

Igreja da Misericórdia do Redondo

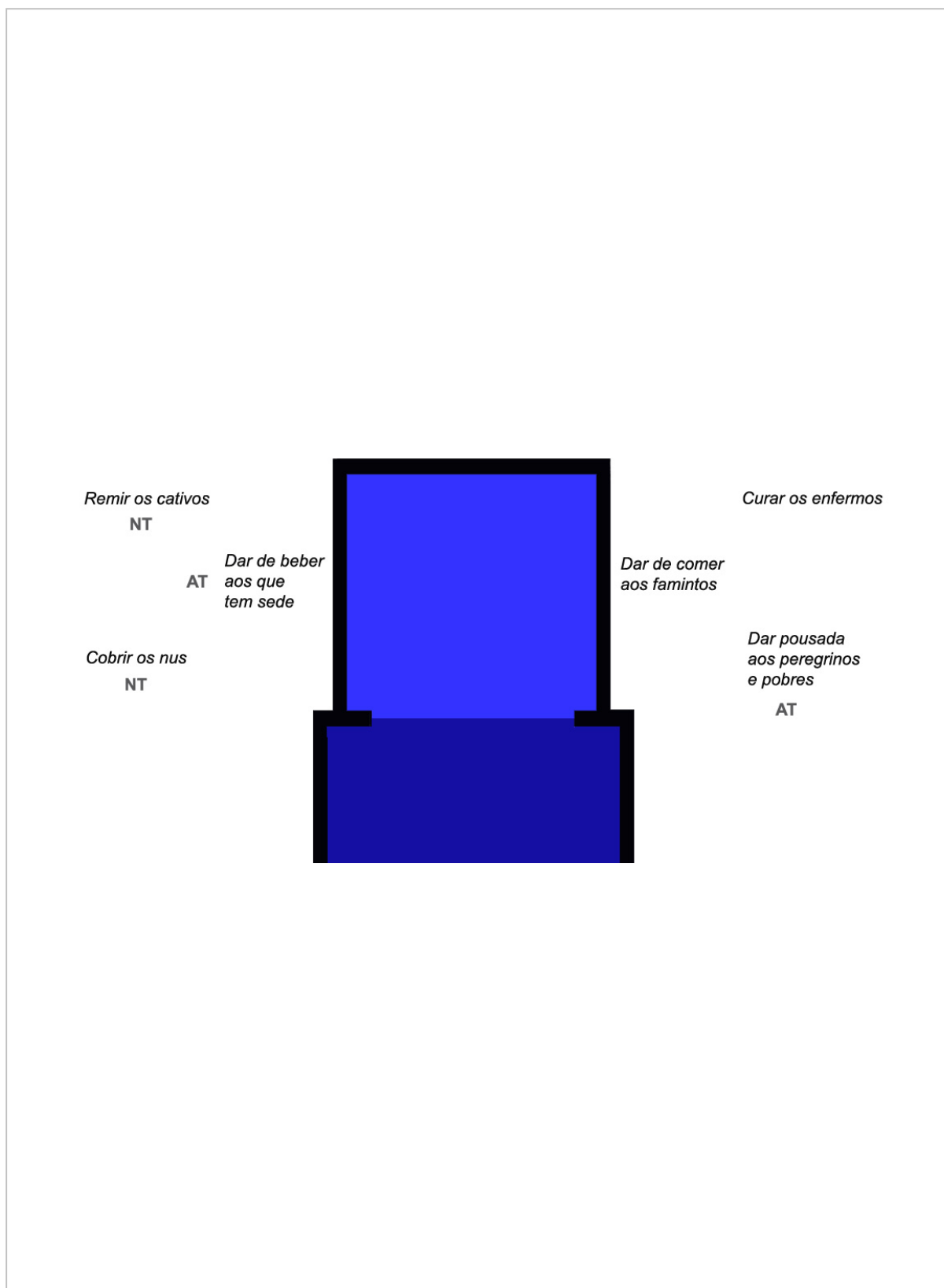


Fig. 132 - Esquema da planta da igreja da Misericórdia do Redondo, com a indicação da representação das *obras de misericórdia*

1. A fundação da Misericórdia do Redondo e o templo primitivo

A fundação da Misericórdia do Redondo é, certamente, anterior a 1521, situando-se ainda no decorrer do reinado de D. Manuel¹. Muito embora não se conheça a data precisa desta instituição, um traslado em forma pública de Julho de 1715 revela que, em 1521, o *Venturoso* ordenou a anexação do hospital local à irmandade, que então já existia, confirmando-se o mesmo a 13 de Maio de 1566². Por seu lado, Túlio Espanca afirma que a Misericórdia remontava a 1521, e tinha sido instituída por alvará régio de D. Manuel, incorporando, desde logo, a albergaria fundada em 1443 por Catarina Pires Folgada, viúva de Vicente Anes Colombo³. Há, no entanto, quem defenda uma datação mais recuada, apoiando-se, para tal, na passagem por esta vila alentejana de Álvaro da Guarda, escudeiro de D. Manuel que, vindo de Beja, teria contribuído para estabelecer no Redondo uma nova Misericórdia⁴.

A igreja foi edificada nos anos seguintes conservando-se, na actualidade e apesar das várias intervenções de que foi objecto ao longo dos tempos, boa parte da sua estrutura original. Tal como as suas congéneres espalhadas pelo país, também este templo alentejano se encontra junto aos principais centros de poder da época, implantando-se numa das importantes vias do Redondo: está dentro do recinto amuralhado e contíguo à torre de menagem do castelo.

Desenvolve-se em planta longitudinal, de nave única que se articula com a capela-mor, rectangular, ligeiramente mais estreita, através de um arco triunfal de volta perfeita sobre impostas salientes. O corpo do templo, coberto por abóbada berço em estuque, é percorrido por uma cornija saliente. A abertura dos arcos cegos de ambos os lados (quatro do lado do Evangelho e dois do lado da Epístola) é uma obra mais tardia, certamente já da reforma barroca, encontrando-se, no arco central, o púlpito setecentista. O coro, assente sobre arco abatido remonta ao século XIX.

Do lado da Epístola, destaca-se o cadeiral dos mesário, assente sobre cachorrada de mármore, com treze cadeiras, a do Provedor de tratamento mais cuidado. De gosto rococó, é marcado pelos elementos decorativos a dourado sobre fundo marmoreado e exhibe a data de

¹ José Cipriano da Costa Costa GOODOLPHIM, *As Misericórdias*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1897, p. 184 não atribui qualquer data para a fundação desta Misericórdia.

² José Pedro PAIVA, Coord., *Portugaliae Monumenta Misericordiarum - A Fundação das Misericórdias: o Reinado de D. Manuel I*, vol. 3, Lisboa, União das Misericórdias Portuguesas, 2004, p. 381. Documento transcrito nas páginas 477 e 478 deste mesmo volume.

³ Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora*, vol. II, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1978, p.p. 276-278.

⁴ Manuel Inácio PESTANA, “Notícias Históricas”, *500 anos da Santa Casa da Misericórdia de Estremoz*, Estremoz, Santa Casa da Misericórdia de Estremoz, 2002, p. 25.

1785, podendo ser atribuído a um ensamblador de Évora, mais precisamente à oficina de João da Mata Botelho⁵. Fecha o corpo do templo uma teia de balaustres com confessionários giratórios. As linhas de força deste interior são marcadas por uma decoração de molduras em escaiolado, em tons de amarelo. No pavimento da nave encontram-se quatro campas com inscrições, do século XVI.

A capela-mor parece ser o espaço interiormente menos alterado, mantendo a abóbada de nervuras polinervadas, com fechos cilíndricos, enriquecida já no século XVII com pintura a fresco de motivos fitomórficos. Só o seu equipamento é posterior: o retábulo pode ser datado da transição do século XVII para o século XVIII, ou seja, do proto-barroco para o barroco, e os azulejos remontam, como veremos a seguir, aos anos finais da década de 1720.



Fig. 133 - Fachada principal

A fachada, remodelada na centúria de Setecentos, é delimitada por pilastras nos cunhais, coroados por grinaldas em estuque e pináculos, terminando em empena contracurvada decorada por volutas. Ao centro, o portal de verga recta com friso e cornija, no eixo do qual se abre, mais acima, a janela do coro, de configuração semelhante. O brasão nacional foi destituído da coroa em 1910. À esquerda, ergue-se a sineira. Do mesmo lado desenvolve-se o edifício do hospital e as restantes dependências de apoio à igreja, em terrenos doados em 1561 por Manuel Mendes.

2. A campanha barroca do século XVIII - uma nova datação para os azulejos

Como se percebe por esta breve descrição, o edifício quinhentista original foi sendo objecto de várias reformas, destacando-se, porventura, a campanha barroca das primeiras décadas do século XVIII, que terminou com o revestimento cerâmico da capela-mor, embora os livros de Receita e Despesa continuem a registar pagamentos de telhas e outros melhoramentos menores para a cabeceira do templo⁶. A primeira referência localizada no arquivo desta instituição diz respeito ao retábulo, certamente executado entre o final do século XVII e o início do XVIII, como indica a sua tipologia, mas dourado, apenas, cerca de 1726⁷.

⁵ ESPANCA, Túlio, *op. cit.*, 1979, p.

⁶ ASCMR, *Livro de Receita e Despesa em Julho de 1732 até 1740*, Secção A, n.º 15, fl. 79 v.

⁷ ASCMR, *Livro dos Acórdãos da Mesa*, Secção A, n.º 42. [livro em muito mau estado, principalmente na zona superior], fl. Ilegível, “(...) na dita Menza se rezolveo sea cobrasse a obra / do dourado do retabollo desta Santa Caza e quoque / faltasse pera a mesma obra como constara do Livro / das contas”.

Logo no ano seguinte, a Mesa decidiu valorizar a capela-mor com painéis de azulejo provenientes de uma oficina lisboeta ainda desconhecida. Em reunião de 9 de Abril de 1727 os irmãos determinaram “azulejar a capella Mor da Igreja e se fizessem huma moldura pera a janela da mesma e houtras em correspondencia [ilegível]”⁸. A única indicação relativa aos painéis cerâmicos, certamente por se tratar de uma questão importante, era a da simetria entre a janela que se abria para o exterior do templo e a parede sem qualquer vão do lado oposto, ordenando então que se abrisse uma janela falsa, o que veio a ser cumprido. A 6 de Agosto do mesmo ano, encontrava-se em exercício uma nova Mesa, e foi mandado “vir de Lixboa hum official pera assentar o azuleijo na capella da Igreja desta Mizericórdia”⁹. Infelizmente a Mesa deixou de mencionar o assunto nas reuniões seguintes e os livros de Receita e Despesa relativos a 1727, ou a anos próximos, desapareceram. Consultado o livro seguinte, que tem início em 1732 e se prolonga até 1740, este não regista qualquer pagamento de azulejos, pelo que concluímos que o revestimento foi aplicado ainda em 1727 ou no ano seguinte. Estes novos dados vêm recuar a data que João Miguel dos Santos Simões¹⁰ tinha atribuído ao conjunto, uma vez que o investigador apontava os anos de 1735-37, inserindo-o na obra de Bartolomeu Antunes, o que não deve corresponder à realidade. Na verdade, os estudos actuais indicam que este pintor iniciou a sua actividade somente depois de 1730, mas os documentos mais recentemente compulsados vêm demonstrar que Antunes desempenhava a importante função de azulejador, não se lhe reconhecendo trabalhos de pintura¹¹.

O revestimento cerâmico da capela-mor inscreve-se, assim, numa obra mais vasta, de gosto barroco, que visava enobrecer e actualizar a igreja da misericórdia do Redondo.

3. As obras de misericórdia da capela-mor

Conicionados pela abóbada de nervuras, os panos laterais da capela-mor terminam num arco ogival, sendo o do lado da Epístola marcado pela abertura de uma janela de linhas rectas, com moldura de talha dourada a enquadrar o vão e pinturas de motivos arquitectónicos nas ombreiras, verga e peitoril. Do lado oposto encontra-se a falsa janela mencionada em reunião de Mesa de 9 de Abril de 1727, a que já fizemos referência, em tudo idêntica à que lhe fica fronteira, mas cega e sem vidros, que surgem pintados de forma muito rudimentar, em traços negros sobre fundo branco.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, fl. 29.

¹⁰ João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 417.

¹¹ Celso MANGUCCI, “A estratégia de Bartolomeu Antunes”, *Al-Madan – Arqueologia, Património e História Local*, IIª série, n.º 12, Almada, Centro de Arqueologia de Almada, Dezembro de 2003, pp. 135-141.

O conjunto de painéis de azulejo soube adaptar-se e respeitar a arquitectura pré-existente, chegando mesmo a tentar complementá-la nas cercaduras dos painéis superiores e em ogiva, que muito estreitas, parecem imitar as nervuras da abóbada. Todavia, ao observarmos as cenas representadas, algumas surgem cortadas, como se estivessem pensadas para um espaço maior e de configuração recta. O caso mais evidente é *dar pousada aos peregrinos e pobres*, onde a figura da direita surge cortada obliquamente a partir da cintura.

Nos painéis inferiores, a cercadura apresenta lateralmente figuras de anjos em pé a suportar as volutas e o entablamento, que se projectam, “empurrando” as representações para um plano ligeiramente recuado. As portas que se abrem no primeiro registo encontram-se perfeitamente integradas no conjunto cerâmico, sendo mesmo coroadas por uma cartela flanqueada por duas palmas em aspa.

Neste conjunto de representações de *obras de misericórdia* corporais apenas foram seleccionadas seis (falta *enterrar os finados*), que não apresentam qualquer género de legenda ou outra forma de identificação. Se o reconhecimento de algumas é evidente, pois aludem a episódios bíblicos muito conhecidos, outras escondem uma fonte de inspiração mais difícil de apreender e que não nos foi possível identificar.

Cada pano murário apresenta um painel de maiores dimensões no registo inferior e, no superior, com a janela ao centro, dois de dimensão mais reduzida, e de desenvolvimento vertical. Estabelece-se assim uma ligação entre ambos os panos, embora não seja possível definir uma ordem de leitura, a não ser cruzada. Neste sentido, é difícil determinar que enunciado das *obras de misericórdia* pode ter servido na concepção deste programa, mas



Fig. 134 - *Dar de beber aos que têm sede*

evidencia-se, desde logo, a exclusão da última *obra* corporal – *enterrar os finados* –, que aponta para o Evangelho de São Mateus onde, a propósito do Juízo Final, são mencionadas estas seis *obras*, constituindo por isso uma das mais importantes fontes para a fixação deste enunciado.

Iniciando a enumeração e descrição dos painéis pelos que se encontram do lado do Evangelho,

considerado mais significativo, observamos no primeiro registo a obra *dar de beber aos que*

têm sede, ilustrada pela história de Moisés, no momento em que este faz brotar água do rochedo (Ex 17; Nm 20). Na sua iconografia habitual, Moisés surge num plano secundário, ao fundo e num esbatido, apontando a vara para o rochedo do qual jorra água de forma abundante, saciando a sede a todos quantos, em primeiro plano, bebem e enchem as suas vasilhas. O plano fundeiro é preenchido por uma montanha e por tendas, mas o elemento que domina toda a composição é o rio que corre a partir do rochedo de Moisés, e onde todo o povo (crianças, homens e mulheres) se banha e sacia a sede. Importa chamar a atenção para a quase certa inspiração desta representação em modelos gravados, de que a figura deitada, de costas para o observador, que procura apanhar água do rio com o seu cântaro, é o melhor exemplo. Mais à frente, um homem bebe directamente no rio. A dama, mais requintadamente vestida e que apenas banha os pés no rio, parece retirada de uma outra gravura, como se houvesse uma colagem, da qual resulta uma representação em que nem todos sofrem da mesma intensidade de sede ou falta de água.



Fig. 135 - *Cobrir os nus*

referente à parábola que a ilustra, a do bom samaritano (Lc 10, 30-37). A identificação da obra como *remir os cativos* não é problemática, embora o contexto seja de difícil associação. Senão vejamos. Um homem, que deveria passar num burro, abandona a sua montada para socorrer um outro homem, nu, e ao que tudo indica, com dificuldades, pois é ajudado pelo “samaritano”, que lhe deita um líquido sobre a mão, como se tivesse algum ferimento. Atrás, uma outra

Em cima, à esquerda, *cobrir os nus* deverá ilustrar a história de São Martinho que dividiu em duas a sua capa, dando metade a um pobre. No contexto das Misericórdias, o dia deste santo, 11 de Novembro, era particularmente celebrado, pois evocava a caridade para com o próximo, integrando-se assim no programa ideológico das confrarias. Nesta pintura, observa-se uma paisagem com árvores e arbustos ao fundo e, em primeiro plano, um homem oferece o que parece ser a sua capa a um outro, seminú.

O painel seguinte levanta, também, uma série de questões, a primeira das quais



Fig. 136 - *Remir os cativos*

figura de cabelo encaracolado parece ajudar. Em primeiro plano, no chão, encontra-se uma trouxa, uma vara e algumas moedas. Tratando-se do bom samaritano, o homem em dificuldades havia sido assaltado, mas do lado oposto aos objectos enumerados estão duas argolas, que recordam as dos presos. Por outro lado, o plano fundeiro é preenchido por uma paisagem e por uma arquitectura estranha, do lado direito, com uma figura sentada. Poderá ser uma alusão à estalagem onde o Samaritano alojou o homem assaltado? Este painel resulta ainda mais estranho pela posição anatómica de ambas as figuras, muito pouco natural. Em todo o caso, se o episódio do bom samaritano não se liga directamente aos cativos, ele representa a ajuda ao próximo e a sua salvação, relacionando-se assim com todos aqueles que entregues aos infiéis correm o risco de perder a alma e se converterem a uma fé que não é a católica.



Fig. 137 - *Dar de comer aos famintos*

cheia de pães. O tratamento desta figura é algo estranho, não se percebendo a posição das suas pernas nem a roupa ou saco que transporta na mão esquerda.

Curar os enfermos revela o interior de uma quarto com uma mulher deitada no seu leito e que tem por fundo uma espécie de móvel com o que poderia ser um espelho, em cima. Em primeiro plano uma criança parece enxugar uma lágrima, enquanto do lado oposto, uma mulher sentada na cama da enferma estende a mão à doente. Entre estas duas figuras, encontra-se um banco baixo com o que deverá ser a refeição da enferma. Ao fundo, do outro lado do leito, dois

Do lado do Evangelho, o registo inferior é ocupado por *dar de comer aos famintos*. Não foi possível identificar a cena aqui representada onde se destaca um soldado, em pé, no meio de uma multidão de homens e mulheres sentados ou ajoelhados, oferecendo pão com uma mão, enquanto segura num prato com a outra, e tem diante de si uma bilha de água. Atrás, pode observar-se uma cesta



Fig. 138 - *Curar os enfermos*

homens conversam: um apoiado na cabeceira e o outro de pé. Note-se que a representação é em tudo idêntica à de Arraiolos, exceptuando o facto de, no Redondo, as figuras masculinas surgirem de turbante, o fundo arquitectónico ser bem menos complexo, e a refeição estar na mesa de cabeceira e não num banco.

A última obra, *dar pousada aos peregrinos e pobres* tem vindo a ser entendida como a passagem que relata Abraão, em Manre, a receber três homens misteriosos, oferecendo-lhes comida e água para lavar os pés, sem saber que estes lhe tinham vindo anunciar o nascimento de um filho. Junto à porta de uma casa com telhado de madeira, por onde espreita uma mulher, Sara, estende-se uma mesa, num fundo de paisagem. Observa as figuras que se reúnem em torno da mesa: a da esquerda, Abraão (?), recolhe ou pousa uma série de pratos, duas outras personagens estão sentadas, uma delas de costas, e do lado direito, apenas se observa parte do corpo de um homem, cujo tronco foi cortado por já não caber no espaço da capela-mor. Em primeiro plano, no chão, jazem duas sandálias, uma taça com água e um pano.



Fig. 139 - Dar pousada aos peregrinos e pobres

4. Para uma leitura integrada do programa azulejar

Como já referimos, a encomenda dos painéis de azulejo para a capela-mor deste templo enquadra-se num programa de renovação mais vasto que terá incluído também o retábulo de talha dourada. No entanto, a documentação não permite avançar com uma definição mais concreta do programa então realizado.

Mais estreita e elevada em relação à nave, da qual se separa através de grades de madeira, a capela-mor define-se num espaço de dimensões reduzidas a que apenas os celebrantes teriam acesso. Na verdade, a leitura dos panos murários a partir do corpo do templo é muito difícil, razão pela qual pensamos que a representação das *obras de misericórdia* apenas era acessível a um grupo de pessoas muito restrito – os celebrantes e os irmãos com acesso às dependências da irmandade, às quais conduzia a porta lateral do lado do Evangelho -, e não a todos os que frequentavam a igreja. Esta reduzida visibilidade poderá ajudar a explicar a ausência de legendas ou outras formas de identificação das *obras* pintadas, que seriam de imediata apreensão por parte dos dirigentes e párocos ou capelães que a elas

tinham acesso privilegiado. A disposição dos painéis e a sua organização interna indica que estes foram concebidos para ser vistos de frente, acompanhando o desenho das paredes.

A ausência de estudos mais profundos sobre a Misericórdia do Redondo vem dificultar ainda mais as conclusões sobre a importância das *obras* na vivência quotidiana da confraria, sendo a documentação pouco elucidativa, pois faltam muitos livros de Receita e Despesa para o período em questão. Importa apenas referir que o já citado documento de 1715, que se reporta a um outro de 1521¹², é muito claro na importância que confere à necessidade de gastar o dinheiro que sobra da instituição (e cujo maior rendimento era o hospital) em *obras de misericórdia*. Todavia, se é evidente esta preocupação, também se depreende da sua leitura que o montante empregue nas *obras* era apenas o excedente.

¹² José Pedro PAIVA, *op. cit.*, pp. 477-478.