

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras



**O mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XVI.  
As Capelas Imperfeitas e o Renascimento em Portugal.**

António Luis Ferreira

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Vítor Serrão  
Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

2014

## ÍNDICE GERAL

<b>1</b>	<b>Resumo / Abstract</b>	4 / 5
<b>2</b>	<b>Introdução</b>	6
<b>3</b>	<b>O estado da questão</b>	8
3.1	A "tribuna" renascentista da Batalha	8
3.2	O convento quinhentista desaparecido	12
<b>4</b>	<b>Entre o panteão e a igreja: um espaço problemático</b>	13
4.1	Um edifício autónomo?	13
4.2	A galilé das Capelas Imperfeitas	16
4.3	A abóbada de Mestre Claro	18
4.4	A iluminação da capela-mor	21
4.5	O retrato do mestre	23
<b>5</b>	<b>Um panteão ocioso</b>	24
5.1	Fortuna histórica do túmulo de D. Duarte	25
<b>6</b>	<b>Um edifício inacabável?</b>	29
6.1	Gigantes com pés de barro	30
6.2	Uma cobertura, múltiplas conjecturas	34
6.3	Uma cúpula renascentista	37
<b>7</b>	<b>Por que não se acabaram as Capelas Imperfeitas?</b>	43
<b>8</b>	<b>O primeiro mausoléu de D. João III</b>	52
8.1	Um retrato inédito do <i>imperador</i> D. João III	56
8.2	Os povos do Império	63
8.3	O <i>Imperador</i> e a sua projecção mitológica	64
<b>9</b>	<b>Um laboratório do Renascimento em Portugal: do gótico medievo ao experimentalismo quinhentista.</b>	65
9.1	A contribuição mudéjar	66
9.2	A campanha de João de Castilho	68
9.2.1	Um friso <i>ao romano</i>	68
9.2.2	À luz da tratadística renascentista	70
9.2.3	A escultura maneirista da Batalha	71
<b>10</b>	<b>A reforma joanina: um convento desaparecido</b>	77
10.1	Proposta de reconstituição gráfica	81
10.2	O levantamento de Murphy e a observação de Kinsey	87
10.3	Intervenção no período filipino	88

10.4	Interacções com a igreja de Santa Maria-a-Velha	90
<b>11</b>	<b>João de Castilho e Miguel de Arruda na Batalha: cronologia e atribuição</b>	94
<b>12</b>	<b>Considerações finais</b>	103
12.1	Um ponto de partida	103
12.2	Cobrir para conservar	103
	<b>Lista de referências bibliográficas</b>	105
	<b>ANEXO</b>	

Agradecimentos:

Adriano Monteiro  
Bárbara Ferreira  
Helena Bernardino  
Joaquim Ruivo  
Jorge Estrela  
Luísa Bernardino  
María José Redondo Cantera  
Miguel Saavedra  
Pedro Redol  
Sylvie Deswarte  
Vítor Serrão



## DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

### **O mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XVI. As Capelas Imperfeitas e o Renascimento em Portugal.**

Palavras-chave: Capelas Imperfeitas, Batalha, Renascimento, Castilho, Arruda.

#### **1- Resumo**

No primeiro terço do século XVI cruzaram-se no obradoiro da Batalha os percursos de dois dos mais influentes construtores quinhentistas – João de Castilho e Miguel Arruda – que aqui terão experimentado, como num laboratório, novas técnicas e estéticas, a coberto da brisa cultural de matriz humanista que então soprou, fugazmente, na corte joanina.

Desta fase tão pouco estudada do estaleiro batalhino chegou até nós a janela renascentista das Capelas Imperfeitas, datada de 1533, com o seu exuberante entablamento, um registo maneirista precoce no ambiente artístico nacional, então dominado pela persistência do já esgotado modo manuelino. O que hoje sabemos sobre tão surpreendente intervenção permite-nos inferir que ela foi absolutamente determinante na definição dos caminhos do Renascimento em Portugal, confirmando o pioneirismo de sempre da profícua fábrica de Santa Maria da Vitória.

Contudo, as disposições testamentárias d'*O Venturoso* relativas ao acabamento do mausoléu batalhino<sup>1</sup> ficaram adiadas *sine die*. D. João III, guiado por opções estratégicas distintas das de seu pai, acabaria por concentrar-se noutras obras, nomeadamente em Évora e Tomar, não sem antes ter ensaiado na Batalha o seu primeiro projecto de tumulação. Em 1533, Miguel de Arruda dava início na

---

<sup>1</sup> Testamento de D. Manuel I, 1517: “*Item roguo muyto e encomendo que se mandeem acabar as capellas da Batalha... e asy lhe deem entrada pera a igreja do moesteiro...*”, in Saul António GOMES, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha (Séculos XIV a XVII)*, 2002, Lisboa, IPAAR. Vol. III, p. 385.

Batalha à reforma joanina das instalações monásticas, obra perdida. Por essa altura as Capelas Imperfeitas foram palco da metamorfose do arquitecto João de Castilho: de superlativo agente manuelino na nacionalização do tardo-gótico, transformou-se num diligente intérprete da nova linguagem clássica de matriz transalpina.

**The monastery of Santa Maria da Vitória in the sixteenth century.  
The Unfinished Chapels and the Renaissance in Portugal.**

Keywords: Unfinished Chapels, Batalha, Renaissance, Castilho, Arruda.

**1- Abstract**

In the first third of the sixteenth century, two of the most influential builders of the time – João de Castilho and Miguel Arruda – crossed paths in the workshop of the Batalha Monastery. There, they are thought to have experimented, as if in a laboratory, new techniques and aesthetics, following the humanist cultural breeze that then blew, fleetingly, in the johannine court.

From this little-studied phase of the Batalha workshop, came to us the Renaissance window of the Unfinished Chapels, dated 1533. With its lush entablature, the window had an early mannerist registration in the national art scene, which was then dominated by the persistence of the already exhausted manueline style. What we know today about this surprising intervention allows us to infer that it was absolutely crucial in defining the ways of the Renaissance in Portugal, confirming the pioneering spirit of the always-fruitful factory of Santa Maria da Vitória .

However, the testamentary dispositions of *The Fortunate* regarding the finishing of Batalha's mausoleum<sup>2</sup> were adjourned *sine die*. King John III, guided by strategic options distinct from those of his father, eventually focused on other works, particularly in Évora and Tomar, though he first tested his first funerary project in the monastery of Batalha. In 1533, Miguel de Arruda initiated the johannine reform of Batalha's monastic facilities, work that was lost. By that time,

---

<sup>2</sup>Last will and Testament of King Manuel I, 1517: “*Item roguo muyto e encomendo que se mandeem acabar as capellas da Batalha... e asy lhe deem entrada pera a igreja do moesteiro...*”, in Saul António GOMES, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha (Séculos XIV a XVII)*, 2002, Lisboa, IPAAR. Vol. III, p. 385.

the Unfinished Chapels were stage to the metamorphosis of architect João de Castilho: from a superlative Manueline agent in the nationalisation of the late Gothic, he then became a diligent interpreter of the new classical transalpine language.

## 2- Introdução

A construção do mosteiro da Batalha criou uma destacada escola de artífices e modelos estilísticos com papel relevante na circulação das formas, não apenas a nível interno, mas também no âmbito mais alargado do espaço ibérico. Desde finais do século XIV e ao longo das cinco centúrias seguintes o pioneirismo batalhino na arquitectura e na escultura nacionais é multifacetado, mas a historiografia da arte tem apreciado preferencialmente as feições gótica e tardo-gótica/manuelina de Santa Maria da Vitória, em detrimento da justa preponderância deste estaleiro no Renascimento em Portugal. Na nossa opinião a vanguarda clássica/maneirista, apesar da destruição ocorrida no século XIX, deixou na Batalha marcas bem vincadas que a historiografia tem menosprezado.

Os vitrais de Santa Maria da Vitória são testemunho flagrante da transição artística do mundo medieval para a Renascença. Por oposição à metafísica gótica, na qual a luz dos vitrais coloridos é um veículo da divindade, com fortíssimo impacto na crença, aspecto particularmente querido ao abade Suger nas *janelas anagógicas* da sua catedral parisiense, os primeiros anos de quinhentos trazem para a Batalha o novo retrato/vitral, no qual o rei e os seus se fazem projectar através da luz. Foi porventura uma experiência inédita, ainda que epigonal, para o pintor régio Francisco Henriques: nestes painéis o vidro é muito mais que um elementar suporte e a luz (fenómeno físico, não metafísico) é um original e precioso material de pintura.

Outro assinalável registo da matriz renascentista batalhina resultou da reforma conventual quinhentista levada a cabo por D. João III. Em meados do século XIX o mosteiro foi objecto da primeira operação de restauro de um monumento em território nacional – mais um aspecto do pioneirismo batalhino –, dirigida por Luiz da Silva Mousinho de Albuquerque, intervenção da qual resultou a

demolição pura e simples de grande parte do convento, a pretexto da destruição causada pelas invasões francesas e, alegadamente, visando restituir à igreja gótica a sua pureza original. Alguns vestígios arqueológicos e, principalmente, a planta de James Murphy<sup>3</sup> permitem-nos identificar três longos volumes paralelos que se desenvolviam no sentido sul-norte, interligados por corpos perpendiculares no confinamento das quadras. Tratava-se seguramente de um edifício imponente, cuja lógica funcional e formal se assemelharia a congéneres geográfica e cronologicamente próximos, como é o caso do convento de Cristo em Tomar o qual, afortunadamente, não desapareceu. Das instalações conventuais joaninas quase nada sobrou para testemunhar o notável período quinhentista batalhino; as Capelas Imperfeitas, pelo contrário, ostentam a marca iniludível da grande transformação ocorrida na arquitectura e escultura portuguesas na primeira metade de quinhentos, expressando o alinhamento deliberado com o *modo de Itália* por parte do último arquitecto que o panteão conheceu.

Não deve pois ser ignorada a dimensão renascentista/maneirista do Mosteiro da Batalha. Rótulos demasiado sintéticos e simplistas por vezes veiculados pela historiografia, traduzem apreciações artísticas parcelares e fragmentárias, injustamente redutoras de uma realidade mais ampla. A incorrectamente designada “tribuna” renascentista, singular a vários títulos, é uma obra de charneira, registando eloquentemente e com a devida precedência cronológica face a obras coetâneas, a viragem artística que então se iniciava. A partir daquele momento (1533, data inscrita numa cartela), a arquitectura de matriz clássica dominou toda a encomenda relevante, quer na esfera régia, quer no âmbito privado do mecenato erudito formado no gosto *romano*. Isto constituiu uma clara e decisiva clivagem face ao até então avassalador domínio manuelino, mas o não reconhecimento de tal facto tem impedido a História da Arte de assimilar verdadeiramente esta fase crucial da produção artística nacional: a autonomização do vocabulário *romano* face ao tardogótico ou, dito de outro modo, o momento em que o Renascimento português deixou de ser manuelino.

---

<sup>3</sup> James Cavanagh Murphy, arquitecto irlandês que em 1789, ao longo de treze semanas de hospedagem neste convento dominicano, procedeu a um minucioso levantamento arquitectónico, parcialmente publicado entre 1792 e 1795 com o título *Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalha*.

As Capelas Imperfeitas da Batalha constituem um dos documentos nucleares para a compreensão desta ocorrência histórica, o que só por si justifica o presente trabalho, tanto mais que a construção do mausoléu duartino continua a suscitar muitas dúvidas. Uma persistente incógnita – por que nunca foi acabada esta obra? – reflecte um conjunto de questões de inquestionável pertinência, mas que continuam sem resposta, as quais exigem por isso ser reconsideradas à luz de novas premissas, num exercício tão caro à História da Arte: a perspectiva de uma obra sempre em aberto, ávida de novas interrogações e contribuições. É neste sentido que esta capela nunca terminada justifica que continuamente a revisitemos.

### **3. O estado da questão**

O mosteiro de Santa Maria da Vitória é seguramente dos estaleiros nacionais com mais longa fortuna crítica, embora a correspondente fortuna histórica esteja longe da justa proporcionalidade. Esta disparidade é particularmente significativa no arco cronológico que nos ocupa, em linhas gerais o segundo quartel do século XVI, mais precisamente entre 1528, data da nomeação de João de Castilho como *mestre das obras da Batalha*, e a década de 1550, quando terão sido concluídas as obras do convento reformado por D. João III.

A última campanha de obras nas Capelas Imperfeitas, entre 1528 e 1533, foi uma etapa decisiva na (trans)formação de João de Castilho, que aqui chegou como desembaraçado intérprete do tardo-gótico nacional, mas que em 1547 foi capaz de produzir a igrejinha renascentista da Conceição em Tomar. Esta obra-prima do Renascimento em Portugal dificilmente se percebe sem considerar a janela maneirista da Batalha como seu antecedente. A importância do estaleiro batalhino na metamorfose artística do mestre biscainho tem sido praticamente ignorada pela crítica, excepção feita a Maria da Conceição Pires Coelho, a quem esta "*grande viragem*" não passou despercebida (COELHO, 1987: 369).

#### **3.1. A "tribuna" renascentista da Batalha**

Sobre o magnífico portal tardo-gótico das Capelas Imperfeitas, dominando a rotunda octogonal, o mosteiro da Batalha ostenta o registo de uma etapa fundadora

da arquitectura renascentista nacional: uma imponente arcaria de sabor clássico maneirista, singularidade absoluta da nossa arte quinhentista. A importância desta intervenção arquitectónica não tem merecido o correspondente relevo por parte da historiografia da arte, cujas apreciações a tal respeito têm sido em geral vagas e difusas, ocasionalmente oriundas de detractores: “Foi Antonio (sic) de Castilho, ao que parece, o architecto, que commeteu a barbaridade de fazer a terceira e mais repugnante alteração ao risco primitivo das capellas imperfeitas, enxertando o estylo do renascimento na architectura gothico-florida.”<sup>4</sup> E se as manifestações dos críticos oitocentistas podem, a esta distância, ser justificadas pelo espírito romântico próprio da época, à luz do qual o gótico era o estilo genuíno de um monumento onde se guardava a memória da gloriosa dinastia de Aviz, já a indiferença da bibliografia contemporânea face à produção quinhentista do estaleiro batalhino, em particular a minguada fortuna crítica da intervenção renascentista que ora nos ocupa, é incompreensível.

Em obras recentes, como é o caso da colecção *Arte Portuguesa*, cujo 9º volume é dedicado à arquitectura “ao romano”<sup>5</sup>, não vislumbramos a mais pequena citação da “tribuna” batalhina. Numa publicação de referência, a *História da Arte Portuguesa*<sup>6</sup>, no seu 5º volume intitulado *Renascimentos (século XVI)*, o balcão em apreço é apenas “um tramo de varanda” feito em 1533<sup>7</sup>. Registamos idêntica parcimónia noutra obra de referência, a *História da Arte em Portugal*, 3º volume, *O Renascimento e o Maneirismo*<sup>8</sup>.

Tal panorama de abstenção crítica é no entanto mitigado por algumas notáveis excepções. Quanto às Capelas Imperfeitas em concreto cite-se o excelente trabalho de Nuno Senos, versando a intervenção de João de Castilho e Miguel de Arruda.<sup>9</sup> Não podemos ainda esquecer a contribuição fundamental de Rafael

---

<sup>4</sup> Ignacio de Vilhena BARBOSA, *Monumentos de Portugal, Historicos, Artísticos e Archeologicos*, 1886, Lisboa, Castro Irmão – Editores, p. 71.

<sup>5</sup> Maria de Lurdes CRAVEIRO, *A Arquitectura “ao Romano”*, colecção *Arte Portuguesa da pré-história ao século XX*, coord. Dalila Rodrigues, 2009, Fubu Editores.

<sup>6</sup> Paulo PEREIRA (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, 2007, Círculo de Leitores.

<sup>7</sup> Op. cit, p. 175.

<sup>8</sup> Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal, O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, 2002, Editorial Presença, p. 74.

<sup>9</sup> Nuno SENOS, “João de Castilho e Miguel de Arruda no Mosteiro da Batalha”, in *Revista Murphy*, nº 2, Julho de 2007, Coimbra, Imprensa da Universidade.

Moreira para a biografia do arquitecto João de Castilho, nomeadamente quanto à sua intervenção na Batalha.<sup>10</sup> Também María Eálo de Sá, em data relativamente recente, publicou uma extensa monografia de João de Castilho<sup>11</sup>, obra de síntese da vasta produção do mestre cantábrico.

Regra geral os autores, talvez iludidos pela escala aparentemente humana do objecto numa observação a partir do solo, referem-se a uma "tribuna", "varanda" ou "balcão", funcionalidades que um exame mais detalhado leva a questionar. Neste sentido interessa-nos procurar explicação plausível para uma constatação intrigante: por que é que uma tribuna (balcão, loggia, varanda, seja lá o que for) tem uma balaustrada com 1,74m de altura (Fig. 1), negando-se desta forma inusitada a sua mais óbvia utilização, que é a fruição do espaço fronteiro? Atente-se num detalhe curioso: os balaústres, com 1,03m de altura, foram concebidos de forma que o parapeito tivesse um alinhamento perfeito, como é natural, com os plintos colunares. Daqui decorre que a face superior do parapeito em caso algum poderia estar acima do plano de arranque das colunas, o que significa que a balaustrada deveria ter, no máximo digamos, 1,30m de altura. Qual a justificação, então, para a existência de um lintel maciço com 71cm de altura (em vez de um vulgar corrimão), sobrepujando os balaústres?

A intercepção deste lintel com as colunas, como se percebe, é conflituosa. Visto do interior é um desalinhamento tão notório como inexplicável, mas a observação do alçado oposto revela-nos a justificação de tal desacerto (Fig. 2). Como se percebe o lintel da balaustrada corresponde ao prolongamento do friso dos módulos confinantes, mas é óbvio que tal sujeição às pré-existências prejudica a leitura dos pilares da "tribuna". Se pelo lado de dentro o conflito é flagrante, pelo exterior a intercepção do friso com os pilares, sobrepassando-os, é igualmente incompreensível. Para mais, recordêmo-lo, daqui resulta a caricata contradição de a

---

<sup>10</sup> Rafael MOREIRA, «A Ermida de Nossa Senhora da Conceição, Mausoléu de D. João III?», in *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*, nº 1, Março de 1981, Gabinete de Educação e Cultura da C. M. de Tomar, pp. 91-100; Rafael de Faria Domingues MOREIRA, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o Moderno e o Romano*, Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1991.

<sup>11</sup> María EALO DE SÁ, *El Arquitecto Juan de Castillo, "El Constructor del Mundo"*, Santander, 2009, edição da autora / Alberto Luna Samperio.

balaustrada funcionar como obstáculo visual, o que é absurdo num hipotético camarote.

Tal contradição é ilusória. De facto a concepção desta arcaria não terá estado vinculada à utilização de proximidade. A escala monumental do conjunto não decorre de qualquer disfuncionalidade grosseira, que uma análise precipitada poderia induzir, mas de uma intencionalidade precisa e bem distinta daquela que a historiografia tradicionalmente lhe tem consignado. Plausivelmente a função desta "tribuna" seria apenas majestática, assinalando simbolicamente "*a presença abstracta dos reis na contemplação dos mortos*."<sup>12</sup> Trata-se, em nossa opinião, de uma obra de aparato, criteriosamente dimensionada e proporcionada para ser percebida à distância. A balaustrada não terá sido projectada como um parapeito, no sentido literal do termo, mas a sua altura é equivalente à de elementos análogos com funções presumivelmente idênticas, como se verifica nos coros-altos de Santa Maria de Belém e do Convento de Cristo em Tomar.

Esta "tribuna", como outros antes de nós haviam já intuído<sup>13</sup>, não terá sido pensada como um elemento isolado. Pelo contrário é apenas, muito provavelmente, a oitava parte de um tambor que circundaria completamente o mausoléu e sobre a qual assentaria a cúpula como complemento natural de uma cobertura de matriz clássica. Do ponto de vista estritamente funcional tal solução não é muito diferente do projecto gótico; ambas as propostas visam tão só proporcionar a maior área de iluminação possível a um espaço cuja cobertura iria escurecê-lo. Nas estruturas remanescentes da obra gótica são bem visíveis os arranques de sete grandes janelões, de molduras densamente ornatadas, cujos parapeitos estão a mais de três metros de altura do pavimento circundante (Fig. 3 e 4). A grande dissemelhança entre os dois projectos não está nas fenestrações, mas na concepção da própria cobertura, cujos modelos clássicos conjecturados, entre outras vantagens, permitem a iluminação zenital.

---

<sup>12</sup> Jorge ESTRELA, Adriano MONTEIRO, "As Capelas Interrompidas" in *Tempos e História, colectânea de autores*, 2000, Leiria, Magno Edições / Câmara Municipal da Batalha, p. 181.

<sup>13</sup> Por exemplo, Nuno SENOS, "João de Castilho e Miguel de Arruda no Mosteiro da Batalha", in *revista MURPHY*, nº 2, 2007, Coimbra, Imprensa da Universidade, p. 37.

Esta elegante janela, não fosse o embargo decorrente das intrincadas circunstâncias da governação joanina que sucessivamente impediram o desenvolvimento pleno da obra, faria parte, segundo a nossa conjectura, de uma imponente cúpula renascentista, emergindo ousadamente da sua sustentação medieva.

### 3.2. O convento quinhentista desaparecido

Quanto ao convento batalhino reformado por D. João III e demolido por Mouzinho de Albuquerque, a fortuna crítica é escassa, talvez por o seu estudo constituir um arriscado exercício de cripto-História de Arte. O tema foi, ainda assim, objecto de duas contribuições referenciais: os trabalhos de Maria João Neto e Pedro Redol. Maria João Neto estudou o Mosteiro de Santa Maria da Vitória como a primeira intervenção de restauro monumental em Portugal,<sup>14</sup> trabalho publicado em 1997,<sup>15</sup> registando-se ainda a sua acção relevante no estudo e divulgação do levantamento arquitectónico do mosteiro realizado por Murphy nos finais do século XVIII.<sup>16</sup> Devem creditar-se a Pedro Redol subsídios fundamentais para a reconstituição conjectural do convento demolido, nomeadamente a primeira abordagem crítica sistemática ao levantamento de James Murphy.<sup>17</sup>

Continua no entanto por fazer uma coisa fundamental em arquitectura, a tradução do edificado conjectural em desenho, exercício que os Historiadores da Arte, por contingências intrínsecas da sua própria formação, em regra não praticam, mas que é indispensável na leitura de um edifício virtual, como é o caso do convento desaparecido. Dentro das limitações inerentes ao âmbito do presente trabalho, propomos a reconstituição conjectural parcial do cripto-convento batalhino, através das plantas do piso térreo, 1º andar e cobertura, e ainda com 2 vistas perspectivadas (Anexo, pp. LVI-LIX).

---

<sup>14</sup> *O Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória de 1840 a 1900*, dissertação de Mestrado, 1990, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

<sup>15</sup> Maria João NETO, *James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*, 1997, Lisboa, Editorial Estampa.

<sup>16</sup> Idem, *James Murphy - Arquitectura Gótica, Desenhos do Mosteiro da Batalha. Reedição do Álbum de 1795*, Lisboa, 2008, Alêtheia Editores.

<sup>17</sup> Pedro REDOL, *Batalha - Viagem a um Mosteiro desaparecido com James Murphy e William Beckford*, Batalha, 2011, CEPAE – Centro do Património da Estremadura.

#### 4. Entre o panteão e a igreja, um espaço problemático.

##### 4.1 Um edifício autónomo?

A questão da ligação entre a capela funerária duartina e a cabeceira da igreja da Vitória continua em aberto. Registamos na historiografia uma certa tendência para admitir que algum tipo de comunicação esteve implícito na concepção original do mausoléu, mas nunca foi estabelecida, pela via documental ou outra, a correspondente comprovação.

A exiguidade do terreno seria uma explicação pragmática para o reduzido afastamento das Capelas Imperfeitas relativamente à igreja. Sabe-se que D. Duarte comprou a Rodrigo Eanes, vedor das obras do Mosteiro, e sua mulher Senhorinha Gomes um chão junto à capela principal do Mosteiro de Santa Maria da Vitória “*o quall chãao a el Rey aprougue e foy sua merçe de o aver e mandar em elle fazer huã capella.*”<sup>18</sup> Foi em 27 de Abril de 1437; imagine-se a densidade (e proximidade!) das construções necessárias para albergar a operosa "colmeia" batalhina. Seria fácil mandar demolir tudo só para obter mais uns metros de afastamento?

O estudo de Albrecht Haupt sobre as Capelas Imperfeitas<sup>19</sup> realça pormenores que nos interessa reter. A planta elaborada por este arquitecto alemão, mostra-nos uma edificação em tudo semelhante à sua configuração actual, exceptuando o acesso aos seis interstícios inter-capelares, que hoje se faz por portas rasgadas nas paredes das respectivas capelas; neste desenho, porém, tais volumes intersticiais surgem completamente vedados<sup>20</sup>. O professor Manuel Atanázio, na sua introdução crítica ao livro de Haupt, realçando esta circunstância construtiva, remete-nos para João Barreira<sup>21</sup>: “*Desta disposição geométrica resultam espaços intervalares de planta triangular, sem nenhuma comunicação quer com o exterior, quer com o interior, ociosos portanto, como ociosas e por isso apenas decorativas as janelas praticadas na sua face periférica*”.

---

<sup>18</sup> Saul António GOMES, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha...*, vol. I, p. 204.

<sup>19</sup> Albrecht HAUPT, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, Presença, 1986, pp. 157-168.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>21</sup> João BARREIRA, *Arte Portuguesa*, Lisboa, ed. Excelsior, s/d.

Mendes Atanázio, secundando Haupt, conclui que originalmente estes volumes inter-capelares não existiam, sendo a consequência inevitável do reforço estrutural adoptado para o arranque dos gigantes que iriam suportar a cobertura. Isto é, as paredes exteriores destes “triângulos” constituem meros muros de cintagem, apesar do disfarce das fenestrações. Antes destas alterações – diz Atanázio – “*as capelas duartinas estavam perfeitas, formando um cemitério ao aberto... com oito células cubiculares, cada qual independente, com porta para fora*”. Simulámos na figura 5 (Anexo, p. XII) esta proposta de interpretação: o panteão de D. Duarte teria sido concebido como um conjunto de oito capelas funerárias dispostas em “coroa” octogonal, conformando um terreiro central descoberto e sem qualquer acesso directo.

Como se percebe, a “oitava capela”, correspondente ao lado oeste do octógono, não poderia ter existido sem uma ligação à capela-mor da igreja. Quer isto dizer que, mesmo nesta concepção de alegada autonomia, algum tipo de comunicação estaria previsto, eventualmente um único corredor rectilíneo apontado à ousia. Se tal ligação não estivesse assim planeada, parece-nos presumível que o plano original contemplaria apenas as sete capelas que perduraram até hoje, já que no lugar da oitava (oeste) algum tipo de portal existiria, independentemente do afastamento do mausoléu à igreja de Nossa Senhora da Vitória. Relativamente ao “cemitério ao aberto”, e perante o silêncio das fontes, não podemos ignorar as remanescências da obra: os arranques da abóbada nervurada não deixam dúvidas quanto à intenção de cobrir a capela central.

Regra geral, os autores alegam que a proximidade entre os dois volumes da construção traduz a intenção óbvia da sua interligação, de resto seguindo modelos coetâneos ibéricos como por exemplo a capela de D. Alvaro de Luna na Catedral de Toledo ou a Capela do Condestável na Catedral de Burgos. Nesta linha de raciocínio, Jorge Estrela defende que o afastamento entre o panteão e a cabeceira da igreja só não é maior porque tal não foi necessário. Realçando o facto de o comprimento total da igreja da Batalha – com a anexação das Capelas Imperfeitas –, ser superior em 30cm à igreja do mosteiro de Alcobaça, argumenta este historiador

da arte estar subjacente na planta uma alegação de supremacia de S. Domingos da Vitória face ao vizinho complexo cisterciense.<sup>22</sup>

Não é irrelevante o testemunho da própria obra: tem-se considerado recorrentemente que a intenção de autonomizar a capela-mor é patenteada pelos arcobotantes e os seus portentosos apoios, indiciando a adaptação para deambulatório das capelas colaterais adjacentes à ousia, solução originalmente sugerida por Walter Watson em 1908.<sup>23</sup> Parece-nos, no entanto, que as estruturas existentes são passíveis de outro tipo de interpretações, como adiante explicitaremos. É claro que para uma intervenção nestes moldes não bastaria romper as paredes fundeiras dos absidíolos. A uniformização da cobertura do deambulatório implicaria uma de duas soluções construtivas:

- a) O rebaixamento em cerca de 70 centímetros de parte das duas abóbadas capelares e a sua conseqüente reformulação, porventura introduzindo um novo arco toral sobre os pilares intermédios (Fig. 7-8);
- b) A nova abóbada deveria ter sido nivelada pelas coberturas existentes, cerca de 70cm acima da cota que lhe foi determinada.

Como se pode observar, nenhuma destas opções foi tomada (Fig. 6). Terá sido, porventura, este desencontro de cotas, um dos muitos problemas que impediram a conclusão da abóbada, ditando a suspensão dos trabalhos até hoje. Um desfasamento desta natureza só é explicável pelas vicissitudes naturalmente decorrentes de uma obra demasiadamente diferida no tempo, que vai perdendo as suas referências e acumulando contradições e ambigüidades, sobrepondo soluções incompatíveis, como parece ser o caso.

O rebaixamento das coberturas das duas capelas colaterais a transformar, conforme a hipótese a), implicaria algum tipo de alteração nas respectivas abóbadas, uma vez que, evidentemente, teria que ser demolida, pelo menos a parte correspondente aos apoios suprimidos (cerca de metade). Imaginamos que os topos

---

<sup>22</sup>Jorge ESTRELA; Adriano MONTEIRO, "As Capelas Interrompidas" in *Tempos e História, colectânea de autores*, Leiria, Magno Edições / Câmara Municipal da Batalha, 2000.

<sup>23</sup>Walter WATSON, *Portuguese Architecture*, 1908, Londres, Archibald Constable and Company, p. 172.

das abóbadas a manter seriam rematados por arcos torais de volta perfeita ou rebaixados, cuja menor altura comparativamente ao perfil ogival absorveria a diferença de cotas (70 cm) entre as duas abóbadas, sem alterar o nivelamento uniforme das impostas (Fig. 8). Conviveriam assim, no mesmo espaço, elementos de duas gramáticas formais distintas, mas naturalmente conciliáveis no contexto do característico hibridismo Manuelino, como é verificável, por exemplo no Paço de D. Manuel, em Évora, na Sempre-Noiva de Arraiolos, ou no Castelo do Alvito, onde coexistem na mesma fachada janelas góticas, mouriscas e romanas.

É importante frisar que, independentemente da forma de ligação (ou ausência de ligação) entre as Capelas Imperfeitas e a igreja da Vitória, a intenção de abrir as cabeceiras das capelas colaterais – de Nossa Senhora do Rosário e de Nossa Senhora da Misericórdia, respectivamente a norte e a sul da ousia – só se torna evidente com o lançamento dos arcobotantes destinados a autonomizar a capela-mor, ou seja na campanha atribuível a João de Castilho.

#### 4.2. A galilé das Capelas Imperfeitas

Não é possível estabelecer com exactidão a data de construção da abóbada que cobre parcialmente o espaço entre as Capelas Imperfeitas e a cabeceira da igreja de Santa Maria da Vitória. Presumimos que o ano de 1509, gravado nos arcosólios manuelinos deste espaço, marca o alteamento parcial dos muros exteriores (norte e sul) e que em 1533, data inscrita numa cartela da "varanda" renascentista, a abóbada em apreço já existiria.

Certas disposições testamentárias de D. Manuel I, de 1517, são indício seguro, por um lado, de que nesta data o espaço inter-edifícios continuava a céu aberto<sup>24</sup>; tesmunham, por outro, que *O Venturoso* se desligou completamente deste assunto, endossando ao seu sucessor as responsabilidades pendentes da empreitada. Conclui-se então que, pelo menos até 1521, a obra não deve ter registado qualquer andamento, mas com a nomeação de João de Castilho, em 1528, D. João III terá dado início ao cumprimento das determinações paternas.

---

<sup>24</sup>Testamento de D. Manuel I, 1517: “*Item roguo muyto e encomendo que se mandeem acabar as capellas da Batalha... e asy lhe deem entrada pera a igreja do mosteiro...*”, in Saul António GOMES, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha (Séculos XIV a XVII)*, 2002, Lisboa, IPAAR. Vol. III, p. 385.

Deve ter sido a partir desta data que se projectou a abóbada entre as Capelas Imperfeitas e a cabeceira da igreja, bem como as duas grandes janelas norte e sul deste mesmo espaço, cujas vergas denotam já uma nítida inflexão na linguagem arquitectónica batalhina, renunciando ao arco quebrado gótico-manuelino. Percebe-se que abóbada e janelas se filiam claramente numa concepção espacial unitária, o que significa fazerem parte do mesmo projecto; o desaprumo dos seus eixos relativamente aos nichos funerários inferiores (Fig. 9) só pode atribuir-se, no nosso entender, a naturais assincronias formais, decorrentes precisamente de campanhas construtivas diferenciadas, com alinhamentos inconciliáveis entre si, situação que está longe de constituir uma originalidade batalhina, como é verificável, por exemplo, na majestosa abóbada da igreja dos Jerónimos, em Belém (Fig. 10).

Esta abóbada da Batalha tem os seus apoios no muro oeste das Capelas Imperfeitas e nos contrafortes absidiolares da capela-mor, descarregando os outros dois lados nas paredes exteriores norte e sul. Estes muros, para além dos naturais contrafortes perpendiculares, são também contrafortados no sentido longitudinal, isto é, os respectivos topos têm perfis dentados, com os mesmos esbarramentos dos contrafortes perpendiculares e idêntica projecção de cauda (Fig. 11/12). Pensamos que tais soluções construtivas não assumiram carácter provisório; não teriam seguramente sido adoptados tais acabamentos se fosse então previsível o alteamento da parede em toda a sua extensão e, conseqüentemente, a continuidade do abobadamento para além dos limites hoje observáveis.

Tal facto poderá indiciar a intenção, de data incerta, de construir uma galilé na entrada das Capelas Imperfeitas e não a cobertura integral de um deambulatório contornando o altar-mor da igreja da Vitória. De contrário a abóbada em análise teria sido nivelada pelas cotas das capelas colaterais, o que não aconteceu, e o topo dos muros deixado provisoriamente dentado, à espera da solução final. Não seria, de resto, uma solução exorbitante do portfólio de Castilho, que já registava no seu vasto currículo a galilé manuelina da Sé de Braga (1519), por exemplo. Por outro lado, os deambulatórios traduziam um conceito profundamente medieval, fundado no culto das relíquias tão característico das igrejas – românicas e góticas – de peregrinação. Não espantaria, portanto, que uma mentalidade de sentido renovador,

decorrente da matriz humanista que então se insinuava na corte joanina, tivesse sugerido novos caminhos na concepção arquitectónica de um templo que *O Piedoso* tencionava personalizar à medida da sua própria tumulação.

Tal solução teria ainda a grande vantagem de praticamente não interferir na iluminação da capela-mor, deixando completamente desafogados os vitrais norte e sul. A simulação gráfica desta possibilidade (Fig. 13) mostra que o acesso às Capelas Imperfeitas directamente da rua é perfeitamente praticável, podendo conjecturar-se, com os devidos ajustamentos dimensionais, a transformação dos arcosólios em portas, solução que vigora a norte na actual porta de acesso e que já foi ensaiada também a sul, onde tal passagem ainda existia em meados do século XX (Fig. 14).

Nesta linha de raciocínio, uma hipotética interligação da capela funerária com a igreja da Vitória, por não ser via única de acesso ao panteão duartino, poderia não implicar a demolição das capelas colaterais, pelo que seria inútil o reforço estrutural da capela-mor. Sendo assim, os arcobotantes, que apesar de tudo não foram dispensados, deixaram de ter funções estruturais, vislumbrando-se como única justificação plausível para estes elementos a sua integração no sistema de drenagem de águas pluviais.

É um facto iniludível que as mísulas de descarga da abóbada incluem o arranque de nervuras expectáveis de continuidade, mas torna-se difícil discernir entre os originais do século XVI e as intervenções das campanhas oitocentista e novecentista de restauro (Fig. 15 e 16). Não será também improvável que o acabamento contrafortado dos muros que temos vindo a referir se deva a intervenção tardia, talvez dos séculos XIX ou XX, mas a estereometria da silharia não acusa alterações nesse sentido.

#### **4.3. A abóbada de Mestre Claro**

Acerca da cobertura do "deambulatório" batalhino as fontes são contraditórias, suscitando justificadas hesitações no estabelecimento da sua cronologia. Os dados disponíveis sugerem um percurso feito de colapsos e

reconstruções, reformulações e adaptações, vicissitudes que bem poderão ter desfigurado por completo o projecto original de Castilho.

*“No corredor que dece do Convento para a capella de Santa Barbara, fica por detrás d’ella huma pequena porta, pola qual quem sabe, dá logo em outra pouco maior... Esta porta com suas empresas, e cifra mysteriosa offerece entrada pera um pateo descoberto, que fica directamente detrás da Capella mór da Igreja, e justo defronte d’ella mostra huma fermosa portada que se forma de uns cordões...”*<sup>25</sup> Há um detalhe intrigante nesta passagem da *História de S. Domingos*: o cronista descreve, em 1623, um *pateo descoberto*, situação inconciliável com a cronologia plausível para o abobadamento daquele espaço, entre 1528 e 1533 (João de Castilho na Batalha).

A planta de 1789 de James Murphy (Fig. 92) sugere indubitavelmente um átrio coberto. Não é seguro, contudo, que o desenho corresponda integralmente ao levantamento de uma estrutura construída, à semelhança, por exemplo, da representação conjectural nesta mesma planta da abóbada – que nunca existiu – no octógono central das capelas. Admitindo que Murphy não inventou, ou pelo menos não terá criado integralmente, uma abóbada para o espaço entre as Capelas Imperfeitas e a cabeceira da igreja, fica por explicar o facto, aparentemente incontornável, de tal cobertura não existir em 1623, como se poderá inferir da descrição de Frei Luís de Sousa.

O relato do cronista dominicano não indicia um acidente, uma situação de ruína, mas não é de excluir tal hipótese. Não seria, aliás, a primeira abóbada do estaleiro batalhino a ser reerguida devido a colapso, tendo inclusivamente uma destas ocorrências, na Sala do Capítulo, inspirado Alexandre Herculano na construção de um dos mais conhecidos mitos apologéticos do génio português.<sup>26</sup>

No seu relatório/diagnóstico sobre o restauro do mosteiro da Batalha,<sup>27</sup> Luís Mouzinho de Albuquerque testemunha o estado deplorável das Capelas Imperfeitas *"cobertas de uma vegetação poderosíssima; cujo effeito chegou ao ponto de*

---

<sup>25</sup> Frei Luís de SOUSA, *História de S. Domingos (...)*, pp. 283/284.

<sup>26</sup> *A Abóbada*, 1401.

<sup>27</sup> Luiz da Silva Mousinho de ALBUQUERQUE, *Memória Inédita Acerca do Edifício Monumental da Batalha*, 1854.

*precipitar, tanto pelo peso como pela disjunção das partes, uma porção considerável da abóbada do espaço rectangular intermedio*".<sup>28</sup> A intervenção preconizada por Mouzinho passa por "*Apear o resto da abóbada arruinada do espaço que une as capellas imperfeitas ao primordial edificio, preservando com a conveniente cobertura o arco principal e as paredes lateraes*".<sup>29</sup>

A *Memória Inédita* de Mouzinho de Albuquerque foi escrita em 1843, presumivelmente após a sua destituição do cargo de Inspector Geral das Obras Públicas e consequente substituição como supervisor do restauro batalhino. Não sabemos se as suas propostas de intervenção nas Capelas Imperfeitas, concretamente em relação à abóbada colapsada, foram ou não acolhidas por quem lhe sucedeu no cargo. Nas *Folhas de Resumo* do estaleiro (1840-1900) ficou registado que em Maio de 1844 "*Mestre Claro tirou o dezenho das abóbadas das Capelas Imperfeitas para se fecharem as duas partes que pegão com a Capella Mor*";<sup>30</sup> não sendo unívoco o sentido da expressão "tirar o dezenho", ficamos sem saber exactamente que porção da cobertura existia na altura. A abóbada actual não será uma elaboração de Mestre Claro a partir da configuração dos arranques quinhentistas e tomando como levantamento rigoroso um desenho que Murphy conjecturou?

Chegámos ao século XX com os responsáveis da obra enfrentando exactamente o mesmo dilema de Mestre Claro: como fechar duas abóbadas com alturas desencontradas? Fotografias da época mostram rampas em madeira na ligação provisória entre o terraço das Capelas Imperfeitas e a cabeceira da igreja (Fig. 17). Estas pontes precárias foram as precursoras da solução definitiva, datada de 1922: dois pequenos lanços de escada, apoiados em longarinas de pedra, com guardas em grilhagem (Fig. 18 e 19).

---

<sup>28</sup>Op. cit., p. 18.

<sup>29</sup>Idem, p. 28.

<sup>30</sup>Maria João Baptista NETO, *James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XIX*, Lisboa, 1997, Editorial Estampa, p. 216.

#### 4.4. A iluminação da capela-mor

Interessa-nos retomar a introdução crítica de Manuel Mendes Atanázio à obra de Haupt.<sup>31</sup> Referindo-se à ilustração nº 143,<sup>32</sup> na qual se representa o portal manuelino visto do interior do panteão (Fig. 20), Atanázio não deixou passar em claro o registo de cinco janelas na parede fundeira do altar-mor da igreja, hoje preenchida pela lanceta central do vitral. Poder-se-ia até questionar o rigor de tão inusitada representação, mas uma fotografia datável de 1850-1870<sup>33</sup> parece confirmar o olhar atento de Haupt (Fig. 21). Observando a gravura de Haupt podemos interrogar-nos se o paramento visível não é apenas uma capa murária, uma parede falsa alinhada pelo plano exterior dos contrafortes, por detrás da qual, em data indeterminada e por razões não discerníveis, terão ficado ocultas a genuína silharia e as grandes fenestraçãoes de vidraça. Contudo, um olhar atento desta fotografia permite concluir que a parede rasgada pelas pequenas janelas é de alvenaria estrutural, rebocada e (aparentemente) caiada, e assim sendo, o seu carácter não seria provisório, estranhando-se no entanto que tal parede não tenha sido registada no levantamento de James Murphy.

A coexistência desta parede com os vitrais actuais é de todo improvável. Estão hoje perfeitamente identificadas as grandes alterações levadas a efeito na capela-mor, incluindo nos seus vitrais. Diz-nos Pedro Redol que o aspecto actual da capela-mor “*resulta da grande intervenção que aí teve lugar na década de trinta do século XX*”, sendo seguro que “*pelo menos a lanceta central do andar inferior foi preenchida com peças de cantaria onde poderiam ser montados vidros... na base de cada uma das restantes lancetas do andar inferior, foi certamente então introduzida uma estrutura de cantaria de espelho duplo que receberia vitrais*”.<sup>34</sup>

No âmbito do restauro oitocentista de Luís Mousinho de Albuquerque, a pretexto do alegado desvirtuamento do original gótico, foram eliminados importantes elementos da história material do edifício, o que levanta hoje enormes dificuldades de leitura cronológica. Neste caso concreto sucede ainda, segundo

---

<sup>31</sup> Albrecht HAUPT, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, 1986, Editorial Presença.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 160.

<sup>33</sup> Victoria and Albert Museum, <http://collections.vam.ac.uk/item/O214477/photograph-bathala/>.

<sup>34</sup> Pedro REDOL, *O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos Séculos XV e XVI*, 2003, p. 38.

Pedro Redol, que nos paramentos de pedra vazada dos andares inferiores de todas as lancetas “*Leone reinstalou vitrais quinhentistas*”<sup>35</sup> ou seja, elementos que embora sejam historicamente genuínos foram “enxertados” no local.

O alçado assim representado indica, segundo Mendes Atanázio, “*que havia naquele ponto uma escadaria que ia ter ao terraço*”,<sup>36</sup> hipótese que não é improvável. Tal escada é aliás sugerida pelo desaparecimento das fenestraçãoes e poderia estar adossada ao intradorso da abside, desenvolvendo-se helicoidalmente ou em semi-caracol; apesar de Atanázio desvalorizar as tais janelinhas, classificando-as de “elemento tardio, de ocasião” (que os restauradores entretanto suprimiram), é um facto que qualquer destas duas formas de escada se conjugaria perfeitamente com as fenestraçãoes e com a estrutura retabular.

Desde meados do século XVIII o altar-mor sofreu sucessivas alterações, algumas delas razoavelmente documentadas. Numa fotografia de Emílio Biel, de cerca de 1907 (Fig. 22), a arca tumular duartina está envolvida por uma escada com sete degraus; um registo fotográfico da Casa Alvão, datável de 1934, revela que o presbitério foi entretanto rebaixado e recuado, tendo então apenas 4 degraus (Fig. 23). Como é patente em qualquer das imagens, a distância do altar à guarda tumular é muito curta, deixando apenas o espaço indispensável à circulação. Desta disposição resulta uma substancial redução da profundidade da ousia, presumindo-se um espaço ocioso à retaguarda do retábulo, suficientemente amplo para albergar uma escada, seja ela ou não de acesso ao terraço.

Pensamos que tal escada existiu de facto, mas se destinava apenas ao serviço do retábulo. O que nos importa realçar na análise destes dados, é que os vitrais da lanceta central da capela-mor terão sido, com toda a probabilidade, uma invenção do século XX, e que a parede fundeira que até então existia estava em perfeita conjugação funcional com a máquina retabular e com o abobadamento parcial do “deambulatório”, não reduzindo em nada a superfície de iluminação da ousia.

---

<sup>35</sup> Pedro REDOL, *O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos Séculos XV e XVI*, 2003, p. 112.

<sup>36</sup> Albrecht HAUPT, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, 1986, Editorial Presença, p. VIII.

#### 4.5. O retrato do mestre

A abóbada que temos vindo a referir, na cobertura do espaço entre as Capelas Imperfeitas e a cabeceira da igreja de Santa Maria da Vitória, tem quatro dos seus apoios (em tudo semelhantes aos que Castilho aplicou na abóbada do coro alto do Convento de Cristo em Tomar) nos contrafortes da capela-mor, os quais foram convenientemente adaptados para neles se acomodarem as mísulas de descarga. Num destes apoios, concretamente no cesto da 2ª mísula a contar de norte para sul, vemos um busto enquadrado numa moldura circular (Fig. 24 e 25), um pouco à maneira dos medalhões de cerâmica vidrada dos irmãos Della Robbia. A moldura é ladeada por duas aves (falcões?), cujas poderosas garras a sustentam.

É uma figura masculina representada a três quartos, vincadamente relevada, e foi talhada com minucioso detalhe fisionómico, particularmente patente na modelação do proeminente nariz. Tratar-se-á, portanto, de um retrato, e não da representação fortuita de uma qualquer cabeça humana, anónima e puramente ornamental. Em posicionamento muito semelhante, a sala do capítulo batalhina ostenta num dos arranques da abóbada o busto do respectivo arquitecto (Fig. 26), presuntivamente Huguet, e não seria improvável que Castilho pretendesse replicar o modelo, autoretratando-se para a posteridade na *sua* obra das Capelas Imperfeitas.

Não conhecemos tradução credível dos traços fisionómicos de João de Castilho. Uma placa com a sua efígie, existente na Igreja de S. Pedro, em Castillo Arnuro, Cantábria, sua região de origem (Fig. 27), pretende reproduzir fielmente o perfil do mestre, baseando-se para tal no seu presumível retrato<sup>37</sup>, gravado no embasamento de um dos pilares do transepto da igreja hieronimita de Belém (Fig. 28). Em nossa opinião, tal hipótese carece de maior crédito, pois não conhecemos qualquer indicação de que o rosto esculpido em Belém, admitindo tratar-se de um dos arquitectos da obra, pretenda representar Castilho (poderá ser Boitaca?).

Em tais circunstâncias, este medalhão relevado, talhado na abóbada exterior das Capelas Imperfeitas, poderá ser o único retrato conhecido de João de Castilho. Fica a sugestão até que outros dados tragam nova luz a este assunto.

---

<sup>37</sup>María EALO DE SÁ, *El arquitecto Juan de Castillo, "El constructor del mundo"*, Santander, 2009, edição da autora / Alberto Luna Samperio, pp. 221-222.

## 5. Um panteão ocioso

Ao longo de 500 anos de uma existência atribulada, nunca a capela funerária do rei D. Duarte foi usada como sepulcro. O seu estado incompleto e o permanente abandono por parte das sucessivas tutelas determinaram-lhe um uso incerto, enquanto as tumulações régias que este espaço deveria receber iam ocorrendo, provisoriamente, noutras partes da igreja e do convento. Em 1892, perante aquele espaço devoluto, majestoso mas inútil, o Visconde de Condeixa, comentava: "*o character d'este monumento é tão pouco religioso, que nos leva a duvidar de que elle fosse jamais destinado seriamente a servir de ssepultura. A prova d'isso está em que nunca alli foi sepultada pessoa alguma.*"<sup>38</sup>

D. Duarte faleceu em Tomar a 9 de Setembro de 1438. O tradicional cerimonial do saimento teria lugar no final de Outubro desse mesmo ano mas, à data do funeral não há notícia de quaisquer exéquias solenes. O cronista régio Rui de Pina limita-se a um registo curto e seco: "*Foi o corpo del-rei logo metido em uma tumba e com tochas e cruces e religiosos e clérigos e com outra nobre companhia levado a sepultar ao mosteiro da Batalha onde foi sepultado junto com o altar-mor.*"<sup>39</sup>

Quase meio século depois o panteão duartino continuava *imperfeito*, já que D. Afonso V, falecido em Sintra a 28 de Agosto de 1481, foi tumulado provisoriamente na Sala do Capítulo batalhina "... atée aver sua sollene merecida sepultura."<sup>40</sup> Quando os restos mortais de D. João II, falecido no Alvor em 25 de Outubro de 1495, chegaram à Batalha em Outubro de 1499, o complexo mortuário haveria de permanecer ocioso, isto apesar de uma das capelas estar reservada para o *Príncipe Perfeito* e sua mulher, a rainha D. Leonor, personalizada com as devidas armas e divisas.

D. Manuel I, pese embora o seu manifesto empenho no estaleiro de Santa Maria da Vitória, determinou a sua própria tumulação na igreja dos Jerónimos, em Lisboa, panteão régio igualmente adoptado por D. Catarina, viúva de D. João III,

---

<sup>38</sup>Visconde de CONDEIXA, *O Mosteiro da Batalha em Portugal (Le Monastère de Batalha en Portugal)*, 1892, p. 156.

<sup>39</sup>Rui de Pina, *Crónica do Rei D. Duarte*, 1966, Lisboa, Editorial Presença, p. 207.

<sup>40</sup>Rui de Pina, *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V*, in Saul António GOMES, *Vésperas Batalhinas*, p. 53.

que a expensas próprias mandou edificar o novo mausoléu de Nossa Senhora de Belém, para si e seu marido, na cabeceira desta igreja, para onde seriam também trasladados os corpos dos seus sogros, *O Venturoso* e sua segunda esposa D. Maria.

Apenas em 1940 o mausoléu duartino acolheria a primeira arca tumular, precisamente a do seu fundador, D. Duarte e sua mulher D. Leonor de Aragão, transferida do altar-mor da igreja para a capela axial da rotunda. Por esta altura terão sido – indevidamente – depositados nas Capelas Imperfeitas outros túmulos, de identificação problemática, que ali foram deixados sem qualquer critério, dando continuidade à indigna função de arrecadação que o panteão desempenhou durante as campanhas de restauro.

### 5.1 Fortuna histórica do túmulo de D. Duarte

A primeira caixa tumular dupla portuguesa está precisamente na Batalha, na Capela do Fundador. A tumulação conjunta era praticamente inexistente na Península Ibérica medieval e em Portugal não era conhecido qualquer caso até o modelo ter sido adoptado por D. João I, que no seu testamento em 1426 determinava "*... que noso corpo se lamçe no Moesteiro de Samta Maria da Vitoria, que nos mandamos fazer com a rrainha dona Felipa, mynha molher, a que Deus acreçente em sua gloria, em aquell moymento em que ella jaaz, nom com os seus ossos della, mas em huum ataude, asy e em tall guisa que ella jaça em seu ataude e nos em o noso, pero jaçamos ambos em huum moymento, asy como o nos mandamos facer.*"<sup>41</sup>

O túmulo de D. Duarte segue precisamente o figurino iniciado por seus pais, que era até então inédito entre nós, mas relativamente comum no espaço europeu, nomeadamente em Inglaterra (ALMEIDA; BARROCA: 241). Posteriormente o modelo haveria de ser replicado por figuras gradas da nobreza portuguesa, como por exemplo os túmulos de D. Pedro de Menezes e D. Beatriz Godinho, na igreja da Graça de Santarém, do doutor Pêro Esteves e D. Isabel Pinheiro na colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães e o túmulo duplo dos condes de

---

<sup>41</sup>Saul António GOMES, *Fontes Histórica e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha (Séculos XIV a XVII)*, 4 vols., Lisboa, 2002, IPPAR, vol. I, p. 135.

Cantanhede, D. Fernando de Menezes e D. Brites de Andrade, no mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde (GOULÃO: 103-107).

À semelhança de D. João I e D. Filipa de Lencastre também o casal real D. Duarte e D. Leonor de Aragão jaz numa única caixa paralelepípedica exenta, com a representação dos jacentes lado a lado, de mão dada. Podemos dizer que as semelhanças ficam por aqui, pois, segundo Vergílio Correia, "*Este túmulo conjugal [D. João I] encontra no de D. Duarte e sua mulher D. Leonor, situado ainda na capela maior do monumento, uma imitação pouco feliz, réplica incaracterística que não depõe a favor da continuidade ou progresso artístico da escultura da Batalha.*"<sup>42</sup> A única peça original desta sepultura será a tampa "... *adaptada a uma arca de execução mais tardia*",<sup>43</sup> não disfarçando contudo o corte longitudinal inexplicavelmente operado durante a transladação.

Sabemos que esta arca tumular entrou nas Capelas Imperfeitas em 1940 através de uma abertura (Fig. 14) coincidente com o arcosólio da parede sul de ligação à igreja (NETO, 1997: 151). Independentemente de o rompimento da parede ter sido praticado propositadamente para tal efeito ou se, muito provavelmente, tal abertura já existia desde as primeiras intervenções no âmbito do restauro oitocentista, o que não deixa de intrigar-nos é o facto de se ter seccionado a tampa tumular, quando a sua largura – 1,70m – é inferior à passagem mínima disponível (Fig. 29). Compreende-se a reacção do Bispo de Leiria, D. José Alves Correia da Silva, em 1943: "*Os antepassados conseguiram arrancar da pedreira, certamente longe, aquele bloco e acarretá-lo para ali. Parece que não seria agora tão difícil transferi-lo inteiro para alguns metros de distância.*"<sup>44</sup>

Apenas em 1456 o corpo da Rainha D. Leonor, falecida em Toledo em 1445, se juntou ao do seu esposo no sarcófago duplo em que D. Duarte foi tumulado em 1438, à entrada da capela-mor de Santa Maria da Vitória, local onde terá permanecido até ao século XX, apesar das sucessivas transformações da sua envolvente. Uma fotografia já referida de Emílio Biel (Fig. 22) mostra-nos a arca

---

<sup>42</sup>Vergílio CORREIA, *Obras*, volume II, p. 126.

<sup>43</sup>Maria José GOULÃO, *op. cit.*, p. 104.

<sup>44</sup> Carta endereçada ao Director-Geral do Ministério das Finanças, in Maria João NETO, *James Murphy e o Restauro do Mosteiro...*, p. 200.

tumular embebida numa escadaria com sete degraus, apenas com o facial da cabeceira completamente visível (numa configuração muito próxima do levantamento de Murphy, o qual regista os mesmos lanços de escada com 6 degraus). Mais tarde, em 1934, o presbitério surge já rebaixado e recuado, tendo agora apenas 4 degraus, deixando a caixa tumular um pouco mais desafogada (Fig. 23). Numa imagem da Casa Alvão, captada provavelmente 2 ou 3 anos mais tarde, a tumba surge completamente exenta, indiciando que o pavimento da capela-mor terá por essa altura adquirido a cota que hoje lhe conhecemos (Fig. 30). Outra curiosa fotografia, datável de cerca de 1940, mostra-nos a caixa sepulcral duartina dissimulada por um tão tosco quanto efémero frontal de altar (Fig. 31), o qual não passa de facto de um indigno tapume de obras.

Não terão sido apenas estas as transformações ocorridas na capela-mor da Batalha, com consequências no posicionamento do túmulo duartino. Já em 1588 Frei João da Cruz, provincial dominicano, alegava a necessidade de “*huma varanda que va sair a capela mor pera não irmos pelas crastas e sancrestia... Creo sera necessario chegar a sepultura del Rei Dom Duarte pera debaixo do altar, o qual se ha-de alevantar huma vara.*”<sup>45</sup> Pensamos que a proposta de Frei João da Cruz teve acolhimento (Capítulo 10.3, p. 88), mas a profunda reconfiguração operada com o restauro de Mouzinho constitui sério obstáculo a um trabalho consistente de reconstituição da articulação da igreja com a sua envolvente.

À entrada do século XIX, durante as invasões francesas, a Estremadura foi alvo de uma devastação extrema<sup>46</sup>, e o mosteiro da Batalha não foi poupado à barbárie. As riquezas das casas monásticas, quantas vezes imprudentemente ostentadas, e o recheio dos seus celeiros, adegas e armazéns transformavam-nas em alvos preferenciais da pilhagem. Temos notícia de se terem aboletado no convento de Cristo em Tomar 60.000 soldados de infantaria, 80 canhões e 9.000 soldados de cavalaria “... *tudo acomodado de uma só vez, incluindo cavalos e bagagem.*”<sup>47</sup> O

---

<sup>45</sup> Texto integral em anexo, p. IX.

<sup>46</sup> Uma coleção de 17 desenhos guardados na Biblioteca Nacional de Lisboa, catalogados como *Série das Invasões Francesas*, constitui o mais importante acervo iconográfico das invasões napoleónicas em Portugal. O seu mais que provável autor, Cirilo Wolkmar Machado, emerge assim – a par de Callot em França e Goya em Espanha – como o único representante deste género pictórico na arte portuguesa.

<sup>47</sup> Maria Leonor Machado de SOUSA, *A Guerra Peninsular em Portugal: Relatos Britânicos*, p. 198.

mosteiro de Alcobaça, após sistemática delapidação, foi consumido pelas chamas durante muitos dias. A igreja de Santa Maria da Vitória serviu de estábulo e o convento foi pasto das chamas, tendo-se perdido irremediavelmente um valiosíssimo acervo patrimonial. Nem os túmulos reais foram respeitados e as tropas francesas não foram as únicas responsáveis pela profanação, como nos dá conta um oficial do exército inglês:

*“No dia 5 chegámos à Batalha, onde havia uma catedral magnífica... [onde] estavam enterrados muitos membros da família real de Bragança (sic) e, entre estes, um Rei João, em cujo reinado, penso, foi construída a catedral. Eu não sei quem eram os culpados, nem a que divisão do exército pertenciam; mas, ao entrar na catedral, vi o caixão do dito Rei João aberto, e o corpo... exposto à vista de todos, embrulhado em ricas vestes em dourado e veludo carmesim. Como relíquia cortei um botão e um pouco da orla dourada das vestes de sua majestade; enquanto outros, mais ambiciosos, não conseguiram ficar satisfeitos com nada menos que um dedo real.”<sup>48</sup>*

Relativamente ao túmulo de D. Duarte em concreto não temos relato do que então se terá passado, mas não é difícil admitir a generalização destes comportamentos hediondos, fruto de uma bestialidade primária, manifestação da face mais negra da guerra. Em 1940, no âmbito dos "Centenários da Fundação e Independência de Portugal e XIV ano da Revolução Nacional", procedeu-se à abertura do túmulo de D. Duarte, tendo em vista a sua trasladação para as Capelas Imperfeitas. Tratou-se de um acto solene, com a presença das entidades oficiais, do qual foi lavrado o correspondente auto.<sup>49</sup> Foi então verificado que "... no centro do Túmulo existia uma pequena caixa de madeira, completamente deteriorada, contendo vários ossos humanos entre os quais se destacavam dois crânios incompletos e os fémures...[que] foram depois recolhidos cuidadosamente e com o maior respeito dentro de uma caixa de madeira a título provisório... procedeu-se à colocação definitiva dos mesmos ossos dentro de um caixão de chumbo, que depois de soldado foi depositado no centro do Túmulo."

---

<sup>48</sup> Maria Leonor Machado de SOUSA, *A Guerra Peninsular em Portugal: Relatos Britânicos*, p. 227.

<sup>49</sup> José Travaços SANTOS, *Apontamentos para a História da Batalha*, Câmara Municipal da Batalha, 2006.

E foi assim que, decorridos 502 anos sobre a chegada à Batalha do fétetro duartino, teve lugar o seu segundo "saimento", desta vez sob os auspícios do Estado Novo. Na sua remoção para o lugar que por direito lhe estava reservado, o túmulo do casal régio sofreria uma derradeira metamorfose. Não temos notícia de que alguma das atribuições que atrás descrevemos, seja ao nível da arca tumular propriamente dita ou das transformações na sua envolvente, tenha implicado a reorientação dos jacentes. Em todas as imagens conhecidas a lastra frontal com a identificação dos sepultados (numa cartela de composição tardia e pouco feliz) é coincidente com a cabeceira. Com a transferência para as Capelas Imperfeitas D. Duarte e D. Leonor passaram a voltar-se a ocidente, de costas para Jerusalém (Fig. 32); tratar-se-á de mero detalhe, se considerarmos a possibilidade de aquela caixa tumular não conter quaisquer restos mortais, o que não será completamente implausível face às vicissitudes referidas, mas nesse caso o monumento fúnebre deveria estar referenciado como cenotáfio.

Já em 1901 a orientação sepulcral convencional - cadáver deitado de costas com o rosto virado ao céu e para Oriente - havia sido desprezada. Em 28 de Novembro daquele ano, na presença do rei D. Carlos e da rainha D. Amélia, foram trasladados para a Capela do Fundador os restos mortais de D. Afonso V e sua esposa D. Isabel, e também de D. João II e seu filho o Príncipe D. Afonso. Para além de uma condenável "criatividade" ao nível da heráldica (NETO, 1997: 137-138) dos novos túmulos régios,<sup>50</sup> estes foram acomodados seguindo o alinhamento (norte-sul) da parede poente do panteão, intervenção da qual resultou ainda a supressão dos armários aí existentes destinados à guarda de alfaias litúrgicas.

## **6. Um edifício inacabável?**

Alguns autores têm defendido que as Capelas Imperfeitas não puderam ser concluídas devido a problemas de natureza técnica. Manuel Mendes Atanázio identifica alegadas insuficiências estruturais do edifício, concretamente ao nível das fundações (ATANÁZIO, 1984), mas tal argumentação nunca foi comprovada.

---

<sup>50</sup> Estes túmulos, de desenho neo-gótico, foram desenhados pelo então director da Escola Industrial de Leiria, João Ribeiro Cristino, membro do "grupo do Leão".

Rafael Moreira, por seu turno, remete o ónus da *imperfeição* da obra para João de Castilho, assacando ao arquitecto biscainho a responsabilidade pelo abandono, após uma tentativa gorada de cobrir o octógono central. "*Este Brunelleschi frustrado teve de renunciar à veleidade de abobadar sem suportes aquele vão de mais de 40 metros*".<sup>51</sup> Tal sugestão não parece ter cabimento, até porque a capacidade técnica do mestre, nomeadamente em abobadamentos, havia sido já amplamente comprovada: Capela-Mor da Sé de Braga (1509), Matriz de Vila do Conde (1511), Sé de Viseu (1513), Mosteiro dos Jerónimos (1516-1519?). Pelo contrário, se a sua competência estivesse em causa, não lhe teriam sido adjudicadas, na sequência da empreitada batalhina, algumas das mais emblemáticas realizações joaninas, com destaque para as intervenções no Convento de Cristo (1533-1541) e a edificação da ermida de Nossa Senhora da Conceição (1547), ambas em Tomar.

Dos planos iniciais perdeu-se o rasto, quando em 1438 morreram D. Duarte e Huguet. No entanto, o arquitecto régio duartino havia levado a cabo com êxito o abobadamento da Sala do Capítulo, cuja amplitude e geometria são equiparáveis às da rotunda duartina, sem necessidade de apoios excepcionais. “Não há, portanto, qualquer razão para suspeitar que Huguet não seria capaz de cobrir o espaço que projectara”<sup>52</sup> (Herculano não enjeitaria um bom argumento para *A Abóbada II*).

As Capelas Imperfeitas estão longe de constituir uma construção de planimetria e volumetria fora do comum, quer o encaremos como um edifício de concepção medieval ou renascentista. Não terão sido por isso razões de falência técnica ou incapacidade profissional a determinar o embargo das obras.

### 6.1. Gigantes com pés de barro

Seis ciclópicas colunas pétreas, com mais de cinco metros de diâmetro médio exibem o seu impressionante porte, imponentes mas inúteis. Teriam sido assim

---

<sup>51</sup>Rafael MOREIRA, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*. Dissertação de Doutoramento em História de Arte, F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, 1991, p. 465. Certamente por equívoco é referido um vão incorrecto; o octógono central das Capelas Imperfeitas circunscreve-se num raio de 10 metros, o que determina que o vão a vencer é cerca de vinte metros.

<sup>52</sup>Nuno SENOS, “João de Castilho e Miguel de Arruda no Mosteiro da Batalha”, in *MURPHY*, 02, Julho 2007.

dimensionadas para suportar as cargas da cobertura, mas a sua construção foi interrompida aos 23 metros do chão. Na realidade estes pilares não têm mais que 14 metros de altura própria, pois nascem à cota das abóbadas intercapelares, a sete metros do pavimento.

Não será um sistema estrutural inédito; pelo contrário são vulgares as abóbadas que decarregam em trompas, que por sua vez distribuem as cargas em paredes contrafortadas. Na sala capitular da Batalha, por exemplo, cuja geometria e amplitude são de uma exigência similar à do octógono duartino,<sup>53</sup> a eficácia desta técnica está devidamente demonstrada. É de resto um artifício comum a muitos outros edifícios de planimetria quadrangular: os ângulos rectos dão lugar a mísulas de configuração triangular, cujas hipotenusas incorporam a geometria octógona de uma abóbada estrelada. Porém, no caso concreto das Capelas Imperfeitas, em que só o peso próprio das colunas é avassalador, o vazamento inferior destes apoios não deixa de ser inusitado, tanto mais que a configuração da planta se adapta perfeitamente à solução da fundação directa, sem qualquer interferência no espaço circulável do edifício.<sup>54</sup> O professor Manuel Mendes Atanázio coloca a questão nestes termos: “*os oito gigantes, de secção enorme, resultaram frágeis nos alicerces, por lhes faltar o campo aos mesmos destinados: foram montados, em grande parte, sobre as abóbadas das capelinhas e também sobre os muros das mesmas*”.<sup>55</sup>

Mas então, perguntar-se-á naturalmente, por que é que, estando os espaços intercapelares disponíveis (as *capelinhas*), não se procedeu ao alargamento dos caboucos para acomodar os maciços de fundação dos gigantes? Por que é que estes seis elementos não assentam no solo (Fig. 33), à semelhança das duas colunas, não menos ciclópicas, que ladeiam o portal e incorporam as escadas de acesso? Numa observação a olho nú constata-se que a solução adoptada de diluir as sobrecargas da abóbada, não provocou danos na estrutura murária das capelas – facto que

---

<sup>53</sup>A Sala do Capítulo é de planta quadrada, com pouco mais de 19 metros de lado; o octógono central das Capelas Imperfeitas circunscreve um círculo com cerca de 20 metros de diâmetro.

<sup>54</sup>Situação simulada em anexo, figura 33.

<sup>55</sup>M. C. Mendes ATANÁZIO, *A Arte do Manuelino, Mecenas, Influências, Espaço*, Lisboa, 1984, Editorial Presença, p. 100. O autor refere-se a oito gigantes, mas apenas seis apoios estão nas circunstâncias referidas. Os dois pilares que ladeiam o portal de acesso crescem desde o solo, incorporando escadas de caracol.

comprova o excelente comportamento resistente destas silharias à compressão –, mas terá sido por receio de que, para além do peso próprio dos gigantes, a carga final da cobertura provocasse o colapso, que o abobadamento não se fez?

Não parece ter sido este o caso, mas ainda que assim fosse, mesmo em situações limite, o *modo* gótico tinha soluções de recurso. No primeiro terço do século XIV os construtores da catedral de Ely, Inglaterra, enfrentaram um sério problema de natureza estrutural. A cobertura do cruzeiro, uma abóbada de pedraria, de planta octogonal com 23 metros de envergadura, havia colapsado em 1322. Talvez temendo a repetição do desaire, os monges optaram pelo pragmatismo: se a abóbada de pedra era muito pesada, a solução seria uma estrutura mais ligeira. Embora a construção tenha entretanto sido objecto de sucessivas campanhas de restauro, a "invenção" perdurou até aos dias de hoje: um majestoso lanternim gótico com 600 anos, todo em madeira, concebido e realizado por William Hurley, carpinteiro-mor de Eduardo III.

Com base no conhecimento científico hoje disponível, será certamente possível avaliar até que ponto a capela funerária de D. Duarte estará ou não preparada para receber a carga final da cobertura e que tipo de cobertura. Retomando a comparação com a Sala do Capítulo, os vãos a vencer equivalem-se (amplitudes em planta na ordem dos 20 metros), presumindo-se também uniformidade no condicionamento geológico das respectivas fundações. A grande diferença entre as duas situações residirá na altura (o panteão duartino é 6 vezes mais alto do que a sala capitular).<sup>56</sup> Tal aspecto terá sido particularmente determinante na inércia considerada face aos esforços tracção/flexão e, consequentemente, no (sobre)dimensionamento da secção dos gigantes.

Obviamente os *gigantes* não estavam previstos no projecto inicial. Quando Huguet tomou a seu cargo as Capelas Imperfeitas o seu currículo registava já duas notáveis realizações batalhinas: a abóbada da Sala do Capítulo e a Capela do Fundador. São ambas de planta quadrada com cerca de 20m de lado, mas cada uma das coberturas tem condicionantes próprias que geraram soluções diferentes. A sala

---

<sup>56</sup>Foram tomadas as medidas aos arranques de ambas as abóbadas a partir do pavimento: 3,60m na Sala do Capítulo e 21,60m nas Capelas Imperfeitas.

capitular é ampla, mas a sua altura é relativamente baixa, pelo que a deformação decorrente dos impulsos horizontais da abóbada é absorvida por contrafortes normalíssimos (1,00m de cauda). Na Capela do Fundador o problema da contrafortagem também não é relevante, mesmo tendo um pé-direito maior, uma vez que conta com os apoios suplementares do octógono central. Na rotunda duartina temos uma amplitude planimétrica da mesma ordem de grandeza e uma altura superior a qualquer dos outros dois casos, sendo que os únicos apoios da cobertura estão na periferia.

Esta conjugação de extremos terá sido certamente considerada na concepção inicial da obra, mas parece óbvio que os gigantes não faziam parte dos planos de Huguet. De qualquer modo, independentemente da fase da construção em que estes elementos estruturais foram introduzidos, nada impediria que buscassem no solo a solidez requerida, e assim sendo, o sistema de fundação "indirecta" adoptado não deve ser julgado na perspectiva de uma solução de recurso, mas como uma engenhosa técnica construtiva cuja fundamentação conceptual desconhecemos.

Observando os corredores que trespassam os gigantes ao nível do terraço (Fig. 4), fica-se com a sensação de que a redução de secção correspondente ao perfil dos "túneis" deve ter sido considerada desprezível por quem conjecturou este esventramento. O que pode querer significar que a função destas colossais moles pétreas é equivalente à de um vulgar arcobotante – precisamente a absorção dos impulsos horizontais da abóbada – e, como tal, o esventramento controlado não anula a capacidade resistente que lhe advém precisamente do seu perfil vertical, não da sua massa volumétrica. O que neste caso terá inviabilizado a adopção de arcobotantes de esbelteza comum é a ausência do apoio da cauda no alinhamento que seria natural, dado que a projecção radial coincide na planta com o vazio intercapelar.

Nunca até hoje o problema estrutural das Capelas Imperfeitas passou da mera especulação. A historiografia da arte tem recorrentemente atribuído o embargo da obra a eventuais deficiências estruturais (ex: Manuel Mendes Atanázio), alegação nunca demonstrada. A avaliação de tais questões exige sondagens geotécnicas e cálculos de engenharia precisos, o que implicaria a mobilização de recursos

exorbitantes do presente trabalho, mas este é um caso adequado para o exercício da multidisciplinaridade na investigação, uma oportunidade concreta de levar à prática o conceito de complementaridade arte/ciência. Seria desejável estabelecer pontes com a experimentação laboratorial, indispensáveis à avaliação cientificamente sustentada da capacidade resistente destas estruturas, buscando até conhecimento essencial na determinação de procedimentos adequados à respectiva conservação.

## **6.2. Uma cobertura, múltiplas conjecturas**

A abóbada nervurada estrelada é a solução inerente a uma concepção gótica, e portanto o culminar natural do projecto delineado por Huguet. Da intervenção quinhentista resultaria provavelmente uma cobertura cupular, fruto de novas técnicas e estéticas. Por afortunada coincidência coexistem nas remanescências construtivas claros indícios de ambas as soluções. No que respeita ao processo gótico, a lógica construtiva da cobertura é patenteada com clareza nos arranques, bastando prolongar a direcção planimétrica e a curvatura das nervuras iniciadas para se conjecturar uma reconstituição consistente da obra omissa. A cobertura sugerida pela janela quinhentista não é de dedução tão linear quanto a abóbada medieval, mas a leitura das premissas geométricas e dimensionais sugere-nos uma cúpula dupla, oca e interiormente circulável até ao respectivo lanternim, conjectura que adiante desenvolveremos.

As Capelas Imperfeitas não são propriamente caso único de um edifício iniciado em contexto medieval, delineado sob o figurino gótico, e a sua fábrica ser tão distendida no tempo que a conclusão dos trabalhos fica inevitavelmente sujeita às marcas de novas épocas, na dependência de conceitos e técnicas muito diferentes da concepção inicial. A construção da cúpula da catedral de Florença, Santa Maria del Fiore, é um destes casos, talvez o mais sobejamente conhecido, até pelo impacto gerado na História da Arte universal pelo génio do seu criador, Filippo Brunelleschi.

Em Portugal, no panteão de Santa Engrácia, também a cobertura foi executada segundo uma técnica construtiva inimaginável no projecto original. Na década de 60 do século passado, o engenheiro Edgar Cardoso recorreu a uma estrutura de betão armado para rematar um edifício barroco, projectado em 1681

pelo arquitecto João Antunes. E com esta *marca do tempo* se diluía a pertinência da expressão popular «obras de Santa Engrácia»; após sucessivos protelamentos, muitas hesitações e utilizações inimagináveis, a igreja de Santa Engrácia ficou, finalmente, *perfeita*.

A partir de 1533 não há notícia de alterações construtivas substanciais inerentes à cobertura das Capelas Imperfeitas. Tanto quanto se sabe, as únicas intervenções ocorridas de então para cá verificaram-se no âmbito das campanhas de restauro dos séculos XIX e XX, centradas em operações de consolidação estrutural e conservação geral. Conhecem-se, no entanto, várias declarações de intenções relativamente à conclusão da obra.

*"No anno de 1574 mandou o senhor D. Sebastião dar para ajuda de se acabar a capella dos Reis (imperfeita) quatro centos mil réis annuaes pela caza da India, impostos no contracto da pimenta. O contracto durou cinco annos, mas nada se pagou daquella pensão."*<sup>57</sup> Também Filipe I, que o cronista Frei Luís de Sousa considera o rei mais liberal na assistência financeira ao Mosteiro da Batalha (GOMES, 1997: 216), manifestou o seu interesse no acabamento do mausoléu duartino, tendo em 1581 mandado *"... ver o que a capella precisava, e Sua Magestade mandaria dar o dito dinheiro. Estas diligencias, ou não se fizerão, ou não tiveram consequencia alguma, e a capella ficou no mesmo estado de imperfeição até o dia de hoje."*<sup>58</sup>

Em 1795 é publicada a primeira proposta de acabamento da rotunda funerária, conjecturada graficamente por Murphy,<sup>59</sup> baseada no modelo piramidal igualmente sugerido pelo próprio para a Capela do Fundador (Fig. 34). Em 1852 a Rainha D. Maria I considerava a conservação das Capelas Imperfeitas um imperativo nacional (preconizando inclusivé a sua conclusão),<sup>60</sup> mas tal intenção

---

<sup>57</sup> D. Fr. Francisco de S. LUIZ, *Memoria Historica sobre as obras do Real Mosteiro de Santa Maria da Victoria chamado vulgarmente da Batalha*, Lisboa, 1827, Academia Real das Sciencias, p. 35.

<sup>58</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>59</sup> James Cavanagh MURPHY, *Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalha in the province of Estremadura in Portugal*, Londres, 1795.

<sup>60</sup> "... a nossa honra... pede que essa parte do mosteiro não só seja conservada mas até concluída. Para esse importante fim não se devem poupar despesas. Se preciso fôr mande se vir da Allemanha um bom architecto, ponham á sua disposição desenhadores e esculptores", in Clara Moura SOARES, *O Restauro do Mosteiro da Batalha. Pedreiras Históricas, Estaleiros de Obra, e Mestres Canteiros*, Leiria, 2001, Magno, p. 275.

não produziu, que se vislumbre, qualquer efeito prático. Por esta altura o assunto deveria estar na ordem do dia, já que o responsável pelo restauro do monumento da Batalha, Luís Mousinho de Albuquerque, na sua *Memória* de 1854, manifestava frontal discordância quanto à possibilidade de cobrir as Capelas. "*Não me persuado que as capellas imperfeitas devessem ser acabadas, ainda mesmo quando para tão grande obra houvesse os meios necessarios... Intendo porém que a parte das mesmas capellas, que se acha feita, deve ser preservada de ruina*".<sup>61</sup> Gomes de Brito tomava o partido contrário: "... *acredito haverem ainda ahi architectos capazes de fechar as Capellas Imperfeitas, ligando-as ao mesmo tempo à Capella-mór do velho templo*".<sup>62</sup> Quase um século depois de Murphy (1890), Albrecht Haupt formalizaria a sua proposta para a cobertura das Capelas Imperfeitas,<sup>63</sup> uma sugestão cupular de extravagante inspiração oriental (Fig. 35).

Nesta empresa mítica não destoa a visão poética de Saramago: "*É fortuna nossa que o panteão não tenha sido concluído. Teríamos uma abóbada por cima das cabeças, teríamos uma visão sem surpresa. Assim, há uma promessa que permanece como tal, sabendo embora todos nós que não será cumprida, e contudo satisfazendo-nos tanto, senão mais, que a obra completa. E é bom que seja Primavera. No espaço livre entre as capelas voam explosivamente vivas as andorinhas, gritando como se estivessem furiosas, e é apenas exaltação do Sol, da caçada, talvez da glória daquelas pedras, voo interrompido que abre os seus sete braços para sustentar o céu.*"<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup>Luiz da Silva Mousinho de ALBUQUERQUE, *Memória Inédita Acerca do Edifício Monumental da Batalha*, Leiria, edição do autor. Reedição policopiada, Batalha, 1983, Mosteiro de Santa Maria da Vitória, p. 28.

<sup>62</sup>Gomes de BRITO, *A Batalha, Memória dirigida ao Conselheiro Emídio Navarro por Um Portuguez Obscuro*, Lisboa, 1887, Typ. do Commercio de Portugal, p. 7.

<sup>63</sup>Albrecht HAUPT, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, 1986, Editorial Presença, p. 165. Esta obra de Haupt sobre a arte portuguesa foi editada em Portugal no início do século XX, mas a sua publicação na Alemanha data de 1890 (*Die Baukunst der Renaissance in Portugal*, Erster Band, Frankfurt A. M., Heinrich Keller).

<sup>64</sup>José SARAMAGO, *Viagem a Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981, p. 150.

### 6.3. Uma cúpula renascentista

Foram publicadas, como referimos, duas sugestões de cobertura para as Capelas Imperfeitas, a de Murphy no século XVIII e a de Haupt no século XIX. Murphy procurou uniformizar a imagem do edifício como um todo gótico, globalmente coerente, baseando a sua conjectura numa agulha piramidal semelhante à que ele próprio idealizou para a cobertura da Capela do Fundador, induzido talvez por um relato de Frei Luís de Sousa.<sup>65</sup> Bastante mais exótica, a proposta de Haupt assenta numa suposta influência directa da arte indiana na arquitectura quinhentista portuguesa.

O projecto de Murphy foi alvo da crítica corrosiva do seu compatriota William Beckford, um dos mais ilustres hóspedes dominicanos: "*Se o edifício tivesse sido completado segundo o desenho com que fomos agraciados por Murphy, esse architecto enfadonho, resultaria eximamente feio... foi uma benção ter ficado incompleto.*"<sup>66</sup> Bem mais objectiva foi a contestação expressa por Manuel Gomes Atanázio relativamente à reconstituição congeminada por Haupt, repudiando concretamente o pretenso processo de aculturação subjacente a tal conjectura: "*Não devemos seguir a teoria de Haupt a respeito da influência da arte indiana... nas Capelas Imperfeitas, nem aceitar a ideia de que João de Castilho foi afectado por este género de arte. É natural que os nossos homens se tivessem impressionado pelo Oriente faustoso. Foram lá buscar riqueza, especiarias, objectos de adorno e técnicas de cerâmica, madeira, marfim, etc., que influíram nas artes sumptuárias. Mas se os nossos construtores aí foram erigir fortalezas, igrejas, palácios e mosteiros (à maneira europeia), não voltaram para cá a pensar em edificar pagodes chineses, ou templos indus. Uma coisa são as riquezas das Descobertas e Expansão, por terem suscitado depois novos estudos em diversas ciências do homem, outra coisa é o modo de viver e portanto de construir, que permaneceu europeu, no Renascimento, Barroco, etc.*"<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup>Frei Luís de SOUSA, *História de S. Domingos...*, vol. II, livro VI, p. 277: "... hum [curucho] que fica sobre o simborio da Capella do fundador... sobe piramidalmente sincoenta palmos".

<sup>66</sup>William BECKFORD, *Alcobaça e Batalha - Recordações de Viagem*, Lisboa, 1997, Vega, p. 80.

<sup>67</sup>Albrecht HAUPT, op. cit., p. II.

Por razões distintas, em cada caso justificadas por circunstancialismos históricos e culturais próprios, tanto a conjectura de Murphy como a de Haupt ignoraram uma premissa crucial, que nos importa realçar à luz da História da Arte como hoje a consideramos: a análise objectiva do modelo arquitectónico sugerido pela configuração da obra interrompida por volta de 1533. É essencial proceder à interpretação criteriosa dos elementos construtivos remanescentes da derradeira fase da construção, cuja leitura contextual implica a formulação de uma questão basilar: como seria a cobertura do panteão concebida por um arquitecto do renascimento?

Sugerimos em capítulo anterior que a janela edificada em 1533 sobre o portal das Capelas corresponde à oitava parte de uma cobertura de matriz clássica, constituída por tambor e cúpula. A obra da Batalha contava então com século e meio de laboração, e a unidade de estilo era nessa altura um conceito desconhecido. Cada campanha construtiva deixava as marcas próprias da sua época – esta janela confirma-o – e com a cobertura não seria diferente. A solução então iniciada, ainda hoje patente, evidencia, quanto a nós, uma clara rotura com o abobadamento gótico o qual, mesmo na sua versão mais evoluída e ousada, a abóbada rebaixada, modelo credenciado pelos mais importantes edifícios manuelinos, seria nesta altura um sistema algo obsoleto, não nos parecendo expectável que uma estrutura de elementos renascentistas – um tambor octogonal vincadamente clássico –, fosse rematada por uma cobertura de concepção medieval; embora, reconheça-se, tal solução não deva considerar-se de todo implausível, como ficou demonstrado, por exemplo, na Sé de Leiria (Miguel de Arruda / Afonso Álvares, 1559-1573), um edifício maneirista com uma abóbada nervurada de matriz claramente gótica.

O tramo de janela em análise é constituído por dois arcos de volta inteira na face voltada à rotunda, enquadrados na face oposta por uma abóbada de berço gerada por uma curva de múltiplos centros. Embora se trate formalmente de uma arcada, a largura do intradorso da verga externa<sup>68</sup> justifica perfeitamente a designação "abóbada", já que a espessura total é cerca de 3,20m. Segundo a nossa conjectura temos ali, portanto, o início de um tambor octogonal cuja espessura de parede (3,20m) pode sugerir a previsão de uma cúpula de idêntica envergadura, o

---

<sup>68</sup>Considera-se que a face interna da janela está voltada à rotunda octogonal.

que nos remete imediatamente para o modelo brunelleschiano de Santa Maria del Fiore. Analogias entre as duas obras foram já apontadas por Maria da Conceição Pires Coelho: "... é curioso notar as estreitas analogias entre a janela, de mainel torso, que se rasga no exterior do flanco que articula a ousia do Mosteiro da Batalha às Capelas Imperfeitas [e] as janelas da ordem inferior da zona absidal da catedral florentina".<sup>69</sup>

Cerca de um século separa as duas obras, mas algumas premissas são análogas. Em ambos os casos o espaço a cobrir é de planta octogonal ampla, sendo que na catedral florentina o vão a vencer mais que duplica o da capela batalhina. Tanto num caso como noutro, embora a escalas diferentes, as limitações do sistema gótico teriam gerado hesitação e conduzido ao impasse. Em Florença, Filippo Brunelleschi (1377-1446) apresentou-se a concurso com uma solução absolutamente inédita que mereceu a unanimidade da escolha.

A construção decorreu entre 1420 e 1436. Como é sabido trata-se, não de uma coroa maciça, mas da engenhosa interligação de dois "cascos" separados – intradorso e extradorso de diferentes curvaturas – cujo afastamento incorpora as escadas de acesso ao lanternim. É uma tecnologia incrivelmente revolucionária, dado que a rigidez da sua estrutura "multi-camada" se baseia na resistência pela forma e não na inércia decorrente da massa. A cúpula composta que Brunelleschi inventou é um modelo mais leve que os abobadamentos até então praticados, mas a sua espessura é bastante superior à de uma abóbada "convencional".

Na catedral florentina a espessura total da cúpula é cerca de 4,50m na sua ligação ao tambor octogonal, cuja distância entre dois ângulos opostos é 55,00m. A distância homóloga na capela duartina é 21,60m, sendo que a parede do tambor está dimensionada para acomodar uma cúpula até 3,20m de espessura. É provável que a construção pelos mestres batalhinos de uma parede com 3,20m de espessura tenha sido condicionada pelas pré-existências, concretamente pela intenção, que é aliás bem plausível, de integrar no tambor os dois volumes cilíndricos das escadas helicoidais.

---

<sup>69</sup>Maria da Conceição Pires COELHO, "Contributo de João de Castilho para a génese da arquitectura do Renascimento em Portugal", in *Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, Coimbra, 1987, Minerva, p. 379.

Segundo a nossa conjectura também a configuração destas escadas sugere a adoção na Batalha de uma solução semelhante ao modelo florentino. Ambas se desenvolvem até à cobertura, mas enquanto a escada sul termina à cota do "terraço" (a base da cúpula), já a escada norte indicia continuidade (Fig. 36 e 37). Os 3 degraus que se observam a descer para o terraço resultam das campanhas de restauro dos séculos XIX e XX, intervenções que terão eliminado qualquer eventual registo da sua planimetria original quinhentista. É claro que, para serem integrados na cúpula, os degraus não poderiam continuar na vertical, mas parece-nos perfeitamente plausível que em Santa Maria da Vitória, tal como em Santa Maria del Fiore, a caixa-de-ar entre os dois cascos acomodaria a escada de acesso ao lanternim.

Seria aceitável, em 1533, replicar na Batalha uma solução velha de 100 anos? Estaríamos perante uma assimilação retrógrada ou, pelo contrário, atendendo ao desfasamento da nossa recepção artística face ao vanguardismo itálico, a importação do modelo florentino seria uma solução inovadora? Não parece uma hipótese inverosímil e tal solução não seria aliás muito diferente de situações coevas semelhantes, de coberturas renascentistas no acabamento de capelas góticas: para além da própria cúpula florentina, citem-se a título meramente exemplificativo a capela do mosteiro de La Vid (Burgos) e o Colégio de S. Gregório (Valladolid). A verdade, porém, é que o plano gizado em 1533 para acabamento da capela duartina morreu na fase de ensaio.

Pode pôr-se a questão da impreparação dos mesteiros batalhinos para lidar com uma tecnologia tão inovadora. Para além do próprio processo construtivo florentino, em si mesmo bastante distinto dos sistemas medievais tradicionais, Brunelleschi revolucionou a organização do estaleiro, onde a preparação e o faseamento dos trabalhos eram de uma invulgar complexidade, e fabricou máquinas nunca antes vistas, capazes de elevar e movimentar grandes cargas a alturas consideráveis. Foi a "renascença das máquinas", na expressão feliz de Galluzzi.<sup>70</sup> Brunelleschi não deixou desenhos nem qualquer outra descrição das suas

---

<sup>70</sup>Paolo GALLUZZI, *Les ingénieurs de la Renaissance de Brunelleschi à Léonard de Vinci* (Catálogo da Exposição), Paris, 1995, cité des Sciences et de l'Industrie / Giunti.

realizações, mas não conseguiu evitar que a curiosidade de "engenheiros" seus contemporâneos, como Francesco di Giorgio, Bonaccorso Ghiberti ou Giuliano de Sangallo, e mais tarde Leonardo da Vinci, tivessem feito chegar até nós preciosos elementos gráficos que permitiram realizar réplicas funcionais de muitas das máquinas e ferramentas utilizadas na catedral de Florença.

Contudo, a maior das originalidades d'*Il Duomo* foi sem dúvida a montagem da alvenaria da cúpula sem as convencionais cambotas de cintagem (cimbres) escoradas a partir do solo. Neste aspecto particular a bibliografia atinente refere com frequência um mítico sistema de construção "autoportante", no qual se dispensavam os cimbres de apoio, alegação que, quanto a nós, comportará grande dose de exagero. Por muito evoluída que fosse a técnica de assentamento dos blocos, a inclinação da "parede" terá implicado algum tipo de sustentação provisória (não se fazem pudins sem forma...). O aspecto mais revolucionário do sistema terá sido a transposição da plataforma de trabalho para a base da cúpula (ou muito próximo disso), sendo o escoramento feito a partir daí e não do solo; se assim não fosse, estaríamos a falar de uma inaudita estrutura de apoio, com alturas entre 54,00 e 90,00 metros, provavelmente muito além dos limites operacionais do sistema tradicional. Concomitantemente, a economia de madeira e mão-de-obra de carpintaria decorrente desta inovação logística e o consequente encurtamento dos prazos de execução, terão sido seguramente factores determinantes na escolha do concorrente vencedor.

No estaleiro da Batalha esta questão poderia considerar-se despicienda, desde logo porque a altura da cúpula não é excepcional: segundo a nossa conjectura a base estaria a 21,50m do solo (cota idêntica à abóbada da nave central); também a amplitude planimétrica do espaço é da mesma ordem de grandeza de outras bem sucedidas coberturas batalhinhas (Sala do Capítulo, por exemplo). Por outro lado, se havia especialidade em que a "escola" da Batalha não ficava a dever a ninguém era precisamente a moldagem de cimbres. Entre as centenas de grafitos medievais que o calcário do Reguengo do Fetal preservou até hoje nos silhares da Vitória, contam-se inúmeras barcas, caravelas, fustas, galés, naus, etc. A curvatura das abóbadas é espantosamente semelhante à do cavername (invertido) de embarcações com

idêntico perfil, facto que, como judiciosamente defende Jorge Estrela, atesta a laboração de carpinteiros navais no estaleiro.<sup>71</sup> Com tão experimentados profissionais, por muito complexas que fossem as tarefas solicitadas, a exequibilidade seria certamente garantida.

Traduzimos graficamente esta conjectura através da respectiva planta (Fig. 38) e de um corte axial com projecção a norte (Fig. 39). A elevação da cúpula resulta da aplicação das mesmas permissas geométricas que Brunelleschi utilizou em Santa Maria del Fiore: os raios de curvatura são funções do diâmetro da base, concretamente  $4/5$  para a cúpula interna,  $3/4$  para a cúpula exterior. A espessura total foi extrapolada da parede do tambor (3,20m); adaptaram-se proporcionalmente as espessuras intercalares verificadas no original brunelleschiano, exceptuando o corredor/escadaria de circulação intracupular cuja largura, em razão óbvia da universalidade da escala humana, foi integralmente transposta (1,30m).

Temos consciência de que esta conjectura "florentina", por muito aliciante que fosse o seu desenvolvimento, particularmente a correspondente expressão gráfica, não encontra justificação historicamente sustentada. Não há prova que alguma vez João de Castilho tenha visitado a igreja de Santa Maria del Fiore, nem se encontra paralelo no âmbito ibérico da época. Recordamos a avisada apreciação do Doutor Fernando Grilo à nossa apresentação do relatório desta tese,<sup>72</sup> chamando precisamente a atenção para o facto de não haver em Portugal, nesta época, nenhum arquitecto capaz de realizar tal obra nas Capelas Imperfeitas.

É no entanto nossa convicção, apoiada nos indícios construtivos já explicitados, que a cobertura conjecturada por Castilho para o panteão duartino passaria, em qualquer dos casos, pela execução de uma cúpula interna, protegida exteriormente por um telhado convencional de telha comum, sistema adoptado por Diogo de Torralva na igrejinha renascentista de Santo Amaro de Alcântara (1549), cujo modelo serve de base ao ensaio ilustrado na figura 40a.

---

<sup>71</sup>Exposição comissariada por Jorge Estrela *Grafitos Medievais do Mosteiro da Batalha*, Casa-Museu João Soares, Cortes, Leiria, 27 de Novembro de 2010 a 30 de Abril de 2011. É profundamente lamentável que um trabalho desta qualidade, singularidade absoluta e de crucial relevância, não apenas para a história das edificações góticas mas também para o estudo dos quotidianos medievais em geral, não tenha merecido a publicação do respectivo catálogo.

<sup>72</sup>Instituto de História da Arte da FLUL, 28 de Fevereiro de 2013.

## 7. Por que se não acabaram as Capelas Imperfeitas?

Há, e sempre houve, obras sem fim à vista. Uma construção contemporânea, a *Sagrada Família* de Barcelona (início 1882), arrasta-se no tempo, continuamente, e apesar de não ter sido completamente perdida a linha conceptual do plano original, circunstâncias inesperadas – neste caso a morte prematura do seu mentor artístico, Antoni Gaudí (1852-1926) – exigem que o projecto seja continuamente reinventado, sem *deadline* estabelecida. A História é fértil em projectos intergeracionais, sucessivamente adiados e alterados: porque se vão diluindo as razões de ser da sua existência e a pertinência da sua função, se alternam os protagonistas, esgotam-se os modelos artísticos em detrimento de novos modos de pensar e fazer arte, mas também porque se quebra o fio do tempo, da história; sobrepõem-se os programas políticos, as necessidades estratégicas e as prioridades financeiras.

A construção do aqueduto das Águas Livres é um exemplo sobejamente conhecido das muitas obras portuguesas afectadas pela transcontemporaneidade. Em meados do século XVI, Francisco de Holanda (1517-1584), correspondendo a um repto do Infante D. Luís, irmão de D. João III, agarrou com grande entusiasmo esta ideia generosa e altruísta: matar a sede aos habitantes da capital do reino. Delineou traçados, projectou túneis audaciosos, desenhou chafarizes monumentais, enfim, empenhou o melhor do seu génio criativo e energia ao serviço deste desígnio régio. Porém, a água de Belas não chegaria tão cedo a Lisboa.

Com a morte do rei *Piedoso*, em 11 de Junho de 1557, o projecto ficou no papel, e já no reinado de D. Sebastião, Francisco de Holanda exprimia a sua perplexidade pelo facto de uma metrópole cosmopolita como Lisboa, registar incompreensíveis carências de infraestruturas básicas, nomeadamente esta necessidade primária: "*E Lisboa, onde todos bebem água, não tem mais que um estreito chafariz para tanta gente e outro para os cavalos... Se Lisboa tem a presunção da maior e mais nobre cidade do mundo... como não tem agua para beber a gente do mundo?*".<sup>73</sup> A indignação de Holanda não produziu efeitos

---

<sup>73</sup> Francisco d'OLANDA, *Da Fabrica que falece ha cidade de Lysboa*, 1571.

visíveis, e o arranque efectivo desta obra monumental só veio a verificar-se em 1729, já no tempo de D. João V. Vítima de sucessivas contrariedades e reformulações, o dilatado estaleiro acabou por produzir algumas das peças mais marcantes da arte nacional, mas a razão de ser do aqueduto perdeu-se nos intrincados meandros da administração pública: no fim, não tinha já qualquer justificação funcional.

O que aconteceu com as Capelas Imperfeitas da Batalha? Panteão régio adoptado e invariavelmente repudiado pelos sucessivos monarcas de Avis, chega até nós com cinco séculos de interrupções, hesitações, desprezo, indiferença. No âmbito nacional será o paradigma das obras embargadas, legítima detentora do popular epónimo «obras de Santa Engrácia», herdado em meados do século passado. Nunca foram comprovados eventuais impedimentos de natureza construtiva relacionados com alegadas insuficiências estruturais, ou decorrentes da suposta incapacidade técnica dos mestrais para concluir os trabalhos.

Existem alguns documentos cuja leitura sugere explicações de distinta natureza para o abandono definitivo da capela eduardina, muito concretamente de âmbito administrativo e financeiro. Não vislumbrámos uma explicação linear, única e directa, mas sim um largo somatório de vicissitudes decorrentes de uma obra demasiadamente diferida no tempo, que foi perdendo as suas referências e acumulando contradições e ambiguidades, sobrepondo soluções construtivamente incompatíveis, consequência de programas políticos inconciliáveis.

O primeiro revés do mausoléu duartino decorre da morte do rei seu fundador, em 1438. As obras terão ficado paralizadas durante o reinado de D. Afonso V, cuja intervenção na Batalha, tanto quanto se sabe, se concentrou nas instalações monásticas, particularmente na edificação do claustro homónimo. As fontes também não permitem determinar o que de facto teria sido feito nas capelas durante o reinado de D. João II, estando por apurar em concreto a hipotética intervenção de Mateus Fernandes no portal de entrada, sob os auspícios do *Príncipe Perfeito*. No reinado manuelino o estaleiro ganhou novo alento, mas a decisão de D. Manuel de se fazer sepultar em Belém (e não na Batalha como provavelmente planeava) originou o redireccionamento das prioridades da coroa; o mecenato régio dispersou-

se e a incumbência de acabar a obra foi testamentariamente remetida para D. João III. *O Piedoso* terá então conjecturado a sua própria tumulação na rotunda batalhina, cuja cobertura chegou a ser ensaiada por volta de 1533. Pensamos ter ocorrido por essa altura o derradeiro abandono da obra, a instâncias do próprio rei, que então terá decidido fazer-se sepultar noutra local, provavelmente a igreja de Nossa Senhora da Graça em Évora (DESWARTE, 2005: 163-164), cidade onde a corte joanina estava sediada desde 1532.

Para além destas derivas da vontade régia, a flutuação das condições económicas do reino na primeira metade do século XVI foi gerando factores adversos à conclusão do panteão duartino. Numa primeira fase, coincidente com o desafogo dos cofres manuelinos, há relatos indiciadores de grande desorganização nas empreitadas régias, trabalhos que ninguém controlava, recursos desbaratados. Como dizia Francisco de Andrada "*esta grande riqueza e abundância que se devera de poupar para as necessidades da honra*" foi delapidada pelos vícios da opulência "*que foram bastantes não somente para darem grandíssima quebra naquela grande abundância a que os homens tinham chegado, mas para perverterem e quase corromperem de todo aquele rigor e austeridade dos costumes antigos, que era a coluna e sustentação da verdadeira honra.*"<sup>74</sup> A este período áureo do império seguir-se-ia a contenção financeira joanina, determinante para a falência irremediável do obradoiro das Capelas Imperfeitas.

Neste contexto importa destacar uma carta de quitação (Anexo, p. VII) mandada passar por D. João III em 1541, a João de Castilho.<sup>75</sup> Reconhece o rei que por seu pai e por ele próprio foram mandadas fazer a Castilho diversas obras, incluindo "*todas as obras que fez no moesteiro da Batalha*" – lamenta-se que não sejam detalhadas – "*algũas por comratos e outras sem elles, somente por avaliações, das quaes obras allgũas herão acabadas e outras nã, e pedindome por merce que por quamto não deixara de as acabar por sua cullpa, senão por elRey meu senhor e asy eu mândarmos cesar as ditas obras, ouuese por bem de lhas*

---

<sup>74</sup>Crónica de D. João III, in Ana Isabel BUESCU, *D. João III*, 2005, Círculo de Leitores.

<sup>75</sup>ANTT, *Chancelaria de D. João III*, livro 34, fl. 2v., in Sousa VITERBO, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou ao Serviço de Portugal*, 1899, reedição 1988, Lisboa, INCM, volume I, pp. 191-192.

*mamdar avaliar todas, e asy as perdas que tynha recebido por não se acabarem e lhe não ser acodido com ho dinheiro*". Os trabalhos abrangidos por esta quitação foram avaliados, globalmente, por uma quantia superior a "*vymte cinco comtos qynhemtos e nove mill e tamtos r.<sup>s</sup>*". Para além deste valor Castilho teria recebido ainda uma importância indeterminada "*aa qual não se podia afirmar quamta mais era do que nos ditos comtos se achara*". Em qualquer dos casos tal indefinição não impediu a quitação "*por quamto as ditas obras se não podem avaliar no certo, por muytas delas não serem acabadas e aver muyto tempo que se leixarão de fazer, nẽ asy mesmo se poderem avaliar as perdas que ho dito Johão de Castilho diz que recebeu nas achegas que tynha pera as ditas obras e asy nas cousas dos menos delas por dizer que se furtarão e daneficarão e levarão pera outras obras minhas*".

Adjudicações verbais sem qualquer controlo, materiais deteriorados pelo abandono, roubados, ou simplesmente desviados para outros estaleiros por ordem régia (imagine-se o desperdício deste "empreendedorismo" desenfreado)... O texto não permite concluir que isto aconteceu nas Capelas Imperfeitas da Batalha, mas a extrapolação é perfeitamente verosímil. D. João III, deambulando por entre sucessivas hesitações e ambiguidades, incluindo as relacionadas com a sua própria tumulação, teria concentrado recursos noutras obras, nomeadamente em Tomar, para onde se transferiu João de Castilho e a sua equipa. Na Batalha ficou Miguel de Arruda, incumbido da reestruturação das instalações monásticas, ao abrigo do ambicioso programa joanino de reformas conventuais que também abrangeu, para além do convento de Cristo em Tomar, o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

Esta carta régia, não sendo exaustiva na discriminação das obras, remete-nos para um documento complementar apenso: "*as ditas obras e asy outras alem das asima declaradas que tenha feyto per si ou per outrem ou em praçaria doutros porque de todo se deceo, segundo mais compridamente he cõtado em hũa qytação pubrica que apresemtou feyta per J.<sup>o</sup> Taborda, tabeliam pubrico na villa dalmeyrim aos xxix dias do mês de janeiro deste ano de b<sup>c</sup> Rj, a qual fica registada em minha fazemda ao pee desta.*" Lamentamos que tal quitação pública feita pelo tabelião Taborda tenha levado sumiço, pois constituiria decerto um testemunho crucial para clarificar a intervenção castilhiana no obradoiro da Batalha.

As contingências económicas da coroa à data da sucessão d'*O Venturoso*, tiveram seguramente um peso determinante nas opções estratégicas da governação joanina. Após a *abastança do trato da pimenta*, a tesouraria régia ver-se-ia confrontada com as responsabilidades financeiras decorrentes da pesada herança que a D. João III competia gerir: as casas, rendas e dotes da numerosa prole manuelina. Invocando precisamente razões económicas, D. Jaime, duque de Bragança, dando voz a uma poderosa facção da nobreza, defendia o casamento do rei com a rainha viúva, porque o retorno a Castela de D. Leonor e de sua filha, a Infanta D. Maria (1521-1577), a instâncias de Carlos V, deixaria exaurido o tesouro nacional. *O Piedoso*, que sempre recusou tomar a madrasta como esposa, veio a decidir-se por uma solução intermédia: autorizou a saída de D. Leonor mas reteve em Portugal a Infanta, sua meia-irmã, a quem este jogo de interesses político-mercantis traçou o cruel destino da *sempre-noiva*.

O início do reinado de D. João III coincidiu também com uma grave crise de abastecimento frumentário, decorrente de um ano agrícola severamente afectado por condições climatéricas particularmente adversas. Temos relatos de populações a morrer de fome, os campos despovoados de gente em debandada que, desesperadamente mas em vão, procurava nas cidades a sobrevivência. A peste, que já tinha vitimado seu pai, obrigou D. João III a procurar ares menos pestilentos (Barreiro, Almeirim, Évora). O panorama não seria muito diferente em Castela, onde idênticas carências alimentares eram agravadas pelo flagelo social decorrente da revolta dos *Comuneros*, situação que afastava qualquer hipótese de auxílio por parte dos nossos vizinhos (BUESCU: 116). Recorreu-se assim à importação de trigo da França e Flandres, não apenas para abastecimento do reino, mas também das nossas praças africanas sujeitas a idêntica calamidade.

Não admira que os cofres da coroa se ressentissem com tais contingências, tendo a própria fazenda batalhina sido requisitada para acudir ao aperto financeiro emergente. Data de 1539 o breve *Ex parte prioris et fratruum*, de Paulo III,<sup>76</sup> autorizando a venda de parte do tesouro do Mosteiro da Vitória, previamente

---

<sup>76</sup>Publicado por Saul António Gomes, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e Vila da Batalha (Séculos XIV a XVII)*, vol. IV (1520-1650), Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2004, pp. 199-200.

solicitada pelo rei D. João III, alegadamente para aplicar a receita que viesse a apurar-se nas obras de conservação e beneficiação do coro, altares e sacristia, bem como na ampliação das instalações conventuais e construção de uma nova cerca. Contudo, o produto da venda do tesouro batalhino não teve aplicação exclusiva nas obras, uma vez que, segundo uma memória histórica anónima de c. 1621, naquele “*tempo estava el Rey dom Joam 3º em muita necessidade de dinheiro para socorro dos lugares de África e os religiosos por lhe comprazerem e servirem como o dito Rey (confesa na sua carta) lhe venderão parte desta prata em que se ficou perdendo muito do muito feithio e ouro della*”.<sup>77</sup> O erário dominicano foi então aliviado em mais de 180kg de prata, mas tal contribuição de nada valeu à capela mortuária eduardina, que continuaria imperfeita e inútil, assinalando a destituição dos monges da Vitória do prestigante cargo de guardiães tumulares da dinastia de Avis.

A pergunta «Por que se não acabaram as Capelas Imperfeitas?» encerra uma questão de âmbito mais restrito relativa ao derradeiro abandono da obra: por que é que D. João III não deu sequência ao seu projecto de panteão pessoal nas Capelas Imperfeitas? Em nossa opinião, o desinteresse de D. João III pelo mausoléu batalhino, após considerável empenhamento, corresponde ao primeiro de vários abandonos a que o monarca votou os seus sucessivos projectos de tumulação. Independentemente de motivações concretas que as fontes históricas não revelam, fundamentos de carácter poderão justificar certas hesitações e ambiguidades régias, concretamente as indecisões que ao seu enterramento dizem respeito.

Um dos *hobbys* d'*O Piedoso*, talvez o seu preferido, era a arquitectura: “*quão alheo de todo outro modo de desenfadamento, soamente em edeficar, por ser este hum passatempo pera mais ornar e ennobrecer seus Reynos*”.<sup>78</sup> Não será por mero acaso que o monarca investiu considerável fazenda nesta sua curiosidade intelectual, encomendando traduções de tratados e enviando a Itália o arquitecto Duarte Coelho, em 1529, e também Francisco de Holanda, entre 1538 e 1540 – que viria a ser uma espécie de consultor régio na área da edificação – num quadro de

---

<sup>77</sup>Idem, *ibidem*, p. 342.

<sup>78</sup> “Oração que fez Francisco de Mello em a cidade devora nas varandas quando juraram ho príncepe dom Manuel filho del rei dom João 3º aos XIII de Junho de 1535”, in [www.bdalentejo.net](http://www.bdalentejo.net).

abertura cultural com influência decisiva na introdução do Renascimento clássico em Portugal (DESWARTE, 1974: 423).

Esta veia joanina de arquitecto amador ter-se-ia manifestado, segundo Frei Luís de Sousa, logo aos onze anos de idade: "*Chamou architectos: começou a entender com debuxos e traças; e conseguintemente mandou juntar materiais, vir oficiais e mestres de alvenaria, abrir aliceces, levantar muros*".<sup>79</sup> Francisco de Monção, catedrático de teologia da Universidade de Coimbra, que foi capelão e predicador de D. João III, assegurava que "*Entre todos los Principes antiguos y modernos, puede ser por muy insigne en esta arte [geometria] contado el Rey don Juan el tercero de Portugal de gloriosa memoria, que segun dezian todos los maestros de pedraria y canteria, tenia grande destreza en saber hazer la traça de unos palacios, y de una fortaleza, y de qualquier otra obra tan perfectamente como si estuviera hecha, y assy la mandaua añadir o mudar en la traça que los Arcuitectos le dauan*".<sup>80</sup>

Por outro lado, o carácter hesitante do monarca "... na sua mentalidade equívoca e na sua política cultural ambíguamente conduzida entre a consciência humanista europeia e as exigências de fé da Santa Inquisição",<sup>81</sup> por vezes apontado sob a eufemística designação de "prudência",<sup>82</sup> ter-se-á reflectido frequentemente no sentido pouco linear (zigzagueante, segundo Francisco Bethencourt)<sup>83</sup> da estratégia política joanina, feita de constantes ambiguidades e indecisões. A conjugação da *prudência* do rei com o exercício deste "passatempo" (na designação de Francisco de Mello) de "*añadir o mudar en la traça*" das construções régias, terá certamente influenciado o destino dos malogrados projectos tumulares de D. João III, com a sucessiva renúncia de todas as edificações funerárias promovidas pelo rei, a começar pelas Capelas Imperfeitas da Batalha.

---

<sup>79</sup>Frei Luís de SOUSA, *Anais de D. João III*, 2ª edição, Lisboa, 1951, Livraria Sá da Costa, vol. I, pp. 12-13.

<sup>80</sup> *Libro primero del espejo del Principe Christiano...*, 1544, fol. 66 (<http://books.google.pt/books...>).

<sup>81</sup>José-Augusto FRANÇA, *O Retrato na Arte Portuguesa*, 1981, Lisboa, 2ª ed.ção, 2010, Livros Horizonte, p. 28.

<sup>82</sup>"... que por todas as idades teve fama e obras de prudentíssimo.", in Frei Luís de SOUSA, *Anais de D. João III* ..., volume I, p. 5.

<sup>83</sup>Francisco BETHENCOURT, "Inquisição", in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. C-1, p. 448.

Na sequência do abalo sísmico de 1531, D. João III ordenou o estabelecimento da corte em Évora (1532-1537), tendo em data incerta<sup>84</sup> decidido fazer-se sepultar na igreja de Nossa Senhora da Graça, do convento eborense da ordem dos Eremitas Calçados de Santo Agostinho, fundada sob patrocínio régio joanino. A construção foi levada a cabo entre 1534 e 1540, numa parceria entre Miguel de Arruda e Nicolau Chanterene (não sendo implausível a intervenção do próprio rei na traça do edifício, a avaliar pelo ecletismo patente na fachada)<sup>85</sup> e com o envolvimento provável de André de Resende na inscrição epigráfica (DESWARTE, 2005: 164).<sup>86</sup> Insatisfeito com o resultado da obra, D. João III desistiu da utilização preconizada, tendo então atribuído perpetuamente o padroado da Graça ao 1º Conde de Vimioso, D. Francisco de Portugal,<sup>87</sup> o qual não enjeitou tal mercê, adjudicando a Chanterene as arcas tumulares para si e sua mulher, hoje guardadas no Museu de Évora. D. João III teria apreciado a fachada da Graça, mas criticou a desproporção das naves da igreja "*achando apoucados os volumes interiores da habitação, se desgostou dela*".<sup>88</sup>

O plano tumulário subsequente foi materializado em Tomar, sede da Ordem de Cristo, da qual D. João III era administrador-mor perpétuo, onde o monarca mandou edificar a igreja de Nossa Senhora da Conceição (1547). Foi Rafael Moreira quem primeiro intuiu a vocação sepulcral da construção: "*Grande demais para capela, pequena demais para igreja; demasiado próxima do povoado para*

---

<sup>84</sup> Uma ordem régia datada de 1532 (publicada por Saul António GOMES, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV...*, p. 23), ordena o pagamento da importante soma de 400 000 reais a João de Castilho para "*se empregarem de Janeyro em diamte nas obras do mosteiro [da Batalha]*", podendo daqui concluir-se que o abandono das Capelas Imperfeitas como sepulcro joanino não coincidiu com a transferência da corte para Évora.

<sup>85</sup> Segundo Túlio SPANCA, a fachada ter-se-á inspirado num modelo "*abastardado por incompreensão artística e acusando no hibridismo da sua arquitectura o entrechoque do classicismo derradeiro e as primícias do estilo barroco imposto pelas ideias dimanadas do Concílio Tridentino*", in *Évora: Arte e História*, Câmara Municipal de Évora, 1980, p. 54.

Para Rafael MOREIRA "*... a colaboração dos dois artistas [Chanterene e Miguel de Arruda] explica algumas incongruências de desenho...*", cf. "Arquitectura: Renascimento e Classicismo" in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), 2007, Círculo de Leitores, vol. 05, p. 175.

<sup>86</sup> Esta inscrição de grande destaque na fachada não deixa dúvida quanto ao patrocínio de D. João III e à sua concepção assumidamente imperial do poder régio: "CONDITVM SVB IMPERIO DIVI JOAN III PATRIS PATRIAE VIRGINI GRATIARVM SACRE" (*Erigida sob o império do divino João III, Pai da Pátria, dedicada à Virgem*).

<sup>87</sup> D. Francisco de Portugal foi um dos conselheiros manuelinos que D. João III manteve no seu círculo mais restrito nas décadas de 1520/30, mas a ascensão de D. António de Ataíde, vedor da fazenda e valido joanino, e as disputas constantes entre ambos, conduziram ao afastamento do conde de Vimioso em 1543.

<sup>88</sup> Túlio SPANCA, *Inventário Artístico de Portugal. Concelho de Évora*, Lisboa, 1966, Academia Nacional de Belas-Artes, p. 164.

*uma ermida, e demasiado afastada para sede paroquial; de inspiração mais civil e pagã do que religiosa.../...Todo o programa iconográfico, em que se usa o vocabulário rigorosamente humanista, está, pois, em dependência recíproca com a estrutura arquitectónica, e forma com ela uma unidade lógica orgânica que transmite a mesma mensagem de triunfo sobre a morte e de glorificação da instituição real, documento tangível das concepções do poder político do Alto Renascimento português.*"<sup>89</sup>

Tal como os anteriores projectos tumulários joaninos, também o sepulcro de Nossa Senhora da Conceição de Tomar acabaria vetado por D. João III. A qualidade arquitectónica da edificação por si só não terá correspondido à imponência devida a um imperador. Outras razões para mais esta deriva da vontade régia poderão advir do gradual declínio da Ordem de Cristo, em detrimento da ascensão dos Jesuítas na estratégia política portuguesa e a centralização da governação em Lisboa.

Certo é que, chegado ao fim da vida, e após tantos projectos frustrados, D. João III não deixou qualquer indicação acerca da sua própria tumulação, o que obrigou a rainha viúva a optar por um local provisório de enterramento, determinando ainda a construção de uma nova capela-mor na igreja hieronimita de Belém, panteão régio a partir de 1572. Tal indecisão d'*O Piedoso* poderá traduzir, para além das questões de carácter a que aludimos, o profundo abatimento anímico que o acompanhou no período final do reinado, em que o monarca não terá conseguido ultrapassar o rude golpe que constituiu a morte do seu derradeiro descendente, o príncipe D. João (1537-1554).

Ainda assim, não podemos deixar de manifestar perplexidade perante tão inusitada omissão, já que o sepultamento régio nunca foi uma questão íntima e pessoal, da esfera restrita familiar, mas ao contrário matéria relevante ao nível do Estado, independente dos humores da liderança: "*Les monuments funéraires étaient des symboles vitaux de pouvoir et des outils de propagande. Ils exaltaient l'individu et la dynastie tout en promouvant les valeurs que ceux-ci incarnaient. Témoignage visuel de l'union éternelle du prince avec Dieu, le tombe était aussi une évocation*

---

<sup>89</sup>Rafael MOREIRA, "A Ermida de Nossa Senhora da Conceição, Mausoléu de D. João III?", in *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*, nº 1, Março de 1981, Gabinete de Educação e Cultura da C. M. de Tomar, pp. 91-100.

*permanente de ses exploits sur terre. On admettait tacitement qu'il était en quelque sorte dépositaire des forces humaines et divines. Par conséquent, le choix du lieu de sépulture était aussi primordial que la construction et la décoration du monument lui-même.*"<sup>90</sup>

## **8. O primeiro mausoléu de D. João III**

Não são conhecidas quaisquer determinações, testamentárias ou outras, de D. João III relativamente à sua tumulação. O monarca terá avaliado várias hipóteses, sucessivamente repudiadas, mas o que sabemos com segurança é que a decisão final a tal respeito foi tomada pela rainha viúva, D. Catarina a qual, afrontando as determinações de D. Sebastião e à conta do seu património pessoal, mandou construir a nova capela-mor de Belém, onde se faria tumular juntamente com seu esposo e sogros.

A historiografia da arte tem apontado dois projectos funerários joaninos: a igreja de Nossa Senhora da Graça, em Évora (1534-1540), e a ermida de Nossa Senhora da Conceição em Tomar (1547). É nossa convicção que, anteriormente a qualquer destas realizações experimentais, *O Piedoso* terá planeado fazer-se tumular nas Capelas Imperfeitas da Batalha, cuja derradeira campanha construtiva, suspensa em 1533, expressa, quanto a nós, a vontade implícita de D. João III fazer da rotunda batalhina um instrumento de glorificação pessoal, estabelecendo aqui a sua monumental capela funerária.

A ocupação das capelas radiais do panteão duartino não é explícita na documentação, embora a leitura directa da obra permita estabelecer algumas atribuições seguras. De acordo com as disposições testamentárias de D. Manuel as *capellas* deveriam ser condignamente preparadas para a trasladação de "*el Rey Duarte que foy o primeiro principiador dellas e asy el Rey Dom Afonso meu tio e el rey Dom Joam que Deus aja e o principe Dom Afonso meu sobreinho.*"<sup>91</sup> Por entre a profusão de esferas armilares e cruces de Cristo, assinatura manuelina, é possível

---

<sup>90</sup>M. J. RODRIGUEZ-SALGADO, "Charles Quint et la dynastie", in Hugo SOLY (dir.), *Charles Quint. 1500-1558. L'empereur et son temps*, Anvers, 1999, Fonds Mercator, p. 35.

<sup>91</sup>Saul António GOMES, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha (Séculos XIV a XVII)*, Lisboa, 2002, IPPAR, vol. 3, p. 385.

reconhecer a personalização de algumas capelas, nomeadamente pelas armas gravadas nas chaves das elaboradíssimas abóbadas. A capela nascente, alinhada axialmente com o portal de entrada, foi reservada à tumulação definitiva de D. Duarte, o promotor original do panteão. Adjacente à direita desta, com orientação sudeste, a capela ostenta as divisas de D. João II (pelicano) e de D. Leonor (camaroeiro); a nordeste temos a capela destinada a D. Afonso V (rodízio). Como é sabido, apenas o rei *eloquente* e sua esposa D. Leonor de Aragão tomaram o lugar que lhes foi destinado na necrópole eduardina.

Poder-se-á presumir que no projecto original de D. Duarte/Huguet não estava prevista tumulação no octógono central, tão-só nas sete capelas radiantes, e não encontramos o menor indício de que tal disposição programática tenha sido alterada nos subsequentes reinados de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel I. Frei Luís Cacegas não deixou de apontar a equanimidade deste partido arquitectónico: *"Passada a porta leva os olhos apoz si hum edificio imperfeito, e descuberto, que de presente he huma grande praça de capellas formada em perfeito circulo e contão-se n'elle sete. E assi como a traça de estarem em campo redondo, mostra não se pretender preferencia por quem as ordenou, em nenhuma: da mesma maneira se teve cuidado de se buscar igualdade, ao que parece, no corpo, feição, forma, e feitio de todas, e cada huma por si, que he quanto se pode desejar por todas as suas partes excellente de arcos, e laçarias, de policia de escultura, de graça, sutileza, e diversidade de lavor: mas em nenhuma se enxerga differença tal, que a faça aventajada, ou minguada de autoridade."*<sup>92</sup> Ao cronista dominicano não passaram despercebidos dois conceitos distintos patentes na tumulação batalhina, tendo anotado na Capela do Fundador: *"As sepulturas fez el-Rei pera si, e pera a Rainha dona Filippa, sua molher, engeitando com aquelle seu grande animo o melhor lugar na casa propria, e feita com seu trabalho, e despesa."*<sup>93</sup>

Segundo a nossa conjectura, D. João III teria estabelecido a sua própria tumulação no ponto de maior destaque das Capelas Imperfeitas, precisamente o octógono central, solução que encontrava precedente directo no modelo adoptado

---

<sup>92</sup>*História de S. Domingos, particular do Reino e conquistas de Portugal*, 1619, Livro VI, Edição Lello & Irmão Editores, Porto, 1977, p. 287.

<sup>93</sup>Idem, p. 268.

pelo *Fundador* dinástico. Pensamos que esta intenção régia está implícita na composição da janela renascentista/maneirista que o monarca mandou edificar sobre o portal de entrada, e que corresponderá ao primeiro módulo do tambor da cúpula.

Não querendo especular sobre um programa iconográfico do qual apenas conhecemos a oitava parte, julgamos no entanto ter identificado um retrato inédito de D. João III esculpido na moldura central do embasamento da janela (Fig. 41/42). O monarca faz-se representar como imperador, numa mais que provável emulação do seu cunhado Carlos V, estatuto que voltaria a ostentar na fachada da igreja da Graça em Évora, outro projecto sepulcral joanino. Trata-se, no fundo, de uma linha de continuidade relativamente aos reinados anteriores: a par de uma ambição antiga, embora nunca concretizada, da hegemonia ibérica da coroa portuguesa, a dinastia de Aviz reivindicava a liderança de um novo mundo cada vez mais amplo, que extravasava os limites territoriais do antigo império romano, e cuja capital, outrora Roma, estava agora na Península Ibérica.

Este retrato, que abordaremos com maior desenvolvimento no capítulo seguinte, está sobrepujado ao portal de Mateus Fernandes – expoente máximo da exuberância manuelina –, o que pode ser interpretado como a demarcação simbólica de um novo tempo e espaço face às gerações anteriores: é um registo absolutamente diferente, de matriz clássica (i.e. imperial), em ostensiva rotura com linguagem gótica/manuelina do passado recente. A imagem do rei rompe com a matriz exótica orientalizante, emulando agora o referente clássico do imperador Carlos V. "*Onde D. Manuel quis ser um sultão asiático, D. João III quis ser um César romano. Onde D. Manuel fez construir espaços tão exóticos... como a completamente atípica nave do convento de Cristo, no mesmo convento D. João III mandou erguer o rigor tratadístico do claustro que leva o seu nome e, logo ao lado, o equilíbrio geométrico de Nossa Senhora da Conceição*".<sup>94</sup>

Esta duplicidade de sentidos, isto é, o simbolismo imperial (em contexto fúnebre) do mausoléu batalhino, é um lugar-comum nos sepulcros joaninos. Na igreja de Nossa Senhora da Graça, em Évora (1534-1540), o segundo projecto

---

<sup>94</sup>Nuno SENOS, "A Coroa e a Igreja na Lisboa de Quinhentos", in *Lusitania Sacra*, 2ª série, nº 15, Lisboa, 2003, Universidade Católica Portuguesa, pp. 115-116.

funerário de D. João III, foi apontada idêntica ambivalência nos meninos da Graça (DESWARTE, 2005: 165), os quatro gigantes nus sentados no frontão, que tanto podem representar os guardiães do templo (iconografia funerária), como sugerir as quatro partes do mundo (simbolismo imperial). Isto, claro está, em paralelo com a epígrafe de feição romana ostentada na fachada. Também na igreja sepulcral da Conceição de Tomar a ideologia imperial é manifesta, "*ao nível de uma arquitectura de glorificação como poucos príncipes da Renascença tiveram*".<sup>95</sup>

O retrato de D. João III na Batalha está num lugar central na necrópole real, exactamente em frente – porém bem acima – da capela axial onde repousa o fundador do panteão. O posicionamento do retrato real é de molde a sugerir que o túmulo do monarca teria de ocupar uma posição central, de destaque absoluto face aos restantes tumulados, e isso só poderia acontecer se o féretro joanino fosse depositado, não numa das capelas radiais, onde estaria a par com as restantes pessoas régias, mas bem no centro da rotunda – monumental baldaquino –, cuja cúpula seria o correspondente cúmulo majestático.

Imaginamos que à monumentalidade deste programa arquitectónico correspondesse um faustoso mausoléu, à imagem, por exemplo, do imponente sepulcro de Louis XII e Ana da Bretanha na Catedral de Saint-Denis, executado (1516-1531) pelos escultores florentinos Antoine e Jean Juste, sob encomenda de Francisco I. Não seria de resto a primeira vez que se projectaria um monumento funerário de inspiração florentina neste local, se considerarmos o desenho que, segundo Rafael Moreira, foi executado por Andrea Sansovino para o sepulcro de D. João II nas Capelas Imperfeitas (MOREIRA, 1991: 71).

---

<sup>95</sup>Rafael MOREIRA, "A Ermida de Nossa Senhora da Conceição, Mausoléu de D. João III?", in *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*, nº 1, Março de 1981, Gabinete de Educação e Cultura da C. M. de Tomar, pp. 91-100.

### 8.1 Um retrato inédito do *imperador D. João III*

Na viragem dos séculos XV/XVI, pese embora a sua diminuta expressão territorial europeia em comparação com os domínios imperiais do vizinho ibérico, Portugal havia adquirido uma invejável dimensão ultramarina. Não terá sido por acaso que D. João II e os Reis Católicos acordaram em Tordesilhas (1494) a partilha do mundo, através de um tratado que traduziu o reconhecimento mútuo de uma hegemonia dual. Os domínios territoriais portugueses concentravam-se então na costa ocidental africana e nas ilhas atlânticas, mas no reinado de D. Manuel I a expansão fez-se para ocidente, explorando o litoral brasileiro, e a oriente, com a criação do Estado da Índia, proporcionando à coroa uma prosperidade económica nunca antes vista, em grande medida consubstanciada num afluxo contínuo de ouro e especiarias, e um invejável prestígio internacional. Os portugueses constituíam a grande potência do comércio marítimo de então, com uma posição dominante nas rotas do Índico, resultado de uma demanda continuada dos nossos navegadores pelos mais longínquos lugares como a China e Japão.

A divulgação da gesta épica dos descobrimentos portugueses junto das restantes cortes europeias nunca foi descurada, com destaque para a intensa acção diplomática em Roma, concretamente através das "embaixadas de obediência" ao Papa. E se até ao século XV estas embaixadas solenes traduziam essencialmente a vassalagem ao poderoso Sumo Pontífice, no período áureo das descobertas, a partir do século XVI, as embaixadas constituíam sobretudo eficazes operações de propaganda política, dando a conhecer o *Novo Mundo* que tanto portugueses como espanhóis conquistavam para a cristandade. Da parte da coroa portuguesa tais visitas de cortesia eram cruciais para o *lobby* da cruzada, mas destas acções diplomáticas muito aproveitava também a corte papal, que nas primeiras décadas de 1500 tentava superar as suas próprias fragilidades – genericamente decorrentes das dissensões luteranas – e sarar as feridas deixadas pelo humilhante saque de Roma por tropas de Carlos V (1527).

Estes eventos constituíam exhibições de grande fausto e aparato; a delegação era habitualmente composta por muitas dezenas de pessoas que desfilavam pela cidade de Roma durante vários dias, ostentando todo o luxo e esplendor que se

pretendia corresponderem à riqueza e poderio político da nação representada. Ficou famosa, entre outras, a missão diplomática enviada por D. Manuel I ao Papa Leão X, em 1514, que foi portadora dos mais sumptuosos presentes para o recém-eleito Pontífice: "*um manuscrito chinês, outro mexicano, porcelana chinesa; um magnificente pluvial pontifício e um grande frontal de altar de brocado, com pérolas e gemas; aves e animais exóticos, entre os quais papagaios, galinhas-da-índia e uma pantera.*"<sup>96</sup> Mas o mais extraordinário destes presentes foi um elefante indiano trazido de Cochim, apelidado *Hanno*, que a determinada altura do desfile, à voz do domador, se ajoelhou reverentemente perante o Papa. Igualmente aparatosa foi a embaixada seguinte (1516), na qual D. Manuel remeteu a Leão X um rinoceronte, que apesar de ter sucumbido antes de chegar ao destino, foi objecto de notabilíssimos registos artísticos, entre os quais a famosa gravura de Dürer.

Com D. João III este movimento diplomático continuava vigoroso, mas as embaixadas d'*O Venturoso* marcaram na Santa Sé o apogeu da glória lusa, vincando o papel dos portugueses no *Dominus Mundi* bipartido acordado em Tordesilhas. "*Il est un fait désormais bien établi: l'Empire chrétien ne se construit plus à partir de Rome mais à partir de la péninsule ibérique. On a conscience de ce nouvel état de choses et de ce nouvel équilibre. Depuis les Grandes Découvertes, Rome n'est plus le centre du monde. Les Espagnols et les Portugais à la tête du Nouvel Empire Chrétien sont les héritiers de l'Empire romain.*"<sup>97</sup>

Com a sua eleição como imperador (1519) Carlos V transformou-se no soberano mais poderoso da Europa de então. Com o título de Carlos I detinha a coroa de Castela, cujos domínios se estendiam aos territórios americanos do México e Caraíbas, e a de Aragão, que incorporava a Sardenha, a Sicília e Nápoles. Com a morte do imperador Maximiliano I (1459-1519), seu avô, Carlos V foi entronizado em Bolonha (1530), herdando o título e os correspondentes territórios imperiais do vasto mundo germanófilo e o importante ducado de Milão.<sup>98</sup> A sua influência

---

<sup>96</sup>Arnaldo Pinto CARDOSO, *A Presença Portuguesa em Roma*, Lisboa, 2001, Quetzal Editores, p. 54.

<sup>97</sup>Sylvie DESWARTE, "Un Nouvel Age d'Or. La gloire des Portugais à Rome sous Jules II et Léon X", in *Humanismo português na época dos descobrimentos* (Actas do Congresso Internacional, Coimbra, 1991), separata, Coimbra, 1993, FLUC, p. 151.

<sup>98</sup>Carlos V foi escolhido pelo colégio dos sete príncipes eleitores do Sacro-Império germânico, conseguindo após persistente negociação, desembaraçar-se dos seus poderosos concorrentes Francisco I de França e Henrique VIII de Inglaterra.

política estendia-se, ainda que indirectamente, à Europa central, dado o facto de seu irmão Fernando ser arquiduque da Áustria (1522) e rei da Boémia e Hungria (1526).

Não admira, por isso, que a corte portuguesa estivesse atenta à figura, à indumentária e aos gestos protocolares do vizinho Habsburgo. Sintomaticamente, logo no início do seu reinado (1522) D. João III decretou alterações formais nas cortesias protocolares, nomeadamente na recepção aos embaixadores: "*Soía a el-rei D. Manuel, quando entrava o embaixador... levantar-se; e assi em pé lhe beijava a mão o embaixador, e ele lhe tomava as cartas de crença...* [mas com D. João III] *Sua Alteza se deixou estar assentado, até o doutor [embaixador de Carlos V] chegar e lhe oferecer a carta que trazia de crença e começar a falar. Então se levantou e o ouviu em pé*".<sup>99</sup> Segundo Frei Luís de Sousa a justificação desta alteração protocolar baseou-se num princípio de reciprocidade, após o rei ter a informação de que o embaixador português em Castela havia sido recebido por Carlos V seguindo exactamente esta fórmula: "*Como o emperador quis alterar os bons costumes dos reis de Castela, seus antecessores, deu-se por obrigado el-rei D. João a fazer o mesmo em sua corte, e foi usando sem nenhũa diferença do mesmo estilo: visto como pola dignidade do império não era mais honrado que por filho e neto dos reis de Espanha*".<sup>100</sup> Até a própria *intitulatio* das cartas régias passou a reflectir, a partir de 1524, esta concepção joanina de relacionamento igualitário: "*do modo que os Reis seus antecessores até então tinham usado em se pôr nas cousas que se escriviam em seu nome, Nós el Rey, e visto como em algumas escrituras autenticas de Reis passados se tinha achado, que se mandarão nomear por, Eu el Rey, propôs naquelle conselho seria bom guardar elle o estilo... se veyo a ditriminar por todo o conselho que Sua Alteza se mandasse nomear por, Eu el Rey, e por ser assy mais proprio e decente ha magestade real*".<sup>101</sup>

Nas Capelas Imperfeitas da Batalha estará o primeiro retrato escultórico de D. João III (Fig. 43), o que será também a primeira escultura de retrato naturalista não jacente nem orante da arte portuguesa. O monarca está representado num

---

<sup>99</sup>Frei Luís de SOUSA, *Anais de D. João III...*, volume I, p. 86.

<sup>100</sup>Frei Luís de SOUSA, *Anais de D. João III...*, volume I, p. 87.

<sup>101</sup>Francisco d'ANDRADA, *Chronica del Rey Dom João III* (4 vols.), Coimbra, 1796, Real Officina da Universidade, vol. I, p. 177.

apuradíssimo baixo-relevo pétreo, com o vigor dos seus 31 anos de idade, de olhar vivo e penetrante, simultaneamente sereno e grave, o que corresponde à descrição do cronista Andrada: "*era brando de condição, isto lhe fazia ser facil de servir, e auerse brandamente cos do seu serviço, e não vsar com elles de palauras asperas... deixauase tratar delles [os que o serviam] familiarmente, mas com o resguardo e decoro deuido á sua pessoa; porque achauão nelle hum aspeito por huma parte tão brando e apraziuel, que lhes fazia perder o medo de tratarem com elle, e por outra tão graue e seuero, que os não deixaua passar os limites da reuerencia... ajudaua a esta sua natural seueridade ser algum tanto vagaroso no fallar, mas isto não por vicio algum da natureza*".<sup>102</sup> Tratar-se-á portanto de um retrato tirado "ao natural", segundo a expressão de Francisco de Holanda,<sup>103</sup> obra executada por um escultor que seguramente integrou o restrito círculo cortesão joanino, ou obteve de qualquer outra forma uma leitura apurada dos traços fisionómicos do monarca.

O talhe minucioso das linhas do rosto, de acentuada expressividade, transmite-nos uma sensação de fidelidade na reprodução do modelo, i.e. de veracidade fisionómica, embora tenhamos a noção de haver neste retrato escultórico, como aliás em todos os outros do monarca, uma certa dose de idealização. Sabe-se que D. João III sofreu aos 12 anos uma queda aparatosa do alto de um muro em Santos-o-Novo, acidente que o deixou inconsciente até ao dia seguinte, sem contudo ter produzido grandes sequelas, exceptuando uma indisfarçável cicatriz na testa que o marcaria para sempre. Como é evidente esta "imperfeição" do modelo foi suprimida, o que é uma atitude perfeitamente normal nas práticas artísticas da época. No caso conhecido do jacente do Bispo da Guarda, D. Jorge de Melo (1538), que tinha um olho vazado, a correcção de tal defeito físico foi estabelecida no contrato entre o doador e o executante (FLOR, 2010: 299).

Esta idealização é igualmente patente na retratística internacional, concretamente na iconografia de Carlos V que agora nos interessa destacar. Sabe-se que o imperador tinha acentuado prognatismo (saliência do maxilar inferior), uma marca genética identitária dos Habsburgos, particularmente desmesurada em Carlos

---

<sup>102</sup>Francisco d'ANDRADA, *op. Cit.*, vol. I, pp. 10-11.

<sup>103</sup>Francisco de Holanda, *Do Tirar Polo Natural*, 1549, Lisboa, 1984, Livros Horizonte.

V. Ele não conseguia fechar a boca e cedo ficou desdentado, anomalias que lhe tolhiam drasticamente a dicção; engolia de tal forma as palavras que o seu discurso era praticamente ininteligível. Em todos os retratos do monarca se percebe esta deficiência física (Fig. 44), mas as fontes biográficas garantem que a realidade era bem mais desfavorável: "*tous ses portraits, quel que soit leur réalisme, atténuent ce défaut et nos proposent une image idéalisée de l'empéreur*".<sup>104</sup>

No seu retrato batalhino que ora apreciamos D. João III assume-se como imperador, ombreando com seu cunhado Carlos V (1500-1558), o que fazia todo o sentido no contexto político da época: se as duas casas ibéricas – de Aviz e dos Habsburgo – repartiam então a terra conhecida, lógico seria que ambos os monarcas fossem vistos aos olhos do mundo com idênticas dignidades e honrarias. Em 1530 Carlos V ditava a moda quando, à partida para Bolonha, onde seria coroado imperador do Sacro Império Romano-Germânico, mandou cortar cabelo e barba, à maneira dos Césares da Roma antiga. *O Piedoso* é representado de frente – retrato *fronteiro*, segundo a nomenclatura de Francisco de Holanda que Pedro Flor avalizou<sup>105</sup> –, com barba curta cuidadosamente aparada e cabelo igualmente curto, contrariando a tradicional imagem do rei medieval, de barba farta e cabeleira longa. Confrontando o retrato de D. João V nas Capelas Imperfeitas com as efígies das medalhas produzidas por altura da coroação de Carlos V (Fig. 45) constata-se que a figura institucional deste encontra tradução fiel na iconografia do émulo, significando que os consultores de imagem da corte portuguesa estavam actualizados face à moda internacional. A concepção imperial do poder real viria a cristalizar-se na corte joanina de Évora onde o monarca, assessorado por um conselho de intelectuais humanistas em que pontuava André de Resende, se instituiria como *Patris Patriae*, título que não deixaria de ser devidamente ostentado, precisamente no subsequente (à Batalha) projecto sepulcral de D. João III, a igreja do convento de Nossa Senhora da Graça, em cujo frontão se registou para a posteridade que a edificação se fez *sob o império do divino João III*:

---

<sup>104</sup>Peter BURKE, "L'image de Charles Quint: construction et interprétations", in Hugo SOLY (dir.), *Charles Quint. 1500-1558. L'empereur et son temps*, Anvers, 1999, Fonds Mercator, p. 410.

<sup>105</sup>Pedro FLOR, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, 2010, Assírio & Alvim.

«CONDITVM SVB IMPERIO DIVI JOAN III PATRIS PATRIE VIRGINI GRATIARVM SACRE».

Da generalidade dos retratos de D. João III retemos a imagem de um rei devoto, numa persistente concepção quatrocentista do doador orante apresentado pelo seu santo protector, exprimindo o carácter de alguém que, segundo José-Augusto França, "*se satisfaz iconograficamente na sua genuflexão piedosa*".<sup>106</sup> Um dos primeiros retratos d'*O Piedoso*, ainda menino, está precisamente num dos vitrais da capela-mor do mosteiro da Batalha (Fig. 46), datável de c. 1510 (FLOR, 2010: 239), integrado num díptico de painéis pendentes, com a representação integrada dos doadores em oração, com os santos intercessores, à maneira flamenga. No vitral da direita temos a rainha D. Maria (1482-1517), segunda esposa d'*O Venturoso*, com as três infantas, D. Isabel (1503-1539), D. Beatriz (1504-1538) e D. Maria (1511-1513); à esquerda, em contraposto, D. Manuel I acompanhado por três filhos, presumivelmente os mais velhos, o futuro rei D. João III (1502-1557), o infante D. Luís (1506-1555) e o infante D. Fernando (1507-1534).

Estes retratos, cujos cartões estão atribuídos ao pintor régio Francisco Henriques, admitindo-se mesmo a sua própria mão na pintura dos vidros batalhinos (REDOL, 2003), são de vincada qualidade plástica e técnica, apreciável concretamente na expressividade das personagens, o que lhes confere confiável realismo. O mesmo não se poderá dizer de um grande painel de óleo sobre tábua denominado *Fons Vitae*,<sup>107</sup> representando D. Manuel com os seus filhos varões e, presumivelmente, a rainha D. Leonor de Áustria, devendo neste caso considerar-se a natureza convencional da figuração das personagens; não se trata por isso de um verdadeiro retrato, já que "*os traços, as expressões e as atitudes transitam de umas figuras para as outras, variando somente a escala com que foram pintadas*",<sup>108</sup> sem o menor indício de realismo fisionómico (Fig. 47). No retábulo da igreja do mosteiro dominicano de Nossa Senhora da Serra em Almeirim (MNAA, inv. n.º 25 Pint, 21 Pint e 27 Pint) estará o mais antigo retrato individual de D. João III. Nesta

<sup>106</sup>José-Augusto FRANÇA, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, 2010, Livros Horizonte, p. 41.

<sup>107</sup>Óleo sobre madeira de carvalho, 267 x 210 cm (década de 1510), originário da antiga sede da Misericórdia do Porto, hoje na Sala das Sessões da Santa Casa da Misericórdia do Porto.

<sup>108</sup>Pedro FLOR, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, 2010, Assírio & Alvim, p. 255.

pintura a óleo sobre madeira (1515-18) atribuída ao Mestre da Lourinhã, repete-se o banal figurino do século XV: o jovem príncipe herdeiro assume a pose orante, de mãos postas frente ao genuflexório, acompanhado do seu santo protector (Fig. 48).

Este esquema compositivo de matriz flamenga, em que o retratado não é uma personagem autónoma, bem pelo contrário, integra invariavelmente a dupla doador/santo intercessor, é uma recorrência de modelos quatrocentistas ainda persistentes no reinado de D. João III (Fig. 48a/48b), cujo anacronismo face às práticas da Europa coeva é posto em evidência com a chegada do holandês Anthonis Mor (c.1519-c.1575) à corte portuguesa. António Moro (na versão iberizada), "*el mejor... para retractos después del Tiçiano*",<sup>109</sup> acompanhado do seu discípulo Alonso Sánchez Coello, veio a Portugal por volta de 1552, trazendo uma nova modalidade de retrato: a representação do monarca como "chefe do Estado", reflectindo a solenidade e autoridade devidas à figura régia (Fig. 49). Foram então retratados o rei D. João III e sua esposa a rainha D. Catarina, irmã de Carlos V, a Infanta D. Maria (que viria a ser princesa das Astúrias pelo seu casamento com Filipe II), o Príncipe D. João e uma série de outras personagens reais que a rainha Maria da Hungria, patrocinadora da viagem de Mor, queria integrar numa galeria de retratos da sua família (FLOR, 2010). A estadia de Mor entre nós influenciaria o figurino padrão dos retratos régios subsequentes, embora a composição quatrocentista flamenga tenha sido retomada pela corte joanina nos painéis do coro do mosteiro da Madre de Deus, em Lisboa, datáveis do terceiro quartel do século XVI, atribuídos quer a Cristóvão Lopes (FRANÇA) quer a Lourenço de Salzedo (FLOR, 2010), e as respectivas réplicas patentes no MNAA, provenientes do mosteiro da Esperança de Lisboa.

A representação de D. João III nas Capelas Imperfeitas da Batalha constitui, assim, uma ocorrência de extrema importância para a História da Arte em Portugal, por se tratar de uma peça única da retratística joanina, precisamente pela originalidade do tratamento da figura régia como *Imperador*.

---

<sup>109</sup>Fernando MARÍAS, "Revisando a António Moro entre España y Portugal", in *O Largo Tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, 2008, Caleidoscópico/ Centro de História da Universidade de Lisboa, p. 26.

## 8.2. Os povos do Império

O monarca apresenta-se ladeado por duas figuras que julgamos representarem povos do império português, concretamente um nativo africano, do lado direito, e um índio à esquerda (Fig. 50-51). Atendendo à natureza parcial do póstico de janela que apreciamos – apenas a oitava parte do perímetro total da cúpula – a iconografia disponível não possibilita, obviamente, uma leitura integral. Partimos do princípio que nas restantes sete faces do tambor octogonal seria dada continuidade a um discurso cujo conteúdo global dificilmente se antevê neste parco fragmento. Não é inverosímil a possibilidade de uma narrativa laudatória do império português e da mundividência da corte, expressa numa galeria dos povos submetidos pela coroa, dos novos mundos dados à cristandade através da gesta épica dos navegadores portugueses cuja glória, em última instância, reverte para o seu soberano. A figuração dos povos poderia ainda traduzir metaforicamente a intitulação régia, *Senhor da Guiné... Etiópia, Arábia, Pérsia, Índia...*

Tal hipótese não passa de uma especulação, constituindo por ora, um campo de trabalho em aberto, uma vez que não existe qualquer precedente neste género de discurso artístico. As galerias de retratos que se conhecem foram "*pensadas com o sentido de exhibir uma série de figuras virtuosas e ilustres que deverão servir como padrões morais a todos aqueles que as observam*",<sup>110</sup> caracterização que não corresponde à situação que conjecturamos. Queremos no entanto referir o caso do grandioso mausoléu preconizado em Innsbruck pelo imperador Maximiliano, avô de Carlos V, onde pretendia fazer-se sepultar rodeado de quarenta estátuas de ancestrais seus e trinta e quatro bustos de imperadores romanos, fora as esculturas de santos.<sup>111</sup> O próprio Carlos V é representado numa estampa editada por Hieronymus Cock em Anvers, em 1556 (Fig. 53a), sentado num trono enquadrado pelas colunas de Hércules, rodeado pelos chefes inimigos submetidos.<sup>112</sup>

Quanto às figuras que ladeiam D. João III, não parece haver dúvidas de que se trata de verdadeiros retratos, pois de outra forma não se justificaria o detalhe

---

<sup>110</sup>Pedro FLOR, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, 2010, Assírio & Alvim, p. 95.

<sup>111</sup>Peter BURKE, "L'image de Charles Quint: construction et interprétations", in Hugo SOLY (dir.), *Charles Quint. 1500-1558. L'empereur et son temps*, Anvers, 1999, Fonds Mercator, p. 415.

<sup>112</sup>Idem, *ibidem*.

fisionómico patente; houve a intenção de representar alguém em concreto, neste caso um negro (mulato?) e um índio que o escultor realmente viu, personagens que, conforme o testemunho de Garcia de Resende, não era difícil encontrar em Portugal nesta época:

*Vemos no reino meter;  
Tantos cativos crescer;  
E irem-se os naturais  
Que se assi for; serão mais  
Eles que nós, a meu ver.*<sup>113</sup>

Certo é que o anónimo escultor que apreciamos demonstra nestes dois baixos-relevos, como já fizera relativamente ao retrato régio, grande capacidade de *tirar polo natural*, e apreciável rigor na transcrição dos traços somáticos e até nos apontamentos etnográficos, denunciando uma leitura directa do modelo, ao contrário das fantasiosas interpretações de matriz medieval do *homem selvagem*, provenientes da literatura de viagens anterior aos descobrimentos.

### 8.3. O *Imperador* e a sua projecção mitológica

O retrato de D. João III ocupa, naturalmente o lugar mais proeminente do embasamento colunar – na frente da pilastra central –, em cuja face adjacente esquerda está igualmente figurado o herói mitológico Hércules, identificado por um dos seus atributos convencionais, o capacete com a cabeça do leão de Nemeia (Fig. 52).

A associação com personagens da Antiguidade Clássica era muito frequente, quase banal, na iconografia dos príncipes renascentistas, mas também neste caso a emulação de D. João III ao seu cunhado parece evidente. Hércules é igualmente o referencial mitológico de Carlos V, em cuja empresa figuram as Colunas de Hércules e a divisa *Plus Ultra, Plus oultre* (sempre mais longe). Este emblema pessoal do imperador, omnipresente em livros, medalhas, tapeçarias, etc., traduz a

---

<sup>113</sup>Garcia de RESENDE, "Miscellanea", citado por Sérgio Buarque de HOLANDA, *Raizes do Brasil...*, p. 39.

alegação de Carlos V de ser mais poderoso que Carlos Magno, cujo império, tal como o da Roma antiga, não ia além do Estreito de Gibraltar (Fig. 53).

## **9. Um laboratório do Renascimento em Portugal: do gótico medievo ao experimentalismo quinhentista.**

O título deste capítulo poderia servir de mote à evolução construtiva das Capelas Imperfeitas da Batalha, um edifício eclético, com acentuadas marcas de hibridismo, uma arquitectura *de fusão*, na expressão feliz do músico Mário Laginha.<sup>114</sup> Ao longo de quase um século de laboração (1437-1533), o edifício foi crescendo pela mão de vários mestres do obradoiro batalhino, que sucessivamente lhe conferiram uma singular heterogeneidade construtiva, e cuja evolução “*pode estudar-se em condições quase laboratoriais.*”<sup>115</sup> Nascido da gestação gótica de mestre Huguet, o imponente panteão de D. Duarte logo serviria de ensaio, magistralmente superado, diga-se, para a singularidade absoluta na arquitectura portuguesa que constituem as suas abóbadas de chave pendente,<sup>116</sup> para a prodigiosa filigrana, não menos singular, de Mateus Fernandes no monumental portal, intervenção que por sua vez prenuncia o fim do esgotado manuelino, concretizado em 1533 na janela renascentista.

O obradoiro de Santa Maria da Vitória terá sido, logo desde o seu início, um espaço de imigrantes. A falta de mesterais locais qualificados foi certamente a razão do apelo de D. João I à mão-de-obra espanhola, como nos é noticiado por Cristóvão Acenheiro em 1535: “*mãodou El Rei noteficar pelas partes de Espanha que tinha obra pêra fazer de pedraria, que todos os Mestres que viessem lhe daria sete anos que fazer e lhe pagaria a vinda e a yda de suas terras: e a esta notificação vierão muitos Mestres de pedraria e muitos officiais.*”<sup>117</sup> Os mesterais

---

<sup>114</sup>Em 13 de Julho de 2013, às 16 horas, nas Capelas Imperfeitas, assistimos a um concerto de jazz de *Mário Laginha Trio* (Mário Laginha, piano; Bernardo Moreira, contrabaixo; Alexandre Frazão, bateria). O programa foi basicamente constituído por arranjos de Mário Laginha sobre peças de Chopin. Música de fusão do século XXI adequadamente servida numa arquitectura de fusão...

<sup>115</sup>Rafael MOREIRA, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o Moderno e o Romano*, Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1991, p. 242.

<sup>116</sup>Agradecemos ao historiador da arte Ricardo Silva, doutorando do Instituto de História da Arte da FLUL, ter-nos chamado a atenção para este importante pormenor.

<sup>117</sup>*Chronyca dos reis de Portugal*, in Saul António GOMES, *Vésperas Batalhinas...*, p. 137.

hispânicos responderam ao repto: chegaram da Catalunha, Galiza, Castela, Andaluzia; mas vieram também artífices de outras proveniências, como a França, Itália, Flandres e Alemanha (GOMES, 1997). Cedo, um vasto contingente humano transformaria o obradoiro batalhino numa Torre de Babel, uma "cidade" intercultural e ecuménica.

### 9.1. A contribuição mudéjar

A situação periférica do território português no contexto mudéjar peninsular não impediu os nossos monarcas de se deixarem fascinar pelo exotismo desta arte. D. Manuel I terá sido um dos mais fervorosos adeptos dos modelos mouriscos que tanto o impressionaram na sua viagem por terras espanholas. O palácio episcopal de Alcalá de Henares e o palácio do Infantado, em Guadalajara, ambos visitados pel'*O Venturoso* com o seu numeroso séquito, terão influenciado decisivamente a assimilação nacional do modo mudéjar: “ *é difícil admitir que D. Manuel e aqueles que o acompanhavam possam ter passado por este palácio incólumes, que não tenham ficado impressionados com aquela que deve ter sido a mais notável das suas paragens em terras espanholas, se não aderindo às várias soluções originais... aí propostas, pelo menos sendo sensíveis a algumas delas.*”<sup>118</sup> Para além do Paço de Sintra, obra emblemática do exotismo manuelino, a generalidade do tardo-gótico português, com especial incidência no Alentejo, testemunha esta apetência pelo sabor mudéjar, sendo de assinalar, neste contexto, os paradigmas do hibridismo já anteriormente citados: a Sempre-Noiva de Arraiolos, o Paço de D. Manuel em Évora e o Castelo do Alvito, edifícios onde coexistem janelas góticas, mouriscas e romanas.

O mudejarismo é um componente relevante do tardo-gótico ibérico e o estaleiro da Batalha terá seguramente incorporado importante contingente de mão-de-obra formada nos obradoiros almóades e nazaridas andaluzes. Apesar do silêncio quase absoluto das fontes relativamente a mesteirais mouriscos, Saul António Gomes comprovou documentalmente a existência de uma *mouraria* na Batalha, e não foi certamente por acaso que o topónimo se fixou. A Mouraria ficava junto à

---

<sup>118</sup> Nuno SENOS, *O Paço da Ribeira*, Lisboa, 2002, Editorial Notícias, pp. 192-193.

igreja e hospital da Misericórdia (GOMES, 1990), no centro da povoação, localização privilegiada que atesta bem a importância deste grupo socioprofissional na comunidade batalhina: “*Mouraria torna-se um local associado a nomes de mestrais das obras. Caso de Afonso Pires da Mouraria e de Gil Afonso da Mouraria, filho daquele*”.<sup>119</sup> Terá sido porventura a Batalha o foco de irradiação regional do mudéjar, sendo neste âmbito referenciáveis algumas pinturas a fresco da igreja de S. Francisco em Leiria (AFONSO, 2003), os vestígios arqueológicos do castelo de Leiria (igreja da Pena) e o tecto de alfarge da igreja de A-da-Gorda, no concelho de Óbidos.

No panteão duartino da Batalha a face interna do sumptuoso portal manuelino, de sucessivas arquivoltas polilobadas, datável de 1509, obra maior da filigrana pétreia de Mateus Fernandes, que José Custódio Vieira da Silva classifica de “*arco de triunfo celebrativo da realeza de Portugal, muito particularmente da pessoa do rei D. Manuel I... um dos momentos de maior criatividade da Arte Manuelina e talvez mesmo... a sua obra mais grandiosa*”,<sup>120</sup> apresenta-se emoldurada por um alfiz rectangular, elemento tão característico da arte mudéjar. Mas o alfiz é apenas um dos elementos notáveis do pórtico, constituindo todo ele, mais acentuadamente na sua face interior, uma simbiose feliz dos “*esplendores del gótico florido com las filigranas del arte almohade, del granadismo y del toledano*”.<sup>121</sup>

Uma das marcas mais vincadas da ornamentação mudéjar é a aplicação por sobreposição de elementos decorativos “pré-fabricados”, talhados ou moldados em materiais diversos. Nas Capelas Imperfeitas constatamos ocorrências desta técnica nas arquivoltas vazadas do portal manuelino (Fig. 54) e em dois frisos horizontais do octógono central (Fig. 55-56). Trata-se de um notável trabalho de escultura, que apura a tridimensionalidade dos elementos e o contraste claro/escuro das

---

<sup>119</sup> Saul António GOMES, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, 1990, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, p. 139.

<sup>120</sup> José Custódio Vieira da SILVA, “Mosteiro de Santa Maria da Vitória - a fundação, o programa, os arquitectos, as fontes de influência”, in *Revista de História da Arte*, nº 4, 2007, Lisboa, Instituto de História da Arte, FCSH da Universidade Nova de Lisboa / Edições Colibri, p. 347.

<sup>121</sup> Vicente Lampérez y Romea, in José Custódio Vieira da SILVA, *O Tardo-Gótico em Portugal. A Arquitectura no Alentejo*, 1989, Lisboa, Livros Horizonte, p. 19.

superfícies, uma especialidade dos lavrantes islâmicos exemplarmente demonstrada nos capitéis de talha profunda de Madinat al-Zahra (Fig. 57) e Sevilha.

## 9.2 A campanha de João de Castilho

A cúpula que julgamos preconizada por Castilho no octógono central das Capelas Imperfeitas implicaria, como se percebe, algumas obras de adaptação à estrutura anteriormente edificada. No módulo do tambor então ensaiado, foram cortados – literalmente – todos os elementos do existente praticamente até à base da nova balaustrada, preservando os colunelos, mas eliminando totalmente a grande janela e os nichos que aguardavam estatuária de vulto. O friso corrido de módulo fitomórfico ficou intacto, servindo aliás de referência espacial ao alinhamento da balaustrada, detalhe que atesta a fina sensibilidade do autor e a sua preocupação, cabalmente conseguida, de dar coerência ao conjunto. Aliás este esforço de integração manifesta-se sobremaneira no autêntico *horror vacui* da ornamentação, com uma profusão avassaladora de referências clássicas, que preenchem a superfície disponível “*com a mesma densidade com que os motivos geométricos e vegetais cobrem integralmente as superfícies manuelinas*”.<sup>122</sup> É ainda uma atitude "manuelina" de Castilho, manifestação epigonal da sua feição "plateresca".

### 9.2.1. Um friso ao romano

No contexto da evolução construtiva das Capelas Imperfeitas, importa realçar um elemento do octógono central que, em nossa opinião, funciona como linha de demarcação da derradeira campanha construtiva, isto é, assinala com nitidez a chegada de João de Castilho à Batalha. Sob a balaustrada da janela do tambor, imediatamente acima dos arcos dos absidíolos, corre em toda a periferia octogonal um friso de pedra vazada, cujo módulo elementar é um par de "dragões" afrontados (Fig. 58); na realidade estão figurados dois seres mitológicos diferentes, um deles perfeitamente identificado como uma ave, de bico recurvado, o outro mais híbrido, mas as patas de ambos são idênticas, dotadas de garras.

---

<sup>122</sup> Nuno SENOS, “João de Castilho e Miguel de Arruda no Mosteiro da Batalha”, in *MURPHY*, 02, Julho 2007, p. 35.

A talha vazada é uma das marcas da arte mudéjar que o manuelino incorporou, registando-se a sua aplicação exemplar no portal das Capelas Imperfeitas, estando por isso longe de constituir, só por si, uma inovação castilhana. A novidade do alinhamento ornamental que ora apreciamos não é, portanto, a sua técnica escultórica, banal no estaleiro de Santa Maria da Vitória, mas sim a matriz do desenho. Trata-se da reprodução de motivos zoomórficos de inspiração clássica – os dragões afrontados –, i.e., grotescos colhidos nas gravuras de produção italiana a que anteriormente aludimos, e que terão sido incorporados na ementa da lavra de ornato batalhina a partir de 1528. Esta opção artística, que passa genericamente pela "colagem" de ornamento clássico em edifícios góticos, é porventura uma das marcas identitárias mais fortes do primeiro renascimento ibérico, traduzida na imensa fortuna do plateresco em Espanha e do manuelino português, e muito contribuiu, em ambos os casos, para a adopção tardia dos figurinos arquitectónicos transalpinos.

Face ao que ficou expresso, não hesitamos na inclusão deste lintel na campanha de João de Castilho. Trata-se aliás de um elemento importante de integração nas pré-existências das oito janelas do tambor que o mestre biscainho se propunha levar a efeito. Atente-se no cruzamento deste friso com os pilares nos vértices do octógono (Fig. 59): os dragões contornam o feixe de colunelos sem nunca com eles se interceptarem, o que prova a aplicação posterior dos elementos horizontais. Situação diferente é a do friso horizontal imediatamente acima deste, igualmente vazado mas baseado num módulo fitomórfico (Fig. 60), cujo remate com os escudos de armas revela a execução simultânea de ambos os elementos; a precedência deste friso relativamente à janela determinou, aliás, a altura da respectiva balaustrada, tendo-se feito coincidir o seu "parapeito" com o friso.

### 9.2.2. À luz da tratadística renascentista

Em rotura com o estafado figurino manuelino, João de Castilho terá ensaiado nas Capelas Imperfeitas uma construção de matriz clássica, cuja leitura nos sugere uma vinculação directa ao primeiro tratado de arquitectura publicado fora de Itália, *Medidas del Romano...*, composto em 1526 por Diego de Sagredo<sup>123</sup> (ca. 1490-1528).

Pode atribuir-se a origem dos diversos tratados de arquitectura surgidos nos séculos XV e XVI à necessidade que os arquitectos renascentistas sentiram de entender e divulgar Vitrúvio, justificando a adopção dos preceitos clássicos nas suas edificações (DESWARTE, 1981: 228). Em Portugal, a primeira publicação do género data de 1541, precisamente a edição de *Medidas del Romano* pelo impressor Luís Rodriguez, em Lisboa, com reedição em 1542.

*De Architectura*, de Vitruvius, cuja origem remota pode situar-se entre 35 e 25 a. C., gerou ao longo da história dezenas de reproduções manuscritas, datando a mais antiga do século IX (British Museum, Londres). Até ao século XV, altura em que a historiografia situa a "redescoberta" dos dez volumes do texto vitruviano, por Poggio Bracciolini (1380-1459) na abadia beneditina de Saint-Gall, são conhecidas cerca de trinta cópias. "A partir do séc. XV proliferam novos manuscritos, chegando praticamente à centena, entre transcrições completas e extractos."<sup>124</sup>

As primeiras obras do género datam do século XV: *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti, editado em Florença em 1485; *De Partibus Aedium*, de Francesco Mario Grapaldi (Parma, 1494); *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499 (atr. Francesco Colonna); *Divina Proportione* (Veneza, 1509), de Fra Luca Pacioli.

---

<sup>123</sup>Diego de Sagredo, *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Colunas, Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*, Toledo, 1526, en casa de Remo de Petras. Trata-se do primeiro livro sobre arquitectura publicado fora de Itália. O autor, clérigo, que foi capelão do cardeal Cisneros e de Joana "a louca", era bacharel de Artes pela Universidade de Alcalá de Henares; viajou por Itália entre 1518 e 1521, tendo visitado Roma e Florença. A partir de 1522 e até à sua morte, instalou-se em Toledo onde elaborou este tratado.

Da edição *princeps* de 1526 (Casa de Remón de Petras) foram publicadas várias reproduções facsimiladas, entre as quais: *Medidas del Romano*. Diego de Sagredo, (Edic. Fernando Marías y Felipe Pereda), Toledo, 2000, Antonio Pareja Editor, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla.

Existe também reprodução facsimilada de uma edição de 1549 (Toledo, Casa de Juan de Ayala), Intr. Fernando Marías y Agustín Bustamante, Madrid, 1986, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

<sup>124</sup>M. Justino MACIEL, *Vitrúvio. Tratado de Arquitectura*, Lisboa, 2009, IST Press, p. 20.

Nas *Medidas del Romano* o autor recorre a um processo narrativo tipicamente renascentista, o diálogo entre dois interlocutores: um pintor chamado Picardo e Tampeso (o próprio Sagredo), apresentado como "*familiar de la yglesia de Toledo*",<sup>125</sup> cuja "oração de sapiência" vai sendo explanada ao longo da obra a pretexto, curiosamente, da concepção de um sepulcro.

A filiação da janela batalhina no figurino sagrediano é particularmente notória na elaboração das pilastras, com fustes compósitos cuja complexidade, deixando transparecer a primazia da sintaxe decorativa sobre a ortodoxia vitruviana de uma arquitectura de ordens, parece emanar directamente das prescrições do frade toledano (Fig. 61-64). Concomitantemente, a datação da construção (1533) aponta necessariamente para a origem e/ou formação hispânica dos seus autores pois, como vimos, o tratado sagrediano apenas em 1541/2 teve divulgação em Portugal, passados 15 anos sobre a sua publicação toledana.

Estas pilastras, com secção de meia-coluna, ostentam três tramos distintos em apenas 1.50m de altura: um meio-cilindro com caneluras, ao qual se sobrepõe um tronco anelado, e finalmente um tramo tronco-cónico liso na ligação ao capitel coríntio. Segundo a nomenclatura de *Tampeso*, temos nas Capelas Imperfeitas da Batalha colunas "*dichas mōntruosas*".<sup>126</sup>

### 9.2.3. A escultura maneirista da Batalha

Pensamos que a escultura maneirista portuguesa tem nas Capelas Imperfeitas da Batalha uma etapa fundadora, precedendo cronologicamente o grupo escultórico da fachada da igreja de Nossa Senhora da Graça, em Évora, designado vulgarmente *Meninos da Graça*, apontado como "*registo de baptismo do maneirismo na escultura portuguesa*".<sup>127</sup>

Falamos do entablamento da arcada, um elaboradíssimo baixo-relevo, seguramente o registo artístico mais notável desta magnífica janela (Fig. 65-67). É um painel corrido, subdividido em dois quadros, ambos alinhados axialmente na

---

<sup>125</sup> *Medidas del Romano...*, Lisboa, 1542, p. 3.

<sup>126</sup> *Medidas del Romano...*, Lisboa, 1542, p. 36.

<sup>127</sup> Pedro DIAS, *A Escultura Maneirista Portuguesa, subsídios para uma síntese*, Minerva Editora, Coimbra, 1995, p. 39.

vertical com o correspondente arco, topejados e intercalados por pares de mascarões. Somos tentados a imaginar um perímetro completo com 16 molduras (2 por cada tramo do tambor octogonal), num encadeamento sequencial de quadros temáticos interligados por mascarões. Tal estrutura sugere-nos inevitavelmente o modelo adoptado por Rosso Fiorentino (1494-1540) e Francesco Primaticcio, dito Primaticcio (1504-1570), na decoração da galeria de Francisco I no castelo de Fontainebleau (1530-1539).

Neste entablamento da Batalha as personagens repetem-se em ambos os quadros, mas em cada um deles assumem figurações próprias, sugerindo duas cenas complementares de uma mesma narrativa (Fig. 68-69). As figuras principais são dois seres híbridos, humanóides, um masculino e outro feminino, com cabeça, tronco e membros superiores humanos, mas ostentando pujantes quartos anteriores reptilídeos. Participam em ambas as cenas seres (serpentes, dragões) em tudo idênticos aos grotescos zoomórficos que povoam as faces internas da arcada e os capitéis colunares (Fig. 70-73). Aparentemente por acção destes répteis, o casal humanóide sofre uma fantástica metamorfose, consubstanciada, entre outras alterações, pela transformação das mãos em patas (ou vice-versa).

Ocorre-nos de imediato uma hipotética fonte, as *Metamorfoses* de Ovídio, sem no entanto termos logrado identificar qualquer vinculação linear, mas não faltam nesta obra poética descrições potencialmente inspiradoras de uma expressão artística desta natureza:

*"Ele [Licáon] foge apavorado e, ao encontrar o silêncio no descampado, começa a uivar, enquanto se esforça, em vão, por falar. Concentra na boca toda a sua raiva, usa contra os rebanhos a fome de carnificina e ainda hoje se delicia com sangue. As suas vestes transformam-se em pêlos, os seus braços transformam-se em pernas. Torna-se um lobo, mas mantém os traços da fisionomia antiga."*<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup>OVÍDIO, *Metamorfoses*, Livro I, vers. 230-237. Seguimos a tradução directa do latim de Domingos Lucas, 2006, Lisboa, Nova Vega.

A mitologia grega e romana é fértil em imagens fantásticas referenciáveis neste contexto, como a dendromorfose das irmãs Helíades,<sup>129</sup> o banho do Hermafrodito,<sup>130</sup> enfim, seria fastidioso citar exaustivamente os dramáticos episódios que envolvem as personagens da prodigiosa invenção ovidiana.

Devemos atender à parcialidade deste entablamento, correspondente à oitava parte do tambor, pelo que a iconografia presente é um mero fragmento de uma narrativa sobre a qual apenas podemos especular. Estaremos perante uma mensagem de sentido proselitista, cujo conteúdo concreto nos escapa, mas que muito provavelmente pretenderá traduzir alegoricamente um diálogo de opostos, o tradicional confronto vícios/virtudes. Tratar-se-á, com toda a probabilidade, de um exercício de retórica cristã, que aqui se expressa através de simbologia pagã, o que constitui uma prática recorrente dos humanistas: a apropriação de uma estética profana como via para a exaltação da ética cristã.

O recurso às fontes mitológicas greco-romanas fez parte de um processo de integração natural do paganismo no movimento da Renascença, numa via conciliatória do Humanismo com os ideais cristãos (MARTINS, vol.1: 36). É neste contexto que deve ser entendida a cristianização de obras da literatura pagã, isto é a sua interpretação à luz da ética cristã, como foi o caso das *Metamorfoses* de Ovídio. “*L’attitude culturelle et sociale des humanistes est... caractérisée par l’amour de l’Antiquité, mais toujours dans le cadre de l’exégèse chrétienne des textes et des idées... la christianisation d’œuvres païennes... la transposition, en termes d’apologie chrétienne, de poèmes païens.*”<sup>131</sup> Não será fortuito que edições quinhentistas e seiscentistas do livro do *Genesis*, do Antigo Testamento, e publicações coetâneas das *Metamorfoses*, sejam ilustradas com as mesmas gravuras. Continuamos a citar Pina Martins: “*l’Humanisme... ne rompt avec aucune tradition. Il se borne même à continuer certaines traditions du Moyen Age, comme pour la*

---

<sup>129</sup>Idem, livro II.

<sup>130</sup>Idem, livro IV.

<sup>131</sup>José V. de Pina MARTINS, *Humanisme et Renaissance de l’Italie au Portugal – Les deux Regards de Janus*, Lisboa - Paris, 1989, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. I, p. 47.

*christianisation du texte d'Ovide, qui remonte au début du XIV<sup>e</sup> siècle, avec l'Ovide moralisé, paru sans nom d'auteur.*"<sup>132</sup>

Este *Ovídio moralizado* não seria, com toda a probabilidade, desconhecido do escultor que talhou o entablamento da Batalha. Trata-se, como é patente, de um imaginário de amplos recursos técnicos e artísticos, denotando simultaneamente uma grande actualidade e modernidade na sua formação.

As expressões fisionómicas de horror magistralmente definidas, particularmente na personagem masculina do painel direito (Fig. 74-75), transportam-nos ao fantástico *Laocoon* do Vaticano (entre outras analogias, as cabeças das serpentes são espantosamente semelhantes), agridem-nos o ouvido com arrepiantes urros de dor, saídos das profundezas do mundo primordial. Não será de todo implausível que o escultor batalhino conhecesse esta obra, uma espécie de tema fetiche dos artistas do Renascimento. Encontrado em 1506 durante as escavações *da Domus Aurea* de Nero, este grupo escultórico foi restaurado por Miguel Ângelo e instalado pelo Papa Júlio II nos jardins do Belvedere, constituindo a partir de então objecto de visita obrigatória para todos os artistas que demandassem Roma (DESWARTE, 1977: 119). Um desses visitantes foi Francisco de Holanda, que incluiu um desenho *do Laocoon* no seu álbum *das Antigualhas* (fol. 9v; fig. II). Naturalmente terão circulado desde muito cedo gravuras representando esta notabilíssima produção da Antiguidade Clássica, como se atesta pela sua reprodução em 1538 num dos fólios *da Leitura Nova* (*Estremadura*, livro 12).

O tema do entablamento batalhino afastar-se-á seguramente da punição infligida pela deusa Atena ao sacerdote de Apolo, Laocoonte, e aos seus dois filhos, que agonizam indefesos, atacados por pavorosas serpentes marinhas. Na janela da Batalha temos um casal (Adão e Eva?) de semi-humanos, mais humanizados num quadro que no outro, não parecendo implausível uma alusão ao pecado original. A metamorfose das personagens – transformação das mãos em patas – poderá significar uma regressão antropológica, o retorno à etapa anterior da criação

---

<sup>132</sup>José V. de Pina MARTINS, *Humanisme et Renaissance de l'Italie au Portugal – Les deus Regards de Janus*, Lisboa - Paris, 1989, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. I, p. 47.

primordial, como castigo pela desobediência às determinações divinas; tratar-se-ia neste caso, e uma vez mais, de um discurso pedagógico sobre valores morais cristãos expressos num episódio bíblico – a expulsão do Paraíso –, através de uma simbólica iconográfica profana.

Não menos exuberantes que o entablamento são os capitéis compósitos das pilastras, com ábacos de cornos profusamente adornados, um figurino que Castilho utilizaria igualmente no Convento de Cristo em Tomar. As figurações talhadas nos capitéis parecem oriundas dos mesmos modelos gravados que geraram a restante ornamentação de grotescos da janela. Não são reconhecíveis, em qualquer dos casos, temas narrativos concretos, constatando-se tão-só a expressão incontida da criatividade do imaginário, que livremente traduz a sua "*visão dionisíaca do mundo antigo, habitado sobretudo por sátiros e centauros, ao sabor do capricho do artista e sem qualquer intenção simbólica*".<sup>133</sup>

Estes laboriosos lavrantes não estão identificados; à falta de adequado suporte documental continuarão a ser operários anónimos arregimentados por Castilho. Num tempo marcado pelos princípios humanistas, a liberalidade profissional era, ainda assim, incipiente e muito residual.<sup>134</sup> Os artistas tinham a sua actividade constringida por um mercado de trabalho muito curto, restringido praticamente à encomenda régia ou indirectamente na área de influência desta. Os artistas e artesãos, na sua grande maioria não abrangidos pelos privilégios do mecenato, continuavam profissionalmente dependentes, porventura já não das *guildas* sectoriais de matriz medieval onde obrigatoriamente se agremiavam no passado, mas da disponibilidade contratual das famílias de empreiteiros, nomeadamente os Castilhos e os Arrudas, que monopolizavam a construção do reino.

Assim sendo, determinar os itinerários destes imaginários não é tarefa fácil. No caso da janela renascentista das Capelas Imperfeitas só conhecemos o nome do (alegado) mestre-de-obras, João de Castilho. Presumimos que o seu deambular

---

<sup>133</sup>Nicole DACOS; Vítor SERRÃO, "Do grotesco ao brutesco - As artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII)", in *Portugal e Flandres, Visões da Europa (1550-1680)*, Catálogo da Exposição, Lisboa, 1992, Instituto Português do Património Cultural, p. 37.

<sup>134</sup>Sobre a emancipação dos artistas veja-se a obra de referência Vítor SERRÃO, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, 1983, IN-CM.

permanente pelas inúmeras empreitadas que lhe estavam consignadas, afastam qualquer hipótese da sua lavra directa, pelo que outros mestres escultores devem ter estado no estaleiro batalhino neste período. Estão de resto bem documentadas algumas obras em que o empreiteiro geral Castilho aparece associado aos mais conceituados escultores de então, João de Ruão e Nicolau Chanterene. Não existe o menor vínculo documental destes nomes à Batalha, mas o trabalho escultórico da janela que apreciamos, a par das óbvias e naturais analogias artísticas com o obradoiro de Tomar, para onde João de Castilho terá levado o seu pessoal após o abandono do panteão duartino, revela curiosas aproximações formais com algumas criações da chamada *Renascença coimbrã* (A. Nogueira Gonçalves), particularmente as da oficina de João de Ruão.

Importa evidenciar, neste contexto, certos paralelos quer com obras anteriores à Batalha, como por exemplo o portal da Igreja da Atalaia (1528), em Vila Nova da Barquinha, ou bastante posteriores, como a Capela do Tesoureiro (1553-1564), proveniente da igreja de S. Domingos de Coimbra, hoje no Museu Machado de Castro (Fig. 79-86). Concretamente na ornamentação dos plintos do embasamento, comparando as cabeças humanas esculpidas nos três casos, pode pensar-se desde logo numa fonte comum, provavelmente os mesmos *taccuini* ou colecções de modelos,<sup>135</sup> mas mais do que isso, é perfeitamente plausível tratar-se do mesmo executante ou alguém da mesma oficina. Idêntica presunção é aplicável à generalidade da gramática ornamental comum às três obras.

Também no retábulo da capela do Santíssimo Sacramento (1566), na Sé Velha de Coimbra, igualmente atribuído a Ruão (DIAS, 1983: 90), são detectáveis estreitas similitudes com a janela renascentista das Capelas Imperfeitas da Batalha (Fig. 87-88), nomeadamente nos colunelos da última ordem, coríntia, muito idênticos na complexidade dos anéis, na modelação concheada dos tramos/balaústre, etc. Interessa-nos ainda reportar a lavra de mascarões flagrantemente semelhantes aos do entablamento das Capelas Imperfeitas, em obras coimbrãs do início do século XVII, executadas portanto após a morte de João de

---

<sup>135</sup>Um destes estojos de modelos que os artistas utilizavam, por exemplo como catálogo de poses de retrato, é o conhecido *Wiener Musterbuch*, hoje no Kunst Historisches Museum, de Viena (inv. KK 5003).

Ruão (1580). Vejam-se, por exemplo, os portais da igreja de S. João da Almedina, integrada no Museu Machado de Castro (Fig. 89-90), provenientes do antigo Convento de Santana (DIAS, 1983: 60).

A intensa circulação dos mestres construtores no circuito ibérico dos principais obradoiros do século XVI terá originado em paralelo, a julgar pelos registos já conhecidos, um importante movimento migratório de mão-de-obra nómada, cujos principais artífices estariam certamente sujeitos a constante mobilidade. Neste contexto, não custa admitir que a equipa formada por João de Castilho na Batalha se tenha desmembrado com o embargo dos trabalhos das Capelas Imperfeitas, com parte dos mestrais regressando à proveniência, porventura coimbrã, seguindo outros para Tomar, Lisboa, ou qualquer outro estaleiro deste, ou de novos patrões que requisitassem os seus serviços.

Escreveu Vergílio Correia (1888-1944) que a "varanda" das Capelas Imperfeitas *"nada tem que ver com o renascimento dos mestres francêses de Coimbra, estando mais perto da exuberância e do sensualismo dos plastífices de Tomar."*<sup>136</sup> A compartimentação da produção escultórica quinhentista em "escolas" regionais estanques, implícita nesta apreciação do venerando mestre, esbater-se-á se forem atendíveis as relações que acabámos de conjecturar.

### **10. A reforma joanina: um convento desaparecido.**

Em meados do século XIX o mosteiro da Batalha foi objecto da primeira operação de restauro monumental em Portugal, dirigida por Luiz da Silva Mouzinho de Albuquerque (1792-1847), ao abrigo da qual se procedeu à demolição pura e simples de parte significativa das dependências conventuais batalhinas. Cerca de 3.400,00m<sup>2</sup> do extenso terreiro exterior hoje adjacente ao edifício pelo lado nascente, resultaram precisamente de tal intervenção (Fig. 91). Esta área correspondia, em grande medida, à campanha de obras quinhentista (1550/60?) promovida por D. João III, no âmbito de um vasto programa integrado de reformas conventuais que envolveu, para além da Batalha, outras grandes instalações

---

<sup>136</sup>Vergílio CORREIA, *Batalha: Estudo Histórico-Artístico da Escultura do Mosteiro da Batalha*, (vol.II). Monumentos de Portugal, Porto, 1931, Litografia Nacional, pp. 67-68.

religiosas como o Convento de Cristo em Tomar (início em 1529/30) e o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (início em 1531).

O levantamento levado a cabo por James Cavanagh Murphy é de crucial importância para a reconstituição do convento desaparecido (Fig. 92). Como já referimos, este arquitecto irlandês foi hóspede dos dominicanos batalhinos em 1789, durante mais de três meses, tendo procedido a um aturado registo gráfico do edifício, parcialmente publicado entre 1792 e 1795 com o título *Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalha*.<sup>137</sup> Para além desta monumental edição, hoje valiosíssima peça de colecção, conhecemos ainda algumas dezenas de peças desenhadas que nunca chegaram a ser publicadas, actualmente à guarda da *Society of Antiquaries of London*, reunidas numa compilação que inclui preciosos elementos do "caderno de campo" de Murphy, como rascunhos com cotas e anotações diversas, esboços de detalhes e cartas manuscritas (ref. SAL/MS 260).<sup>138</sup>

Estes elementos transmitem-nos uma leitura bastante clara das instalações conventuais batalhinas após a reforma joanina de meados do século XVI (presumindo-se que a configuração do complexo não terá sofrido alterações substanciais até finais do século XVIII). Havia então quatro claustros: O claustro principal, o mais antigo, adossado à parede norte da igreja, que se manteve até hoje sem alterações de monta; o claustro de D. Afonso V,<sup>139</sup> cuja estrutura base se mantém, pesem embora as transformações levadas a cabo durante a campanha de obras quinhentista e as sucessivas adaptações implicadas na instalação de serviços diversos nas dependências conventuais já em pleno século XX. O claustro dos irmãos conversos (*Lay Brothers' Cloister*),<sup>140</sup> também designado claustro da botica e um claustro "de serviço" (*Servants' Cloister*)<sup>141</sup> foram suprimidos pelo restauro oitocentista.

---

<sup>137</sup>James Cavanagh MURPHY, *Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalha in the province of Estremadura in Portugal*, Londres, 1795, impresso por I. & J. Taylor.

<sup>138</sup>Neste trabalho utilizámos uma cópia microfilmada do manuscrito, que nos foi disponibilizada pela Professora Doutora Maria João Neto, do Instituto de História da Arte da FLUL, a quem penhoradamente agradecemos.

<sup>139</sup>Equivocamente designado no manuscrito SAL 260 *Claustro del Rey Dom Duarte*.

<sup>140</sup>Marcado pela letra *N* na planta publicada por Murphy.

<sup>141</sup>Marcado pela letra *L* na planta publicada por Murphy.

Estes dois claustros eram confinados a nascente por um longo corpo paralelepípedo com 2 (3) pisos, presumivelmente coberto por um telhado de duas águas, que se estendia no sentido sul-norte numa extensão de 136,00 metros, desde a parede norte que liga as Capelas Imperfeitas à cabeceira da igreja, envolvendo a sacristia e a sala do capítulo. O topo norte desta ala conventual não está representado na planta publicada por Murphy (nível térreo), verificando-se que tal desenho foi interrompido sensivelmente a meio do celeiro devido à formatação da folha. No entanto, o sector em falta é perfeitamente reconstituível a partir dos dados fornecidos pelo manuscrito SAL 260,<sup>142</sup> conforme a planta por nós elaborada, reproduzida em anexo (Fig. 98).

A avaliar pelas plantas de Murphy a volumetria deste corpo do edifício seria determinada por uma cêrcea de dois pisos, mas outros elementos de análise obrigam-nos a considerar a existência de um andar intermédio, pelo menos parcialmente, entre os dois níveis registados pelo arquitecto irlandês. Desde logo porque é precisamente essa a organização espacial remanescente da intervenção oitocentista, cujas cotas de nível e acessos verticais induzem à nossa conjectura. Depois porque os próprios registos de Murphy incorporam escadas cujo desenvolvimento vertical não se compreende considerando unicamente os dois níveis documentados; estão nestas circunstâncias as duas escadas localizadas nas imediações da "casa da lenha" (fólio 76), sem qualquer interacção com o piso térreo. Por outro lado podemos constatar na planta publicada o arranque de uma escada que permite aceder "à roda do corredor dos conversos" a partir da portaria,<sup>143</sup> sendo que tal corredor só pode localizar-se por cima da abegoaria, armazéns, oficinas, etc., mas numa cota subjacente ao dormitório dos professos. Para Pedro Redol "*é legítima a suposição de que, em ambas a alas do claustro [da Botica], existisse um entrepiso que não foi desenhado*" onde se situaria a enfermaria do convento, permitindo ainda o fornecimento à comunidade, por intermédio da roda, de medicamentos elaborados na botica.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup>Fólios 68, 72 e 76, reproduzidos no Anexo, fig. 93, 94 e 95, respectivamente.

<sup>143</sup>Escada assinalada com a letra *q*, a que corresponde a designação original *Stairs leading to the Wheel of the Lay Brothers' Corridor*.

<sup>144</sup>Pedro REDOL, *Batalha. Viagem a um Mosteiro desaparecido com James Murphy e William Beckford*, Batalha, CEPAE, 2011, p. 34.

Testemunho igualmente abonatório sobre a existência de três pisos e não apenas dois nesta ala conventual é a gravura publicada em 1865 no *Archivo Pittoresco*, ilustrando um artigo de Ignácio de Vilhena Barbosa.<sup>145</sup> Sendo esta gravura "*copiada de uma photographia*", conforme o autor refere na página 321 da obra citada, a credibilidade de tal documento não pode ser escamoteada. Com as Capelas Imperfeitas em primeiro plano, esta imagem incorpora, à direita, um troço da fachada conventual entretanto demolida, onde claramente estão marcados três registos. No nível mais elevado vemos cinco janelas dispostas a intervalos regulares, correspondendo plausivelmente às celas do dormitório dos professos; o nível imediatamente abaixo é marcado por janelas idênticas, porém em número inferior e desalinhadas relativamente às do piso superior. Por razões que não são evidentes, não conseguimos vislumbrar qualquer vão do piso térreo, mas estes dois níveis de fenestrações, pelo seu afastamento ao solo, só podem corresponder aos 1º e 2º andares do edifício.

Pareceu-nos pertinente reconstituir a posição do observador nesta imagem,<sup>146</sup> assim estabelecendo com relativa exactidão que parte da fachada conventual foi captada na fotografia. No limite esquerdo da gravura vemos a janela mainelada praticada na parede que liga as Capelas Imperfeitas à cabeceira da igreja, o que baliza o alinhamento sul do cone teórico da tomada de vista; a amplitude do campo decorre do afastamento do observador, mas percebe-se que a fachada à esquerda da portaria dificilmente seria visualizável nesta imagem. Não podemos contudo deixar de admitir alguma eventual "pós-produção" na gravura em análise, uma vez que o muro da cerca, com a porta do carro muito próxima da portaria, e a própria igreja de Santa Maria-a-Velha, elementos cuja volumetria ocultaria as aberturas no piso térreo do edifício, estão seguramente no campo de visão do observador, mas não foram representados.<sup>147</sup>

À margem deste exercício teórico, também os desenhos de Murphy, em particular o esboço do piso superior (MS 260, fólio 76), nos induzem a conjecturar

---

<sup>145</sup>*Archivo Pittoresco, Volume VIII*, Lisboa, Typographia de Castro Irmão, 1865, p. 297. Reproduzimos esta gravura em anexo, fig. 96.

<sup>146</sup>Anexo, fig. 97.

<sup>147</sup>Idem, *ibidem*.

que entre as Capelas Imperfeitas e a "Casa das Horas" (capela adjacente às dependências do prior do lado sul) o edifício se restringia ao rés-do-chão, isto é, a ligação registada pelo arquitecto irlandês como "*Corridor leading to the Church*" (assinalado na planta publicada com a minúscula *s*), posteriormente baptizada "*corredor da Via Sacra*" é uma construção térrea, sem qualquer andar sobreposto. Em apoio desta asserção, e para além da argumentação anteriormente aduzida, alegamos ainda o registo documental do "conserto do telhado da Via Sacra" levado a cabo em 1842.<sup>148</sup>

Tudo isto reforça a nossa convicção de que a gravura em apreço do *Archivo Pittoresco* traduz de facto uma parte da fachada nascente do convento a norte da portaria e não a sul.

### 10.1. Proposta de reconstituição gráfica

Com base no levantamento de Murphy, não apenas os desenhos publicados mas também os preciosos elementos do manuscrito 260 da Society of Antiquaries of London, elaborámos a nossa proposta de reconstituição das instalações conventuais batalhinhas na sua reconfiguração quinhentista, decorrente da reforma ordenada por D. João III. Neste sentido foram produzidas as plantas do piso térreo, do piso elevado e da cobertura e ainda duas vistas perspectivadas, uma geral de nordeste e uma parcial da zona de entrada (Fig. 98-102).

A especulação a que nos propomos, por um elementar imperativo de consistência, assenta em formas precisas e volumetrias concretas, as quais só podem traduzir-se através do desenho – disciplina nuclear da arquitectura –, ferramenta insubstituível num exercício de percepção, desejavelmente global, do património edificado. Tal conceito operativo é aplicável a qualquer objecto de estudo no âmbito da nossa disciplina e particularmente relevante quando se trata de edifícios desaparecidos, mutilados, ou tão só incompletos, como se verifica no caso presente.

Este exercício assentou nos seguintes critérios:

---

<sup>148</sup>Maria João Baptista NETO, *James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XIX*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997, p. 215.

1. As plantas foram impressas na escala 1/250, que corresponde ao formato convencional do desenho de arquitectura que mais se aproxima da escala adoptada por Murphy na planta publicada (1/276, aproximadamente).
2. Estabelecemos como base de trabalho fiável o levantamento digital actual, patrocinado em 2005 pelo então IPPAR, cujos ficheiros CAD nos foram diligentemente facultados pela Direcção Geral do Património Cultural.<sup>149</sup>
3. Os desenhos de Murphy foram adaptados digitalmente à geometria (mais rigorosa) das plantas actuais por intermédio de sobreposições e acertos sucessivos baseados em referências construtivas comuns.
4. As anotações de cotagem originais foram transformadas em unidades actuais, considerando as seguintes equivalências: Pé=30,48cm; Polegada (12 Pés)=2,54cm.
5. Para a determinação das alturas das fachadas foram transpostas as cotas dos pavimentos actuais e as da generalidade dos beirados existentes.
6. O dimensionamento e tipologia dos vãos baseiam-se nas indicações de Murphy, quando existem, e em modelos coetâneos de edificações similares (Mosteiro de Alcobaça, Convento de Cristo em Tomar e Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra).

O nosso objectivo não foi a análise global do trabalho de Murphy, mas tão-só a reconstituição mais fidedigna possível das dependências conventuais do complexo batalhino, tentando compatibilizar o levantamento oitocentista com os alinhamentos inevitavelmente coincidentes do edificado subsistente. Certas discrepâncias da

---

<sup>149</sup>Agradecemos ao arquitecto João Seabra Gomes, director do Departamento de Estudos, Projectos, Obras e Fiscalização da DGPC e à arquitecta Maria Fernandes, do mesmo Departamento, a disponibilidade e prontidão com que acederam à nossa solicitação.

planta gravada em Londres relativamente aos rascunhos correspondentes produzidos na Batalha, sugerem que muitas omissões da recolha de campo terão sido resolvidas por estimativa e reconstituição de memória, o que em certos detalhes nos leva a atribuir maior credibilidade ao rascunho que ao desenho final. Apenas a título de exemplo refiram-se as evidentes inconsistências da planta no que diz respeito ao Claustro da Botica (designado *Lay Brothers Cloister*, letra *N*, no desenho publicado). Confrontando a planta editada com o respectivo esquisso (SAL, mn. 260, fólio 72) verificamos que foram suprimidos, certamente por lapso, dois contrafortes (um em cada uma das fachadas oeste e norte), tendo ainda sido introduzidas alterações apreciáveis na compartimentação das construções envolventes, nomeadamente nas dependências "vv" (*Artificers' Store-rooms*), "W" (*Magazines for provisions*), "Y" (*Labourers' Apartments*) e "aa" (*Stalls for Cattle*).

Percebe-se que o levantamento foi mais abreviado nas instalações monásticas que no restante edifício. Na representação do claustro de D. João I, da sala do capítulo, da sacristia e, sobretudo, da igreja, capela do Fundador e capelas imperfeitas está implícito um trabalho de campo exaustivo, um rigor que vemos traduzido no detalhe da cotagem, o que não é observável no desenho das zonas "residenciais" do complexo. Compreende-se, de certa forma, este tratamento diferenciado, justificado pela complexidade da arquitectura gótica, cuja representação – não devemos esquecer – foi a razão fundamental da permanência de Murphy no mosteiro.

Contudo, pareceu-nos oportuno sujeitar a planta publicada à confrontação com as estruturas nela representadas cuja morfologia e alinhamentos originais subsistem, exercício que conduziu a alguns ajustamentos constantes na nossa planta em anexo. As discrepâncias detectadas decorrem, por um lado, de uma ortogonalidade presumida na planta de Murphy, mas que a realidade está longe de confirmar, aspecto particularmente determinante do rigor no desenho de arquitectura, sendo que a tais discrepâncias não deve ainda ser estranha a pressão do prazo face aos meios disponíveis para tão ciclópica tarefa. Das treze semanas que Murphy permaneceu no convento da Batalha, 21 dias foram passados de cama, com

"febres persistentes",<sup>150</sup> supostamente originadas pelo ritmo extenuante de um labor dia e noite, interregno que reduz drasticamente os dias de trabalho efectivos da campanha.

As fontes não revelam quantas pessoas participaram no levantamento, mas a comparação das anotações apostas nos desenhos de campo com a caligrafia das cartas enviadas por Murphy ao seu patrono William Conyngham, sugere o envolvimento de, pelo menos, um ajudante, o que ainda assim não terá evitado que as construções não góticas do complexo dominicano tenham sido objecto de medição mais expedita.

Quanto ao(s) piso(s) elevado(s) do convento conhecemos apenas um esboço de planta, que Murphy terá riscado *in loco* à mão levantada (SAL, mn. 260, fólio 76), com o título "*Plan of the second story of the Monastery*". Trata-se de um esquema geral de compartimentação, que apesar do seu traçado rudimentar nos fornece preciosas indicações para a compreensão do organigrama funcional do complexo monástico. O dormitório dos professos ocupava a ala nascente do edifício, com celas individuais uniformemente distribuídas ao longo de um extenso corredor que ligava as dependências do prior, situadas sobre a portaria, à livraria.

Com excepção da livraria e dos aposentos priorais, contam-se nesta ala 24 compartimentos, alguns dos quais não deverão corresponder propriamente a celas, como é o caso de duas dependências que não são servidas de qualquer janela. Questionamo-nos ainda se os cinco cubículos alinhados no flanco noroeste do citado corredor, integrariam originalmente o dormitório, ou se, pela sua localização privilegiada na zona do *studium* conventual, não poderão ter correspondido às instalações dos estudos universitários criados no mosteiro por ordem de D. João III em 1539.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup>Pedro REDOL, *Viagem a um Mosteiro desaparecido com James Murphy e William Beckford*, Batalha, Centro do Património da Estremadura, 2011, p. 14.

<sup>151</sup>Joaquim Veríssimo SERRÃO, "Do Mosteiro da Vitória à Vila da Batalha", in *Actas do I Encontro sobre História Dominicana*, Porto, Arquivo Histórico Dominicano Português, 1979, pp. 174-175: "*O Capítulo provincial de 1540 ordenou fazer da Batalha uma das Universidades da Ordem dominicana... A Ordem apenas dispunha de uma Universidade em Lisboa, fundada no tempo de D. Manuel, e que se chamava o Colégio de S. Tomás... D. João III determinou que o Colégio lisbonense se fixasse no mosteiro da Batalha, precisamente no ano de 1539, quando Frei Bartolomeu do Vale... aqui se veio a instalar como mestre teólogo*".

Sabemos da importância que a livraria conventual assumia num instituto dominicano, e não será por isso casual o destaque que a orgânica do projecto quinhentista lhe atribuiu, junto da monumental varanda que rematava o topo norte deste sector. Trata-se de um espaço amplo com uma área superior a 70 m<sup>2</sup>, presumivelmente trivalente (*studium, armarium, scriptorium*). "*Estes três elementos dum convento dominicano... constituiriam uma espécie de centro nervoso da vitalidade intelectual dum instituto e dos seus membros. A Batalha não foi excepção mesmo que só tardiamente (1497) se documente expressa menção à livraria conventual, situada em piso de sobrado, «Em a crasta noua», isto é, no claustro afonsino.*"<sup>152</sup> Deste precioso apontamento se conclui que a *library* referenciada por Murphy serviu para acomodar, em novas instalações, o *scriptorium* monástico anteriormente situado no claustro D. Afonso V.

O dormitório dos noviços estava isolado no extremo oposto do convento, instalado sobre a zona da cozinha, refeitórios, etc., ocupando integralmente o andar superior da ala poente do caustro afonsino. O esboço de Murphy (MS 260, fólio 76) mostra-nos, ainda que muito parcialmente, as divisórias de seis celas, as quais, pelas dimensões apontadas, se presumem colectivas.<sup>153</sup> O sector poente da galeria exterior estava então reservado à circulação do noviciado, encerrado com paredes cujas marcas são ainda hoje bem visíveis. Do lado norte, a divisória desenvolvia-se a "meia-esquadria", coincidindo com o arco rampante da cobertura; na extremidade sul o traçado era ortogonal, incorporando a porta de acesso, nas imediações da qual se situava a capela privativa da casa dos noviços, ocupando o espaço correspondente à passagem, no piso térreo, entre os dois claustros actuais, no topo oeste da adega dos frades. No parapeito pétreo da galeria podem observar-se reentrâncias (chumbadouros) cuja regularidade e alinhamento indiciam que um qualquer tipo de gradeamento reforçava a clausura do noviciado.

Na ala norte do claustro D. Afonso V estavam alinhadas as 12 celas individuais do dormitório dos conversos, e na sua continuidade para nascente

---

<sup>152</sup>Saul António GOMES, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV...*, p. 326.

<sup>153</sup>Frei Luís de Sousa faz referência a vinte e quatro celas "Em casa de Noviços". *História de S. Domingos...*, Livro Sexto, Capitulo XVIII.

articulavam-se as dependências da hospedaria, cujo volume se estendia então até à ala dos professores, confinando a norte o claustro da botica.

No desenho deste piso estão ainda "alinhavados" alguns espaços cuja utilização não é clara, integrados num volume de construção que coincide, grosso modo, com as galerias que actualmente compõem a ala nascente do claustro de D. Afonso V. Tais compartimentos estavam distribuídos de ambos os lados de um extenso corredor central que separava os aposentos dos professores da hospedaria, e que terminava, a norte, numa varanda ou mirante. Murphy identificou dois destes espaços como "cozinha do prior" e "casa da lenha", mas das restantes dependências desta ala não temos qualquer indicação de uso.

A terceira planta incluída nesta reconstituição diz respeito às coberturas (Fig. 100). A disposição dos vários volumes do edifício sugere a articulação mais ou menos óbvia de telhados de duas águas, em consonância com os modelos conhecidos da mesma época. Sobre o corredor da *via sacra* a cobertura é de pendente única, modelo que melhor se adapta à geometria do espaço, estreito e longilíneo, simplificando também o remate com os telhados adjacentes. De natureza excepcional é a solução adoptada na zona da varanda da hospedaria, não apenas porque tal modelo é sugerido por uma gravura de William Kinsey publicada em 1828 (Fig. 103), a qual comentaremos no capítulo seguinte, mas ainda porque a volumetria do corpo em causa e a sua articulação com os restantes telhados se adequa a uma cobertura de quatro águas.

Todos os telhados têm 50% de pendente. Em construções similares da mesma época verificámos inclinações díspares: entre 46,8% e 64% no mosteiro de Alcobaça, 47,8% no convento de Cristo em Tomar. Na Batalha podemos determinar a pendente original nas empenas subsistentes da zona da cozinha e refeitório (74,5%), mas não seria historicamente plausível a transposição de parâmetros góticos para telhados quinhentistas, lógica que parece ter sido aplicada nas coberturas actuais (entre 42% e 60%).

## 10.2. O levantamento de Murphy e a observação de Kinsey

A única imagem geral do convento da Batalha anterior ao restauro/demolição oitocentista é uma preciosa gravura de Joseph Skelton, sobre desenho original do reverendo William Morgan Kinsey, integrada no álbum de viagem *Portugal Illustrated* (1828). Trata-se de uma vista de norte que, entre outras curiosidades, nos mostra a igreja de Santa Maria-a-Velha sem telhado, bem como a ala conventual nascente (dormitório dos professos) igualmente em ruínas (Fig. 103). Tal representação encontra sustentação histórica na destruição causada pelas tropas napoleónicas que em 1810 incendiaram o convento, mas outros detalhes arquitectónicos da gravura são manifestamente inconsistentes com o levantamento de Murphy e com os escassos vestígios arqueológicos.

Salta à vista, desde logo, a completa supressão do corpo construtivo correspondente à hospedaria, o que faz com que o claustro da botica não esteja confinado pelo lado norte, bem pelo contrário comunica abertamente com a cerca. Tratar-se-á de uma distorção do desenho pois, ainda que o incêndio de 1810 possa ter destruído também esta parte do convento, é pouco plausível não terem pelo menos subsistido as sólidas alvenarias exteriores registadas por Murphy em 1789.

Verificamos também que o muro da cerca, que sabemos ter existido no alinhamento da fachada poente da igreja de Santa Maria-a-Velha, aparece aqui com início na varanda da biblioteca monástica, o que também só pode ser atribuído a erro de interpretação. A própria fachada do dormitório dos professos voltada ao claustro, incorporando dois janelões rasgados de alto a baixo, mostra que esta ala conventual foi confundida com a igreja velha, como já foi sugerido (REDOL, 2011: 25).

Igualmente inverosímil é a representação do alçado interior do claustro D. Afonso V voltado a norte, cuja varanda foi encerrada com parede contínua, rasgada por 13 janelas. No topo norte da ala poente, onde seria espectável o volume correspondente ao noviciado, depara-se-nos uma empena que julgamos parte do corpo da cozinha/refeitório, registo que, apesar de estranho, poderá atribuir-se ao eventual colapso do dormitório dos noviços à passagem das tropas francesas.

Sobre a varanda da hospedaria, Kinsey apresenta-nos uma espécie de torreão ou mirante de problemática interpretação. Na planta publicada por Murphy a representação da varanda é bastante clara e os elementos do caderno de campo mostram que o respectivo levantamento foi minucioso. Vemos no piso térreo um pórtico em forma de "u" cuja estrutura não terá sido dimensionada para suportar apenas a varanda; paredes com uma espessura superior a dois metros pressupõem a erecção de um volume construtivo que certamente se destacaria em altura relativamente ao piso superior. Esta estrutura não encontra correspondência no rascunho do segundo piso, o que não é de estranhar atendendo à natureza elementar do desenho. Na nossa proposta de reconstituição as divisórias do 1º andar foram posicionadas em conformidade com a geometria das paredes-mestras do rés-do-chão, cujos alinhamentos são estruturalmente determinantes, de acordo, aliás, com as prescrições do próprio Murphy.<sup>154</sup>

Na gravura de Kinsey o volume do mirante sobre a varanda é saliente relativamente ao plano da fachada, solução que, a ter alguma vez existido, só pode ter sido materializada após 1798, pois o levantamento de Murphy não se coaduna com tal configuração. Pouco credível é o desaparecimento da saliência em causa no sentido da largura, aproximadamente metade da varanda, sugerindo o apoio – altamente improvável – da parede nascente do mirante a meio da abóbada da varanda. Por tudo isto nos pareceu razoável admitir que o gravador terá interpretado erroneamente o esboço de campo, e que o torreão ou mirante é um volume paralelepípedo definido planimetricamente pelas prumadas da varanda e pelo plano da fachada no 1º andar.

### 10.3. Intervenção no período filipino

A nossa proposta de reconstituição assume uma distinção clara entre as construções decorrentes da reforma joanina, presumivelmente levadas a cabo por volta de 1550-60 (REDOL, 2011: 65) e uma intervenção que, em nossa opinião, só pode ter ocorrido após 1588, em plena vigência da monarquia dual filipina.

---

<sup>154</sup>"... in making a fair drawing of the second story we must be regulated in the principal walls by the plan of the under story..." (MS 260, fólio 76).

Recuperamos aqui um documento já referenciado em capítulo anterior e que diz respeito a uma alteração preconizada pelo provincial Frei João da Cruz, em 25 de Janeiro de 1588, constando de "*huma varanda que va sair a capela mor pera não irmos pelas crastas e sancrestia.*"<sup>155</sup> As palavras do provincial dominicano sugerem que mesmo após a reforma patrocinada por D. João III, a ligação entre as dependências conventuais e a igreja não garantia aos frades o adequado recato, condizente com o rigor da clausura decorrente das disposições tridentinas. O acesso ao coro far-se-ia então através dos claustros, entrando-se na igreja directamente na nave central, junto à escada do órgão ou, em alternativa, atravessando a sacristia.

Sabemos, através da *História de S. Domingos*, que havia de facto uma circulação adequada à privacidade reclamada por Frei João da Cruz: "*No corredor que dece do Convento para a capella de Santa Barbara.*"<sup>156</sup> Trata-se, seguramente, do "*Corredor Chamado da-Via-Sacra, construção ignobil feita pelos extintos*",<sup>157</sup> demolido na segunda metade do século XIX e que corresponde, sem a menor dúvida, ao "*Corridor leading to the Church*" que Murphy registou na sua planta. Este corredor tem um desenvolvimento longitudinal de 33,50m e uma largura superior a três metros; é ligado por escadas em ambos os topos e o seu pavimento estaria alteado cerca de 2,50m. Tal alteamento justificará a designação "*varanda*", com o sentido actual de uma galeria sobreelevada e não um corredor térreo.

Segundo a nossa conjectura, esta ligação não existiria em Janeiro de 1588; de contrário não se compreende o imperativo do provincial dominicano. Analisando a planta publicada por Murphy, detectamos uma junta de construção na parede norte das escadas que marcam o início da referida galeria (referência *r - Stairs leading to the principal Cells*). Onde seria espectável uma única parede, a separação entre tais escadas e o *recebimento de dentro* (espaço registado por Murphy com a designação *K - Servants' Hall*), é feita com a junção de duas paredes, cuja espessura total é superior a 2,50m. Esta particularidade construtiva decorre, parece-nos, de duas

---

<sup>155</sup> Publicado por Saul António GOMES in *Jornal O Mensageiro*, Leiria, 2 de Setembro de 2010. Texto integral em anexo, p. IX.

<sup>156</sup> Frei Luís de SOUSA, *História de S. Domingos (...)*, p. 283.

<sup>157</sup> "Resumo dos trabalhos feitos no Edifício Monumental da Batalha..." in Maria João NETO, *James Murphy e o Restauro do Mosteiro...*, p. 198.

intervenções em tempos distintos, justificação que é perfeitamente consistente com a restante argumentação que apoia a nossa asserção.

Na obra joanina original não haveria portanto qualquer construção entre o *hall dos criados* [K] e as Capelas Imperfeitas, o que significa que as paredes da Sala do Capítulo, Sacristia e Capela de Santa Bárbara voltadas a nascente só deixaram de ser exteriores após a intervenção projectada por Frei João da Cruz. Esta intervenção poderá portanto situar-se entre 1588 e 1622/23, decorrendo o limite superior deste intervalo da datação da própria *História de S. Domingos*.

#### 10.4. Interacções com a igreja de Santa Maria-a-Velha

O fólio 68 do manuscrito 260 da SAL incorpora uma curiosa anotação de Murphy: "*The remains of an old chapel stands here [nas imediações da portaria e porta do carro] wich existed before this building and where King John made the vow to build Batalha if ... Battle of Aljubarota*". A citada capela não é representada, mas trata-se de uma referência – embora equívoca – à igreja de Santa Maria-a-Velha, cuja existência naquele local, de acordo com o relato seiscentista de *O Couseiro*, remontará à fundação do mosteiro, tendo subsistido até à década de 1960, data em que a sua capela-mor foi demolida.

*"Tanto que el-rei D. João 1.º deu principio á obra d'este convento, mandou fazer a ermida de N. Senhora da Victoria, juncto a elle; porque, como os officiaes que trabalhavam n'ella, pedreiros, cabouqueiros e servidores, eram muitos em numero, por não irem á missa a Porto de Moz, que ficava sendo para elles trabalho excessivo, porque dista da batalha legua e meia, mandou fazer esta ermida: a qual tem porta para o convento, por dentro; por onde os padres se servem para ella, e todos os domingos, e dias santos n'ella tem missa. Tem o altar mór um retábulo, de pedra, e em nicho d'elle, a imagem da Senhora, de vulto, e dois altares collateraes; um de S. Jorge e outro de S. Domingos, em pintura. N'esta ermida se enterram os mais moradores da villa, porque, como não póde ser na igreja do convento nem no claustro, por ser convento real, se mandam sepultar n'esta ermida."*<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup>*O Couseiro ou Memórias do Bispado de Leiria*, Braga, 1868, Typographia Lusitana, cap. 75º, p. 107.

Tratava-se, então, da igreja da comunidade laica, e a sua fundação em simultâneo com o arranque do complexo conventual terá sido justificada pela necessidade de assistência espiritual à legião de operários que desde finais de trezentos acorreram ao estaleiro batalhino, servindo igualmente de capela funerária. *"Para estes officios ecclesiasticos se edificou huma pequena capella, de que ainda existem as ruinas, não longe da entrada principal do mosteiro, a qual em muitos documentos do cartorio, desde o anno de 1429 até o de 1494, e ainda depois, se denomina, ora a igreja de santa Maria, ora a igreja velha, ou a igreja de santa Maria a velha: e sem duvida servio, não só para nella celebrarem os religiosos o santo sacrificio da missa, e prégarem a palavra de Deos; mas tambem para d'ali se administrarem os sacramentos aos officiaes, e pessoas empregadas n'aquellas obras, em quanto o augmento da povoação fixa e permanente não obrigou a erigir o lugar em villa, e a criar nella parochia separada, edificando-se em sitio mais conveniente igreja parochial, que ao presente existe, e he da invocação de Santa Cruz."*<sup>159</sup>

Outras valências funcionais do templo estão igualmente bem documentadas. De acordo com o exaustivo levantamento de Saul António Gomes, Santa Maria-a-Velha era regularmente sede de actos notariais *"de 1390 a 1460, os espaços estratégicos para a consumação de actos de direito privado são a igreja de Sta. Maria-a-Velha (79,1%)"*<sup>160</sup> e mesmo de reuniões do capítulo dominicano *"o Capítulo conventual começou por reunir em Sta. Maria-a-Velha e só tardiamente parece ter eleito a sala capitular para a execução das reuniões."*<sup>161</sup> Sabemos que esta igreja estava integrada na cerca conventual, conforme a descrição do pároco da vila da Batalha em 1756: *"Os Religiozos para o culto divino uzam da igreja de Nossa Senhora da Vitoria, que tem porta a rua, e porta para o pateo do mesmo Convento e esta igreja está conjunta a portaria."*<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup>D. Fr. Francisco de S. LUIZ, *Memoria Historica sobre as obras do Real Mosteiro de Santa Maria da Victoria chamado vulgarmente Da Batalha*, Lisboa, 1827, Academia Real das Sciencias, pp. 7-8.

<sup>160</sup>Saul António GOMES, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV...*, p. 130.

<sup>161</sup>Idem, *ibidem*, p. 282.

<sup>162</sup>Saul António GOMES, *Notícias e Memórias Paroquiais Setecentistas*, - 3. Batalha, Viseu, 2005, Palimage Editores, pp. 60-61.

A articulação igreja-convento terá perdurado até meados do século XIX, quando a demolição das instalações monásticas quinhentistas transformou a *igreja velha* da Vitória num edifício isolado, quebrando-se assim a lógica urbanística do mais antigo centro cívico da Batalha. Não caberia no âmbito do nosso estudo a abordagem das sucessivas transformações ocorridas na envolvente do mosteiro, nomeadamente as trágicas intervenções do Estado Novo no tecido urbano medieval, cuja violência a história se encarregará de julgar. Nem tão pouco é nossa intenção esmiuçar as consequências de tal reconfiguração na igreja de Santa Maria-a-Velha, matéria que em grande medida já foi alvo de investigação exaustiva.<sup>163</sup> Interessamo-nos tão-só indagar as eventuais alterações desta igreja directamente imputáveis à expansão quinhentista do complexo monástico.

Pelo que é possível apurar, anteriormente à reforma joanina Santa Maria-a-Velha encontrava-se relativamente afastada do convento. Saul António Gomes sustenta que esta igreja teria claustro,<sup>164</sup> mas os testemunhos documentais, materializados em cartografia e fotografias, revelam-nos uma construção diminuta, com uma capela mor quadrada com pouco mais de sete metros de lado e uma nave única com 17,00 x 9,00m. Tal planimetria traduzia-se volumetricamente na articulação de dois paralelepípedos com telhados independentes de duas águas, destacando-se o volume da capela-mor pela sua maior altura.

Estranhamente, o alinhamento da nave não segue a projecção axial da capela, registando-se uma torção de aproximadamente 10 graus relativamente à orientação expectável.<sup>165</sup> Não será propriamente uma originalidade batalhina, bem pelo contrário, é uma marca das construções medievais, muitas vezes sujeitas à irregularidade das pré-existências. Mas na Batalha, tanto quanto sabemos, e tomando como certa a fundação simultânea com o mosteiro, o território não condicionaria a ortogonalidade da igreja. Considerando, por outro lado, que a

---

<sup>163</sup> Vd. Sandra Renata C. VIEIRA, *Santa Maria-a-Velha. A Memória da igreja (Séculos XIV a XX)*, Batalha, 2008, Câmara Municipal da Batalha.

<sup>164</sup> Saul António GOMES, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV...*, p. 284.

<sup>165</sup> Seguimos, entre outras fontes, a planta da vila da Batalha à escala 1/500, elaborada em 1931 pelo engenheiro civil Jacinto Leal D'Avila (Anexo, figura 125). Para a reconstituição planimétrica da igreja não foi considerada a orientação da fachada principal (sul) expressa nesta carta, dada a sua incongruência com os registos fotográficos da mesma época, que nos sugerem a ortogonalidade da nave. Agradecemos à Câmara Municipal da Batalha, na pessoa do vereador Rui Borges Cunha, a amável cedência deste documento, e ainda a Renata Vieira e Emílie Baptista pela voluntariosa colaboração nas buscas no AHMB.

linguagem arquitectónica expressa nas fotografias está longe de corresponder a uma edificação quatrocentista, devemos encarar a possibilidade, altamente verosímil, de a igreja que havemos conhecido ter sido produto de uma reformulação ocorrida em meados do século XVI, operação que terá incluído a reorientação da nave.

A expansão do convento decorrente da reforma joanina diminuiu drasticamente o afastamento entre as edificações monásticas e Santa Maria-a-Velha. Como se pode observar na planta (Fig. 98), a distância entre o cunhal sudoeste da igreja e a portaria conventual ficou reduzida a 8,50m, distância que seria ainda mais escassa – menos de 6,00m – no caso de uma nave disposta ortogonalmente no alinhamento axial do altar-mor. Através desta simulação gráfica ganha consistência a hipótese de a nave da igreja ter sido reorientada durante a reforma conventual quinhentista, intervenção da qual resultou maior desafogo do largo fronteiro à portaria, particularmente na zona de acesso à porta do carro.

O partido arquitectónico que então terá sido adoptado, que a documentação patenteia de forma clara (Fig. 104-106), é conforme ao padrão presumidamente renascentista/maneirista do complexo monacal, cuja racionalidade e austeridade se traduziram, no caso de Santa Maria-a-Velha, numa construção quase monolítica, desprovida de ornamentação, exceptuando o frontão triangular da fachada e a moldura, ainda assim severamente depurada, do portal de entrada. Nas fenestrações julgamos ver replicado o modelo das janelas abocinadas do piso térreo conventual.

A linguagem expressa é indiciadora de uma deliberada uniformização estilística materializada no âmbito da campanha construtiva joanina, operação que revela o reconhecimento implícito da importância que Santa Maria-a-Velha continuava a ter para o estabelecimento dominicano. Foi assim respeitada uma ligação umbilical secular, o que contudo não impediu uma articulação das construções adequada a novas necessidades funcionais e ao reordenamento do espaço público envolvente.

## **11. João de Castilho e Miguel de Arruda na Batalha: cronologia e atribuição.**

O ano de 1533 gravado numa das pilastras da janela renascentista/maneirista da capela mortuária duartina, corresponderá, em princípio, à data em que este elemento da construção se encontrava pronto para avaliação, quer isto dizer, ao ano de conclusão do que presumimos ser a oitava parte do tambor da cúpula. Contudo, ao longo do percurso investigativo que nos conduziu à presente dissertação, considerámos diversas possibilidades na interpretação daquele milésimo, inclusivamente uma leitura cronológica alternativa sugerida pela Professora Doutora María José Redondo Cantera.<sup>166</sup>

Na opinião desta reputada investigadora da Universidade de Valladolid o algarismo das dezenas poderá não ser um "3" mas sim um "5", e neste caso deveria ler-se o ano de 1553. De facto, as arestas do carácter em análise são algo imprecisas, acusando um desgaste que tanto pode ter resultado de erosão natural como de intervenção humana, sendo também detectável uma incisão que interrompe o corpo superior do "3", tornando a leitura ambígua, mas a eventualidade de uma transformação deliberada não parece graficamente verosímil (Fig. 107-108). Quanto a nós o registo cronografado refere-se ao ano de 1533, data mais consentânea com a fortuna histórica disponível e que, para além do mais, melhor se coaduna com o tipo de grotesco utilizado na ornamentação da obra.

Como é sabido, a lavra de ornato (e também a pintura) praticada em Portugal na primeira metade do século XVI inspira-se em motivos difundidos pelas fontes gravadas que então circulavam por toda a Europa e cuja origem, numa primeira fase, até por volta de 1530, é italiana, predominando em meados do século a proveniência nórdica. Através da gravura ornamental, *"talvez mais ainda do que pelos desenhos dos cadernos de modelos, outros grandes agentes de difusão no século XVI, os iluminadores, os pintores, os escultores dispunham do mesmo*

---

<sup>166</sup>Em Maio de 2013, no Instituto de História da Arte da FLUL, Ma. José Cantera disponibilizou-se para apreciar algumas fotos da obra em apreço, tendo-nos então fornecido indicações de grande utilidade nas nossas investigações, o que muito agradecemos.

*reportório*".<sup>167</sup> Não podemos deixar igualmente de mencionar a importância da obra gravada de Dürer na arte portuguesa do renascimento, em particular o seu livro de gravuras *A Grande Paixão* (1511).

Os motivos mais comuns de inspiração *all'antica*, isto é, filiados na antiguidade clássica, são as grinaldas, ornatos de folhagem, candelabros, *putti*, de origem lombarda, e os seres fantásticos – quimeras, dragões, grifos, harpias, serpentes, etc. – (grotescos) replicados das «*grutas*», isto é, das salas da *Domus Aurea* de Nero encontrada por baixo das termas de Trajano em Roma, e foram divulgados através da obra gravada de Agostino Veneziano, Nicoletto Roselli da Modena, Giovanni da Brescia, entre outros.

Todo este vocabulário vinha na bagagem dos artífices estrangeiros que demandaram o nosso país no princípio do século XVI, nomeadamente o biscainho João de Castilho com os seus lavrantes de pedraria e os escultores franceses Nicolau Chanterene e João de Ruão, isto para citarmos apenas três dos mais decisivos agentes da profunda alteração paulatinamente operada na nossa paisagem arquitectónica quinhentista. É neste enquadramento que devemos posicionar a Capela dos Mareantes da Igreja Matriz de Caminha (1511?), "*o mais antigo exemplar de «plateresco» em Portugal*" (MOREIRA, 2007: 151), o portal da Igreja do Convento de Cristo em Tomar, assinado por *J.º de Cast.º* (João de Castilho) em 1515 (Fig. 107), o portal da Igreja de S. Quintino em Sobral de Monte Agraço, datado de 1530, a *Porta Especiosa* da Sé Velha de Coimbra, atribuída a João de Ruão (c. 1530), o portal da Igreja de Santa Cruz da Batalha, datável de 1532, cujo ornato inclui um "b" gótico geralmente interpretado como a assinatura de Boitaca, e, evidentemente, a "varanda" das Capelas Imperfeitas da Batalha.

Idêntica influência das fontes gravadas determinou a grande fortuna do *plateresco* na vizinha Espanha, como se atesta na decoração da *Escalera Dorada* da Catedral de Burgos (Diogo de Siloé, 1519), e o portal da Universidade de Salamanca (1529-33), inspirado em motivos gravados por Nicoletto da Modena.

---

<sup>167</sup>Sylvie DESWARTE, "A mais homrada cousa de similhante calydade que em parte alguma do mundo se possa ver", in *Leitura Nova de Dom Manuel I*, Edição normal de 675 exemplares, 2 volumes, Lisboa, 1997, Edições Inapa, vol.1, p. 63.

Numa fase posterior, que podemos situar por meados de Quinhentos, a ornamentação arquitectónica, conservando embora os já então banais grotescos da *Domus Aurea*, é sobretudo influenciada pela gravura de produção nórdica, de origem flamenga, alemã e francesa, destacando-se pela sua originalidade um novo tipo de grotesco inventado em Antuérpia nas décadas de 1540-50 por Cornelis Bos e Cornelis Floris, em que "*a inspiração antiga propriamente dita desapareceu; subsistem apenas a combinação das formas, do orgânico e do inorgânico, assim como o carácter fantástico. Também a estrutura fundamental é totalmente alterada: apresenta-se como um aprisionamento das formas dentro das estruturas e quadros metálicos que se ligam uns aos outros, inspirados nos cartouches de estuque criados pela Escola de Fontainebleau*".<sup>168</sup> Este novo figurino inspirou seguramente as figuras talhadas em 1549-1550 no cadeiral do Mosteiro dos Jerónimos por Diogo de Çarça (CORRÊA), bem como o *Carro Triunfal* do cadeiral da Sé de Évora (DIAS, 1995: 50) transposto de uma série de estampas gravadas por Cornelis Bos em 1550, motivo igualmente replicado na iluminura da *Leitura Nova de D. Manuel*, concretamente no frontispício do fólio LN 15 *Odiana* 7 (Fig. 110).

Em nossa opinião, o reportório decorativo da janela batalhina que estamos a tratar não revela qualquer afinidade com a gravura nórdica – o que seria espectável numa ornamentação produzida em 1553 –, à semelhança da talha hieronimita de Çarça, filiando-se antes no grotesco de matriz romana, o mais antigo, em consonância com o ano de produção: 1533.

Outros elementos de análise sugerem, por outro lado, que a partir de 1533 se esvaneceu o empenho de D. João III na conclusão das Capelas Imperfeitas. Recordemos que em 1534 já se iniciava em Évora a construção da igreja de Nossa Senhora da Graça, o segundo projecto sepulcral joanino, sendo legítimo supor que o investimento da coroa no estaleiro de Santa Maria da Vitória se concentrasse, a partir dessa altura, na reforma/ampliação das instalações conventuais. Tanto mais que, conforme já foi referido, a tesouraria régia acusava então problemas de liquidez, de tal forma que o próprio tesouro batalhino viria a ser arrolado para acudir à carência.

---

<sup>168</sup>Sylvie DESWARTE, "A mais homrada cousa de similhante calydade ...", p. 65.

Devem, por outro lado, ser reapreciados alguns vestígios arqueológicos fundamentais para situar no tempo as obras correspondentes à reforma joanina do convento da Batalha. Segundo a informação veiculada pelo cardeal Saraiva em 1827 "*só no anno de 1551, vendidos com as necessárias licenças, e com certas condições, os foros da capella do Infante D. João... e ajudando ElRei D. Jo. III. com cem mil réis cada anno de sua fazenda, se edificou o grande dormitório do nascente, que fechando por aquelle lado a quadra do mosteiro, deo largo espaço às officinas que ainda faltavão, e á accomodação de muito maior número de religiosos.*"<sup>169</sup> Não possuímos elementos que nos permitam estabelecer uma cronologia segura para o desenvolvimento destas obras, mas algumas pedras conservadas no depósito do mosteiro de Santa Maria da Vitória, incluindo preciosos exemplares cronografados, parecem testemunhar que em 1533-34 já se trabalhava na edificação dos novos claustros, contrariando a notícia de Frei Francisco de S. Luiz.

Deste espólio importa destacar um par de mísulas, uma delas datada de 1533, e outra, sem data, inventariada sob o nº 182 (Fig. 111-112). Só podem ter pertencido a qualquer abóbada do convento, uma vez que a sua lavra as distingue completamente dos seus equivalentes nas Capelas Imperfeitas. Um baldaquino de 1534, com cabeças de *putti* aladas (Fig. 113-114), poderá ter sido retirado de uma capela que existiu no 1º andar do convento, a sul dos aposentos do prior, objecto da seguinte descrição setecentista: "*Á entrada do dormitório está uma casa, muito grande e formosa, e uma imagem de N. Senhora, de vulto, mettida na parede, em um vão, arqueado, e da parte debaixo sae um friso, de pedra, á fveição d'altar; e da outra parte a imagem de S. Domingos, em um nicho, que sae fóra da parede; e chama-se esta de N. Senhora, porque n'ella, á meia noute, se rezam as horas da Senhora.*"<sup>170</sup> Proveniente desta *casa das horas*, ou talvez da capela dos noviços, deverá ser uma pia que em data incerta foi transferida para a Capela do Fundador, em cujo canto sudoeste foi toscamente embutida (Fig. 115-116).

---

<sup>169</sup>D. Fr. Francisco de S. LUIZ, *Memoria Historica sobre as obras do Real Mosteiro de Santa Maria da Victoria chamado vulgarmente Da Batalha*, Lisboa, 1827, Academia Real das Sciencias, pp. 34-35.

<sup>170</sup>*O Couseiro ou Memórias do Bispado de Leiria*, Braga, 1868, Typographia Lusitana, p. 99.

A linguagem arquitectónica do convento reformado por D. João III, nas suas linhas gerais austera e despojada, não recusava apontamentos de alguma elaboração formal, como as reservas de escultura do mosteiro bem ilustram. Desta arquitectura que o restaurador oitocentista Mouzinho de Albuquerque classificou de *baixa e vulgar*<sup>171</sup> foram poupados à destruição dois capitéis jónicos, inventariados sob os números 87 e 88, e ainda dois magníficos cachorros (Fig. 117-118), um deles exibindo o nº de inventário 154, que poderão ter pertencido ao portal de acesso ao campanário, adjacente à sala capitular, fotografado em 1868 por Thurston Thompson.<sup>172</sup> Do álbum deste fotógrafo inglês reproduzimos preciosas imagens (Fig. 119-120) de dois portais renascentistas batalhinos: este, acabado de referir, de frontão triangular apoiado em pilastras jónicas, situado imediatamente a seguir à última janela (norte) da sala do capítulo, e um outro, desta mesma ala claustral, que guarnecia o vão de passagem para as escadas de acesso ao 1º andar,<sup>173</sup> este exhibe um frontão mais complexo sobrepujando uma moldura toscana.

Qualquer destes portais denota clara influência da tratadística do alto renascimento italiano, concretamente a obra teórica de Sebastiano Serlio, em particular o primeiro dos seus sete livros de arquitectura dado à estampa, o volume IV, *Regole Generali di architettura sopra le cinque manieri degli edifici...*, publicado em Veneza em 1537 e reeditado em 1540 (DESWARTE, 1981: 236). Em confronto com a mísula anteriormente referida, datada de 1533, a vinculação estilística dos portais sugere uma obra consideravelmente distendida no tempo, ao ritmo intermitente ditado pelas contingências orçamentais já aludidas. As fontes parecem confirmar tal leitura, sabendo-se que em 1564 a empreitada ainda não estava pronta, embora se admita a eminência da sua conclusão por essa altura (REDOL, 2011: 61-62), o que se traduzirá numa duração mínima de trinta anos.

Esta cronologia corresponde, grosso modo, ao período em que Miguel de Arruda foi *mestre das obras do Mosteiro da Batalha*, cargo que ocupou entre 25 de

---

<sup>171</sup>Luiz da Silva Mousinho de ALBUQUERQUE, *Memória Inédita Acerca do Edifício Monumental da Batalha*, 1881.

<sup>172</sup> Thurston THOMPSON, *The Sculptured Ornament of the Monastery of Batalha in Portugal*, Londres, 1868.

<sup>173</sup>Vide planta do piso térreo, anexo p. LVI; espaços 2.4 e 2.5.

Junho de 1533 e 25 de Outubro de 1563, ano presumível da sua morte.<sup>174</sup> As notas biográficas de Sousa Viterbo identificam Miguel de Arruda essencialmente como engenheiro militar, mester que terá apurado nas infraestruturas defensivas das nossas praças africanas, nomeadamente na construção da nova fortaleza abaluartada de Mazagão, em 1541/1542, edificada sob as directivas do italiano Benedetto de Ravena, especialista ao serviço do imperador Carlos V. Miguel de Arruda é referenciado em Tânger e Ceuta em 1543, em Moçambique e na Baía em 1546, em São Jorge da Mina em 1548, e no forte de S. Julião da Barra, na foz do Tejo, em 1559 (SERRÃO, 2001: 88). No campo da arquitectura civil/religiosa estão-lhe atribuídas, entre outras, a igreja de Nossa Senhora da Graça, em Évora, datada de 1532-40 (MOREIRA, 2007), a igreja dominicana de Nossa Senhora da Consolação, de 1543-1557, em Elvas, a igreja conventual do Bom Jesus de Valverde em Évora, de 1544 (SERRÃO, 2001), a capela palatina do infante D. Luís em Salvaterra de Magos, de 1547, e a igreja de Santa Maria do Castelo, de 1559-63 (CRAVEIRO). Esta intensa actividade que Miguel de Arruda desenvolveu aquém e além-mar durante o seu "mestrado" batalhino, cargo que acumulava com outras nomeações régias, como a de *mestre das obras de fortificação do reino, lugares d'além e India*, está em perfeita consonância com o arrastamento das obras no convento da Batalha, revelando, em grande medida, o posicionamento deste projecto na lista de prioridades joanina.

Retomando a cronologia das Capelas Imperfeitas, importa relacionar a datação da janela renascentista – 1533 – com o seu alegado autor, João de Castilho, atribuição que perfilhamos. Recorde-se que Castilho foi nomeado *mestre das obras do Mosteiro da Batalha* em 4 de Junho de 1528, cargo ao qual renunciou em 1532, "*segundo se vyo per huum pubrico estromento que parecera ser feito e asynado na villa de Tomar por Jeronimo Ribeiro, pubrico tabeliam em ella, aos xbii dias do mês de Mayo...*"<sup>175</sup> Registamos portanto que o cargo de mestre da Batalha ficou

---

<sup>174</sup>Em 25 de Outubro de 1563 o mestrado do estaleiro batalhino foi entregue a Dionísio de Arruda, sobrinho de Miguel de Arruda, por falecimento deste. *Vd Sousa VITERBO, Diccionario histórico e documental dos Architectos, Engenheiros...*, 1889.

<sup>175</sup>*Vd. Carta de nomeação de Miguel de Arruda, anexo, p. VI.*

vago entre 17 de Maio de 1532 e 25 de Junho de 1533, data da nomeação de Miguel de Arruda e a partir da qual este terá dado início à reforma do complexo conventual.

As datas não devem ser tomadas à letra, servindo apenas de referência cronológica. Como se percebe pelo percurso profissional de Miguel de Arruda, *mestre das obras* é um mero título; com o correspondente *mantimento*, é certo, mas só por si não significa dedicação exclusiva ao cargo nem sequer permanência física constante do nomeado. Sabemos que ambos os mestres trabalharam na Batalha, mas não possuímos comprovação documental inequívoca da actividade concreta de cada um. Pelas razões já expostas, assumimos que Arruda é o construtor dos claustros quinhentistas; não terá tido, porém, qualquer intervenção nas Capelas Imperfeitas, uma vez que o início da sua actividade na Batalha é coincidente, presumimos, com a deliberação régia de embargar as obras do panteão.

À semelhança de Miguel de Arruda, também João de Castilho regista uma actividade frenética, movimentando pelos mais importantes estaleiros portugueses equipas de centenas de homens (mil e quinhentos oficiais, no caso da fortificação de Mazagão em 1541): "*no 2º semestre de 1515 fizera o portal de Tomar, em 18 de Abril de 1516 já está nos Jerónimos, cuja responsabilidade assume em pleno a partir de Janeiro do ano seguinte, para em Setembro de 1518 estar novamente nas obras de Tomar e em 1519 ser nomeado "mestre das obras do mosteiro de Alcobça" em acumulação com os restantes cargos*".<sup>176</sup>

Segundo Nuno Senos,<sup>177</sup> que atribui a "tribuna renascentista" a Miguel de Arruda, a intervenção de João de Castilho nas Capelas Imperfeitas restringe-se ao espaço que seria transformado em deambulatório, concretamente a abóbada e a parte superior (acima dos arcosólios manuelinos) das paredes laterais que a suportam, bem como os arcobotantes do segundo piso. De facto, nesta zona do edifício são perfeitamente identificáveis duas campanhas construtivas diferenciadas, subjacentes a conceitos arquitectónicos distintos. Nos nichos funerários do "deambulatório" pode ler-se a inscrição "*perfectum fuit anno Domini 1509*",

---

<sup>176</sup>Rafael MOREIRA, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o Moderno e o Romano*, Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991, p.444.

<sup>177</sup>Nuno SENOS, "João de Castilho e Miguel de Arruda no Mosteiro da Batalha", in *Revista Murphy*, nº 2, Julho de 2007, Coimbra, Imprensa da Universidade.

testemunhando que estas paredes estavam levantadas pelo menos à altura dos arcosólios no ano de 1509. As grandes janelas do registo superior, para além de patentarem uma nova linguagem arquitectónica, manifestam óbvia interacção com a cobertura, já que o eixo destes vãos, ignorando a prumada dos arcosólios, se submete ao alinhamento do vértice da abóbada (Fig. 9). Daqui se pode concluir que o abobadamento e as janelas são peças do mesmo projecto, certamente materializado após 1509 por um arquitecto que nada teve a ver com a campanha anterior. Esse arquitecto, segundo a justa apreciação de Nuno Senos, terá sido João de Castilho, mestre das obras batalhinas entre 1528 e 1532, e portanto a parte da construção que lhe é atribuível “*janelas, abóbada e arcobotantes data deste intervalo.*”<sup>178</sup> Outros autores, com os quais concordamos, defendem que também a “varanda renascentista” é obra de Castilho.

Rafael Moreira, por exemplo, não hesita na autoria do mestre biscainho, considerando que a incompletude da obra é o atestado de uma “*crise formal*” do “*maior arquitecto português do século XVI e um dos grandes da Europa do Renascimento.*”<sup>179</sup> Também Maria da Conceição Pires Coelho aduz argumentação favorável à atribuição a João de Castilho, realçando o traçado hexagonal das regretas do tecto da “tribuna” batalhina, igualmente patente noutras obras deste mestre, como a Capela de S. João Baptista em Tomar, e os “anjinhos” (querubins) no ábaco dos capitéis, tudo elementos que, segundo esta autora, compõem uma imagem de marca castilhiana (COELHO, 1987). Registamos ainda, no mesmo sentido, a opinião de Vítor Serrão, para quem as regretas cruzadas e os capitéis vermiformes são uma assinatura de Castilho (SERRÃO, 2001: 68).

Estamos persuadidos que a renúncia de João de Castilho ao cargo de *mestre das obras da Batalha* em 17 de Maio de 1532, não terá passado de um acto meramente formal (cujas razões não entendemos), sem consequências práticas no que respeita ao estaleiro batalhino, pois há indícios de que terá continuado a trabalhar na empreitada das Capelas Imperfeitas após esta data. Importa realçar uma

---

<sup>178</sup> Nuno SENOS, “João de Castilho e Miguel de Arruda no Mosteiro da Batalha”, in *Revista Murphy*, nº 2, Julho de 2007, Coimbra, Imprensa da Universidade, p. 24.

<sup>179</sup> Rafael MOREIRA, in Paulo PEREIRA (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. 05, 2007, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 175.

«Folha porque ElRey Ordenou aos Almojarifes de Leiria e Pederneira pagarem as pessoas conteudas e declaradas», datada de 2 de Outubro de 1532, que inclui uma verba de 400.000 reais «que se hão d'entregar a joam de castylho de janeiro em diamte aos meses do año pera as obras do mosteyro»,<sup>180</sup> montante considerável que Saul António Gomes equipara ao "Quantitativo idêntico [que] era aplicado nas obras da catedral da Guarda, no início de Quinhentos, e permitia a conclusão do empreendimento."<sup>181</sup>

O início da actividade de João de Castilho na Batalha merece igualmente ser reconsiderado, à margem da prova documental da sua nomeação em 4 de Junho de 1528. A moldura de uma janela datada de 1527, proveniente de uma casa particular da Batalha (Fig. 124), que o conde Athanasius Raczynski (Poznan, 1788 - Berlin, 1874) levou para Potzdam em 1848, (DESWARTE, 2008a: 451), atesta que o vocabulário renascentista já então fazia parte da prática construtiva batalhina. Naturalmente, este notável documento arqueológico não é, por si só, prova de autoria, mas confrontando a ornamentação desta cantaria com os trabalhos executados em Alcobaça pelos lavrantes às ordens de Castilho desde 1518, não é improvável a origem numa oficina comum. Sabemos que, pelo menos desde 1526, João de Castilho possuía casa própria em Alcobaça, e que em 1527 "*recebia do prior um quintal junto ao mosteiro, sem dúvida para lhe servir de estaleiro.*"<sup>182</sup>

A proximidade entre os dois obradoiros facilitaria a multiplicação de "frentes de trabalho" e o facto de Castilho só em 1528 ter sido nomeado mestre das obras da Batalha ter-se-á devido unicamente à disponibilidade do cargo apenas a partir dessa data, por óbito do seu antecessor Mateus Fernandes II, o que não teria constituído impedimento à sua actividade no estaleiro da Vitória em anos anteriores.

---

<sup>180</sup> ANTT, Corpo Cronológico, Parte II, maço 179, nº 38 (1532), publicado por Saul António GOMES, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV...*, p. 23.

<sup>181</sup> Saul António GOMES, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV...*, p. 23.

<sup>182</sup> Rafael MOREIRA, "A encomenda artística em Alcobaça no século XVI", in *Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça*, Lisboa, 2005, IPPAR, p. 46.

## **12. Considerações finais**

### **12.1. Um ponto de partida**

Ao longo do percurso investigativo que nos conduziu ao presente documento, novas questões se foram juntando às muitas dúvidas antigas sobre o edifício monumental de Santa Maria da Vitória, em particular das misteriosas Capelas Imperfeitas. Neste sentido, não consideramos este trabalho um ponto de chegada, o ocaso das nossas indagações sobre um tema que nos é querido, mas antes uma interessante base de partida para futuros desenvolvimentos.

Em todo o caso, teremos contribuído com alguns subsídios para a fortuna crítica do estaleiro batalhino, nomeadamente trazendo a público imagens inéditas<sup>183</sup> da "varanda renascentista", como vulgarmente é designada a janela maneirista do panteão de D. Duarte, obra que embora esteja à vista de toda a gente, tem passado despercebida da crítica. Sugerimos novos pontos de vista para velhas questões, concretamente as que se prendem com a ligação da capela funerária à igreja. Julgamos ter identificado na Batalha um retrato inédito de D. João III, entre outros indícios do seu projecto de panteão pessoal nas Capelas Imperfeitas. Propomos uma reconstituição conjectural da parte desaparecida do convento dominicano da Batalha e novas reflexões sobre a cronologia da sua construção.

### **12.2. Cobrir para conservar**

Os nossos objectivos à partida para este trabalho podem ser condensados num desígnio: chamar a atenção da crítica de arte e também das entidades tutelares para a conservação do mosteiro da Batalha, peça maior do nosso património hereditário, em particular das Capelas Imperfeitas. Temos testemunhado a voluntariosa acção dos funcionários da casa, que dia-a-dia, com incedível dedicação, tentam ingloriamente combater o flagelo da degradação, essencialmente decorrente da exposição do edifício às intempéries (e da acção dos pombos).

Não deveríamos pensar numa qualquer cobertura? No século XIX falava-se abertamente no fecho do edifício, hoje parece que os especialistas se sentem

---

<sup>183</sup> Agradecemos ao fotógrafo / historiador da arte Miguel Saavedra a excepcional colaboração que voluntariamente nos prestou. A sua competência e profissionalismo foram fundamentais no nosso trabalho.

incomodados por discutir um assunto tão polémico. Não estaremos todos – técnicos e políticos – acomodados à unanimidade dos protocolos internacionais e à rigidez das classificações preventivas, dissimulando uma espécie de má consciência colectiva face à degradação inegável do monumento?

Seria hoje completamente absurdo, evidentemente, pensar numa solução invasiva e irreversível, mas parece do mais elementar senso comum, perfeitamente compatível com os conceitos académicos da conservação/restauro, que uma estrutura ligeira e transparente poderia solucionar, ou pelo menos mitigaria, este grave problema. Seja como for, nada nos desobriga de transmitir aos vindouros a herança patrimonial colectiva, o que implica, necessária e prioritariamente, conservar. Caso contrário, confirmar-se-á a premonição de Frei Luís de Sousa em 1623: *“Mas pode mais o tempo, que todas as determinações dos homens. Estas ficarão sem effeito, e elle vai já roubando o lustre a toda a obra, e acabando-a antes de acabada; e em fim virá a consumir huma machina digníssima de perpetuidade.”*<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> *História de S. Domingos, particular do Reino e conquistas de Portugal*, Livro VI, p. 289.

## Lista de referências bibliográficas

AA VV

- 1980 *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica* (Actas do Simpósio Internacional no IV Centenário da Morte de João de Ruão), Coimbra, Epartur.
- 1988 *Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar* (Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História de Arte, Pedro DIAS, coord.), Coimbra, Instituto de História de Arte da Universidade de Coimbra.
- 1992 *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos* (Catálogo da Exposição, MNAA), Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura/IPM.
- 1992 *Al-Andalus: las artes islâmicas en España* (catálogo de exposição, Granada / Nova York), Madrid, Ediciones El Viso, S.A. / Nova York, Metropolitan Museum of Art.
- 1998 *A Arte na Península Ibérica ao Tempo do Tratado de Tordesilhas* (Actas do Colóquio, Coimbra, 1994), Lisboa, CNCDP.
- 2002 *Manuelino, à descoberta da arte do tempo de D. Manuel I*, Porto, Civilização Editora.
- 2005 *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aus XVe et XVIe siècles*, Paris, Picard.
- 2008 *O Largo Tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder* (Actas do Simpósio Internacional de História da Arte, Lisboa, 2004), Caleidoscópio/ Centro de História da Universidade de Lisboa.

Luís Urbano AFONSO

- 2003 *Convento de S. Francisco de Leiria. Estudo Monográfico*, Lisboa, Livros Horizonte.
- 2005 "As gárgulas da Torre do Tombo", in *Revista ARTIS*, nº 4 (2005), Lisboa, Instituto de História da Arte da FLUL, pp. 441-466.

Luiz da Silva Mousinho de ALBUQUERQUE

- 1881 *Memória Inédita Acerca do Edifício Monumental da Batalha*, Leiria, edição do autor. Reedição policopiada, Batalha, Museu do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, 1983.

Martim de ALBUQUERQUE (director)

- 1997 *Leitura Nova de D. Manuel I*, Introduções de Maria José Mexia Bigote Chorão e Sylvie Deswarte-Rosa, Lisboa, Edições Inapa.

- Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA; Mário Jorge BARROCA  
2002 *O Gótico*, coleção *História da Arte em Portugal*, volume 3, Lisboa, Editorial Presença.
- Begoña ALONSO RUIZ  
2003 “De la capilla gótica a la renacentista: Juan Gil de Hontañón y Diego de Siloé en La Vid”, in *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Julián ALVAREZ VILLAR  
1987 “Ecos hispânicos del manuelino”, in *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, Livraria Minerva.
- Ana Maria ALVES  
1984 *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. À procura de uma linguagem perdida*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Francisco d' ANDRADA  
1796 *Chronica del Rey Dom João III*, 4 vols., Coimbra, Real Officina da Universidade.
- Sérgio Guimarães de ANDRADE  
1991 *Mosteiro da Batalha*, Lisboa, Elo/IPPC.  
1993 *Santa Maria da Vitória, Batalha*, Lisboa, ELO (edição multilingue).
- Daniel ARASSE; Andreas TÖNNESMANN  
1997 *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard.
- M. C. Mendes ATANÁZIO  
1984 *A Arte do Manuelino. Mecenas, Influências, Espaço*, Lisboa, Editorial Presença.  
1986 “Introdução Crítica” in Albrecht HAUPT, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, 1985, Editorial Presença, pp. I-XXIV.  
1987 “Contributo de João de Castilho para o espaço e estrutura da arquitectura do manuelino”, in *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, Livraria Minerva.
- Ignacio de Vilhena BARBOSA  
1865 “Mosteiro de Santa Maria da Victoria, vulgarmente chamado da Batalha” in *Archivo Pittoresco, Vol.VIII*, Lisboa, Typographia de Castro Irmão.  
1886 *Monumentos de Portugal, Historicos, Artísticos e Archeologicos*, Lisboa, Castro Irmão – Editores.
- João BARREIRA  
s/d *Arte Portuguesa*, Lisboa, ed. Excelsior.

1908 *Notas sobre Portugal*, vol. II (Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908, Secção Portuguesa), Lisboa, Imprensa Nacional.

Carlos Vitorino da Silva BARROS

1964 *Le Monastère de Batalha*, Lisboa, Édition Claras.

Manuel Luís Violante BATORÉO

2004 *Moda, Modelo, Molde. A Gravura na Pintura Portuguesa do Renascimento (c. 1500-1540)*, Lisboa, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (exemplar policopiado).

2011 *Os "Primitivos Portugueses" e a Gravura do Norte da Europa. A utilização instrumental de fontes gráficas*, C. de Cambra, Caleidoscópio.

William BECKFORD

1853 *Alcobaça e Batalha, Recordações de Viagem*, Lisboa, 1997, Vega.

Ana Maria Moraes BELLUZZO

2000 *O Brasil dos Viajantes*, S. Paulo, Metalivros/Fundação Odebrecht.

Leonardo BENEVOLO

1968 *Storia dell'architettura del Rinascimento (Volume primo)*, Bari, Laterza.

Francisco BILOU

2013 "Alguns artistas estrangeiros residentes em Portugal (1550-1640). Notas documentais colhidas nos processos da Inquisição de Lisboa", in *Cadernos de História da Arte*, nº 1 (2013), Lisboa, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Nelson Correia BORGES

1980 *João de Ruão, escultor da Renascença coimbrã*, Coimbra, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Fiama Hasse Pais BRANDÃO

1983 "A perfeição das Capelas Imperfeitas?", in revista *História*, nº 59-60, Setembro-Outubro [pp. 18-23], Lisboa, Publicações Projornal.

Gomes de BRITO

1887 *A Batalha, Memória dirigida ao Conselheiro Emídio Navarro por Um Portuguez Obscuro*, Lisboa, Typ. do Commercio de Portugal.

Fr. Claude de BRONSEVAL

1970 *Peregrinatio Hispanica, 1531-1533*, 2 vols., Paris, Presses Universitaires de France.

Ana Isabel BUESCU

2005 *D. João III*, colecção *Reis de Portugal*, vol. XV, Lisboa, Círculo de Leitores.

Arnaldo Pinto CARDOSO

2001 *A Presença Portuguesa em Roma*, Lisboa, Quetzal Editores.

André CHASTEL

1961 *Art et Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, Presses Universitaires de France.

1994 *L'Art Français. Temps Modernes. 1430-1620*, Paris, Flammarion.

Fernando CHECA

1999 *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Jean CHEVALIER; Alain GHEERBRANDT

1982 *Dictionnaire des Symboles - Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter.

Maria da Conceição Pires COELHO

1987 “Contributo de João de Castilho para a génese da arquitectura do renascimento em Portugal”, in *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, Livraria Minerva.

1987a *A Igreja da Conceição, e o claustro de D. João III do Convento de Cristo, de Tomar. Influências do Renascimento Italiano na Arquitectura Portuguesa do Século XVI*, Santarém, Assembleia Distrital de Santarém.

Visconde de CONDEIXA

1892 *O Mosteiro da Batalha em Portugal (Le Monastère de Batalha en Portugal)*, Lisboa/Paris.

Diogo Maleitas CORRÊA

2008 “Diogo de Çarça e a Obra de Talha Maneirista do Mosteiro dos Jerónimos”, in *O Largo Tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder* (Actas do Simpósio Internacional de História da Arte, Lisboa, 2004), Caleidoscópio/Centro de História da Universidade de Lisboa.

Vergílio CORREIA

1922 *As obras de Santa Maria de Belem, de 1514 a 1519*, Lisboa, Tipografia do Anuário Comercial.

1929 *Batalha: Estudo Histórico-Artístico-Arqueológico do Mosteiro da Batalha* (vol. I). Monumentos de Portugal, Porto, Litografia Nacional – Edições.

- 1931 *Batalha: Estudo Histórico-Artístico da Escultura do Mosteiro da Batalha* (vol.II). Monumentos de Portugal, Porto, Litografia Nacional – Edições.
- 1946 *Obras*, volume I - *Coimbra*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- 1949 *Obras*, volume II - *Estudos de História de Arte - Arquitectura*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- 1953 *Obras*, volume III - *Estudos de História de Arte - Escultura e Pintura*, Coimbra, Universidade de Coimbra.

COUSEIRO (O) *ou Memórias do Bispado de Leiria*

- 1868 Braga, Typographia Lusitana. Reimpressão d' *O Mensageiro*, Leiria, 1980.

Maria de Lurdes CRAVEIRO

- 2009 *A Arquitectura "Ao Romano"*, Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX, volume 9, Vila Nova de Gaia, Fubu Editores.

Rui Borges CUNHA (coord.)

- 2005 *A Batalha vista pela "Casa Alvão"*, Batalha, Município da Batalha.

Mirella Levi D'ANCONA

- 1977 *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze, Leo S. Olschki editore.
- 2001 *Lo Zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Luca, Maria Pacini Fazzi editore.

Nicole DACOS; Vítor SERRÃO

- 1992 "Do grotesco ao brutesco - As artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII)", in *Portugal e Flandres, Visões da Europa (1550-1680)*, Catálogo da Exposição, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural.

Sylvie DESWARTE (DESWARTE-ROSA)

- 1974 "Contribution à la connaissance de Francisco de Hollanda", in *Arquivos do Centro Cultural Português* (VII), separata, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- 1977 *Les Enluminures de La Leitura Nova 1504-1552. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'humanisme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- 1981 "Francisco de Hollanda et les études vitruviennes en Italie", in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Actas do simpósio internacional do IV centenário da morte de João de Ruão, Coimbra, Epartur.
- 1987 "De l'emblematique à l'espionnage: autour de D. Juan de Borja, ambassadeur espagnol au Portugal", in *As Relações Artísticas entre*

- Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, Livraria Minerva.
- 1987a *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisboa, IN-CM.
- 1988 "Francisco de Holanda ou le Diable vêtu à l'italienne", in *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard.
- 1998a "Francisco de Hollanda et le *Cortile di Belvedere*", in *Actas do Congresso Internacional Il Cortile Delle Statue, der statuenhof des Belvedere im Vatikan* (Roma, 1992), Mainz, Verlag Philipp von Zabern.
- 1989 *Il "Perfetto Cortegiano" D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni Editore.
- 1993 "Un Nouvel Age d'Or. La Gloire des Portugais à Rome sous Jules II et Léon X", in *Humanismo Português na Época dos Descobrimentos*, separata (Actas do congresso internacional, Coimbra, 1991), Universidade de Coimbra.
- 1993a "Prisca Pictura et Antiqua Novitas", in *La Vision del Mundo Clasico en el Arte Español*, separata de VI Jornadas de Arte, Madrid, Centro de Estudios Historicos C.S.I.C..
- 1998 "L'Expédition de Tunis (1535): Images, Interprétations, Répercussions Culturelles", in *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance*, Actes du 37e colloque international du CESR (1994), Paris, Honoré Champion Éditeur.
- 2005 "Le Panthéon royal de Belém", in *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aus XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Picard.
- 2008 "L'Énigme d'*Inigma*. À propos d'une image de Francisco de Holanda", in *L'Énigmatique à la Renaissance: Formes, Significations, Esthétiques*. Actes du colloque organisé par l'association Renaissance, Humanisme, Réforme (Lyon, 2005), Paris, Honoré Champion Éditeur.
- 2008a "Luz e Sombra. Athanasius Racynsky au Portugal, 1842-1848", in *Actas do IV Encontro de História da Arte - IFCH / UNICAMP*, pp. 426-505. [www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008](http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008).

#### Pedro DIAS

- 1983 *Coimbra, Arte e História - os monumentos*, Porto, Paisagem Editora.
- 1987 (Coordenador) *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, Livraria Minerva.
- 1987 *Nicolau Chanterene, escultor da Renascença*, Lisboa, Publicações Ciência e Vida.
- 1993 *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- 1995 *A Escultura Maneirista Portuguesa. Subsídios para uma síntese*, Coimbra, Minerva Editora.

#### María EALO DE SÁ

- 2009 *El Arquitecto Juan de Castillo, "El Constructor del Mundo"*, Santander, edição da autora / Alberto Luna Samperio.

Túlio ESPANCA

1966 *Inventário Artístico de Portugal. Concelho de Évora*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.

1980 *Évora: Arte e História*, Évora, Câmara Municipal de Évora.

Jorge ESTRELA; Adriano Luís MONTEIRO

2000 “As Capelas Interrompidas”, in *Tempos e História, colectânea de autores*, Leiria, Magno Edições / Câmara Municipal da Batalha.

Pedro FLOR

1998 *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos - um exemplo da tumulária renascentista em Portugal*. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

2008 “O Portal da Igreja Matriz de Arronches e a Escultura do Renascimento em Portugal”, in *O Largo Tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder* (Actas do Simpósio Internacional de História da Arte, Lisboa, 2004), Caleidoscópio/Centro de História da Universidade de Lisboa.

2010 *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim.

José Augusto FRANÇA

2010 *O Retrato na Arte Portuguesa*, 2ª edição, Lisboa, Livros Horizonte.

Paolo GALLUZZI

1995 *Les ingénieurs de la Renaissance de Brunelleschi à Léonard de Vinci* (Catálogo de Exposição), Paris, cité des Sciences et de l'Industrie / Giunti.

Damião de GÓIS

*Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel*, Lisboa, 1566-67, Francisco Correa. <http://purl.pt/14704>.

*Chronica do Principe D. Joam*, Lisboa, 1724, Oficina da Musica. <http://purl.pt/286>.

Ana Cristina da Costa GOMES; José Eduardo FRANCO (coord.)

2010 *Dominicanos em Portugal*, Lisboa, Alêtheia Editores.

Manuel Teixeira GOMES

1960 *Regressos*, Lisboa, Portugália Editora.

Saul António GOMES

1989 *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*. Dissertação de Mestrado em História Medieval apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Exemplar policopiado (Arquivo Distrital de Leiria).

- 1997 *Vésperas Batalhinas*, Leiria, edições Magno.
- 2002 *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha (Séculos XIV a XVII)*, 4 vol.s, Lisboa, IPPAR.
- 2005 *Notícias e Memórias Paroquiais Setecentistas*, Vol. 3 - Batalha, Viseu, Palimage Editores.

Javier GÓMEZ MARTINEZ

- 1995 *La bóveda de crucería en la arquitectura española de la Edad Moderna*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Maria José GOULÃO

- 1994 "O negro e a negritude na arte portuguesa do século XVI", in *A Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas*, Actas, Separata, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 451-484.
- 2009 *Expressões Artísticas do Universo Medieval*, colecção *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX* (coord. Dalila Rodrigues), vol. 4, V. N. de Gaia, Fubu Editores.

Fernando Jorge Artur GRILO

- 2000 *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511 - 1551)*, 2 volumes, Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

C. GUASTI

- 1857 *La cupola*. <http://books.google.pt/books?id=ErgaAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>. Consulta em 25/11/ 2013.

Jean-Marie GUILLOUËT

- 2011 *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, Leiria, Textiverso.

Albrecht HAUPT

- 1986 *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença.

Francisco de HOLANDA

- 1539-40 *Album dos Desenhos das Antigualhas*, Lisboa, 1989, Livros Horizonte.

Sérgio Buarque de HOLANDA

- 2000 *Raizes do Brasil*, Lisboa, Gradiva.

Virgolino Ferreira JORGE (coord.)

- 2005 *Catedral de Leiria*, Leiria, Comissão de Arte e Património da Diocese de Leiria-Fátima.

William Morgan KINSEY

1829 *Portugal Illustrated*, Londres, edição do autor. Biblioteca Nacional Digital, purl.pt/17212.

George KUBLER

1988 *A Arquitectura Portuguesa Chã, Entre as Especiarias e os Diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Vega.

Paulo Guilherme D'Eça LEAL

2003 *...o segredo o poder e a chave*, Lisboa, Huguin Editores.

Jesus M.<sup>a</sup> CAAMAÑO

1987 "Conexiones entre el hispanoflamenco y el manuelino", in *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, Livraria Minerva.

José V. de Pina MARTINS

1989 *Humanisme et Renaissance de l'Italie au Portugal, Les deux regards de Janus* (2 vols.), Lisbonne / Paris, Fondation Calouste Gulbenkian.

Manuela MENDONÇA

2003 "O fim do caminho... *Saimentos* régios para o Mosteiro da Batalha no século XV", in *II.<sup>as</sup> Jornadas de História da Vila da Batalha (Actas)*, Lisboa, Academia Portuguesa de História.

Maria da Luz MOREIRA (coord.)

2000 *Tempos e História, colectânea de autores*, Leiria, Magno Edições / Câmara Municipal da Batalha.

Rafael MOREIRA

1981 «A Ermida de Nossa Senhora da Conceição, Mausoléu de D. João III?», in *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*, nº1, Março de 1981, Gabinete de Educação e Cultura da C. M. de Tomar, pp. 91-100.

1991 *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*. Dissertação de Doutoramento em História de Arte, F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, exemplar policopiado.

1995 "A encomenda artística em Alcobaça no século XVI", in *Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça*, Lisboa, IPPAR, pp. 40-63.

2007 "Arquitectura: Renascimento e classicismo", in Paulo PEREIRA (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Mem Martins, Círculo de Leitores e autores, vol. 5, pp. 131-192.

James Cavanagh MURPHY

1795 *Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalha in the province of Estremadura in Portugal*, Londres, impresso por I. & J. Taylor.

1795 *Viagens em Portugal*, Lisboa, 1998, Livros Horizonte.

Peter MURRAY

1963 *The Architecture of the Italian Renaissance*, London, B. T. Batsford.

Maria João Baptista NETO

1991 “O Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória de 1840 a 1900”, in *Cadernos de História da Arte*, nº1, Lisboa, FLUL, Instituto de História da Arte.

1997 *James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*, Lisboa, Editorial Estampa.

2008 "Do registo à difusão das formas" in, *James Murphy - Arquitectura Gótica, Desenhos do Mosteiro da Batalha. Reedição do Álbum de 1795*, Lisboa, Alêtheia Editores.

Ramalho ORTIGÃO

1896 *Culto da Arte em Portugal*, Lisboa, António Maria Pereira, Livreiro-Editor; <http://www.gutenberg.org/files/30456/30456-h/30456-h.htm>.

OVÍDIO

*Metamorfoses* (trad. do latim de Domingos Lucas), 2 volumes, Lisboa, 2006, Nova Vega.

Afonso Dias PADRÃO

1904 *O Monumento da Batalha, Guia do Visitante*. Propriedade do Kiosque da Vila da Batalha; impresso na Typ. a vapor da Empreza Litteraria e Typographica, Porto.

Felipe PEREDA

2005 “Entre Portugal y Castilha: la secuencia formal de las capillas ochavadas de cabecera en el siglo XV”, in *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aus XVe et XVIe siècles*, Paris, Picard.

2008 “Andrés (¿Sansovino?), florentín, en Toledo: nuevos datos documentales para su biografía”, in *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa /Caleidoscópico.

Esteves PEREIRA; Guilherme RODRIGUES

1904 *Diccionario Historico, Chorographico, Heraldico, Biographico, Numismatico e Artistico*, Lisboa, João Romano Torres – Editor.

Paulo PEREIRA

- 1990 *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- 1993 *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- 2004 *Enigmas, Lugares Mágicos de Portugal, Arquitecturas Sagradas*, Círculo de Leitores/Autor, Lisboa.

Paulo PEREIRA ( direcção)

- 1997 *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores.

Ruy de PINA

- Chronica de el-rei D. Afonso V*, Lisboa, 1902, Renascença Portuguesa.
- Chronica de El-Rei D. Duarte*, Porto, 1914, Renascença Portuguesa.
- <http://purl.pt/417>.

Maria Laura Bettencourt PIRES

- 1987 *William Beckford e Portugal*, Lisboa, edições 70.

Thomas PITT

- 1760 *Observações de uma Viagem a Portugal e Espanha*, Lisboa, 2006, IPPAR.

Raul PROENÇA; Sant'Anna DIONÍSIO

- 1927 *Guia de Portugal, vol. II, Esremadura, Alentejo, Algarve*, Biblioteca Nacional de Lisboa. 2ª reimpressão, 1991, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Pedro REDOL

- 2003 *O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Batalha, Câmara Municipal da Batalha.
- 2011 *Batalha - Viagem a um Mosteiro desaparecido com James Murphy e William Beckford*, Batalha, CEPAE – Centro do Património da Estremadura.

Mário de Sampaio RIBEIRO

- 1946 *El-Rei D. João III e a arquitectura em seu tempo*, separata do volume V do *Archivo Histórico de Portugal*, Lisboa.

Marcos RICO SANTAMARIA

- 1994 *La Catedral de Burgos. Patrimonio del Mundo*, Burgos, edição do autor.

D. Fr. Francisco de S. LUIZ

- 1827 *Memoria Histórica sobre as obras do Real Mosteiro de Santa Maria da Victoria chamado vulgarmente da Batalha*, Lisboa, Academia Real das Sciencias.

Diego de SAGREDO

1526 *Medidas del Romano...*, Lisboa, 1542, Luís Rodrigues.  
<http://purl.pt/15281>.

José SARAMAGO

1981 *Viagem a Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores.

José Travaços SANTOS

2006 *Apontamentos para a História da Batalha*, Batalha, Câmara Municipal da Batalha.

Reinaldo dos SANTOS

1948 *A Escultura em Portugal*, 1º volume: séculos XII a XV, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.

1950 *A Escultura em Portugal*, 2º volume: séculos XVI a XVIII, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.

Joël SCHMIDT

1985 *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Edições 70.

Jorge SEGURADO

1983 *Francisco D'Olanda, «DE AETATIBUS MUNDI IMAGINES» ou «Livro das Idades»*, edição fac-similada, Lisboa, edição do autor.

Nuno SENOS

2002 *O Paço da Ribeira*, Lisboa, Editorial Notícias.

2003 "A Coroa e a Igreja na Lisboa de Quinhentos", in *LUSITANIA SACRA*, 2ª série, 15, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, pp. 97-117.

2007 "João de Castilho e Miguel de Arruda no Mosteiro da Batalha", in *revista MURPHY*, nº 2, Coimbra, Imprensa da Universidade.

Gustavo de Matos SEQUEIRA

1955 *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Leiria*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.

Joaquim Veríssimo SERRÃO

1979 "Do Mosteiro da Vitória à Vila da Batalha", in *Actas do I Encontro sobre História Dominicana*, Porto, Arquivo Histórico Dominicano Português.

Vítor SERRÃO

1983 *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN-CM.

1991 "O mecenato da Rainha D. Leonor e a pintura de corte", in *Oceanos*, nº 8, pp. 104-109.

- 1998 "Fontes iconográficas da pintura do ciclo manuelino", in *A Arte na Península Ibérica ao Tempo do Tratado de Tordesilhas* (Actas do Colóquio, Coimbra, 1994), Lisboa, CNCDP.
- 1999 "O bispo D. Fernando de Menezes Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego", in *Propaganda e Poder*, Actas do Congresso Peninsular de História da Arte, Lisboa, Colibri.
- 1999a "As tábuas do Santuário do Bom Jesus de Valverde: uma encomenda de D. Henrique ao pintor Gregório Lopes", in *Estudo da Pintura Portuguesa. Oficina de Gregório Lopes*, Lisboa, Instituto José de Figueiredo.
- 2001 *O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, colecção História da Arte em Portugal, volume 3, Lisboa, Editorial Presença.
- 2001a "O antigo *retábulo* renascentista pintado por Gregório Lopes na Igreja das Comendadeiras Espatárias de Santos-o-Novo", in *Monumentos*, nº 15.
- 2001b *A Cripto-História da Arte. Análise das obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte.
- 2002 "Francisco Henriques e a magna fábrica dos retábulos do Mosteiro de São Francisco de Évora (1509-1511)", in *Monumentos*, nº 17, Lisboa, GEMN, pp. 43-51.

José Custódio Vieira da SILVA

- 1989 *O Tardo-Gótico em Portugal. A Arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Livros Horizonte.
- 2007 "Mosteiro de Santa Maria da Vitória – a fundação, o programa, os arquitectos, as fontes de influência", in *Revista de História da Arte*, nº 4 (2007), Lisboa, Instituto de História da Arte, FCSH da Universidade Nova de Lisboa / Edições Colibri, pp. 335-353.

José Custódio Vieira da SILVA; Pedro REDOL

- 2007 *Mosteiro da Batalha*, Lisboa, IPPAR/Scala.

Jorge Henrique Pais da SILVA

- 1986 *Estudos sobre o Maneirismo*, 2ª edição, Lisboa, Editorial Estampa.

Clara Moura SOARES

- 2001 *O Restauro do Mosteiro da Batalha – Pedreiras Históricas, Estaleiros de Obra, e Mestres Canteiros*, Leiria, Magno.

Clara Moura SOARES; Maria João Baptista NETO

- 2008 "O Mosteiro dos Jerónimos e a Recuperação de um espírito Quinhentista no século XIX", in *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, FLUL, Centro de História.

Hugo SOLY (dir.)

- 1999 *Charles Quint. 1500-1558. L'empereur et son temps*, Anvers, Fonds Mercator.

Frei Luís de SOUSA

1623 *História de S. Domingos, particular do Reino e conquistas de Portugal*, 2 vols., Porto, 1977, Lello & Irmão Editores.

1631 *Anais de D. João III*, 2ª edição, 2 vols., Lisboa, 1951, Livraria Sá da Costa.

Maria Leonor Machado de SOUSA (coord.)

2007 *A Guerra Peninsular em Portugal: Relatos Britânicos*, Casal de Cambra, Caleidoscópico.

Thurston THOMPSON

1868 *The Sculptured Ornament of the Monastery of Batalha in Portugal*, Londres, The Arundel Society for Promoting the Knowledge of Art / Bell an Daldy.

Teresa Leonor M. VALE

2005 "A figuração do indivíduo na tumulária portuguesa maneirista e barroca (séculos XVI a XVII)", in *Revista ARTIS*, nº 4 (2005), Lisboa, Instituto de História da Arte da FLUL, pp. 271-291.

Carolina Michaëlis de VASCONCELLOS

1904 "As Capellas Imperfeitas e a Lenda das devisas gregas", in *separata de A Arte e a Natureza em Portugal*, Porto, Fernando Brütt e Cunha Moraes – Editores.

Joaquim de VASCONCELLOS

1904 "A Batalha, Convento de Santa Maria da Victoria", in *separata de A Arte e a Natureza em Portugal*, Porto, Fernando Brütt e Cunha Moraes – Editores.

S. Renata C. VIEIRA

2008 *Santa Maria-a-Velha. A Memória da igreja (Séculos XIV a XX)*, Batalha, Câmara Municipal da Batalha.

Marie-Noëlle Pinot de VILLECHENON

1998 *Domus Aurea, la decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle "Terme di Tito" conservato al Louvre*, Milano, Franco Maria Ricci.

Francisco Marques de Sousa VITERBO

1899 *Diccionario histórico e documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portugueses*, Lisboa.

Walter Crum WATSON

1908 *Portuguese Architecture*, London, Archibald Constable and Company.