCME, *Livro da Receita e Despesa desta Misericórdia que comessa seu uso em 2 de Julho de 1761*, fls. 125 e 200 v.

conjunto que entretanto se perdeu ou danificou, pois só parece oitocentista o padrão amarelo e azul. Na verdade, o esponjado roxo observa-se na definição de outros elementos estruturantes do templo, tendo sido aplicado em simultâneo com os painéis figurativos.

## **6. Para uma leitura orientada do programa da igreja**

A leitura do programa iconográfico da nave não obedece aos cânones observados noutras igrejas, não sendo possível estabelecer uma constante na definição e posicionamento no espaço das representações das *obras de misericórdia*. Apenas as associações entre as *obras* corporais segue, ainda que de forma indirecta, o enunciado dos textos já mencionados. Ao contrário do que é habitual, a Misericórdia de Evoramonte reúne alternadamente no mesmo espaço *obras* espirituais e corporais, que não exibem qualquer referência bíblica e são representadas por figuras e cenários quotidianos, sem conotações religiosas, que apenas ganham uma expressão e uma dimensão católica na designação de cada uma das *obras*.

Apesar dos espaços disponíveis serem em número par, a vertente corporal da Misericórdia é mais forte que a espiritual, com seis imagens correspondentes às seis *obras* de São Mateus (com excepção dos cativos, que aqui substituem os presos) e apenas quatro espirituais. Em todo o caso, e considerando *rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos* como uma dupla representação, as *obras* corporais estão presentes na totalidade. A selecção foi efectuada apenas no que diz respeito às espirituais.

A iconografia das *obras de misericórdia*, fundamento da acção das confrarias, é complementada pela Misericórdia de Maria, a quem é dedicado todo o programa da capela-mor. As mulheres do Antigo Testamento, entendidas enquanto prefigurações da Virgem têm correspondência na abóbada onde se encontram cenas da vida de Nossa Senhora que mais reflectem os episódios de Ester e Judite. Maria é apresentada com a escolhida por Deus e aquela que saiu vitoriosa de Satanás, alcançando um plano que lhe permite interceder e proteger todos quantos se abrigam sob o seu manto misericordioso.

Sobre a Misericórdia de Evoramonte pouco se conhece. No início do século XVIII, de acordo com a *Corografia Portuguesa*, não dispunha de hospital, pelo que esta actividade só mais tarde ganhou uma expressão significativa. Em todo o caso, sabe-se que a assistência era efectuada porta a porta e, nas visitas aos enfermos, os irmãos transportavam consigo a imagem de Nossa Senhora, tradição que foi proibida em 1678, em consequência do capelão da Irmandade ter considerado que a imagem não deveria frequentar locais muito pouco próprios à sua dimensão sagrada.

Por outro lado, e numa época tardia, já na segunda metade do século XVIII, a confraria desta vila alentejana continuava, pelo menos em termos teóricos, a conferir um significado particular às *obras de misericórdia*, recordadas todos os anos a propósito da tomada de posse da nova Mesa. Disso é exemplo a eleição de 1768, em que o Provedor, com a mão direita sobre o Compromisso, prometeu cumprir

“os seus encargos como Deos quer manda e ensina no exercicio das obras de Mizericordia como praticou nosso Senhor Jezus Christo e sua may santissima a virgem nossa senhora quando existiam obrando o remedio da nossa salvasão único emprego de seu divino amor nam se movendo neste ... de odio inimizadas”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, fl. 282.