

## Arquitectura civil quincentista da Batalha: Três peças notáveis

Pedro Redol\*

Orlindo Jorge\*\*

Devido às demolições que a vila da Batalha paulatinamente sofreu, entre 1841 e 1964, nada se conserva actualmente na povoação que permita fazer uma ideia sequer das casas de habitação mais proeminentes, nos anos após a fundação do município. Porém, são muitos os exemplos, em Portugal, de renovação de casas de famílias nobres (ou que procuravam a nobilitação) e burguesas, na próspera era de D. Manuel. Grande parte destas casas afirma-se, tão simplesmente, pelo agenciamento da fachada voltada à rua, através de portais e janelas de traçado mais ou menos complexo e decoração própria do tempo, em cujas cimalkhas avultam, por vezes, as armas dos proprietários. Como nas habitações congêneres do final da Idade Média, a casa, de dois pisos – o térreo e o sobrado –, era dominada pela sala situada no andar superior, em que se rasgavam as referidas janelas<sup>1</sup>.

Por singular fortuna, chegaram aos nossos dias, ainda que deslocadas do respectivo contexto, três janelas quincentistas provenientes da vila da Batalha. As suas qualidades plásticas e iconográficas são mais do que dignas de nota, permitindo derramar alguma luz sobre a obra dos mestres do Mosteiro da Batalha, no primeiro terço do século XVI. Merecedora de atenção é também a história da sua viagem para outros edifícios e terras.

---

\*Direção-Geral do Património Cultural/Mosteiro de Santa Maria da Vitória.

\*\* Direção-Geral do Património Cultural/Mosteiro de Santa Maria da Vitória.

<sup>1</sup> José Custódio Vieira da Silva, *Paços Medievais Portugueses*, 2ª edição, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002, p. 23.

### ***Duas janelas manuelinas***

Numa selecção de imagens publicadas pelo arquitecto alemão Karl Albrecht Haupt, em 1888, encontra-se uma gravura com a legenda “Batalha. Wohnhaus des Matheos Fernandes” (Batalha. Casa de Mateus Fernandes)<sup>2</sup>. A mesma gravura seria publicada, dois anos mais tarde, no primeiro volume da sua obra dedicada ao Renascimento em Portugal (fig. 1)<sup>3</sup>. No segundo volume, diz “próximo do mosteiro, para a banda do sul, divisa-se uma casa de modestas dimensões; o andar superior apresenta as fórmulas que devemos considerar inerentes a Mateus Fernandes, segundo; esta casa, pelo que réza a tradição, era a morada do artista”<sup>4</sup>. Ainda que parco em palavras, Haupt não deixa de estabelecer um vínculo entre as janelas e a obra atribuída ao arquitecto, no Mosteiro da Batalha.

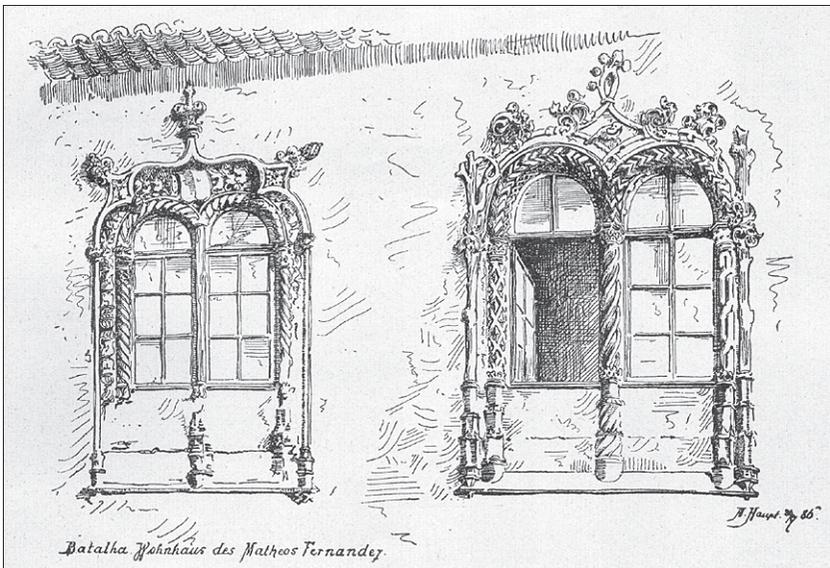


Fig. 1 – Duas Janelas manuelinas da Batalha, segundo Karl Albrecht Haupt, em 1888.

<sup>2</sup> A. Haupt, *Auswahl von Illustrationen zur Geschichte der Renaissance in Portugal*, Hanover, 1888.

<sup>3</sup> Albrecht Haupt, *Die Baukunst der Renaissance in Portugal: von den Zeiten Emmanuel's des Glücklichen bis zu dem Schlüsse der spanischen Herrschaft*, Hanover, H. Keller, 1890, p. 22. Esta obra, em dois volumes, foi traduzida e publicada em Portugal, em data desconhecida, por J. Rodrigues & C<sup>a</sup>, sob o título *A Arquitectura da Renascença em Portugal*.

<sup>4</sup> Idem, *A Arquitectura da Renascença em Portugal*, p. 184-185.

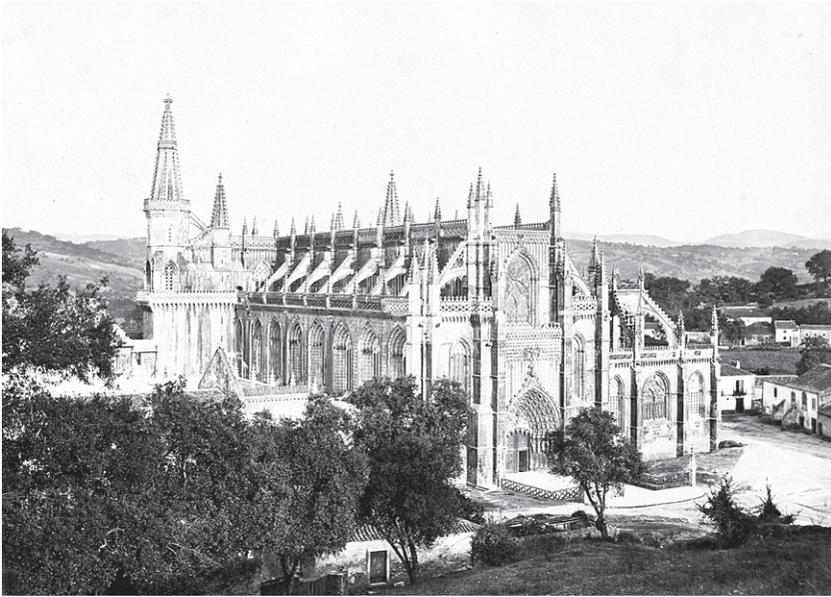


Fig. 2 – Vista do Mosteiro da Batalha e da praça que ficava diante do portal principal da igreja, por Jean Laurent, 1869.

À sua passagem pela Batalha, em 1869, o fotógrafo Jean Laurent captou uma vista do Mosteiro de um ponto elevado a noroeste do edifício (fig. 2)<sup>5</sup>. Nela se vê, a sul, do lado oposto à Capela do Fundador, a casa com as duas janelas que Haupt viria a desenhar (fig. 3). Além das janelas, observam-se, no piso térreo, duas portas com as vergas trabalhadas no mesmo estilo. Dois enormes contrafortes foram encostados à fachada, certamente por razões de estabilidade estrutural da casa. É interessante verificar ainda que o edifício térreo à direita possuía duas portas ogivais.



Fig. 3 – Pormenor da fig. 2 mostrando a casa que tinha as janelas desenhadas por Haupt (fig. 1).

<sup>5</sup> Sobre a campanha deste fotógrafo em Portugal, veja-se Nuno Araújo, “A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869”, in *CEM Cultura, Espaço e Memória*, 1 (2010), p. 101.



Fig. 4 – Palácio da Quinta de Santo António, Gateiras de Santo António, Torres Novas.  
As duas janelas do primeiro andar mais à direita são aquelas que Haupt desenhou (fig. 1).

Actualmente as janelas encontram-se no primeiro andar da fachada sul do palácio da Quinta de Santo António, junto à aldeia de Gateiras de Santo António, no concelho de Torres Novas. Ambas foram copiadas para perfazer as aberturas do mesmo nível (fig. 4). Não encontramos quaisquer informações relativas à transacção e desmontagem destas peças, mas pode-se supor que tais circunstâncias se inscrevam no afã coleccionista por que ficou conhecido, entre outros aspectos, Tristão Guedes Correia de Queirós e Castelo Branco, 1.º Marquês da Foz<sup>6</sup>.

O palácio, construído, ao que se sabe, entre 1901 e 1907, é um testemunho tardio da arquitectura romântica, em Portugal, não deixando, por isso, de se inscrever significativamente no repertório maior da mesma, a seguir aos

---

<sup>6</sup> Os empreendimentos desta personalidade, sobretudo ferroviários, foram objecto de estudo por parte de Luís Santos, *Tristão Guedes Correia de Queirós e Castelo Branco, 1º Marquês da Foz: um Capitalista Português nos Finais do Século XIX*, Vila Nova de Gaia, Projecto Foztua, 2014; disponível em <http://issuu.com/foztua/docs/marquesdafoz>. A pp. 91 e 154-155, refere que, no seguimento da sua falência e após a morte de sua mãe e de sua segunda mulher, em 1898, se retirou definitivamente para a Quinta de Santo António, onde viria a falecer em 1917.

palácios da Pena e do Bussaco. À semelhança destes, tira uma boa parte dos seus méritos da relação com a paisagem. Curiosamente, a historiografia da arte não se lhe refere, sendo praticamente inexistente a investigação sobre a quinta<sup>7</sup>. Do ponto de vista volumétrico, o edifício retoma o tema muito glosado do baluarte de Belém, mas, no que se refere à escultura arquitectónica, predomina a inspiração da Batalha, através da cópia bastante fiel de numerosas platibandas, gárgulas, capitéis e mísulas do Mosteiro. Esta circunstância lembra inevitavelmente a paixão obsessiva de William Beckford pelo Mosteiro da Batalha, que se refletira, um século antes, na sua mansão de Fonthill Abbey. O papel desempenhado pela Batalha no projecto ecléctico da Quinta de Santo António está ainda por esclarecer, sendo, porém, de supor que a sua execução tenha tido que contar com o trabalho de mais do que um canteiro do Mosteiro, já então em crise.

A janela que ilustramos na fig. 5 é aquela que mais se aproxima do estilo naturalista disciplinado de Mateus Fernandes. Foi acrescentado o colunelo central, tendo as superfícies dos arcos que lhe ficam próximas sido reparadas com argamassa. A composição é enquadrada por colunelos de base policêntrica que



Fig. 5 – Janela manuelina da Batalha, no palácio da Quinta de Santo António.

prontamente se convertem em troncos de romãzeira, dos quais saem frutos maduros, configurando um arco contracurvado, ornado de frondosos enrola-

<sup>7</sup> As informações de que dispomos resultam da consulta da página web [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=10084](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=10084) (acedida, pela última vez, em 10.11.2014) e da visita ao local, em 18 e 31 de Outubro de 2014, amavelmente autorizada pelo Grupo Galilei, na pessoa do Sr. Dr. Pedro Oliveira.

mentos vegetalistas. No espaço sobrance entre o encontro dos arcos geminados e os ramos referidos, atados no topo por delicados laços, empoleira-se um pássaro, muito gasto, que, a acreditar na cópia, feita talvez em boa hora, segura uma bola com a pata direita, ao mesmo tempo que a toca com o bico. Os arcos, constituídos por feixes de folhas, cingidos por prisões em ziguezague, assentam em colonelos de fuste decorado com padrões diferentes – rombos, à esquerda, e baquetas quebradas, à direita –, enfiados, na base, em coroas. A base do colonelo central, que atravessa o avental da janela, em três níveis, é torsa.

O sentido plástico fino – a um tempo disciplinado e “natural” – desta janela permitem encontrar parentesco com a obra tradicionalmente atribuída a Mateus Fernandes, na Batalha: o grande portal das Capelas Imperfeitas e as bandeiras do Claustro Real. A presença de determinados elementos oferece, porém, a possibilidade de comparação com outras obras do Mosteiro não claramente atribuídas ao mestre ou de todo não atribuídas.

O tratamento dos troncos podados, carregados de simbolismo escatológico e ideológico<sup>8</sup>, reencontra-se no vão de todos os janelões das Capelas Imperfeitas. Tanto os enrolamentos vegetalistas, que têm correspondência no portal das Capelas Imperfeitas, como os troncos podados bebem na tradição artística da Europa Central, divulgada pelo restante continente, no século XV, através de gravuras como as do Mestre E. S.. A representação de troncos podados conheceu uma notável carreira entre nós, na escultura, mas sobretudo na iluminura, na pintura mural e no vitral. No caso concreto da janela que analisamos, a romãzeira pode ser interpretada como Árvore da Vida, conforme aparece noutros lugares (por exemplo, o Colégio de S. Gregório de Valladolid). As semelhanças com as partes mais altas das Capelas Imperfeitas prosseguem nas coroas enfiadas nas colunas exteriores dos pilares e nas baquetas quebradas dos arranques da abóbada.

Fortalece-se a hipótese, já equacionada por Pedro Dias, de a obra dos pilares das Capelas Imperfeitas ser da autoria de Mateus Fernandes<sup>9</sup>. Avolumam-se, por outro lado, as dúvidas quando se pensa na solução projectada para as cobrir, que não podemos, ainda que subsidiariamente,

---

<sup>8</sup> Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Architectura Manuelina na Grande Extremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990, p. 147-148.

<sup>9</sup> Pedro Dias, *História da Arte em Portugal. V- O Manuelino*, Lisboa, Edições Alfa, 1986, p. 30.

deixar aqui de aflorar. A hipótese de uma abóbada estrelada de três arranques por vértice, preconizada por James Murphy na planta que desenhou do Mosteiro<sup>10</sup>, é válida para o primeiro projecto do edifício, da autoria de Huguet, que empregara já essa solução na Capela do Fundador e na sala do capítulo. Porém, na obra manuelina, apenas podemos observar dois arranques de nervura por cada ângulo interno do octógono. Em Portugal, o único caso que, na época, conhecemos de uma abóbada oitavada em estrela com dois arranques é o da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Pópulo, nas Caldas da Rainha, em que os terceletes de arranque são contracurvados, morrendo todas as nervuras diametrais nas chaves secundárias. Terá o arquitecto concebido uma abóbada deste tipo para a Batalha? Na vizinha Castela, a primeira abóbada estrelada de dois arranques, com dezasseis chaves secundárias, que conhecemos é a da Capela do Condestável, em Burgos, projectada e construída por Simão de Colónia, entre 1484 e 1494<sup>11</sup>. Para uma cobertura tão extensa, talvez esta fosse a opção mais adequada. Tanto a solução de Caldas da Rainha, datada entre 1495 e 1505<sup>12</sup>, como a de Burgos procedem de fontes centro-europeias. Neste ponto, embatemos, uma vez mais, como aconteceu com tantos outros investigadores, no problema da formação de Mateus Fernandes, que desconhecemos por completo. O que aconteceu ao arquitecto quando foi afastado do cargo de mestre de obras da Batalha e substituído por João Rodrigues, em 1480?<sup>13</sup> Terá Mateus Fernandes viajado para outro ou outros estaleiros da Península ou fora dela como já sugeriu Rafael Moreira?<sup>14</sup> As abóbadas de chaves pronunciadamente pendentes da capela de D. João II e D. Leonor e de uma outra que lhe é adjacente, nas Capelas Imperfeitas, únicas em Portugal e sem termo de comparação na restante Península, torna esta questão mais premente<sup>15</sup>. Em todo o caso, as

<sup>10</sup> James Murphy, *Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalha*, Londres, 1792-95.

<sup>11</sup> Núria Dalmases, "La España gótica", in *Historia del Arte de España* (dir. Xavier Barral i Altet), s. I., Lunwerg Editores, 1996, p. 162.

<sup>12</sup> Ricardo Silva, "A abóbada da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Pópulo das Caldas da Rainha. Construção e filiação", in *Artis*, 5 (2006), p. 109-110, 124.

<sup>13</sup> Torre do Tombo, Chancelaria de D. Afonso V, lv. 32, fl. 111 (1480, Agosto, 15, Vila Viçosa); publicado por GOMES, Saúl António, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha (Séculos XIV a XVII)*, vol. II, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002, p. 326.

<sup>14</sup> 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 em história da arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991, p. 44-45.

<sup>15</sup> Ricardo Silva, "A obra tardo-gótica do Mestre Mateus Fernandes nos finais do século XV e os

abóbadas das três capelas são testemunhos igualmente originais em Portugal de abobadamento sem cruzaria de nervuras. Mateus Fernandes, documentado na Batalha novamente, a partir de 1490, foi coadjuvado e substituído nas ausências por um filho homónimo que o sucedeu no cargo após a sua morte, em 1515. Por esse motivo, Haupt se refere a “Mateus Fernandes, segundo”. É provável que, além das obras na matriz da Batalha, sejam de sua autoria os pilares periféricos do vestíbulo das Capelas Imperfeitas, igualmente de baquetas quebradas e entrançadas a espaços, conforme se vêem no próprio portal. Estes pilares e as colunas das edículas destinadas a capelas, a cada lado do vestíbulo, assentam em bases flamejantes que sugerem ter sido a ligação à igreja assumida logo por Huguet<sup>16</sup>. A sugestão torna-se certeza pela adaptação de três dos quatro capitéis das duas edículas através da transformação da imposta flamejante (solidária com o cesto) em manuelina. O quarto capitel pertence inteiramente a esta época.

Regressando à nossa primeira janela, assinalamos ainda um pormenor singular – laços unindo os ramos da árvore no topo – que reaparece no portal da Adegua dos Frades, antigo acesso à sala capitular, criada por D. Manuel, certamente na mesma altura em que oferece o sino do capítulo (1501). A razão desta medida encontra-se no facto de a sala que hoje reconhecemos como destinada ao capítulo se ter convertido em mausoléu, após a colocação aí dos túmulos de D. Afonso V e de seu neto. Reaparece ainda, neste portal, o motivo das baquetas quebradas e giradas. Tal como o lavabo do Claustro Real, deve ser atribuído a Mateus Fernandes.

A segunda janela ilustrada por Haupt (fig. 6) partilha com a primeira a mesma estrutura compositiva, mas a decoração encontra-se perfeitamente circunscrita a essa estrutura. Bases e capitéis remetem de imediato para a gramática de Mateus Fernandes patente no portal das Capelas Imperfeitas e nos vãos do Claustro Real. A decoração é simétrica apenas na cimalha, que ostenta um escudo ao centro, já remendado e com uma inscrição ilegível. Na ombreira direita e na ci-malha, vêem-se aparentes *candelabra* constituídos

---

primeiros anos do século XVI”, in [www.convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/86](http://www.convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/86); acessado em 24.10.2014.

<sup>16</sup> Confirmando as asserções de Ralf Gottschlich, *Das Kloster Santa Maria da Vitória in Batalha und seine Stellung in der iberischen Sakralarchitektur des Spätmittelalters*, Hildesheim/Zurique/Nova Iorque, Olms Verlag, 2012, p. 269, 274 e 284, e contrariando as de Nuno Senos, “João de Castilho e Miguel de Arruda no Mosteiro da Batalha”, in *Murphy. Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*, 2 (2007), p. 18.

pela sequência de vasos, plantas e frutos, cujo tratamento escultórico acusa a plástica de Mateus Fernandes, logo confirmada pela menos contida ombreira esquerda.

Confirmamos a atribuição de Haupt, mas mantemos a surpresa em relação à tradição, que refere, de as janelas terem pertencido à casa do mestre, pois é de admirar que a mesma tivesse atravessado incólume mais de três séculos. Mateus Fernandes é dado como morador na vila da Batalha, em documentos de 1503 e 1504<sup>17</sup>. No segundo desses documentos



Fig. 6 – Janela manuelina da Batalha, no palácio da Quinta de Santo António.

aparece entre os representantes do novel concelho da Batalha e os do Mosteiro, em que se obriga a construir uma ponte sobre “ho ryoo honde chamam ho Juncall”. Além deste sinal de protagonismo local, é bem conhecida a honra excepcional que lhe foi outorgada de se fazer sepultar com a família à entrada da igreja conventual. Mateus Fernandes pertence a uma classe – os mestres construtores – que fora prezada e mesmo investida de um carácter transcendente ao longo de toda a Idade Média<sup>18</sup>. Durante o século XVI português, alguns desses mestres chegarão a alcançar o estatuto de nobreza. A sepultura na proximidade do panteão régio testemunha, por si mesma, um

<sup>17</sup> Torre do Tombo, Mosteiro da Batalha, Livro 4, Doc. 72 (1503, Janeiro, 18, Batalha); publicados por Saul António Gomes, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha (Séculos XIV a XVII)*, vol. III, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002, p. 43-44 e 72-74.

<sup>18</sup> Jean Gimpel, *A Revolução Industrial na Idade Média*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1976, p. 118.

estatuto social privilegiado. Na segunda janela que analisámos, aparece um escudo infelizmente ilegível que por certo confirmaria esta posição.

### ***Uma janela plateresca***

Nas paredes da Câmara Municipal de Obrzycko, no condado de Szamotulski, na Polónia, encontra-se a guarnição de uma magnífica janela esculpida com motivos renascentistas (fig. 7)<sup>19</sup>, que apresenta, por cima, a seguinte inscrição em alemão:

Diese Fenstereinfassung, hier eingemauert 1857, ist eine Erinnerung an meinen Besuch der Kirche / und des Klosters von Batalha am 27<sup>sten</sup> August 1843. Sie war an einem Hause angebracht welches / dem Haupteingange der Langseite der Kirche schraeg gegenüber steht. Die Kirche und das / Kloster wurden zum groessten Theil von Johann I erbaut und der Jungfrau Maria am Tage der / Schlacht von Aljubarrota [14<sup>ten</sup> August 1385] geweiht. Der Bau wurde um das Jahr 1388 begonnen / und noch von Koenig Manuel [1495 bis 1521] forgesetzt.

A. Rackzynski.

Passamos a traduzir:

Esta guarnição de janela, aqui emparedada em 1857, é uma recordação da minha visita à igreja e ao Mosteiro da Batalha, em 27 de Agosto de 1843. Encontrava-se numa casa situada obliquamente em relação à entrada principal do lado maior da igreja. A igreja e o Mosteiro foram construídos, em grande parte, por D. João I, tendo sido consagrados à Virgem Maria no dia da batalha de Aljubarrota (14 de Agosto de 1385). As obras começaram à volta de 1388, continuando ainda com D. Manuel (1495 a 1521).

A. Rackzynski.

---

<sup>19</sup> O estudo de pormenor foi possível graças ao levantamento fotográfico exaustivo desta obra por Tomasz Koryl, a quem se deve a imagem da fig. 7. Deixamos aqui testemunho da sua muito generosa colaboração e agradecemos, ao mesmo tempo, a Lech Szymanowski, que deu os primeiros passos para que a iniciativa se concretizasse.

O signatário desta inscrição, Athanasius Raczynski (Poznan, 1788 – Berlim, 1874) foi embaixador do rei da Prússia, Friedrich Wilhelm IV, em Portugal, de 1842 a 1848. O seu domínio inscrevia-se no grão-ducado de Poznan, em cujo antigo território se situa Obrzycko. Durante a estadia em Portugal, visitou grande parte do património nacional, tendo dado conta das suas excursões ao Verein der Kunstfreunde im Preussischen Staate (Sociedade dos Amigos das Artes do Estado da Prússia), em Berlim, atra-



Fig. 7 – Janela de uma casa da Batalha enviada para a Polónia pelo Conde Raczynski, em 1843. Obrzycko, Polónia.

vés de numerosas cartas, que viria a publicar em livro – *Les Arts en Portugal* – em Paris, em 1846. Com esta obra e com o *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, é considerado o fundador da historiografia da arte em Portugal<sup>20</sup>. Numa primeira excursão, em Agosto e Setembro de 1843, visitou as Caldas da Rainha, Óbidos, Alcobaça, a Batalha, Leiria, Pombal, Condeixa, Coimbra e a Figueira da Foz. Nesta ocasião adquiriu a janela de que aqui nos ocupamos, contrariando, aliás, o princípio, que defendia acerrimamente, de não arrancar as obras ao seu contexto<sup>21</sup>. Não nos referimos aqui ao património móvel, de que foi profícuo coleccionador, conhecendo-se nomeadamente alguns exemplares de pintura antiga portuguesa, hoje no Museu Nacional de Poznan, que lhe pertenceram<sup>22</sup>. No *Liber Veritatis*, guardado no mesmo mu-

<sup>20</sup> Sylvie Deswarte-Rosa, “Luz e sombra. Athanasius Rackzynski au Portugal, 1842-1848”, in *Artis 71* 8 (2009), p. 426-505. Ver também RODRIGUES, Paulo Simões, “O conde Athanasius Raczynski e a historiografia da arte em Portugal”, in *Revista de História da Arte*, 6(2011), p. 264-275.

<sup>21</sup> Idem, p. 450-451.

<sup>22</sup> Idem, p. 432-433.

seu, encontra-se uma declaração sua, datada de 12 de Setembro de 1843, dirigida às autoridades da alfândega, que reza (passamos a traduzir):

“O abaixo assinado Ministro da Prússia declara às autoridades da alfândega, em caso de interpelação, que os velhos restos de pedra ornamentados com esculturas que aí se encontram depositados com o seu endereço, foram por ele comprados para serem enviados para o seu país e servirem, na sua casa, de recordação da viagem que fez à Batalha, em Portugal. Estas peças constituíam a guarnição de uma janela de uma casa particular na Batalha. A cópia anexa de uma nota que lhe foi entregue pelo proprietário da casa, antes da conclusão da transacção, fornecerá às autoridades da alfândega as informações que podem vir a desejar sobre este objecto.”<sup>23</sup>

Voltando à epígrafe, é por demais interessante a preocupação que denota em referenciar o contexto de onde provém a peça, bem como em honrar a história do Mosteiro da Batalha. A janela, por seu turno, evidencia-se como peça única na arquitectura civil portuguesa. É constituída por uma arquitrave moldurada assente em pilastras pseudo-coríntias de capitéis côncavos que repousam em mísulas. O conjunto emoldura dois arcos geminados semicirculares a que falta o mainel. De igual modo, não se conserva o avental da janela, nem os esperados remates superiores (pelo menos, dois pináculos).

Tanto a arquitrave como as pilastras são abundantemente esculpidas com figuras de grotesco que se apinham assimetricamente. O friso da arquitrave, que se projecta acompanhando as pilastras, é dominado, ao centro e nas extremidades, por *putti*. Os das extremidades tocam trombetas, ao passo que o central segura pelo pescoço dois monstros distintos, que são alimentados por pássaros, originando enrolamentos vegetalistas, terminados nas extremidades por rostos masculinos em forma de crescente lunar. Um cordão franciscano remata o topo do friso, a que se sobrepõe uma moldura de enrolamentos muito estilizados. Abaixo do friso, corre uma cadeia de bolas e fechos, sobreposta a um motivo denticulado.

Entre as volutas do capitel esquerdo, acocora-se um ser híbrido, misto de *putto*, mulher (com os seios apartados por faixas e o sexo tapado com

---

<sup>23</sup> Muzeum Narodowe w Poznaniu, *Liber Veritatis, Liber Veritatis* n° 47 : *Correspondances des marchands d'art*, f. 873: Attestation au directeur des Douanes à Lisbonne (1843, Setembro, 12, Lisboa) apud Sylvie Deswarte-Rosa, *Op. cit.*, p. 450-451, nota 88.

uma parra) e réptil. Na pilastra esquerda, de cima para baixo, uma mulher com pés de cabra e os seios abocanhados por delfins, coroada por um castelo, acocora-se sobre um motivo vegetal. Seguem-se uma caveira, uma cartela com a inscrição “LA MORTE MATA EL AMOR” e um cupido de olhos vendados, com seu arco e flechas. Em baixo, vê-se a cabeça de um homem silvestre. A pilastra, com uma inscrição ilegível, em baixo, apoia-se numa mísula de base redonda com a forma de pera invertida, revestida de folhagem, em cujo registo superior aparecem três querubins. Exteriormente, uma vez mais de cima para baixo, observam-se: a cabeça de um leão segurando laçarias de que pende um festão, em que se interpolam uma efígie, um rosto apresentado frontalmente e outra efígie ao nível do já referido cupido, por trás da qual se cruzam um arco e um saco de flechas.

No capitel da direita, as volutas saem da boca de uma figura, à maneira de homem silvestre regurgitante. A pilastra, abaixo, é percorrida a toda a altura por acanto que, de cima para baixo, se conjuga, nas intersecções, com: um ser híbrido, misto de *putto*, mulher e bode, carregando um cesto de fruta à cabeça, acorocado sobre dois pássaros que, por sua vez, estão pousados num vaso; uma cartela com a inscrição “1528”; um querubim sobre uma taça. No topo exterior da pilastra é visível um castelo com forma idêntica à daquele que se viu na pilastra esquerda, dentro de uma cartela segura por laçarias que pendem da boca de um leão, prolongando-se até à base num festão. A mísula da pilastra é de base policêntrica assente num cogulho.

Do intradorso de cada arco projectam-se, em franco volume, os motivos mais surpreendentes de todo o conjunto: cabeças desgrenhadas, com bochechas cheias e lábios em posição de soprar, possível representação dos quatro ventos, ladeadas por figas. Duas destas são inteiramente peças de restauro realizadas em argamassa. No espaço central deixado livre pelo encontro dos arcos, inscreve-se mais um anjinho trombeteiro.

Tanto na forma como na iconografia, maioritariamente de raiz clássica, esta janela é assimilável, sem dúvida à arquitectura espanhola do primeiro terço do século XVI, habitualmente apelidada de plateresca. Como tal, não é conforme aos modelos renascentistas italianos, embora deles colha numerosos elementos, que usa com liberdade, nomeadamente nas proporções gerais e na composição iconográfica<sup>24</sup>. Por que via surge uma obra com estas características na Batalha?

---

<sup>24</sup> Jesus Caamaño Martínez, “La introducción del Renacimiento en España. El plateresco”, in *Portu-*

A resposta deve procurar-se, uma vez mais, no próprio Mosteiro. No dia 4 de Junho de 1528, o mesmo ano que a janela exhibe, João de Castilho é nomeado mestre das obras do Mosteiro da Batalha, lugar que vagara por morte de Mateus Fernandes, filho<sup>25</sup>. A maior parte dos motivos decorativos utilizados nesta janela encontra-se na obra de Castilho, tanto do Convento de Cristo (mísulas da abóbada do coro, portal da igreja e arco de ligação à charola), realizada a partir de 1515, como dos Jerónimos (pilares da igreja, portais e claustro), iniciada no ano seguinte. Associa-se a soluções arquitectónicas tardo-góticas que lhe são específicas, caracterizando-se pelo relevo grosso. Na sua origem encontra-se a formação castelhana do arquitecto e certamente também a sua actualização permanente através de contactos pessoais e de estampas em circulação. No entanto, a janela da Batalha, constitui inovação, por um lado, tal como se disse, no que toca à nossa arquitectura civil e, por outro lado, na inscrição dos motivos decorativos numa abertura arquitravada. Além da decoração, outros aspectos fazem fé da autoria, nomeadamente os capitéis de impostas côncavas e as mísulas, único elemento formal a acusar a hesitação entre duas estéticas: a da esquerda representa a evolução consumada e doravante assumida por Castilho neste tipo de elemento; a da direita, é ainda claramente tardo-gótica.

A presença da cartela com um castelo e a repetição deste acima da figura híbrida da pilastra esquerda leva-nos a pensar que a janela adquirida e levada por Raczynski para as suas terras na Polónia tivesse pertencido a uma casa de João de Castilho na Batalha. Na verdade, o castelo é o elemento fundador das armas dos Castilhos, originários do lugar de Castillo Siete Villas, no meirinhado de Trasmiera, Cantábria. O escudo foi depois enriquecido com dois lebréus presos à torre e uma flor de lis a coroar a mesma<sup>26</sup>. Desta última versão faz prova a carta de armas concedida aos descendentes de João de Castilho por D. Sebastião, em 1561<sup>27</sup>. Ao que parece, António,

---

*gal e Espanha entre a Europa e Além-mar*, Actas do IV Simpósio Luso-espanhol de História da Arte, Coimbra, Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, 1988, p. 190-192.

<sup>25</sup> Torre do Tombo, Chancelaria de D. João III, lv. 14, fl. 138 (1528, Junho, 4, Lisboa); publicado por Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, s. d. (fac-símile da edição de 1899), vol I, p. 190-191.

<sup>26</sup> María Ealo de Sá, *El Arquitecto Juan de Castillo, 'el Constructor del Mundo'*, Santander, edição de Alberto Luna, 2009, p. 73.

<sup>27</sup> Torre do Tombo, D. Sebastião e D. Henrique, Privilégios, lv. 2, fl. 44v. (1561, Janeiro, 7, Lisboa); publicado por Sousa Viterbo, *Op. cit.*, vol. I, p. 202-204.

seu filho, ocupou-se mais de questões nobiliárquicas do que o próprio pai, que, aliás, fora feito escudeiro e depois cavaleiro da casa real portuguesa, em 1518<sup>28</sup>. Tal não impediu o operoso arquitecto de afirmar o seu estatuto, não apenas assumindo um elevado protagonismo na condução das obras maiores do reino, mas ainda através da construção de casas para sua morada. Embora tenha fixado residência em Tomar, desde 1515, a dispersão geográfica de várias empreitadas a decorrer em simultâneo obrigou-o naturalmente a dispor de outras residências, mesmo que não as adquirisse. O exemplo da casa que lhe é entregue em Belém, na qualidade de mestre das obras do Mosteiro dos Jerónimos, ilustra bem esta situação. Aqui, o arquitecto alargou-se em obras que deram à casa a dimensão de um palácio – o mesmo que havia de vir a pertencer aos Duques de Aveiro<sup>29</sup> –, “talvez a primeira casa de espírito renascentista do país”, no dizer de Rafael Moreira<sup>30</sup>. É, pois, mais do que provável que Castilho tivesse querido marcar a sua presença na Batalha através de uma obra ímpar, entre nós, na sua residência.

O estaleiro da Batalha tem sido encarado como menos bem amado por Castilho. Esta perspectiva deve-se à interpretação apressada da documentação em face do abandono definitivo da obra das Capelas Imperfeitas. De facto, em 1532, João de Castilho renuncia ao cargo de mestre das obras do Mosteiro a favor de Miguel de Arruda<sup>31</sup>. Rafael Moreira atribui esta circunstância à incapacidade do arquitecto em concretizar a cobertura central das Capelas Imperfeitas<sup>32</sup>, o que nos parece absolutamente desadequado, tanto mais que parte da sua formação inicial fora feita na obra da Capela do Condestável, em Burgos, com Simão de Colónia e seus companheiros, onde pôde aprender o que lhe faria falta na Batalha e que, aliás, já o tinha servido noutras obras maiores.

Numa visão menos centrada na Batalha e mais alargada à encomenda régia em geral e às suas dificuldades, o mesmo historiador lembra, porém, que, menos de um ano depois de ter sido nomeado mestre das obras da Batalha, já João de Castilho se encontrava em missão no Norte de África,

<sup>28</sup> Rafael de Faria Domingues Moreira, *Op. cit.*, p. 461.

<sup>29</sup> J. Dias Sanches, *Belém e Arredores através dos Tempos*, Lisboa, Livraria Universal, 1940.

<sup>30</sup> Rafael de Faria Domingues Moreira, *Op. cit.*, p. 460.

<sup>31</sup> Torre do Tombo, Chancelaria de D. João III, lv. 19, fl. 196 (1533, Junho, 25, Évora); publicado por Sousa Viterbo, *Op. cit.*, vol. I, p. 66-67 e por Saul António Gomes, *Fontes Históricas e Artísticas...*, vol. IV, p. 111.

<sup>32</sup> Rafael de Faria Domingues Moreira, *Op. cit.*, 465.

com vista ao diagnóstico e resolução dos graves problemas que as nossas praças enfrentavam face à ameaça do rei de Fez<sup>33</sup>. Na sua opinião, esta viagem é crucial na carreira de Castilho porque, por um lado, lhe permite, pela primeira vez, ter acesso directo à cultura italiana através do capitão Duarte Coelho, a quem acompanhava, e, por outro lado, pela verificação da falência da arquitectura militar manuelina<sup>34</sup>. Este contexto permitirá compreender a viragem estética que se opera na carreira do arquitecto, chamado, logo ao regresso de Marrocos, a trabalhar com Frei António de Lisboa na grandiosa reforma do Convento de Cristo, onde passará boa parte do resto da sua vida. A partir de 1530, no cruzamento das vontades de Frei António, João de Castilho e D. João III, Tomar irá tornar-se o projecto prioritário da coroa (para não dizer a sua obsessão) e o cadinho da criação arquitectónica nacional. Neste sentido, é o próprio rei que, em 1532, manda alistar carreiros e cabouqueiros das obras da Batalha para as do Convento de Tomar, os quais perderiam os respectivos privilégios caso se recusassem<sup>35</sup>. Ao desinteresse de Castilho pela conclusão do panteão de D. Duarte, soma-se a desistência efectiva de D. João III de dar cumprimento à disposição testamentária de seu pai quanto à conclusão do mesmo.

Durante uma década, o rei hesitará ainda em relação à solução a dar às praças marroquinas, optando, por fim, em 1541, pelo seu abandono e pela construção à italiana da inexpugnável fortaleza de Mazagão, em que Castilho também participou. É no quadro destas decisões que a Batalha recebe um segundo e definitivo duro golpe. Em 1539, o rei logra impetrar do papa Paulo III a bula *Ex parte prioris et fratrum*, que autoriza a venda de parte do tesouro do Mosteiro. Ainda que a receita daí resultante se destinasse explicitamente à reforma dos edifícios conventuais, ficamos a saber, por um testemunho tardio, de cerca de 1621, que 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”<sup>36</sup>. É esta circunstância que justifica a criação por parte do rei

---

<sup>33</sup> Rafael de Faria Domingues Moreira, *Op. cit.*, p. 468.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 471.

<sup>35</sup> Torre do Tombo, Coleção Especial, cx. 8, doc. 131 (1532, Outubro, 20; Lisboa); publicado por Saul António Gomes, *Fontes Históricas e Artísticas...*, vol. IV, p. 109.

<sup>36</sup> Torre do Tombo, Mosteiro da Batalha, 2º comp., E. 18, m. 5, doc. avulso com número antigo “95”; publicado por Saul António Gomes, *Fontes Históricas e Artísticas...*, vol. IV, p. 340.

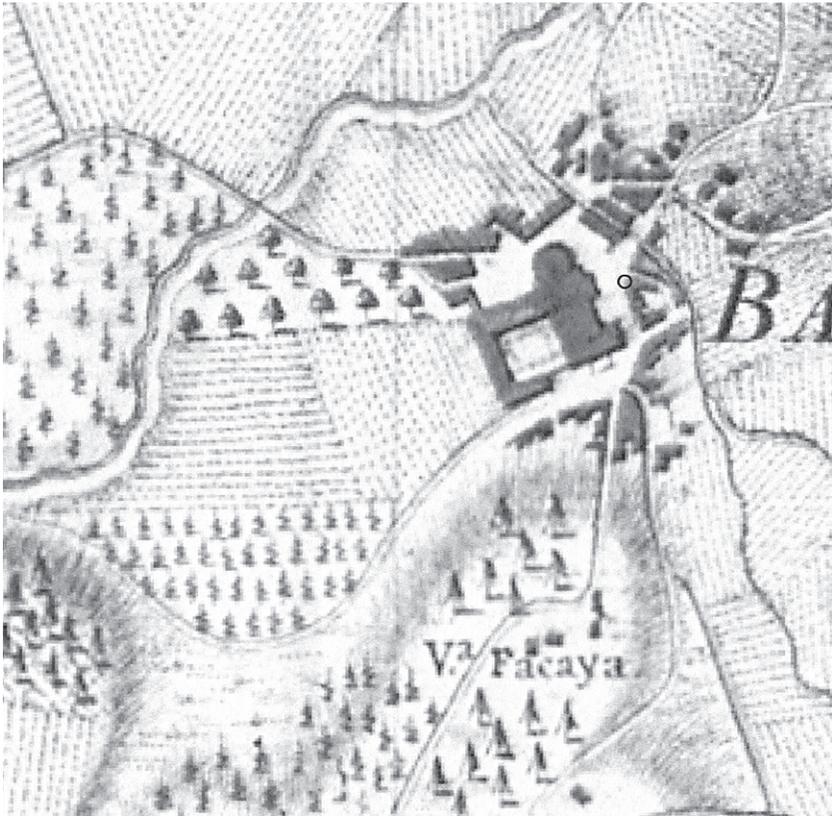


Fig. 8 – Localização (assinalada com um círculo) da casa em que se encontrava a janela da fig. 7. Mappa Topographico, 1791.

de um padrão de juro no almoxarifado de Leiria a favor do Mosteiro, o qual vai permitir tão-somente a edificação dos muros da cerca, durante a década de 40 do século XVI. Os edifícios conventuais previstos serão construídos a partir de 1551<sup>37</sup>, não sendo já obra da coroa, ainda que o arquitecto titular das obras da Batalha continuasse a ser de nomeação régia.

Regressando à janela que consideramos ter pertencido a uma casa de João de Castilho, na Batalha, situada, de acordo com Raczynski, obliquamente em relação à porta do transepto da igreja (fig. 8), ela representa não

---

<sup>37</sup> Pedro Redol, "Abordagem crítica ao levantamento arquitectónico do Mosteiro da Batalha realizado por James Murphy (1789)", in *Batalha – Viagem a um Mosteiro Desaparecido com James Murphy e William Beckford*, Batalha, Centro do Património da Estremadura, 2011, p. 55-70.

apenas um assomo de afirmação pessoal, mas ainda e talvez sobretudo um momento de experimentação. Este acontecimento, que se deu certamente pouco após a chegada de Castilho à Batalha, é a primeira manifestação que dele se conhece, após um período de paragem e reflexão na frenética actividade do arquitecto ao serviço do rei, compreendido entre 1525 e 1527, conforme notou Rafael Moreira<sup>38</sup>. Lembramos nós aqui também que 1526 é o ano da primeira edição de *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, primeiro tratado europeu de arquitectura clássica numa língua vulgar, que conheceu uma carreira extraordinária com mais cinco edições até 1553 e traduções em várias línguas. É provável que Castilho, como proeminente arquitecto peninsular, tenha tido acesso à primeira edição. Em todo o caso, o conhecimento do livro de Sagredo não é determinante para a obra realizada, que, como anteriormente se disse, se caracteriza pela adesão a um esquema formal completamente novo: o da arquitrave assente em pilastras. Este será o princípio retomado na tribuna das Capelas Imperfeitas (fig. 9), em que a grande diferença compositiva consiste na substituição das pilastras e do mainel central, ainda de ressaibos tardo-góticos, por colunas-balaústre embebidas em pilastras lisas, dando a do meio lugar a mais uma moldura na arquitrave. Porém, aqui, a influência de *Medidas del Romano* é demasiado evidente para ser iludida.

A questão da autoria da tribuna não tem gozado de consenso entre os investigadores: uns atribuem-na a Castilho<sup>39</sup>; ou-

tros, por razão da data de 1533 nela inscrita, dão-na a Miguel de Arruda<sup>40</sup>. A



Fig. 9 – Tribuna das Capelas Imperfeitas.

<sup>38</sup> Rafael de Faria Domingues Moreira, *Op. cit.*, p. 462-464.

<sup>39</sup> Rafael de Faria Domingues Moreira, *Op. cit.*, p. 464; María Ealo de Sá, *Op. cit.*, p. 256.

<sup>40</sup> Vergílio Correia, *Batalha: Estudo Histórico-artístico-arqueológico do Mosteiro da Batalha*,

data coincide, de facto, com a estadia de Arruda, entre 1533 e 1534, na Batalha, antes de ter seguido para Évora, em 1535. Não corresponde a mesma, porém, a uma assinatura, podendo representar um momento mais avançado da obra do arquitecto anterior. Nos princípios compositivos básicos e no essencial da iconografia (em que se repetem os motivos do querubim, do anjo com pés de bode, das quimeras, da cartela segura por laçarias pendentes da boca de um leão) existe um parentesco entre a janela que atribuímos a João de Castilho e a tribuna das Capelas Imperfeitas. Uma tal circunstância deixa esta última obra numa situação completamente diferente daquela em que até agora se encontrou na historiografia portuguesa, isto é, a posição de uma peça sem antecedentes. Evidentemente a complexidade da tribuna e o tratamento plástico fino da decoração, bem como a conformidade a um formulário classicizante colocam-na a uma distância considerável da janela. Não faltam, porém, termos de comparação na obra contemporânea que Castilho dirigiu no Convento de Cristo, nomeadamente o portal da sala capitular, o tardo do púlpito nascente do refeitório e o cruzeiro do dormitório com a sua capela, datados entre 1533 e 1536, que ilustram bem o caminho entretanto percorrido pelo artista. Na verdade, dispomos de mais elementos para atribuir a tribuna das Capelas Imperfeitas a João de Castilho do que a Miguel de Arruda, de quem não se conhece obra anterior. A acrescentar à tribuna propriamente dita, existem ainda, na sua rectaguarda, um grande arco abatido (por si mesmo, genuinamente hispânico) com o motivo de rombos que é recorrente na obra de Castilho desta época, e dois torreões de escada cingidos pelo motivo de contas e fechos que já se vira na janela em Obrzycko. Em todo o caso, as juntas de pedra das extremidades interiores mostram que foi necessário proceder a adaptações para encaixar a tribuna numa preexistência correspondente talvez a outro projecto. Nuno Senos chama a atenção para um elemento reutilizado por Miguel de Arruda em Évora: os escudos de pontas abertas com mascarões ao centro<sup>41</sup>. Pode ser este um dos sinais da sua intervenção na obra em fase de execução.

Embora a categoria de “plateresco” represente uma grande liberdade na combinação dos motivos clássicos, muitas vezes sem um sentido geral de programa iconográfico, na janela que aqui estudamos são transversais alguns temas escatológicos e apotropaicos. Os *putti*, já abundantemente utilizados por Castilho nas suas primeiras obras de Tomar, representam aí a

---

<sup>41</sup> Nuno Senos, *Op. cit.*, p. 31.

ordem terreal e humana, contraposta à dos meninos alados, de um nível transcendente e celestial<sup>42</sup>. No nosso caso, estes últimos tocam trombetas, que tanto podem ser festivas<sup>43</sup> como anunciadoras do Último Juízo, dando-se aqui preferência ao último significado, em face dos restantes elementos presentes. Na verdade, interpõem-se monstros alimentados por inocentes pássaros. Quanto aos rostos masculinos em forma de crescente, não se nos prefigura qualquer sugestão interpretativa. Nas pilastras, desenvolve-se a alegoria ambivalente da luta entre vícios e virtudes, à maneira de uma Psicomaquia. A coexistência do Mal com o Bem está patente nos híbridos de *putti* alados, mulheres e caprídeos. Na sequência vertical caveira (*Vanitas*) – inscrição “LA MORTE MATA EL AMOR” – cupido vendado, exprime-se a transitoriedade da vida terrena e a inferioridade do amor carnal. Sintomática tanto da autoria que presumimos, como da alta cultura do tempo (e lembramos aqui apenas o bilinguismo de Gil Vicente) é a presença da língua castelhana, mau grado a assimilação fonética de “muerte”. O programa é completado por um elemento apotropaico marcadamente popular – as figas que, no interior dos vãos, barram a entrada ao mau-olhado –, a par da mais erudita citação dos quatro grandes ventos da Antiguidade, uma referência aos elementos da natureza.

---

<sup>42</sup> Paulo Pereira, *Op. cit.*, p. 132.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 153.