

A close-up photograph of a weathered stone sculpture of a human face. The eyes are closed, and the expression is serene. The stone is light-colored with some darker, possibly carved or stained, areas around the eyes and nose. The lighting is soft, highlighting the texture of the stone.

**LUGARES DE ORAÇÃO
NO MOSTEIRO DA BATALHA**

LUGARES DE ORAÇÃO NO MOSTEIRO DA BATALHA

Abreviaturas dos nomes dos Autores

APA – Ana Paula Abrantes
BFT – Begoña Farré Torras
HN – Hermínio Nunes
MJPC – Maria João Pereira Coutinho
MP – Milton Pacheco
PR – Pedro Redol
RQ – Rita Quina
RS – Rita Seco
SAG – Saul António Gomes
SF – Sílvia Ferreira
SRCV – Sandra Renata Carreira Vieira

ÍNDICE

5	Introdução
9	I. O antigo convento de S. Domingos da Batalha
9	I.1. O edifício e o seu território
17	I.2. O tempo, sua medição e marcação
21	II. Vida claustral
21	II.1. Comunidade conventual e vida quotidiana
23	II.2. Oração e pregação: devoção e estudo numa comunidade dominicana masculina
25	II.3. O canto litúrgico
29	III. A primeira igreja: Santa Maria-a-Velha
33	IV. No limiar do templo: os imaginários do sagrado
37	V. A devoção e a espiritualidade dos dominicanos
41	VI. A igreja
42	VI.1. A capela-mor
46	VI.1.1. A talha
49	VI.1.2. A escultura
50	VI.2. As capelas colaterais
54	VI.2.1. A talha
56	VI.3. O altar de Jesus
67	VII. A sacristia
68	VII.1. A talha e o mobiliário
71	VIII. O claustro, o capítulo, o refeitório, os dormitórios e a brévia da Várzea
77	IX. A oração <i>pro defunctis</i>
79	IX.1. A Capela do Fundador
83	IX.2. Os proventos das capelas e a administração do culto
87	X. A devoção popular: Santo Antão, o infante D. Fernando e D. João II
93	Catálogo
143	Bibliografia
149	Fichas técnicas

INTRODUÇÃO

O Mosteiro de Santa Maria da Vitória, verdadeiro *opus maius* do mecenatismo artístico das primeiras gerações da dinastia de Avis, mereceu o elogio constante, ano após ano, século após século, das gerações que o construíram e daquelas que o conheceram.

Elogiado, sublinhemo-lo, com admiração convicta, por cronistas e visitantes estrangeiros, para uns, em Quinhentos, equiparado a um novo templo de Salomão na Terra, para outros, em Seiscentos e Setecentos, a uma prodigiosa *machina memorialis*, toda ela interpretada, na planta, formas, dimensões arquitetónicas e aparato decorativo como fábrica de indícios simbólicos carregados de um misticismo quase apocalíptico, depois, ainda, como um monumento propiciador da *peregrinatio* cívica e nacionalista dos visitantes, particularmente das elites intelectuais, de Oitocentos e de Novecentos. Para todos eles, ainda e sempre, uma *domus admirabilis* vista, pelos séculos fora, como *inventio* e manifestação do sagrado e como expressão retórica, esplêndida e manifesta, do providencialismo messiânico que aureolou o destino de D. João I, *pater patriae*, rei refundador do reino de Portugal e do Algarve, o soberano que pela conquista de Ceuta, no norte de África muçulmana, em 1415, redimiu o Cristianismo na geografia clássica do antigo orbe mediterrânico.

Sendo *domus Dei*, edifício de uma etérea *sacra memoria*, o Mosteiro da Batalha é também o marco memorial magnificente de uma batalha, a Real, de 14 de agosto de 1385, elevado a Património da Humanidade em 1983, tendo-se metamorfoseado, renovadas vezes, em compêndio estético, histórico e alegórico da afirmação política de uma segunda dinastia e de uma nova e “gloriosa” época na história de Portugal, nele se reconciliando os portugueses, como sucedia, ainda nos anos crepusculares da Primeira República,

mais precisamente em 1921, com a trasladação, para a sua Sala do Capítulo, das ossadas dos Soldados Desconhecidos caídos na Grande Guerra de 1914-1918, com a sua História e a sua Pátria.

A *ecclesia* dominicana procurava ser, *in radice*, um espaço de santificação pela celebração da oração, do ofício divino nos altares e no coro, da pregação e do *fructus animarum* traduzido, este, na confissão e no aconselhamento espiritual. A alegoria de S. Paulo do cristão como templo de Deus, cada um dos fiéis como um bom arquiteto da sua vida (Cor. III, 10-17), espelha-se na construção monástica batalhense cujo edifício, nos seus múltiplos lugares, vocacionados para a oração que salva o crente piedoso, tem tanto de fundamento físico como de “pedra angular”, mental e simbólica, porque *locus sanctus* marcado por uma cultura do religioso com alicerces bíblicos que mergulham na interpretação da criação do mundo como obra do supremo arquiteto (Génese 1), segundo as medidas perfeitas da arca da Aliança (Génese 6), do tabernáculo divino (Êxodo 25-27) e da edificação do Templo por Salomão (I. REIS, 6).

Não importava, todavia, aos frades dominicanos do fim do Medievo, um modelo arquitetónico único para todos os edifícios da Ordem, os quais deveriam adaptar-se ao contexto geográfico e social em que eram edificados assim como às funções a que se destinavam, mas congregava-os o respeito histórico e institucional pela *uniformitas* da vida claustral e da liturgia seguida. Um dominicano é por excelência, e no seguimento de uma *imitatio Christi* que os Evangelhos mostram peregrino e constante no ensinamento e na prédica, um lugar cimeiro do estudo e da pregação da Palavra salvífica.

Desde o início da história da Ordem, especialmente a partir da morte (1221) e canonização de S. Domingos (1234), que se defendeu que as igrejas e claustros dos pregadores deveriam ser

estabelecidos *conventualiter* e, por isso, primar pela observância de princípios de austeridade e do estritamente necessário a uma vida em conformidade com o espírito monástico da pobreza, da disciplina, do silêncio e da obediência. Princípios reconhecíveis por todos os frades ou irmãos do hábito de S. Domingos, qualquer que fosse a sua nacionalidade de origem, e num contexto, sublinhemo-lo, de uma Ordem em que a itinerância e a “mendicância” eram realidades constantes e efetivas.

O culto e a oração, numa casa dominicana, hierarquizavam-se de acordo com lógicas temporais, celebrando-se as horas canónicas, diferenciadas nos seus significados memoriais, e espaciais, os lugares de celebração (coro, altar-mor, altares menores, púlpito, capítulo, claustro, refeitório), todos eles distintos entre si em função dos raios que se estabeleciam a partir do polo centrípeto que era a *capella maior* onde se guardava o sacrário, o *sanctus sanctorum*, com as sagradas partículas do corpo e sangue de Cristo humanado.

A igreja dominicana repartia-se geralmente por uma divisória física, cancela ou muro devidamente lavrado, o *intermedium* ou *murus transversum per ecclesiam*, sobre o qual se edificava geralmente o *pulpitum* onde se cantava o *evangelium*, entre o *chorus fratrum* também designado por *ecclesia fratrum* ou *ecclesia interior*, ou seja, o presbitério, e a *ecclesia laicorum* ou do povo. No presbitério decorriam as celebrações maiores, o *officium*, a missa conventual celebrada no *altare maius*, as *missae privatae* e as *orationes secretae* que tinham lugar nos *altaria minora*.

Em função deste modelo bipolar organizavam-se os demais lugares de culto e de celebração, sobretudo para as missas e orações privadas, lugares esses marcados por mobiliário específico, altares, nichos, imagens, dispersos por capelas anexas, pela sacristia, pelos claustros, pelo capítulo, pelo refeitório, pelos dormitórios, nos quais, como entrevemos na Batalha, se expunham representações escultóricas e pictóricas de anjos, de Jesus Cristo, da Virgem Maria, dos evangelistas e dos apóstolos, dos mártires e das virgens, dos confesores e dos santos do antigo Cristianismo como os da nova Ordem de S. Domingos, alguns oratórios ou pequenas ermidas levantados em sítios determinados da cerca conventual, enunciando

e recordando a memória das vidas de mártires e de santos exemplares, convidando à meditação, à oração e à celebração da Fé, não, como vemos, em cenários de composição estática mas antes diversificados nos seus modelos e dinâmicos nas suas funcionalidades.

Quando, em 1388, D. João I – vencidas as dúvidas que tinha em relação à devoção concecionista por parte da Ordem de S. Domingos, “duidavamos de o fazer”, escreveu o rei no seu testamento, em 1426, aludindo, cremos, à questão teológica fraturante nesse tempo do culto e mistério da Imaculada Conceição, que não encontrava unanimidade e adesão em muitos sectores da Igreja – doou o Mosteiro dedicado à memória da “vitória maravilhosa” aos dominicanos, necessariamente que a planificação do mesmo teve de respeitar princípios e normas construtivas próprios da Ordem. Mas tratava-se de um mosteiro real, assumindo, pouco depois da fundação, funções de panteão dinástico, nele se conjugando, por um lado, a necessidade de respeitar e propagandear a dignidade e a honra majestáticas dos novos reis de Portugal, com a preocupação de se tratar de um claustro dominicano de identidade mendicante. Talvez resida na necessidade de compreender o diálogo arquitetónico e artístico batalhense, incontornável entre estas duas realidades, a justificação para algumas das soluções pensadas e levadas a cabo pelos edificadores do monumento.

D. João I entendeu este mosteiro como um majestoso tabernáculo, um outro templo salomónico de Jerusalém, arca memorial da “vitória maravilhosa”, edificado em pedra esplendorosamente rendilhada, correspondendo-lhe o tesouro das imagens de prata dourada que fez colocar junto dos altares, as alfaias litúrgicas lavradas por ourives, os paramentos tecidos luxuosamente a fios de ouro e de prata, as relíquias de origem bizantina doadas pelo imperador Emanuel Paleólogo, em 1400, autenticadas pela bula imperial de ouro, na falta de estruturas retabulares arquitetónicas, ao que se julga, não previstas ou insatisfatoriamente previstas pelo mestre-de-obras e desenhador do projeto construtivo.

Mas esta falta de estruturas retabulares, perspetivada, por exemplo, para a capela-mor do *chorus fratrum*, obriga-nos a reconhecer, de certo modo, que os muros deste espaço albergaram

durante séculos um coro presbiteral dominicano pensado para vinte professos e dez noviços, no máximo, que, em conjunto com alguns conversos, sempre presentes num convento dominicano, nele celebravam uma efetiva experiência do normativo dominicano em matéria construtiva. Normativo e tradição que recomendavam, na fidelidade aos cânones espirituais da pobreza evangélica de Cristo, a simplicidade, a contenção e o despojamento dos elementos decorativos das respetivas igrejas, devendo preferir-se, por exemplo, imagens pintadas a imaginária esculpida, e esta apenas em materiais modestos, que nunca em prata nem em ouro.

Obras sucessivas de manutenção, ampliação ou restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, bem o sabemos, eliminaram vestígios das antigas arquiteturas interiores do edifício que não podiam deixar de fazer parte do espaço construído e vivido pelos frades batalhenses desses séculos. Uma *ecclesia* dominicana gótica, ainda mais com a dignidade de mosteiro real, sem púlpitos de pregação, sem um presbitério com coro devidamente adequado às hierarquias, marcadas, aliás, no seu pavimento e no seu mobiliário, como sucede hoje em dia com a igreja batalhense, não revela toda a intensidade dos primitivos cenários que ela conheceu e nos quais a pregação assumia uma centralidade essencial.

Mas o Mosteiro da Batalha, como sabemos, não se destinava a ser apenas uma *ecclesia fratrum* ou *sequer ad populum*. Ele era acima de tudo uma *ecclesiam regum*, uma igreja real e nobre, acomodando-se necessariamente a pastoral e a vida conventual dos seus frades ao *fructus animarum regum*, à comemoração solene *pro defunctis* focada na preocupação da salvação divina das almas dos reis, príncipes, infantes e grandes de Portugal que reconfiguravam, em Quatrocentos, a escala lusíada no mundo. Bem poderemos escrever que a condição social do Mosteiro da Batalha se impôs à condição da conventualidade mendicante dos frades de

S. Domingos, valorizando estes uma formação intelectual que os qualificasse para a salvação dos homens pela pregação.

O levantamento de capelas e seus altares, neste mosteiro, dependia tanto do engenho criativo dos artistas, arquitetos, escultores, pintores, ourives, que *ex tempore* compunham essas suas obras como palcos que serviam a expressão discursiva memorial da espiritualidade, da crença e das devoções dos reais patrocinadores, como, também, da evolução sofrida pela comunidade conventual, a qual, como sabemos, virá a albergar um *studium generale* teológico, a partir de Quinhentos, obrigando a ampliações no edifício ou mesmo a construções de novos dormitórios, claustros e demais cómodos úteis à vida dos frades. Comunidade que conhecerá renovadas dificuldades, sobretudo depois de 1550, na obtenção das receitas que lhe haviam sido consignadas pela Coroa, aprofundando desde então e progressivamente uma pastoral local e regional mais adequada aos leigos das elites das camadas sociais populares, abrindo progressivamente as portas do Mosteiro à presença destes e integrando-os no seio das duas irmandades ou confrarias aqui existentes, já antes de 1515, a de Nossa Senhora do Rosário e a de Jesus.

A igreja deste mosteiro, convém ter bem presente este dado, não tinha funções paroquiais e não apresentava, por isso, batistério ou uma predisposição arquitetónica, nem o exclusivo do seu estatuto real lho consentia, para acolher capelas funerárias privativas – exceção feita à de S. Miguel, entregue por D. João I aos Sousas de Arronches – ou altares adentro das suas naves; como, não o sendo, não necessitou de valorizar espaços confessionais, como noutras ordens sucedia, alongando-se as naves sobretudo para efeitos da pregação perante grupos de fiéis sazonalmente elevados (exéquias e saimentos régios) e de liturgia processional.



I. O antigo convento de S. Domingos da Batalha

I.1. O edifício e o seu território

Ao longo de 446 anos de vida conventual, o Mosteiro da Batalha conheceu diferentes configurações arquitetónicas e formas de interação com o espaço urbano e rural que lhe era contíguo, seguindo as grandes transformações sofridas pelos ideais de vida monástica durante o final da Idade Média e o princípio da época moderna.

Contrariamente ao que era habitual entre as ordens mendicantes, os dominicanos da Batalha estabeleceram-se em meio rural, mais precisamente na Quinta do Pinhal, que o rei D. João I adquirira a Egas Coelho, pouco tempo a seguir à batalha de Aljubarrota, travada a 14 de agosto de 1385, no intuito de dar cumprimento ao voto de construir um mosteiro nas imediações, caso alcançasse a vitória. Esta circunstância excepcional levou a que, logo em 1391, o rei se visse obrigado a impetrar uma bula do Papa Bonifácio IX, que autorizava o convento de Nossa Senhora da Vitória, na Batalha, a possuir propriedades, tanto bens de raiz como rendas.

Encaixando num largo vale, a Quinta do Pinhal tinha por limites: a poente, um morro que galgava parcialmente; a sul, o ribeiro da Calvaria; a nascente, o rio Lena, de que, numa parte, ocupava as duas margens. Não era um território contínuo, incluindo pequenas parcelas de outrem no seio da propriedade de Egas Coelho. Disponha provavelmente de uma torre para residência do seu nobre proprietário, bem como das necessárias dependências agrícolas e era servida por caminhos que ligavam localidades preexistentes: Brancas, Alcanada e Porto de Mós; Tojal e Adrões; Canoeira e Golpilheira. De Vila Facaia, no cimo do morro, descia um outro caminho que conduzia, por um lado, à Faniqueira e a Leiria, e, por outro lado, à Calvaria e Rio Maior. A situação orográfica,

hidrográfica e a rede de comunicações afiguravam-se mais do que favoráveis ao estabelecimento de uma fundação cujo intento principal era a afirmação política da novel dinastia de Avis através de um projeto arquitetónico de dimensão internacional.

A entrada dos dominicanos na Batalha fez-se logo em 1388. No entanto, teriam de esperar mais de cinquenta anos para que a igreja e as principais dependências conventuais fossem concluídas. Por esse motivo, levantaram uma igreja e um claustro de menores dimensões, aproveitando muito provavelmente a torre residência de Egas Coelho. Na documentação do século XV, esse primeiro núcleo edificado é designado por “mosteiro pequeno” ou “mosteiro velho” (S. A. GOMES, 1990: 283-285). Conhecemos a implantação da igreja de Santa Maria-a-Velha através de plantas e de escavações arqueológicas, e o seu aspeto mais recente através de fotografias. O mesmo diploma permite saber que a cerca confinava, a nascente, com a estrada que vinha da Golpilheira e seguia para Porto de Mós, ou seja, que já existia então uma ligação do muro da cerca com Santa Maria-a-Velha, a par da qual corria a Rua Velha, documentada desde o século XV. Esta rua subsistiu até à segunda metade do século XIX como mostra uma planta de 1879 (S. R. C. VIEIRA, 2008: 217). Na segunda metade do século XV, está definida a articulação das vias preexistentes com o Mosteiro, as quais se transformam em eixos de ordenamento urbano, recebendo a estrada que descia do morro o nome de Rua Direita e a que saía para a Golpilheira, o de Rua de Baixo. No final da centúria, estão criadas as condições para a comunidade conventual se mudar para o claustro afonsino, de que nos chegou referência à livraria, presumivelmente no piso superior.

Como acontece com outros complexos monásticos, a ampliação sucessiva do Mosteiro da Batalha, até cerca de 1560, não permite

saber onde se localizaram as portarias anteriores a esta data. Não existe dúvida, no entanto, relativamente ao papel de Santa Maria-a-Velha como centro religioso da povoação que emergia à custa do estabelecimento de inúmeros oficiais das obras, vários dos quais iam entretanto adquirindo parcelas de terreno e construindo casas. A decisão de D. Duarte de construir o seu próprio panteão a eixo da igreja implicou a compra a particulares, por parte do rei, do terreno necessário, em 1437. A introdução deste novo elemento veio definir dois terreiros com funções específicas: o de Santa Maria-a-Velha, com o seu cemitério, e aquele que viria a ser centro cívico e administrativo da vila com a sua elevação a concelho, em 1500, comunicando entre si através da Rua de Baixo.

De 1514 data a demarcação das propriedades do Mosteiro ordenada por D. Manuel, medida fundamental à gestão do território do próprio convento como um todo. Ao longo do século XV, várias parcelas da Quinta do Pinhal tinham já passado para as mãos dos frades, tanto por doação piedosa como por compra, prosseguindo a política de unificação do território nas primeiras décadas do século XVI, sobretudo através de permutas. Porém, a unificação teria de esperar por um novo conceito de espaço conventual e pela disponibilidade para lhe dar corpo.

De facto, a Batalha sofreu uma reforma arquitetónica em tudo idêntica à de outras grandes fundações régias portuguesas, durante o reinado de D. João III, nomeadamente Santa Cruz de Coimbra, o Convento de Cristo e o Mosteiro de Alcobaça. A grande diferença encontra-se no financiamento da obra que, no caso da Batalha, é dos próprios frades, uma vez que resulta, ainda que indiretamente, da venda do tesouro do Mosteiro. A memória do edifício desta época foi quase completamente apagada pelas demolições da segunda metade do século XIX. Algumas fontes, com ênfase para o levantamento realizado pelo arquiteto James Murphy em 1789 (P. REDOL, 2011: 11-14), permitiram, no entanto, um estudo de reconstituição.

A última reforma do Mosteiro da Batalha está intimamente ligada ao facto de este instituto se ter transformado em estudo universitário da Ordem dos Pregadores, em 1551. Dado que a disponibilidade financeira estava dependente de pagamentos



Fig.1 – Vista aérea do Mosteiro da Batalha e da sua cerca, no último terço do século XVI.
Reconstituição: Techlimits, Lda.



Fig.2 – Vista da portaria do Mosteiro da Batalha, desde nordeste.
Reconstituição: Nídia Vieira.

magros e irregulares de dívida do rei para com o convento, as obras tardaram duas décadas, começando justamente pela cerca, que, estando em construção em 1542, só seria concluída quase dez anos depois. Em 1551 iniciam-se as obras no edifício, durando outra década. O projeto da cerca e do novo Mosteiro foi concebido como um todo que deveria servir a vida de uma grande comunidade em clausura, com espaços bem definidos para todas as categorias dos seus membros, servidores ou outros interlocutores (fig. 1).

O edifício estendeu-se para nascente com dois novos claustros – o da portaria e o da botica –, unidos sob uma mesma fachada que partia das Capelas Imperfeitas, abrindo-se, a meio, através de um pórtico abobadado com três grandes arcos que constituía a chamada portaria de fora (fig.2). Era esta a interface do convento com a vila: aqui acudiam os criados de fora, as crianças que vinham aprender as primeiras letras ao Mosteiro, os estudantes de fora, os mendigos, e, de um modo geral, todos aqueles que tinham negócios a tratar com os frades ou solicitavam assistência médica.

A relação com Santa Maria-a-Velha, que foi estimada pelo convento da Batalha até ao fim dos seus dias, estabeleceu-se através de um troço de muro em que se abria a porta do carro, dando acesso ao pátio da abegoaria, que, por sua vez, antecedia a quinta cercada, a norte. Como nos outros complexos referidos, em que cerca e convento são tratados como um todo, na Batalha a cerca não é apenas uma unidade fundiária, pertencendo à clausura como lugar de contemplação, desde as três varandas construídas para o efeito na fachada norte, de deambulação ou de recreio, tão necessário ao alívio da tensão criada pelo encerramento.

Ironicamente e graças ao registo de James Murphy, apenas temos uma imagem rigorosa da orgânica funcional do convento na sua versão mais extensa, hoje largamente amputada. A lógica que presidiu à edificação do núcleo conventual inicial, centrada num único claustro com as suas dependências anexas – casa do capítulo, dormitório, refeitório e cozinha –, é idêntica à de muitas outras casas monásticas, mas não é de crer que aquelas dependências tivessem recebido o uso habitual. De facto, desde que se achou concluída, a casa capitular serviu de panteão a D. Afonso V e sua mulher, bem

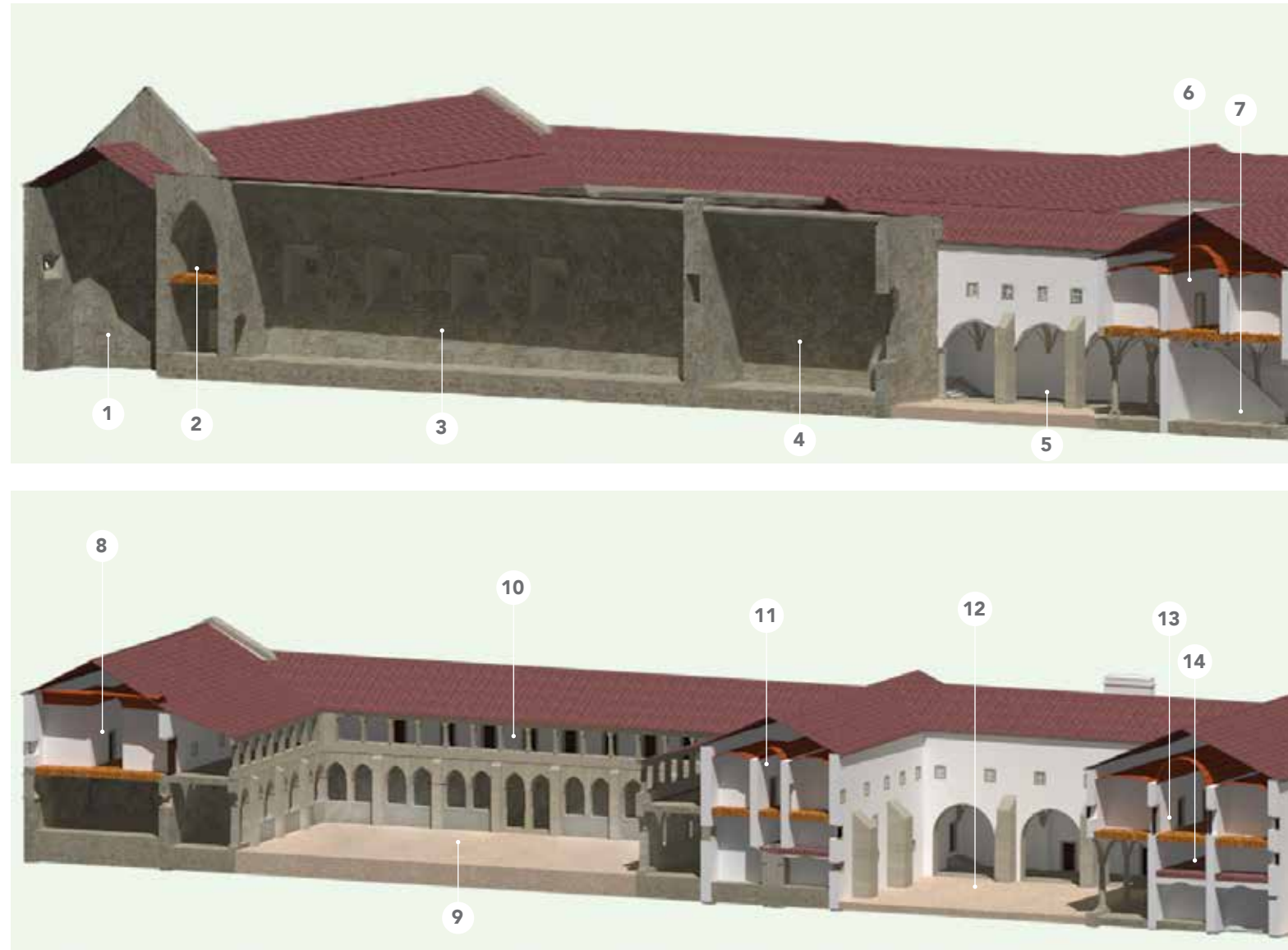


Fig.3 – Cortes oeste-este de dependências conventuais da Batalha.

Reconstituição: Nídia Vieira.

1 – cozinha; 2 – capela dos noviços; 3 – adega; 4 – sala de aula e capítulo; 5 – Claustro da Portaria; 6 – aposentos do prior; 7 – portaria de fora; 8 – casa de noviços; 9 – Claustro de D. Afonso V; 10 – dormitório dos conversos; 11 – hospedaria; 12 – Claustro da Botica; 13 – dormitório dos professores; 14 – botica e enfermaria.



Fig.4 – Vista do Claustro da Botica do Mosteiro da Batalha.

Reconstituição: Nídia Vieira.

como ao Príncipe D. Afonso, e o mais provável é que o espaço reservado a dormitório, desconfortável e desadequado para a vida dominicana de então, nunca tivesse sido utilizado como tal. Lembramos aqui que continuava em funcionamento o já referido “mosteiro velho”. A construção da quadra afonsina parece ter vindo responder, ainda no fim do período medieval, à necessidade de dispor tanto de dependências de serviço doméstico (por exemplo, arrumos e oficinas) como de um dormitório com celas individuais, conforme se tornara comum entre os Frades Pregadores, que pudessem ter na sua proximidade uma boa livraria.

Englobando a quadra afonsina, o edifício remodelado, nos meados do século XVI, encontrava a sua lógica compositiva não claustro a claustro mas por pisos, do superior para o térreo. Assim, o conjunto era definido, no piso superior (fig.3), por três corpos paralelos, cujas dependências (maioritariamente celas) se organizavam em função de corredores, a saber, de nascente para poente: o grande dormitório dos professores (que incluía a livraria), a hospedaria e o noviciado. Embora condicionado por uma preexistência irregular, o novo projecto deriva de modelos já conhecidos, designadamente o do Convento de Tomar, desenvolvendo-se em torno de uma grande cruz cujos braços eram a nave sul do Claustro de D. Afonso V e a ala que a ligava ao dormitório dos professores, e cujo pé era a hospedaria. Em cada quadrante, encaixava um pátio, exceção feita ao Claustro Real que ultrapassava os limites de qualquer outro.

Desde Quinhentos, a casa de noviços com a sua capela era canonicamente separada do restante convento por paredes situadas nos cantos NW e SW do claustro. Clara era também a separação de espaços em que operavam e circulavam os conversos: as suas celas situavam-se na ala norte do mesmo claustro, entre o noviciado e a hospedaria; o piso térreo daquela quadra e do contíguo desaparecido Claustro da Botica (sintomaticamente designado na planta publicada por Murphy como “Claustro dos Conversos”) (fig.4), onde se encontravam os espaços para armazenamento de provisões, as oficinas, o lagar de vinho e a abegoaria (voltada para o pátio exterior já referido), era reservado à utilização dos conversos e criados (fig.5). A partir do piso térreo, acediam os conversos

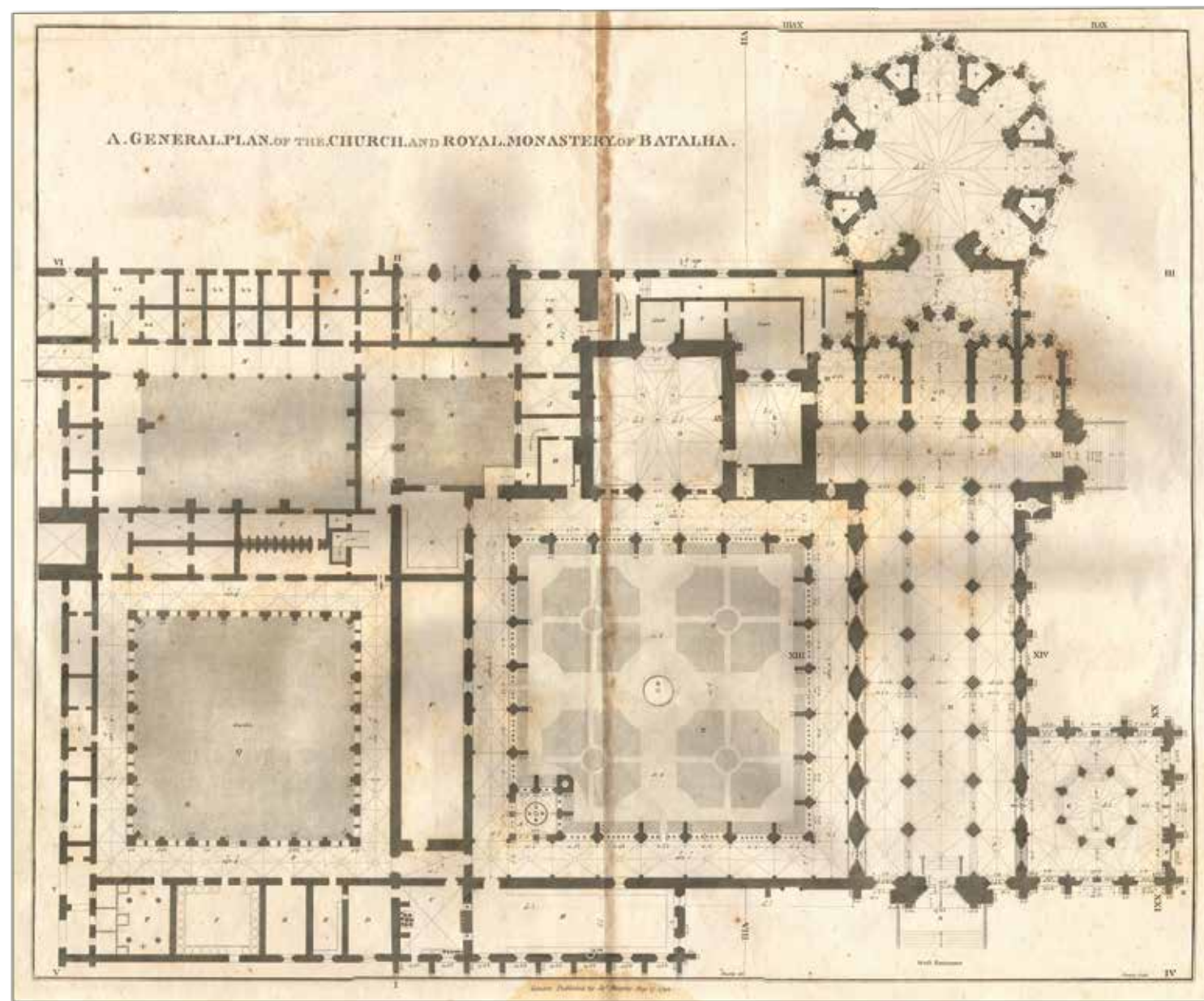


Fig.5 – James Murphy, planta do Mosteiro da Batalha, 1792-1795
L - Claustro da Portaria; N - Claustro da Botica.

a outra importante área de serviço – a botica (que dá o nome ao claustro) e a enfermaria –, também da sua responsabilidade, situadas por baixo do dormitório dos professos e comunicando com a portaria, como vimos, por uma roda à qual se acedia através de uma escada. Naturalmente, também os professos dispunham de espaços exclusivos, a saber: o dormitório com a sua livraria, a Capela das Horas, ao fundo do dormitório (a sul, encaixada, entre os aposentos do prior e a casa capitular), e finalmente o Claustro Real. A circulação dos criados processava-se apenas no âmbito do piso térreo dos claustros de serviço. A dos conversos alargava-se a todo o convento, uma vez que participavam nas horas litúrgicas menores, nas refeições e no capítulo das culpas mas incidia sobretudo nas suas áreas de desempenho, no piso térreo, e naturalmente na área residencial correspondente, na portaria e com certeza na hospedaria. Por seu lado, os professos dispunham de comunicação direta entre o dormitório e o Claustro Real, passando pelos aposentos do prior, a que se seguia a Capela das Horas, e descendo uma escada que desembocava no claustro através de um magnífico portal captado numa fotografia por Charles Thurston Thompson, em 1868 (C. T. Thompson, 1868: fotografia n.º 9). O claustro centralizava todos os espaços que faziam parte do seu quotidiano, além dos já referidos no piso superior: igreja e panteão real, casa capitular, sala de aula, e refeitório. A sala designada, na planta publicada por Murphy, por “sala onde os professores dão as aulas”, no segmento nascente do corpo hoje designado por Adega dos Frades, recebe o nome de “Capítulo Velho” no caderno de campo do arquiteto¹. Aparentemente tratava-se de um espaço de certa versatilidade idealmente situado entre o claustro reservado aos professos e o restante convento, permitindo o encontro de todas as categorias de pessoas, incluindo aqueles que, de fora, vinham lavar ou testemunhar em atos notariais que tinham lugar em reuniões capitulares. Também a escola destinada à população da vila se encontrava estrategicamente situada em ligação direta com a receção da portaria.

1 – Society of Antiquaries of London, Sketches of Batalha, ms. 260 (1789).

O alívio da tensão causada pela clausura lograva-se não apenas através da contemplação da paisagem a partir de varandas que davam para a cerca ou do passeio e da recreação no interior da mesma, mas ainda por meio de estadias, mais ou menos prolongadas, na Quinta da Várzea, situada a poucos quilómetros a norte do Mosteiro. O momento exato em que terão os frades da Batalha decidido reservar para seu uso exclusivo a Quinta da Várzea não é conhecido, mas é provável que remonte à reforma conventual de meados do século XVI, que redefiniu o regime de clausura. Aliás, nessa época, a criação de “brévias” ou casas de descanso foi uma prática alargada a muitos conventos e mosteiros, entre eles, por exemplo, o Convento de Cristo.

Dos edifícios que se conservam, ainda que muito arruinados, distinguem-se as dependências domésticas da capela, separadas entre si alguns metros (fig.6). As primeiras compreendiam, no piso térreo, uma lagariça, a adega e armazéns, e, no piso superior, os aposentos. Uma análise ainda incipiente faz supor que o bloco construtivo fronteiro, abobadado no piso térreo e dotado de escadaria exterior e alpendre, fosse o núcleo mais antigo, provavelmente mandado construir por Nicolau Salgado, o fidalgo que tomou de renda esta propriedade do Mosteiro da Batalha, em 1535². Transversalmente a este bloco dispõe-se um outro, sobrado, que apresenta um pequeno dormitório com celas separadas por um corredor, desembocando no núcleo mais antigo através de um arco de cantaria. As características desta peça permitem datar o dormitório do século XVII. Uma grande ampliação para as traseiras parece ter tido lugar no tempo em que a Quinta da Várzea pertenceu à família de Mousinho de Albuquerque, após a extinção da comunidade conventual da Batalha, em 1834. Desta última época é também a galilé da Capela de S. Gonçalo. No interior do pequeno santuário, atualmente profanado, vê-se ainda o altar, desprovido, no entanto, do magnífico revestimento azulejar seiscentista que possuía (Cat. 30).

PR

2 – ANTT, Conventos Diversos, Batalha, Lv. 2, fl. 108-110 (Batalha, 1535, setembro, 9).



Fig.6 – Edifícios da Quinta da Várzea, em 2014; à esquerda, ao fundo, a Capela de S. Gonçalo.
Fotografia: ADF/José Paulo Ruas.

I.2. O tempo, sua medição e marcação

A medição e a marcação do tempo, nomeadamente através de toques de sino, foi, desde o primeiro momento, na Batalha, uma necessidade não apenas para a comunidade conventual mas também para a população que residia em torno do Mosteiro. Só assim era possível dar cumprimento cabal às horas litúrgicas e aos ofícios fúnebres reais, por um lado, e às obrigações do dia a dia, com ênfase particular, nos primeiros cento e cinquenta anos, para as obras do Mosteiro, por outro lado.

A medição diurna do tempo fazia-se, entre outros recursos mais simples, através de relógios de sol, de que nos chegaram alguns exemplos, naturalmente sempre expostos a sul, em paramentos tanto verticais como horizontais: junto ao portal meridional da igreja (Cat.1); e em contrafortes da Capela do Fundador e do refeitório (Cat.2); no parapeito de um vão da galeria norte do Claustro Real; no parapeito de um vão da galeria superior norte do Claustro de D. Afonso V. Não dispomos de elementos para os datar. Porém, tendo em conta que o relógio do refeitório pode nunca ter sido utilizado (cf. Cat.2), é de crer que o do portal tenha existido praticamente desde o momento em que o mesmo ficou concluído, nos finais do século XIV, de acordo com o que era uso habitual em muitas igrejas³. Por dispor de uma simples haste metálica cravada ortogonalmente no mostrador, este tipo de dispositivo marca apenas horas sazonais, contratempo que viria a ser vencido pela invenção do *gnomon*, dotado de uma inclinação paralela ao eixo polar da terra, como tal construído para uma latitude específica. Os relógios de sol deste último tipo revelaram-se extremamente úteis no acerto de relógios mecânicos.

Durante a noite, era necessário recorrer a indicações da natureza como, por exemplo, o canto do galo que ocorre a horas determinadas.

A marcação das horas e a convocação para as obrigações que lhes eram inerentes fazia-se por toques de sino. Dos antigos sinos

do Mosteiro da Batalha, apenas dois nos chegaram: um de 1645, pertencente ao campanário da casa do capítulo (Cat.3); outro de 1784, da torre do relógio, mais conhecida pelo nome de Torre da Cegonha (Cat.4). O primeiro destes sinos era acionado por uma corda, a partir de um pequeno espaço adjacente à casa do capítulo, bem assinalado por James Murphy na planta do edifício que publicou (J. MURPHY: 1792/1795), devendo ter servido sobretudo para a chamada a capítulo. O uso continuado dos sinos conduz frequentemente à abertura de fraturas, o que levou, ao longo dos tempos, à sua refundição, conforme aconteceu com a peça em causa, que contém uma inscrição relativa a esta ocorrência, a partir de um sino oferecido por D. Manuel em 1501. Pode ter sido esse o primeiro sino do capítulo, tendo em conta a demora na conclusão do edifício capitular, que, por incompletude do panteão duartino, se vira transformado em capela funerária de D. Afonso V, a partir de 1481, e depois de seu neto, o príncipe D. Afonso. Estas circunstâncias deslocaram o espaço reservado ao capítulo para o topo nascente do hipotético primeiro dormitório, seccionando-o para acolher as funções de adega e de casa capitular, que recebeu um imponente portal também no reinado de D. Manuel. Os documentos revelam que, até ao século XVI, as reuniões de capítulo decorreram em vários outros sítios do Mosteiro, com particular incidência na igreja de Santa Maria-a-Velha (S. A GOMES, 1990: 283-285), que, pelo facto de congregar, durante bastante tempo, todas as funções espirituais da comunidade e do lugar, tinha que dispor de sino próprio.

Também o sino que se encontra na Torre da Cegonha (Cat.4) é bastante mais tardio do que, como se verá, a máquina do relógio que o fazia soar, resultando certamente da refundição do sino único (o relógio só marcava as horas) que obrigatoriamente lá se encontrava, desde que o relógio mecânico foi instalado. É uma peça notável não apenas pela abundante e variada decoração, mas sobretudo pelo facto de incluir a única imagem emblemática do convento da Batalha que se conhece, transposta certamente do

3 – Cf. Christopher Daniel, Sundials, em <http://www.buildingconservation.com/articles/sundials/church-sundials.htm>. Página consultada em 19 de setembro de 2013.

primeiro sino do relógio, por ordem do prior Fr. José de S. Tomás Vasconcelos, em 1784. A substituição do relógio, em 1889, ocasionou a introdução de um novo sino, com a mesma data inscrita, para marcação de frações horárias, afinado em ré, numa combinação convencional com a afinação em lá sustentido do sino oitocentista.

PR

A mais antiga referência documental a um relógio mecânico no Mosteiro da Batalha remonta ao reinado de D. Afonso V, constando de um documento datável das décadas de 50 ou 60 do século XV, de que apenas se conhece uma transcrição do século XIX. Nele, o monarca recorda ao vedor da obra, Fernão Rodrigues, a necessidade de se dar cumprimento ao intuito paterno de construir a “torre, que se havia fazer na porta principal pera o relógio” (S. A GOMES, 1990: 143).

A ideia de uma torre na fachada principal é extremamente interessante porque atesta a intenção de fazer do relógio mais do que um meio de orientação para o dia a dia dos frades, estendendo a sua utilidade a todos os residentes e sobretudo reforçando a presença simbólica do rei. Porém, a sua localização acabou por ser mais discreta, junto ao topo norte do transepto, sob a forma, ainda assim, da mais imponente agulha da Batalha, aquela que ficaria conhecida pelo nome de Torre da Cegonha, por aí nidificar habitualmente, no passado, este animal.

Em 1460, regista-se a residência de João Rodrigues Alemão, relojoeiro, na Batalha (S. A GOMES, 1990: 144). A vinda de paragens distantes, isto é, do Sacro Império Romano Germânico, deste especialista numa arte necessária à boa conclusão da obra da Batalha não foi caso único, pois, já no final da década de 30 do século XV, quando a construção da igreja se abeirava da sua conclusão, fora necessário contar com Luís Alemão para a realização dos seus vitrais.

João Rodrigues Alemão é ainda referenciado numa reparação do relógio da igreja de Santa Cruz de Coimbra e contratado como

“temperador” do relógio público da Vila de Pombal. Em 1478, Frei João da Comenda, frade franciscano do Convento da Conceição de Leça da Palmeira, é autorizado a construir um relógio de rodas de ferro para o Mosteiro de Orgéns. Para o mesmo edifício, é referenciado um tal Gonçalo de Anes, encarregado de assegurar o funcionamento do relógio da Sé do Porto. Lembremos ainda que a Sé de Lisboa já tinha relógio instalado em 1377.

Estes dados revelam-nos que, nos finais do século XV, a alguns dos principais burgos e edifícios monásticos do país já possuíam os seus relógios mecânicos, mecanismos embrionários, jóias da engenharia medieval, da arte do trabalho do ferro e da sua ligação com o fogo e a fundição dos metais.

A maioria destes mecanismos foi-se perdendo com o correr dos séculos, por força do próprio progresso. Inicialmente construídos com um rudimentar sistema de escape – o chamado escape de *foliot*, de escassa precisão –, com o avanço da ciência e a descoberta da aplicação do pêndulo, primeiro por Galileu e depois por Christiaan Huygens, que descreveu a descoberta na sua obra *Horologium Oscillatorium*, datada de 1673, deu-se início à era da relojoaria pendular, com a humanidade a obter finalmente a capacidade técnica de construir máquinas mecânicas capazes de medir o tempo por parâmetros modernos e obter uma precisão horária fiável.

A partir de finais do século XVII, a nova tecnologia difundiu-se pela Europa e os velhos relógios de *foliot* foram sendo progressivamente abandonados e trocados pelos novos modelos pendulares, subsistindo na atualidade alguns poucos exemplares medievais ainda a funcionar por esse sistema, na Europa Ocidental.

Porém, não foi o descalabro para a relojoaria medieval. Muitos dos velhos relógios foram reconvertidos para o sistema pendular, salvando-se assim o mecanismo. Ao nível da cinemática e da construção mecânica, a tecnologia é idêntica: retira-se o eixo vertical com o *foliot* e acrescenta-se um novo eixo na horizontal com um escape de paletes a trabalhar numa roda de escape. Um bom mestre ferreiro reutilizava até a totalidade dos componentes para as novas peças.

Embora carecendo de um estudo mais aprofundado, o relógio antigo do Mosteiro da Batalha (Cat.5) pode ser um desses casos felizes de sobrevivência de um mecanismo medieval até aos nossos dias, sendo possível que estejamos perante a máquina de que João Rodrigues Alemão cuidava por 1460.

O coruchéu desta torre, bastante afetado pelo terramoto de 1755, acabou por ruir sob efeito de uma tempestade, em 1816, sendo reconstruído entre 1851 e 1862 (M. J. B. NETO, 1997: 116). No entanto, o relógio e a sineira continuaram a funcionar até aos últimos dias da comunidade dominicana, conforme atestam várias intervenções de manutenção documentadas entre 1831 e 1833⁴.

HN

4 – Esta informação deve-se a Luísa Bernardino, autora do estudo “Os últimos anos. A vida quotidiana no Mosteiro da Batalha (1830-1834)”, realizado em 2013, e disponível para consulta no Centro de Informação e Documentação do Mosteiro da Batalha.

II. Vida claustral

II.1. Comunidade conventual e vida quotidiana

D. João I doou o Mosteiro aos dominicanos em 1388, em pleno Cisma da Igreja católica, ano esse em que foi também instituída canonicamente a vigararia portuguesa da Ordem Dominicana. Em 1391, o papa romano Bonifácio IX reconhecia tacitamente a plena personalidade jurídica do convento, autorizando-o a possuir património de raiz para sustento da sua comunidade. A primeira comunidade deveria rondar os doze frades tendo tido por primeiro prior a Fr. Lourenço Lampreia. No testamento de 1426, D. João I estipulou que a comunidade conventual da Batalha deveria ter 20 professos e dez irmãos entre noviços e conversos, talvez para morigerar a tendência de crescimento do número dos frades aqui residentes. De facto, de 8 frades documentados em 1400-1409, e de sete na década imediata, nos anos de 1420-1429 arrolamos 43 frades, após o que se assiste a uma diminuição bem acentuada: 16, entre 1430-1439, 26 em cada uma das duas décadas seguinte, menos de duas dezenas entre os anos de 1460 e 1489, contando-se 22 religiosos em 1490-1499, 31 entre 1500 e 1509 e, na década subsequente, um número extraordinário de 56 nomes.

A comunidade era dirigida pelo prior cujas decisões eram geralmente tomadas com acordo do capítulo conventual. Na Batalha surgem frequentemente mencionados, além do prior, o sacristão e, a partir da década de 1450, o provedor das obras, sempre um dominicano, com presenças regulares, no Mosteiro, do provincial da Ordem. A partir da década de 1470 aparecem frades jubilados os quais se caracterizavam por uma idade elevada e por terem desempenhado cargos e funções relevantes (v.g., priores, mestres e doutores, confessores, pregadores). Acima do prior, encontrava-se

o provincial, autoridade maior em Portugal, assistido regularmente pelo capítulo provincial, complementando-se a hierarquia de mando dentro da Ordem pelo mestre-geral e pelo capítulo geral que, em Quatrocentos, revelou tendência para reunir trienalmente.

Auxiliavam a comunidade, em tarefas braçais, serviçais como uma amassadeira, um cozinheiro, uma lavadeira, um sapateiro, um hortelão, um alfaiate e um ou mais azeméis.

A presença dominicana na região conagraçou as simpatias de alguns naturais, geralmente lavradores ou gente do estrato social dos homens bons, doando estas propriedades por suas almas aos frades dominicanos, com ou sem reserva de usufruto dos mesmos em vida, surgindo já em finais da década de 1420, irmãos leigos da Ordem, ou seja, uma célula de leigos terceiros dominicanos. Entre essas e outras famílias da região saíram algumas vocações de frades que, no decurso da sua profissão religiosa, entregaram ao património conventual os bens das heranças que lhes eram devidas, como sabemos que sucedeu, por finais do século XV e inícios de Quinhentos, com Fr. Álvaro de Aljubarrota, Fr. João Infante e alguns outros.

Os frades dominicanos, embora com votos de estabilidade em relação ao convento em que professavam, caracterizavam-se pela sua elevada itinerância. A sua formação era particularmente cuidada incentivando-se o estudo da Sagrada Escritura e da arte da retórica com vista à preparação dos mais autos para o exercício da prédica e também da exegese bíblica e do exame da ortodoxia das ideias e das práticas religiosas. No Mosteiro da Batalha, a comunidade manteve-se sempre conventual, isto é, não afeta a tendências reformistas observantes, apesar de, no início do século XVI, o rei D. Manuel I ter diligenciado, junto de Roma, no sentido deste convento ser sujeito a reforma observante.

A vida quotidiana dos frades batalhenses pautava-se pelo exercício da oração, da celebração das horas canónicas e das missas, marcadas por toques de sino, com especial relevância para as matinas, e pelo trabalho intelectual. Observavam uma alimentação frugal. Da Páscoa até à festa da Santa Cruz comiam duas refeições por dia, o “*prandium*” e a “*cenam*”, exceto se fossem dias de rogações, sextas-feiras, vigílias de Pentecostes, de S. João Baptista e dos Santos Pedro, Paulo, Tiago, Lourenço e Bartolomeu e na festa da Assunção de Santa Maria. O jejum era contínuo entre a festa da Santa Cruz e a Páscoa, comendo-se uma vez apenas e após a hora de noa (15 horas), com exceção dos domingos. Havia lugar a jejum contínuo no tempo do advento, da quadragésima, dos jejuns das quatro tēmporas, das vigílias da Ascensão, Pentecostes, dos Santos João, Pedro, Paulo, Mateus, Simão, Judas Tadeu, André e de Todos os Santos, no Natal do Senhor e nas sextas-feiras em que se tomava apenas uma refeição ou algum alimento gorduroso (“*cibus*”), ficando dispensados os frades de o fazer por razões de trabalho ou que estivessem em itinerância.

As refeições tomavam-se no refeitório às horas competentes que eram devidamente assinaladas por toques de sinos. Chegando junto ao refeitório, os frades lavavam as mãos após o que entravam no refeitório e ocupavam os seus lugares. Dada a bênção pelo prior, iniciavam o repasto. A comida era levada para as mesas começando das mais afastadas e subindo dessas para a mesa do prior. Todos comeriam por igual, partilhando uma dieta alimentar em que dominava a sopa ou caldo, o peixe e as leguminosas, ovos, pão, fruta e vinho aguado, exceção feita aos doentes que, na enfermaria, teriam direito a refeição mais adequada, geralmente carne, à sua recuperação. A comida servida era predominantemente cozida, podendo assar-se ou grelhar-se alguns dos alimentos. Acompanhamentos (“*pulmenta*”) de carne cozida poderiam ser servidos a visitantes ilustres posto que *extra claustrum*.

Na Batalha, aliás, evidenciava-se o cuidado higienista com o bem-estar da comunidade mormente pela construção de infraestruturas de escoamento de esgotos ou de canalização de água potável bem como de escoamento de águas pluviais. Ainda

no domínio das práticas de higiene e de saúde, sabemos que os frades poderiam fazer-se sangrar (“*minuciones*”) quatro vezes ao ano (setembro, Natal, após Páscoa e em S. João Batista), sendo-lhes permitido comer, nestes casos, fora do refeitório mas com interdição de ingerirem carne. Tratava-se de práticas terapêuticas medicinais a que os frades batalhenses associavam uma prestigiada botica farmacêutica, comum entre os conventos dominicanos portugueses, aliás, sendo a da Batalha muito procurada pela população, em pleno século XVIII, sem que se dispensassem de idas a termas (mormente às vizinhas Caldas das Rainha), a retiros em quintas de repouso ou a itinerâncias, mormente para estudos, que os levavam a conhecer outros conventos, outras cidades e outros países e continentes.

Durante a refeição, ouvia-se a leitura de trechos evangélicos, especialmente paulinos, ou patrísticos adequados. Acabada aquela, poderia passar-se à colação e completório, dado o sinal adequado pelo sacristão, no claustro ou na igreja, assistindo a comunidade, em silêncio, às leituras, terminando a colação com as bênçãos e orações pertinentes. As culpas, leves, graves e gravíssimas, deveriam ser confessadas, muitas vezes em capítulo, aplicando-se as penitências, geralmente corporais, consideradas mais adequadas.

Os religiosos descansavam no dormitório comum ou em celas individuais, quando estas se generalizaram, sobretudo a partir dos tempos finais da Idade Média, tendo leitões duros. Usavam tonsuras largas e cabelo raso. Vestiam-se com sobrepeliz interior e túnicas de lã, até aos calcanhares, com capas curtas e escapulário até aos joelhos, meias e sandálias.

Exéquias reais e celebrações aniversárias dos passamentos dos monarcas, príncipe e infantes aqui sepultados, davam ocasião ao reforço de pitaças e, até, ao reforço das esmolas e doações caritativas de comida a pobres e necessitados a que os frades estavam obrigados. Nesses dias, aliás, os ofícios litúrgicos renovavam-se em pompa e aparato.

Nos funerais, que tiveram lugar ao longo do século XV, multiplicavam-se os gastos em cera, incenso e devida decoração do edifício aos momentos de luto que se viviam ou às afirmações das eucaristias luminosas e brilhantes, processionais e cantadas, encenando-se

esplendorosamente o momento da consagração e da elevação da Sagrada Partícula, “*o salutaris hostia*”, tão características da Fé própria da *devotio moderna* que floresce nos finais da Idade Média.

Nessas ocasiões, perante figuras ilustres ou em momentos de grande significado na vida política da Corte régia, também, os frades batalhenses, ou outros vindos de fora, dominicanos ou não, tinham a oportunidade de impressionar e brilhar nos momentos muito aguardados das pregações. Nas cerimónias fúnebres de D. João I, na Batalha, disse o sermão, “mui conveniente e mui auctorizado”, Fr. Fernando de Arroiteia, da Ordem de S. Domingos e pregador do rei D. Duarte. Nas exéquias do Príncipe D. Afonso, de agosto de 1491, pregou, na Batalha, o franciscano Fr. João, o Farto, “grande letrado e singular prégador”, enquanto no saimento da trasladação de D. João II, em 1499, pregou o Bispo de Tânger, D. Diogo Ortiz.

Como mosteiro e panteão dinástico, a Batalha recebeu, ao longo da sua história, frequentes visitas reais (ficaram célebres, por exemplo, as do rei D. Sebastião e do rei D. João V) e de grandes cortesãos e de embaixadores de países estrangeiros, assim como de altos dignitários da Igreja (cardeais, arcebispos, bispos) e outros visitantes ilustres, especialmente estrangeiros, tendo-se notabilizado, pelas memórias que daí resultaram, as visitas e presenças dos britânicos Sir Thomas Pitt, James Murphy e William Beckford, vivendo a comunidade, com maiores ou menores manifestações festivas e melhorias à mesa dos frades, esses momentos de exceção no dia a dia conventual.

SAG

II.2. Oração e pregação: devoção e estudo numa comunidade dominicana masculina

A liturgia dominicana caracterizou-se, desde cedo, pela sua universalidade, uma única e só para todas as casas, e pela conformidade canónica da mesma ao *Ecclesiasticum officium secundum ordinem Fratrum Praedicatorum* cujo códice *Prototypus*, conservado nos arquivos da Ordem, foi produzido em meados do século XIII. Em 1256, o Beato Humberto de Romanis dirigiu uma carta ao Capítulo Geral elogiando o esforço feito pela Ordem para a unificação dos seus ofícios e liturgia, indicando que todo o ofício eclesiástico da Ordem ficava reunido em 14 volumes: *Ordinarium*, *Antiphonarium*, *Lectionarium*, *Psalterium*, *Colectarium*, *Martyrologium*, *Libellum processionale*, *Graduale*, *Missale maioris altaris*, *Evangelistarium eiusdem*, *Epistolarium eiusdem*, *Missale pro minoribus altaribus*, *Pulpitorium* e *Breviarium portatile*. Em 1267, Clemente IV, pela bula *Consurgit in nobis*, confirmou a liturgia uniforme seguida pela Ordem.

Os conteúdos destes livros caracterizavam-se em traços gerais pelas seguintes particularidades:

Ordinarium contendo os textos seguidos no *officium* (primeiro o temporal a que se segue o santoral) e na missa (também o temporal e depois o santoral)

Martyrologium coligindo informação necrológica ordenada pelos mártires de cada dia do calendário destinado a ser lido na primeira assembleia quotidiana da comunidade que decorria na sala capitular.

Colectarium coligindo as coletas ou orações, bênçãos e ofícios que se deveriam dizer pelos sacerdotes em cada dia para além da missa.

Processionarium relativo à organização, rituais e ordem das procissões que se realizavam nas festas dos santos ou em circuns-tâncias particulares.

Psalterium com os 150 Salmos.

Breviarium (*portatile*) com a informação abreviada do calendário e das perícopes das missas e ofícios diurnos e noturnos,

destinando-se a ser levado por cada frade professo nas suas itinerâncias e missões.

Lectioarium com as lições ou leituras a seguir nos ofícios corais.

Antiphonarium contendo as antífonas, versículos e responsos dos ofícios em forma musicada.

Graduale composto pelas antífonas, versos e responsórios da missa em forma musicada.

Pulpitarium livro especificamente dominicano preparado para o serviço do coro, “púlpito”, contendo elementos comuns ao antifonário e ao gradual.

Missale maioris ou missal completo com os textos seguidos nas diversas partes da celebração.

Epistolarium contendo as perícopes das epístolas evangélicas lidas na missa.

Evangeliarium com os textos dos quatro Evangelhos lidos na missa.

Missale minorum altarium com as rubricas próprias das missas privadas.

Embora não registada neste rol, era da praxis dos frades pregadores disporem de bíblias portáteis que transportavam sempre, com o breviário, nas suas itinerâncias e deslocações.

Todos estes livros eclesiásticos de liturgia e oração foram do conhecimento das sucessivas gerações de frades do Mosteiro da Batalha embora nenhum exemplar, na verdade, tenha chegado aos nossos dias. O grande antifonário coral da segunda metade do século XVI existente no Arquivo Distrital de Leiria, todavia, pode ter pertencido a este convento ainda que se possa admitir ser proveniente do espólio do antigo Convento de Santa Ana de Leiria, de monjas dominicanas de clausura. De seguro, sabemos apenas que tem uma origem dominicana dadas as suas características materiais e o conteúdo do repertório de antífonas festivas nele coligidas.

Os frades batalhenses conseguiram salvar alguns códices manuscritos dos invasores napoleónicos, tendo-os escondido, como narra Julia Pardoe, lembrando as suas estadas no Mosteiro, na década de 1820, no topo do retábulo da capela-mor. Em 1823, no inventário dos bens móveis desta igreja registam-se três missais

velhos, dois dominicanos e um romano, dois tomos do *Theatro Ecleziastico* servindo à cantoria do coro e outros “dois livros do côro antiquísimos e que de nada servem por velhos e troncados; e hum de invitorios, porque os demais todos foram destruídos pellos francezes.”

SAG

II.3. O canto litúrgico

No correr dos séculos, a música desempenhou sempre um papel preponderante na vida quotidiana conventual, estando relacionada diretamente com o culto cristão. Pode considerar-se o instrumento por excelência a conferir solenidade ao conjunto de rituais que eram praticados regularmente e que compreendiam o ofício das horas (ou ofício divino) e a celebração da missa.

A prática da música, por monges e freiras nos seus conventos, era diária, sendo ensinada em gerações sucessivas a fim de assegurar dentro da comunidade um calendário rigoroso de rituais. O repertório musical, denominado por canto gregoriano, uniformizou-se, a partir de Roma, por forma a ser utilizado em todas as comunidades cristãs. Na Península Ibérica, o canto gregoriano substituiu o rito visigótico a partir do Concílio de Burgos de 1080. Começou a ser adotado em Portugal já a partir de 1070, na diocese de Braga, seguindo-se Coimbra em 1099 e generalizando-se às terras que iam sendo conquistadas no século XI (J. A. ALEGRIA, 1985:18). Para que cada diocese pudesse celebrar o seu culto, era necessário haver, nas suas catedrais e mosteiros, códices musicais específicos: os livros musicais destinados à celebração da Missa eram o Gradual e o Missal. Os livros que estavam ao serviço do Ofício Divino eram os Antifonários, os Responsórios, os Hinários e os Saltérios. Nas procissões eram utilizados os Processionários (J. A. ALEGRIA, 1985:19).

A par da celebração do ofício divino, realizavam-se diariamente, nos conventos, missas ordinárias de acordo com o calendário religioso, estando a cargo do coro a interpretação do ordinário (*ordo missae*) com a participação da assembleia: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei. Realizavam-se também, todos os dias, duas missas solenes. Na componente musical da celebração utilizava-se o Gradual contendo o intróito, o canto do Gradual, o *Tractus* ou Aleluia, o ofertório e o comúnio (o próprio da missa); bem como o *ordo missae*. Ao celebrante destinava-se o Missal. A sequência das intervenções musicais numa missa solene era a seguinte: Antífona do Intróito – Kyrie – Gloria (que era cantado em

dias festivos) – Gradual – Aleluia ou Tracto – Sequência – Credo – Ofertório – Sanctus – Benedictus – Agnus Dei – Comúnio.

O ofício divino romano compreendia um extenso conjunto de rituais de oração, tendo como base um elemento fundamental, o canto dos salmos. Compunha-se por oito horas canónicas distribuídas ao longo do dia, sendo esta uma obrigação celebrada todos os dias do ano, em que, repartidos pelos dias da semana, se cantavam os cento e cinquenta salmos. As horas canónicas são as seguintes: vigília, por volta da meia noite; matinas às três horas da manhã; prima, pelas seis horas; terça às nove horas; sexta ao meio dia; noa às quinze horas, véperas às dezoito horas e por fim, as completas às vinte e uma horas.

Para termos a noção de como se organizavam as horas tomamos o exemplo da celebração das matinas do ofício durante a semana santa. As matinas iniciavam-se com o invitatório seguindo-se três salmos e três antífonas, três lições, três responsos e um Te Deum (W. BONNIWELL, 1945:144). Os salmos são antecidos e precedidos por uma antífona, um texto curto cantado, retirado do primeiro verso do respetivo salmo. A seguir a cada lição é cantado um responso, um canto formado de um verso retirado do salmo.

No seio da Ordem dominicana, tornava-se imperativo ajustar as imposições do estado canónico às suas exigências escolásticas. Os dominicanos encurtaram assim o ofício divino, tanto na sua componente musical como textual. A adoção de um ofício mais curto adequava-se às exigências da Ordem na sua dedicação aos estudos, procurando-se assim, um equilíbrio no tempo a eles destinado. As horas canónicas principais eram as vigílias, as matinas, as vésperas e as completas. Diariamente, os frades cumpriam o seu ofício, seguindo um calendário previamente estabelecido pela Ordem dominicana.

Como refere o quarto capítulo das constituições primitivas da Ordem, “todas as horas devem ser recitadas na igreja de forma breve e estrita, de tal forma que os frades não percam a devoção e que, porém, os seus estudos não sejam com isso prejudicados”. Num convento dominicano o Cantor ou Chantre (um frade professo) era o mestre do coro tendo como função ensinar os seus elementos

a ler música e cantar, preparando-os para o serviço no coro. Este era formado por frades professos e por noviços.

No capítulo destinado à oração em comunidade, a regra de Santo Agostinho (pela qual a Ordem dominicana se rege), dita o seguinte: “quando orarem a Deus com salmos e hinos, que o coração sinta aquilo que profere a voz; e não desejem cantar senão aquilo que está mandado que se cante; porém, o que não está escrito para ser cantado, que não se cante”.

O Mosteiro de Santa Maria da Vitória cumpria também um rigoroso calendário de encargos pios que compreendiam anualmente, entre outras celebrações, quatrocentas e sete missas cantadas, sete ofícios de nove lições e três saimentos com pompa (S. A. GOMES, 1990: 274) onde o coro marcava a sua presença. “Segue ao edifício temporal de pedra e cal, de ouro e de prata, o espiritual de sacrifícios, e sufrágios, que os reis para sempre instituíram neste convento para Gloria de Deus, e benefício das almas”(FR. L. SOUSA. I, 1977: 655).

III. A primeira igreja: Santa Maria-a-Velha

Pressupõe-se que D. João I tenha mandado erguer a capela de Santa Maria da Vitória (denominada, muito mais tarde, igreja de Santa Maria-a-Velha) para celebração litúrgica e administração dos sacramentos aos trabalhadores do estaleiro. Nasceu dentro do núcleo do estaleiro, quando as fundações do Mosteiro começavam a despontar, acabando por se tornar num dos elementos delimitadores do pátio nascente do convento, onde uma porta lateral permitia o acesso aos frades sem terem de abandonar os espaços que lhes eram reservados (*O Couseiro*, 1868: 107) (fig.7). A capela-mor foi provavelmente edificada nos finais do século XIV (1386-1388); a nave, reedificada talvez na segunda metade do século XVI, ou nos inícios da centúria seguinte. Serviu como local de sepultura a vários artífices e mestres do estaleiro, facto que explica a identificação do templo como “*necrópole ou pantheon dos artistas da Batalha*” (F. M. S. VITERBO, 1904, II: IX). Sabe-se que a igreja velha continuou a funcionar como cemitério, entre 1838 e 1852 (S. R. C. VIEIRA, 2008: 100), época da construção do cemitério novo no exterior da vila.

A arqueologia revelou enterramentos em camadas no interior da igreja, o que aponta para uma utilização contínua ao longo dos séculos, seguindo a orientação nordeste-sudoeste da nave. Nos contextos sepulcrais encontraram-se diversas contas de terços, em osso e azeviche, e fragmentos de cerâmica.

A confraria de Santa Maria da Vitória, que possuía capela própria e geria um hospital anexo à igreja velha (*O Couseiro*, 1868: 94), cujo compromisso data de 1427, representava uma forma de assistência mútua, na doença e na morte, entre os mestrais e os oficiais das obras do Mosteiro. Entre os seus confrades figuram nomes ilustres da laboração artística no século XVI, como os mestres Mateus

Fernandes II, Boytac, António Taca, entre outros (S.A. GOMES, 2002: 22). Era sobretudo nos altares do Mosteiro e da igreja velha que se concentravam as suas celebrações: missas festivas ou de sufrágio. No século XVI, a atividade da confraria parece ter aumentado, tendo muitas das celebrações lugar na igreja velha, nos altares de Cristo e da Santíssima Trindade. Há igualmente várias notícias documentais do uso da igreja velha como espaço sepulcral.

Na segunda metade do século XVI ou no início da centúria seguinte, foi executado o retábulo de pedra policromada que existia na capela-mor. Os retábulos colaterais, protobarrocos, eram mais tardios (fig.8).

Voltada a noroeste, a igreja de Santa Maria-a-Velha era de extrema simplicidade e despojamento exterior, sendo composta por dois volumes desnivelados e não rigorosamente paralelos, cobertos por telhados de duas águas: o da capela-mor, de base quadrangular, mais antigo, e o da nave, retangular. A fachada principal, em que se rasgava apenas um portal retangular de cantaria lisa, era encimada por uma cornija simples e um frontão triangular, rematado por uma cruz no ápice da empena. Sobre a água nascente da nave sobressaía um pequeno campanário, encimado por um outro frontão triangular.

Três sóbrios retábulos de pedra e o arco triunfal tardo quinhentista são o que se conhece da obra interior do edifício. Subsistem alguns fragmentos do retábulo-mor com vestígios de pintura de grande qualidade, composta por elementos geométricos e vegetalistas, dos finais do século XVI.

No início do século XVI, existia em Santa Maria-a-Velha o altar de Jesus (S.A. GOMES, 2004, III: 69-71). Admitimos a hipótese de que lhe pertencesse o retábulo da Paixão de Cristo, datado de

1430, que se encontra hoje na igreja de Santo Antão. Os altares colaterais eram dedicados a S. Jorge e S. Domingos, dispendo de representações dos respetivos oragos (*O Couseiro*, 1868: 107). Pouco se conhece da história da igreja ao longo dos séculos XVIII e XIX, mas sabe-se que o sismo de 1 de novembro de 1755 pouco a afetou, ao contrário do que ocorreu no Mosteiro e na igreja matriz, ocasionando a realização mais assídua de atos litúrgicos por parte da comunidade dominicana (S. A. GOMES, 2005: 60-61).

Após a extinção do convento, a subsequente desanexação da quinta da cerca e a sua venda a José Maria Crespo, e as obras no monumento que haveriam de por fim aos edifícios conventuais

renascentistas, Santa Maria-a-Velha perdeu o contexto que lhe dava sentido e, como tal, foi caindo no abandono e esquecimento.

Nos anos 30 do século XX, a nave foi destruída com o intuito de dar passagem a uma estrada que deveria circundar o Mosteiro. Em 1940, o que restava da igreja transformou-se numa oficina de cantaria. Na década de 60, desapareceram os seus últimos vestígios, no âmbito da profunda reconfiguração a que foi sujeita a envolvente do Mosteiro, com projeto do arquiteto Viana Barreto.

SRCV



Fig.7 – Ruínas da capela-mor da igreja de Santa Maria-a-Velha, c. 1960.

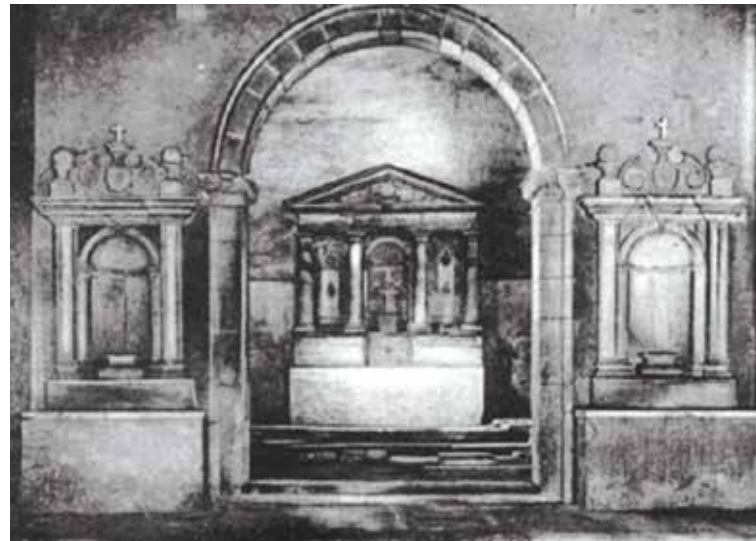


Fig.8 – Os altares de Santa Maria-a-Velha.

IV. No limiar do templo: os imaginários do sagrado

Dentre os múltiplos espaços do conjunto monástico, em que se podia – experiência esta não exclusiva do passado, tenhamo-lo presente –, testemunhar a inspiração de Deus, o portal ocidental da igreja é um dos lugares mais fortes em matéria de elucidação do fiel sobre a *memoria sacra* do Cristianismo (fig.9). Noutros lugares do Mosteiro levantaram-se altares e tabernáculos relativos à vida e morte de Cristo. Neste portal, toda a composição iconográfica se alicerça num plano metafísico, encenando o Cristo de após a ressurreição dos mortos, eterno juiz, para cujo seio converge tanto a história linear dos homens quanto o fundamento espiritual da *via salutaris nisi per Christum*.

Toda a composição é alegórica e tópica. Sobre um friso de pequenas mísulas em que se congregam imagens de fábulas pagãs com a história da Ordem dominicana, recordada pelos dominicanos e dominicanas que ostentam a regra, e a narrativa heráldica dos fundadores do Mosteiro, erguem-se os apóstolos, colunas firmíssimas da *Ecclesia*, de uma Igreja apostólica e santa, romana, fundada por aquele Jesus Cristo que fez de Pedro a pedra angular dessa mesma Jerusalém mística. Sobre as cabeças dos apóstolos nascem, radiantes, as colunas dos edificadores da história do Cristianismo, os santos e os mártires, as virgens e os confessores, os bispos e os monges, os profetas e os reis bíblicos, os anjos e os serafins de fogo, convergindo para um tímpano em que Cristo, debaixo de um dossel rendilhado, se revela na sua majestade, rei dos reis, sentado no trono, como juiz onipotente da criação, abençoando com a mão direita enquanto, com a esquerda, segura a esfera do mundo, acolitado pelos seus quatro evangelistas e biógrafos.

Sobrepujando esta autêntica mandorla celestial, inscrita no gablete arquitetónico em que se abre o portal, foram esculpidos,



Fig.9 – Portal principal da igreja do Mosteiro da Batalha. Fotografia: Luís Pavão



< Pormenor de *Cristo morto* da Capela de Nossa Senhora da Piedade, no Mosteiro da Batalha. Oficina portuguesa, século XVIII. Fotografia: José Paulo Ruas

junto ao florão do vértice do arco ogival, os brasões reais de João e de Filipa de Lancastre, cada qual inserido em quadrifólio e suavemente sustido por quatro anjos, um em cada ângulo, abaixo dos quais se expõe o mistério maior da religiosidade mariana: a coroação da Virgem Maria pelo seu Filho. Não se (con)figura esta composição à tradição artística mais difundida da mesma, em que a Virgem, sentada à direita de Deus Filho, recebe deste, com levíssima vénia, a coroa de rainha dos céus. Na Batalha, a *summa theologica* dominicana impôs-se, sendo a Virgem representada genuflexionada diante do Unigénito de Deus, do qual recebe solenemente a coroa da glória celestial, não como Deus, mas *ancilla Dei*.

Só no interior da igreja e do convento se glosaram outros mistérios da devoção mariana sobretudo o da Anunciação, como, conforme em outra parte se refere, o do Rosário. A profusão de serafins e de anjos, no portal, dando continuidade ao imaginário escultórico do interior do templo, igualmente povoado de anjos, músicos ou mensageiros, assume neste uma composição mais complexa e teológica, encenando a grande *parousia*, a da aparição final de Cristo, supremo rei, julgando os vivos e os mortos no seu trono majestático.

Os imaginários que trabalharam na ornamentação deste portal, respeitando a tradição iconográfica própria das composições cristológicas triunfais, conciliaram tanto o santoral régio português, surgindo santos da particular devoção dos monarcas de Avis, especialmente de D. Duarte como se pode observar no seu preciosíssimo Livro de Horas, como S. João Batista, Santo Estêvão,

S. Lourenço, Santa Maria Madalena, S. Vicente de Lisboa, Santa Catarina de Alexandria, S. Nicolau, ou ainda a associação simbólica dos profetas e dos reis bíblicos a um cenário de exaltação da realeza portuguesa – num contexto de ideologização dinástica, bem patente, por exemplo, nas páginas do cronista em Fernão Lopes, em que D. João I é um novo Moisés e um novo Messias de um povo eleito – com o martirólogo e o santoral próprios da cultura monástica tardo-medieval valorando-se, aqui, os horizontes dominicanos, aparecendo uma imagem de um dominicano, talvez S. Domingos ou S. Pedro Mártir.

Neste portal encena-se um texto complexo da cristologia medieval assumindo um magistério pedagógico adequado aos frades dominicanos. A glória eterna atinge-se pela Igreja, no cânone da sua apostolicidade e da sua obediência ao sucessor de S. Pedro e aos seus bispos. Toda a *memoria christiana* assenta no desejo de comunhão e de contemplação eternas com Cristo e com Deus no quadro da construção do templo de cada cristão pelo sacrifício. Não é sem sentido que a maior parte dos ícones representados são de mártires, virgens, bispos e santos que sacrificaram a sua vida por Cristo. Esta visão teologal da salvação da alma pelo sacrifício, *usque effusionem sanguinis*, assumia um sentido particularmente relevante para as gerações dos homens contemporâneos da fábrica deste Mosteiro justamente aquelas gerações que encabeçaram o ressurgir do proselitismo evangélico ou mesmo neocruzadismo além-mar.

SAG

V. A devoção e a espiritualidade dos dominicanos

Desde o seu começo que a Ordem dos Frades Pregadores prestou particular atenção ao registo histórico das vidas exemplares dos seus professos. S. Domingos, falecido em 1221 e canonizado em 1234, marca o primeiro modelo de vida espiritual e de santidade nas origens da Ordem. São essas origens que mereceram um opúsculo ao Beato Fr. Jordão da Saxónia, sucessor de S. Domingos no generalato da Ordem, que faleceu em 1237. Entre 1235 e 1239, Fr. Pedro Ferrando compôs a *Legenda prior* ou *prima* da vida de S. Domingos, sucedendo-se-lhe outras como a que se deve a Fr. Constantino de Orvieto, chamada *Legenda secunda*, sendo uma versão mais oficial do fundador da Ordem, tendo sido aprovada pelo Capítulo Geral da Ordem, em 1248. Entre 1260 e 1270, sensivelmente, Fr. Gerardo de Franchet – ligado, aliás, à fundação do Mosteiro de S. Domingos de Lisboa, em 1240 – compôs um hagiológico dominicano mais completo e abrangente, as *Vidas dos Irmãos*, definindo modelos identitários de vidas exemplares e santas que deveriam inspirar as sucessivas gerações dos frades dominicanos.

O principal modelo de santidade, nesta Ordem, é o de S. Domingos que se evidenciou pela sua piedade mariana muito profunda. Pela sua oração, apareceu a Virgem Maria a Fr. Rinaldo, curando-o, e dando-lhe o hábito que os irmãos deveriam usar. À força intercessora de S. Domingos foram atribuídos milagres como a ressurreição de mortos, curas de doentes, expulsão de demónios, conversões de hereges, multiplicação de pães e de vinho e profecias. Do seu exemplo recolheu a Ordem a sua divisa histórica: *Laudare – Benedicere – Praedicare*. As suas representações são geralmente austeras, contidas, em oração ou com um crucifixo na mão.

Entre os grandes santos da Ordem estão S. Pedro Mártir ou de Verona (canonizado em 1253, sendo representado com uma ferida

na cabeça e uma espada a atravessar-lhe o peito, ou de joelhos, escrevendo no chão com o sangue a jorrar-lhe das feridas: Creio em Deus, ou coroado com a tríplice coroa da virgindade, da ciência e do martírio ou, finalmente, tendo na mão um crucifixo e um lírio), Santo Alberto Magno, falecido em 1280, com culto imemorial mas apenas canonizado em 1931, sendo representado na sua cátedra, S. Tomás de Aquino, falecido em 1274, e S. Vicente Ferrer, falecido em 1419 e canonizado pelo papa Calisto III, em 1455.

Entre os santos dominicanos portugueses mais afamados, com culto nos séculos medievais, estão S. Fr. Gil de Vouzela, de Santarém ou de Portugal, falecido em 1265, com culto imemorial confirmado pelo papa Bento XIV, em 1748, S. Gonçalo de Amarante, falecido em 1262, com culto desde então mas apenas beatificado em 1561 e, desde 1671, com culto em toda a Ordem, dentro e fora de Portugal, Santa Joana Princesa e, mais recentemente, S. Fr. Bartolomeu dos Mártires, falecido em 1590.

Podemos encontrar o essencial das hagiografias dos santos dominicanos portugueses na *História de S. Domingos*, de Fr. Luís de Sousa (falecido em 1632), publicada em Lisboa, em três tomos saídos respetivamente em 1623, 1662 e 1678. No Mosteiro da Batalha subsiste alguma imaginária do santoral dominicano com destaque para S. Domingos, Santa Joana Princesa e S. Jacinto, tendo-se perdido outras imagens de altares, ainda que registadas nos inventários antigos, mormente a de S. Gonçalo.

Santa Joana Princesa, padroeira da cidade e diocese de Aveiro, nasceu em 1452 e faleceu, nesta cidade, em 1490, com 38 anos de idade. Associada à afirmação institucional da comunidade de monjas dominicanas do Convento de Jesus de Aveiro, recebeu, desde então, manifestações de devoção por parte das religiosas.

A 31 de dezembro de 1692, o papa Inocêncio XII confirmou o seu culto. Filha dos reis D. Afonso V e D. Isabel, irmã do Príncipe Perfeito, D. João II, Santa Joana deixou-se seduzir pelo hábito de S. Domingos numa época em que pululava entre os religiosos pregadores um ambiente espiritual valorizador de uma experiência intimista e mística com o Santo Nome de Jesus, igualmente muito apreciado entre as elites nobiliárquicas portuguesas, expressando-se a representação cristológica deste título essencialmente pela iconografia de Cristo crucificado ou associado aos símbolos do Seu martírio e paixão. Santa Joana Princesa será representada, em pintura, em gravura ou em escultura, geralmente vestida com hábito dominicano de monja professa, com escapulário branco, véu e capa negros, portando geralmente um crucifixo numa das mãos, alvo do seu olhar místico.

Em 1594, o papa Clemente VIII canonizou S. Jacinto da Polónia, frade contemporâneo de S. Domingos, tendo tomado o hábito em 1220 e falecido, em Cracóvia, no ano de 1257, com festa litúrgica a 17 de agosto. Foi declarado padroeiro da Lituânia, pelo papa Inocêncio XI, em 1686. Este “Apóstolo do Norte”, como também é conhecido, tornou-se bastante popular no seio do catolicismo hispânico moderno, especialmente em finais de Quinhentos, integrando, pois, os esforços imperialistas europeus dos Habsburgo. Um dos seus episódios hagiográficos mais divulgados referencia-o em Kiev onde, durante um ataque mongol, querendo retirar o ostensório com a Sagrada Reserva, a Virgem lhe terá pedido para levar com ele a sua imagem, aparição milagrosa que inspirou a sua iconografia mais comum.

Tenhamos presente, todavia, que a parte mais substancial do corpus devocional dominicano era cristológica, mariana e angélica. O grande altar de Jesus e as diversas representações da Virgem Maria (Anunciação, Coroação e, sobretudo, do Rosário), como a presença constante das figurações angelicais, aqueles num quadro temporal longo, estes mais focalizados no período quatrocentista, são disso o mais relevante testemunho.

A exclausuração dos frades, em 1834, deixou o Mosteiro abandonado e a saque durante longos anos. Uma boa parte dos cómodos conventuais, aliás, mormente no setor nordeste, nunca chegou a ser reconstruída depois dos estragos perpetrados pelas Invasões Francesas, entrando em abandono e deterioração a igreja de Santa Maria-a-Velha. Por outro lado, parte do património bibliográfico e arquivístico do Mosteiro foi incorporado na Torre do Tombo, recolhendo a Lisboa uma boa parte do espólio artístico do monumento. A recuperação do edifício, com restauros conduzidos a partir da década de 1840 por Luís Mousinho de Albuquerque, entre outros que lhe sucederam, permitiu que a sua igreja viesse a tornar-se na sede paroquial da Batalha, arruinando-se drasticamente a velha matriz dedicada à Exaltação da Santa Cruz. A igreja conventual, entretanto convertida a paroquial secular, receberá mobiliário próprio das igrejas matrizes nomeadamente um batistério neogótico mais tarde transferido para o Reguengo do Fetal.

SAG



VI. A igreja

Na capela-mor, o espaço reservado ao presbitério e ao coro, outrora hierarquizado pelo recurso ao *gradus* (um nível de pavimento superior) e pelo próprio cadeiral, em que se distribuíam devidamente, no *officium*, os professos, os noviços e os conversos, ou, nas missas e cerimónias de altar, o prelado, os presbíteros, os encarregados do culto como o *cantor*, o *sacrista*, os diáconos, subdiáconos e acólitos, os turiferários e ceroferários, é bastante amplo, servindo à celebração da missa conventual, à reserva do *Corpus Domini*, à colocação das credências e do ambão para os livros corais e aos demais cerimoniais litúrgicos com rituais específicos.

Nas capelas laterais da Batalha levantaram-se *altaria minora* mais adequados a práticas oracionais individuais, às *missae privatae* e às *orationes secretae* dos frades. A oração junto dos altares, dia ou noite, fora muito praticada por S. Domingos, conhecendo-se os seus principais modos de oração, alguns dos quais longas vigílias, outros com genuflexões demoradas e também prostrações diante dos altares.

As naves perpendiculares ao transepto, fronteira entre espaço dos frades e espaço dos leigos, à semelhança da *ecclesia* matricial dominicana de S. Domingos de Bolonha, acolhiam satisfatoriamente os grandes cerimoniais régios e cortesãos. A sala amplíssima capitular, por seu turno, servia mais a guarda dos túmulos reais nela colocados, após 1481, do que se revelava um lugar funcional para o exercício capitular por parte do convento. Não é por acaso que os documentos só tardia e raramente a enunciam indubitavelmente, reunindo-se a comunidade para os ofícios capitulares ou em Santa Maria-a-Velha ou, na época moderna, noutra dependência do edifício, assinalada, aliás, na planta que Murphy nos deixou do monumento.

O santoral deste Mosteiro era diversificado e não foi sempre igual ao longo dos séculos. Sabemos, por exemplo, que a capela funerária doada por D. João I a D. Lopo Dias de Sousa, mestre que foi da Ordem de Cristo, mantida pelos seus descendentes, conheceu, ao longo do tempo, vários oragos celestiais: capela dos Mártires, depois de S. Sebastião, depois de S. Miguel e, por 1911, de Santo António... A capela-mor, hoje dominada por um Cristo na Cruz de vulto, era dedicada a Santa Maria da Vitória – se bem que em fontes modernas se refira ser do título da Ascensão, decerto pela iconografia patente nos vitrais da mesma –, tendo imagem gótica em prata desta invocação, há muito desaparecida, mas descrita cerca de 1700, por Fr. Agostinho de Santa Maria, no seu *Santuário Mariano* (tomo III):

“Entre ellas huma de Nossa Senhora, que hé a Senhora da Batalha, que sendo toda de prata, como as mais, o corpo e as roupas são douradas. Esta Santa Imagem está collocada sobre o sacrario em o altar mor, como Senhora e Tutelar que hé daquela Real Casa. Hé de grande fermosura e primorosamente obrada; e esta Senhora hé Santa Maria a Real da Batalha ou Nosa Senhora da Batalha do Real Convento, que El Rey lhe dedicou em o campo da Batalha.”

No tempo d’el-rei D. Manuel I (1495-1522) diligenciava-se no sentido de se levar a cabo uma grande reforma arquitetónica na cabeceira da igreja gótica, projetando-se a sua abertura e ligação ampla às chamadas Capelas Imperfeitas, ideia que todavia não se consumaria. A capela-mor recebeu, então e em contrapartida, um notável conjunto de vitrais que a enobreceram, conferindo-lhe densidade espiritual enquanto lugar primacial de celebração

eucarística, pela composição retórica dos temas teológicos maiores do Catolicismo, numa simbiose exaltante entre a história da família real, aqui representada orante e protegida por santos da tradição monástica ocidental, com relevo para os dominicanos, e da devoção pessoal dos monarcas (D. Manuel I e D. Maria), com a história divina da vida de Jesus e de Sua Mãe, culminando, Aquele, na revelação luminosa da Sua Ascensão e, a Virgem, na narrativa da Sua Assunção como Senhora do Rosário.

Datará, cremos, de finais de Quinhentos, no contexto das intervenções artísticas no convento dirigidas por Fr. João da Cruz (c. 1588), o levantamento de um primeiro retábulo em talha nesta capela-mor, obrigando a reformulação do espaço do coro monástico, assim como ao posicionamento do altar, ambos sobrepostos ao túmulo conjugal de D. Duarte e de D. Leonor de Aragão, igualmente intervencionado nesse momento.

SAG

VI.1. A capela-mor

Aquele que se julga ter sido o primeiro retábulo de talha da capela-mor, de finais do século XVI, bem como um outro da contígua capela de Nossa Senhora do Rosário, provavelmente da mesma época, inspirou a Fr. Luís de Sousa, já na segunda década do século XVII, as seguintes palavras: “Porque dado que na [capela] maior, e na do Rosário vejamos hoje retabulos, são ambos cousa tão pequena em corpo, e tão pobre em feitio, que claramente mostrão não dizerem com a mais obra do Convento, nem com a tenção do fundador”, e, mais adiante, continua “e assi he meu parecer, que foi sua determinação como de espirito em tudo grandioso fazer retábulos de prata, e estes levadissos, com tantos corpos de prata de Santos, que pera qualquer festa ficassem os altares cubertos d’elles” (FR. L. SOUSA. I, 1977: 635).

As dúvidas em relação a qualquer preconceito de que pudesse enfermar o juízo estético de Fr. Luís de Sousa sobre os retábulos referidos desvanecer-se-iam ao ler que o topo norte do transepto, onde estava o altar de Jesus, era ocupado “com hum grande, e fermoso retabolo de pedraria lavrado á moderna” (FR. L. SOUSA. I, 1977: 635), cujos méritos ainda hoje podemos atestar (Cat.6).

Na sua crónica de D. João II, Garcia de Resende refere, a propósito das cerimónias de trasladação do corpo do monarca para a Batalha, em 1499, que existiam “no altar mor hum retabolo e frontal de prata muy ricos” (G. RESENDE, 1698: 294), o que reforça a hipótese, já deixada entrever por Fr. Luís de Sousa, de, além de imagens de santos, ter havido inicialmente retábulos de madeira revestidos a prata, idênticos ao de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães, igualmente oferecido por D. João I e atualmente em exposição no Museu Alberto Sampaio, em espaço da antiga colegiada.

O autor da *História de S. Domingos* avança ainda que “em todas cinco Capellas tomão o verdadeiro lugar dos retabolos humas grandes frestas altas, e rasgadas, as quaes todas estão guarnecidas, e cerradas de suas vidraças iluminadas de finas cores e pinturas de devação” (FR. L. SOUSA. I, 1977: 636). Na capela-mor, ainda hoje é possível apreciar

o conjunto de vitrais como um autêntico retábulo, apesar do profundo restauro a que foi sujeito na década de 30 do século XX.

O restauro sofrido pelos vitrais, no século XX, corresponde a uma tentativa de reabilitação do conjunto na sua primeira condição de retábulo. Os trabalhos foram realizados, entre 1933 e 1940, pela prestigiada oficina lisboeta de Ricardo Leone, por encargo da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Faltavam vários painéis e outros apresentavam grandes lacunas. A reconstituição da iconografia, no estilo da época, foi feita pelo pintor Mário Costa, que se socorreu de exemplos da pintura portuguesa antiga para elaborar os seus cartões. Dessa reconstituição fez parte a reorganização de todo o conjunto, numa ordem que não corresponde à original.

O conjunto da capela-mor foi encomendado pelo rei D. Manuel, o que é atestado pela presença do seu retrato enquanto doador, em baixo à esquerda, e confirmado pela presença da data de 1514 no vitral do Anjo de Portugal. A mesma data está associada ao conjunto da casa capitular, cuja execução data desse ano. No entanto, a obra da capela-mor arrastou-se por mais de década e meia devido a percalços que se prendem com a morte, em 1518, do seu presumível responsável artístico, o famoso Francisco Henriques, pintor da corte régia. Por esse motivo, a obra não foi executada por um único artista, ainda que o projeto tenha certamente sido delineado por aquele pintor, que julgamos ter liderado igualmente a empreitada da casa capitular, com o programa do provedor das obras e ornamentos das capelas do Mosteiro, um frade designado pelo convento, e do vedor das obras da Batalha, ou seja, o representante do rei.

A organização original das cenas e figuras representadas no retábulo de vitral da capela-mor não é fácil de reconstituir, uma vez que se perderam sete conjuntos de painéis figurativos. No entanto, não há dúvidas em relação à colocação dos retratos régios, nem das figuras heráldicas que lhes estão associadas. Como era habitual nos grandes retábulos de madeira pintada desse tempo, os retratos dos doadores ocupam as extremidades da base: à esquerda, o rei D. Manuel, ajoelhando em oração com os filhos, acompanhados por S. Domingos; à direita, a rainha D. Maria de Castela, segunda mulher de D. Manuel, com as filhas, na mesma atitude, sob a proteção

de S. Pedro Mártir. A presença dos santos constitui uma exceção à regra que coloca junto dos doadores os respetivos santos protetores, conforme se podem ver no portal axial da igreja do Mosteiro dos Jerónimos: S. Jerónimo com D. Manuel e S. João Batista com D. Maria. Este é o mais evidente sinal de afirmação da comunidade dominicana da Batalha ao lado da família real, por intercessão naturalmente do já referido provedor das obras e ornamentos das capelas.

Por cima dos retratos régios, veem-se, à esquerda, um anjo empunhando o estandarte da Ordem de Cristo e, à direita, um guerreiro com o da esfera armilar, símbolos consagrados da heráldica manuelina. Eis uma escolha idêntica à da fachada ocidental da igreja do Convento de Cristo, encomenda manuelina poucos anos anterior à da Batalha, em que, nas mesmas posições relativas, aparecem anjos e reis de armas, associados ao lado divino e ao lado terreal da realeza. O anjo da Batalha é particularmente interessante no seu traje de pajem. Deste vitral fazem parte, não por acaso, duas peças pintadas com o escudo dominicano e a data de 1514.

Os restantes vitrais representam cenas da vida de Jesus e de Maria, destacando-se o ciclo da Vida Gloriosa que relata os acontecimentos ocorridos entre a Ressurreição e a Ascensão de Cristo. Acrescem duas representações de santos – *Santo Antão* e *São João Batista* – e duas outras imagens de devoção – *Nossa Senhora do Rosário* e a *Virgem entronizada com o Menino*. Tendo em conta a dimensão dos vitrais e das aberturas, bem como a disposição mais comum das cenas e imagens nos retábulos da época, é possível propor a reconstituição da *fig.10*. As aberturas das extremidades mais altas eram ocupadas, tal como hoje, por *Santo Antão*, à esquerda, e *S. João Batista*, à direita; o primeiro, na qualidade de fundador da vida monástica; o segundo, de precursor de Cristo. A composição culminava com certeza com a *Ascensão*, de que apenas se conserva o painel inferior com os apóstolos e a Virgem, posicionada centralmente no topo, por cima da *Ressurreição*, igualmente muito restaurada. Ricardo Leone conservou esta disposição. Além dos eixos definidos pelos doadores e as figuras heráldicas, pelas imagens de devoção (santos e imagens da Virgem

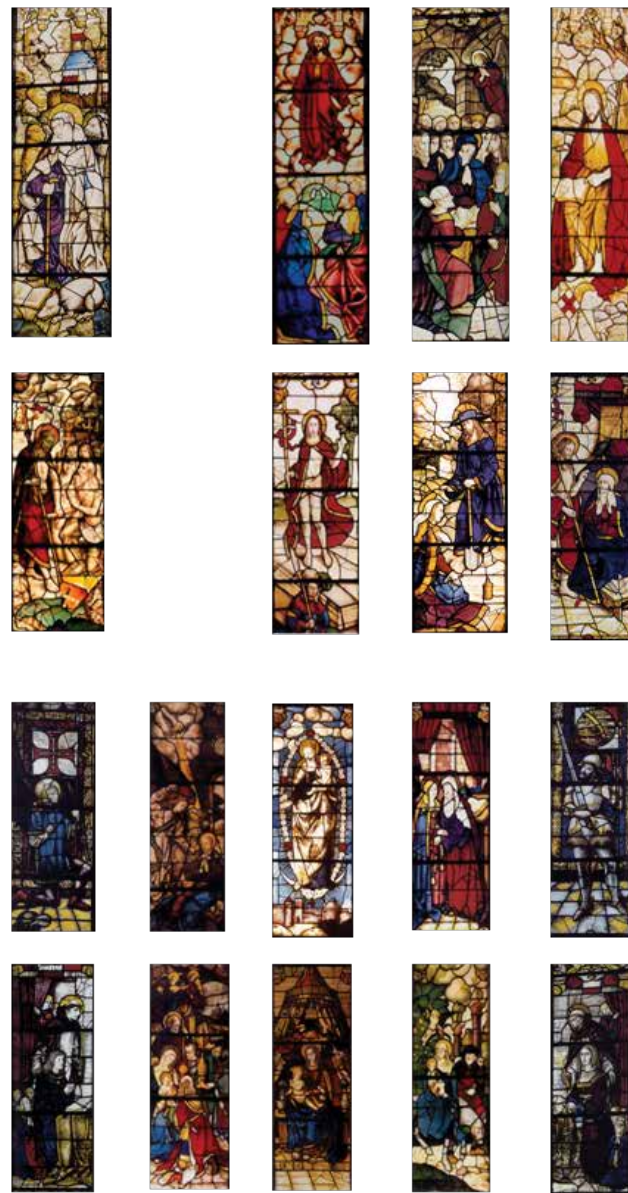


Fig.10 – Composição retabular dos vitrais antigos conservados na capela-mor.
Os vitrais da linha abaixo das duas fiadas superiores perderam-se por completo.
Reconstituição: Pedro Redol

com o Menino), bem como ainda pela sequência ascendente *Ressurreição – Ascensão*, a distribuição dos temas fazia-se invariavelmente na ordem da história sagrada, de fonte bíblica ou outra, por fiadas, da esquerda para a direita. Assim, o *Pentecostes* tinha que aparecer à direita da *Ascensão*. À esquerda, era possível uma representação da *Ceia de Emaús*.

Em 1584, ficamos a saber, por um relato de visita ao Mosteiro de Giambattista Confalonieri, secretário do patriarca de Jerusalém, que “o coro é pequeno, junto ao altar grande, diante do qual está sepultado o rei D. Duarte e a mulher” e que “o altar-mor de momento não tem coisas, nem quanto ao tabernáculo, nem quanto à estrutura do altar, senão que é todo de um bloco de pedra” (S. A. GOMES, 2005: 16). Alguns anos depois, à volta de 1588, conforme referido na introdução a este capítulo, a capela-mor recebia o seu primeiro retábulo de talha, certamente aquele que Fr. Luís de Sousa pode ver. As imagens de S. Domingos (Cat.16) e S. Francisco (Cat.17), de grande porte e escala superior à dos nichos do retábulo barroco diante dos quais se veem, numa das fotografias da casa Biel, ainda que mais tardias, podem ter sido encomendadas para este retábulo.

A capela-mor tinha, naturalmente, que dispor de um cadeiral para o coro dos frades, desde o início das suas funções, o que há de ter coincidido com a instalação aí do túmulo de D. Duarte, falecido em 1438, quando a igreja estava a caminho de se concluir. Algumas fotografias do início do século XX, mostram o túmulo, no centro da capela, e duas escadas que davam acesso a um grande retábulo de talha barroca. As escadas são claramente um arranjo do restauro de Oitocentos, fazendo-se o acesso primitivamente com certeza através do próprio cadeiral, retirado no decurso das primeiras campanhas de restauro.

A mais antiga referência ao coro que conhecemos é de 1540, estando contida num traslado do inventário do tesouro do Mosteiro, com vista à sua venda, e reza que, nessa época, a igreja “não tinha retabollos, e o choro [estava] quebrado e daneficado por muitas partes” (S. A. GOMES, IV. 2004: 348). O inventário de 1823 regista que o cadeiral é de “magnífica talha” (S. A. GOMES, 1997: 239), de onde se depreende que teria substituído o anterior.



Fig.11 – James Murphy, “A Corbel supporting the Precentor’s seat in the Choir”
 (“Uma mísula que sustenta o assento do cantor no coro”), 1792-95.

Fazendo fé na descrição de Mousinho de Albuquerque (L. S. M. ALBUQUERQUE, 1881: 25-26), o cadeiral, encostado aos lados da capela-mor, era composto por duas ordens de assentos, sendo interrompido pelas passagens para as capelas colaterais, onde existiam sobreportas de talha.

O único registo visual que nos chegou desta obra foi a gravura de uma mísula publicada por James Murphy como fig. 11 da estampa “Ornaments, Mottos &c appertaining to the Royal Monastery of Batalha”, com a legenda “A Corbel supporting the Precentor’s seat in the Choir” (“Uma mísula que sustenta o assento do cantor no coro”) (fig.11). Outra gravura, “Elevation of the Chancel – Batalha”, (fig.14) mostra que tanto o espaço da capela-mor como o das colaterais era vedado por cancelas.

Após o desmantelamento do retábulo-mor (ver próximo sub-capítulo), chegaria a vez, em 1940, de o túmulo de D. Duarte e sua mulher ser mudado para as Capelas Imperfeitas. O ato foi assinalado pela abertura do túmulo, de que foi lavrado um auto, firmado pelo Diretor dos Monumentos Nacionais, pelo Presidente da Câmara Municipal da Batalha e pelo Presidente da Comissão Concelhia da União Nacional. Saía, assim, o último e, ao mesmo tempo, mais antigo, elemento do contexto cristalizado ao longo de séculos na capela-mor, para um espaço que nunca foi consagrado, ficando, aliás, o túmulo na orientação oposta à canónica, certamente por conveniência cenográfica.

PR e RQ

VI.1.1. A talha

A informação concernente à talha outrora presente na capela-mor do Mosteiro da Batalha chega-nos essencialmente via registo fotográfico e bibliográfico. O seu apeamento, efetuado entre os anos de 1928 e 1935 pela ação da antiga Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, não deixou rasto do destino desta obra. Hoje, resta-nos a tentativa de reconstrução da sua feição estética através das fontes disponíveis, tentando compreender as vontades diversas e opostas que o fizeram executar e colocar na capela-mor do Mosteiro e aquelas que, séculos mais tarde, o desmancharam e retiraram do seu lugar de origem.

Sobre a data da sua execução, encomendadores e autores da obra de talha e douramento não existe até hoje informação disponível que nos permita traçar a sua fortuna histórica. Naturalmente que, sendo um retábulo destinado à capela-mor do Mosteiro da Batalha de padres dominicanos, os comitentes de obra deveriam ser os religiosos dessa Ordem, no entanto, seria interessante compreender quais os protagonistas concretos dessa ação, se seriam exclusivamente os padres dominicanos ou se houve ajuda financeira e intervenção dos paroquianos da vila da Batalha.

Não podendo responder a estas questões concretas, resta-nos, pela análise comparativa de situações semelhantes em espaços sacros contemporâneos deste retábulo, tentar esclarecer a relevância e o sentido da construção de uma estrutura retabular de talha na capela-mor deste antigo cenóbio dominicano.

Ao tempo da sua construção, segunda metade do século XVIII, a necessidade de os espaços cultuais contemplarem na sua capela-mor uma estrutura retabular na qual se inserisse um trono eucarístico era premente. Esta ação perfilava-se na continuidade da tradição implementada em meados do século XVII, quando o trono eucarístico fixo se afirmou como um equipamento indispensável a todos os retábulos-mores das igrejas do reino (F. MARTINS: 1991). Esta tradição genuinamente portuguesa, reservava o local mais

alto da estrutura piramidal do trono para a exposição do Santíssimo Sacramento em ocasiões especiais do calendário litúrgico.

Para além da necessidade de exposição do Santíssimo Sacramento em local bem visível e destacado na capela-mor, ação que justificava a construção de um altar de dimensões adequadas ao espaço arquitetónico, a época em que este retábulo foi executado continuava a privilegiar a decoração dos interiores das igrejas com retábulos de talha. De formas mais contidas, menos trabalhados e exuberantes do que aqueles que se construíram entre finais do século XVII e meados do século XVIII, estas estruturas privilegiaram o regresso à sobriedade do classicismo. Apesar de se notar neste altar-mor a adoção desses critérios de maior sobriedade e despojamento visual, ainda se conseguem rastrear algumas das opções estéticas das estruturas rococó. Referimo-nos, por exemplo, ao uso de baldaquino com lambrequim, sobrepujado por um escudete ladeado por figuras de anjos.

A importância da decoração das capelas das igrejas com retábulos de talha, mesmo que fingindo outros materiais, continuou a fazer-se sentir até aos primeiros anos do século XX. A tradição portuguesa da arte da talha espalhava-se em diversos equipamentos destinados ao espaço sacro. Não eram apenas os retábulos a terem lugar privilegiado no espaço das igrejas, também os órgãos, os cadeirais, as molduras, as sanefas, as sobre-portas ou sobre-janelas contribuía para construir um espaço unitário em termos de discurso simbólico e decorativo. Pelas investigações levadas a cabo pelos historiadores e historiadores de arte que se têm ocupado do Mosteiro de Santa Maria da Vitória da Batalha, sabemos que a capela-mor apresentava, para além do retábulo documentado por Emílio Biel (*figs. 12 e 13*), um coro que foi alvo de intervenção de conservação e restauro entre os anos de 1830 a 1834. Segundo documentação à guarda do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, mais concretamente um livro de despesas pertencente aos frades dominicanos da Batalha, naquele período realizaram-se várias obras, entre elas a reparação, pintura e douramento de altares de talha e a pintura do coro (C. M. SOARES, 2001: 63-64).

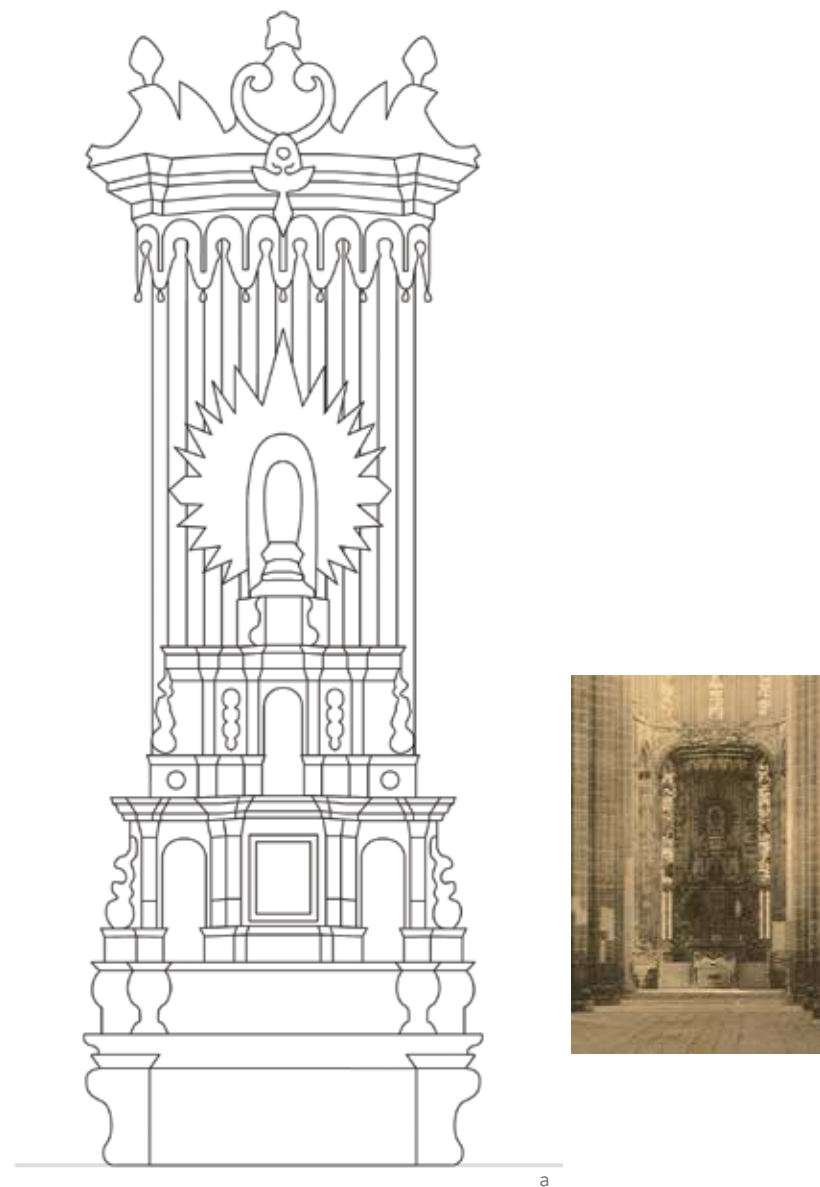


Fig.12 – Retábulo-mor setecentista do Mosteiro da Batalha
a – Reconstituição (Nídia Vieira)
b – Pormenor de uma fotografia da Casa Biel



Fig.13 – Pormenor da capela-mor, no início do século XX, mostrando parte do antigo retábulo-mor.
Fotografia: Casa Biel.

O retábulo da capela-mor, como já foi acima referido, terá sido construído na segunda metade do século XVIII. Tratava-se de um retábulo constituído por embasamento e três corpos. O primeiro corpo articulava-se em torno de colunas de fuste liso com decoração no terço inferior, abrindo ao centro espaço para painel entalhado com a figuração do pelicano. Lateralmente, apresentavam-se nichos preenchidos com imagens de vulto. No ático destacava-se um dossel com lambrequim, encimado por escudete ladeado por anjos adultos (S. R. C. VIEIRA, 2008: 155).

Mousinho de Albuquerque, responsável pelas obras no Mosteiro entre os anos de 1836 e 1843 estipulou os seus critérios de restauro do edifício, que seria desenvolvido faseadamente. Um dos objetivos primeiros seria devolver à igreja o seu espírito artístico original. Assim: “(...) no templo, o efeito não provem da variedade das formas, da multiplicidade dos ornatos, da variação dos pormenores. Tudo ali é geralmente liso, tudo é singelo tudo grandioso e esbelto (...) e continua discorrendo sobre o retábulo-mor “(...) mutilaram o fundo da capella-mór até á altura das janelas da segunda ordem (...) um tabernáculo de madeira da mais vulgar estrutura coberto de ligeiras e insignificantes douradoras (...) não póde deixar de vêr-se com igual indignação a mutilação das columnas para o estabelecimento de espaldares de madeira pintados e dourados de duas ordens de cadeiras de couro (...)” (L. M. DE ALBUQUERQUE, 1881: 25-26). Este mesmo sentimento era partilhado em época aproximada por outros estudiosos que defendiam a expurga dos elementos que desvirtuavam a leitura do espaço arquitetónico do Mosteiro. Tal era o caso de Rafael Barreiros Calado ou mesmo de Virgílio Correia, que cantavam as qualidades da arquitetura gótica da Batalha, em detrimento dos elementos decorativos cronologicamente posteriores que perturbavam a leitura dessas mesmas qualidades (R. CALADO, 1941: 9 e V. CORREIA, 1929: 23). Embora Luís Mousinho de Albuquerque apenas tenha ficado escassos anos à frente das obras de restauro e requalificação do Mosteiro, as suas diretrizes fundamentais foram cumpridas nos anos seguintes por Lucas Pereira, que lhe sucedeu na direção dos trabalhos, entre os anos de 1852 e 1882.

No que respeita à talha da capela-mor, pensamos que se terão apeado os “espaldares de madeira pintados e dourados de duas ordens de cadeiras de couro” e “os anteparos de madeira que convertem em arcos semicirculares apoucados as aberturas esbeltas e ponteagudas da capella-mór com as capellas lateraes” (L. M. DE ALBUQUERQUE, 1881: 25-26). De facto, como notam os historiadores, o retábulo de talha da capela-mor não foi removido nesta fase dos trabalhos de restauro do Mosteiro, o seu destino seria selado apenas anos mais tarde, aquando da intervenção da antiga Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Entre 1928 e 1935, o que restava de obra de talha da capela-mor do antigo cenóbio dominicano da Batalha foi removido, devolvendo-se assim ao espaço a tão acalentada pureza e estilo originais, alicerçadas na majestade das colunas e das abóbadas e na distribuição ponderada da luz, filtrada pelas cores dos vitrais.

Como nota Maria João Baptista Neto, a intervenção da antiga Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais pautou-se nos primeiros anos do seu funcionamento pelo critério de perpetuação da pureza do estilo dos edifícios monumentais simbólicos da nação portuguesa. A arquitetura, como uma das belas-artes, se não a mais poderosa neste contexto histórico, sobrepunha-se a todas as outras manifestações artísticas, particularmente às artes decorativas (M. J. BAPTISTA NETO. I, 1995: 439).

Esta ação, que se estendeu a numerosas igrejas de monumentos nacionais considerados desvirtuados na sua originalidade pelas aposições de elementos decorativos em várias épocas da sua vivência, alicerçou-se em ideais de retorno ao espírito fundador desses mesmos monumentos. Em virtude da prossecução desta linha orientadora na conservação e restauro dos monumentos nacionais, muitos retábulos de talha foram apeados, conhecendo destinos muito diversos. Desde o simples desmantelamento e destruição, passando pelo apeamento e recolocação em outras igrejas, até à venda de peças avulsas em hasta pública ou ao armazenamento das mesmas em condições desadequadas, todas as opções não tiveram em conta o contexto histórico e artístico em que aquelas peças foram produzidas, não havendo

uma política concertada sobre o melhor destino a dar a cada caso particular.

Apesar de sabermos que esta foi a linha mais dura dentro da antiga DGEMN, é também verdade que se fizeram ouvir vozes discordantes, tal como aquela abalizada do arquiteto Raul Lino, que esteve ao serviço desta instituição entre os anos de 1936 e 1949. A propósito do restauro efetuado na sé do Funchal, o conhecido arquiteto esgrime as suas razões contra as teorias reinantes de devolução do espírito original aos monumentos históricos do país. Considera Raul Lino que, em virtude dessas ações, muitos desses edifícios perderam irremediavelmente a sua ambiência construída ao longo de séculos. Os testemunhos artísticos das diversas épocas que exprimiam a especificidade da espiritualidade subjacente à sua construção, formavam um só corpo com o edifício no qual estavam enraizados. Para Lino, a alma do monumento não estava apenas presente no espírito inicial que esteve subjacente à sua construção, mas também naquele que foi ganhando e construindo ao longo de séculos, com a inclusão de novos aportes, nomeadamente, decorativos (R. LINO, 1941: 7-10).

Anos mais tarde, foi esta a linha de pensamento seguida pelas entidades nacionais responsáveis pelas intervenções de conservação e restauro nos monumentos nacionais. A reabilitação das denominadas artes decorativas, entre as quais se contam, por exemplo, a talha, os azulejos, os têxteis ou os embutidos marmóreos, feita por historiadores de arte nacionais e estrangeiros foi decisiva para a tomada de consciência da mais-valia artística destas artes. Atualmente, impõe-se continuar na senda daqueles que nos precederam, estudando e divulgando este espólio, para que situações de menorização da sua valia, tais como as que se verificaram no passado, permaneçam apenas como memórias.

SF

VI.1.2. A escultura

A forte religiosidade pietista modelada pela espiritualidade dominicana e sustentada através das ininterruptas práticas mecenáticas régias, assumidas inicialmente por D. João I e prosseguidas pelos seus descendentes, como os reis D. Afonso V e D. Manuel I, ou os infantes da Ínclita Geração, D. Henrique e D. Fernando, resultou num património de inegável valor que infelizmente muito pouco conhecemos.

Além de um aparatoso e valioso conjunto de imagens devocionais e de alfaias e paramentos litúrgicos quatrocentistas, apenas lembrados através das fontes documentais antigas, estiveram disponíveis aos exercícios do culto público e às ambiências da devoção interior várias figuras escultóricas distribuídas pelos múltiplos altares das capelas instituídas por toda a igreja monástica.

Responsáveis diretos pelo contínuo enriquecimento material e espiritual do Mosteiro, os frades residentes viriam a fomentar as práticas de veneração em torno dos santos e beatos mais próximos ou ingressados na própria ordem dominicana, com maior exacerbamento e aparato nos dias das suas festividades próprias indicadas no Calendário Oficial da Igreja.

Na primeira categoria integra-se o Bom Jesus e a Virgem do Rosário, ambos com altares instituídos em sua honra. Porém, a mais célebre imagem devocional da Batalha é a anteriormente referida de Santa Maria da Vitória, a peça de prata, de “grande fermosura, & primorosamente obrada”, oferecida por D. João I (Fr. A. SANTA MARIA, t III. 1711: 301). Quanto à segunda podemos indicar São Tomás de Aquino e São Pedro, o mártir de Verona, materializados nas já desaparecidas imagens argêntneas góticas do século XV, ou o castelhano São Domingos de Gusmão (Cat. 16), o patrono fundador da *Ordo Praedicatorum*, o polaco São Jacinto (Cat. 19) e a portuguesa Santa Joana Princesa (Cat. 18), presentes através das esculturas barrocas executadas entre os finais do século XVII e o século XVIII.

Porém, embora não esteja documentada, não seria de estranhar a presença de outros santos e beatos da Ordem dominicana e

venerados em tantas outras comunidades do Reino, como o foram S. Fr. Paio, S. Fr. Gil, S. Pedro Gonçalo, S. Fr. Lourenço Mendes, o mártir Fr. Nicolau do Rosário ou o beato D. Fr. Bartolomeu dos Mártires, o arcebispo bracarense ligado à casa batalhina.

Segundo o relato dos inventariadores do arrolamento de fevereiro de 1823, após a passagem das tropas francesas no altar da capela-mor “somente se acha huma imagem de crucifixo de madeira doirada, porque as demais, que ornavão o mesmo altar foram destruidas” (S. A. GOMES, 1997: 237-239). No entanto, acabariam por ser adquiridos seis novos castiçais e três sacras, de madeira dourada e, numa fotografia da casa Biel, de cerca de 1900, veem-se S. Domingos (Cat. 16) e S. Francisco (Cat. 17) colocados diante dos nichos que ladeavam o sacrário do retábulo-mor. Em 1911, encontravam-se as mesmas no altar de Jesus, erguido junto à parede do transepto, entre as esculturas do Senhor dos Aflitos, do Sagrado Coração de Jesus e de S. Gonçalo⁵.

As teatralizantes composições estéticas barrocas corporalizadas na imaginária dos santos fundadores de dois importantes movimentos religiosos no século XIII, S. Domingos de Gusmão e S. Francisco de Assis, onde a sacralidade surge materializada (A. F. PIMENTEL, 2011: 15) e mais próxima do crente, procuravam facilitar e fazer fluir a mensagem evangélica através de um discurso catequético e moralizador, devidamente explorado durante os cerimoniais litúrgicos e festivos.

MP

VI.2. As capelas colaterais

Ladeavam a capela-mor, do lado do Evangelho, a capela de Nossa Senhora do Rosário e, da Epístola, a de Nossa Senhora da Piedade ou do Pranto. As duas últimas capelas laterais da cabeceira da igreja, uma, a norte, era dedicada a Santa Bárbara, na qual existia, em Quinhentos, um altar consagrado a S. Gonçalo, a outra, no lado sul, da família dos Sousas de Arronches, aos Mártires e depois S. Miguel (fig. 14).

Entre a capela-mor e as suas colaterais, da administração real, distribuía-se, ainda na primeira metade de Quinhentos, as quinze imagens de prata (de que sabemos algumas terem sido de S. João Batista, a maior de todas, e, ainda, de S. Pedro, S. João Evangelista, S. Tomás, S. Bartolomeu, S. Pedro Mártir, Santa Bárbara, Santa Catarina de Sena, Santo António, Santa Maria Madalena e uma Nossa Senhora com S. João ao pé da Cruz) que D. João I encomendou a bons práticos e ourives, para os respetivos altares, a cujo aparato se somavam 28 cálices de prata, dois castiçais grandes dourados, quatro tocheiras grandes, 16 castiçais de altar, oito turíbulos, seis navetas, três cruces processionais, nove cruces de altar, duas campainhas, dois barcos, 28 galhetas e dois gomis, cinco porta pazes, sete lâmpadas, uma lanterna, cinco caldeiras de água benta, uma cruz chã, cinco buquetas de hóstias, dez paramentos, um de tela de ouro e prata, dalmáticas, sebastos, capas, frontais, alvas, estolas, manípulos e capelos, entre outros ornamentos ricos, tendo todas as peças em prata e prata dourada sido fundidas para aproveitamento da respetiva prata no reinado de D. João III.

Datava do último terço do século XVI o retábulo do altar de Jesus, transferido, em meados do século XX, para Lisboa, eventualmente atribuível, na parte arquitetónica, à oficina de retabulística batalhense dos Taca (Cat. 6). Na década de 1820, este altar mostrava a imagem do mesmo Senhor, em grande, e, aos lados, dois painéis, um de S. João Evangelista e, outro, de Santa Maria Madalena, e, ainda, alguns outros painéis em madeira com pinturas dos Passos da Paixão. Estamos menos informados acerca

5 – Arquivo Central do Ministério das Finanças [Arquivo Digital], Arrolamento dos Bens Culturais pela Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais. Leiria – Ministério da Justiça, 26 de junho de 1911, fls. 4 a 7 v.



Fig.14 – James Murphy, alçado da cabeceira da igreja, 1792-95.

G - Capela-mor; H - Capela de Santa Bárbara; I - Capela de Nossa Senhora do Rosário; J - Capela de Nossa Senhora da Piedade; K - Capela de S. Miguel

de outros altares e respetivas peças retabulares. Em 1823, existia, no altar da capela de Nossa Senhora da Piedade, uma imagem da mesma Senhora, com Cristo morto nos braços (*Cat. 10*), e mais duas imagens, uma de S. Gonçalo, em madeira e cabeça de marfim, e outra de Santo Alberto Magno, também em madeira. Na capela de Nossa Senhora do Rosário, onde nesse tempo estava o sacrário, viam-se as imagens da mesma Senhora e as de S. José, S. Joaquim (*Cat. 20*) e de Santa Ana (*Cat. 21*), todas de madeira, juntando-se-lhes um crucifixo em madeira dourada.

Na capela de S. Miguel, com retábulo marmoreado e de mosaicos embutidos (*Cat. 8*), estavam, no referido ano de 1823, as imagens de Santa Joana Princesa (*Cat. 18*) e de S. Jacinto (*Cat. 19*). Na Capela de Santa Bárbara, onde hoje se conserva o sacrário com a Sagrada Reserva, existiu um altar denominado da Senhora da Conceição o qual foi totalmente destruído pelos franceses.

A memória da espiritualidade dominicana batalhense impõe a arqueologia de lugares desaparecidos e deslembrados hoje em dia. Um deles, primigénito, diremos, era a desaparecida igreja de Santa Maria-a-Velha, junto à portaria monástica, também ela dedicada a Nossa Senhora da Vitória, orago do respetivo *altare maius*, encontrando-se, na nave única dessa que foi capela e igreja conventual, os *altaria minora* dedicados, do lado do Evangelho, a S. Jorge e ao Divino Espírito Santo e, do lado da Epístola, a S. Domingos e ao Nome de Jesus, devoções estas bem tardo-medievais e próprias dos terrenos mendicantes.

Nas Capelas Imperfeitas levantaram-se outras estruturas retabulares, como a de Santo Antão, de devoção popular, na abertura de Oitocentos, mas do qual pouco se tem apurado. Duas pequenas imagens, uma de S. João Batista e outra, cremos, de S. Pedro Mártir, ornamentam o facial interior do magnífico portal deste lugar.

Uma imagem do Senhor morto (*Cat. 22*), sem altar próprio, era usada, ainda nos anos do fim da presença dos frades dominicanos neste cenóbio, nas procissões de Sexta-feira Santa.

Mas a imaginária sacra apresentava-se, também, noutros pontos do edifício gótico, surgindo, por várias naves, pórticos e vãos das salas conventuais, em fechados de abóbadas, em capitéis

e em mísulas, figuras de devoção, numerosos anjos, virgens da Anunciação, a par de figurações retratistas humanas (intervenientes nas obras, frades dominicanos portando livros, um casal partilhando uma taça) ou de temática zoomórfica (águias e porcos monteses), floral e mitológica (centauros e homens silvestres, por exemplo), sem que se olvide todo o programa de representações do mal e do pecado, também ele discurso e retórica do religioso, exposto nas gárgulas das paredes exteriores de todo o edifício.

Os restauros a que o monumento foi sujeito contemporaneamente contribuíram para o apagamento da memória dos espaços litúrgicos e devocionais do antigo Mosteiro. O retábulo em talha barroca, da capela de Nossa Senhora do Rosário (*Cat. 7*), foi desmontado e levado para uma igreja da Covilhã em pleno século XX. Peças que figuraram no antigo retábulo da capela-mor, poupado às destruições das Invasões Napoleónicas, encontraram-se mais recentemente na sacristia conventual; outras foram encaminhadas, após 1834, para diversas igrejas da região.

Em 1911, de acordo com o inventário dos bens da Paróquia da Batalha, determinado pela Lei republicana que separava definitivamente a Igreja do Estado, o Mosteiro da Batalha albergava os seguintes altares, renomeados alguns deles, aliás, e respetivas imagens:

- 1) altar de Santo António [antiga capela de S. Miguel, dos Sousas] com as imagens de Santo António, de S. Marçalo, de Santa Luzia e um crucifixo de madeira preta com Cristo em marfim, todas com aproximadamente 80 cm de altura;
- 2) altar da Senhora da Piedade com as imagens de S. Pedro de Alcântara com a cabeça de marfim, Senhora da Piedade com Cristo morto nos braços, de pedra, Santa Joana Princesa, de madeira, S. Gonçalo e uma cruz alta de madeira);
- 3) altar-mor (seis castiçais e um crucifixo em madeira dourada);
- 4) altar do Santíssimo [antiga capela de Nossa Senhora do Rosário] com as imagens de S. Joaquim, de S. Sebastião (tinha um resplendor em prata que se guardava na sacristia), de madeira, da Senhora do Rosário, de Santa Ana, seis castiçais e um crucifixo de madeira dourada);

- 5) altar de Santa Bárbara com as imagens de S. José, do Menino Jesus numa redoma de vidro com uma coroa de prata;
- 6) altar de Jesus com as imagens do Senhor dos Aflitos e cruz de madeira com 1,40 metros de altura, do Sagrado Coração de Jesus com 1,85 metros de altura e um resplendor de prata, uma imagem de S. Francisco e outra de S. Domingos, de madeira, medindo 1,50 metros de altura, seis castiçais e seu crucifixo de madeira dourada, existindo, junto deste altar, dois púlpitos móveis de madeira e dois confessionários.

Na sacristia encontrava-se, de acordo com o inventário desse mesmo ano de 1911, uma imagem em prata pequena de Nossa Senhora do Rosário, com respetiva peanha e resplendor e coroa de prata, uma imagem do Senhor Morto, grande, e respetivo esquiife, uma credência muito antiga em forma de leão, duas oleografias, uma do Coração de Jesus outra do Coração de Maria, um pálio velho, de seis varas, adamascado e outro de oito varas douradas com pano de lustrina de seda, um crucifixo paroquial de metal e outro de madeira, várias cruces de madeira pintadas, entre outras alfaias de que destacamos uma custódia grande de prata com as armas do rei D. Manuel no pé, um santo lenho de prata.

Na capela da Senhora do Caminho encontrava-se a imagem desta intitulação, pequena e de pedra, dentro de uma redoma de vidro, ladeada por dois quadros um do coração de Jesus e outro do Coração de Maria. Todos estes bens móveis, e muitos outros, foram formalmente entregues pelo Estado à Paróquia da Batalha em 8 de fevereiro de 1944.

No inventário dos bens móveis da igreja do Mosteiro, como sede paroquial, no ano de 1943, para além das imagens de altar antes assinaladas, surgem agora outras novas nomeadamente uma de Nossa Senhora da Soledade, uma de Nossa Senhora de Fátima, em madeira, outra do Beato Nuno, também em madeira, uma Sagrada Família, dentro de uma pequena vitrine, uma imagem de Nossa Senhora da Conceição e sete quadros de Nossa Senhora do Rosário alusivos aos respetivos mistérios.

Não se referencia, nestes inventários, a imagem de S. Jacinto, existente já em 1823, ou porque tenha escapado à atenção dos

louvados responsáveis pelo inventário, ou porque tenha sido lançada com outro nome. Se a maioria das imagens sagradas se mantinha na velha igreja conventual, e surgiam, entretanto, algumas novas, outras peças houve que foram retiradas ao espólio em causa.

SAG

Das coleções do monumento fazem parte algumas imagens de pedra com vestígios de policromia que certamente pertenceram aos altares colaterais: S. Sebastião (*Cat. 12*) e Santa Bárbara (*Cat. 13*) nas capelas que foram da sua invocação. À semelhança da imagem quatrocentista de Nossa Senhora da Piedade (*Cat. 10*), a única que ainda hoje permanece na capela respetiva, deveriam estas esculturas figurar permanentemente nos altares, praticamente desde a consagração dos mesmos. Acabariam por ser deslocadas, quer por atualização das soluções retabulares das capelas, quer devido à sua destruição violenta, provavelmente durante a Terceira Invasão Francesa. Do conjunto destaca-se Nossa Senhora da Piedade, pela execução mais fruste. Nas restantes, porém, é possível reconhecer a obra de imaginários locais, educados no estaleiro do portal principal, de quem comprovadamente se conhece apenas o nome de Gil Eanes, por ter seguido, em 1449, nas hostes do Infante D. Pedro, para ele tendo trabalhado em 1447 (P. DIAS, 2003: 47-48). Esta observação é particularmente válida no que se refere ao S. Miguel (*Cat. 11*), certamente encomendado pelo próprio Duque de Coimbra para o seu altar na Capela do Fundador. A esbelteza serena da figura alia-se, nestas obras, à complexificação das poses e ao interesse pela anatomia.

Num primeiro retábulo quinhentista da capela de Nossa Senhora do Rosário havia de se encontrar a pintura dessa época que hoje está sobre o altar da sacristia (*Cat. 29*).

PR

VI.2.1. A talha

Sobre a obra de talha referente às capelas colaterais, a informação disponível apenas menciona com mais detalhe a dedicada a Nossa Senhora do Rosário, situada na segunda capela colateral do lado do Evangelho da igreja do Mosteiro (*Cat. 7*). Sabe-se que a devoção a esta invocação mariana era profundamente sentida no seio da Ordem dominicana e que o seu culto era acarinhado e engrandecido pelos padres desta ordem religiosa. De facto, uma próspera irmandade dedicada à Virgem do Rosário tinha a sua capela no Mosteiro, sendo irmãos dessa instituição numerosos fidalgos da terra. Fiel ao espírito de renovação dos espaços de culto, a que se assistiu nos finais do século XVII, um novo retábulo é encomendado para esta capela a um mestre entalhador de Lisboa de nome Bartolomeu de Sá (S. GOMES, 1991: 278-280 e S. GOMES, 1997: 295-296). Segundo o texto do contrato de obra, datado de 15 de abril de 1697, João de Sá Sotto Mayor, como juiz e representante da irmandade, contratou-se com o mestre entalhador, a fim de este executar um retábulo destinado à capela da Virgem do Rosário. O teor do ajuste notarial não permite tirar conclusões sobre a autoria do desenho, mas é taxativo quanto à exclusão do sacrário e de uma segunda banquetta que o risco incluía. A obra teria de estar pronta e colocada em seu lugar em outubro do mesmo ano da encomenda, 1697, orçando em duzentos e setenta mil réis. À irmandade caberia fornecer a madeira e ainda pagar a condução do retábulo desde Lisboa até à Batalha.

Este mestre entalhador oriundo de Lisboa, morador na freguesia da Madalena, não é um total desconhecido, pois sabe-se que, para além desta encomenda destinada ao Mosteiro da Batalha, seria contratado seis anos mais tarde, concretamente a 8 de outubro de 1703, pela congregação de São João Evangelista de Arraiolos (vulgo Lóios) a fim de executar dois retábulos destinados às duas capelas colaterais da igreja do seu convento de Nossa Senhora da Assunção, atual igreja da pousada da mesma vila (S. FERREIRA. II, 2009: 353-356). Estas obras, tal como a do retábulo de Nossa Senhora do Rosário, já não existem.

O facto de a irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Mosteiro da Batalha ter ido buscar um mestre entalhador com oficina na corte, reflete, não só a sua disponibilidade financeira, mas também a sua atualidade informativa, pois estaria a par dos modelos que nesse tempo, normalmente, se denominavam como feitos “ao moderno” e seria certamente uma dessas peças que desejaria ver pontuar na sua capela.

Embora este retábulo já não exista, podemos de certo modo traçar as suas características gerais por comparação com aqueles que na mesma época se entalhavam nas oficinas de Lisboa, (R. SMITH, 1963: 69-94, S. FERREIRA. I, 2009: 444-447). Certamente seria um retábulo que se distinguiria pelo uso de colunas torsas, enquadrando um espaço central maior ou menor, denominado tribuna ou nicho, no qual se exporia uma tela com a iconografia da Senhora do Rosário ou apenas uma imagem de vulto da dita Senhora. O seu remate seguiria os modelos em vigor e, certamente, adotaria o arco de volta perfeita, podendo apresentar arquivoltas torsas com as suas aduelas radiais e porventura um escudete central. Quanto à decoração, os elementos ornamentais utilizados na época neste tipo de retábulos eram, genericamente, os cachos de uva, as espigas, os pássaros e meninos, as folhas de acanto, as volutas e diversas espécies florais. É evidente que no âmbito da talha denominada de Estilo Nacional várias tipologias podem ser observadas, mas no cômputo geral deste estilo, estes eram os elementos base para a construção de um retábulo inserido neste período cronológico. O segundo retábulo destinado a esta mesma capela e do qual também temos notícia via contrato de obra e imagens datadas dos primeiros anos do século XX, deverá ter sido pensado como uma obra de renovação do espaço. O anterior altar, datado de finais do século XVII, poderia efetivamente já não se encontrar nas melhores condições de conservação, e o seu restauro implicar gastos que a irmandade ponderou serem melhor aplicados numa obra completamente nova. Provavelmente, a encomenda de um novo retábulo destinado à capela de Nossa Senhora do Rosário teve em atenção estes detalhes e quiçá também demonstrasse a necessidade de uma atualização estilística relativamente ao retábulo antigo.

De facto, o novo contrato de obra data de 6 de fevereiro de 1775 e foi celebrado entre a irmandade de Nossa Senhora do Rosário e o mestre entalhador natural da Batalha, António Pereira da Silva (S. GOMES, 1997: 305-306). Como condição especial deste ajuste notarial, surge a exigência por parte da irmandade de que este retábulo fosse executado à semelhança daquele de Nossa Senhora da Piedade, localizado no mesmo mosteiro, na capela colateral do lado da Epístola. Embora se desconheça a existência de registos visuais do retábulo de talha da capela de Nossa Senhora da Piedade, através da leitura deste contrato de obra temos uma visão mais acurada do panorama decorativo das capelas colaterais da igreja do Mosteiro. Provavelmente, a capela de Nossa Senhora da Piedade teria sido já executada pelo mesmo mestre entalhador, que agora teria de copiar o modelo para o altar da Senhora do Rosário. Este gosto pelo mimetismo entre altares da mesma igreja, ou até de igrejas diferentes, não era de todo uma exceção, pois referenciamos bastantes casos semelhantes em contratos de obras de retábulos da época barroca (S. FERREIRA. I, 2009: 151-153).

Como características distintivas deste altar, e mencionadas em contrato, reconhece-se a indicação de inclusão de sacrário, o qual estava ausente no retábulo da Senhora da Piedade e a execução de uma urna ornamentada de talha, destinada a acolher a imagem do Senhor morto. O prazo de entrega da obra pronta e colocada em seu lugar era o mês de outubro do mesmo ano da encomenda, 1775, sendo o seu custo total de duzentos e doze mil réis, nos quais não estariam incluídos os preços dos materiais, como madeiras, ferragens e colas que seriam suportados pela irmandade.

Segundo conseguimos apurar, através do visionamento de uma fotografia da extinta DGEMN, o retábulo de Nossa Senhora do Rosário era de estilo rococó, de estrutura côncava, apresentando dois pares de colunas lisas intercaladas por pilastras com nichos destinados à colocação de imaginária. No conjunto destacava-se o seu imponente remate, delineado como uma estrutura *rocaille* flamejante de intensa verticalidade, a que se adicionou fragmentos arquitetónicos, figuras de vulto, fogaréus, ornamentos em C e em S e concheados.

Quanto ao seu destino, sabe-se que, apesar das intenções de Mousinho de Albuquerque, inseridas nas ações de restauro levadas a cabo em finais do século XIX, em fazer apeiar todos os retábulos de talha e demais objetos que considerava espúrios e contrários ao espírito do monumento, este retábulo permaneceu no seu lugar até à terceira década do século XX. Mousinho explica: “As duas capellas adjacentes à Capella-mór foram igualmente escurecidas, desfiguradas e obstruídas no seu fundo, privadas do seu envidraçamento e luz própria pela aplicação de dois grandes retábulos de pau, do mais ordinário gosto” (L. MOUSINHO DE ALBUQUERQUE, 1854: 25-26). Esta intenção só seria, no entanto, levada a cabo com a sua definitiva remoção pela antiga Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais entre os anos de 1935 e 1939⁶. Fotografias das primeiras décadas do século XX ainda testemunham a sua presença, bem como da talha do altar-mor. Depois de apeado, o retábulo de Nossa Senhora do Rosário, terá sido trasladado para a igreja de S. Martinho, matriz da Covilhã (R. VIEIRA, 2008: 157), sofrendo nesse processo intervenções que tiveram como objetivo principal a sua adaptação à capela-mor deste templo. Referem-se sobretudo alterações no ático e embasamento de forma a diminuir a sua altura e acrescentos laterais, de forma a preencher o espaço da capela.

SF

6 – Informação constante da página da internet do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU) dedicada ao Mosteiro de Santa Maria da Batalha no seguinte endereço eletrónico: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4061, consultada a 24 de maio de 2013.

VI.3. O altar de Jesus

Entre os lugares de oração do Mosteiro da Batalha, o altar de Jesus (Cat.6) deixou para o observador de hoje a “cicatriz” da sua erradicação do espaço para o qual foi criado, vestígio das vicissitudes da sua história que, de imediato, convoca a ausência de uma máquina retabular. As marcas sobre a parede norte do transepto da igreja do Mosteiro deixam bem clara a definição do ajuste do conjunto maneirista que nos finais de Quinhentos, ou na década seguinte, terá sido encomendado para o exercício místico sobre o exemplo de Cristo.

A origem desta invocação e da sua representação nos altares e confrarias de Jesus vem referida no capítulo XXII da “Primeira Parte da Historia de S. Domingos” (FR. L. SOUSA, I, 1977: 344-345). Partindo das notas de Fr. Luís de Cácegas, Fr. Luís de Sousa lembra que foi o papa Gregório X quem decretou sobre um culto de primeira qualidade e antiguidade para a Cristandade, o do Salvador do Mundo, Jesus Cristo. Assim, no *Breve Nuper in Concilio* (1274) passado ao Mestre Geral da Ordem de S. Domingos, Fr. João de Vercellis, faz doutrina mandando e exortando a veneração de Jesus como aquele que veio “remir seu povo, e livral-o do cativoiro dos pecados”, orientando a atividade dos Predicadores no sentido de serem persuasivos e eficazes na ampliação destes princípios. Irmandades, pregações, altares/capelas, representações cumprirão o encargo pontifício. Mas nas coisas da fé nada há mais potenciador dela e de uma devoção específica ritualizada, necessidade humana do concreto e palpável, do que uma vivência forte e com resultados visíveis. Frei Luís de Sousa descreve, em narração leve e bem humorada, como convinha à lembrança de uma aflição que ampliara o número de “almas desmaiadas, e caídas com o peso da tribulação”, o tal momento forte. Tratou-se de uma das temidas pestilências, foice afiada e imparável de vidas pelo início dos anos trinta de Quatrocentos e reinando D. João I. A pregação e exortação do poder crístico e da convicção na Sua divina intervenção foi trabalho levado a cabo por Fr. André Dias de Lisboa com eloquência e grande espírito “agradável às orelhas com

a musica da linguagem [...]” nela empregando “todo o seu estudo em buscar meios pera levantar as almas desmaiadas, e caídas”.

Pregações, água benzida no altar de Jesus, a invocação frequente do nome do Filho de Deus, oral e escrita, a exposição de um livro em pergaminho com os milagres que “foi roubal-o hum atrevido” atearam uma devoção no “Bom Jesus” que tornou imperiosa a criação de uma Confraria, a que todos queriam pertencer, de uma capela da mesma invocação, de festa solene no altar da invocação, do primeiro dia do ano como Seu dia e de missa ordinária às sextas feiras, a Missa de Jesus, na igreja do Convento de S. Domingos em Lisboa (FR. L. SOUSA, 1977: 350-351).

No Mosteiro da Batalha, o altar é referido brevemente por este cronista em vários momentos. Na descrição do templo regista que “da parte de fora da Igreja há duas entradas, huma que faz a porta principal e outra travessa, que toma do cruzeiro ao altar de Jesu”; ao “passar” pela sacristia e pela capela de Santa Bárbara diz que esta “pega com a de Jesu ao topo do cruzeiro”; ainda uma outra vez o menciona: “Dos topos do cruzeiro toma hum a porta travessa da banda da Epistola, o outro enche o altar de Jesu com hum grande, e fermoso retabolo de pedraria á moderna” (FR. L. SOUSA, I, 1977: 635, 643-645).

A informação colhida n’*O Couseiro* é muito breve e quase em referência subalterna: “Juncto [...] á porta da sacristia, há outra capella, e é da invocação de Santa Barbara [...] Fica logo a capella de S. Gonçalo, cujo altar é da invocação de Jesus, e está d’uma parte a imagem do Santo, e da outra S. Jacinto, ambos de vulto; esta capella é da ordem” (*O Couseiro*, 1868: 105).

Duas centúrias mais tarde, quando era Prior Fr. Francisco Henriques de Faria, no inventário dos bens móveis e de raiz então realizado, em 17 de fevereiro de 1823, pelo escrivão José Maria Belo dos Reis, é registado que no altar “denominado de Senhor Jezuz; tem a imagem do mesmo Senhor, em grande; e aos lados dois painéis; hum de Sam Joam Evangelista, outro da Madalena; em madeira; tem vários painéis com alguns Passos da Paixam. Este altar nam tem urna nem banquetta, por tudo ter sido destruído pellos francezes” (S.A. GOMES, 1997: 239).

A história do desassossego e desarticulação de uma fatia imensa do património artístico de Portugal, sobretudo o que pertenceu às ordens religiosas, ainda tem muitas páginas por escrever. Um furor humano expressado em leis, determinações pessoais ao serviço das ideias de vários quadrantes, gostos e escolhas do momento descontextualizaram e fizeram perder o rasto de inúmeras peças nas diferentes vertentes da expressão artística de grande, média ou menor qualidade.

Neste caso se inclui o altar de Jesus que, todavia, pode ser fruído artística e devocionalmente num espaço condigno e aberto da capital – a igreja de Nossa Senhora da Conceição. Na verdade, a história deste altar, e também a do Mosteiro da Batalha, cruza-se e entrelaça-se com a da igreja de um dos conventos da Ordem da Santíssima Trindade da Redenção dos Cativos – as Trinas do Rato – de invocação de Nossa Senhora dos Remédios, padroeira da Ordem. A saga deste convento é semelhante à de muitos outros, mas apenas a razão e o momento do seu cruzamento com o Mosteiro da Batalha importam agora. Em 1944-45, a Superiora do Semi-Internato de Nossa Senhora da Conceição, Júlia Ferreira, faz junto da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais uma série de diligências prementes para abrir a igreja da instituição ao culto, devidamente restaurada. O processo envolve uma arrastada “luta” entre pedidos e falta de resposta ou promessas que incluem, além daquela Direcção, a Direcção Geral de Assistência e respectivos ministros. A responsável referida pede a devolução dos retábulos tirados em 1910 (o templo desativado servira como refeitório) e uns bancos. Em 28 de agosto de 1945, do Ministério das Obras Públicas é oficiado ao engenheiro- diretor da DGEMN que interfira para que o altar da Batalha seja transferido para a igreja do Semi-Internato, o que significa que este fora o conjunto escolhido para o templo do Rato e sua restituição ao culto. Por sua vez, a Direcção Geral de Assistência, ao ser confrontada com a necessidade de orçamentação dos trabalhos de recuperação do edifício manifesta a impossibilidade de o fazer por aguardar o desfecho do processo de cedência de “um altar em cantaria da época de D. João III, existente na Igreja do Mosteiro da Batalha, no lado do Evangelho

na nave do transepto, e que seria destinado a altar-mór. Este altar foi indicado pelo Director dos Monumentos Nacionais, que o julga aproveitável para a igreja acima mencionada e pretende que seja retirado da Igreja do Mosteiro da Batalha, tendo o mesmo sido vistoriado pelo Arquitecto Moreira Santos, que verificou a sua adaptabilidade para a Igreja do Semi-Internato de Nossa Senhora da Conceição [...], 28 de Agosto de 1945”.

Na sequência desta movimentação de vontades e decisões é feita uma Memória Descritiva pelo arquiteto de 3.ª classe João Vaz Mael (DGEMN), datada de 2 de julho de 1946, cujo teor não é imperioso reproduzir, mas do qual destacaremos alguns apontamentos: “[...] é construído em pedra da região e em estilo renascença. A sua composição é baseada na sobreposição de ordens [...]. Os fundos são preenchidos com quadros pintados, representando, o do frontão, St.ª Verónica e o Caminho do Calvário; as do andar superior, a Agonia no Horto, A Flagelação e a Coroação de Espinhos, e as dos andares inferiores Mater Dolorosa, Madalena aos pés da Cruz e S. João Evangelista, sendo ao todo sete tábuas”⁷.

O *corpus* doutrinário do platonismo e do neoplatonismo aproxima, pela sua função de habitáculo, o templo e o corpo humano. O primeiro acolhe a assembleia de fiéis e servidores, o corpo místico de Cristo, o segundo a alma. No interior do templo, o seu núcleo, o ponto mais sagrado, onde ocorre o Sacrifício sempre renovado, é o altar, a ara para onde concorrem as diretrizes arquiteturais e demais expressões artísticas e ritualistas. Um autor desconhecido escreveu “O Divino Sacramento do Altar he o centro na terra da Religião Catholica, a origem, o cume das benções de Deos sobre nos, e só para se celebrarem os altos mysteros deste maravilhoso Sacramento, se consagrão Bispos, se ordenão Sacerdotes, se instituirão ceremonias, se fazem Altares”

7 – Informação constante da página da internet do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU) dedicada ao Mosteiro de Santa Maria da Batalha no seguinte endereço eletrónico: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=IPA.00004043, consultada a 16 de outubro de 2013.

(*Tratado do Santissimo Sacramento do altar, & exercício para a Comunhão*, não datado – BGUC, ms. 344). Como prolongamento e complemento dos altares cresceram os retábulos, em pedra e em madeira. Eles cumpriram um propósito de intervenção catequética fundamental no período da Contra Reforma, momento, para a Igreja Católica, de recuperação de dignidade e de poder questionados severamente, ridicularizados e postos em causa pelos reformadores. A esta função acresce a de veiculadores da disciplina então imposta, de pólos poderosos de apelo aos sentidos e também de mobiladores litúrgicos. De facto, eles proveram de “roupagem” a dureza e despojamento de um espaço limitado por paredes, não esquecendo que foram e são a “assinatura” e orgulho de mestres e comitentes envolvidos na sua criação.

A sistematização da estrutura retabular, no período do Maneirismo, caracteriza-se pela sua feição arquitetural e planimétrica, sóbria e imponente moldura para o discurso pictórico e escultórico ainda senhores do protagonismo. São estas algumas das linhas definidoras do retábulo de Jesus, que o incluem, por isso, na clave maneirista, acrescentando ainda as suas proporções fora das clássicas aplicadas no Renascimento, a estruturação da modinatura, ou jogo de perfis, o seu caráter analítico e dividido.

Ainda não foi possível conhecer toda a história deste altar/retábulo, mas certamente o mesmo propôs um rosto diferente no lugar de oração que ocupava dentro da gramática estética do conjunto monumental que o acolheu e foi possivelmente fruto de uma vontade mais forte do prior do momento ou de alguma indicação para a criação de um altar da invocação de Jesus, orientação criada na Ordem muito tempo antes. O fim das ordens religiosas em 1834, movimentações anti-clericais após 1910 e intervenções de depuração nos monumentos removeram do seu contexto milhares de obras que foram sendo partilhadas, vendidas ou radicalmente eliminadas pela destruição. Como é referido no início, este altar torna-se “aproveitável” para substituição do retábulo apeado e desaparecido na igreja do Convento das Trinas, facto que não o liga à traça de Baltasar Álvares (V. SERRÃO, 1988:72), arquiteto régio que fez o primeiro risco daquele convento. Por isso, o seu espaço

ficou despojado do trecho devocional e estético que a ele se adossava e mostra ostensivamente a sua ausência. A movimentação dos blocos do aparelho revela-se através da diferente coloração destes e dos vestígios de pintura quase esmaecida de três trechos, de cor escura, em forma de cercadura com ornamentação flor-de-lisada e pontos sobre as curvaturas. Percebe-se ainda o contorno, quase sumido, de cabeça com um toucado já sem cor e uma linha limitadora de representação, a vermelho. Tudo isto traduz o movimento da vida, neste caso no campo da devoção e na composição estética dos lugares para o seu exercício.

Do(s) seu(s) autor(res) nada se sabe, mas centros influentes do trabalho em pedra como Coimbra e Lisboa circundavam a região de Leiria com estaleiros tão marcantes como Alcobaça e Batalha e oficinas da própria cidade, numa encruzilhada de influências, sendo que as flamenga e italiana já eram vividas como catálogos de referência. Poderia ser um dos mestres da zona ou fora dela mas radicado por longo ou mais curto tempo.

O retábulo de Jesus, lavrado em calcário da região (V. SERRÃO, 1988: 72-73; S. A. GOMES, 1997: 284-285; S. R. C. VIEIRA, 2008: 160-161), é expressão de um aparato de erudição arquitetónica e decorativa, que se articula segundo a subordinação das partes a um núcleo central e se desenvolve por uma altura superior à que lhe pediria a largura. Esta feição de rutura com as proporções clássicas atravessa todas as manifestações da arte maneirista e é a expressão de um movimento unitário vivido pela arte europeia, a partir da segunda década de 1500 e sobretudo após a dobra do meio século, caracterizado pela desconstrução e fuga deliberada à ordem e cânones renascentistas e uso de um vocabulário de ambiguidades várias denunciado em frenética expressividade, pelo *non finito*, pela inquietude e melancolia. É o tempo de mergulho na metafísica, espelho de uma vivência política e social dramática e traumatizante, de grande agitação ideológica, política e religiosa.

A estrutura arquitetural de tipo fachada, a desproporção, a sua organizada partição e compartimentação, bem como a severidade amaciada pela decoração são o primeiro e mais impressionante

deste retábulo, onde estão presentes os modelos dos arcos triunfais e das fachadas apresentados nos tratados de arquitetura italianos, nomeadamente no *Livro Quarto de Architectura*, de Sebastiano Serlio. A estrutura retabular, à semelhança do que acontece com os outros exemplares maneiristas, é edificada a partir de elementos arquitetónicos basilares tais como colunas, entablamentos, pedestais, mísula, ático.

Neste retábulo podemos fazer uma leitura por registos e assim, no primeiro, de feição dupla, vemos uma predela, a sobrepujar o sotabanco, na qual a dinâmica e os jogos de luz e de sombra são criados pela saliência dos pedestais e pela reentrância dos painéis do banco. Todavia *in situ* é clara a adaptação do conjunto vindo da Batalha pela diferença nítida de coloração da pedra entre os dois elementos do corpo baixo. O segundo registo é o mais dimensionado e aquele cujo balanço “lança” os dois superiores. O terceiro replica, em menor dimensão, o anterior e o quarto, com ático elegante e sóbrio, remata o conjunto. Em referência anterior se anotou que este altar foi vandalizado pelas tropas napoleónicas e portanto dessacralizado.

Nos pedestais foi aplicada uma ornamentação extremamente depurada expressa em molduras côncavas e direitas. No vão central deste corpo, a abertura hoje visível não é original. Ao centro deste vão projeta-se uma mísula poligonal onde se destacam o agrafe central e volutas desenvolvidas em sentido contrário ao das que decoram as colunas. Este elemento revela que o nicho central abrigaria uma imagem, muito provavelmente Cristo crucificado (*Cat. 15*), mote devocional e doutrinal dos dominicanos para o levantamento do altar da invocação de Jesus. Nos painéis da predela o discurso ornamental submete-se à sua forma retangular e expressa uma linguagem de reinterpretação própria das gravuras de Antuérpia muito divulgadas em toda a Europa e também em Portugal, a partir dos principais núcleos de produção artística como Lisboa, Évora, Porto, Coimbra, de centros de encomenda régia ou conventual, onde se localizavam as encomendas cobertas pelos mais avultados cabedais. Os gravados dos flamengos, entre os quais Hieronimus Cock (o mais importante editor de estampas da sua época), Cornelis

Bos, Cornelis Floris, Vredeman de Vries e outros, foram seguidos e muito replicados como mostra de informação atualizada e erudição. Mesmo em períodos mais tardios eles continuaram presentes através da multiplicação de modelos, acontecendo sobretudo em zonas com menor acesso à novidade e à atualização dos mestres. Todo o “catálogo” ornamental do norte da Europa recriou o discurso dos *grotteschi* italianos e desenvolveu um outro recheado de temas fantásticos, antropomórficos e vegetalista, cartelas, “couros” e ferragens, a denominada *ferronerie*, que impõem um caráter robusto. Elementos do tipo cartela preenchem quase toda a área dos dois painéis para emoldurar os *arma Christi* (os três pregos e couraça, associados à simbologia do sacrifício, da Trindade, da vitória, hastes de silveira, coroa de espinhos, açoite, lanterna, lua em quarto minguante, três estrelas de sete raios que participam do simbolismo do sete, mas também a referência ao Apocalipse: 1, 16-20, onde se mencionam as sete estrelas que Cristo segura nas mãos – Visão de João em Patmos). Encontramos molduras, presilhas, enrolamentos, elementos do tipo pregaria, argolas perfeitamente definidas que sustentam os trechos da composição, delicadas filacteras, cordões, pendentos com fruteiros, flores estilizadas, sinuosidades e enrolamentos caprichosos num lavrado preenchido mas muito delicado. O caráter flamengo é claro na minúcia de toda a composição, um “manual” de erudição e apetrechamento técnico-artístico. Nesta quadra ornamental a proximidade de gravados de Pieter Coeck é muito grande, especificamente no do frontispício de *Moeurs et fachons de faire de Turcz* (M. T. DESTERRO, 2000: 58-74). O jogo de colunas, de diferentes dimensões no segundo e no terceiro andares, define os intercolúnios preenchidos com pintura e o nicho central, com pintura também. Para além dessa função, são o suporte dos entablamentos sóbrios de cornija denticulada que interpõem a dinâmica do diálogo entre a horizontalidade e a verticalidade. Entre si diferenciam-se pela altura, volumetria e ordem sendo as do andar principal as mais dimensionadas, o que impõe uma leitura estética e simbólica. Estas pertencem à ordem jónica e as superiores à ordem coríntia, ou seja o andar mais pujante era reservado para as “páginas principais” da invocação. Um e outras

apresentam o fuste estriado e o terço inferior ornamentado de forma muito semelhante à dos painéis da predela, muito próxima da gravura de Pieter Coeck mencionada, igualmente de lavor delicado e com símbolos da paixão destacados pela envoltura de elementos ovóides do tipo cartela. O nicho central é definido por um conjunto formado pelos dois pés-direitos e por cornijas molduradas e salientes sobre as quais assenta o arco.

A ornamentação das colunas do andar superior é algo diferente e essa diferença é visível sobretudo na decoração do terço inferior, mas também o é nas caneluras do fuste. O lavrado é mais simplificado e com uma qualidade de entalhe inferior, sendo diferente a informação ornamental, neste caso menos erudita, a que provavelmente não terá sido alheia a menor visibilidade. Usa elementos vegetais e cortinas que abrem para a exposição de vários *arma Christi* relacionados com diferentes momentos da Paixão. Num desses terços está representada a cruz sobre o Gólgota. Aliás, a cruz encontra-se como “mensagem” repetida na escultura central, que estaria sobre a mísula, na cruz da coluna e na cruz que coroa o ático, como que vivificando a simbologia desta representação.

Finalmente, no ático, prolongamento do vão central, pilastras e entablamento liso, que segue de forma simplificada os inferiores, emolduram o trecho pictórico. Acrotérios com a forma de urna ovalóide com terminais esféricos, terminando em ponteira e aletas, compõem este corpo. No remate é usado um elemento com enrolamentos, presilha e volutas, dentro da linguagem das *ferroneries*. Este corpo terminal tem a forma de monte – o Gólgota – e a cruz, hoje seccionada para se adaptar ao espaço da sua nova “casa”, encaixa-se por traz da presilha e assenta sobre uma águia bicéfala conotada com uma dupla mensagem: o triunfo sobre a não consciência dos perseguidores de Cristo, o conseqüente exercício da maldade e da violência, e o desfecho glorioso que representa a Ressurreição, dogma vivido pelos dominicanos, como já se referiu, mas também por outras congregações religiosas tais como agostinhos, jesuítas, franciscanos, carmelitas, beneditinos, cistercienses...

É uma expressão simbólica da Cristandade enquanto união e unidade. No projeto imperial do reino de Deus, a águia representa o poder de Cristo e da Igreja criada em Seu nome, a que tudo se deve submeter. Os Mistérios da fé, ou o equivalente Rosário da Virgem, dão suporte a esta emblemática⁸.

A composição arquitetónica e seus “lavors e feitos” ombreiam em impacte, pela sua qualidade e erudição, com a pintura, particularmente da *Mater Dolorosa* e de *S. João*, mas também a emolduram como a grande narrativa e o pólo de atenção mais fina. São sete os quadros pintados sobre tábua, executados por artistas diferentes mas todos a expressar a toada maneirista.

Todavia, algumas questões se levantam de imediato. A existência da mísula pressupõe uma qualquer peça que teria a ver com o ritual litúrgico. Atendendo à invocação deste retábulo e, mormente, à específica exortação contida nas orientações da Ordem, segundo a qual era o culto do Salvador do Mundo de primeira qualidade e antiguidade para os seus seguidores, não é improvável que o Crucificado que se encontra na capela-mor da igreja do Mosteiro (Cat. 15) tenha tido como espaço original o retábulo de que falamos, até pela sua qualidade. Na verdade, parece plausível este tema, em escultura, pois determinaria toda a mensagem que perpassa através do eixo central. Do momento do Sacrifício redentor e da história contada das vivências a Ele ligadas chega-se, em movimento ascendente, à cruz vazia que remata o conjunto, afinal o culminar da grande mensagem crística – há uma vida maior para além da morte e todos, através d’ Ele, a ela podem aceder. Sabemos bem que na época todas estas particularidades não eram despiciendas.

Aquela escultura representa Cristo crucificado ainda numa fase em que o vigor se mantinha, atendendo à posição firme do corpo e dos braços. É uma imagem emotiva e impressionante pela mensagem que passa – um torturado em profunda e serena

8 – Cf. Jaelson Bitran Trindade, *O império dos mil anos e a arte do “tempo barroco”*: a águia bicéfala como emblema da Cristandade, in http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142010000200002&script=sci_arttext. Página consultada em 18 de outubro de 2013.

viragem para o interior de si mesmo num momento de dor e esforço expressos pela projeção de músculos, costelas, ventre marcado pelo “olho” (de energia) do umbigo e pela sobreposição dos pés, a fazer lembrar Juan de Juni (J. NAVARRO TALEGÓN et al., 2006: 313-314). É uma peça de qualidade e de inspiração maneirista, marcada pela contenção emanada de Trento – a força no drama. O eixo definidor é a linha serpentiforme em S invertido desde a cabeça, passando pela anca esquerda para o lado contrário através da volumosa dobra do cendal e joelho direito até à movimentação do pé direito numa clara transgressão da ordem renascentista. A estes detalhes acresce o alongamento excessivo, sobretudo das pernas, e o jogo de compensações/distorções. Um dos mais conseguidos trechos desta peça é o rosto de Cristo. O apeamento e a análise mais próxima sublinharam a qualidade do trabalho de escultura e foi possível verificar que a coroa de espinhos, que era visível, não se coadunava com o restante trabalho. De facto, na zona da nuca existe um trecho da verdadeira coroa de espinhos, primorosa e delicada, e à volta da cabeça foi preparada uma zona lisa delineada em pormenor para receber o entrelaçado de espinhos. O cendal revela um exercício de volumetria nervosa e de diálogo luz sombra. O trabalho dos encaixes e dos pinos de união é igualmente denunciador de uma boa execução.

A narração pictórica levanta três questões, duas imediatamente evidentes e outra só surgida quando numa grande proximidade à pintura. Uma tem a ver com “mãos” de pintores diferentes, outra reporta-se à razão da figuração de Madalena como única acompanhante de Cristo na Sua Crucificação e a terceira ao “arranjo” operado nesta pintura, ele próprio escrevendo a fortuna histórica da peça.

A primeira impressão visual liga a *Mater Dolorosa* e *S. João Evangelista*, respetivamente à esquerda e à direita do quadro do nicho central, a um pintor com maior destreza na construção das figuras numa quase tridimensionalidade que se projeta sobre o observador. Esse trabalho “escultórico” não é tão claro no quadro de Madalena. Por sua vez, as pinturas do andar superior e do ático revelam um trabalho menos hábil, mais inquieto, composições

sobrecarregadas, gestualidade teatral e afetada, efeitos cenográficos quase caóticos e um cromatismo mais diversificado e mais vivo.

Todavia, todas elas se enquadram na moldura estética maneirista já muito contaminada pela modelação tridentina e com um receituário muito repetido a distanciar-se do rasgo criativo e inovador das décadas anteriores.

Atribuição de autoria a pintores por cotejo com obras suas já identificadas é situação recorrente devido à ausência de assinatura, dominante na época, ficando para os investigadores a tarefa de reconhecer uma outra “assinatura” feita através do modo de desenhar e trabalhar o trecho de pintura, a “mão” de cada pintor.

A investigação persistente e profunda das últimas três décadas levantou sobre as expressões artísticas do Maneirismo um fundo documental vasto e expôs uma grande quantidade de obras que foram objeto de estudos vários, nacionais e internacionais. Estes retiraram da sombra uma produção predominantemente não assinada, facto que ainda cria corredores de interrogação sobre algumas obras.

Os mestres e parte da sua equipa de oficiais, aprendizes e outros colaboradores deslocavam-se para zonas onde a sua maestria era apreciada e mais tarde perdeu-se o rasto dessa estadia. Outras vezes ofereciam, na tenda oficial, pinturas avulsas para serem adquiridas por quem gostasse e pudesse comprar e a notícia destas viagens predominantemente não acompanhava a peça. Questões de aprendizagem promoviam a deslocação para fora da sua área a muitos rapazes que depois, já mestres, não regressavam por razões familiares, de empregabilidade ou outras e toda esta movimentação tem criado algumas questões quando se pretende ligar uma obra a uma mão. Por isso, certas atribuições requerem uma revisão e o reconhecimento de que nem sempre isso é o essencial porque a obra aí está e ela fala por si, com um discurso legível e poder comunicativo.

Saul António Gomes refere que “as figurações da *Mater Dolorosa* e de *S. João Evangelista* lembram os painéis que Amaro do Vale pintou para a capela do Santíssimo Sacramento na Sé de Leiria, por 1605-1606, mormente as figurações de *S. Paulo* e *S. Pedro*,

não sendo de descurar que este pintor, ou um seu colaborador próximo tenha executado as pinturas” (S. A. GOMES, 1997: 285) e remete para o texto de Vítor Serrão (V. SERRÃO, 1986: 80). Este investigador, cuja obra tem sido vital para o conhecimento do Maneirismo em Portugal, ao fazer o estudo sobre as pinturas da Sé de Leiria ou daí provenientes e hoje no património do Museu da Diocese de Leiria-Fátima baseia-se nas informações d’O *Couseiro* para as atribuir a Simão Rodrigues e a Amaro do Vale (V. SERRÃO, 2005: 172). São dois dos pintores mais marcantes deste período em Portugal, o primeiro em parceria prolongada com o pintor régio Domingos Vieira Serrão. Se, por um lado, as duas pinturas do andar inferior – *Mater Dolorosa* e *S. João Evangelista* – revelam o carácter vigoroso e bom desenho próximo de Amaro do Vale, sobretudo no tratamento escultórico de figuras e panejamentos, por outro, o quadro *Meditação de Madalena sobre o exemplo de Cristo*, (que ganha outra qualidade quando visto *in situ* e com proximidade) aproxima-se muito do que a parceria Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão criou. É particularmente interessante a semelhança desta composição com uma outra homónima, mas como penitente, pertencente ao espólio da Câmara Municipal de Tomar (A. P. B. A. GARCIA, 1996: 136-138; 308-310). É de notar também que as pinturas do andar superior e ático apresentam alguma familiaridade com empreitadas daquela dupla em Coimbra para a sacristia da Sé Velha, cidade onde tiveram como clientes o Mosteiro de Santa Cruz e a Universidade, bem como outras instituições coimbrãs. O seu modo tão característico repete-se em muitas outras zonas. Aliás, em 1612, são considerados, como parceria, suficientemente bons para aquelas empreitadas, apreço que já vem de um trabalho comum em Lisboa. Simão Rodrigues pintou para a igreja de S. Domingos de Elvas, estando expostos, no museu desta cidade, quadros de grandes dimensões com os apóstolos tão próximos dos que estão no Museu da Diocese de Leiria-Fátima que é possível equacionarmos a possibilidade de a ele estarem ligados. Pintou também para o convento franciscano de Campo Maior, o que parece significar que o seu nome e o apreço pela sua obra passaram entre os membros destas duas Ordens.

Se recordarmos o retábulo da autoria de Domingos Vieira Serrão para a igreja da Misericórdia de Tancos (1600) percebemos uma certa familiaridade com as pinturas sobre a Paixão de Cristo.

Saul António Gomes admite uma outra “mão” de pintura para este retábulo pertencente a uma geração de mestres-vidreiros das obras de Santa Maria da Vitória por nomeação régia. Trata-se da família Taqua, Taca em português. Aquele historiador refere possíveis raízes hispano-levantinas ou mesmo itálicas para o nome. Na terceira geração, António ocupou o mesmo cargo que seu pai e seu avô, Pedro foi entalhador e Francisco pintor. Sabe-se que a oficina dos Taca se dedicava à realização de retábulos e que estava ativa ente 1595 e 1605 (S. A. GOMES, 1996: 253; 1997: 285; 2001: 93-104), tendo a Confraria do Hospital de Nossa Senhora da Vitória, na Batalha, feito a encomenda de um.

Estas e outras propostas podem guiar uma investigação mais fina e porventura conduzir à autoria verdadeira.

A segunda questão tem a ver com a figuração de Maria Madalena e apenas ela próximo do Crucificado. No entanto, esta temática enquadra-se em toda a linha doutrinal que envolve o retábulo. Os Predicadores reconheceram Maria Madalena como uma das suas santas e a sua representação raramente está ausente nos templos da Ordem. Por um lado, a Contra-Reforma recomenda este culto por exaltar o Sacramento da Penitência e o exercício da oração, por outro, a visão de um frade do convento dos Dominicanos de Soriano, no sul de Itália, durante a qual a Virgem lhe teria aparecido acompanhada por Santa Maria Madalena e por Santa Catarina confirmava a benevolência, benquerença e especial proteção mariana ao fundador da Ordem e, através dele, à Ordem inteira. Além disso é na igreja dominicana de Saint-Maximin, na Provença, que estão guardadas a tumba e as relíquias de Maria Madalena, segundo a lenda provençal, e o facto da Casa d’Anjou ter escolhido os dominicanos para manter o culto entre a Cristandade ligou, em definitivo, a Ordem a esta devoção, tendo sido eles a espalhar junto dos pintores italianos, desde os primórdios do século XIV, a lenda da proximidade de Madalena ao coração dominicano (E. MALE, 2001: 436-447). Na Batalha

existiu uma ermida desta invocação que era propriedade do Mosteiro (S. A. GOMES, 2005:69).

Esta pintura, com os traços característicos do Maneirismo submetido à orientação tridentina, é muito semelhante a uma outra – *Calvário (Meditação sobre Cristo vivo na cruz)* atribuída, por Vítor Serrão, a Simão Rodrigues, datada de 1594-1595 e pertencente ao antigo retábulo de São Domingos de Elvas, atualmente em exposição no museu da cidade.

No momento violento e dramático, mas contido, da morte de Jesus, Maria Madalena mostra com uma mão a localização da sua dor e enfrenta, quase em súplica, todos os que deveriam compreender e sentir a mensagem da Paixão. Este tema da *Dor Sensível* foi revelado por Frei Luís de Granada no *Audio Filia* (1554) (V. SERRÃO, 1998: 45-70). Nesta tábua, a maneira de Simão Rodrigues, ou da sua parceria com Vieira Serrão, está muito próxima, não sendo de considerar a hipótese de trabalho epigonal, dada, dentro do contexto dos seguidores, a sua qualidade e traços fisionómicos.

Características do Maneirismo italianizante, sob orientação de Trento, como a depuração da cena limitada ao essencial da mensagem, expressão contida e feições idealizadas em contraste com o volume escultórico do corpo, quase cúbico, particularmente da parte inferior e panejamento, hieratismo, são aqui bem visíveis. A paleta é de cores ácidas e o dramatismo da cena acentuado pelas tonalidades de cinza e dos tons violáceos. Pode ainda referir-se a volumetria ampla, na figura de Madalena. Esta aparece distante da movimentação humana expressa no fundo de arquitetura que ocupa totalmente o lado direito do quadro, onde os referentes a gravuras ou desenhos ou outro tipo de informação nos reportam a edifícios de feição romana ou florentina, alguns deles apresentados por Francisco de Holanda na sua obra. Este aspeto suscita uma reflexão ponderada e igualmente uma proximidade física da pintura, pois, numa primeira impressão, poderia parecer estranho que o pintor tivesse puxado a figura tutelar para um lado, deixando o outro despojado. Mas, de facto, isso não acontece e esse preenchimento com arquitetura fundeira repleta de edifícios de planta centralizada

simbolicamente ligados ao cosmos, a Deus, a Cristo, e edifícios que correm na direção do céu como que irmana com a intenção mística da santa. As próprias tonalidades provocam o mesmo efeito de união entre a Terra e o Céu, só se destacando Madalena pelos apontamentos de vibração da cútis enrubescida, pelo carmim duns lábios carnudos, pela tonalidade acobreada da cabeleira e rosácea da túnica em cambiantes do branco ao carmim que a “esculpem”.

A terceira questão que se levanta tem a ver com a estranha conjugação entre o discurso maneirista e o Crucificado que está junto, sendo que Ele incorre num estilo mais moderno como mancha pictórica muito diferente. Trata-se de um episódio curioso e de uma solução pouco comum. Na verdade, junto de Madalena, em posição avançada como figura primeira, estaria a escultura de Cristo Crucificado a dar o sentido último e mais profundo ao momento místico do exercício da meditação. Por alguma razão a escultura terá seguido para outro espaço, mas o vazio criado teve de ser preenchido. O recorte numa outra tábua do Crucificado foi a solução encontrada, o qual foi colado sobre o cenário de arquitetura, aparecendo claramente a sua altura correspondente a cerca de 0,5 cm acima da pintura que lhe é subjacente. A composição deste forma um Y bem definido. Jesus tem uma configuração débil e quase só de contorno e mancha. Destaca-se o trecho da cabeça praticamente preenchida com a pintura capilar muito definida nos caracóis que cobrem metade do rosto com um certo cunho espanhol, denunciando talvez alguma dificuldade do pintor no trabalho do rosto dominado pela extensão da barba e cabelos.

Podemos ainda questionar se a *Meditação de Madalena sobre o exemplo de Cristo* terá feito parte da composição original ou se será adaptação de uma pintura provinda de outro espaço. Resposta confirmada documentalmente não conseguimos, mas podemos conjugar o espírito doutrinal dominicano, com a inclusão estilística da pintura muito ligada à oficina de Simão Rodrigues, ativa em princípios de Seiscentos na zona de Leiria, com a descrição do já referido inventário de 1823, e equacionar a possibilidade de ela ter integrado o retábulo desde o início ou próximo dele.

Os valores lumínicos são também uma específica expressão maneirista onde o foco luminoso do tema que se quer realçar dialoga com zonas de tensão e dramatismo provocado por uma tenebrista composição da luz. A iluminação vem de cima (simbolicamente da Fonte e fisicamente do ponto de luz) e Madalena recebe-a emanando-a para o plano fundeiro e para o observador. No que diz respeito à conservação da obra, notam-se várias zonas com repintes grosseiros.

As pinturas que ladeiam a tábua anterior são aquelas que formam com o trabalho em pedra o trecho mais erudito e de maior qualidade. Na verdade, a *Mater Dolorosa* e *S. João* evidenciam-se por isso e pela sua maior grandiosidade, não só pela figura bem dimensionada, pelo caráter fortemente escultórico, mas também pelo modo como se projetam de forma impactante em direção ao observador captando-lhe toda a atenção para a mensagem que passam.

A possibilidade de serem da autoria de Amaro do Vale é uma hipótese rumo à verdade. Este pintor destacou-se dentro de uma geração ligada à passagem do Maneirismo final, muito informado pelos teorizadores pós-tridentinos, mas já esgotado nas suas soluções, para o Anti-Maneirismo que avança notoriamente para o discurso pictórico do Barroco. No panorama nacional enquadra-se nos artistas de maior destaque e mais viajados. Em Roma, Milão, Madrid, Cuenca e Saragoça (Simão Rodrigues e Vieira Serrão também saíram para Itália e Espanha) enriqueceu e ampliou a sua visão, a sua informação e naturalmente o seu potencial como artista. Ocupou o cargo de pintor do rei de Portugal Filipe II, entre 1612 e 1619. A influência romanista está presente na grandiosidade da composição das figuras, volumosas e imponentes, a que acresce o caráter escultórico com que são criadas as vestes dando-lhes uma feição tridimensional.

Estas duas imagens são uma clara expressão da disciplina que vem depois do violento ataque sofrido pela Igreja e da intenção de pôr em prática a ideia de que a pintura precisa de ser feita de forma a dialogar com o crente e levá-lo a ver algo que o emocione, “iluminar” a mensagem e torná-la credível. Portanto, ao pintor competia dar imponência e mostrar a sua capacidade de ordenar a pintura com a doutrina, mas também torná-la suficientemente atraente para “chamar” de longe. Nestas figuras que se isolam a elas próprias

e remetem para a sombra a envolvimento natural, preenchendo todo o quadro, podemos ver referências de Marcello Venusti.

Ambas as imagens refletem a objetividade e o caráter rarefeito da narração, um tipo de arte atemporal, não divorciada da teatralidade serpenteante do Maneirismo. As duas figuras impõem-se, silenciosas e em atitude mística, num clima de acentuada obscuridade e massas nebulosas densas e dramáticas em pinceladas nervosas de contornos insólitos.

A *Mater Dolorosa* reflete a dor contida através das mãos enclavinadas e olhos magoados, vivida no íntimo e não exteriorizada. *S. João*, de feições menos idealizadas do que as da Virgem, tem uma postura afetada, contemplativa e delicada. Em ambos, a posição da perna avançada (ampla forma) é improvável e antinatural, muito comum nas obras da época. A mancha cromática é vibrante, o que tem a ver com um preparo fino e sedoso, e certamente o seu restauro dar-lhes-ia uma outra verdade. A luz que ilumina vem dirigida do plano superior como uma evidente mensagem. No plano fundeiro de ambas é a mancha, em tons terra e violáceos, que domina, deixando adivinhar indefinidas construções e acidentes do terreno. Bem característica da corrente estética em que se incluem é a representação tenebrista e inquietante, quase luarenta, do céu. A modelação das mãos e dos pés do discípulo preferido deixa em evidência a apurada e refinada capacidade de debuxo. Viveram-se tempos muito inquietos, conturbados e prolixos e a pintura, como toda a expressão artística refletiu a incerteza, a inquietação, a violência e a rebeldia.

As quatro pinturas superiores refletem um discurso criativo de qualidade e características diferentes das anteriores. Mas a obra está disponível para nos dar a conhecer mais um conjunto definido segundo as linhas do Maneirismo, onde se misturam referências italianizantes, flamengas, espanholas e nacionais, e dentro deste com a marca dos princípios tridentinos, sobretudo os que saíram da última sessão do Concílio de Trento, em 3 e 4 de dezembro de 1563. São os valores da propaganda religiosa, que se devem sobrepor mesmo aos estéticos, servindo a pintura intenções de inequívoca e direta explicação para o crente sem caminhos de *invenzione* eventualmente desviantes e perturbadores.

Neste núcleo, *A Flagelação* é a tábua central e a construção do conjunto faz com que as outras “circulem” à sua volta, assumindo-se como o tema que será desenvolvido nas restantes três pinturas. Na verdade, atendendo às linhas das composições observamos que duas diagonais partem das pinturas dos extremos, *A Oração no Horto* (o *Conforto do Anjo*) e *A Coroação de Espinhos*, seguindo a desta através do braço da cruz que Cristo transporta, e terminam no topo do quadro superior, *A Caminho do Calvário*, formando um triângulo largo com a base das três pinturas, que limita o seu centro ocupado pela *Flagelação*. Esta, por sua vez, leva o olhar, como um reforço do drama, para a cena superior. Ou seja, a atenção do crente é primeiramente captada para o momento mais destacado do sacrifício e logo é conduzida pela narração através de momentos sequenciais (os três referidos) que mostram como tudo se passou e que reforçam a experiência da tortura, trecho de didatismo na linha da *biblia pauperum*.

Os traços da toada maneirista estão muito presentes não só no alongamento das figuras de Jesus e dos algozes, como também na construção robusta dos discípulos adormecidos, nas torsões dos corpos, nos efeitos cenográficos ambíguos e fantásticos. Repare-se na “pinha” formada pelas figuras no horto jogando entre a desconstrução de planos e a ambiguidade. A rutura com os cânones da perspetiva da Renascença trazendo legibilidade, clareza e ordem é a força deste movimento tão facilmente identificado pelo observador atual que sabe ler e sentir a inquietação, a sobrecarga de fortes contrastes e de espaços sobrecarregados, a agitação quase violenta e perturbadora. É isso que nos traz a *Flagelação* através da polifonia de posições e gestos em contraste com um Cristo um tanto retraído que vive o momento numa mensagem de serenidade no caos.

N’O *Caminho do Calvário* e na referência episódica a ele ligado do encontro de Jesus com Verónica notamos a mesma sobrecarga de figuras, num horror pelo vazio evidente e um desequilíbrio claro entre os dois lados da pintura. À direita do Condenado todos se amontoam e à esquerda, em contraponto, recebe-se uma serenidade diferente. O centro do quadro é marcado por uma esquina e, para alguém dela, por uma toada de serena aceitação

na figura de Jesus e uma descontração amaneirada e insólita na figura que anuncia o cortejo. O único trecho fundeiro está também deste lado onde, ao longe, se veem as três cruces. Verónica é uma figura muito idealizada e no diálogo que se estabelece entre ela, a Santa Face e Jesus, reconhecido pela compaixão da mulher, está a mensagem mais profunda do quadro. Josef de Valdivielso, poeta célebre e clérigo espanhol, num pleito que sustentou com Vicente Carducho, cerca de 1630, criou a imagem de um Cristo pintor que se retratou com o próprio sangue ao encostar a face ao tecido (Santo Sudário), verdadeiro quadro dentro do quadro. Este é um tema usado na pintura católica desde o século XV (J. GALLEGÓ, 1991: 77-78). Um dos soldados usa um escudo em forma de cartela decorada com a águia bicéfala já encontrada no topo do retábulo.

A *Coroação de Espinhos* apresenta uma grande parte do repertório estilístico da época: figuras alongadas em Jesus e no carrasco, agitação criada a partir de diagonais, prolixidade, torsões e uma característica da orientação disciplinadora a que a pintura estava submetida – a maldade dos algozes devia ser expressa através da sua fealdade e esgares de forma bem evidente para que causassem repulsa em contraposição à bondade, serenidade e beleza idealizada de Cristo. A *Flagelação* é um pouco mais aberta como que deixando respirar a personagem maior e a emoção que dela viria no Seu supremo sacrifício. É interessante o contraposto do algoz da direita vestindo indumentária da época, nota de contemporaneidade dada pelo pintor e a indicar o seu tempo, cerca de 1600. A figura de Cristo aparece com compleição débil e revela alguma fragilidade do artista no tratamento anatómico, sobretudo no nu. No entanto, mostra um bom e seguro entendimento entre o desenho delicado e o trabalho cromático na composição dos rostos.

A paleta cromática privilegia as cores quentes como vermelhos e amarelos fortes, mas os azuis e róseos ácidos e frios estão presentes em alguns apontamentos. O grafismo a preto é notório para realçar formas como pagueados, contornos, pormenores anatómicos, trecho de paisagem.



VII. A sacristia

Erguida entre a capela de Santa Bárbara e a sala do capítulo, a sacristia, a dependência mais incólume do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no que diz respeito à organização arquitetónica e conceção ornamental primitivas, ainda que resultantes das intervenções sofridas nos finais do século XVIII, serve ainda hoje como espaço de preparação para os sagrados ritos da liturgia, onde os ministros celebrantes, devidamente paramentados, procedem às abluções, proferem as primeiras orações, diante do altar de Nossa Senhora do Rosário, e iniciam os cortejos processionais.

Conservando assim o esplendor artístico do Rococó, a sacristia monástica, com uma área de 113,36 m², permite dar a conhecer ao visitante as estruturas arquitetónicas primitivas góticas – como as duas janelas, rasgadas na parede nascente sobre o lavabo e a aparatosa abóbada de nervuras, ornamentada por um interessante coro angelical, em pintura mural (S. A. GOMES, 1997: 97-132) –, concluídas provavelmente ainda no final do século XIV, sob a direção de Afonso Domingues. Ao fundo, na base da inexpugnável torre do relógio, e com acesso a partir de um dos espaldares setecentistas, encontra-se a antiga “Casa da Prata, isto é, a Divisão em que se guardam as Pratas, as Relíquias, etc.” (J. MURPHY, 1792-1795: 59), com 11,21 m², que viria a perder as suas funções definitivamente em 1957, com a construção de uma instalação sanitária naquele espaço.

Tornada em venerando santuário pelo ambiente “micro-cósmico da sacralidade divina” – espaço para-litúrgico onde se guardavam as partículas do Santíssimo Sacramento – e pela proximidade com o templo cultural, esta dependência guardava, em mobiliário adequado, as diversas alfaias litúrgicas, os livros sagrados e os paramentos sacerdotais requeridos ao exercício regular do culto divino. Pelo alto valor material, e também espiritual, os preciosos tesouros sagrados confiados aos frades dominicanos eram depositados, temporariamente, no depósito contíguo, até serem requisitados para a

celebração ordinária dos Ofícios Divinos e/ou comemoração das datas festivas do calendário exequial régio em favor da memória dos Reis Fundadores, D. João I e D. Filipa, e de todos os seus descendentes.

Embora desconhecendo a sua organização interna primitiva é provável que o reservatório das alfaias litúrgicas e vasos devocionais estivesse dotado de um armário-relicário destinado a albergar as relíquias oferecidas pelos muitos benfeitores, nas centúrias seguintes, de acordo com a prática comum cultivada nos principais cenóbios dominicanos em Portugal.

Nos primeiros anos da centúria de Quatrocentos, o Mosteiro da Batalha recebeu de D. João I um afamado “thesouro sagrado de Relíquias, ouro, prata & ornamentos de brocados, telas & sedas de toda sorte, que o fundador com liberalidade verdadeiramente Real n’ella amontoou” (FR. L. SOUSA. I, 1977: 645). A cruz-relicário aurífera, contendo as relíquias de São Pedro, São Paulo, São Brás e São Jorge – o santo protetor dos portugueses durante a Batalha de Aljubarrota –, e um pequeno fragmento da esponja envinagrada utilizada para amenizar a dor de Cristo na cruz, assim como um segundo relicário de ouro e cristal, com um pedaço das vestes do Crucificado, haviam sido oferecidos ao monarca português durante a embaixada feita em Paris pelo imperador bizantino Emanuel Paleólogo no ano de 1401 (FR. L. SOUSA. I, 1977: 646-647). O culto das relíquias na casa monástica batalhina seria exponenciado entretanto com a chegada, em 1451, dos primeiros restos mortais de D. Fernando, falecido no Norte de África em odor de santidade e que em 1437 legara em testamento algumas das suas relíquias⁹.

⁹ – Nos inícios do século XX, a única relíquia conhecida era um fragmento do Santo Lenho, incrustada num relicário de prata. *Arquivo Central do Ministério das Finanças [Arquivo Digital], Arrolamento dos Bens Culturais pela Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais. Leiria – Ministério da Justiça, 26 de junho de 1911, fls. 4 a 7 v. Tratava-se certamente da relíquia deixada em testamento ao Mosteiro pelo infante D. Fernando (S. A. GOMES, Vol. I. 2002: 211).*

A par dos relicários, recebeu ainda a casa monástica dominicana, como noutra parte foi referido, quinze “corpos de prata” de bem-aventurados santos, de extraordinário valor e valor, com três palmos de altura, representando Santa Maria da Vitória, atrás mencionada, São João Batista, São Pedro, São João Evangelista, São Bartolomeu, os santos dominicanos São Tomás de Aquino e São Pedro Mártir, o de Verona, Santo António, Santa Bárbara, Santa Catarina de Alexandria e Santa Maria Madalena. Representariam as restantes imagens a Virgem do Rosário, São Domingos de Gusmão ou São Francisco de Assis?

Constava ainda do tesouro da sacristia um numeroso conjunto calculado em mais de dezoito arrobas de prata, 28 cálices, 14 pares de galhetas, 5 caldeirinhas de água benta com os hissopes, 8 turíbulo e 6 navetas, 13 cruzeiros, de altar e processionais, 14 castiçais, 6 pesados tocheiros, 7 lampadários, 1 lanterna apenas, 5 hostiários, 5 porta-pazes, 2 gomis e suas bacias, e 2 campainhas. Tal como as muitas alfaias enumeradas, dispunha a casa monástica, a par com o núcleo organizado nas capelas privativas instituídas na Capela do Fundador, de uma rica coleção de paramentaria e panos de aparato litúrgico, entre casulas, dalmáticas, pluviais ou frontais, tecidos em veludo, seda e brocatel enriquecidos com fio de prata e ouro (FR. L. SOUSA. I, 1977: 647).

Aquando dos primeiros arrolamentos de Oitocentos era notória a redução drástica de todo o seu património móvel (S. A. GOMES, 1997: 239-242).

Infelizmente, à exceção do retábulo e do arcaz da sacristia, renovados em 1778 segundo o engenho do mestre entalhador António Pereira da Silva, nada resta ou se conhece dos objetos anteriormente mencionados e que testemunhavam o compromisso devocional de uma generosa e determinada plêiade de governantes portugueses e permitiriam conhecer o gosto artístico dos seus encomendantes. Os que foram poupados à venda promovida por D. João III para financiamento da guerra nas praças africanas, entre 1538 e 1541, não escapariam, por conseguinte, às pilhagens e incêndios da guerra trazida pelas tropas francesas em 1810, nem

ao vil desprezo cultivado após o encerramento do monumento a partir de maio de 1834¹⁰.

MP

VII.1. A talha e o mobiliário

Data de 1778 o contrato de obra para a realização dos arcazes e espaldares de talha da sacristia do Mosteiro de Santa Maria da Vitória da Batalha (Cat. 9). Celebrado entre os religiosos da Ordem de São Domingos e o mestre entalhador António Pereira da Silva, natural da vila da Batalha, o ajuste previa a execução de dez arcazes com quatro gavetas cada um com o respetivo espaldar (S. A. GOMES, 1997: 307-308). A obra teria de estar pronta e assentada em seu lugar dentro de um ano a contar da data de celebração do contrato. Como cláusulas relevantes deste ajuste notarial destaca-se o facto de o desenho dos arcazes e do espaldar ter sido fornecido pelos religiosos dominicanos ao entalhador, de as madeiras e todos os restantes materiais necessários à obra serem da responsabilidade dos mesmos padres de São Domingos e de a obra poder ser vista e avaliada no seu final por mestres peritos na arte. A obra custou aos dominicanos da Batalha a quantia de cento e oitenta mil réis, pagos em três fases. A primeira ao assinar do contrato, a segunda a meio da obra e a terceira quando a obra foi colocada no seu lugar. Interessante também, no âmbito do ajuste desta obra, é o facto de os religiosos dominicanos referirem que a madeira utilizada nesta empreitada seria local e que se aproveitariam as madeiras dos arcazes e dos armários antigos da mesma sacristia para serem utilizadas, por exemplo, na construção das estruturas dos arcazes e nas suas gavetas.

10 – Nos primeiros dias agosto de 1915, quatro anos depois dos arrolamentos republicanos, era relatado o roubo de vários objetos de culto da igreja do Mosteiro. Arquivo Central do Ministério das Finanças [Arquivo Digital], “Roubo de objectos de culto no Mosteiro da Batalha”, Mosteiro da Batalha, 19 de agosto de 1915, lv. 8, fl. 246.

A escolha deste mestre entalhador como responsável pela renovação estética do espaço da sacristia do Mosteiro da Batalha não foi aleatória. De facto, três anos antes, o mesmo António Pereira da Silva tinha sido contratado pela irmandade de Nossa Senhora do Rosário do mesmo Mosteiro, a fim de executar o retábulo da sua capela (S. A. GOMES, 1997: 305-306). Nesta irmandade estavam também representados alguns padres dominicanos e a obra e os trâmites da sua execução devem ter agradado aos religiosos, que decidiram, uma vez mais, confiar neste artista da terra para lhes executar os arcazes da sua sacristia e entalhar o espaldar que os encimava.

Sobre a feição artística dos antigos arcazes de sacristia pouco ou nada se sabe, apenas que deverão ter sido queimados aquando das invasões francesas. Os atuais móveis foram executados durante a campanha de restauro deste espaço, levada a cabo em 1880 (C. M. SOARES, 2001: 108). São arcazes de linhas direitas e simples e apresentam, tal como os seus antecessores, quatro gavetas cada um. Distribuem-se pelas duas paredes laterais da sacristia e são encimados pelo espaldar entalhado em 1778.

Para além dos arcazes e dos espaldares, esta sacristia acolhe também um retábulo que se insere na mesma cronologia de execução da restante obra de talha. Embora o contrato de obra com António Pereira da Silva não mencione a execução de um retábulo, supomos que, dadas as afinidades e coerência estética da obra de talha no seu todo, este altar poderá ter sido encomendado ao entalhador no decorrer ou na sequência imediata da obra dos arcazes e dos espaldares. Representativos de uma corrente estética filiada nas influências artísticas dos modelos franceses e alemães, aplicados às artes decorativas, os espaldares da sacristia

revelam-se peças estilizadas e elegantes, fazendo uso das práticas materiais e estéticas em voga na talha portuguesa da época. Assim, observa-se o recurso à pintura fingindo marmoreados para o preenchimento das molduras dos espaldares, enquanto a restante decoração é executada com recurso à madeira entalhada e dourada, corporizando uma estrutura que vive e se organiza esteticamente em torno de grandes festões de flores, fogaréis e concheados assimétricos, dispostos de forma requintada e harmoniosa.

Quanto ao retábulo que faz a ligação entre as duas ordens de arcazes e espaldares, este insere-se perfeitamente na mesma tipologia artística. Dedicado a Nossa Senhora do Rosário, apresenta ao centro uma tela com a figuração da mesma invocação (Cat. 29). Ladeando a pintura, duplas colunas lisas assentam sobre base de painéis levemente decorados com motivos concheados. No remate do retábulo, o seu grandioso resplendor domina os olhares ao acolher ao centro, entre nuvens, o símbolo da Santíssima Trindade. No topo, pontua uma pluma de grandes dimensões, em torno da qual a restante decoração se espraia. Festões de flores parecem cair em cascata, enquanto fragmentos arquitetónicos que terminam em voluta, animam o entablamento das colunas exteriores. Jarras floridas emprestam a sua vivacidade e elegância às colunas interiores, as quais convivem com enrolamentos de volutas, compondo com os restantes motivos decorativos uma animação visual fluída e elegante que empresta a todo este espaço sentido de harmonia e continuidade.

SF

VIII. O claustro, o capítulo, o refeitório, os dormitórios e a brévia da Várzea

A oração está presente em praticamente todos os momentos e lugares da vida conventual, nomeadamente naqueles que se encontram codificados nas *Constitutiones Primaevae* (1216- 1236).

À celebração do ofício de matinas no coro, por volta das 3 horas da madrugada¹¹, acrescia, na Batalha, a celebração simultânea e perpétua de uma missa cantada e de quatro outras rezadas, na Capela do Fundador, por alma, respetivamente, de D. João I e sua mulher, e dos quatro infantes seus filhos ali sepultados (FR. L. SOUSA. I, 1977: 655).

Após um breve descanso, seguia-se o ofício menor de hora prima, pelas 6 horas, e, pouco depois, o capítulo, que podia, porém, ser omitido por decisão do superior para não prejudicar o estudo. Constava de oração, leitura de um capítulo da Regra ou do Evangelho do dia e do martirologio, com obituário, seguida de comentários do prior, confissão das faltas (*capitulum culparum*) e assuntos financeiros e administrativos.

Como se viu anteriormente, desde que se achou concluída, a casa capitular serviu de panteão a D. Afonso V e sua mulher, bem como ao Príncipe D. Afonso, continuando o capítulo a ter lugar maioritariamente em Santa Maria-a-Velha, ainda por 1517, conforme se verificava desde a fundação do convento (S. A. GOMES, 1990: 284). A partir daquela data, existe referência regular à realização de reuniões capitulares num espaço destinado especificamente a esse fim, com toda a probabilidade o que é designado por “Capítulo

Velho” no caderno de campo de Murphy¹², depois renomeado na planta que publicou como “sala onde os professores dão as aulas”. Recordando, uma vez mais, o que se disse, após a última reforma da Batalha, em meados do século XVI, este espaço, situado entre o claustro reservado aos professos e o restante convento, permitia o encontro de todas as categorias de pessoas, incluindo aqueles que, de fora, vinham lavrar ou testemunhar em atos notariais que tinham lugar em reuniões capitulares, ou simplesmente estudantes externos que frequentavam o estudo geral. Anterior a essa reforma é, sem dúvida, porém, o monumental portal manuelino que cria uma entrada nobre para o que, já no princípio do século XVI, deveria ser um espaço conquistado à adega, através de uma espessa parede, hoje inexistente por demolição do século transato. Ainda que não se encontrem ecos destas intervenções na documentação, presume-se que a individualização do espaço e a construção de tão magnífico portal se prendessem com a necessidade de uma dependência exclusivamente destinada ao capítulo. De resto, o primeiro sino do capítulo de que temos notícia é da mesma época – 1501 –, tendo sido oferecido ao convento por D. Manuel I (ver *Cat.* 4). Sugestivamente, “Capítulo velho” parece corresponder a uma utilização específica anterior à de “sala onde os professores dão as aulas”, num período de aproximadamente cinquenta anos, em que a única entrada possível nesta dependência era pelo Claustro Real, antes da abertura de uma porta no canto nordeste para o claustro da portaria. Uma fotografia de Charles Thurston Thompson, de 1868 (*fig. 15*) (C. T. THOMPSON: *fig. 10*), revela ainda um nicho orlado de cães, aves, parras e enrolametos vegetalistas em relevo,

11 – Esta referência horária e as que se seguem dizem respeito, a título exemplificativo, ao período que vai da Páscoa até à festa da Santa Cruz, a 14 de setembro.

12 – Society of Antiquaries of London, *Sketches of Batalha*, ms. 260 (1789).

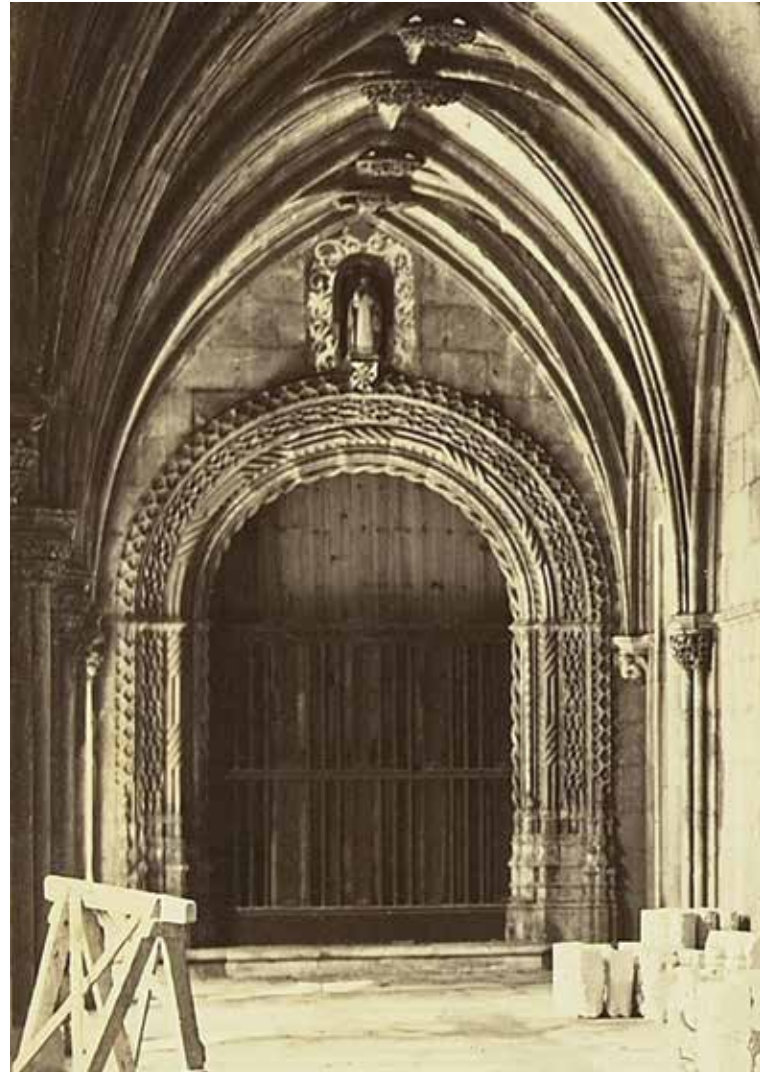


Fig.15 – Portal do “Capítulo velho” (atualmente integrado na Adega dos Frades), em 1868.

Fotografia: Charles Thurston Thompson

que continha a imagem de S. Domingos (Cat. 14) com o escudo da sua Ordem aos pés, no topo do portal manuelino. A decoração do nicho remete para a talha de estilo nacional, permitindo datar este conjunto, de grande coerência formal, do último quartel do século XVII. Sendo este o único contexto de escultura devocional de pedra de que temos notícia para o século XVII, permite, no entanto, confirmar a continuidade na produção local de imagens neste material, de que se guardam outros exemplos na reserva museológica do Mosteiro.

A localização do “Capítulo velho” no topo da ala destinada à casa capitular manteve a relação tradicional desta dependência com o sepultamento dos frades na correspondente nave do claustro. Do cemitério dos religiosos pouco resta, entre inscrições apagadas, segundo a tradição, por ordem de D. Sebastião, e lápides truncadas e deslocadas devido a uma drenagem de águas pluviais aberta em todo o eixo longitudinal da nave, durante as campanhas de restauro oitocentistas.

As obras do “Capítulo velho” inscrevem-se num conjunto de outras intervenções de valorização estética e funcional do Claustro Real, ocorridas no reinado do Venturoso. A mais aparatosa de todas constou do preenchimento das bandeiras das galerias e do pavilhão onde foi então contruído o lavabo, obra atribuível a Mateus Fernandes. Uma pintura a fresco, hoje muito danificada, representando o calvário e os instrumentos da Paixão (Cat. 23), veio marcar o topo nascente da ala dedicada à leitura, já primitivamente assinalada pela presença, num dos capitéis interiores, de dois pares de frades pregadores exibindo códices abertos e, depois, pela abertura de um nicho onde obrigatoriamente se encontraria uma imagem de Nossa Senhora.

Ao mesmo programa pertencem dois outros frescos, na proximidade do refeitório, de execução igualmente fruste, trabalho por certo de artista itinerante, de que se perdeu o conhecimento. S. Paulo, exemplo de conversão (Cat. 24), e S. João Evangelista, discípulo dileto a quem Cristo deixou o encargo de Sua Mãe (Cat. 25), são as pinturas que iluminam os tramos adjacentes ao pavilhão do lavabo, marcando o limite de bancos, onde, após o

ritual de lava-mãos, os frades aguardavam o toque de sineta para darem entrada no refeitório: “Serve a fonte n’este sitio, porque lhe fica defronte a hum canto do corredor do claustro a porta do Refeitório: e oferece aos que vão entrar n’elle lavatorio pera as mãos, e recreação pera a vista, em quanto se espera sinal da mesa no poio, que fica no mesmo corredor, e encostado de huma, e outra banda da porta com seus assentos altos e respaldos de madeira” (FR. L. SOUSA. I, 1977: 649).

Outros rituais associados às refeições, comuns a todos os conventos, foram registados por James Murphy, na legenda da planta do Mosteiro que publicou em 1792, nomeadamente uma “Procissão do Coro para o Refeitório e vice versa em ação de graças antes e depois do jantar” e o uso do “Púlpito onde um dos Noviços lê as Sagradas Escrituras enquanto os Frades tomam as suas refeições”. A uma daquelas procissões foi William Beckford convidado a se juntar, no dia 9 de junho de 1794, pelo meio dia, após lhe ter sido servido o jantar (*prandium*), no Capítulo velho (W. BECKFORD, 1835: 81).

Segundo o testemunho de Giuseppe Gorani, que foi recebido no Mosteiro entre 1764 e 1767, o refeitório possuía “pinturas a fresco representando a ceia de Canaã e outros motivos sagrados” (J. GORANI, 1945: 119-120). Não sendo as suas informações históricas sempre fiáveis, pode-se fazer fé neste dado da observação. Como noutros refeitórios conventuais, o espaço reservado à representação de temas sagrados, significativamente mais alto do que largo, situa-se entre as duas janelas grandes da fachada interior sul. É delimitado por uma moldura de pedra e rematado superiormente por uma sanefa seiscentista, também de pedra, em que se sucedem, de cima para baixo, um cordão, enrolamentos vegetalistas, outro cordão e uma franja. No interior deste espaço, acima da sanefa, vê-se um teto perspetivado em que aparece a mesma decoração vegetalista, embora em relevo bastante mais generoso. Tanto na sanefa como no teto, veem-se ainda vestígios de bolo arménio e folha de ouro. O fundo de cantaria deste quase nicho encontra-se bastante degradado, nada havendo, no entanto, que impossibilitasse a solução indicada por Gorani.

Como era habitual noutros conventos masculinos, o dormitório dos frades professos e a casa dos noviços dispunham de oratórios próprios. Do primeiro, a chamada Capela das Horas, chegou-nos notícia não apenas através dos desenhos de Murphy, mas d’O Couseiro, datável de meados do século XVII: “À entrada do dormitório está uma casa, muito grande e formosa, e uma imagem de N. Senhora, de vulto, metida na parede, em um vão, arqueado, e da parte de baixo sae um friso, de pedra, á feição d’altar; e da outra parte a imagem de S. Domingos, em um nicho que sae fóra da parede; e chama-se esta casa das horas de N. Senhora, porque n’ella à meia noute, se rezam as horas da Senhora” (O Couseiro, 1868: 99). A localização da capela dos professos na extremidade do respetivo dormitório, a caminho do Claustro Real e da igreja, lembra imediatamente a da capela congénere do Convento de Cristo, resultante de uma reforma idêntica à da Batalha, ainda que anterior. A capela destinava-se não apenas à oração de Vigília, mas também ao serviço de todos aqueles que, por idade avançada ou doença, não pudessem deslocar-se até à igreja.

Da capela dos noviços, igualmente contemplada em conjuntos conventuais afins, de que é eloquente exemplo, uma vez mais, o Convento de Cristo, temos conhecimento apenas através da planta do piso superior contida no caderno de campo de Murphy. Aí se confirma o que era norma: a casa dos noviços era rigorosamente separada do restante convento, através de paredes que compartimentavam toda a ala poente do Claustro de D. Afonso V, dela fazendo parte a capela que ocupava a parte de cima da passagem entre aquela quadra e o Claustro Real. Para iluminação, foi aberto, no século XVI, um óculo no topo sul desta passagem. O inventário de 1823 revela que, nessa data, ali existia um pequeno retábulo de madeira com a imagem de um crucifixo (S. A. GOMES, 1997: 240).

Além de domínio agrícola murado, toda a cerca conventual é metáfora do “Jardim fechado” referido no Cântico dos Cânticos e do paraíso perdido do Génesis. Ela é lugar de elevação mas também de prevenção do cansaço psicológico que podem ocasionar o rigor e a rotina da vida conventual, esse mal conhecido, desde há muito, entre os religiosos, pelo nome de acédia. Da cerca da Batalha,

diz Fr. Luís de Sousa que “colhe dentro huma boa ribeira de muita agoa, e pégos fundos que a tempos ajudão a aliviar o trabalho da reclusão, e estudo aos Padres, com pescarias de cana, e redes” (FR. L. SOUSA. I, 1977: 650). O passeio na cerca correspondia ainda ao exercício da virtude moral designada pelos teólogos de *Eutropelia*, que permite recreações honestas e moderadas, devolvendo ao corpo o equilíbrio necessário à alma que o habita (G. J. A. C. DIAS, 2008: 62-64).

Como se viu noutro capítulo, o convento da Batalha dispunha de uma brévia ou casa de descanso, na Quinta da Várzea, situada a curta distância, a noroeste. Diz *O Couseiro* que “aqui vão [os religiosos] ter as ferias e aliviações, ás semanas ou dias ordenados

pelo prelado; para isso tem cellas e outras casas (...) e tem dentro na quinta uma ermida, da invocação de S. Gonçalo; o Santo é de vulto, em um nicho de madeira, tem mais um painel de S. José, sem retabulo, nicho nem sacristia” (*O Couseiro*, 1868: 107-108). Da capela, a que Mousinho de Albuquerque, como proprietário a partir de 1837, acrescentou uma galilé de sabor gótico afonsino, pouco se conserva. Porém, o magnífico frontal de azulejo do altar (*Cat. 30*) foi cautelosamente recolhido ao Museu da Diocese de Leiria-Fátima, em 1992, quando sucessivos atos de roubo e vandalismo começavam a ameaçar o património da quinta.

PR

IX. A oração *pro defunctis*

Junto dos túmulos e nas respetivas capelas funerárias, para onde se dirigiam geralmente em procissão solene, entoando antífonas e litanias, os frades oravam, desfiando preces e responsos, aspergindo os jazigos com água benta, rezando ou cantando as missas nos altares de cada capela ricamente ornamentada e adornada de alfaías litúrgicas preciosas. Em dias de aniversário, descobriam-se os túmulos por via de regra resguardados por panos de seda e cobertas ricas de tecidos com fios de ouro e prata, como se verifica da descrição das ofertas doadas, em 1416, por D. João I, para a capela da sua finada consorte: “setenta peças de panos d’ouro e de sirgo novos emteiros mui nobres e mui ricos”.

As exéquias de enterramentos reais eram sempre presididas por algum bispo, pelo prior-mor de Santa Cruz de Coimbra ou por algum outro prelado maior do Reino, havendo lugar à celebração de várias missas, sendo que a missa maior era sempre em pontifical. Até meados do século XV foi costume acorrerem às celebrações aniversárias, na igreja dominicana, a clerezia do Priorado de Leiria, de jurisdição crúzia e isento *nullius dioecesis*, em cujo termo o Mosteiro fora fundado, bem como a comunidade dos frades menores do Convento de S. Francisco de Leiria e, ainda, uma representação de monges cistercienses de Alcobaça. Celebravam os frades do Mosteiro da Batalha, depois, os ofícios, responsos, procissões e missas acordados pelos dotadores das capelas. D. João I, em 1426, indicava serem os dominicanos obrigados a rezarem pela sua alma e pela da rainha, em cada dia, duas missas rezadas, uma do Espírito Santo e outra de Santa Maria, sendo que às quintas feiras a do Espírito Santo seria cantada e a de Santa Maria, rezada, e aos sábados, cantar-se-ia a de Santa Maria e rezar-se-ia a do Espírito Santo. Nas segundas feiras diriam por eles as horas dos

mortos e uma missa de requiem cantada, além das duas rezadas. “E todollos dias como acabarem suas horas, amtes que vam comer, venham todos homde nos e a dita rainha jouvermos com crus e agoa benta e digam huum respomsso cantado”. Nos dias aniversários dos saimentos destes reis, como em dia de Fiéis Defuntos, e suas oitavas, os dominicanos diriam “todallas horas, a saber, vespervas, matinas e todollos outros officios dos mortos e duas missas de requiem e dous respomsos, aalem das duas missas que sempre averam de dizer.” Nos aniversários das suas mortes, os frades da Batalha, os monges de Alcobaça e outros que viessem ao Mosteiro diriam um trintário rezado por cada saimento além das missas e horas que tinham de celebrar.

D. Manuel I, em 1499, determinou que as cerimónias pelos reis e infantes, neste Mosteiro, se organizassem do seguinte modo:

- 1.º – Por ordenação de D. João II, uma missa cantada quotidiana, por todos os reis, antes da hora de prima, no altar da capela do rei João I, “e ham de hir a ella da samcristia em prociçam ordenada todollos religiosos da dita casa os quaaes depois de a dizerem com a sollenidade que devem se vão em precisam ao corro homde estem atee prima e terça e misa do dia seer acabada.”
- 2.º – Fazer 13 saimentos em cada ano, dois por D. João I e sua mulher, um em Santa Maria de agosto e outro em todos os Santos, mais dois trintários por suas almas; dois trintários por alma d’el-rei D. Duarte, um por Santa Maria de setembro e outro por dia de Todos os Santos; dois trintários e dois saimentos por el-rei D. Afonso V e pela sua mulher D. Isabel, um por dia de Santo Agostinho, outro em Todos os Santos; dois trintários e dois saimentos por

D. João II, um pelo dia da sua morte, outro por Todos os Santos; um saimento pelo infante D. Pedro e um trintário em dia de Todos os Santos; um saimento e meio trintário pelo infante D. Henrique em dia de Todos os Santos; um saimento e meio trintário pelo Infante D. João, em dia de Todos os Santos; um saimento e meio trintário pelo infante D. Fernando, em dia de Todos os Santos.

3.º – Nos saimentos dos reis, deveriam incensar de véspera e missa com quatro turíbulos; nos do príncipe e infantes, com dois turíbulos.

4.º – Nos saimentos dos reis, véspera e missa, arderiam 24 tochas; nos do príncipe e infantes 12, ao redor dos corpos e duas no altar.

5.º – Arderiam continuamente, diante do altar da sala do cabido, onde jaziam o rei D. Afonso V e o príncipe D. Afonso, seis lâmpadas com azeite, três por cada um.

Estipulou, ainda, D. Manuel I, que os frades da Batalha rezassem, por sua intenção, em todas as matinas e completas, uma oração mariana específica (“Deus qui de beate Marie virginis vtero verbum tum angelum nunciantem carnem suscipiter voluiste presta suplicibus tuis vt qui vere eam geratricem Dey credimus eius apud te intercessionibus adjuvemus”), mais comemoração especial pelo rei em dia de S. Miguel e de S. Jerónimo e, ainda, na entrada de cada mês, uma missa cantada e oficiada acompanhada com “orguaaos dos amjos”.

Um arrolamento de 1823, refere ter o Mosteiro da Batalha os seguintes encargos litúrgicos piedosos pelas almas dos reis e infantes reais aqui sepultados:

Missas cantadas solenemente – 419

Missas rezadas – 3 062

Ofícios com toda a pompa – 13

Ofícios de 9 lições com pompa – 7

Exéquias com pompa e sermão – 4

Responsos – 502

Aos encargos com celebrações reais somavam-se compromissos piedosos assumidos pelos frades batalhenses, em virtude das

necessidades de dinheiro que se revelaram constantes e crescentes por parte da comunidade, especialmente a partir de Quinhentos e em virtude dos atrasos no pagamento de tenças e padrões por parte da Coroa, com particulares. Naquela data, essas obrigações litúrgicas contratadas com particulares somavam os seguintes valores:

Missas cantadas – 10

Ofícios de 9 lições – 3

Ofícios de 1 noturno – 1

Missas rezadas – 1 535

Responsos – 4

SAG

IX.1. A Capela do Fundador

Foi, todavia, na Capela do Fundador, em construção já no ano de 1426, e de acordo com um plano arquitetónico em que a simbologia mística atinge, neste Mosteiro, um dos seus momentos mais glorificantes e espetaculares, que mais solenidade se conferiu à exaltação da memória régia avisina, nela se levantando o mausoléu conjugal de D. João I e de D. Filipa de Lancastre, a cujos pés se erguia um altar com retábulo portátil, gótico, o qual, segundo o já sobejamente referido inventário de descrição de 1823, continha as imagens do apostolado, e um retábulo do trânsito de Nossa Senhora (Cat. 27), tudo em madeira, não se podendo confundir, obviamente, com o retábulo gótico da Paixão de Cristo que, felizmente, se guarda ainda na atualidade na capela de Santo Antão da Faniqueira, nas proximidades da Batalha, e onde já se encontrava antes de 1650. Desse antigo retábulo do altar de D. João I e de D. Filipa ainda se pode observar uma imagem, se bem que muito parcelar, na gravura de Holland (fig. 16).

Aos quatro arcossólios exequiais, existentes nesta Capela, reservados aos infantes da Ínclita Geração (D. Fernando, D. João e sua esposa, D. Beatriz, D. Henrique e D. Pedro e sua mulher, D. Isabel de Urgel), correspondia, a cada um deles, no muro nascente da capela, um altar próprio em pedra cujas invocações eram, pela ordem nomeada, respetivamente da Assunção de Nossa Senhora, de S. João Batista, do Infante Mártir de Fez e de S. Miguel. No ano de 1823, um desses altares tinha, embora muito arruinado, um painel do descimento da Cruz. Um outro altar, possuía restos de um retábulo em madeira e uma pintura de S. Tomás (Cat. 28), vendo-se noutra um retábulo do Infante D. Fernando (Cat. 26). Ainda hoje é possível observar, no pavimento e nas paredes das edículas, diversas marcas reveladoras do antigo aparato: um estrado corrido, nivelado pouco abaixo da soleira das mesmas, permitia aceder aos altares, acima de cujos negativos se veem as furações destinadas aos retábulos. A capela do infante D. Pedro recebeu, no seu primeiro arranjo (depois uniformizado com o das restantes capelas, que apenas se



Fig.16 – Mulheres em oração na Capela do Fundador, segundo James Holland, 1839.

sabe terem possuído pinturas) um tratamento diverso, inspirado provavelmente nas primeiras soluções dos altares da igreja: contra um fundo de pintura mural decorativa, à maneira de uma peça têxtil, em cujos restos se vê a empresa da balança heráldica do infante, recortava-se a excelente imagem do arcanjo S. Miguel, absolutamente enquadrada na encomenda artística do Duque de Coimbra ao imaginário Gil Eanes, que se encontra devidamente documentada (P. DIAS, 1979).

O mencionado quadro de S. Tomás, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, é de pintura quinhentista, o que pressupõe admitir que, nesta época, se renovavam ou enobreciam alguns dos altares e respetivos retábulos da capela. E, de facto, a documentação subsistente prova que assim foi: D. Leonor, viúva de D. João II, encomendou a Cristóvão de Figueiredo um retábulo alusivo ao infante D. Fernando, para o seu altar, cujo painel central representava, segundo a descrição de Frei Luís de Sousa, a Assunção de Nossa Senhora (FR. L. SOUSA. I 1977: 642), sendo rodeado por outros nove painéis relativos ao martírio, cativo e morte do infante. A obra, concluída apenas em 1539, volvidos 14 anos sobre a morte da rainha, foi avaliada na elevada quantia de 80.000 reais (D. MARKL, 1995: 274). Um gravura publicada nos *Acta Sanctorum* (T. 23, Jun. 1-5), em 1690, permite fazer uma ideia da sua composição, inspirada certamente no tríptico quatrocentista, de que reproduz a imagem central (em vez da Assunção), mas desenvolvida em mais cenas. Num desses quadros, via-se o Infante a ser julgado, e noutro, a ser acorrentado pelo carrasco. Dois outros mostram o infante levando a cabo trabalhos pesados e desonrosos para a sua dignidade (limpeza da estrebaria e do palácio). Em duas outras pinturas observava-se a chegada de um nuncio à corte do rei com cartas propondo a negociação do resgate do infante e, noutro ainda, o Infante de joelhos diante da aparição da imagem da Virgem sentada no trono com o Menino-Deus. Nos três últimos pequenos quadros via-se a morte do Infante, assistido por alguns dos seus criados, a preparação do seu corpo para a sepultura, e a exposição do cadáver às portas de Fez, indigna e ultrajantemente pendurado pelos pés. É possível que a gravura tenha alterado a proporção

dos painéis para acomodar legendas inexistentes na pintura, o que resultou num formato mais alto do que largo, pouco consentâneo com o espaço deixado disponível pelo altar.

Os elmos, as espadas e, respetivamente, o machete e a alabarda dos reis D. João I e D. João II guardaram-se como relíquias preciosas, num dos armários ali existentes, tendo-nos chegado memória visual dos mesmos através dos desenhos de James Murphy, de 1789, e de Domingos Sequeira, de cerca de 1808 (fig. 17).

A Capela recebeu três novos arcosólios tumulares nos quais foram recolhidos, em 1901, por iniciativa de D. Carlos I, os restos mortais de D. Afonso V e sua mulher, rainha D. Isabel, bem como de uma criança sempre associada a esta rainha, de D. João II e do Príncipe D. Afonso. Sabemos que existiram outros painéis e retábulos nesta capela “del rei D. João I” e que para o enriquecimento do seu recheio artístico e ornamentos litúrgicos contribuíram várias entidades especialmente membros da família real. Terá sido para esta capela, fundada por D. João I, que a sua filha, D. Isabel, duquesa da Borgonha, enviou uma pintura flamenga por volta do ano de 1445 (P. FLOR, 2010: 172), a qual ainda se encontrava aqui no início do século XIX, quando o pintor Domingos Sequeira a reproduziu em desenho (fig. 18). O painel, que media 1 m de altura por 1,75 m de largura (4 ½ X 8 palmos), apresentava uma composição centrada na Virgem entronizada com o Menino ladeada pelos doadores orantes, facilmente identificáveis: D. Isabel de Portugal, com a “coiffure à cornes” que se lhe conhece de outras representações, e Filipe III, o Bom, Duque da Borgonha, seu marido, sobre cujo peito sobressai o cordeiro dobrado sobre o próprio ventre, pendendo do colar da Ordem do Tosão de Ouro, secundado pelo único filho sobrevivente do casal, o futuro Carlos, o Temerário. Alguns pormenores são ainda dignos de nota: um escudo ilegível, no quadrante superior direito; um pequeno cão de companhia, por trás da duquesa; dois vultos de crianças que assomam junto às tiras pendentes do baldaquino. Pela composição e iconografia, bem como pelo estatuto da encomendadora, tratava-se com certeza de obra de um dos últimos pintores da primeira geração de primitivos flamengos, Rogier Van der Weyden (D. DE VOS, 1999: 364; L. CAMPBELL e Y. SZAFRAN, 2004: 152) ou Petrus Christus.

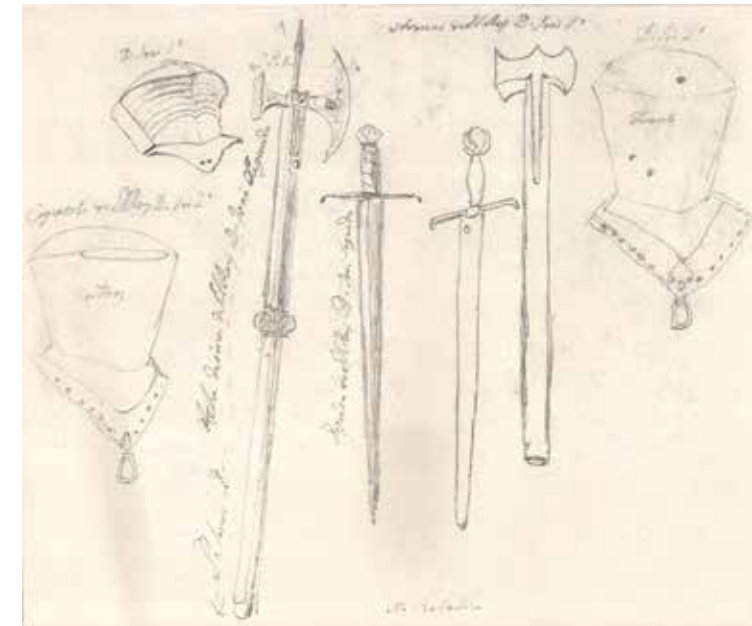


Fig.17 – Domingos António de Sequeira, Álbum de desenho, MNAA 3125 Des. Elmos e armas de D. João I e D. João II, c. 1808.
Fotografia: ADF/José Pessoa



Fig.18 – Domingos António de Sequeira, Álbum de desenho, MNAA, 3125 Des. Esboço de um retábulo quatrocentista da Batalha que o pintor pôde ver à volta de 1808.
Fotografia: ADF/José Pessoa

Todos os altares da Capela do Fundador estavam muito bem guarnecidos e dotados de alfaia ricas, por vezes provenientes das capelas privadas dos reis e dos infantes ou, ainda, oferecidas por descendentes e parentes seus. O álbum de desenho de Domingos António de Sequeira, que se guarda no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA 3125 Des), contém, além do fólio já referido, outros três (fls. 41 v.º, 42 e 42 v.º) com representações de alfaia litúrgica que, em primeira análise, pertencera ao Mosteiro da Batalha. No fólio 42, aparecem, no entanto, dois cálices acompanhados das legendas “calez q. deu a Rainha / D. Dulcia p.ª servir ao / Altar Mor / Mulher de D. Sanjo Primeiro” e “o.º para servir nos Altares particulares”. Depreende-se imediatamente pela cronologia que as peças desenhadas não se destinaram à Batalha. Apesar de no pé da página, à esquerda, se encontrar a legenda “Batalha”, estes cálices românicos provêm do Mosteiro de Alcobaça, guardando-se atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA 91 Our e MNAA 89 Our, respetivamente). Quanto à proveniência da “Cruz [fl. 41 v.º] e dois Castiçais [fl. 42] / q. El Rey D. João I.º / tomou em Aljubarota / a El Rey D. João I.º de Castela” existem, à partida, menos dúvidas. N. V. SILVA (1995: 155) considera o fabrico da cruz idêntico aos dos castiçais. H. HAHNLOSER e S. BRUGGER-KOCH (1985: 102) referiram-se, no entanto, apenas à cruz, que consideraram de fabrico e lapidação catalã, datando-a de finais do século XIII. Se é mais fácil admitir a proveniência alcobacence da crossa de báculo tardo-gótica que aparece no fl. 42, pela sua conotação preferencialmente abacial, o mesmo não se pode dizer da “galheta do tempo da fundação da Batalha”, do fólio 42 v.º, requintada peça de aparato oferecida possivelmente, como veremos, em condições particulares para servir as funções referidas. O desenho mostra com clareza um jarro com tampa, de pé polilobado e decoração repuxada, a saber: um grifo que serve de bico e, ao mesmo tempo, sobrepuja o camaroeiro inscrito num medalhão perlado; uma águia e um homem nu empunhando um bastão, no interior de bandas definidas por relevos verticais. A heráldica presente permite descortinar uma oferta da rainha D. Leonor, mulher de D. João II. A águia pode ser a evangélica e

o homem (em versão simplificada no desenho, mas eloquente na sua pose violenta), uma representação, muito comum em objetos desta natureza, em finais do século XV e início do XVI, de homens silvestres, associados à desordem, ao excesso e à perversão (J. O. CAETANO, 1995: 152-155). Este motivo aparece em várias salvas daquela época que usam uma técnica de decoração idêntica. Ainda que de maior porte e aparato, o gomil do Museu Nacional Machado de Castro (MNMC 6092) é bem sugestivo em relação ao tipo peça a que aqui nos referimos.

A 27 de novembro de 1461, uma estante de ferro, que pertencia à capela privada do Infante D. Henrique, foi entregue a Fr. João Martins, provedor das obras do Mosteiro da Batalha, decerto para ser utilizada nos cerimoniais litúrgicos da sua capela neste Mosteiro (*Monumenta Henricina*, 14, doc. 127). D. Isabel de Urgel doou ainda, à capela que determinou fundar no Mosteiro da Batalha, em 1466, três cálices de prata, um deles, o que trazia na sua capela privada, devendo os outros dois ser feitos como esse, em peso e feitio, e mais três vestimentas de pano de seda, com suas alvas e pertenças, e três frontais de seda para os altares (*Monumenta Henricina*, 19, doc. 148).

Em memória de seu pai, D. Pedro, duque de Coimbra, fez doação testamentária ao Mosteiro da Batalha, em 1466, o Condestable D. Pedro, rei de Aragão, de um cálice de ouro com pedras preciosas e com as suas âmbulas ou píxides: “*calicem aureum preciosis lapidibus adornatum, et quasdam etiam canadellas illi similes, quos nos habemus in bonis nostris, adeo ut voluntati Serenissimi infantis et domini domini Petri recolende memorie patris nostri carissimi satisfiat, cuius anima in pace requiescat: quosquidem calicem et canadellas illico eo deferri volumus*” (C. M. VASCONCELOS, 1922: 150-151).

No funeral de D. João I, neste Mosteiro, foram ditas muitas missas, e à missa maior, presidida pelo Bispo de Évora, em pontifical, “se oferecerom e com razam muitas mais cousas e mais ricas das que atee alli forom oferecidas, segundo ahinda hoje parecem no tesouro daquelle Moesteiro” (Rui de Pina, *Crónica de D. Duarte*, Cap.ª 6).

IX.2. Os proventos das capelas e a administração do culto

Quer pelo seu estatuto real, quer pela opção pelo regime conventualista dos frades de Santa Maria da Vitória, entre os quais, apesar de procurada em tempos d’el-rei D. Manuel I, nunca se impôs a reforma observante dominicana, reis e infantes dotaram as capelas que fundaram no Mosteiro.

D. João I dotou, cerca de 1419, a capela funerária de sua finada mulher, a rainha D. Filipa, com bens que atingissem um valor de 1 500 ducados de ouro, determinando o papa Martinho V que os rendimentos desses bens aplicados à capela não ultrapassassem, todavia, os 800 florins. Em 1443, D. Isabel de Barcelos, viúva do Infante D. João, mestre que fora da Ordem de Santiago, falecido no ano anterior, dotou a capela deste com bens no valor de 1000 escudos de ouro, ou seja, cerca de 140 000 reais. Em 1444, o regente Infante D. Pedro dotaria a capela do irmão, Infante D. Fernando, mártir em Fez, com bens até 60 000 reais brancos e, em 1446, as Infantas D. Beatriz e D. Filipa, filhas do referido Infante D. João, mestre de Santiago, acrescentaram à capela de seu pai novo património no valor de 2000 escudos de ouro equivalentes aproximadamente a 520 000 reais.

O rei D. Afonso V, em 1451, estabeleceu uma tença ao Mosteiro da Batalha no valor de 72 851 reais para despesas com as capelas dos seus antepassados aqui tumulados. Em 1460, o Infante D. Henrique dotou a sua capela pessoal, em que se deveriam cantar três missas quotidianas, com 16 marcos de prata, avaliados, em 1462, em 1 200 reais cada marco, a tirar das rendas das suas propriedades de Tarouca e Valdigem, perfazendo uma renda líquida de aproximadamente 19 200 a 20 000 reais (*Monumenta Henricina*, 14, doc. 88). D. Afonso V, considerando-a aquém do adequado, acrescentou-lhe, em 1474, mais 4 000 reais, elevando essa soma, o rei Venturoso, em 1499, para 36 180 reais. D. João II, por seu turno, dotou a capela de seu pai, em 1484, com uma tença anual de 5 500 reais e a de seu avô, o infante D. Pedro, antigo regente, em 1485, com 4 774 reais.

No saimento soleníssimo do Príncipe D. Afonso, em 1491, à missa maior, refere Rui de Pina (*Crónica de D. João II*, Cap.º 52), “deram em offerta por sua alma El Rey, e a Raynha, e a princesa, e o Duque muitas e muy ricas cousas d’ouro e de prata, e ornamentos de brocado e seda pera a capella”. Aquando da traslação para aqui do corpo de D. João II, em 1499, el-rei mandou oferecer “huma cruz de prata grande dourada e esmaltada de fina grana muyto bem obrada com muytas pedras, que foy avaliada em mil cruzados, e hum turibolo de prata muy grande, e huma caldeyra grande com seu hysopo, tudo de prata dourada, e huma capa com suas almáticas de brocado rico, que fora do pontifical do Santo Rey, que toda a offerta juntamente foy avaliada em diz mil cruzados”, segundo Garcia de Resende (*Crónica de D. João II e Miscelânea*, Cap.ª 234).

O dominicano Fr. Jerónimo Ramos (*Cronica dos Feitos, Vida e Morte no Iffante Sancto*, Caps. 42 e 43), por 1577, referindo-se à liturgia seguida nas missas por alma do infante Santo, D. Fernando, diz que “neste seu altar e dos mais Iffantes seus irmãos e de seu pay e mãy, se diz no dos Iffantes em cada qual dos altares cada dia do mundo a prima, missa rezada, e no altar del Rey seu pay, cantada, com responso no fim della, alem dos officios que se lhes fazem no dia dos defunctos, e outros com muita solenidade. E os do Iffante sancto dom Fernando fazem os religiosos do moesteiro da Batalha com capas de borcado de cores alegres, de que ha muitos e muy ricos ornamentos, que estes senhores e outros principes que hi jazem deixárão”.

Em 1499, D. Manuel I, avaliando todas as tenças e padrões até então estabelecidos para as capelas reais aqui fundadas, concluiu pelo pagamento de uma tença anual ao Mosteiro no valor de 243 432 reais.

A administração do património de algumas destas capelas foi confiada a leigos. D. João I, no seu testamento, em 1426, determinou que sendo o património dos frades, deveriam eles trazer, todavia, dois homens leigos, naturais do reino e moradores na então vila de Leiria, de “boas famas e conciencias”, ficando um provedor e o outro escrivão, que os administrassem, a fim de que, dos proventos conseguidos, se sustentasse a comunidade.

Em 1466, a Duquesa de Coimbra, infanta D. Isabel de Urgel, viúva do Infante D. Pedro, querendo ser sepultada na Batalha, junto do marido, com hábito de S. Francisco por mortalha, determinou querer que lhe celebrassem por sua alma, no dia do passamento, 366 missas, instituindo três missas quotidianas no dito Mosteiro, duas por alma do marido e uma por intenção dos seus filhos, devendo estas sustentar-se dos rendimentos de bens a adquirir no termo de Lisboa que produzissem proventos anuais de 20 000 reais. Determinava a piedosa duquesa, ainda, que o provedor desta capela – nomeando Diogo Afonso, criado que fora do Infante D. Pedro, após o qual ficaria Pêro Botelho e, depois, os religiosos

do Mosteiro de Santo Elói de Lisboa – pagasse a um pobre homem que residisse junto ao Mosteiro e assistisse diariamente às missas encomendadas e verificasse a diligência que os frades punham na respetiva celebração (*Monumenta Henricina*, 14, doc. 148).

A presença de leigos como procuradores ou administradores do património do Mosteiro e das suas capelas, todavia, não se documenta. Ao invés, o que nos chegou do arquivo conventual dá prova de que os próprios religiosos assumiram a gestão de todo o património e mantiveram constantes ações em ordem a cobrarem os padrões e tenças régios que lhes foram instituídos e que conseguiam cobrar no meio de dificuldades e atrasos provocando embaraços pesados ao sustento da casa. Isto foi uma constante na história da comunidade que chegou a ver-se privada, em determinado momento, de parte do seu tesouro como sucedeu, na década de 1540, quando o rei D. João III retirou à comunidade a parte mais substancial dos seus ornamentos de prata a fim de a fundir para cunhagem de moeda, a troco de um padrão financeiro que só no reinado de D. Filipe I começou a ser pago devidamente.

SAG

X. A devoção popular: Santo Antão, o infante D. Fernando e D. João II

A cartografia dos altares e capelas do Mosteiro de Santa Maria da Vitória evoluiu no tempo e nos seus espaços. A informação preservada sobre esses lugares de culto, todavia, tem-se vindo a revelar incompleta e frequentemente insuficiente. Pouco sabemos, em rigor, das razões que levaram à encomenda artística do grande retábulo e altar de Jesus, durante séculos patente na parede norte do transepto.

Gravuras oitocentistas mostram a presença de orantes de origem social popular junto de altares da Capela do Fundador e, ainda, num caso, junto de um antigo retábulo e altar dedicado a Santo Antão. O jazigo e altar do Infante D. Fernando, o santo mártir de Fez, começou por beneficiar de celebração cultural pela comunidade conventual. Os seus restos mortais, venerados como relíquias sagradas, chegaram ao Mosteiro em dois momentos. O primeiro, em 1451, quando o infante D. Henrique trouxe até à Capela do Fundador vasos canopos com algumas das vísceras do desditoso Infante; a segunda, mais solene e determinante, em 1472, com a trasladação das suas ossadas. Ao mesmo tempo que, ainda em Quatrocentos, se diligenciava em Roma para obter a canonização oficial do Infante, inaugurava-se na Batalha um verdadeiro culto oficioso, celebrando-se ofícios e missa em sua honra com o ritual dos mártires da Igreja, tendo retábulo com o seu retrato no respetivo altar. A sua vida e exemplo foram estabelecidos, em português e em latim, por piedosos hagiógrafos, mormente a biografia redigida pelo seu secretário, o beneditino Fr. João Álvares, mais tarde retomada pelo dominicano Fr. Jerónimo Ramos, acalentando-se o ambiente miraculista popular em torno dos seus restos mortais venerados, conforme escrevemos, como relíquias.

O seu culto foi, todavia, interdito pelo bispo de Leiria D. Martim Afonso Mexia, no início do século XVII, sem que, todavia, deixasse de ter procura ao que parece, e desde então, essencialmente por parte de populares.

Teve algum culto, embora mais cívico e político do que religioso e num período relativamente efémero, o “Santo Corpo” do rei D. João II. Seria de esperar algo semelhante, sem que todavia isso se tenha verificado, ou pelo menos que se conheça alguma informação objetiva arquivística pertinente, em relação ao infante D. Fernando. Deste culto subjacente em torno das figuras régias aqui sepultadas, todavia, só o do infante D. Fernando logrou resistir no tempo. Nem mesmo os pretensos milagres da cera, como o das missas por alma de D. João I, em Lisboa, anotado em documento de 1437, foram suficientemente fortes para introduzir, na Batalha e em torno de outros interlocutores reais, algum culto de altar.

A devoção, pouco documentada, aliás, a Santo Antão tem tradições antigas, rurais, na região de Leiria. Em 1211, esse era já o orago de uma ermida nos arredores desta vila medieval. Terá nova ermida, de origem ainda tardo-medieval, junto à Faniqueira. Recebeu um altar privado, também, junto à entrada das Capelas Imperfeitas (fig. 19). Uma inscrição epigrafada, de inícios do século XVI, cremos, alude ao mesmo orago, sinal de que por essa época já ali era cultuado. É um santo relevante nas identidades institucionais e espirituais dos movimentos monásticos, portando, na sua iconografia, o cajado com a característica cruz em Tau, aparecendo frequentemente em mosteiros mendicantes como é o caso da Batalha, em cuja capela-mor lhe foi dedicado um vitral de cerca de 1514.

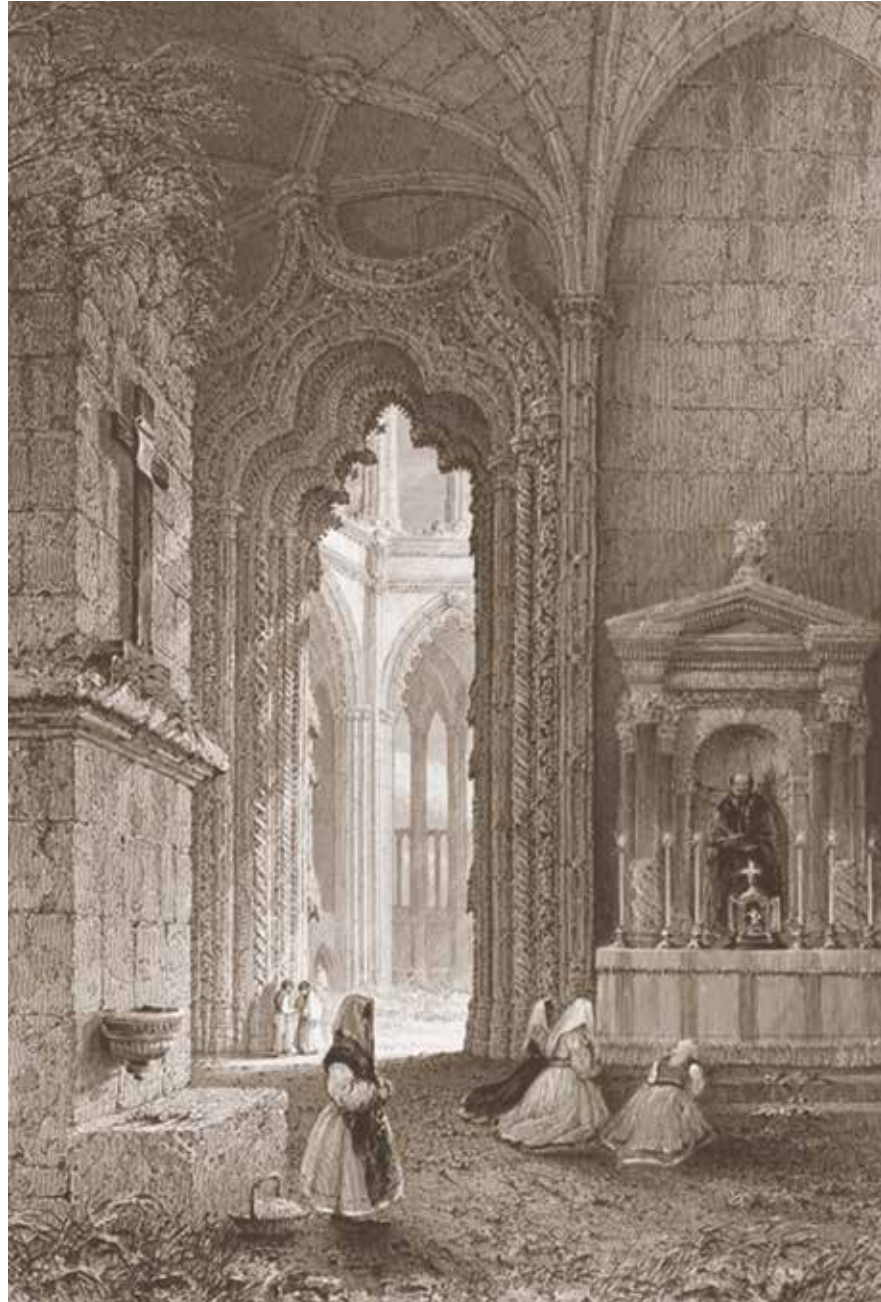


Fig.19 – Antigo altar e retábulo de Santo Antão, no vestibulo das Capelas Imperfeitas, segundo James Holland, 1839.

De devoção popular era, e ainda se mantém, a capelinha ou oratório de Nossa Senhora do Caminho (fig.20), integrada numa secção da antiga cerca monástica mais próxima à desaparecida igreja de Santa Maria-a-Velha e à portaria do convento.

Mas foi a devoção e toda a espiritualidade mariana em torno do título de Nossa Senhora do Rosário, representada nos vitrais da capela-mor, na sacristia e, noutros pontos do monumento, entretanto desaparecidos, como se viu, aquele que maior alcance e impacto teria extra muros conventuais, influenciando decisivamente as manifestações da piedade popular, mas também entre as hierarquias eclesiásticas seculares e regulares, em toda a região envolvente à Batalha, na qual se multiplicaram, nos séculos XVI e XVII, sobretudo, as igrejas, os altares e as confrarias e as celebrações dedicadas a esse título mariano.

Os frades dominicanos propalaram a devoção a Nossa Senhora do Rosário, acolhendo, no Mosteiro, como referimos, a confraria do mesmo título, aqui tendo existido, também, uma outra confraria do título de Jesus. Na igreja paroquial de Santa Cruz da Batalha, depois de 1512, estabeleceram-se as Confrarias dos Fiéis Defuntos, a de S. Sebastião e a da Santíssima Trindade. Juntou-se-lhes, mais tarde, a do Santíssimo Sacramento. A Confraria do Hospital de Nossa Senhora da Vitória, fundado em 1427, viria a evoluir para Misericórdia em 1714. No entorno da vila existiam outras confrarias, sobretudo de Defuntos, assinalando-se, para além destas, as de Santa Iria da Torre de Magueixa, Santo Hilário de Alcanada, Santo Antão da Faniqueira, S. Bento da Cidade, S. João Batista da Canoeira, S. Sebastião do Freixo, Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora do Fetal, no Reguengo, e a de Nossa Senhora da Conceição, nas Brancas.



Fig.20 – Capela de Nossa Senhora do Caminho.
Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

Em 1677, os frades dominicanos levantaram, na sua Quinta do Pinheiro, uma ermida dedicada a Nossa Senhora dos Anjos do Bom Sucesso, enquanto na Quinta da Várzea surgiu a de S. Gonçalo. Além destas, e decerto por inspiração da espiritualidade dos religiosos de S. Domingos, fundaram-se nas imediações do Mosteiro capelas dedicadas a oragos como Bom Jesus (Golpilheira), Nossa Senhora da Conceição, nas Brancas, em 1572, Nossa Senhora do Ó, em Bico dos Sachos, em 1623, Nossa Senhora da Esperança, na Canoeira, cerca de 1550, Santo António, na Rebolaria, erigida por volta de 1630, S. Sebastião do Casal do Freixo, Santa Maria Madalena, nos Olivais (hoje cemitério da vila), pertença do Convento, S. João, na Quinta de Sebastião Soares Evangelho, para além das mais antigas S. Bento da Cidade e Santo Antão da Faniqueira.

Em 1721, tinham lugar na Batalha algumas importantes procissões que envolviam a comunidade dos frades. A de S. Sebastião, no seu dia, a de 14 de agosto, ao senhor rei D. João I, que ia da matriz ao convento, a de 23 de abril, a S. Jorge, em memória da vitória contra os castelhanos, a do Anjo Custódio, a 20 de julho, saindo da matriz em direção à Capela do Fundador e, ainda, uma procissão em memória da aclamação do rei D. João IV.

No dia da Santíssima Trindade levava-se a cabo uma grande festividade com bodo, na qual participavam os dominicanos, segundo relata, nesse mesmo ano de 1721, o escrivão da Procuradoria de Leiria, Cristóvão de Sá Nogueira, dirigindo-se: “os religiosos em procissão ao pé de um carvalho com cruz alçada, o qual está fora da Vila, aonde se põe uma meza com muito pão e carne cosida e comem todos os que querem e acima do dito carvalho sobe um homem com um saco de merendeiras e as lança dele abaixo para as quem quizer. A qual procissão se faz de muitos anos a esta parte por se evitarem bichos que destruíam os vinhos e em um ano que se deixou de fazer ia quantidade deles da portaria do dito Convento até ao dito carvalho.”

Embora a Batalha se conforme numa empresa cultural predominantemente régia, associada às culturas memoriais funerárias áulicas das primeiras gerações dinásticas de Avis, há que reconhecer que na história do monumento estão presentes outros legados.

Desde logo, a Capela dos Mártires ou de S. Miguel, panteão de alguns membros da família dos Sousas de Arronches é o caso mais evidente, pela sua monumentalidade, da presença de outros agentes mecénáticos patrocinadores de obra artística neste Mosteiro. Continua em aberto, ainda, o esclarecimento do contributo de outros membros da fidalguia portuguesa cortesã, mormente Coutinhos e Albuquerque ou de oficiais das casas dos Infantes, como Diogo Gonçalves de Travaços, tumulados nas naves e nas capelas da igreja dominicana.

A própria comunidade conventual dos frades pregadores foi, em boa parte, a patrocinadora ou a responsável pelas opções artísticas levadas a cabo em função das suas normas e princípios litúrgicos, como também da sua cultura monacal privilegiadora de horizontes espirituais ao tempo modernos e integrados nos novos movimentos de religiosidade próprios da *devotio moderna* – pregação, cristocentrismo e devoção eucarística intensíssimos, devoção mariana do rosário, estudos bíblicos e pregação do Evangelho – e, mais tarde, da Contra Reforma.

Opções que se estendiam à arquitetura do lugar, o qual assumia, como escrevemos, dimensões mentais e espirituais, que não apenas físicas ou materiais, abrangendo os domínios da liturgia (tendo presente a importância do canto e da música no quotidiano dos frades), do livro manuscrito ou impresso, assim como da gravura, da escultura, da pintura, do vitral, da ourivesaria, da tapeçaria, da azulejaria, e, finalmente, de outras artes e mesteres artesanais e mecânicos como a fundição de sinos e o fabrico de relógios mecânicos, mobiliário, guarda-roupa, baixela ou artefactos religiosos (contas, amuletos e pequenos santinhos feitos sobretudo do bom azeviche das minas da Batalha).

A maior parte deste património perdeu-se e dispersou-se por vontade oficial tanto de apagamento da memória do convento como de enaltecimento exclusivo da herança gótica, a favor de uma fórmula renovada para o imaginário coletivo: a de altar cívico da Nação. Por essa razão, o mosteiro da Batalha, enquanto organismo arquitetónico modelador do seu próprio território, foi, até há bem pouco tempo, uma realidade praticamente desconhecida.

Se explorarmos mais profundamente os meandros desta falta de conhecimento, verificamos que a própria investigação histórica foi condicionada, pelo menos na sua falta de iniciativas, por fenómenos ideológicos que remontam ao fim do Antigo Regime, ao Liberalismo, à I República e ao Estado Novo. Acreditamos

que a inovação se logra através da consciência deste facto e da reabilitação da memória religiosa da Batalha. Os seus sinais são ainda numerosos como mostra esta exposição.

SAG e PR

Cat. 1

RELÓGIO DE SOL

<i>Data/época:</i>	Não determinada
<i>Técnica:</i>	Calcário inciso e pintado
<i>Dimensões (alt. x raio):</i>	
<i>Proprietário:</i>	Estado Português/Direção-Geral do Património Cultural
<i>Localização:</i>	Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; portal sul da igreja; face sul do contraforte nascente

Descrição e comentário:

O mostrador é constituído por 2 semicírculos concêntricos e 11 raios incisos diretamente nos silhares de calcário do edifício, sendo rematado superiormente por uma barra de cor ocre vermelha. As horas foram assinaladas exteriormente em numeração romana, pintada a preto, vendo-se uma outra presumível numeração, aparentemente árabe, pintada a vermelho ocre, mas em grande parte desaparecida, na periferia da anterior. No lugar do *gnomon* encontra-se uma haste de ferro.

SAG e PR



Fotografia: Sérgio Barroso

Cat.2

RELÓGIO DE SOL

<i>Data/época:</i>	Não determinada
<i>Técnica:</i>	Calcário rebaixado e inciso
<i>Dimensões (alt. x raio):</i>	
<i>Proprietário:</i>	Estado Português/Direção-Geral do Património Cultural
<i>Localização:</i>	Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; refeitório; face sul do contraforte sul

Descrição e comentário:

O mostrador é constituído por 1 semicírculo rebaixado e 13 raios incisos diretamente num silhar de calcário do edifício, não apresentando vestígios de numeração. No mesmo silhar, à direita, vê-se idêntico semicírculo correspondente a um mostrador inacabado. Sendo anómala a existência de mais do que 12 raios, é possível que o mostrador inacabado se destinasse à incisão das marcas adequadas e que, portanto, o mostrador existente nunca tenha sido utilizado.

PR



Fotografia: Sérgio Barroso

Cat.3

SINO DO CAPÍTULO

<i>Data/época:</i>	1645
<i>Técnica:</i>	Bronze fundido
<i>Dimensões (alt. x diâmetro):</i>	108 x 114 cm
<i>Peso:</i>	840 kg
<i>Proprietário:</i>	Estado Português/Direção-Geral do Património Cultural
<i>Localização:</i>	Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; torre sineira da casa do capítulo

Descrição e comentário:

Sino de tipo romano, com asa dobrada de seis cotos, badaleira e badalo em ferro, afinado na nota fá¹³. Tem dois cordões contendo inscrições e decoração nas faces da barriga voltadas a norte e a sul. A decoração é baseada em quadrados com elementos fitomórficos em baixo relevo, utilizados individualmente como pontos de separação nas inscrições ou justapostos para formar composições. Inscrição do cordão superior: ESTESYNO ◊ DEV ◊ EL REY DOM ◊ MANOEL ◊ NAERA DE ◊ 1501 (Este sino deu el rey Dom Manoel na era de 1501). Inscrição do cordão inferior: DENOVOSEFVNDYV ◊ ◊ NA ERA DE 1645 (De novo se fundyu na era de 1645). Inscrição na face da barriga voltada a sul: AVEMARIA. A face da barriga voltada a norte é ocupada por uma cruz de calvário com dois cravos correspondentes às mãos e um outro aos pés de Cristo, representados através de uma forma amendoada com decoração idêntica às dos restantes motivos. O sino encontra-se extensamente fraturado do bordo até ao ombro, no lado voltado a sul.

PR

13 – Esta informação, tal como a que se refere ao peso, foi obtida através da relação entre a altura até à asa e o diâmetro da boca. Cf. <http://www.jeronimobraga.com.pt/>. Página consultada em 20 de setembro de 2013.



Fotografia: Sérgio Barroso

Cat.4

SINO DA TORRE DO RELÓGIO

<i>Data/época:</i>	1784
<i>Técnica:</i>	Bronze fundido
<i>Dimensões</i> <i>(alt. x diâmetro):</i>	80 x 103 cm
<i>Peso:</i>	540 kg
<i>Proprietário:</i>	Estado Português/Direção-Geral do Património Cultural
<i>Localização:</i>	Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; torre do relógio

Descrição e comentário:

Sino de tipo romano, com asa dobrada de seis cotos, afinado na nota lá sustenido¹⁴. Tem dois cordões contendo inscrições e decoração nas faces da barriga voltadas a norte e a sul. A decoração é baseada em quadrados e triângulos com estrelas em baixo relevo, utilizados individualmente como fundo para os caracteres e pontos de separação nas inscrições, ou justapostos para formar composições. O sino apresenta três cordões. O cordão superior e inferior contêm inscrições; ao superior e ao intermédio associam-se rendilhas, sendo a do topo do cordão superior particularmente desenvolvida. Inscrição do cordão superior: NOSSA □ SENHORA □ □ DA UITORIA □ □ DA BATALHA □ □ □ (Nossa Senhora da Vitória da Batalha). Inscrição do cordão inferior: ESTE □ SYNO □ MANDOU □ FAZER □ OMT □ RP PRIOR □ FREY □ JOZE □ DE S □ THOMAZ □ VASCONCELLOS □ ANNO DE 1784 □ □ [Este sino mandou fazer o m(ui)t(o) r(everendo) p(adre) prior Frey Joze de S. Thomaz Vasconcellos anno de 1784]. Uma das faces da barriga é ocupada por uma cruz de calvário com replendor e a outra por uma custódia com uma imagem emblemática do

14 – Esta informação, tal como a que se refere ao peso, foi obtida através da relação entre a altura até à asa e o diâmetro da boca. Cf. <http://www.jeronimobraga.com.pt/>. Página consultada em 20 de setembro de 2013.

convento da Batalha, composta pelo escudo real anterior à reforma heráldica de 1485, sobre cruz de Avis, suportado pela figura tenente de um santo dominicano, e rodeado pela inscrição, em caracteres góticos minúsculos, “hac : est : victoria : qui : vinc[it] / mundum : fides : nostra”. Trata-se, pois, de uma citação da I carta de S. João 5, 4 “(...) Et haec est victoria, quae vincit mundum, fides nostra” (E esta é a vitória que vence o mundo, nossa fé)¹⁵. De extraordinário interesse, por se tratar de uma rara imagem emblemática do convento da Batalha, resulta esta ocorrência da moldagem da mesma a partir do sino quatrocentista e da sua inclusão no molde do novo sino, por ordem do encomendador. O estado geral de conservação do sino é bom, apesar da oxidação das barras de ferro que foram introduzidas na asa aquando da instalação de um novo relógio na torre, em 1889, e da concomitante reconfiguração do sistema de suporte e percussão dos sinos.

PR



Fotografia: Sérgio Barroso

15 – Leitura e identificação de Saul António Gomes. A legibilidade ficou afetada pela moldagem sucessiva, a partir de um primeiro sino quatrocentista.

Cat.5

MECANISMO DE RELÓGIO DE TORRE

<i>Data/época:</i>	Segunda metade do século XV, com intervenções nos séculos XVII/XVIII
<i>Técnica:</i>	Ferro forjado
<i>Dimensões</i> <i>(alt. x larg. x prof.):</i>	175 X 160 X 100,5 cm
<i>Proprietário:</i>	Estado Português/Direção-Geral do Património Cultural
<i>Proveniência:</i>	Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; torre do relógio
<i>Localização:</i>	Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; Claustro de D. Afonso V; galeria norte do piso superior

Descrição e comentário:

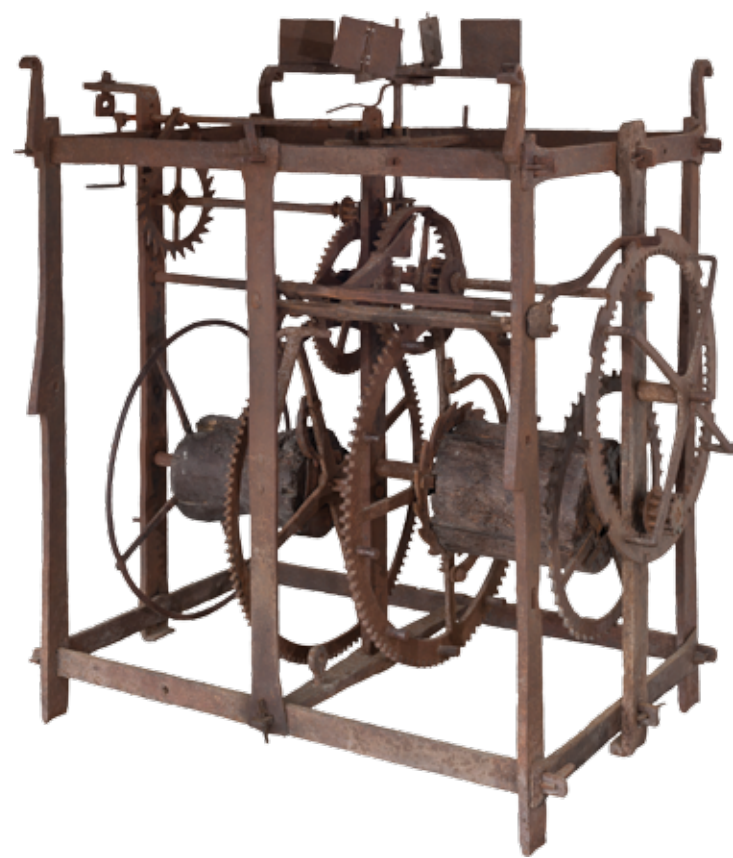
Relógio com estrutura em gaiola, de notáveis dimensões, em que se incluem já as paletes de frenagem do disparo horário. A gaiola, obra monumental de forja, é formada por quatro montantes principais com secção de 25 mm e flechas superiores com remates de belo efeito estético e cunho marcadamente tardo-medieval. Junto aos fechos das cavilhas superiores são visíveis várias marcas de escopro que parecem, à primeira vista, relevos artísticos, mas são, na realidade, marcas funcionais de montagem, não condizentes entre si, sinal indesmentível de várias intervenções de restauro e reaproveitamento de materiais ao longo de séculos de funcionamento. Trata-se de um relógio simples, com movimento horário e sistema de disparo horário regulado por uma roda contadeira que permitia apenas o toque simples da hora, sem repetição. Não tem ligação para acionar um quadrante horário exterior. As paletes de travagem

do disparo horário funcionam na vertical, acionadas por uma roda catarina montada no veio secundário. O movimento é de extrema simplicidade e grande funcionalidade. É comandado por uma roda de escape enorme com 325 mm de diâmetro e 25 dentes, com o escapamento controlado por um grosseiro escape do tipo *recoil*, já documentado por 1680. No mesmo eixo tem a gaiola mandante da roda secundária, com 7 pinos. A roda secundária tem 395 mm de diâmetro e 56 dentes, com passo de 22 mm, e, acoplada do mesmo lado, a gaiola mandante da roda dos pesos, com 15 pinos. A roda dos pesos, com 120 dentes e passo de 22 mm, mede 875 mm de diâmetro. No eixo desta roda está o tambor de enrolamento da corda do peso, em madeira, muito deteriorado. O peso era subido manualmente por recurso a uma roda auxiliar, com 780 mm de diâmetro.

O sistema pendular – mola, haste pendular e pêndulo – já não existe, assim como a roda do trinco de segurança da corda do peso. Por sua vez, o sistema de disparo horário, – ou seja, o comando do toque do sino – hoje desaparecido, mas facilmente reconstruível, seria de uma funcionalidade e simplicidade fabulosas. Acionado pelo pino de comando horário instalado na roda maior do movimento, com o aproximar do toque horário, um braço de ligação fazia elevar o trinco de segurança da roda catarina, já no outro setor do relógio, e permitia armar o sistema de disparo. À hora certa, o trinco era elevado à sua altura máxima em simultâneo com o trinco da roda contadeira, no exterior do relógio, e o peso fazia arrancar o mecanismo, acionando a alavanca de ligação ao martelo do sino, tantas vezes quantas a roda contadeira permitisse. O conjunto de engrenagens do sistema de disparo horário é imponente, com a roda dentada do eixo do tambor do peso a atingir um diâmetro de 890 milímetros, para 100 dentes com um

enorme passo de 27 milímetros e os dentes com espessura de 15 milímetros, uma roda para durar um milénio. Só a roda catarina lhe é superior, com um passo a rondar os 30 milímetros, apesar do seu menor diâmetro de 370 mm.

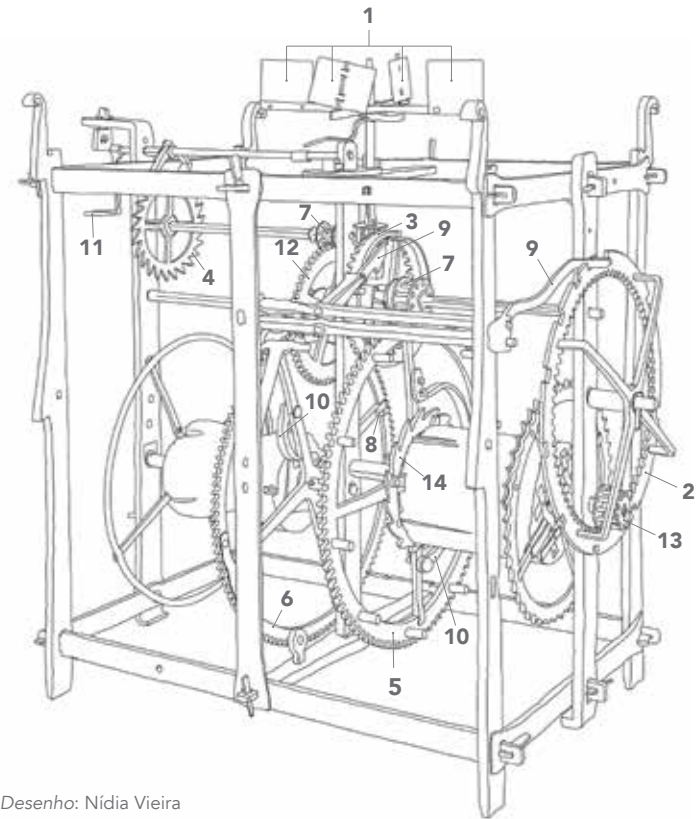
Lembremos que estas duas rodas suportam as maiores cargas num relógio de torre destas proporções: a roda dos pesos suporta o peso das horas e o acionamento do martelo do sino. Por sua vez, a roda catarina faz a ligação entre a descida vertiginosa do peso e toda a potência de aceleração que este desenvolve sobre o



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

mecanismo, cuja travagem brusca é aliviada apenas pelas paletes de frenagem eólica, justamente com a roda catarina, no meio de todo esse sistema, a funcionar como uma autêntica caixa redutora. Observam-se invulgares saliências nos quatro montantes principais da gaiola. Estaria o relógio suspenso numa armação de madeira? E estaria já na Torre da Cegonha, à semelhança do atual relógio, ali instalado em 1889? Ou estaria noutra local do Mosteiro?

HN



Desenho: Nídia Vieira

1 - paleta de frenagem eólica do sistema de disparo horário; 2 - roda contadeira; 3 - roda catarina (ou catalina); 4 - roda de escape; 5 - roda do peso do disparo horário; 6 - roda do peso do movimento; 7 - gaiola; 8 - pino do comando horário; 9 - trinco de segurança do movimento; 10 - trinco de segurança dos pesos; 11 - forquilha da haste do pêndulo; 12 - roda secundária do movimento; 13 - roda mandante da roda contadeira; 14 - roda de trinco.

Cat.6

RETÁBULO DE JESUS

Data/época: c. 1595-1610

Oficina: desconhecida

Técnica: calcário entalhado; pintura a óleo sobre madeira

Proprietário: Diocese de Lisboa

Proveniência: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja; antigo altar de Jesus (no topo norte do transepto)

Localização: Igreja de Nossa Senhora da Conceição (antigo Convento das Trinas do Rato, em Lisboa); capela-mor

Bibliografia: S. A. GOMES, 1997: 239, 284-285; V. SERRÃO, 1988: 72-73; S. R. C. VIEIRA, 2008: 160-161. *Ficha de Inventário do Mosteiro de Santa Maria da Vitória da Batalha* do Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana (IHRU), consultada a 16 de outubro de 2013, em http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=IPA.00004043

Descrição e comentário:

Este retábulo ocupou, como lugar de oração com uma das invocações da Ordem dos Pregadores, a parede norte do transepto da igreja do Mosteiro de Santa Maria da Vitória até 1946, data do seu apeamento, tendo sido, após processo conduzido pela Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, colocado no altar-mor da igreja do antigo convento das Trinitárias do Rato, hoje Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Trata-se de uma estrutura retabular em pedra, calcário oolítico da região da Batalha, que emoldura sete pinturas a óleo sobre madeira. Todo o conjunto se enquadra no

Maneirismo ligado à informação italiana e flamenga e às orientações doutrinárias teorizadas a partir de Trento.

É expressa a erudição arquitetónica e decorativa veiculada através de tratados e de gravuras de proveniência italo-flamenga que circulavam como modelos reproduzidos segundo o gosto e a interpretação mais ou menos erudita de artistas e clientes. Bem denunciadora desta informação é a sua estrutura arquitetural de tipo fachada, composta a partir de elementos basilares como colunas, entablamentos, mísula, ático, pedestais e de típicas composições decorativas. O caráter analítico e de afastamento claro dos cânones renascentistas, a desproporção e a ambiguidade daí decorrentes e a severidade temperada com os trechos ornamentais onde a feição metálica das *ferroneries* e o trabalho dos “couros” se matizam com delicados enrolamentos e vegetalismos estilizados transmitem bem a inquietação e rutura que perpassam toda a arte maneirista e o seu tempo. O retábulo ergue-se a partir de um andar inferior duplo, constituído pelo sotabanco e pela predela, para o andar seguinte, o mais dimensionado e cujo balanço define os dos andares superiores, o terceiro e o ático. O lavor do trabalho em pedra é delicado e de notada maestria, sobretudo o da segunda andaina. Os terços das colunas da ordem jónica e coríntia, painéis da predela, cartelas, “ferragens”, “couros”, volutas revelam a informação que chegou a Portugal através das gravuras de Antuérpia e dos tratados italianos. Nas setes pinturas o que notoriamente sobressai é a diferença de “mãos”. Pelo confronto de notícias que se lhes referem, dos séculos XVII ao XX, concluiu-se que poderiam ter constituído o conjunto original. O Crucificado no quadro *Meditação de Madalena sobre o exemplo de Cristo*, tema ligado à *Dor Sensível* e à *postrimeria* da Morte como redentoras da alma, tão gratas a Frei Luís de Granada, é um recorte apostado ao quadro. A mísula em pedra, no centro da base da predela, recebeu, na época, uma escultura de Cristo na cruz referida por Frei Luís de Sousa. Destacam-se ainda pela melhor pintura a *Mater Dolorosa* e *S. João Evangelista*. No entanto, todas elas (as já referidas e ainda a *A Oração no Horto (o Conforto do Anjo)*, *O Caminho do Calvário*,

a *Coroação de Espinhos* e a *Flagelação*) evidenciam traços do Maneirismo italianizante sob a ação disciplinadora de Trento através da depuração da construção cenográfica de notas desnecessárias para a mensagem, do preenchimento da pintura quase totalmente com o “bom exemplo” (figuras bíblicas ou cenas) de forma impressiva, do caráter ambíguo da composição, do esquema de organização segundo diagonais marcantes transmitindo um cenário agitado, de figuras alongadas e em contraposto, outras volumosas quase cúbicas, de feições idealizadas e de uma paleta cromática que vai das cores quentes aos ácidos azuis, carmins e violáceos.

Amaro do Vale, pintor régio que trabalhou para o retábulo da capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Leiria (c. 1605-6), a mando do bispo D. Martim Afonso Mexia, tinha um desenho poderoso em figuras e panejamentos, criando uma vibrante modelação com luz e sombra. Simão Rodrigues também pintou para a Sé o seu retábulo-mor e para as igrejas de S. Domingos de Elvas e de Lisboa e foi um dos pintores mais procurados do seu tempo. O seu companheiro de longa data, Domingos Vieira Serrão, mais jovem, cavaleiro-fidalgo da Casa de Sua Majestade, familiar do Santo Ofício e pintor régio, natural de Tomar para cujo convento trabalhou, esteve igualmente envolvido em empreitadas importantes. Todos eles podem ter dado forma às pinturas em apreço, ainda que em fases diferentes da sua maioridade pictórica.

APA



Fotografia: Hermano Noronha

Cat.7

RETÁBULO DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

<i>Data/época:</i>	1775 (entalhe)
<i>Autor:</i>	António Pereira da Silva
<i>Dourador:</i>	desconhecido
<i>Técnica:</i>	madeira entalhada e dourada
<i>Proprietário:</i>	Diocese da Guarda
<i>Proveniência:</i>	Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja; capela de Nossa Senhora do Rosário
<i>Localização:</i>	Igreja de S. Martinho, matriz da Covilhã; capela-mor
<i>Bibliografia:</i>	S. A. GOMES, 1997: 294-296, 303-306; S. R. C. VIEIRA, 2008: 157. <i>Ficha de Inventário do Mosteiro de Santa Maria da Vitória da Batalha</i> do Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana (IHRU), consultada a 22 de maio de 2013, em http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4061

Descrição e comentário:

Segundo fotografia da extinta DGEMN, datada da primeira década do século XX, o retábulo da capela de Nossa Senhora do Rosário era de estilo rococó, de grande dimensão, apropriado ao espaço arquitetónico da capela onde se inseria. A sua planta é côncava, com colunas e pilastras colocadas em planos diferenciados, criando um ponto de fuga na zona da tribuna. Esta encontrava-se resguardada por cortina, certamente ocultando o trono destinado à exposição do Santíssimo Sacramento. O embasamento que sustenta o retábulo apresenta-se estruturalmente idêntico à predela, acompanhando assim o movimento reentrante de colunas e pilastras. Tanto a base



Fotografia: IHRU

do altar como a sua predela ostentam painéis retangulares, estes últimos profusamente ornamentados. O corpo do altar é formado por dois pares de colunas de fuste liso, decorado com elementos florais, intercaladas por pilastras com nichos destinados à colocação de imaginária. Nestes observavam-se esculturas de vulto em peanhas, sobrepujadas por um pequeno dossel. No entablamento destaca-se o bem dimensionado friso, também ele ornamentado. Nos extremos do entablamento optou-se pela inserção de dois fogaréis, animando o espaço. O ático impõe-se pela sua grandiosidade, fechando a imponente máquina retabular. A sua estrutura, de intensa verticalidade, apontando para o teto pétreo da capela, apresenta elementos decorativos assimétricos e flamejantes, a que se adicionaram fragmentos arquitetónicos, nos quais se apoiam

figuras de vulto. A decoração do espaço é complementada com a recorrência a ornamentos em C e em S e às formas concheadas. Este retábulo dedicado a Nossa Senhora do Rosário insere-se plenamente nas coordenadas estilísticas do rococó da talha portuguesa, o qual vigorou em Portugal continental desde meados do século XVIII até ao final do mesmo. As suas características, já acima descritas, contemplam estrutura esguia, côncava, com adoção de colunas lisas intercaladas com pilastras e o uso da ornamentação chave deste período, como os concheados assimétricos, os ornamentos em C e em S, as espécies florais leves e estilizadas e a figuração humana no topo.

SF

Cat.8

RETÁBULO DA CAPELA DE S. MIGUEL

<i>Data/época:</i>	1691/1692
<i>Autor:</i>	Arquiteto régio João Antunes (1643-1712) – atribuição do risco
<i>Técnica:</i>	Embutidos de pedraria policroma
<i>Proprietário:</i>	Diocese de Leiria-Fátima
<i>Proveniência:</i>	Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja; capela de S. Miguel
<i>Localização:</i>	Igreja da Exaltação da Santa Cruz ou igreja matriz da Batalha
<i>Bibliografia:</i>	<i>A Igreja Matriz da Batalha</i> , 1938; A. AYRES DE CARVALHO, 1962: 213-214; M. J. P. COUTINHO, 2001: 545-552; IDEM, 2002: 112-116; IDEM, 2006, 59-61; IDEM, 2010. Vol I: 329- 330; IDEM, 2012: 93-103; <i>Resumo da Fundação do Real Mosteiro da Batalha e dos Túmulos Reaes e Particulares que alli existem</i> , 1869: 7-8. <i>Igreja Paroquial da Batalha / Igreja de Santa Cruz</i> (Ficha de Inventário do Património Arquitectónico N.º PT021004010002). Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais / Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, 2005, consultada a 27 de maio de 2013, em http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4060

Descrição e comentário:

A estrutura retabular que hoje se observa na igreja da Exaltação da Santa Cruz, da Batalha, e que outrora pertenceu à capela de S. Miguel

do Mosteiro de Santa Maria da Vitória da mesma vila, ergue-se a partir de uma planta reta. Com frontal destacado, relativamente aos pedestais, o primeiro registo desta estrutura ostenta banquetas e predela, esta última com sacrário recentemente justaposto, assim como quatro mísulas que conferem ritmo ao conjunto e que suportam quatro colunas de fuste espiralado, rematadas por capitéis coríntios. Estas, por sua vez, dinamizam os três nichos, que albergam imaginária devocional, e que se apresentam dispostos de forma hierárquica, figurando o de maiores dimensões ao centro, e os de menores ladeando o suprarreferido nicho central. Esse conjunto, que caracteriza o segundo registo do retábulo, culmina com um remate composto por três cartelas, também elas dispostas hierarquicamente, intercaladas por pináculos.

No que à ornamentação do conjunto concerne, note-se a panóplia de variações sobre a temática vegetalista, que percorre o frontal, ilhargas, banquetas e predela, a par de outros pequenos espaços, assim como a gramática de natureza geométrica, patente no rodapé das ilhargas, nas molduras dos nichos, no interior dos dois de menores dimensões e no remate. As armas dos Sousas, que pontuam igualmente o frontal, conferem a centralidade desejada à composição que, como já tivemos oportunidade de sublinhar, apresenta-se ricamente decorada por linguagem acântica.

Quanto à sua história, a estrutura retabular deverá ter sido encomendada por volta de 1691/1692 para a capela de S. Miguel do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, por D. Henrique de Sousa (1626-1706), 3.º conde de Miranda e 1.º marquês de Arronches, e/ou por D. Luís de Sousa (1630-1702), bispo de Lisboa e cardeal de Portugal, ambos filhos de D. Diogo Lopes de Sousa (c. 1595-1640), 2.º conde de Miranda, cujos restos mortais se encontram no interior do monumento fúnebre do mesmo espaço cultual. A relação de encomendador/artista existente entre o cardeal D. Luís de Sousa e o arquiteto régio João Antunes (1643-1712), um dos mais conceituados riscadores de obras desta natureza, sustenta a atribuição do risco deste objeto artístico.

Na década de 30 do século XX, a mesma estrutura foi trasladada para a igreja da Exaltação da Santa Cruz, matriz da Batalha, numa campanha da extinta Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, o que levou a que este retábulo fosse novamente devolvido ao culto e à oração.

MJPC



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

Cat.9

TALHA E MOBILIÁRIO DA SACRISTIA

Data/época: Talha e primitivo arcaz – 1778;
restauro de arcaz e soalho – 1880

Autor: António Pereira da Silva (talha dos espaldares e primitivo arcaz desaparecido). Atual arcaz e soalho de sacristia executados pelos mestres carpinteiros da campanha de obras de restauro do Mosteiro entre os anos de 1840-1900. A obra de carpintaria da sacristia decorreu concretamente no ano de 1880.

Técnica: madeira entalhada e dourada e obra de marcenaria

Proprietário: Estado Português / Direcção-Geral do Património Cultural

Localização: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; sacristia

Bibliografia: S. A. G. GOMES, 1997: 303-312;
C. M. SOARES, 2001: 108

Descrição e comentário:

Os atuais arcazes da sacristia do Mosteiro da Batalha inserem-se na produção de mobiliário de finais do século XIX. São móveis de linhas simples e retas com quatro gavetas cada um, privilegiando a função utilitária e onde não há espaço para o trabalho artístico de marcenaria ou talha. Estes arcazes substituíram os anteriores da autoria do mestre entalhador António Pereira da Silva, o qual executou também os espaldares que ainda subsistem e, possivelmente, o retábulo do mesmo espaço. No que respeita aos espaldares que encimam os arcazes, estes apresentam-se seguindo as coordenadas estilísticas do rococó. A sua estrutura organiza-se em torno de grandes molduras enquadrando pintura fingindo marmoreados. Estas são ornadas no seu topo por elementos concheados, tendo ao centro

uma pluma. A estrutura do espaldar, que enquadra as molduras, apresenta decoração composta maioritariamente por fogaréus, festões de flores e elementos decorativos concheados. Quanto ao retábulo, insere-se no mesmo âmbito cronológico e estilístico da talha dos espaldares. De estrutura convexa, apresenta dois pares de colunas lisas enquadrando uma tela representado Nossa Senhora do Rosário. Destaca-se neste altar o seu ático, constituído por um bem dimensionado resplendor colocado ao centro. Lateralmente e sobre o entablamento observam-se fragmentos arquitetónicos e jarras de flores. No topo, e fechando a estrutura retabular, reconhece-se composição ornamental composta por uma grande pluma ao centro, da qual parece irradiar a restante decoração: formas concheadas, festões de flores e pequenas volutas.

SF



Fotografia: Sérgio Barroso

Cat. 10

NOSSA SENHORA DA PIEDADE

Data/época: Meados do século XV
Oficina: Oficina do Mosteiro da Batalha
Técnica: Escultura de calcário policromada

Dimensões
(alt. x larg. x prof.): 109 x 65 x 43 cm

Proprietário: Diocese de Leiria-Fátima

Localização: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja; capela de Nossa Senhora da Piedade

N.º inventário: DLF-Bata.16

Descrição e comentário:

Com grande hieratismo e frontalidade, própria de uma escultura talhada diretamente no bloco de pedra, repousa o corpo de Cristo no colo da Virgem, que O segura pelos ombros com a mão direita. Na esquerda, sustém a mão direita do Filho. Apesar da sua dureza e arcaísmo, é notável, nesta imagem, a subtil inclinação do corpo morto, recortado em belas curvas contra o vestido de Nossa Senhora. O desgosto patente no olhar de Maria não é desvirtuado por outros jogos de curvas do véu, completados, na parte inferior da composição, pelos do próprio vestido. A peça foi integralmente repolicromada, pelo menos, no século XVII, conforme atesta a decoração do vestido. Este exemplar é provavelmente uma das primeiras imagens de devoção destinadas a altares da oficina da Batalha, a que se ligam os nomes de Gil Eanes e João Afonso. De facto, podemos compará-lo, por exemplo, à imagem do mesmo tema atribuída a João Afonso que se encontra na Capela de Nossa Senhora do Pranto da Vila de Pereira, perto de Montemor-o-Velho (P. DIAS, 2003: 180).

PR



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

Cat. 11

S. MIGUEL

Data/época: Meados do século XV
Oficina: Oficina do Mosteiro da Batalha
Técnica: Escultura de calcário policromada

Dimensões
(alt. x larg. x prof.): 143,5 x 60 x 40 cm

Proprietário: Estado Português / Direção-Geral do Património Cultural

Proveniência: Mosteiro de Santa Maria da Vitória; igreja; Capela do Fundador; altar do infante D. Pedro (na primeira edícula da parede nascente, desde norte)

Localização: Museu da Comunidade Concelhia da Batalha

N.º inventário: MB29

Descrição e comentário:

Envergando armadura, manto e diadema, o arcanjo subjuga a seus pés um demónio, em que espetava uma lança, segura numa das mãos, enquanto da outra pendia a balança com que pesava as almas, elementos hoje desaparecidos mas comuns na iconografia de obras congéneres. A peça é de uma qualidade assinalável, tanto no tratamento da indumentária como no da fisionomia. Apresentada em *contrapposto*, a figura recorda, na atitude, outras obras da oficina do Mosteiro da Batalha, especialmente o São Miguel da igreja de S. Miguel do Castelo, de Montemor-o-Velho, conservada no Museu Nacional de Machado de Castro (inv. MNMC 4056; P. DIAS, 2003: 175), uma das encomendas do Duque de Coimbra para as igrejas dos seus domínios. Pela escala, relação com a pintura mural decorativa do primeiro arranjo da edícula destinada ao altar do infante D. Pedro, na Capela do Fundador, qualidade e enquadramento plausível da encomenda,

esta imagem destinou-se com toda a probabilidade àquele altar. A apresentação da escultura contra um fundo de pintura decorativa representando a balança heráldica de D. Pedro, à maneira de uma peça têxtil, assenta no mesmo princípio do fundo adamacado utilizado no tríptico do infante D. Fernando (Cat. 26) Da policromia observam-se apenas vestígios de camadas de preparação.

PR



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

Cat.12

S. SEBASTIÃO*Data/época:* Segunda metade do século XV*Oficina:* Oficina do Mosteiro da Batalha*Técnica:* Escultura de calcário*Dimensões**(alt. x larg. x prof.):* 57 x 33 x 25,5 cm*Proprietário:* Estado Português / Direção-Geral do Património Cultural*Proveniência:* Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja; capela de S. Miguel (antiga capela de S. Sebastião) (?)*Localização:* Reserva museológica do Mosteiro de Santa Maria da Vitória*N.º inventário:* MB39*Descrição e comentário:*

Conservam-se três fragmentos desta imagem: dois deles pertencentes ao tronco da figura e unidos entre si; um outro com os pés e a base, sem ligação aos demais. Em todos eles se destaca a esbeltez da figura do santo, amarrado a um tronco e perfurado pelas setas do seu martírio, que, neste como em tantos outros casos, eram amovíveis. Ressalvando a limitação de apenas dispormos de fragmentos, é possível encontrar paralelismos formais em alguns exemplares da mesma iconografia, nomeadamente o S. Sebastião redescoberto durante as escavações arqueológicas de 1992, no Convento de S. Francisco de Santarém, que faz parte de uma produção tardo-quadrocentista estremenha (M. M. B. M. RAMALHO, et al., 1997: 17).

PR



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

Cat.13

SANTA BÁRBARA*Data/época:* Meados do século XV*Oficina:* Oficina do Mosteiro da Batalha*Técnica:* Escultura de calcário policromada*Dimensões**(alt. x larg. x prof.):* 128 x 52 x 38 cm*Proprietário:* Estado Português / Direção-Geral do Património Cultural*Proveniência:* Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja; capela de Santa Bárbara*Localização:* Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja; capela do Santíssimo Sacramento (antiga capela de Santa Bárbara)*N.º inventário:* MB17*Descrição e comentário:*

Composta de três fragmentos atualmente unidos entre si, Santa Bárbara apresenta-se na iconografia mais habitual, segurando a torre em que foi encerrada por seu pai, na mão esquerda, e a pluma da imortalidade, na direita. A torre, de base circular, a que se acrescentam dois andares de planta octogonal, possui uma porta e vários orifícios, a que parecem juntar-se, no que resta do último andar, as três janelas conotadas por Bárbara com a Santíssima Trindade, o que lhe valeria a morte às mãos do próprio pai, logo fulminado por um raio. Luxuosamente vestida, enverga vestido e manto duplo: o da frente, debruado a galão; o das costas a aljôfar. Sobre a base, de recorte octogonal irregular, descobre-se o sapato do pé esquerdo. A qualidade da peça manifesta-se tanto na graciosidade da figura como no tratamento elaborado da indumentária.

PR



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

Cat.14

S. DOMINGOS*Data/época:* Século XVII*Oficina:* Oficina do Mosteiro da Batalha*Técnica:* Escultura de calcário*Dimensões**(alt. x larg. x prof.):* 78 x 27 x 21 cm*Proprietário:* Estado Português / Direção-Geral do Património Cultural*Proveniência:* Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; antigo nicho sobre o portal manuelino que atualmente dá acesso à Adegas dos Frades*Localização:* Reserva museológica do Mosteiro de Santa Maria da Vitória*N.º inventário:* MB14*Descrição e comentário:*

De grande sobriedade, destinou-se esta imagem a um nicho sobranceiro ao portal manuelino do “Capítulo velho”, que atualmente dá acesso à denominada Adegas dos Frades. O nicho era orlado por decoração seiscentista afim da dos retábulos de estilo nacional, sendo o conjunto completado pelo escudo da Ordem dos Pregadores, aos pés do santo, ambos policromados, segundo o que se pode apreciar de uma fotografia de 1868 (C. T. THOMPSON, 1868; fotografia n.º 10). Sem outros atributos, além do rosário, a imagem atesta a continuidade de uma tradição escultórica local, adaptada às exigências estéticas da Contra-Reforma.

PR



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

Cat.15

CRISTO CRUCIFICADO*Data/época:* Século XVII*Oficina:* Oficina portuguesa*Técnica:* Escultura de madeira policromada*Dimensões**(alt. x larg. x prof.):* Cristo – 154 x 141 x 39,5 cm;
cruz – 236,5 x 154,5 x 4,3 cm*Proprietário:* Diocese de Leiria-Fátima*Proveniência:* Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja; retábulo de Jesus (?)*Localização:* Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja; capela-mor*N.º inventário:* DLF-Bata.13*Descrição e comentário:*

A longilínea imagem de Cristo Crucificado estaria, muito provavelmente, destinada ao culto no nicho central da secção inferior do retábulo de Jesus, localizado, até 1945, no topo norte da igreja do Mosteiro (Cat.6). Permitem-no afirmar o estilo e a cronologia da peça, o seu encaixe iconográfico, a escala condizente com a das pinturas que ladeiam o nicho referido, e o achatamento da própria figura.

Apesar de um manifesto arcaísmo técnico, evidenciado pela rigidez dos membros, acentuando-se no tenso paralelismo das pernas, e da severidade das linhas do cendal, caído em pregas retilíneas, tanto a obra do entalhador como a intervenção do pintor revelam virtualidades assinaláveis no que diz respeito à sua conceção material. Atestam-no, por um lado, o que, na parte posterior da cabeça, ainda se pode ver da primitiva coroa de espinhos, esculpida juntamente com a cabeça e não justaposta, como aquela que a



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

veio substituir e ocultar a original; e, por outro lado, a policromia fina e elaborada do rosto, a única que escapou a uma repintura quase integral da peça, em data incerta.

Evidenciando o sofrimento suportado durante o percurso da Paixão até ao momento último na cruz, como revelam as múltiplas feridas corporais abertas pelos cravos e pela lança do centurião romano, a figura de Cristo expirante, de expressão em verdadeira agonia, mostra um rosto macilento aspergido de gotas de sangue, com o olhar entorpecido e boca semiaberta, num dramatismo acentuado através do uso de lacas de muito bom efeito. A figura foi entalhada numa só peça de madeira, à exceção dos braços, ligados ao corpo por meio de taleiras, cujas cavilhas são visíveis através da policromia. Uma segunda pintura da imagem foi patinada com o objetivo de a aproximar da mais bem conseguida tez do rosto exangue.

A cruz, de madeira densa, é aparentemente a original, tendo a fixação da figura sido realizada através de um gancho de suspensão em ferro à altura da cintura e de três cravos, sendo os das mãos originais, de madeira, e o dos pés, introduzido em época mais recente, de ferro. O rolo desproporcional que atualmente se encontra no topo com a inscrição "INRI" não é original, conforme provam a caligrafia, a pintura tosca, a madeira de menor qualidade (pinho) e o empalme praticado no topo da cruz para o encaixar, a que parece ter-se vindo juntar um recorte inusitado do mesmo.

MP

Cat.16

S. DOMINGOS

<i>Data/época:</i>	Século XVII
<i>Oficina:</i>	Oficina portuguesa
<i>Técnica:</i>	Escultura de madeira policromada
<i>Dimensões (alt. x larg. x prof.):</i>	147 X 73,6 X 35,50 cm
<i>Conjunto:</i>	Com S. Francisco (Cat.17)
<i>Proprietário:</i>	Diocese de Leiria-Fátima
<i>Proveniência:</i>	Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja
<i>Localização:</i>	Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja; capela-mor
<i>N.º inventário:</i>	DLF-Bata.05

Descrição e comentário:

São Domingos de Gusmão, o fundador da Ordem dos Pregadores a que pertenciam os frades do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha, é nesta escultura representado a envergar túnica e escapulário brancos sob capa preta, esvoaçante e caída sobre os antebraços, e larga capucha igualmente preta mas branca na face interior. Sob o longo hábito branco desponta, timidamente, a extremidade da bota de igual coloração negra.

O santo castelhano surge em pose de triunfante orador, de braços soerguidos, mãos abertas e corpo ligeiramente torcido, como que captado no momento de uma pregação contra os Albigenses ou da proclamação do Evangelho, dois dos episódios biográficos mais reproduzidos na arte sacra europeia. De olhar expressivo, São Domingos é aqui figurado com a boca semiaberta, rosto de farta barba ondulada e volumoso cabelo encaracolado, castanhos, com



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

tonsura no topo da cabeça, onde se encontra um orifício em que assentaria, certamente, um resplendor.

Sobre a base octogonal, branca como as vestes, encontra-se deitado, junto aos pés do famoso pregador de Toulouse, um dos seus atributos mais comuns, o cão, de cabeça erguida, cuja boca aberta sugere o encaixe de uma tocha acesa, usualmente representada na sua iconografia, em alusão à guarda da Fé, um fiel *Domini Canis*.

Sendo os olhos de vidro, foram os mesmos montados pelo interior da cabeça da imagem, aparentemente executada em separado. Os dedos das mãos foram mutilados na sua quase totalidade, verificando-se igualmente danos e lacunas na base.

A policromia original foi preservada apenas nas carnações, cabelos e barbas, sendo de uma qualidade elevadíssima, em acordo perfeito com a da escultura. O hábito, o cão e o sapato foram completamente repintados, em época indeterminada, de um modo tosco e descuidado. As principais particularidades que balizam esta imagem no período barroco residem no tratamento conferido aos cabelos, sinuosamente encaracolados, na expressividade do rosto e nos movimentos ondulatórios, ainda que sóbrios, do hábito monacal. Estas mesmas características de tratamento do rosto, associadas às dimensões de ambas as peças, permitem associar a imagem de São Domingos à mesma oficina executora da escultura de São Francisco de Assis (Cat. 17).

MP

Cat. 17

S. FRANCISCO

Data/época: Século XVIII

Oficina: Oficina portuguesa

Técnica: Escultura de madeira policromada

Dimensões

(*alt. x larg. x prof.*): 145,4 X 67,5 X 58 cm

Conjunto: Com S. Domingos (Cat. 16)

Proprietário: Diocese de Leiria-Fátima

Proveniência: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja

Localização: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja; capela-mor

N.º inventário: DLF-Bata.02

Descrição e comentário:

São Francisco de Assis, o criador do revolucionário movimento caritativo e assistencial junto dos mais desfavorecidos que estaria na origem da fundação da Ordem Franciscana, é representado descalço e envergando hábito negro (em vez do tradicional castanho aqui obliterado pela última pintura), de mangas volumosas, com acentuadas pregas e capucha talhada nas costas em forma triangular, cingido na cintura por cordão, de volta dupla e com dois nós, certamente em correspondência com os votos professados. Com a perna direita ligeiramente fletida, conferindo assim algum dinamismo de movimento a esta imagem escultórica, o *Poverello* da Porciúncula segura um crucifixo, que admira com verdadeira contemplação emotiva, comoção que lhe transfigura as feições em busca do consolo em Cristo Crucificado. O rosto, de incisiva perfeição anatómica e enérgica plasticidade, surge barbado, de cor castanha, coloração idêntica ao do volumoso cabelo encaracolado



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

que delimita a tonsura no topo do crânio. Os olhos são de vidro, montados pelo interior da cabeça, que foi seccionada para esse efeito previamente à aplicação do preparo da policromia. Um orifício no topo da cabeça acusa a aplicação de um resplendor. As lacunas da peça escultórica circunscrevem-se aos dedos mutilados da mão direita e a boa parte do pé direito, atacado por inseto xilófago, e à base de suporte da imagem devocional, octogonal, com pequena fenda e falhas na policromia marmoreada.

São Francisco exibe a figura do Crucificado, coroado de espinhos e pregado na cruz, coberto somente pelo cendal branco.

A policromia original foi preservada apenas nas carnações, cabelos e barba, sendo de qualidade excelente. O hábito foi completamente repintado, em época indeterminada, de forma pouco aprimorada, com numerosos escorrimentos e sobreposições a áreas policromas contíguas. As semelhanças técnicas da execução do rosto, embora de maior expressão emotiva face ao da escultura de São Domingos de Gusmão (Cat. 16), sugerem uma mesma proveniência.

MP

Cat. 18

SANTA JOANA PRINCESA

Data/época: Século XVIII

Oficina: Oficina portuguesa

Técnica: Escultura de madeira policromada

Dimensões

(alt. x larg. x prof.): 123,5 X 56,5 X 37 cm

Proprietário: Diocese de Leiria-Fátima

Proveniência: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja

Localização: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja; capela-mor

N.º inventário: DLF-Bata.19

Descrição e comentário:

Manifestando desde tenra idade uma especial afeição pela vida religiosa, a beata Joana Princesa, a infanta portuguesa descendente de D. Afonso V que decidiu abandonar o ambiente palaciano faustoso e ingressar na austera vida monástica, surge aqui representada envergando túnica e hábito brancos, ornado por elaboradas composições florais semelhantes ao tratamento decorativo dos tecidos de damasco, e cingidos por cinto preto.

O escapulário, branco, tem acentuadas pregas pendentes, com igual tratamento ornamental dourado, e a longa e volumosa capa negra, presa por firmal floreado dourado, está alteada pelo braço esquerdo e enrodilhada sobre o joelho, enquanto em baixo, sob o longo hábito de dominicana, despontam os sapatos pretos. O delicado e extasiado rosto é delimitado pelo cordão torcido do toucado, branco e serpenteado, sobre o qual cai um esvoaçante véu preto, preso por coroa de espinhos, de ramos entrançados e de cor verde.



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

Como principal atributo da sua condição vivencial na Fé Cristã, de rigorosa disciplina penitencial, sustém na mão direita uma caveira; na esquerda, entreaberta e elevada, cruzada pelo olhar fixo, é provável que empunhasse um crucifixo, elemento recorrente na iconografia da santa.

A base de suporte, marmoreada a vermelho e dotada com a legenda, a letras pretas, "S. IONA PRINÇEZA", foi dotada, na secção frontal, de um aparatoso escudo formado por cartela estilizada, encimado por uma coroa aberta e ladeado por duas palmas verdes truncadas por coroas douradas. O interior bipartido, usual na heráldica das infantas portuguesas, deixa ainda contemplar, no campo da direita, o escudo das armas de Portugal, e no da esquerda, o brasão da Ordem dominicana, com a cruz de braços flordelizados em alternante composição branca e preta. Na secção inferior do brasão, profundamente danificada, surgem vestígios de uma anterior legenda votiva com letras inscritas a preto.

Apesar de o manto e os sapatos terem sido severamente repintados, a policromia original revela ainda qualidades assinaláveis, nomeadamente no que diz respeito à decoração esgrafitada e puncionada da túnica e do escapulário, ainda visíveis, apesar do prático desaparecimento da camada superior branca.

A plasticidade dos panejamentos e a forte teatralização dos movimentos, assim como o elaborado escudo inferior, constituem os elementos estilísticos da linguagem estereotipada das correntes artísticas do Barroco português.

MP

Cat. 19

S. JACINTO

Data/época: Século XVIII

Oficina: Oficina portuguesa

Técnica: Escultura de madeira policromada

Dimensões

(alt. x larg. x prof.): 93 cm X 36,4 X 25 cm

Proprietário: Diocese de Leiria-Fátima

Proveniência: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja

Localização: Igreja matriz da Batalha

N.º inventário: DLF-Bata.46

Descrição e comentário:

São Jacinto de Cracóvia, o frade pregador polaco que recebeu o hábito dominicano das mãos de São Domingos, surge representado vestido de túnica branca, ornada com elementos florais dourados e cingida por cinto preto, sobre o qual passa o escapulário branco, delimitado por largo galão dourado de idêntica policromia e decoração. Veste capa preta, caída sobre os antebraços e profusamente adornada com florões, volutas e concheados dourados, e sobrecapa, abotoada à frente e com decoração em ziguezague entramado dourado. Em baixo, sob o longo hábito branco e dourado, surge o calçado preto, assente diretamente na base de sustentação poligonal e marmoreada a verde.

O apóstolo da Polónia, como é habitualmente conhecido, apresenta os braços soerguidos mas de mãos vazias, embora o olhar fixo na sua direção sugira que segurasse alguns dos seus atributos mais comuns, como uma píxide ou uma imagem da Virgem Maria. São Jacinto foi figurado com longos cabelos, ondulados e negros, e barba e bigode de idêntica cor.



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

De porte muito delicado e vulto um tanto achatado, destaca-se esta imagem, concebida para um nicho, pela qualidade e riqueza da sua decoração esgrafitada e puncionada, tratada com tanto ou mais refinamento nas superfícies não expostas do que nas demais. As dinâmicas estilísticas conferidas pela simetria da cabeleira, a volumetria geral da peça e o volume da sobrecapa, bem como os trabalhos de esgrafito e douradura acusam, indubitavelmente, o legado da escultura barroca que se manifestaria com idênticas premissas no período artístico seguinte, o Rococó.

MP

Cat.20

S. JOAQUIM

<i>Data/época:</i>	Século XVIII
<i>Oficina:</i>	Oficina portuguesa
<i>Técnica:</i>	Escultura de madeira policromada
<i>Dimensões (alt. x larg. x prof.):</i>	98 X 39 X 26,5 cm
<i>Conjunto:</i>	Com Santa Ana (Cat.21)
<i>Proprietário:</i>	Diocese de Leiria-Fátima
<i>Proveniência:</i>	Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja
<i>Localização:</i>	Igreja matriz da Batalha
<i>N.º inventário:</i>	DLF-Bata.44

Descrição e comentário:

Descendente da Casa de David, São Joaquim, o esposo de Santa Ana e pai da Virgem Maria, apresenta-se vestido com túnica verde, profusamente ornada com composições florais esgrafitadas, e manto vermelho, com decoração vegetalista executada na mesma técnica, passado pelo ombro esquerdo e preso, à frente, na faixa dourada que cinge a túnica. Ambas as peças de indumentária são debruadas por um galão dourado que contrasta com o negro dos botins.

De braço direito fletido sobre o peito e o esquerdo soerguido, sugerindo a posição da mão a posse de um objecto, entretanto desaparecido, o santo nazareno de sisuda expressão revela entre os cabelos ondulados pretos certa calvície e o rosto com farta barba, também negra. A base de suporte é octogonal e marmoreada em tons castanhos.

Os elementos estilísticos e materiais da imagem escultórica de São Joaquim, a par da aproximação das suas dimensões, deixam assim entender uma mesma proveniência oficial da escultura de Santa Ana (Cat.21).

MP



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

Cat.21

SANTA ANA

Data/época: Século XVIII
Oficina: Oficina portuguesa
Técnica: Escultura de madeira policromada

Dimensões
(alt. x larg. x prof.): 98 X 45 X 31,5 cm

Conjunto: Com S. Joaquim (Cat.20)

Proprietário: Diocese de Leiria-Fátima

Proveniência: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja

Localização: Igreja matriz da Batalha

N.º inventário: DLF-Bata.45

Descrição e comentário:

A Mãe da Virgem Maria é representada em longo vestido azul ornado de motivos vegetalistas e florais puncionados e esgrafitados, cingido na cintura e de pregas caídas que cobrem os pés. Sobre a cabeça, coberta por véu dourado cruzado no peito, passa a capa, igualmente dourada e profusamente adornada de composições florais, revelando o avesso da peça, presa pelos braços e cobrindo o joelho da perna direita, um tom purpurado. Enverga ainda um mantelete de coloração esverdeada, caído pelas costas, com florões esgrafitados e um debrum igualmente dourado.

Santa Ana é apresentada em pose estática e rígida, de rosto inexpressivo e olhar disperso. De braços soerguidos ao nível do peito, segura, na mão esquerda, um comprido livro fechado, de capas pretas, atributo da sua condição de diletta mestra junto de Maria Santíssima, a quem ensinou, de acordo com a tradição bíblica, as primeiras letras. A base, octognal, foi marmoreada em tons esverdeados.

Como já foi salientado, a presença de elementos estilísticos e materiais idênticos e as dimensões aproximadas desta imagem com a de São Joaquim permitem supor um mesmo executor.

MP



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

Cat.22

CRISTO MORTO

Data/época: Século XVIII
Oficina: Oficina portuguesa
Técnica: Escultura de madeira policromada

Dimensões
(alt. x larg. x prof.): 27 x 165 x 59 cm

Proprietário: Diocese de Leiria-Fátima

Proveniência: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; sacristia

Localização: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja; capela de Nossa Senhora da Piedade

N.º inventário: DLF-Bata.17

Descrição e comentário:

Numa envolvente composição dramática surge o cadáver de Cristo, em descanso, coberto apenas por um diminuto cendal branco de panos cruzados e caídos.

Com rigorosas proporções anatómicas e carnações corporais, o cadáver do Salvador testemunha o martírio sofrido durante o percurso e o momento final da Paixão, realçado pelos vestígios de sangue e pelas perturbantes feridas abertas sobre a anca, no ombro direito e nos joelhos. De igual modo, além das gotejantes linhas de sangue, impressionam as marcas das chagas deixadas pelos cravos nas mãos e nos pés, assim como pela coroa de espinhos na fronte, entretanto removidos do momento captado. Enquanto o braço direito está tombado, o esquerdo repousa, harmoniosamente, sobre a zona abdominal, apresentando as mãos uma execução verdadeiramente realista.



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

Ligeiramente inclinada para o flanco direito, a cabeça é reveladora de um minucioso trabalho anatómico, através do qual se materializou um rosto de forte expressão padecida mas de vigorosa serenidade, como bem ilustram olhos cerrados e a boca entreaberta. O rosto é circunscrito pela barba e pelos longos cabelos caídos em sinuosas madeixas pelos ombros.

O santo cadáver, amortalhado, está depositado numa maquete fúnebre, uma “urna para o Senhor morto com seus recortes de talha que faça uista ao mesmo cayxam que serve de sepulcro ao mesmo Senhor”, executada em 1775 pelo mestre António Pereira da Silva (S. A. GOMES, 1997: 306). Está assente em quatro pés e envidraçada na portada frontal, ornamentada nos ângulos frontais por grinaldas floreadas pendentes, tendo no topo uma composição formando um florão central composto por aletas justapostas e abertas sobre motivos concheados e vegetalistas.

MP

Cat.23

CALVÁRIO

Data/época: Primeiro quartel do século XVI

Oficina: Desconhecida

Técnica: Pintura mural a fresco

*Dimensões
(alt. x larg.):* 220 x 176 cm

Proprietário: Estado Português / Direção-Geral do Património Cultural

Localização: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; Claustro Real; nave sul

Bibliografia: *Frescos*, 1937: 21, figs. 35 e 36; *MURAL DA HISTÓRIA*, 2009: 6-14

Descrição e comentário:

Apesar das inúmeras e extensas lacunas, resultantes da queda do reboco, registada já em 1937, é ainda reconhecível o tema e a composição desta pintura. O centro é dominado pela cruz, de cujo topo pende a coroa de espinhos e a que se sobrepõe o *titulus* inscrito “INRI”. Sobre um dos braços, à esquerda, veem-se os açoites e, junto destes, tal como no lugar dos pés de Cristo, cravos. O conjunto dos instrumentos da Paixão é completado pelo martelo, caído por terra, à direita. Junto ao pé da cruz, segura por cunhas de madeira e pedras, observam-se ainda um crânio e um fémur. Menos claro o significado do último, é comum a presença do crânio neste tipo de representação, não apenas por o Gólgota ser literalmente “o lugar da caveira”, mas também por se ter identificado o mesmo com o crânio de Adão, apresentado em relação com a redenção eucarística do pecado original. A cruz, em primeiro plano, recorta-se contra uma paisagem de colinas alternadas, ao fundo da qual aparece Jerusalém amuralhada. No mesmo plano, mas com uma altura desproporcionada, algumas árvores, predominantemente



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

ciprestes, procuram o equilíbrio compositivo com o plano frontal. A pintura é emoldurada por um cordão e assenta numa barra, ambos igualmente pintados.

Executada de modo expedito, conforme exigia a técnica do fresco – aqui reconhecível pela paleta e pigmentos empregados, bem como pela transparência da matéria –, a pintura é necessariamente pouco sofisticada por ter sido realizada num único dia de trabalho (não se detetam outras *giornate*). A paleta, limitada aos ocres, verde de malaquite, branco de cal apagada e suas misturas, é típica do fresco. É certamente obra de artista ou oficina itinerante, a quem pertencem os dois outros frescos existentes nas naves poente e norte do claustro.

PR

Cat.24

S. PAULO

Data/época: Primeiro quartel do século XVI

Oficina: Desconhecida

Técnica: Pintura mural a fresco

Dimensões

(alt. x larg. x prof.): 218 x 177 cm

Proprietário: Estado Português / Direção-Geral do Património Cultural

Localização: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; Claustro Real; nave poente

Bibliografia: *Frescos*, 1937: 21, figs. 37; *MURAL DA HISTÓRIA*, 2009: 15-24

Descrição e comentário:

S. Paulo, calvo e de longas barbas, com os seus atributos habituais – a espada e o livro – ocupa o centro da composição, envergando uma dalmática de brocado e manto vermelho. Recorta-se contra um fundo de paisagem, em que a profundidade é indicada por uma sequência alternada de montículos. À esquerda, em plano fundeiro, divisa-se uma pequena igreja, com torre e campanário e, a cada lado, no mesmo plano, árvores esguias – ciprestes, à esquerda, e uma outra, de copa redonda, à direita. O tema é apresentado no interior de uma moldura perspeticada, contituída por um arco suportado por duas colunas tardo-góticas, de fuste decorado, assentes numa soleira.

Executada de modo expedito, conforme exigia a técnica do fresco – aqui reconhecível pela paleta e pigmentos empregados, bem como pela transparência da matéria –, a pintura é necessariamente pouco sofisticada por ter sido realizada num único dia de trabalho (não se detetam outras *giornate*). A paleta, limitada aos ocres, verde de malaquite, branco de cal apagada e suas misturas, é típica

do fresco. É certamente obra de artista ou oficina itinerante, a quem pertencem os dois outros frescos existentes nas naves norte e sul do claustro.

PR



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

Cat.25

S. JOÃO EVANGELISTA

Data/época: Primeiro quartel do século XVI

Oficina: Desconhecida

Técnica: Pintura mural a fresco

*Dimensões
(alt. x larg. x prof.):* 184 x 138 cm

Proprietário: Estado Português / Direção-Geral do Património Cultural

Localização: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; Claustro Real; nave norte

Bibliografia: *Frescos*, 1937: 21, figs. 38;
MURAL DA HISTÓRIA, 2009: 25-36

Descrição e comentário:

Ao centro da composição e em plano principal, S. João, na versão juvenil e imberbe, vestindo camisa e túnica brancas, coberto por manto vermelho, segura, na mão esquerda, o cálice do veneno com que o tentaram matar e abençoa com a dextra. Em vez da comum serpente, que representa o demónio (enquanto o cálice simboliza a fé cristã), vê-se um pequeno dragão, ainda tributário da tradição iconográfica medieval. Aos pés, à esquerda, a águia, seu atributo alado, pousada sobre os escritos do evangelista, estende-lhe um tinteiro com o bico. Recortam-se estes motivos contra um fundo de paisagem, em que a profundidade é indicada por uma sequência alternada de montículos. À esquerda, em plano fundeiro, divisa-se uma pequena igreja, com campanário e, a cada lado, no mesmo plano, árvores esguias – ciprestes, à direita, e uma outra, de copa redonda, à esquerda. O tema é apresentado no interior de uma moldura perspetivada, contida por um arco suportado por duas colunas tardo-góticas, de fuste decorado, assentes numa soleira.

Executada de modo expedito, conforme exigia a técnica do fresco – aqui reconhecível pela paleta e pigmentos empregados, bem como pela transparência da matéria –, a pintura é necessariamente pouco sofisticada por ter sido realizada num único dia de trabalho (não se detetam outras *giornate*). A paleta, limitada aos ocres, verde de malaquite, branco de cal apagada e suas misturas, é típica do fresco. É certamente obra de artista ou oficina itinerante, a quem pertencem os dois outros frescos existentes nas naves poente e sul do claustro.

PR



Fotografia: ADF/José Paulo Ruas

Cat.26

TRÍPTICO DO INFANTE D. FERNANDO

Data/época: C. 1451

Autor: João Afonso (?)

Técnica: Pintura sobre madeira de carvalho

*Dimensões
(alt. x larg. x prof.):* 110,5 x 140,5 cm

Proprietário: Estado Português / Direção-Geral do Património Cultural

Proveniência: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; Capela do Fundador; altar do infante D. Henrique (na segunda edícula da parede nascente, desde norte)

Localização: Museu Nacional de Arte Antiga

N.º Inventário: MNAA 1877 Pint

Bibliografia: J. A. S. CARVALHO, 1995: 477-478; J. A. S. CARVALHO e M. J. V. CARVALHO, 2002; P. DIAS e V. SERRÃO, 1986: 168; J. FIGUEIREDO, 1910; P. FLOR, 2010: 176; L. A. FONSECA, 1993; J.-A. FRANÇA, 1981; S. A. GOMES, 1990:115-116; IDEM, 1992; A. GUSMÃO, 1948 e 1951; D. MARKL, 1995: 273-275; M. J. MENDONÇA, 1940; J. SARAIVA, 1925.
Ficha de inventário da peça, consultada a 13 de novembro de 2013, em <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=251289>

Descrição e comentário:

O Infante D. Fernando foi o último filho dos reis D. João I e D. Filipa de Lencastre. Nasceu em Santarém, em 1402, e viria a falecer, em cativo, na cidade de Fez, a 5 de junho de 1443. Recebeu uma educação esmerada e alimentou um gosto particular pela área da espiritualidade de que é prova a sua grande biblioteca, para os cânones da época, toda ela preenchida por livros próprios da liturgia e do ofício divinos e por textos patrísticos. Foi nomeado governador da Ordem de Avis, com casa própria, como infante real, embora entendesse que a dotação que lhe cabia era “pouquidade”. É conhecido o facto de ter sido proposto para o cardinalato, pelo papa Eugénio IV, mas a proposta foi rejeitada. Em 1437, embarca na armada portuguesa, comandada por seu irmão, o Infante D. Henrique, com o desiderato da conquista de Tânger, empreendimento militar que se revelou desastroso.

D. Fernando ficaria refém de Lazaraque, como penhor de que os portugueses devolveriam Ceuta aos marroquinos. É conhecido o desenlace desta história. Nas Cortes de Leiria de 1438, vence a opção por manter Ceuta com orientação de se ordenarem outras diligências militares e diplomáticas, efetivamente levadas a cabo mas sem sucesso, para a libertação do Infante cativo. A 5 de junho de 1443, D. Fernando sucumbia no seu cativeiro no meio de grandes humilhações e sofrimentos corporais. Os seus biógrafos quatrocentistas dão dele uma visão de príncipe cristianíssimo e de um fiel imitador da vida e da paixão dolorosa de Cristo, um *alter Christus*, bem condicente com os modelos de perfeição cristã estimulados pelas correntes espirituais da *devotio moderna* quatrocentista.

A 8 de janeiro de 1444, vemos o Regente D. Pedro, em nome do Rei, a dotar-lhe capela de missas no Mosteiro da Batalha. O infante D. Henrique, em 1451, no contexto da chegada a Portugal das primeiras relíquias do “Infante Mártir”, institui aqui uma missa cantada pela alma do irmão, recebendo ofícios litúrgicos festivos próprios dos Mártires. Em 1472, chegam à Batalha as ossadas de D. Fernando. Deve datar desta época, sensivelmente, a redação



Fotografia: ADF/José Pessoa

do *Martyrium pariter et gesta magnifici et potentis infantis domni Fernandi*, enviado para a Santa Sé (Biblioteca Vaticana, cód. 3634). Não existe confirmação documental de que o infante possa ter sido beatificado, em 1470, pelo papa Paulo II. O Infante recebeu culto, todavia, na Batalha, impulsionado pela família real e pelos frades dominicanos desde a década de 1440. A evolução deste culto, todavia, levou a que um bispo de Leiria especialmente purista da ortodoxia católica, D. Martim Afonso Mexia (1605 e 1615), o tivesse interditado.

O retábulo dito do infante Santo corresponde a um ato memorial, com significado social, naturalmente, para a realeza portuguesa de Quatrocentos. A sua composição estética e simbólica, todavia, afirma a profunda crença, por parte da Ínclita Geração, especialmente o seu mentor e encomendante, o Infante D. Henrique, nas virtudes heroicas do seu irmão. No painel central do retábulo, sobre um fundo adamascado de vermelho e dourado, mostra-se o vulto inteiro do infante, carregado de uma dignidade hierática, envelhecido, trajando camisa vermelha e opa negra, segurando nas mãos descaídas o cabo dos grilhões que lhe acorrentavam os pés, rosto macilento e pálido, os olhos amendoados e mortiços, gorro magrebino na cabeça, cabelos longos pelos ombros, a barba enorme mas cuidada, absorto num silêncio interpelador.

Um desenho quatrocentista deste painel, anexo ao citado manuscrito dos *Martyrium pariter et gesta*, acima referido, copia o painel central do retábulo. Nesta imagem, datada de cerca de 1472, entre a divisa do Infante Santo (*“Bien me plet”*) e o seu brasão, surge D. Fernando, não frontal mas ligeiramente voltado para a sua esquerda, com o figurino que encontramos no painel do retábulo,

mostrando, todavia, pormenores simbólicos como as três coroas, aos pés do Infante, alusivas, de acordo com a identificação do próprio desenho, ao *diabolus*, ao *mundus* e ao *odio*.

O retábulo foi produzido tendo em conta as características do altar a que se destinava e do espaço em que se integraria, a Capela do Fundador, toda ela enobrecida de vitrais, de pintura mural, de imaginária gótica, como sucedia com o altar de D. João I e de D. Filipa de Lencastre, e certamente de tapeçarias e outros panejamentos ornamentais, para além das alfaias e paramentos próprios de cada capela e altar. O pintor responsável por este painel teve em atenção, seguramente, o espaço a que ele se destinava. É bem provável que tenha sido obra do pintor régio oficial no estaleiro da Batalha, João Afonso, ativo no monumento nos anos de 1449 e 1450, pelo menos, do qual sabemos que tinha oficina, em Leiria, já na década de 1430, onde recebia encomenda artística de outros grandes senhores como fosse, por exemplo, de D. Estêvão de Aguiar, dom abade de Alcobaça, depois de uma longa estada em terras itálicas.

Pinturas murais com temas adamascados, enriquecidos pelas empresas heráldicas dos respetivos titulares, revestiam, também, as paredes dos arcossólios dos altares e dos túmulos dos infantes, na Capela do Fundador, podendo hoje em dia ver-se fragmentos dessa decoração mural na antiga capela de D. Pedro, consagrada a S. Miguel, e no túmulo do Infante D. Henrique, enquanto no túmulo do infante D. João foram lavradas bolsas carregadas de vieiras, alusão ao culto jacobeu de cuja Ordem Militar o tumultado foi governador.

SAG

Cat.27

O TRÂNSITO DA VIRGEM

<i>Data/época:</i>	C. 1525 - 1540
<i>Autor:</i>	Cristóvão de Figueiredo
<i>Técnica:</i>	Pintura a óleo sobre madeira de carvalho
<i>Dimensões (alt. x larg.):</i>	79 x 88 cm
<i>Proprietário:</i>	Estado Português / Direção-Geral do Património Cultural
<i>Proveniência:</i>	Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; Capela do Fundador; altar de D. João I e D. Filipa de Lencastre
<i>Localização:</i>	Museu Nacional de Arte Antiga
<i>N.º Inventário:</i>	MNAA 63 Pint
<i>Bibliografia:</i>	J. A. S. CARVALHO, 1991: 84-86; F. GONÇALVES, 1990: 48-49; P. REDOL, 1992 Ficha de inventário da peça, consultada a 14 de novembro de 2013, em <i>http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=248869</i>

Descrição e comentário:

O painel do Trânsito da Virgem fazia parte do altar de D. João I e sua mulher, na Capela do Fundador, conforme atesta o inventário de 1823 (S. A. GOMES, 1997: 239). Foi retirado aquando das intervenções de restauro realizadas por Mousinho de Albuquerque, na Batalha, entre 1840 e 1843, e enviado para o depósito da Academia de Belas Artes (J. A. S. CARVALHO, 1991: 84-86). A pintura, atribuída a Cristóvão de Figueiredo, representa um episódio do ciclo da Virgem: o momento do seu passamento.

O tema não aparece na Bíblia, procedendo na realidade dos Evangelhos Apócrifos. Estes contavam que, tendo sido avisada pelo anjo São Miguel da sua morte iminente, a Virgem teria recebido a visita dos doze Apóstolos, milagrosamente vindos do céu para a acompanhar na sua última hora.

O tema gerou sempre alguma dificuldade compositiva aos artistas devido à necessidade de representar um tão grande número de personagens num espaço reduzido, dando o devido destaque, nesta multidão, à personagem principal, a Virgem, que para maior dificuldade devia aparecer numa cama. A solução mais utilizada na arte Bizantina, com a cama colocada de perfil, obrigava a representar a Virgem também de lado, o que lhe retirava algum protagonismo. Na arte ocidental, pelo contrário, a tendência foi para a solução que vemos nesta obra: o posicionamento da cama num ângulo oblíquo que permite, por um lado, figurar a Virgem quase de frente e, por outro, criar um efeito de profundidade que amplia o espaço disponível para representar os doze apóstolos (L. RÉAU. V, 2008: 629).

Assim, a composição da obra que nos ocupa foca o olhar do espetador na metade esquerda da pintura onde decorre a acção e aparecem as personagens a que se pretende dar mais relevo. A Virgem, deitada, destaca-se sobre as almofadas brancas. À sua esquerda, São João, o discípulo dileto de Cristo, ajuda-a a segurar um círio que se acreditava ajudar a prolongar a vida dos agonizantes, enquanto, a seu lado, São Pedro preside à cerimónia, de códice na mão esquerda e hissope na direita, envergando uma rica capa de asperges e acolitado por outro apóstolo que lhe estende a caldeirinha de água benta. À direita da Virgem um outro apóstolo agita um turíbulo com incenso purificador. Sem interpretação plausível fica a conversaçã entre aquele que segura a caldeirinha e o apóstolo que, a seu lado, aponta para o exterior da composição. A tema da Morte da Virgem gozou de algum sucesso na pintura portuguesa quinhentista, tendo sido representado em pelo menos mais quatro obras: um painel de cerca de 1535, atribuído a Garcia Fernandes e conservado no Museu Grão Vasco, em Viseu; outro, datado de 1533-34, no Mosteiro de Ferreirim; um terceiro, de cerca

de 1523, atribuído a Gregório Lopes, no Museu Nacional de Arte Antiga; e um outro ainda, datado de c. 1550-60, do Mestre de Arruda, na Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos.

Ainda que cada uma destas pinturas apresente particularidades ao nível iconográfico e compositivo, todas elas têm um elemento em comum: um banco ao lado da cama com um conjunto de objectos

que, embora variem ligeiramente de uma pintura a outra, incluem sempre uma romã e/ou uma tigela com as suas sementes. Símbolo por excelência da fertilidade feminina, a romã aludiria nestas obras ao estatuto da Virgem enquanto Mãe de Cristo.

BFT



Fotografia: ADF/José Pessoa

Cat.28

S. TOMÁS DE AQUINO

Data/época: C. 1525 - 1540

Autor: Garcia Fernandes (?)

Técnica: Pintura a óleo sobre madeira de carvalho

Dimensões
(alt. x larg.): 80 x 45 cm

Proprietário: Estado Português / Direção-Geral do Património Cultural

Proveniência: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; Capela do Fundador

Localização: Museu Nacional de Arte Antiga

N.º Inventário: MNAA 68 Pint

Bibliografia: J. A. S. CARVALHO, 1991: 84-86; F. GONÇALVES, 1990; D. MARKL, 1998: 296-299; P. REDOL, 1992a
Ficha de inventário da peça, consultada a 14 de novembro de 2013, em <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag>

Descrição e comentário:

O painel de S. Tomás de Aquino fazia parte do acervo com que foi dotada a Capela do Fundador, tendo sido retirado aquando das intervenções de restauro realizadas por Mousinho de Albuquerque na Batalha entre 1840 e 1843, e enviado para o depósito da Academia de Belas Artes (J. A. S. CARVALHO, 1991: 84-86). Não se conhece o altar a que especificamente pertencia.

O santo, destacado ao centro da composição, aparece representado com o hábito dominicano, segurando um cálice com uma hóstia na mão esquerda e um cálamo na direita. O manto preto é seguro



Fotografia: ADF/José Pessoa

sobre o peito por um precioso firmal que constitui uma original interpretação de um dos atributos tradicionais de São Tomás: um grande rubi que brilha como uma estrela, quer sobre o peito, quer sobre o ombro do santo (L. RÉAU, 2002. 8: 282-283). Por trás, sobre um banco, uma composição de livros sobrepostos e instrumentos de escrita dão fé do estatuto do santo, considerado um dos grandes sábios da Igreja. De facto, a sua extensa produção intelectual valeu-lhe um lugar junto dos quatro doutores da Igreja Latina (Santo Ambrósio, Santo Agostinho, São Gregório Magno e São Jerónimo), e a sua adoção enquanto santo padroeiro dos teólogos, das escolas e das universidades católicas.

Ao fundo à direita, numa composição característica da época, abre-se uma janela para o exterior, enquanto do lado esquerdo figura um episódio da vida do santo, a sua visita ao teólogo franciscano São Boaventura, à procura de conselho. Uma curiosidade iconográfica desta pintura é o facto de São Boaventura ter sido substituído, neste caso, por um frade dominicano (P. REDOL, 1992a: 64), atestando a rivalidade entre as duas ordens mendicantes. Embora nada se saiba sobre a encomenda da obra em análise, este pormenor sugere a intervenção direta dos dominicanos da Batalha na mesma. De facto, o próprio tema apontaria nessa direção: São Tomás de Aquino é uma personagem pouco representada na época em Portugal mas que, enquanto figura cimeira da Ordem, constitui

uma escolha plenamente justificada no mais importante mosteiro dominicano do país, que, durante o século XVI, se notabiliza pelos estudos teológicos, acabando por se ver equiparado a estudo universitário em 1551.

Como já apontou Markl é notável a qualidade pictórica desta obra que, no entanto, não foi ainda objeto de um estudo aprofundado. A perícia do artista manifesta-se, por exemplo, nos pormenores de representação dos livros a um lado e outro do santo, bem como no tratamento dos efeitos da luz através do *pince-nez*. Estas e outras características levam o mesmo autor a propor a autoria do pintor Garcia Fernandes (D. MARKL, 1998: 296-299).

Numa característica habitual na pintura da época, a procura de realismo é claramente visível na representação dos objetos mas nem sempre no tratamento do espaço e na colocação dos objetos no mesmo. Assim, por exemplo, uma ligeira diferença nos planos de representação faz com que por trás do santo pareça haver não um mas dois bancos, um deles ligeiramente avançado com respeito ao outro. Por sua vez, sobre este(s) banco(s), os livros amontoam-se num equilíbrio impossível que, no entanto, dá dinamismo à pintura criando uma interessante composição de linhas diagonais que surpreendem o olhar.

BFT

Cat.29

NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

Data/época: Segundo quartel do século XVI

Autor: Desconhecido

Técnica: Pintura a óleo sobre tela

*Dimensões
(alt. x larg.):* 231 x 144 cm

Proprietário:

Proveniência: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; igreja; capela de Nossa Senhora do Rosário (?)

Localização: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha; sacristia

Bibliografia: S. BASTA, 2002

Descrição e comentário:

Ao centro, a Virgem, sentada num monumental trono côncavo de pedra moldurada, com volutas a meia altura e duas esferas vermelhas a rematar, domina a composição triangular, de que fazem parte, ainda, o Menino, de pé, encostado à perna esquerda da Mãe, e dois santos dominicanos, sem atributos que permitam uma identificação mais precisa. A cada canto do topo, dois anjos de considerável porte, levantam um reposteiro à maneira de dossel sobre Nossa Senhora. No interior do espaço emoldurado que foi reservado à pintura, no retábulo da sacristia, os anjos encontram-se quase completamente ocultados, opção reforçada pelo acréscimo de tela, na base, destinada à representação de um plinto que subjaz a toda a cena. Contribuiu provavelmente para esta solução a grande sensualidade daquelas figuras, cujas cabeças tinham já sido refeitas, sobre novas camadas de preparo. De resto, a pintura sofreu alguns repintes importantes, nomeadamente nas asas e vestidos dos anjos, e em toda a indumentária da Virgem, da cintura até aos pés. Seria necessário



Fotografia: José Paulo Ruas

o exame radiográfico para se poderem apurar os motivos de tão ampla intervenção. O que se conserva de original permite, no entanto, verificar a elevada qualidade tanto da composição como da execução pictórica. Gestos e olhares ligam todas as personagens num *continuum* vital: o santo da direita levanta o olhar devoto para a Virgem, que lhe segura o escapulário; o da esquerda observa embevecido o rosário oferecido pelo Menino, que o observa com uma ternura bem adulta; Mãe e Filho partilham uma tira de tule que cai em graciosa curva diante do Menino.

A influência da pintura italiana do *primo Cinquecento*, estranha à tradição nacional, é, desde logo, evidente no modelo da figura da Virgem e do Menino, bem como no temperamento geral da composição. Mais próxima da fonte italiana, nomeadamente de Rafael, do que o vitral da capela-mor que mostra a Virgem Entronizada com Menino, o qual datamos de cerca de 1530 e atribuímos a um artista estrangeiro então residente na Batalha, Pero Picardo (P. REDOL, 2003: 106-108, 141-143, 145-146), não repugna pensar que possa dever-se ao mesmo. De facto, alguns elementos remetem ainda para as fontes

franco-flamengas: os anjos com o seu reposteiro e os santos em pose de doadores. Recordando que, pelo seu tema, esta obra se destinava certamente ao altar da capela de Nossa Senhora do Rosário, contígua à capela-mor da igreja da Batalha, não deixa de ser pertinente observar que ela conjuga, obviamente sob o comando dos padres da Batalha, elementos de procedência norte-europeia há muito conhecidos na Batalha, nomeadamente desde a oferta de um painel por D. Isabel, duquesa da Borgonha em 1445, (ver subcapítulo IX.1), e entretanto incorporados, por via da pintura retabular nacional, no conjunto de vitrais da capela-mor, à volta de 1514. Sendo de crer que o quadro foi executado na década de trinta do século XVI, é notória ainda a precocidade do uso da tela como suporte pictórico, numa época em que, em Portugal, a pintura de cavalete se realizava praticamente apenas sobre painéis de madeira.

PR

Cat.30

FRONTAL DE ALTAR

Data/época: Terceiro quartel do século XVII

Oficina: Desconhecido

Técnica: Azulejo policromo

*Dimensões
(alt. x larg.):* Frontal: 105,5 cm x 178 cm;
ilhargas: 105,5 x 71,5 cm

Proprietário: Diocese de Leiria-Fátima

Proveniência: Quinta da Várzea; capela de S. Gonçalo

Localização: Museu da Diocese de Leiria-Fátima

N.º Inventário: DLF-Museu.239

Bibliografia: A. FERREIRA, 2006: 124-125

Descrição e comentário:

O silhar do frontal representa motivos de grotesco bordados, na sanefa e nos sebastos, que são franjados e rematados na orla por renda. O pano imita uma peça indiana de *chintz* (algodão estampado) com um motivo de aves e ramagens, de carga simbólica pagã (hindu) – a árvore da vida, a fecundidade patente nas espécies apresentadas aos pares, a oposição entre os planos do céu e da terra e a luta entre o bem e o mal (J. MECO, 1989: 204-205) –, esvaziada naturalmente nesta transposição meramente formal de um tema decorativo. Ao centro, num medalhão, lê-se a inscrição “.S./GONCALO/DAVARZIA”. Empoleirados em árvores, veem-se, a cada lado, pares de pavões; mais abaixo, caracóis, igualmente aos pares; na base, pares leões, coelhos e veados.

Os painéis das ilhargas, da mesma inspiração que o pano do frontal, mostram vasos floridos, vasos de fecundidade, ladeados por pares de papagaios. São emoldurados por cercaduras fitomórficas e rematados superiormente por renda.

A vibrante policromia de vidrados azuis, amarelos, verdes e púrpura é própria dos frontais de altar em azulejo do segundo e terceiro quartéis do século XVII, distinguindo-se apenas pela cor dos contornos: azul cobalto, no primeiro caso, e roxo manganês, no segundo (J. MECO, 1989: 206). Oferecem-se à comparação, aliás flagrante, alguns exemplos do património azulejar português, de que se destaca o conjunto de cinco altares do claustro do Convento de Santa Teresa de Jesus de Carnide, em Lisboa.

PR



BIBLIOGRAFIA

ABRANTES, Ana Paula B., *Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Aveiro. O Legado em Talha e Outras Reflexões. Notas de História da Arte*, Aveiro, Santa Casa da Misericórdia de Aveiro, 2004.

ALBUQUERQUE, Luís da Silva Mousinho de, *Memória Inédita acerca do Edifício Monumental da Batalha*, Lisboa, 1881.

ALEGRIA, José Augusto, *O Ensino da Música nas Sés de Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1985.

AYRES DE CARVALHO, A., *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, vol. II, Lisboa, Edição do Autor, 1962, p. 213-214.

BAIÃO, António, “Novos subsídios para a história da arte portuguesa. I – O pintor Cristóvão de Figueiredo”, in *Boletim de Arte e Arqueologia*, vol. I, 1921, p. 20-21.

BASTA, Sofia, “Monastero di S. Maria della Vittoria, Batalha. Madonna in trono con Bambino e santi – altare della sagrestia” (relatório de conservação e restauro), 2002 (policop.).

BECKFORD, William, *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha*, Londres, 1835.

BONNIWELL, William, *A History of Dominican Liturgy. 1215-1945*. Nova Iorque, Joseph F. Wagner Inc., 1945.

CAETANO, Joaquim Oliveira, “Função, decoração e iconografia das salvas”, in *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Coleção de Ourivesaria*, vol. 1 – *Do Românico ao Manuelino*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1995, p. 148-155.

IDEM, “Lisboa, a grande oficina”, in *Primitivos Portugueses. O Século de Nuno Gonçalves* (catálogo de exposição), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga/Atina, 2010, p. 200-229.

IDEM (ed.), *Garcia Fernandes. Pintor do Renascimento. Eleitor da Misericórdia de Lisboa* (catálogo de exposição), Lisboa, Museu de São Roque, 1998.

CALADO, Rafael Barreiros, “A Capela dos Mareantes no Mosteiro da Batalha”, separata de *Portucale*, volume XVI, 1941.

CAMPBELL, Lorne e SZAFRAN, Yvonne, “The portrait of Isabella of Portugal, Duchess of Burgundy in the J. Paul Getty Museum”, in *The Burlington Magazine*, vol. CLXVI, 2004, p. 148- 157.

CARVALHO, José Alberto Seabra Rodrigues, “Estudo sobre proveniências nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga. Relatório de estágio para técnico superior de 2.ª classe do MNAA (Maio 1990 / Maio 1991)” (policop.).

IDEM, “Problemas da pintura quatrocentista. Obras isoladas e oficinas regionais”, in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 472-517.

CARVALHO, José Alberto Seabra de, CARVALHO, Maria João Vilhena de, *A Espada e o Deserto. Pintura e Escultura das Reservas*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2002.

CORREIA, Vergílio, *Batalha. Estudo Histórico-Artístico-Arqueológico do Mosteiro da Batalha*, 2 vols., Porto, Litografia Nacional – Edições, 1929.

(O) *Couseiro ou Memórias do Bispado de Leiria*, Braga, Typographia Lusitana, 1868.

COUTINHO, Maria João Pereira – “Estruturas retabulares de embutidos marmóreos, último quartel do séc. XVII / primeiro quartel do séc. XVIII”, in AA.VV., *II Congresso Internacional do Barroco. Actas*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, p. 545-552.

IDEM, “Os embutidos marmóreos do retábulo da capela dos Lencastres do Convento de S. Pedro de Alcântara, em Lisboa”, dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Universidade Lusíada), Lisboa, 2002 (policop.).

IDEM, *Convento de São Pedro de Alcântara. A Capela dos Lencastres*, Lisboa, Livros Horizonte / Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2006, p. 59-61.

IDEM, “A Produção Portuguesa de Obras de Embutidos de Pedraria Policroma (1670-1720)”, vol. I, dissertação de doutoramento em História (especialidade em Arte, Património e Restauro) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010 (policop.).

IDEM, “Cultura e arte: reflexões em torno do retábulo seiscentista da capela dos Sousas”, in *A Capela dos Sousas no Mosteiro da Batalha*, Batalha, Município da Batalha, 2012.

DE VOS, Dirk, *Rogier Van der Weyden*. Nova Iorque: Abraham Inc. Publ..1999.

DESTERRO, M. Teresa, *O Mestre de Romeira e o Maneirismo Escalabitano 1540-1620*, Coimbra, Livraria Minerva Editora, 2000.

DIAS, Geraldo J. A. Coelho, “A cerca monástica e a saúde mental dos monges”, in *Mosteiro e Saúde – Cerca, Botica e Enfermaria. Actas do III Encontro Cultural de S. Cristóvão de Lafões*, S. Cristóvão de Lafões, Sociedade do Mosteiro de São Cristóvão de Lafões, 2008, p. 59-71.

DIAS, Pedro, “Notas para o estudo da condição social dos artistas medievos de Coimbra”, in *Jornadas do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro*, Coimbra, Grupo de Aqueologia e Arte do Centro, 1979, p. 111-124.

DIAS, Pedro e SERRÃO, Vítor, “A pintura, a iluminura e a gravura dos primeiros tempos do século XVI”, in *História da Arte em Portugal*, vol. 5 – *O Manuelino*. Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 158-177.

IDEM, *A Escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2003.

FERREIRA, Américo, *Museu da Diocese de Leiria-Fátima. Alma e Imagem*, Leiria, Diocese de Leiria-Fátima, 2006.

FERREIRA, Sílvia, “A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras”, dissertação de doutoramento em História (especialidade em Arte, Património e Restauro) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 3 vols., 2009 (policop.).

FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves*, Lisboa, 1910.

FLOR, Pedro, *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim. 2010.

FONSECA, Luís Adão da, “Retrato do Infante Santo D. Fernando”, in *Nos Confins da Idade Média. Arte Portuguesa – Séculos XII - XV* (catálogo de exposição), Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1993, p. 256.

FRANÇA, José-Augusto, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

Frescos, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 10, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1937.

GALLEGO, Julián, *El Quadro dentro del Quadro*, Ediciones Catedra, Madrid, 1991.

GARCIA, Ana Paula Braz Abrantes, “Domingos Vieira Serrão. Pintor da Contra-Maneira em Portugal. Entre Decoro e Conformismo”, dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.

GOMES, Saul António, O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV, Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990.

IDEM, “Oficinas Artísticas do Bispado de Leiria nos séculos XV a XVIII”, separata de *Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol da História de Arte*, Viseu, Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar, 1991.

IDEM, “Retábulo do Infante Santo D. Fernando”, in *Frei Bartolomeu dos Mártires. Mestre Teólogo em Santa Maria da Vitória. 1538-1552* (catálogo de exposição), Batalha, Câmara Municipal da Batalha / Museu do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, 1992, p. 65-67.

IDEM, *Vésperas Batalhinas. Estudos de História e Arte*, Leiria, Edições Magno, 1997.

IDEM, “Notas Sobre Alguns Mestres Vidreiros da Batalha (Séculos XVI a XVIII)”, in *Cadernos da Vila Heróica*, Leiria, Edições Magno. 2001, p. 93-104.

IDEM, *O Livro do Compromisso da Confraria e Hospital de Santa Maria da Vitória da Batalha (1427-1544)*, Leiria, Edições Magno, 2002.

IDEM, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha (Séculos XIV a XVII)*, 4 vols., Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002/2004.

IDEM, *Notícias e Memórias Paroquiais Setecentistas. 3 – Batalha*, Viseu, Palimage Editores e Centro de História da Sociedade e da Cultura, 2005.

GONÇALVES, Flávio, *História da Arte. Iconografia e Crítica*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

GORANI, José, *A Corte e o País nos Anos de 1765 a 1767*; tradução, prefácio e notas de Castelo Branco Chaves, Lisboa, Editorial Ática, 1945.

GUSMÃO, Adriano de, “Os Primitivos e a Renascença”, in *Arte Portuguesa. Pintura* (dir. João Barreira), Lisboa, Edições Excelsior, 1948 e 1951.

HANHLOSER, Hans e BRUGGER-KOCH, Susanne, *Corpus der Hartsteineschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin, Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft, 1985.

(*A Igreja Matriz da Batalha*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 13, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1938.

KINSEY, William Morgan, *Portugal Illustrated*, Londres, 1828.

LINO, Raul, “A Propósito da Sé do Funchal. A Restauração de Monumentos”, in *Boletim da Academia de Belas-Artes*, vol. IX, 1941.

MALE, Emile, *El Arte Religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001 (trad. esp.).

MARKL, Dagoberto, “A pintura no período manuelino. Os ciclos: das oficinas à iconografia”, in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 240-277.

IDEM, “São Tomás de Aquino”, in *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)* (catálogo de exposição), Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1998, p. 296-299.

MARTINS, Fausto Sanches, “Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo”, in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Reitoria da Universidade do Porto / Governo Civil do Porto, 1991.

MECO, José, *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989.

MENDONÇA, Maria José, “Catálogo da exposição de Primitivos Portugueses”, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1940 (policop.).

Monumenta Henricina (dir. J. Dias Dinis), 15 vols., Coimbra, Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Inante D. Henrique, 1960-1974.

MURAL DA HISTÓRIA, “Relatório técnico da intervenção de conservação e restauro das pinturas murais do Claustro de D. João I no Mosteiro da Batalha”, 2009 (policop.).

MURPHY, James, *Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalha*, Londres. 1792/95.

NAVARRO TALEGÓN, J. et al., *Kyrios. Las Edades del Hombre* (catálogo de exposição), Salamanca, Fundación las Edades del Hombre/ Junta de Castilla y León, 2006.

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

IDEM, “A Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a intervenção no património arquitectónico em Portugal (1929-1960)”, dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2 vols., 1995 (policop.).

PACHECO, Milton Pedro Dias, “No Panteão dos Avis: Os Saymentos e os Moymentos do Infante D. Henrique”, in *A Herança do Infante*, Lisboa, Câmara Municipal de Lagos/CEPCEP/CHAM, 2011, p. 77-113.

PARDOE, Julia, *Traits and Traditions of Portugal*, 2 vols., Londres, 1833.

PIMENTEL, António Filipe, “Olhar o outro”, in *Cuerpos de Dolor. A Imagem do Sagrado na Escultura Espanhola (1500-1750)* (catálogo de exposição), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.

RAMALHO, Maria M. B. de Magalhães, CARVALHO, Maria João Vilhena de, MONTEIRO, Margarida, COSTA, Sandra, *Estudos de uma Imagem de S. Sebastião*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1997.

RÉAU, Louis, *Iconografia del Arte Cristiano*, 8 vols., Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001/2008 (trad. esp.).

REDOL, Pedro, “Passamento da Virgem”, in *Frei Bartolomeu dos Mártires. Mestre Teólogo em Santa Maria da Vitória. 1538-1552* (catálogo de exposição), Batalha, Câmara Municipal da Batalha / Museu do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, 1992, p. 63-64.

IDEM – “S. Tomás”, in *Frei Bartolomeu dos Mártires. Mestre Teólogo em Santa Maria da Vitória. 1538-1552* (catálogo de exposição), Batalha, Câmara Municipal da Batalha / Museu do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, 1992a, p. 64.

IDEM, *O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Batalha, Câmara Municipal da Batalha, 2003.

IDEM, *Batalha. Viagem a um Mosteiro Desaparecido com James Murphy e William Beckford*, Batalha, Centro do Património da Estremadura, 2011.

IDEM, *Emilio Biel e o Mosteiro da Batalha* (catálogo de exposição), Lisboa, Direcção-Geral do Património Cultural, 2013.

RESENDE, Garcia de, *Chronica dos Valerosos, e Insignes Feitos del Rey Dom Joam II*, Coimbra, 1798.

Resumo da Fundação do Real Mosteiro da Batalha e dos Túmulos Reaes e Particulares que alli existem. 4.ª ed., Lisboa, 1869.

RUÃO, Carlos, *Arquitectura Maneirista no Noroeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/EN – Electricidade do Norte, 1996.

SANTA MARIA Frei Agostinho de, *Santuario Mariano*, tomo III, Lisboa, 1711.

SANTOS, Luís Reis, *Cristóvão de Figueiredo*, Lisboa, Artis, 1960.

IDEM, *Garcia Fernandes*, Lisboa, Artis, 1957.

SARAIVA, José, *Os painéis do Infante Santo*, Leiria, Tipografia Central, 1925.

SERLIO, Sebastiano, *On Architecture: Books VI and VII of “Tutte l’Opere d’Architettura e Prospetiva”*, vol. 1, New Haven e Londres, Yale University Press, 1996 (trad. ingl.).

IDEM, *On Architecture: Books I-V of “Tutte l’Opere d’Architettura e Prospetiva”*, vol. 2, New Haven e Londres, Yale University Press, 1996 (trad. ingl.).

SERRÃO, Vítor, “A pintura maneirista e o desenho”, in *História da Arte em Portugal*, vol. 7 – *O Maneirismo*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 77-82.

IDEM, “Mosteiro das Trinitárias do Rato”, in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, 1988, 3.º tomo, p. 72-73.

IDEM, “A Contra-Reforma militante e o *decoro*: a época dos grandes retábulos. *Cerca de 1580/1620*”, in *A Pintura Maneirista em Portugal. A Arte no tempo de Camões* (catálogo de exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995, p. 266-271.

IDEM, “O desenho maneirista e a iluminação de livros” in *A Pintura Maneirista em Portugal. A Arte no tempo de Camões* (catálogo de exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995, p. 380-401.

IDEM, “Biografia dos artistas”, in *A Pintura Maneirista em Portugal. A Arte no tempo de Camões* (catálogo de exposição), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995, p. 380-341, p. 458-461.

IDEM, “A Actividade do Pintor Luís de Morales, *El Divino* em Elvas e Portalegre (1576-1585)”, in *A Cidade. Revista Cultural de Portalegre*, n.º 12 (Nova Série), 1998, p. 45-70.

IDEM, “A pintura antiga na Sé: retábulos e outros acervos”, in *Catedral de Leiria*, Leiria, Diocese de Leiria-Fátima, 2005, p. 153-183.

SILVA, Nuno Vassallo e, “A ourivesaria no Mosteiro e nos coutos de Alcobaça”, in *Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça*, Alcobaça, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1995, p. 146-165.

SMITH, Robert – *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1963.

SOARES, Clara Moura, *O Restauro do Mosteiro da Batalha. Pedreiras Históricas, Estaleiro de Obras e Mestres Canteiros*, Leiria, Magno Edições, 2001.

SOUSA, Fr. Luís de, *História de S. Domingos*. Lisboa. 1623. Nova edição de M. Lopes de Almeida, 2 vols., Porto, Lello e Irmão Editores, 1977.

S. LUÍS, Fr. Francisco de, “Memoria historica sobre as obras do Real Mosteiro de Santa Maria da Victoria chamado vulgarmente da Batalha”, in *Memorias da Academia Real das Sciencias*, t. X, 1827, p. 3-71.

THOMPSON, Charles Thurston, *The Sculptural Ornament of Batalha in Portugal. Twenty Photographs by Thurston Thompson with a Descriptive Account of the Building*, Londres, 1868.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *Tragédia de La Insigne Reina Doña Isabel*, 2.ª ed., Coimbra, Imprensa Universidade, 1922.

VIEIRA, Sandra Renata Carreira, *Santa Maria-a-Velha da Batalha. A memória da igreja (séculos XIV a XX)*, Batalha, Câmara Municipal da Batalha, 2008.

TEIXEIRA, José Carlos da Cruz, “A pintura portuguesa do Renascimento. Ensaio de caracterização”, dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada á Universidade Nova de Lisboa, 3 vols., Lisboa, 1991 (policop.).

VITERBO, Francisco Marques de Sousa, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Construtores Portuguezes ou ao Serviço de Portugal*, 2.ª edição fac-similada, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

FICHAS TÉCNICAS

FICHA TÉCNICA DA EXPOSIÇÃO

Título

Lugares de Oração no Mosteiro da Batalha

Direção do monumento

Mosteiro da Batalha | Joaquim Ruivo

Coordenação

DGPC | DEPOF | Patrícia Soares

Coordenação científica

Pedro Redol e Saul António Gomes

Museologia e produção de conteúdos

Mosteiro da Batalha | Pedro Redol e Saul António Gomes

Projeto e design expositivo

DGPC | DEPOF | Patrícia Soares

Colaboração

Ana Luísa Baptista, Conceição Gomes, Bruno Afonso e Júlio Antunes

Fotografia

José Paulo Ruas, José Pessoa, Luís Pavão e Sérgio Barroso

Reconstituição gráfica 3D do Mosteiro

Nídia Vieira

Techlimits, Lda.

Design gráfico de conteúdos

José Dias – Design, Lda.

Produção e montagem

JVSousa – Construções, Lda.

Conservação e restauro

Nídia Vieira, Maria Apolónia Monteiro, Ana Barreiro e Marta Gaspar

Financiamento

Candidatura: QREN – PO Mais Centro – Rede dos Mosteiros Património da Humanidade – Programação Cultural em rede na região Centro

FICHA TÉCNICA DO CATÁLOGO

Título

Lugares de Oração no Mosteiro da Batalha

Direção do monumento

Mosteiro da Batalha | Joaquim Ruivo

Edição

Direção-Geral do Património Cultural

Coordenação editorial

Patrícia Soares e Pedro Redol

Coordenação científica

Pedro Redol e Saul António Gomes

Textos

Ana Paula Abrantes, Begoña Farré Torras, Herminio Nunes, Maria João Pereira Coutinho, Milton Pacheco, Pedro Redol, Rita Quina, Rita Seco, Saul António Gomes, Sandra Renata Carreira Vieira e Sílvia Ferreira

Design gráfico

José Dias – Design, Lda.

ISBN

978-989-8052-83-4

1.ª Edição, Lisboa, 2015

Todos os direitos reservados

