

ARTE SACRA
NO CONCELHO DE ESTREMOZ
SANTA MARIA, SANTO ANDRÉ E EVORAMONTE

INVENTÁRIO ARTÍSTICO DA ARQUIDIOCESE DE ÉVORA





Eugênio de Almeida
FUNDAÇÃO
EUGÊNIO
D'ALMEIDA



ARTE SACRA
NO CONCELHO DE ESTREMOZ
SANTA MARIA, SANTO ANDRÉ E EVORAMONTE

INVENTÁRIO ARTÍSTICO DA ARQUIDIOCESE DE ÉVORA



ESPIRITUALIDADE E CULTURA

A presente publicação integra um conjunto de edições associadas ao projecto do Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora que a Fundação Eugénio de Almeida iniciou em 2002, como corolário do seu compromisso institucional na preservação, conhecimento e divulgação deste património.

Dão-se aqui a conhecer algumas das mais significativas peças - do ponto de vista artístico, histórico, litúrgico ou devocional -, que integram o acervo móvel diocesano no concelho de Estremoz.

De entre elas, destaca-se um retábulo da Árvore de Jessé, a representação iconográfica da genealogia de Jesus e um dos temas mais distintivos da devoção Mariana. Trata-se do mais valioso de entre os raros exemplares existentes na Arquidiocese; data do século XVII e foi esculpido em talha dourada por encomenda da Confraria de Nossa Senhora do Rosário.

Admirar esta peça magnífica é fazer uma viagem no tempo, ler páginas da História para além das que relatam os grandes feitos, as páginas da História Social e Cultural que, no pulsar do tempo, foram dando forma e textura àquilo a que chamamos a nossa identidade nacional.

Aqui se inscrevem o amor e a devoção a Maria, um dos traços mais marcantes da religiosidade do povo português ainda hoje, em perfeita consonância com os Evangelhos, a autoridade dos Doutores da Igreja – *“Um servo de Maria não se perde”*, dizia São Bernardo –, e a tradição cristã.

Como se inscreve também o papel das confrarias no século XVII no desenvolvimento da arte sacra, – e, por acréscimo, das artes em geral. À época, estas associações de leigos ao serviço da missão da Igreja eram socialmente muito influentes e o



seu poder económico era considerável. Foi-lhes por isso possível dar maior impacto e expressão às orientações do Concílio de Trento no sentido do reforço do papel evangelizador e catequético da arte sacra, em particular das imagens dos santos. A dignidade, a importância e a riqueza devidas ao culto do divino levaram as confrarias a investir tanto no acervo litúrgico e devocional, como no contexto em que este era conservado e apresentado aos fiéis. Constituíram-se assim como grandes mecenas das artes, especialmente das chamadas artes decorativas onde se incluem, entre outras, a do azulejo e a da talha, que alcançaram em Portugal uma profusão, uma originalidade e um nível artístico reconhecidos até hoje aquém e além fronteiras.

O Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora tem ido à procura destas marcas materiais e simbólicas da Fé, da História e da Cultura portuguesas, um legado de muitas gerações ao futuro que urge estudar, preservar, valorizar e fruir.

É esta a visão e são estes os objectivos que têm norteado este grande projecto da Fundação, traduzido num trabalho exaustivo de levantamento, inventariação, estudo e catalogação de um património disperso por mais de duas dezenas de concelhos abrangendo, no todo ou em parte, quatro distritos.

Diferenciador na escala, no âmbito, na sistematização da informação e na difusão do conhecimento adquirido, o Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora pretende ser mais um contributo para a divulgação e valorização de um património que, para além do seu inestimável valor histórico-artístico, tem manifestamente um potencial turístico e cultural – o mesmo é dizer, de desenvolvimento local e regional -, que importa descobrir e aproveitar.

Eduardo Pereira da Silva

Presidente do Conselho de Administração da Fundação Eugénio de Almeida



A CONSERVAÇÃO DO PATRIMÓNIO

Ao longo dos séculos, a Igreja Católica, mercê de um continuado mecenato, iluminado pela fé e patrocinado pelas mais diferenciadas instituições e personalidades, acumulou um inestimável acervo de obras de arte, de incalculável valor documental, histórico e religioso. Nele estão incluídas as melhores obras que o génio humano foi capaz de conceber e plasmar na pedra e na madeira, no ferro e na cerâmica, nos metais nobres e nas pedras preciosas, no papel e nos têxteis, recorrendo a um sem número de instrumentos e de técnicas.

Nos nossos dias, a arte é considerada um bom investimento económico. Porém, a arte religiosa não se desenvolveu por meros motivos económicos. Tanto os mecenas que encomendaram as obras de arte como os artistas que a executaram tiveram em mente duas grandes finalidades de ordem pastoral: o culto a Deus e a formação cristã dos fiéis. E, de uma forma ou de outra, todas elas nos falam destes dois objectivos fundamentais. Por isso, as obras de arte cristã só a partir dos motivos que estiveram na sua origem poderão ser correctamente interpretadas. De igual modo, há-de ser a partir desses motivos que se poderá encontrar explicação para a extrema solicitude colocada pelas instituições eclesiásticas na sua conservação, ao longo de centenas e até milhares de anos, apesar da escassez de meios com que se vêm confrontadas.



É certo que nem todas as obras de arte conseguiram resistir à inclemência das causas naturais nem à incúria ou maldade dos humanos. Muitas perderam-se irremediavelmente. Apesar de tudo, a Arquidiocese de Évora ainda conserva um extraordinário acervo artístico, que o processo de inventariação, em boa hora iniciado graças ao protocolo celebrado com a Fundação Eugénio de Almeida, tem vindo a identificar e classificar, com o objectivo de proteger, conservar e dar a conhecer ao público em geral, seja no próprio ambiente para o qual cada uma das obras foi concebida seja através de outros meios.

A obra que o leitor tem em mãos constitui um desses meios pelos quais poderá ter acesso mediato a algumas obras de arte, de especial valor patrimonial e simbólico, conservadas até aos dias de hoje, que já se encontram devidamente inventariadas. Nela encontrará fotografias de boa qualidade e textos redigidos com rigor científico por especialistas nas diferentes áreas de estudo, que constituem um notável enriquecimento e recomendado meio de salvaguarda e fruição do património artístico religioso.

† **José Francisco Sanches Alves**
Arcebispo de Évora

CONCELHO DE ESTREMOZ UM APONTAMENTO HISTÓRICO

Diversos vestígios arqueológicos marcam a presença remota do Homem no concelho de Estremoz, desde o Paleolítico Superior, como confirmam achados fortuitos no Monte da Faínha, perto da Ermida de S. Braz, Evoramonte¹, ou as antas que pontuam algumas freguesias do concelho, nomeadamente Evoramonte e Glória². Abundam também evidências que vão da Idade do Bronze ao Ferro, na cumeada de Evoramonte, Castelo Velho de Veiros, Castelo de São Domingos de Ana Loura, entre outros.

Da ocupação romana no concelho, destacam-se a *villa* de Santa Vitória do Ameixial e uma estrutura hidráulica popularmente designada de “Tanque dos Mouros”. Dos Visigodos, o vestígio de maior relevo é a necrópole na Herdade da Silveirona, freguesia de Santo Estevão.

É com a reconquista cristã desta área geográfica, certamente por volta da tomada de Évora em 1165 por Giraldo o Sem Pavor, salteador a que a tradição dá também a conquista de Evoramonte e Estremoz, que voltamos a ter dados relativos a esta zona. Impulsionada pela pacificação geral do reino e delimitação fronteiriça, tem início o povoamento de Estremoz, Evoramonte e Veiros. D. Afonso III começa por dar os meios para gestão do burgo e seu termo, atribuindo foral a Estremoz em 1258, o mesmo fazendo a Evoramonte no ano de 1271³. O monarca refundou o castelo de Estremoz em 1261.

No restante concelho, no ano de 1306, D. Dinis manda erigir o castelo de Evoramonte, e neste período, mas sob protecção e patrocínio de D. Lourenço mestre de Avis, e o traço de mestre Pêro Abrolho, é levantada a Torre de Menagem do castelo de Veiros em 1308.

A sua situação geográfica tornou Estremoz uma terra de passagem e residência de reis e rainhas durante a Ida-

de Média, tendo residido no Paço real D. Afonso III, D. Dinis, D. Afonso IV, D. Pedro I, D. Fernando, e D. João I, monarca que aqui realizou Cortes em 1416. Nesta vila, em 1336, nos aposentos do paço, faleceu a Rainha Santa Isabel e no convento de São Francisco morreu D. Pedro I, em 1367.

Durante este período Estremoz teve um surto de desenvolvimento, e se os edifícios notáveis servem para avaliar a importância de uma povoação, esta era certamente uma terra rica e de certo relevo no contexto nacional, pois desenvolveu-se com uma Torre de Menagem ímpar, demonstração simbólica do poder real, cujo destaque na paisagem medieval seria evidente. À Torre estava associado um Paço real, do qual pouco resta, e no terreiro do castelo erguia-se a igreja matriz românico-gótica de Santa Maria e os Paços do concelho, construídos no reinado de D. Afonso IV, além de edifícios de boa traça onde habitava a nobreza local. Na cumeada, a protegerem o burgo medieval, inclusivamente o arrabalde de São Tiago, ergueram-se muralhas com mais de uma vintena de torres adossadas, às quais se associava uma Couraça com caminho coberto que defendia a única nascente que podia valer aos sitiados em caso de cerco. Extramuros desenvolvia-se o convento de São Francisco, e certamente um conjunto de habitações de gente que vivia das boas terras, abundância de águas, mármore, bem como do trato com os frades.

Quanto a Evoramonte, na Idade Média a vila foi objecto de diversas trocas de senhorio, circunstâncias ligadas à sujeição e vassalagem, até ter entrado no património da Casa de Bragança pelo casamento da filha de Nuno Álvares Pereira com D. Afonso I em 1401⁴. Em Quinhentos erigiu-se, possivelmente por ordem do

Duque de Bragança D. Jaime, a Torre/Paço Ducal que ainda hoje marca a vila e a paisagem, impondo-se como referência artística dominante.

No decurso da Restauração da Independência (1640-1668), o paço medieval estremocense foi adaptado a armazém de munições. Aqui se recolheram os despojos das vitoriosas batalhas do Ameixial (1663) e Montes Claros (1665), os quais se perderam quando ocorreu a sua explosão em 1698. Nesta época, toda a povoação, inclusivamente a da zona baixa, foi protegida por fortes muralhas, tipo Vauban, com os seus baluartes, revelins e forte, que lhe dão a silhueta que conserva, sendo hoje uma das poucas cidades que mantém a quase totalidade do recinto amuralhado, quer medieval, quer seiscentista.

Do século XVI à primeira metade do XVIII mudaram-se para a baixa de Estremoz os imóveis sede dos principais poderes que operavam em Estremoz, como os Paços do concelho e as casas da próspera burguesia estremocense, enriquecida pelos negócios ligados aos curtumes, lãs, mármore e panos. Também a nobreza e clero locais viram na zona baixa um espaço privilegiado para construir maiores palácios, bem adaptados ao gosto da época, e diversos conventos, como o de Santa Clara (1428-1559), Maltesas (1540/43-1878), Agostinhos (1671-1834) e Congregados (1697-1834).

Apesar da perda de importância da zona alta, a sua boa situação defensiva, justifica que o Paço real medievo tenha sido transformado em mero armazém de munições e pólvora no decurso da Restauração, o qual explodiu a 17 de Agosto de 1698. Das ruínas deste paço, no ano de 1736, o Conselho da Coroa de D. João V manda erguer uma das mais significativas Armarias Reais em solo nacional, sob traço do engenheiro António Carlos Andreis,

com capacidade para armazenar cerca de 40 000 peças. Em 1808 foi saqueada no decurso das Invasões Francesas.

A Convenção de Evoramonte, tratado que pôs fim às Guerras Liberais, realizada em casa do então Presidente da Câmara José Saramago, ocorreu em 1834, por a vila ser património da Casa de Bragança e estar entre o último reduto miguelista, neste caso Évora, e a última “conquista” liberal, Estremoz.

Em termos administrativos Evoramonte e Veiros perdem a autonomia municipal em 1855, sendo Estremoz elevada à categoria de cidade em 1926, desejo acalentado desde 1778⁵.

O Regimento de Cavalaria de Estremoz participa na Revolução de 25 de Abril de 1974, sendo um dos últimos quartéis a aderir ao Movimento das Forças Armadas.

IGREJA DE SANTA MARIA DE ESTREMOZ

No actual Largo D. Dinis, antigo Terreiro do Castelo, na freguesia a que dá nome, esta é a primeira igreja de que há registo no concelho. O primeiro documento que lhe faz referência data de 1250, e é um acordo entre o Bispo de Évora D. Martinho I, e o Cabido da Sé, com o Mestre da Ordem de Avis Martinho Fernandes⁶, que em 1265 chegam a entendimento final no que concerne aos montantes e direitos a cobrarem nos templos cujos padroados pertenciam à Ordem de Avis, o que inclui esta igreja⁷, resolvendo assim uma disputa que há anos se arrastava.

Ainda no século XIII, mas em data incerta, um milagre atribuído à intercessão da Virgem na cura de uma mulher doente, ocorrido em Santa Maria de Estremoz, é tratado nas *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X, o Sábio, Rei de Castela⁸.

Da igreja voltamos a ter notícias na Visitação de 1534, efectuada pelo Visitador do Arcebispado de Lisboa e Bispado de Évora, destacando-se as referências ao mau estado de conservação do templo:

“Mandou ao dito almoxarife que mande fazer hum maynel ao lomgo da excada do coro *por* quanto achou per emformação que quando deçião da tore dos synos pera o coro caya muita tera e poo nele *por* nom ter emparo que o detiuese / E asy que mando fazer huas boas portas pera porta princippall da dita Igreja *por* quanto as que ora tem sam *quebradas* e muito uelhas / (...) E asy mamdo comçertar e reetelhar o dito coro ao longuo dos synos *por* quanto choue nele e da na (?) o foro e madeira (...)”⁹

Presentemente nada existe da antiga matriz medieva, a qual certamente teria uma traça dentro dos estilos arquitectónicos românico-góticos. Dado o mau estado da igreja, como se entende pela Visitação, cerca de 1560 iniciou-se a sua reforma completa, a qual como adianta Túlio Espanca, poderá ter o traço de Miguel de Arruda ou Afonso Álvares¹⁰. Quanto ao mestre da obra, segundo o mesmo autor, foi o oficial de pedraria estremocense Pero Gomes, sabendo-se que ainda ali trabalhava em 1612.¹¹

À explosão de 1698 a historiografia local tem atribuído um nível de destruição que não se compadece, por exemplo, com a fonte recentemente encontrada sobre a colocação do retábulo-mor. Pensamos que o documento atesta que a destruição não foi a causa da reforma dos templos, pois por esta época já estavam a decorrer obras:

“Apos sinco dias do mês de nouembro (...) Nesta Matris se Santa Maria de Estremos, se pos o Rett/ablo no

Altarmor pello Comendador Dom Pedro Luis / de aLencastre semdo official e mestre da obra / *francisco* Correa morador nesta *vila* (...)”¹².

Não sabemos se este retábulo veio substituir um antigo, que vinha da época da renovação completa do imóvel na segunda metade do séc. XVI, ou se foi o primeiro. De salientar que D. Pedro de Lencastre, comendador da Ordem de Avis e conde de Vila Nova de Portimão, foi também o patrono da obra de erecção da nova igreja paroquial de Santo André, a qual se prolongou de 1679 a 1725¹³. Quanto ao mestre e oficial da obra Francisco Correia, este é por enquanto um desconhecido, pelo que estudos posteriores poderão trazer uma nova luz sobre este estremocense.

No ano de 1911 foi efectuada um “Auto de Arrolamento e inventario de bens da Igreja de Santa Maria”, de acordo com o artigo 63 do decreto de 20 de Abril desse ano, participando neste um representante da Câmara Municipal, Fazenda Nacional e da Junta de Paróquia.¹⁴

O Estado protege o monumento com a classificação de Imóvel de Interesse Público, em 1967, numa época em que a autarquia e a Direcção Regional dos Monumentos Nacionais do Sul, efectuaram vastas reformas e obras de conservação no burgo medieval.

A igreja é de proporções monumentais e conserva a crueza típica da arquitectura *Chã*, do qual é hoje um dos máximos expoentes, pela pureza das linhas arquitectónicas que manteve ao longo dos séculos. Como igreja Salão tem paralelo em diversos templos como Santo Antão de Évora, Sé de Portalegre ou a Igreja matriz de Fronteira, mas é com a igreja matriz de São Salvador de Veiros que possui uma notável semelhança arquitectónica. O templo é obra em alvenaria caiada, com cunhais de

mármore, possuindo na fachada três acessos ao espaço sagrado, separados por pilastras em cantaria marmórea que correm longitudinalmente o imóvel, sendo a entrada central a principal e a de maior monumentalidade. Esta destaca-se pelo pórtico de frontão triangular, com decoração de pérolas salientes, decorado no tímpano pela cruz da Ordem de Avis, a cujo padroado pertencia. O pórtico assenta em colunas jónicas de fuste estriado. A luz natural entra por um grande óculo no eixo desta fachada, com ornatos tipo pontas de diamante. Ainda neste alçado, dois janelões rectangulares de ombreiras da cantaria predominante no templo, iluminam as entradas secundárias.

A igreja é de planta sensivelmente quadrada, e divide-se em três naves de igual altura, com três tramos cada, com cobertura de abóbadas nervadas que assenta em quatro grossas colunas marmóreas de capitel jónico. Quer a Epístola, quer o Evangelho possuem três capelas laterais e duas colaterais: no Evangelho, a capela baptismal, o altar de São Miguel e o de Santa Catarina de Alexandria e, no colateral, o da invocação de Nossa Senhora do Rosário. Na Epístola erguem-se os altares de São João Baptista, o do antigo Corpo de Deus, o de Nossa Senhora das Brotas, e o de Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens. O altar-mor é da invocação de Nossa Senhora da Assumpção.

No Evangelho há a destacar na capela baptismal, que seria o altar das Almas original, a pintura mural de São Miguel e das Almas do Purgatório, trabalho do século XVI, que se encontrava escondido por grossa camada de cal até aos anos 60 do século XX.

Ainda nesta banda, no actual altar das Almas, datável de Seiscentos, expõem-se na banqueta as imagens

da extinta Ermida de Nossa Senhora da Cabeça (ou São Pedro), nomeadamente a de São Bento, Nossa Senhora da Cabeça e São Pedro¹⁵. O corpo do retábulo é preenchido por pintura a óleo sobre tela, do século XVII, que representa São Miguel e as Almas no Purgatório. Quatro pequenas telas a óleo, da mesma época da principal, que apresentam um Evangelista cada, ladeiam a grande tela principal.

Segue-se o altar de Santa Catarina de Alexandria, cujo retábulo tem capitéis da ordem jónica. A destacar tela central com a representação da titular, e na predela, em pintura sobre madeira, o *Casamento Místico de Santa Catarina*. Túlio Espanca indica que aqui estava uma imagem de São Jorge, o que já sucedia em 1758, bem como no inventário de 1911¹⁶. No frontão triangular que encima o altar, pintado sobre madeira, temos São José com o Menino.

Colateralmente, e ainda no Evangelho, segue-se o antigo altar de Nossa Senhora do Rosário, que era do Santíssimo Sacramento já em 1758¹⁷. A tela com a instituição do Santíssimo Sacramento, bem como a talha dourada são obra de Seiscentos, tendo este retábulo frontão triangular, colunas estriadas e capitéis da ordem coríntia. Segundo as *Memórias Paroquiais* de 1758¹⁸ neste altar estavam as esculturas de Nossa Senhora do Rosário e a de Cristo Ressuscitado.

Na capela-mor, cujo retábulo actual, em talha dourada, como já vimos foi ali colocado a 5 de Novembro de 1698, sendo mestre e oficial da obra o estremocense Francisco Correia, a expensas de Pedro Luís de Lencastre¹⁹. No tramo central observa-se uma pintura sobre tela, que representa a *Assunção da Virgem*, encimada por outra que figura a *Coroação de Nossa Senhora*. Laterais à pintura

da Assunção observam-se pinturas sobre tela, que representam São João Baptista e Nossa Senhora da Estrela. A ladear o camarim, em dois nichos, estão imagens de São Pedro e de São Bento, ambas de madeira dourada e estofada, as quais já em 1758 aqui são descritas²⁰, encimadas, respectivamente por pinturas de São Bernardo de Claraval e São Bento.

Avançando para a Epístola, na colateral, temos o altar da invocação de São João Baptista. O retábulo, de capitéis coríntios e fustes estriados, é obra de Seiscentos assim como todo o núcleo de pintura, que evoca episódios da vida do padroeiro, nomeadamente o *Batismo de Jesus Cristo*, no corpo, e a *Degolação de São João Baptista*, no ático. Sobre tábua estão pinturas identificadas por Espanca como Santa Luzia, Santa Apolónia e a Visitação de Santa Isabel²¹. Por sua vez, na banquetta observam-se as imagens em madeira estofada de São Francisco Xavier e a de São João²². Em 1758 apenas estava neste altar a escultura de São João e uma imagem de Santo António²³.

De seguida, no altar que foi do Corpo de Deus, e que na primitiva igreja medieval era da invocação de Santa Clara e posteriormente de São Miguel²⁴, ergue-se retábulo de talha dourada seiscentista, com nicho de arco de volta redonda onde esteve a imagem de Nossa Senhora de Fátima, tendo hoje a da Rainha Santa Isabel, retirada da sua capela original. Em cada um dos três níveis, compostos pelo nicho e duas telas, há dois capitéis coríntios assentes sobre fustes estriados. Ao centro do retábulo está pintura a óleo sobre tela com a *Última Ceia*, e em cima, numa outra, está representado *Jesus Cristo no Horto*.

No antigo altar de Nossa Senhora das Brotas, no qual foram recentemente recuperadas pinturas murais, que são coetâneas das do antigo altar das Almas, onde

estão representados os doze apóstolos, seis em cada lado do tramo da arcaria, em cantaria marmórea, que marca os limites do altar, e na restante composição anjos e dois santos na envolvente do óculo. Em 1758 já os frescos deviam estar cobertos de cal, referindo o pároco nessa data que o altar estava por dourar e que neste estava um “painel em todo o simo e nele pintada a imagem da Senhora Santa Catherina Doutora.”²⁵

No último tramo localizava-se o altar de Santa Úrsula e das Onze Mil Virgens, referido em 1758 como “retabolo muito ordinario, por dourar”²⁶, do qual resta uma pintura da santa, a óleo sobre tela, datável da segunda metade do século XVII.

CAPELA DA RAINHA SANTA ISABEL

Sita no Largo D. Dinis, freguesia de Santa Maria, Estremoz, esta capela foi erigida no antigo paço real medieval, torreão norte ocidental, local onde a tradição diz ter falecido D. Isabel de Aragão a 4 de Julho de 1336. Foi rainha de Portugal por casamento com D. Dinis, canonizada em 1625²⁷.

Deve-se o templo a D. Luísa de Gusmão, na época viúva de D. João IV, que após o sucesso da Batalha das Linhas de Elvas, em 1659, pretendeu cumprir a promessa de erigir uma capela à Rainha Santa Isabel²⁸. A morte da rainha em 1666, se não parou, diminuiu a intensidade dos trabalhos de construção.

Sabemos que uma *chiesetta*, ou seja uma igrejinha, já existiria aqui em honra da Rainha Santa Isabel, no ano de 1669, segundo descrição da viagem de Cosme III de Médicis a Espanha e Portugal²⁹. Sugere esta indicação que um templo de pequenas dimensões estaria ao culto, possivelmente uma pequena capela.

Durante o reinado de D. Pedro II, um dos mais importantes arquitectos do barroco português esteve ligado às obras de construção, ou renovação, da capela, falamos de Francisco Tinoco da Silva, que em 1680 veio a Estremoz “dar balanço da Eremida da Rainha St^a Izabel”³⁰.

A explosão dos materiais da Guerra da Restauração acumulados no velho paço real, já abandonado desde finais do século XV³¹, terá infligido danos tais que arruinaram a capela, provavelmente ainda em obras. Manuel de Sande de Vasconcelos, em 1721, bastante perto da data da nova obra, escreveu na primeira monografia sobre Estremoz que “O fatal incendio que vorazmente se atiou no Armazem da Polvora no anno de 1698, foi a cauza que ouue para se atiaem as chamas com tanta força, nesta real Cappella (...) e só esta Senhora do fogo intacta (...)”³². Também o prior Magro refere esta situação, nas *Memórias Paroquiais* de 1758³³.

Por sua vez, Henriques da Silveira dá-a finalmente por terminada em 1715, ano em que o Rei D. João V lhe “deu custozas alfayas, e ornamentos, e doou huma boa cappella da Coroa, para lhe servir de fabrica”.³⁴ Túlio Espanca indica que a capela doada foi a de D. Paula Ataíde³⁵. Nas *Memórias Paroquiais* o pároco afirma que “(..) nas ditas cazas se formou no anno de mil setecentos e quinze hua real capella em que hoje se venera a sua santa imagem (...)”³⁶.

Certamente para acompanhar o desenvolvimento da obra sobre o seu real patrocínio, em 1716 já D. João V visitava esta capela³⁷, o mesmo fazendo em 1729³⁸, o que testemunha claramente a devoção do monarca pela Rainha Santa.

A execução do programa decorativo ocorreu entre 1715 e 1730, e deste fazem parte as pinturas executa-

das no tecto, sendo a obra em perspectiva da autoria de António Simões Ribeiro (efectuadas entre 1724 e 1735), segundo hipótese adiantada por Maria de Lourdes Cidraes³⁹, enquanto a representação no tecto da *Assunção da Rainha Santa ao Paraíso* não tem autor conhecido. No que concerne aos azulejos narrativos dos Milagres da Rainha, o traço é atribuído por José Meco a Teotónio dos Santos⁴⁰, e as pinturas a óleo sobre tela serão obra do pintor régio André Gonçalves⁴¹ (realizadas por volta de 1730).

Em 1808 com receio das pilhagens da soldadesca francesa, os frades Oratorianos retiraram para o seu convento a imagem da Rainha e algumas alfaías religiosas, tendo a mesma sido devolvida a 29 de Outubro desse ano, em grande solenidade, pois à Santa se atribuía o milagre dos franceses não terem repetido os massacres e pilhagens levadas a cabo em Évora⁴².

Devido à união da capela com a Congregação dos Oratorianos, em 1834, data da extinção das ordens religiosas em Portugal, foi integrada nos bens nacionais e o seu património imóvel vendido em hasta pública⁴³.

D. Pedro V permitiu que a Irmandade da Rainha Santa Isabel tomasse conta da capela, ao confirmar o seu Compromisso⁴⁴, assegurando deste modo a manutenção do templo ao culto, dada a fervorosa devoção estremocense pela sua rainha protectora.

Após a implantação da República, a “onda laicizante” voltou-se novamente para os bens da Igreja. Do inventário de 1911 destacamos “Dois nichos de madeira com trez vidros cada um tendo um a imagem da Rainha Santa e outro com o de São Filipe Nery” (...) seis quadros pintados a óleo representando as diversas passagens da vida da Rainha Isabel”.⁴⁵

O acesso a esta “pequena jóia barroca”⁴⁶ é feito por uma portada em mármore, de ombreiras rectas com volutas associadas, e lintel sobrepujado por frontão com brasão real no tímpano, obra de 1825, conforme inscrição, ano em que também se fez o portão de ferro que separa o falso adro do Largo do Castelo, segundo data que ostenta.

Acedemos ao interior por escadaria marmórea, em quatro patamares, decorada com painéis de azulejos de padrão seiscentista, nos lambris. Pela antecâmara, que ostenta azulejaria de composição figurativa azul e branca – com fontes e cenas de género –, acedemos à capela, de planta rectangular coberta por abóbada de berço. Sobre a porta ergue-se monumental coro, obra de mármore local, de traço setecentista, no qual se gravou uma inscrição a louvar a rainha pela intercessão divina que protegeu Estremoz de Loison em 1808.

No alçado da Epístola painéis de azulejos em azul e branco, de cerca de 1725⁴⁷, historiam os milagres de Santa Isabel, sendo representados os “Milagre das águas do Tejo que se apartam”, “Milagre da criança salva das águas” e a “Lenda da mulinha”.

O registo superior dos alçados é preenchido por seis telas a óleo, datadas da década de 1730, obra de António Simões Ribeiro⁴⁸, subordinadas, tal como a obra de azulejaria, à hagiografia da Rainha Santa. Curiosamente, em 1758, o pároco de Santa Maria refere somente a existência de quatro⁴⁹. Na Epístola está a tela do “Milagre das Rosas”, ao centro o “Milagre do vinho e da água” e em seguida a “Tomada de hábito da Rainha Santa”. No Evangelho “Milagre de Arrifana ou cura da criança cega”, ao centro “As Rainhas servem as freiras de Santa Clara” e por último temos a tela do “Milagre da Aparição da Virgem”⁵⁰.

No altar-mor venerava-se uma imagem de Santa Isabel, actualmente na matriz no antigo altar do Corpo de Deus. A referência mais antiga à imagem data de 1758, afirmando o pároco de Santa Maria que neste templo estava a “santa collocada em vulto e estofada”⁵¹. Voltamos a ter uma indicação em 1911 a “uma imagem da Rainha Santa e outro com o de São Filipe Nery”⁵². A última vez que é aqui referida é em 1975, por Túlio Espanca⁵³, juntamente com a imagem de São Lázaro, da extinta ermida da sua invocação, e São Filipe Nery⁵⁴. Refere igualmente a boa qualidade desta escultura, colocada na tribuna, em madeira estofada, com bordão de peregrina e coroa de prata, oferta de D. João V em 1729.

Por uma pequena porta de madeira, e pela Epístola, temos acesso ao que a tradição indica ter sido o quarto onde faleceu a rainha, decorado com pinturas de tinta de água, provavelmente do primeiro quartel do séc. XVIII, época em que se fizeram algumas benfeitorias no templo.

IGREJA DO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO

Apesar de não ser conhecida a data de fundação da igreja, duas referências apontam para a sua construção na primeira metade do século XIII, o milagre da dança das velas no convento pela morte do judeu convertido Pedro Bom em 1239,⁵⁵ e a sepultura do cavaleiro nobre Nuno Martins, em 1255⁵⁶. A primeira referência documental⁵⁷ atesta um problema de jurisdição entre os franciscanos e a Ordem de Avis, que começou com a doação da ermida de São Bento, extramuros,⁵⁸ a estes religiosos, aproveitando estes para erguerem o seu convento de raiz. Os protestos e tentativa de impedir a edificação do convento, por parte do padroado de Avis, levaram os francisca-

nos a apresentar uma queixa em Santiago de Compostela, no Tribunal Metropolitano, a 20 de Dezembro de 1277, por intermédio de Frei Rodrigo. Apesar de terem ganho a causa, esta questão só ficou totalmente resolvida em 1278.

A 18 de Janeiro de 1377, D. Pedro I faleceu neste convento, legando o seu Coração aos franciscanos, tendo as vísceras sido depositadas ao Evangelho, no espaço da capela-mor.⁵⁹

Também Vasco Pereira, irmão de Nuno Álvares Pereira, morto no ataque ao castelo de Vila Viçosa, em 1384, foi sepultado no transepto desta igreja, no local onde se fundou a capela de Nossa Senhora do Rosário⁶⁰.

Segundo Henriques da Silveira, “Na divisão que no anno de 1517 se fes dos Conventos da Ordem Sarafica, ficou o Convento de Estremoz pertensendo à Provincia da Claustra, e sугeito à obediência dos Ministros Provinciais della, e nella se conservou até ao anno de 1542⁶¹, em que o Cardeal Infante Dom Henrique o reformou, sугeitando-o à obediência dos Prelados da Provincia dos Algarves, na qual se conserva.”⁶²

No decurso da extinção das ordens religiosas, o culto do templo ficou salvaguardado pela Irmandade dos Terceiros de S. Francisco e o convento foi cedido aos Lanceiros nº1⁶³.

A igreja de São Francisco situa-se na face noroeste do maior rossio de Portugal, antigamente designado de São João e hoje de Marquês de Pombal, local onde recentemente foi descoberta e escavada uma necrópole medieval, numa campanha arqueológica realizada em 2001-2003.

Antecede o alçado principal um grande adro⁶⁴ em mármore, no qual se ergue cruzeiro de feição manueli-

na do mesmo material. Mais alta que o corpo da igreja medieval, levanta-se a fachada principal, construção de alvenaria que substituiu a antiga fachada medieva numa empreitada de 1770 a 1775, com trabalhos do mestre canteiro Joaquim Palma e do construtor Francisco Gomes⁶⁵. Em claro desequilíbrio relativamente ao corpo do templo, o alçado ergue-se acima das naves. É dividido em três corpos, separados por pilastras, com igual número de portas, as laterais falsas, alinhadas com as três janelas do corpo superior, a central de maiores dimensões. A cimalha compõe-se de grande frontão recortado, tendo no tímpano o emblema da ordem franciscana, realizado em 1777.

No lado direito da igreja conserva-se a capela quinhentista de D. Fradique de Portugal, com cunhais, coroamento de merlões piramidais e gárgulas de temática fantástica.

De acordo com o estilo próprio das igrejas mendicantes do gótico nacional, possui planta rectangular de três naves e cinco tramos, com cobertura de madeira⁶⁶, três capelas à cabeceira e transepto de cruzeiro abobadado. Este é sustentado por artesoados cujos fechos ostentam as armas reais de D. Beatriz, de D. Afonso III, e um bocete de decoração em espiral. Os pilares que separam as naves têm capitéis com decoração fitomórfica, colunas fasciculadas de dois corpos formados por três fustes em cada face, e apresentam pintura vegetalista policroma.

Actualmente apenas o cruzeiro e as capelas da cabeceira têm abóbada, pois o corpo do templo sofreu obras de renovação entre 1879-80, sendo substituídas as abobadas de berço por cobertura de madeira⁶⁷.

Os alçados interiores do templo, excepto nas capelas profundas da Epístola e cabeceira, são revestidos por silhares

de azulejaria policroma, seiscentista, do tipo “maçaroca”.

O templo conserva retábulos de grande qualidade que se dividem em duas capelas por banda, e uma em cada absidiolo, sendo as do Evangelho da invocação do Sagrado Coração de Jesus (ou Nossa Senhora do Amparo), Nossa Senhora do Rosário e, na da cabeceira, da invocação de Nossa Senhora da Soledade (ou São Bento). Na Epístola os altares da invocação de Nossa Senhora da Conceição, Senhor dos Passos e no absidiolo a capela de Santo António.

Ao Evangelho conserva-se o altar barroco da antiga invocação de Nossa Senhora do Amparo, cujo padroeiro foi Gaspar de Távora Boto⁶⁸, actualmente dedicado ao Sagrado Coração de Jesus. Retábulo em talha dourada e fundo azul, de corpo tetrástilo com colunas de espiras decoradas por parras, cachos de uvas e pássaros. A tribuna, aberta em arco pleno, repete a ornamentação descrita. Em mísulas laterais, suportadas por anjos, a imagem de Nossa Senhora, ao Evangelho, que Espanca afirma ter pertencido a uma Sagrada Família⁶⁹ e, na Epístola, Santa Luzia⁷⁰, ambas setecentistas. Este altar foi fundado pouco antes de 1666, no local em que em 1760 se fundou a capela da Ordem Terceira⁷¹.

No altar dedicado a Nossa Senhora do Rosário conserva-se um notável retábulo com a Árvore de Jessé, mandado fazer pela respectiva Irmandade, e consagrado em 1652⁷².

Já no cruzeiro, no absidiolo da banda do Evangelho, situa-se capela de planta poligonal, com cobertura de abóbada artesoadada, da invocação de São Bento⁷³, posteriormente da Vera Cruz⁷⁴ e hoje da Senhora da Soledade, onde se conserva imagem de roca da padroeira e outra do Senhor Morto⁷⁵.

Desta capela temos acesso à antiga sacristia, onde se recolhe a imagem de Nossa Senhora da Conceição⁷⁶, peça do século XVII, que se venerava na tribuna do altar-mor. Serve de Panteão dos Henriques da Silveira, cuja tampa de sepultura brasonada ainda conserva⁷⁷. A presente capela, inicialmente da invocação do Menino Deus, está revestida com painéis de azulejos figurados, azuis e brancos, alusivos a episódios da vida do Menino Jesus e anjos, datáveis de meados de Setecentos. Provavelmente são do mesmo autor dos painéis da famosa “Sala das Batalhas”, do Palácio dos Henriques⁷⁸ (hoje Tocha), imóvel certamente construído nos anos 50 do século XVIII⁷⁹. No retábulo do estilo de transição rococó-neoclássico, em mármore branco e preto, venera-se actualmente Santa Rita, imagem em madeira estofada de Setecentos.

A capela-mor esteve integrada no padroado real até 1623, ano em que foi doada por D. Filipe III ao conselheiro D. Fernando de Matos de Lucena, morgado da Quinta de Peixinhos, em Vila Viçosa.⁸⁰ As obras decorreram de 1624 a 1625, reformando por completo a capela medieval do templo.

A capela dispõe-se em planta rectangular, com cobertura de abóbada de berço decorada com florões em relevo, dentro de caixotões de cariz geométrico. De destacar nos alçados laterais os painéis de azulejos policromos, da época da remodelação, e dois nichos porticados de ombreiras lisas e frontão triangular, que chegaram a ter 106 relíquias⁸¹. O altar barroco é anterior à obra de adaptação a Panteão, cuja execução foi entre 1700-1705⁸² tendo retábulo em talha dourada, com quatro colunas salomónicas de capitéis coríntios e fustes revestidos de fitomorfas. Na tribuna, em 1706, venerava-se uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, São Francisco

e Santo António⁸³, este último já em 1758 substituído por São Domingos⁸⁴. Actualmente, em mísulas nos intercolúnios, São José e São João de Deus, este da demolida igreja de Santo André.⁸⁵

Um Cristo crucificado em marfim, sobre o sacrário, pode ser a peça que o pároco de Santo André, em 1758, dá como da antiga propriedade da rainha de Inglaterra D. Catarina de Bragança⁸⁶, igualmente arrolado no inventário de 1911.⁸⁷ De cada lado do arco triunfal estão duas imagens setecentistas de grande dimensão e qualidade, uma de São Miguel, ao Evangelho, e outra de Nossa Senhora da Conceição, à Epístola.

A capela de Santo António, absidiolo da Epístola, é de arquitectura semelhante à congénere da banda oposta, possuindo no entanto painéis de azulejo tipo padrão vegetalista seiscentista. Retábulo barroco, em talha dourada, de corpo tetrástilo com colunas de espiras decoradas por parras, cachos de uvas e pássaros, e pilastras ornamentadas por enrolamentos de acantos. Imagem seiscentista de Santo António, já referida em 1758.⁸⁸

No alçado da Epístola abrem-se duas capelas fundas. A primeira, mandada fazer pela Ordem Terceira da Penitência de São Francisco, tem planta rectangular e cobertura de abóbada, em alvenaria. O retábulo de mármore da transição entre o rococó e o neoclássico⁸⁹, enquadra pintura de Nossa Senhora da Conceição, óleo sobre tela, de finais de Setecentos. Possui painéis de azulejos historiados, azuis e brancos, com cenas da vida de São Francisco e de Nossa Senhora, alguns dos quais coincidentes com os dez nichos envidraçados, abertos nas paredes, em molduras rococó de mármore. Destinam-se aos patronos dos Terceiros de São Francisco, imagens de roca e de vestir, devidamente identificadas em cartelas na base,

todas constantes no inventário de 1911⁹⁰. Pontualmente, entre nichos, apainelados de estuques de temário da Ordem.

A segunda capela, Panteão dos Senhores da Casa do Vimieiro, deveu-se a D. Fradique de Portugal⁹¹ (Arcebispo de Saragoça e Vice-Rei da Catalunha), obra concluída em 1535⁹². Foi primitivamente da invocação de São Francisco, posteriormente do Santo Cristo Crucificado, e só depois, no século XVII, do Senhor dos Passos, que tinha Irmandade⁹³. No alçado da nave abre-se pórtico de volta redonda, único exemplar do estilo *plateresco* em Estremoz. A capela é de planta rectangular, de dois tramos, tendo cobertura de abóbada de cantaria local, com artesoado que possui botões de decoração vegetalista. Nos alçados quatro janelas maineladas e dois tramos, igualmente em cantaria local. Ao Evangelho, em colunata, a lápide da fundação, sustentada por querubim.⁹⁴ O retábulo de talha, de planta plana composto por dois corpos com três tramos, possui diversas imagens: Senhor Jesus dos Passos, na tribuna, Cristo Crucificado, Nossa Senhora das Dores, São João Evangelista, São Pedro de Verona e São João Capristano⁹⁵.

Ainda nesta banda, na entrada da nave, um notável túmulo provavelmente ainda de finais do século XIV ou inícios do século XV⁹⁶, de Vasco Esteves Gatuz (falecido em 1363), que segundo José Filipe Mendeiros se enquadra na arte gótica funerária do claustro trecentista da Catedral eborense⁹⁷. Está deslocado do seu sítio original, que era entre a capela da Ordem Terceira (antiga de Nossa Senhora do Amparo) e o absidiolo onde está o altar de Santo António, onde estava *metido no grosso da parede*⁹⁸.

IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONSOLAÇÃO

Na freguesia de Santa Maria de Estremoz, em frente ao Largo do Espírito Santo, e encostado a poente na antiga couraça da fortaleza medieva, ergue-se o convento dos Eremitas Descalços de Santo Agostinho, cuja igreja é da invocação de Nossa Senhora da Consolação, padroeira agostiniana. Está implantado o monumento no espaço anteriormente ocupado pelo convento de Santa Clara, extinto em 1559⁹⁹.

Em 1669 D. Pedro autoriza a constituição de um convento agostinho em Estremoz, e segundo Frei Agostinho de Santa Maria¹⁰⁰ logo em 1671 “A Commendadeira [das Maltezas Soror Antonia Maria de Bellem] deu o ornamentos, e outras couzas necessarias, e o Bom [Manoel Godinho de Gusmão], as proprias cazas em que vivia na Rua das Areyas, que servirão de convento, e nella se selebrou a primeira Missa (...)”¹⁰¹. Mas não foi pacífica a sua instalação, dada a oposição de outras Ordens já existentes, pois “Teve esta fundação muytas mudanças, porque cinco lugares occuparão. O primeyro foy na Rua das Arcas em casa de hum Cavalleyro (...). Deste sitio, em que residirão nove dias (...) passarão para o Castello. Aquí assistirão (...) dous annos. O terceyro foy a casa do Espirito Santo, aonde estavam já de assento (...)”¹⁰² até que o arcebispo D. Diogo de Sousa os mandou dali retirar devido a “sinistras informações. Deste lugar passarão para o Terreyro das Covas, aonde assistirão alguns annos”.¹⁰³

Após falecimento de D. Diogo de Sousa, outro arcebispo mais favorável à congregação, D. Domingos de Gusmão, até por afinidade de parentesco (sobrinho) com a rainha D. Luísa de Gusmão, instituidora e protecto-

ra da Ordem dos Agostinhos em Portugal, doou-lhes a Casa do Espírito Santo.¹⁰⁴ O que não nos diz Frei Agostinho de Santa Maria, é que esta doação se ficou a dever a um acordo com a Irmandade do Espírito Santo, pois os Frades Grilos ficaram de fundar estudos para os filhos da terra, em troca do usufruto da igreja¹⁰⁵.

Manuel de Sande de Vasconcelos indica também que os Irmãos do Espírito Santo compraram aos frades de São Francisco o terreno que ocupa o convento e que ali então “edificaram hua linda igreja¹⁰⁶”.

Segundo o Prior Fr. Fernando Roberto de Gouveia no ano de 1758, tinha o convento cinquenta religiosos. Escreve o mesmo na resposta aos interrogatórios que “A Igreja tem tres altares. No principal se venerão as imagens da Senhora da Consoloção e Santo Agostinho, no segundo – he o do Sacramento – se venera a perfeitissima imagem da Senhora dos Dezamparados, o terceiro he de Santa Ritta e o quarto, em hua cappella funda, he da Senhora da Emcarnação; todos de talha dourada.”¹⁰⁷ Refere ainda que tem três irmandades, a do Espírito Santo, da Correa (ou de Nossa Senhora da Consoloção) e a da Senhora da Encarnação.¹⁰⁸

Na campanha da Guerra Peninsular o convento serviu de hospital ao exército inglês e a um corpo do exército espanhol, sendo a igreja alvo de roubos e a biblioteca espoliada¹⁰⁹.

Em 1834 são extintas de imediato as ordens religiosas masculinas e o mosteiro é vendido. Em finais do século XIX é transformado em fábrica de cortiça e, no antigo refeitório, abre-se uma sala de espectáculos, substituída mais tarde pelo Teatro Bernardim Ribeiro. Em 1898 fundou-se em Estremoz a Associação de Beneficência, por iniciativa do estremocense Eng. José Rodrigues Tocha,

tendo-se instalado no edifício o Asilo de Santa Cruz.

No “Auto de arrolamento e inventario dos bens da Igreja”, em 1916, refere-se que a igreja “não foi arrolada em mil novecentos e onze por a Irmandade do Espírito Santo ter alegado e apresentado á respectiva comissão [concelhia de inventário dos bens das Igrejas] comprovativos de que este predio pertence a referida Irmandade.”¹¹⁰

Hoje no monumento está instalado o Lar de Santa Cruz ao cuidado das Irmãs Dominicanas de Santa Catarina de Sena e uma Creche.

Implantada a nascente, a igreja faz ângulo com o convento, correndo por todo o monumento um grande adro lajeado com mármore, elevado relativamente ao aruamento. A fachada principal é em alvenaria, com portada de mármore, bem como as três janelas e nicho que a compõem. Destaca-se do alçado o frontão triangular interrompido, lendo-se no tímpano a inscrição “1719”, certamente a data que marca a conclusão das obras. Nos acrotérios erguem-se dois fogaréus, e em cartela que o une ao janelão do coro, é decorado por coração trespassado com setas – alusivo aos Agostinhos -, estando por cima deste janelão um nicho em mármore, presentemente sem imagem associada, a qual seria possivelmente a de Santo Agostinho. As duas janelas laterais possuem gradeamento como a central, distinguindo-se desta pelos frontões curvos. A encimar a igreja, dois anjos em mármore apontam para cruz que se eleva no ponto mais alto do templo.

O interior da igreja é surpreendente pela incomum decoração da cobertura da nave e capela-mor, pela qualidade do conjunto de imagens seiscentistas e setecentistas, pelos retábulos¹¹¹ e painéis de azulejos que cobrem o arco triunfal e capela-mor. Templo de uma só nave, de

planta rectangular e três tramos de arcadas falsas, sendo a sua abóbada de berço decorada com ornatos geométricos, em forma de hexagrama que inscreve círculo, trabalho em estuque. Possui três altares, sendo os do Evangelho do Sagrado Coração de Jesus, de Nossa Senhora de Fátima e o da Epístola do Santíssimo Sacramento (ou Nossa Senhora das Dores).

No Evangelho o altar do Sagrado Coração de Jesus compõe-se por retábulo barroco de estrutura tetrástila, decorado no embasamento por painéis de azulejaria azul e branca, figurando anjos-atlantes que ladeiam a mesa de altar. Em 1709, segundo inscrição em sepultura, este altar era dedicado a Nossa Senhora da Luz, e posteriormente, de acordo com Espanca,¹¹² a São Guilherme. Tem presentemente no camarim uma imagem de Santa Rita de Cássia, peça coetânea das de Santo Agostinho e Santa Mónica que se encontram na capela-mor.

Segue-se o antigo altar de Santa Rita, hoje de Nossa Senhora de Fátima, o qual é obra da mesma traça do seu paralelo no Evangelho. Tem na mísula do lado do Evangelho a imagem de São Domingos de Gusmão. Na banqueta está a imagem de Nossa Senhora de Fátima, peça do século passado.

Antecedendo o altar-mor temos arco triunfal, que é em mármore local, decorado por painéis de azulejos do primeiro quartel de Setecentos, em azul e branco, onde estão pintados anjos ligados a elementos fitomórficos. A encimá-lo observa-se uma tela que representa a descida do Espírito Santo, certamente parte do programa decorativo inicial, dado que se integra perfeitamente na composição azulejar onde se expõe.

Os azulejos¹¹³ continuam na capela-mor, que é de planta quadrada, forrando-a por completo, excepto na

abóbada de meia laranja do século XVI/XVII, cujos estuques decorativos apresentam motivos profanos de temática fantástica, zoomórfica e vegetalista, intercalando com motivos religiosos como a pomba do Espírito Santo¹⁴. Nos painéis de azulejos de composição figurativa representam-se cenas da vida de Santo Agostinho e alegorias contra-reformistas. Possui a capela retábulo de talha dourada, barroco, com colunas salomónicas de capitéis coríntios, expondo-se em peanhas nos intercolúnios, as imagens de Santo Agostinho no Evangelho e Santa Mónica na Epístola. No camarim estava antigamente a padroeira, Nossa Senhora da Consolação, ou da Correia. Actualmente, sobre o sacrário, assenta uma cruz de altar com imagem de Cristo Crucificado, em marfim.

Ao centro da nave, do lado da Epístola, abre-se capela profunda, com abóbada de berço, com retábulo do Santíssimo Sacramento, ou de Nossa Senhora da Encarnação, o qual hoje também se designa por Nossa Senhora das Dores. No camarim está actualmente Cristo Crucificado, e em peanhas as imagens de Santa Luzia e Santa Bárbara. Nas extremidades, e igualmente em peanhas, destacam-se as imagens de São Nicolau de Tolentino e São Tomás de Vila Nova, santos agostinianos¹⁵. Sobre o altar está Nossa Senhora das Dores, imagem de roca de 1783¹⁶. Uma maquineta sob a mesa de altar, encerra boa imagem em madeira do Senhor Morto, anteriormente no altar-mor¹⁷.

IGREJA DO ANJO DA GUARDA

Na antiga Rua Nova da Praça, que anteriormente se chamava da Misericórdia, e hoje se intitula de 5 de Outubro, freguesia de Santo André, Estremoz, entre o casario, situa-se a igreja do Anjo da Guarda, também

denominada de São Pedro, ou São Miguel.

Aqui se instalou a Misericórdia de Estremoz, provavelmente logo em 1502, data da sua fundação, saindo depois desta igreja em 1610, segundo consta em alvará de 6 de Fevereiro desse mesmo ano, para um imóvel na chamada Porta Nova¹⁸.

Quinze anos depois foi o templo cedido à confraria do Anjo da Guarda, ganhando nessa data a denominação pela qual ainda é hoje conhecida.

O pároco de Santo André indica em 1758 que a igreja tinha cinco altares¹⁹, estando no principal as imagens de São Miguel e de São Pedro, sendo os seguintes da invocação de São João Baptista, da Senhora das Brotas, dos Santos São Crispim e São Crispiniano e de São Miguel, a que estavam associadas as respectivas irmandades.

Em finais do século XVIII Henriques da Silveira acrescenta que a “Igreja servio de Parochia de Santo Andre desde o anno de 1705, até ao de 1724, em quanto durou a obra do novo templo Parrochial”²⁰. Pela Gazeta²¹ sabemos que a 15 de Setembro de 1725, do Anjo da Guarda saiu o Santíssimo Sacramento “onde todo este tempo esteve depositado, fazendo-se nelle todas as funções Paroquiaes”. Henriques da Silveira escreve também que “A Igreja de S. Miguel he pequena, porem muito aseada. A meza da Mizericordia concedeu o uso della à Irmandade dos Clerigos de S. Pedro, por huma Escripura datada em [11] de [Abril] de 17[53]”²², a qual a tem melhorado notavelmente; tem sinco altares, e Sacramento fixo, em huma linda Cappella de Marmore, pertensente à Cappella de Martim Rodrigues Situleiro (...)”²³. Por despacho da Misericórdia esta confraria mudou-se da matriz (onde estava desde 1577), sob condição de nela se fazerem obras, imposição que cumpriram, durando as

reformas até 1772¹²⁴. Também tinham sede nesta igreja, em 1758, a congregação de Nossa Senhora das Brotas, São Crispim e Crispiniano e São João Baptista¹²⁵.

A Comissão de Inventário dos bens da Igreja do Concelho de Estremoz em 1911, deslocou-se à “Egreja de São Pedro do Anjo da Guarda” e fez o levantamento dos bens móveis e imóveis. Deste destacamos as imagens: “Uma imagem do Coração de Jesus (...) Uma imagem de S. João (...) Uma imagem de Nossa Senhora dos Prazeres (...) Uma dita de São Pedro (...) Duas imagens de S. Crispim e S. Crispiano (...) Duas imagens de S. Domingos e São Christovam (...) Uma imagem de São Miguel (...) Uma imagem de São Pedro (...) Um imagem de uma santa com o menino ao collo (...) Uma imagem da Senhora das Brotas (...) Um menino Jesus (...)”¹²⁶.

No dia 8 de Outubro de 1940, devido ao desabamento da abóbada da igreja Paroquial de Santo André, o serviço litúrgico passou para a igreja do Anjo da Guarda¹²⁷.

O templo assenta num vasto balcão que corre superiormente o arruamento. A fachada principal é simples, destacando-se a portada de ombreiras e lintel em mármore local, de cornija saliente, tendo no tímpano o brasão do apóstolo São Pedro. Possui janelão de ombreiras simples e lintel de volta redonda, tudo em mármore. Dois fogaréis, também de mármore, ladeiam frontão em alvenaria, com óculo cego ao centro. Uma cruz de braços trilobados encima o monumento.

Igreja de planta rectangular, de nave única com abóbada de berço, ornamentada por painéis de azulejos azuis e brancos, do segundo quartel de Setecentos, que historiam maioritariamente a vida de São Pedro, santo patrono cuja irmandade reformou o templo no século XVIII. Possui quatro altares, divididos por cada uma das

bandas, além do altar-mor. Assim, no Evangelho, está o altar de Santa Ana,¹²⁸ ou Nossa Senhora da Paz, segundo interpretação de Monsenhor Mendeiros¹²⁹, e o do Sagrado Coração de Jesus. Na Epístola erguem-se os altares de São Miguel e do Santíssimo Sacramento.

No arrolamento de bens de 1911 indica-se uma Nossa Senhora dos Prazeres, a qual não podemos identificar com certeza absoluta com a imagem que descrevemos¹³⁰. O primeiro retábulo, defronte da capela do Santíssimo Sacramento, é dedicado ao Sagrado Coração de Jesus, onde se expõe uma imagem de Santa Teresa de Ávila e de Santo Elias, em madeira estofada e dourada, provenientes da igreja de Nossa Senhora do Carmo, do antigo Convento de São João de Deus, sendo ambas de provável manufactura setecentista¹³¹. O retábulo é obra do século XVIII, com colunas salomónicas, de capitéis coríntios, sem decoração. Na cimalha anjos prateados e motivos vegetalistas animam todo o cenário. Este era o antigo altar de São Crispim e São Crispiniano, patronos dos Sapateiros.

O segundo altar, com colunata salomónica de tipo berniniano, parcialmente dourado, é decorado no sacrário pelo *Agnus Dei*.

Na Epístola segue-se o altar do Santíssimo Sacramento, na antiga capela de Martim Rodrigues Citoleiro, para aqui deslocada da igreja de Santo André em 1530. De planta rectangular, e tecto estucado com temas religiosos, é aberta por arco de volta inteira, com pilastras e molduras chanfradas, com o escudo de armas do fundador. O retábulo é do século XVIII, certamente obra de artista local, em diferentes tons de mármore de Estremoz. Ao centro, moldurado por mármore preto, e por uma fina moldura de madeira dourada, está pintura a

óleo sobre tela do último quartel de Setecentos, talvez já mesmo de Oitocentos, representando, segundo Espanca, a *Ceia em Emaús*¹³². As paredes possuem rodapé de azulejos policromos, de enxaquetado compósito.

No transepto encontra-se altar muito semelhante ao paralelo do alçado oposto, com a imagem do Arcanjo São Miguel. Esta datará do século XVIII, sendo uma peça em madeira estofada dourada e policromada.

Destaca-se no templo a capela-mor, antecedida por arco triunfal de volta redonda, em cantaria local, tendo a capela cobertura de abóbada nervurada, certamente quinhentista, com botões circulares marmóreos de decoração vegetalista, e a imagem de Nossa Senhora da Misericórdia no bocete central. A imagem que actualmente ocupa a tribuna do altar setecentista, é Nossa Senhora do Carmo, datável da primeira metade de Setecentos, já que em 1732, na igreja de São João de Deus, donde é originária, se estabeleceu a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo¹³³. Numa peanha à direita, temos São João e à esquerda São Pedro, ambas da segunda metade de Setecentos.

IGREJA DE NOSSA SENHORA DO SOCORRO

Esta igreja, que não está ao culto há mais de três décadas, situa-se na freguesia de Santo André, Estremoz, no antigo Rossio de São Brás, actual Largo dos Combatentes, de frente para o Jardim Municipal Eng. José Rodrigues Tocha. É actualmente designada pelos estremocenses por Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.

Em 1603 a irmandade de Nossa Senhora do Socorro, actual padroeira do templo, teve o compromisso confirmado pela Ordem de Avis¹³⁴.

No *Santuário Mariano*, publicado em 1718, o autor, o estremocense Frei Agostinho de Santa Maria, descreve brevemente a igreja e a miraculosa imagem de Nossa Senhora do Socorro que estava “no collateral da parte da Epistola (...) He esta Santa Imagem muyto antiga (...) creyo foy collocada naquella Ermida desde seus principios”.¹³⁵

Mais tarde, em 1758, as *Memórias Paroquiais* dão conta de um diferendo entre os párocos de Santa Maria e Santo André, que reivindicam a jurisdição desta igreja. Retiramos também deste documento, por exemplo, da Memória da paróquia de Santo André, que “he antiga e tem tres altares, tres portas para a rua, tres sanchristia, tres campanarios, tres sinos e tres santos bispos. O altar maior tem as imagens de S. Braz, bispo e martir, Santo Ildefonso, bispo, S. Neutel bispo, e S. Francisco Xavier, de cujo santo ha nesta igreja huma reliquia que da cidade de Goa mandou o inquezidor Antonio Joze de Oliveira, natural de Estremoz. O segundo altar he o de Nossa Senhora do Socorro, cuja imagem he perfeitissima e de grande devoção. Todos estes altares são de talha dourada. Há nessa igreja as confrarias de S. Braz, Senhora do Socorro e S. Bartholomeu, todas pobres”¹³⁶. Por sua vez, o pároco de Santa Maria descreve tudo de modo semelhante, excepto que na igreja havia mais uma irmandade, a de São Francisco Xavier, à qual o outro descritivo não faz menção¹³⁷.

Foi intensamente reformada na última metade do século XVIII, o que lhe descaracterizou uma particularidade pela qual era conhecida, a de ser a igreja dos “seis três”, por ter três altares, três portas exteriores, três sacristias, três campanários com três sinos e finalmente ter três imagens de santos bispos. Como possível data de conclusão desta reforma setecentista, temos o ano de

“1759”, data que ostenta uma antiga caixa de esmolos, outrora embutida no paramento.

No exterior ergue-se um cruzeiro simples, de mármore, que antecede o adro de pavimento em tijoleira e mármore. A fachada principal é bastante pobre, com uma única portada em mármore de ombreiras e lintel lisos, rasgando-se no eixo uma janela de ombreiras em mármore e verga saliente. Em cada um dos lados da única porta estão duas janelas baixas com gradeamento, através das quais os fiéis não eram obrigados a terem acesso directo ao templo para rezarem à Senhora do Socorro. A fachada é rematada por frontão em alvenaria, com dois fogaréis em mármore, encimado por cruz trilobada.

A igreja dispõe-se numa nave única de planta rectangular, com cobertura nervada, destacando-se o bocete central decorado pela cruz de Avis e a inscrição de 1546¹³⁸, data que poderá ser a da conclusão do templo.

Da reforma de Setecentos são o coro sobre arco abaido, e as duas tribunas laterais, destinadas os irmãos das confrarias, que dali assistiam ao serviço litúrgico.

Conserva algumas pinturas, as quais em 1911 foram inventariadas deste modo: “Um quadro a oleo (nascimento) (...) Um quadro a oleo de S. João (...) Um quadro a oleo de Nossa Senhora da Saude (...) Um quadro a oleo do Senhor dos Passos (...) Um quadro a oleo do Senhor da Piedade (...) Um quadro a oleo de Nossa Senhora do Carmo (...) Um quadro a oleo de Christo com moldura de madeira entalhada e dourada; (...) Um quadro a oleo de Nossa Senhora com moldura igual (...)”¹³⁹.

O arco triunfal é de volta redonda, mas imperfeito ao centro, pois é praticamente ovóide, denunciando que sob a grossa camada de argamassa poderá estar o antigo arco de ogiva quinhentista. O mesmo arco está

decorado com pintura de fingimento marmoreada, de provável execução oitocentista. Do primitivo templo, a capela-mor tem cobertura de abóbada com nervuras em cujas intersecções estão botões circulares de decoração fitomórfica, excepto o fecho central que evoca o anterior orago da igreja, o bispo arménio São Brás, cujas insígnias ostenta. As mísulas onde repousam as nervuras são claramente manuelinas, tendo as temáticas próprias deste estilo, como a corda entrançada, as fitomorfias e as zoomorfias. Têm paralelo local na chamada antiga Casa da Câmara (na verdade a Casa do Alcaide-Mor) e antigos Paços do Concelho. O retábulo da capela-mor já é obra da reforma da segunda metade do século XVIII, tendo na cimalha três anjos, e ao centro, em lugar de destaque, Nossa Senhora do Socorro, imagem de roca do século XVII. Nos nichos laterais, ao Evangelho, conservam-se Santo Ildefonso e na Epístola S. Bartolomeu, ambas de madeira estofada. No balcão conserva-se uma imagem de Nossa Senhora da Conceição. Em nichos laterais, sitos nos alçados da capela e abertos na alvenaria, estão na Epístola São Brás e no Evangelho São Neutel, ambas imagens em madeira policromada.

Em 1911 foi levantado o recheio do templo, nomeadamente as imagens existentes: “Um imagem de Nossa Senhora do Socorro (...) Um imagem de Nossa Senhora da Conceição (...) Uma dita de S. Braz (...) Uma imagem de S. Bento (...) Uma dita de São Benedicto (...) Uma dita de São Bartholomeu com um respectivo andor de prata (...) Uma dita de São Ildefonso (...) Uma imagem de Nossa Senhora das Mercês¹⁴⁰”. Como se verifica há uma discrepância relativamente às imagens inventariadas em 1758, faltando São Francisco Xavier e São Neutel. Todavia, foram arroladas três imagens que não constavam no

primeiro documento, a saber, São Benedito, Nossa Senhora da Conceição e a de Nossa Senhora das Mercês.

IGREJA DE SÃO PEDRO DE EVORAMONTE

Antiga paroquial, situa-se no Terreiro de São Pedro, actual freguesia de Santa Maria de Evoramonte, junto ao caminho que segue para a ermida de São Marcos.

O templo já existiria em 1320¹⁴¹. Em 1342 o prelado eborense D. Martinho, cria dois cargos de porcionários¹⁴² nesta mesma igreja, para serviço permanente pelo menos por quatro meses por ano.

Apesar dos danos que o terramoto de 1531 terá infligido à estrutura medieval do templo, por intermédio da Visitação efectuada em 1534 por Rui Pirez da Costa, sabemos que nessa data a igreja estava em boas condições no *Espiritoall e no temporal*¹⁴³. A mesma Visitação adianta que tinha por capela sufragânea a igreja de Santa Maria da Aldeia do Freixo¹⁴⁴. Em 1758, tinha por filiada a ermida de Santa Vitória¹⁴⁵.

No ano de 1871 executa-se um auto de confrontação das jóias de São Pedro e Santa Maria, de forma a verificar se as jóias existentes coincidiam com as anteriormente inventariadas e se as mesmas estavam em segurança. O pároco de então, Pe. Fernando Ribeiro, por considerar não existirem condições de segurança, refutou a responsabilidade sobre estas peças, pelo que o administrador do concelho, alguns cidadãos e o regedor, nomearam cidadãos idóneos e moradores em locais seguros, para serem seus depositários¹⁴⁶.

Em 1890 a Junta de Paróquia de São Pedro fez o inventário dos bens desta igreja, que não incluiu as imagens, focando principalmente o ouro, prata, arame, esta-

nho e chumbo, móveis em madeira, bronze e ferro e por fim as roupas brancas e ornamentos da igreja.¹⁴⁷

Dez anos depois executa-se novo inventário, que além das alfaias litúrgicas, contempla igualmente as imagens. No altar-mor refere “Uma Imagem de São Pedro”; no “Altar do Bom Jezus” estava “Uma Imagem do bom Jezus da(s) almas” e “Uma Imagem de Christo crucificado”; no “Altar de Santo Antonio” estava “Uma Imagem de Santo Antonio com o menino Jezus nos braços”; no “Altar da Senhora do Rozario” encontrava-se “Uma Imagem de Christo Crucificado (...) Duas Imagens da Senhora das dores, sendo uma de Cêra (...) Uma Imagem de Santa Luzia”¹⁴⁸.

Temos mais notícias desta antiga paroquial a 24 de Maio de 1945, quando a Fazenda Pública fez a devolução da propriedade dos bens móveis e imóveis ao Arcebispado de Évora, no âmbito do decreto-lei 3615 de 25 de Julho de 1940. Fazendo o cruzamento de dados com os inventários já apresentados, apenas encontramos mais duas imagens, a de Nossa Senhora do Rosário (penso que por erro do autor) e o Senhor Morto, as quais não constavam no inventário de 1900¹⁴⁹.

No exterior, a portada é antecedida por alpendre abobadado, com ombreiras, lintel recto e cornija saliente, ao gosto de Quinhentos. Ainda neste alçado dois gigantes graníticos sustentam toda a fachada, e no esquerdo destaca-se curioso pentagrama em relevo, numa lápide de mármore, provavelmente de Quinhentos, símbolo que encontramos numa parte significativa das cabeceiras de sepultura que da envolvente e muros do cemitério de São Pedro, foram recolhidas em finais dos anos 60 do século XX para o Museu Municipal de Estremoz. Este símbolo, um *signum salomonis*, tradicionalmente usado enquanto amuleto, encontra-se noutras igrejas medievais – nomea-

damente em Santa Maria de Evoramonte -, que a par de outras representações fantásticas colocadas em capiteis, gárgulas ou nos tímpanos das portadas, tinha o objectivo de exorcizar, ou impedir que o mal, que os demónios, interferissem com a comunidade de fiéis.

De destacar ainda uma pequena imagem de São Pedro, esculpida em mármore, provavelmente do século XIV, a qual encima o templo.

Tem a antiga paroquial planta rectangular, três naves e tramos, cobertura fasquiada (1929) e ábside rectangular, possuindo quatro altares, dois em cada nave lateral. Ao Evangelho o altar dedicado a Nossa Senhora de Fátima e o do Sagrado Coração de Jesus, e à Epístola os altares das Almas Santas do Purgatório e de Nossa Senhora do Rosário.

No Evangelho, o primeiro altar decorado por estuques artísticos, anteriormente sagrado a Santo António, é obra da segunda metade do século XVIII. Uma das imagens mais relevantes ao culto é um Cristo Crucificado em marfim, peça seiscentista de arte indo-portuguesa, originária da ermida de São Marcos. O segundo altar, do Sagrado Coração de Jesus, conserva corpo do retábulo seiscentista com duas colunas de capitel dórico e fuste estriado, em madeira dourada, o qual é encimado por frontão triangular. Este conjunto, foi reformado no século XVIII, sendo desse período os tramos laterais e ático.

Na banda da Epístola, o primeiro altar, da invocação das Almas Santas do Purgatório, cuja decoração é composta por estuques artísticos da segunda metade de Setecentos, apresenta quatro nichos. O central expõe uma Nossa Senhora das Dores, imagem de roca, flanqueada pelas imagens de madeira de São Pedro, estofada, e de Santa Luzia. Sobrepujante, em nicho no ático, encontra-

se Cristo Crucificado. No banco, em maquinete envidrada, um soberbo trabalho em madeira policromada, representando o Senhor Morto. Segue-se o altar de Nossa Senhora do Rosário, com imagem de roca da padroeira e outra imagem do Menino Jesus. Este conjunto é formado por retábulo barroco de Setecentos, em talha dourada, com duas colunas salomónicas e frontão recortado, de cariz fitomórfico, profusamente entalhado.

Antecedendo a entrada na capela-mor, obra de 1557, sobre o arco triunfal, está quadro a óleo com a representação da *Santíssima Trindade*. O arco triunfal é em granito, possuindo ogiva de largo vão suportada em duas pilastras de impostas salientes, onde repousam dois anjos de vulto pleno, originários da matriz evoramontense. Quanto à ábside, esta é de estrutura rectangular com cobertura cupuliforme, iluminada por um pequeno bifório de ogivas, em granito. O retábulo, do tipo clássico, tem colunas jónicas com fuste estriado e frontão triangular, e uma pintura de São Pedro, a óleo sobre madeira, que ocupa o corpo. Na predela dispõem-se dois painéis de pintura sobre madeira, separados pelo sacrário, que representam respectivamente São Paulo e São Bartolomeu.

Fora do contexto do retábulo, e laterais a este, estão colocadas em peanhas de alvenaria, duas imagens em madeira, de Nossa Senhora com o Menino e Santo António, respectivamente.

Actualmente recolhem-se aqui outras imagens, provenientes de ermidas desafectas desta paróquia, como São Marcos, Santa Margarida ou Santo Estevão, provenientes dos oragos das suas invocações.

Hugo Guerreiro

Historiador

NOTAS

- ¹ SILVA, António Carlos, PERDIGÃO, José – *Contributo para a Carta Arqueológica de Arraiolos*. Setúbal: CMA, 1998, p. 29.
- ² LEISNER, Georg, LEISNER, Vera – *Antas nas herdades da Casa de Bragança no concelho de Estremoz*, Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1955, p. 18.
- ³ HERCULANO, Alexandre – *Portugalie monvmenta historica leges t consve-tvdines*, vol. 1, Lisboa: Typis Academius, 1856, pp. 721-723.
- ⁴ GUERREIRO, Hugo – *Evoramonte um contributo para a sua história e património cultural edificado*, Evoramonte: JFE, 2001, pp. 32 a 38 e 40.
- ⁵ Sabemos que em 1778 houve uma tentativa da parte do Senado de Estremoz, para Estremoz subir à condição de cidade - FONSECA, Teresa – *António Henriques da Silveira e as Memórias analíticas da vila de Estremoz*, Estremoz: Câmara Municipal de Estremoz, 2003, pp. 282 a 297.
- ⁶ MENDEIROS, José Filipe – *Património Religioso de Estremoz*, Estremoz: CME, 2001. VILAR, Hermínia – *As dimensões de um poder, A diocese de Évora na Idade Média*, Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p. 254.
- ⁷ VILAR, pp. 254 e 255.
- ⁸ MENDEIROS, *op. cit.*, pp. 9 a 11.
- ⁹ Biblioteca Pública de Évora: Cod. CXXIII / 1-1 – *Vizita ao Bispado de Évora D: co: do Cardeal*, 1534, fol. 83v.
- ¹⁰ ESPANCA, Túlio – *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora*, vol. 8, Academia Nacional das Belas Artes, Lisboa, 1975, p. 75.
- ¹¹ *Idem*
- ¹² Arquivo Distrital de Évora, Livros Paroquiais, Igreja Matriz de Estremoz de baptizados, casados e defuntos, 1648 – 1657, folio 213v. Agradeço a fonte à D. Célia, funcionária do Arquivo Distrital.
- ¹³ Biblioteca Municipal de Estremoz, Gazeta de Lisboa Occidental, nº50, pp. 399 e 400.
- ¹⁴ Arquivo Histórico de Estremoz, PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, sf. As imagens e pinturas que estavam ao culto eram: “Um oratorio na sachristia com S. Jose e um cruxifixo de marfim (...) Cinco quadros a oleo nas paredes da sachristia (...) Uma imagem de Nossa Senhora da Assumpção (...) Uma dita de São Pedro (...) Uma dita de São Bento (...) Seis bustos de diferentes imagens (...) Uma imagem de São João (...) Uma dita da Senhora da Soledade (...) Uma dita do Senhor Ressuscitado (...) Uma imagem de Santo Christo (...) Uma dita de Santa Joanna (...) Uma imagem de S. Jorge (...) Uma dita da Senhora do Carmo (...) Uma dita da Senhora do Rosario (...) Uma estampa de Nossa Senhora (...) Um santo Christo de madeira (...) Uma estampa de Santa Ursula (...) Uma imagem de São Francisco Xavier (...) Uma dita de São Filipe Nery (...) Uma estampa de Santa Catharina (...) Uma imagem de Santa Izabel (...) Uma dita de São Domingos (...) Uma imagem de São Sebastião”
- ¹⁵ Imagem originária da Ermida de Santa Ana, segundo dados de Fr. Agosti-

nho de Santa Maria. SANTA MARIA, Frei Agostinho de – *Santuário Mariano e Historia das Imagens milagrosas de N. Senhora...*, Lisboa Ocidental, Officina de Antonio PedrozoGalram, 1718, p. 182.

¹⁶ Hoje a imagem não está ao culto, mas ainda existe na igreja de Santa Maria. ESPANCA, *op. cit.*, p. 77. COSTA, Mário Nunes – *Estremoz e o seu concelho nas Memórias Paroquiais de 1758*, Biblioteca da Universidade de Coimbra: Coimbra, 1961, p. 47. Arquivo Histórico de Estremoz, PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, sf.

¹⁷ COSTA, *op. cit.*, p. 47.

¹⁸ *Idem*

¹⁹ Arquivo Distrital de Evora, Livros Paroquiais, Igreja Matriz de Estremoz debaptizados, casados e defuntos, 1648 – 1657, folio 213v.

²⁰ Pela ordem do inventário penso que também aqui estariam em 1911.

²¹ ESPANCA, *op. cit.*, p. 78.

²² Espanca afirma que a imagem de Santo António e S. João estariam na época, no altar de Nossa Senhora das Brotas - *Idem*

²³ COSTA, *op. cit.*, pp. 47.

²⁴ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 79.

²⁵ COSTA, *op. cit.*, pp. 48.

²⁶ *Idem*, pp. 48.

²⁷ CIDRAES, Maria de Lourdes – *Os painéis da Rainha*, Estremoz, CME/Edições Colibri, 2005, pp. 20.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Idem*, pp. 21.

³⁰ *Idem*, pp. 22.

³¹ FONSECA, pp. 160.

³² COSTA, Mário Nunes – *Breve recopilação... da fundação, antiguidades e excellências...de Estremós*, Coimbra, Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1994, pp. 134.

³³ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 52.

³⁴ FONSECA, *op. cit.*, pp. 161.

³⁵ ESPANCA, *op. cit.*, 1975, pp. 85.

³⁶ COSTA, (1961) *op. cit.*, pp. 52.

³⁷ FONSECA, *op. cit.*, pp. 263.

³⁸ *Idem*. CIDRAES, *op. cit.*, pp. 23.

³⁹ *Idem*, pp. 72 e 73.

⁴⁰ *Idem*, pp. 32.

⁴¹ *Idem*, pp. 44.

⁴² BME: *Relação da Pompa e Magnificencia com que a Congregação do Oratorio (...) Solemnizarão a trasladação da devota imagem de Santa Isabel (...)*, in Brados do Alentejo, 26/1/1936.

⁴³ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 85.

⁴⁴ *Idem*, pp. 85.

⁴⁵ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911.

⁴⁶ CIDRAES, *op. cit.*, pp. 19.

⁴⁷ *Idem*, pp. 32 a 42.

⁴⁸ *Idem*, pp. 50 a 69.

⁴⁹ COSTA, (1961) *op. cit.*, pp. 53.

⁵⁰ CIDRAES, *op. cit.*, pp. 50 a 69.

⁵¹ COSTA, (1961) *op. cit.*, pp. 53.

⁵² AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz., 1911.

⁵³ *Idem*

⁵⁴ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 86.

⁵⁵ Mas segundo Frei Agostinho de Santa Maria o milagre foi em 1258 - SANTA MARIA, *op. cit.*, pp. 154.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ COSTA (1997), *op. cit.*, pp. 1 a 3. MENDEIROS, *op. cit.*, pp. 30.

⁵⁸ São Bento do Mato, ou São Bento do Carrascal e depois S. Francisco do Mato, a qual aqui existiu intramuros do convento até meados de oitocentos - MENDEIROS, *op. cit.*, pp. 29 e 30. Refere ainda Espanca que em 1743 tinha as imagens de Nossa Senhora da Conceição, São Luís Bispo e S. Leocádio - ESPANCA, *op. cit.*, pp. 115. Em finais do séc. XVIII, o Desembargador António Henriques da Silveira sobre esta Ermida indica que “O Convento teve o seu principio em huma pequena Cappella de . Bento chamada do Carrascal, a qual ainda hoje se conserva no fundo da serca, com a invocação de Nossa Senhora da Conceição”. FONSECA, *op. cit.*, pp. 165.

⁵⁹ ESPANCA, *op. cit.*, p. 112. MENDEIROS, *op. cit.*, p. 31. FONSECA, *op. cit.*, p. 203.

⁶⁰ FONSECA, *op. cit.*, pp. 168.

⁶¹ Segundo Túlio Espanca, 1541. ESPANCA, *op. cit.*, 111.

⁶² FONSECA, *op. cit.*, pp. 166 e 174.

⁶³ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 112.

⁶⁴ Segundo Túlio Espanca o adro foi construído em duas empreitadas, com inicio em 1734 e finalização em 1783. ESPANCA, *op. cit.*, pp. 116.

⁶⁵ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 116.

⁶⁶ Obra da década de 50 do séc. XX, que substituiu uma cobertura de alvenaria, a qual por sua vez tinha substituído a primitiva em madeira. in ESPANCA, *op. cit.*, pp. 118.

⁶⁷ Foram técnicos na obra o Coronel José Maria Graça Zagalo, Director de Obras do Distrito de Évora, José Fernando Pereira Deville, Presidente da Câmara, José Abranches, administrador do concelho e Mestre-de-obras Janita. in ESPANCA, *op. cit.*, 112.

⁶⁸ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 123.

⁶⁹ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 123. Provavelmente com razão se consideramos o inventário de 1911, onde a comissão indica que havia “Uma imagem de São

José e Nossa Senhora e Menino”, cena esta que hoje não existe por razões desconhecidas - in AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, fol. 48.

⁷⁰ Inventariada em 1911. in AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, fol. 44v.

⁷¹ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 123. Túlio Espanca baseia a fundação deste altar numa memória inscrita numa placa entre a Capela dos Terceiros e do Senhor do Passos.

⁷² ESPANCA, *op. cit.*, pp. 122. Por sua vez, António Henriques da Silveira data este retábulo de 1638. FONSECA, *op. cit.*, pp. 168.

⁷³ Capela para onde “Passado algum tempo, mudarão os Religiozos a Imagem de S. Bento [da Ermida] para a Igreja que de novo fundarão no lugar em que hoje está.” in FONSECA, *op. cit.*, pp. 165.

⁷⁴ Por ter uma lasca da Cruz onde Cristo foi martirizado, doada a partir do Santo Lenho da Sé de Évora, pelo Cardeal D. Henrique, por volta de 1560 – COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 123. ESPANCA, *op. cit.*, pp.124.

⁷⁵ Ambas existentes neste templo em 1911 - in AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, fol. 41v. Nenhuma das imagens consta nas Memórias Paroquiais.

⁷⁶ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 125.

⁷⁷ Inscrição: D[ona] IOZEPHA MARIA DA SIL/VEIRA VIUVA DO CAPI-/TAO BARNABE HENRI/QUES. ELEGEO PARA SI ES-TA SEPULTURA FALECEO A / 27 DE JULHO DE 1758. AQU/AL HE TAMBEM PARA TO/DOS OS SEUS DESCEN/DENTES

⁷⁸ FONSECA, *op. cit.*, pp. 18 e 19.

⁷⁹ FONSECA, *op. cit.*, pp. 21. Para um melhor conhecimento da história deste Palácio *vide* Brados do Alentejo, 5/5/2000, pp. 7 e 8.

⁸⁰ Em 1758 era a capela administrada por D. Joaquim Eugénio de Almeida Lucena Noronha e Faro, pai de D. Mariana Plácida de Lucena Noronha Faro e Castelo Branco, da cidade de Évora, a qual casou em 1771 com Amaro Henriques da Silveira, filho da instituidora da Capela do Menino Deus Josefa Maria da Silveira, como já vimos, na década de 50 do séc. XVIII. FONSECA, *op. cit.*, pp. 24 e 166.

⁸¹ ESPANCA, *op. cit.*, pp.125 e 126. Em 1911 restavam, pelo que entendemos desta descrição “ sete meios corpos d’imagens em madeira e em mau estado” - AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, fol. 47.

⁸² ESPANCA, *op. cit.*, pp. 126.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 123.

⁸⁵ MENDEIROS, *op. cit.*, pp. 31. Se bem que o inventário de 1911 refere a existência de uma imagem de S. João de Deus , - in AHE: PT-AMETZ/

ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, fol. 47v.

⁸⁶ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 122 e 123.

⁸⁷ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, fol. 47.

⁸⁸ COSTA (1961) *op. cit.*, pp. 123.

⁸⁹ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 121.

⁹⁰ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, fol. 40 a 50.

⁹¹ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 124.

⁹² ESPANCA, *op. cit.*, pp. 119.

⁹³ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 119.

⁹⁴ Inscrição: ESTA CAPELA. MANDOV. FAZER / O MVI ILVSTRE E REVERENDISSIMO / SENHOR. DOM FRADIQVE DE POR/TVGAL. ARCEBISPO. QVE FOI. DE / ZARAGVOCA. E VISV REI DE CATA/LVNHA. A QVAL. HE DO ILUSTRE SE/NHOR DOM FRANCISCO DE FARO SEV / SOBRINHO E HERDEIRO SENHOR DA / VILA DO VINEIRO

⁹⁵ Segundo Espanca era originalmente uma imagem de Santo António. *Idem.*

⁹⁶ COSTA (1993), *op. cit.*, pp. 85.

⁹⁷ MENDEIROS, *op. cit.*, pp. 35.

⁹⁸ COSTA (1961) *op. cit.*, pp. 123.

⁹⁹ Fundado por Bula de Martinho V, a 26 de Outubro de 1428 – FONSECA, *op. cit.*, pp. 173.

¹⁰⁰ Frei Agostinho de Santa Maria nasceu em Estremoz, a 28 de Agosto de 1642. Tinha por nome, antes da carreira religiosa, Manuel Gomes Freyre, sendo Agostinho Descalço. À sua cerimónia de recebimento de hábito, assistiu a instituidora da Ordem em Portugal, Rainha D. Luísa de Gusmão em 1658, dado que foi o primeiro noviço que esta ordem teve em Portugal. Foi Cronista, Prior do Convento de Évora, Secretário da Província, Deferidos três vezes e por último Vigário Geral da Congregação. Faleceu a 2 de Abril de 1728, sendo sepultado no Convento de Nossa Senhora da Boa-Hora em Lisboa. - in Brados do Alentejo, 27/10/1935.

¹⁰¹ SANTA MARIA, *op. cit.*, pp. 159.

¹⁰² *Idem*, pp. 158.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 128. ESPANCA, *op. cit.*, pp. 172. COSTA (1994), *op. cit.*, pp. 135 e 136.

¹⁰⁶ COSTA, *op. cit.*, pp. 135 e 136.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 128.

¹⁰⁸ *Idem*, pp. 128 e 129.

¹⁰⁹ ESPANCA, *op. cit.*, p. 172.

¹¹⁰ AHE: Auto de arrolamento e inventário de bens da Igreja no concelho de

Estremoz. Igreja dos Agostinhos., 30 de Maio de 1916.

¹¹¹ Nesta época trabalhava-se em novos retabulos na igreja de Nossa Senhora dos Mártires, no termo de Estremoz, freguesia de Santa Maria, tendo a Misericórdia contratado o calipolense Baltazar Fernandes enquanto entalhador em 1703 ,o pintor estremocense Francisco Pinto no ano de 1704 e o ourador eborense José Coelho em 1709. in RUAS, João (coord.) - *500 anos Santa Casa da Misericórdia de Estremoz*, Estremoz, SCME, 2002, p. 34.

¹¹² ESPANCA, *op. cit.*, p. 173.

¹¹³ Por esta data, mais concretamente em 1710, estava em Estremoz, na Misericórdia, para colocar painéis no Consistório e escadas, o azulejador Mestre Manuel Borges, o que pode ser uma pista para a autoria dos silhares assentes neste templo de Nossa Senhora da Conceição. in RUAS, *op. cit.*, pp. 34.

¹¹⁴ *Idem*, pp. 175.

¹¹⁵ *Idem*, pp. 174.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 174.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 176.

¹¹⁸ RUAS, *op. cit.*, pp. 28.

¹¹⁹ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 132.

¹²⁰ FONSECA, *op. cit.*, pp. 164.

¹²¹ BME: Gazeta de Lisboa Occidental, nº50, pp. 399.

¹²² FONSECA, *op. cit.*, pp. 164.

¹²³ *Idem*, pp. 164.

¹²⁴ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 181.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-14: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja no concelho de Estremoz. Igreja de Stº André, 1911.

¹²⁷ Brados do Alentejo, 13/10/1940.

¹²⁸ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 183.

¹²⁹ MENDEIROS, *op. cit.*, pp. 40.

¹³⁰ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-14: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja no concelho de Estremoz. Igreja de Stº André, 1911.

¹³¹ *Idem*, pp. 183.

¹³² ESPANCA, *op. cit.*, pp. 182.

¹³³ FONSECA, *op. cit.*, pp. 173.

¹³⁴ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 186.

¹³⁵ SANTA MARIA, *op. cit.* pp. 157.

¹³⁶ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 132.

¹³⁷ *Idem*, pp. 56.

¹³⁸ Segundo Espanca (ESPANCA, *op. cit.*, pp. 186.), pois hoje, devido às contínuas pinturas, não se entende a inscrição.

¹³⁹ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-14: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja no concelho de Estremoz. Igreja de Stº André, 1911.

¹⁴⁰ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-14: Autos de arrolamento e inventário

de bens da Igreja no concelho de Estremoz. Igreja de Stº André, 1911.

¹⁴¹ VILAR, *op. cit.*, 1999, pp. 88.

¹⁴² VILAR, *op. cit.*, pp. 241 e 363.

¹⁴³ BPE: Cod. CXXIII / 1-1 – *Vizita ao Bispado de Évora D. co: do Cardeal*, fol. 77 .

¹⁴⁴ *Idem*, fol. 81.

¹⁴⁵ ANTT: CARDOSO, *op. cit.*, vol. 14, memória 113, fol. 874 . Infelizmente sobre São Pedro há apenas um pequeno apontamento, e a Memória da igreja de Santa Maria do Freixo ter-se-á perdido, pelo que não há nenhuma informação relativa às igrejas e Ermidas que estariam filiadas a São Pedro.

¹⁴⁶ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-1: Auto de confrontação das joias d'ouro e prata pertencentes às Paróquias de São Pedro e Santa Maria de Evoramonte com os inventários existentes, 1871.

¹⁴⁷ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-4: Relação dos objectos inventariados pertencentes à Igreja Paroquial da freguesia de São Pedro de Evoramonte, 1890.

¹⁴⁸ AHE: Inventário de Bens da Igreja de São Pedro da villa de Evoramonte (cópia), 3 de Setembro de 1900.

¹⁴⁹ AHE: Auto de entrega da Igreja de São Pedro (cópia), 4 de Maio de 1945.

ABREVIATURAS

ADE – Arquivo Distrital de Évora

AHE – Arquivo Histórico de Estremoz

ANTT – Instituto dos Arquivos Nacionais /Torre do Tombo

BME – Biblioteca Municipal de Estremoz

BPDVV – Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa

BPE – Biblioteca Pública de Évora

FONTES

Arquivo Distrital de Évora. FP: *Igreja Matriz de Estremoz, Livro de baptismos, casamentos e óbitos*, 1648 – 1657, fl. 213v

Arquivo Histórico de Estremoz. *Auto de confrontação das jóias d'ouro e prata pertencentes às Paróquias de São Pedro e Santa Maria d Evoramonte com os inventários existentes*, 1871, PT-AMETZ/ACETZ/D/E-1.

Arquivo Histórico de Estremoz. *Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz*, 1911, PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10

Arquivo Histórico de Estremoz. *Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja no concelho de Estremoz da Igreja de Stº André*, 1911, PT-AMETZ/ACETZ/D/E-14.

Arquivo Histórico de Estremoz. *Inventário de Bens da Igreja de São Pedro da villa de Evoramonte*, 1900.

Arquivo Histórico de Estremoz. *Relação dos objectos inventariados pertencentes à Igreja Paroquial da freguesia de S. Pedro de Evoramonte*, 1890, PT-AMETZ/ACETZ/D/E-4.

Biblioteca Pública de Évora. *Vizita ao Bispado de Évora*, 1534. Cod. CX-XIII/1-1.

BIBLIOGRAFIA

CALADO; ROCHA 1997

Manuel Calado e Leonor Rocha – “Povoamento da Idade do Ferro no Alentejo Central”. *Boletim Cultural do Município-História e Património*. Reguengos de Monsaraz. 1 (1997).

CARDOSO 1758

Luís Cardoso (Pe.) - Memórias Paroquiais do Pe. Luís Cardoso ou Dicionário Geográfico. 1758. Acessível IAN/TT, Lisboa, Portugal. (vol. 14, 22, 23, 38 e 42).

CEMITÉRIO 1934

Cemitério romano visigótico da Silveirona. *Brados do Alentejo* (3 Junho 1934)

CIDRAES 2005

Maria de Lourdes Cidraes – *Os painéis da Rainha*, Estremoz. CME: Edições Colibri, 2005.

COSTA 1961

Mário Nunes Costa – *Estremoz e o seu concelho nas Memórias Paroquiais de 1758*. Coimbra: Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1961.

COSTA 1993

Mário Nunes Costa – *Vasco Esteves de Gatuz e o seu túmulo trecentista em Estremoz*. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1993.

COSTA 1994

Mário Nunes Costa – *Breve recopilação... da fundação, antiguidades e excelências...de Estremós*. Coimbra: Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1994.

CRESPO 1950

José Lourenço Marques Crespo – *Estremoz e o seu termo regional*. Estremoz: edição do autor, [1950].

CUNHA 2000

António Maria Cunha – *Monografia geral sobre a freguesia de Veiros*. Veiros: ADMC, 2000.

DESABAMENTO 1940

Desabamento do teto da Igreja de Santo André. *Brados do Alentejo* (13 Outubro 1940)

ESPANCA 1975

Túlio Espanca – *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora*. Lisboa: Academia Nacional das Belas Artes, 1975. Vol. 8.

EXPLORAÇÕES 1934

Explorações Arqueológicas. *Brados do Alentejo* (14 Outubro 1934)

FONSECA 2003

Teresa Fonseca – *António Henriques da Silveira e as Memórias analíticas da vila de Estremoz*. Estremoz: CME, 2003.

FREI AGOSTINHO 1935

Frei Agostinho de Santa Maria. *Brados do Alentejo* (27 Outubro 1935)

GAZETA 1729

Gazeta de Lisboa Occidental. (13. Dez. 1725) nº 50, pp.399 e 400.

GUERREIRO 2000

Hugo Guerreiro – Breve descrição histórico/artística do Palácio dos Henriques/Tocha. *Brados do Alentejo* (5 Maio 2000).

GUERREIRO 2001

Hugo Guerreiro – *Evoramonte um contributo para a sua história e património cultural edificado*. Evoramonte:JFE, 2001.

HERCULANO 1856

Alexandre Herculano – *Portygalie monymenta historica leges t consvetydines*. Lisboa: Typis Academius, 1856. Vol. 1

LEISNER; LEISNER 1955

Georg Leisner e Vera Leisner – *Antas nas herdades da Casa de Bragança no concelho de Estremoz*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1955.

MENDEIROS 2001

José Filipe Mendeiros – *Património Religioso de Estremoz*. Estremoz: CME, 2001.

RELAÇÃO 1936

Relação da Pompa e Magnificência com que a Congregação do Oratório (...) Solemnizarão a trasladação da devota imagem de Santa Isabel (...). *Brados do Alentejo* (26 Janeiro 1936)

RUAS 2002

João Ruas (Coord.) – *500 anos Santa Casa da Misericórdia de Estremoz*. Estremoz: SCME, 2002.

SANTA MARIA 1718

Frei Agostinho de Santa Maria – *Santuário Mariano e Historia das Imagens milagrosas de N. Senhora(...)*. Lisboa Ocidental: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1718.

VILAR 1999

Hermínia Vilar – *As dimensões de um poder, A diocese de Évora na Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

RETÁBULO-MOR

Francisco Correia (entalhador)

Estremoz – 1698

Talha policromada e dourada; pintura a óleo sobre tela

ES.MA.1.004 tal

Igreja de Santa Maria

Estremoz

Retábulo de planta plana composto por embasamento, banco, dois corpos de três tramos e ático. Banco liso, onde sobrai maquineta rococó com imagem da padroeira e um primeiro corpo tetrástilo, com colunas caneladas de ordem coríntia. Os tramos laterais apresentam nichos de secção semicircular, com cobertura conchiforme, sobrepujados por painéis pictóricos que representam *São Bento* (Evangelho) e *São Bernardo* (Epístola), rematados por festões de frutos e panejamentos. No eixo abre-se tribuna, em arco pleno, onde a Confraria do Santíssimo Sacramento armava trono durante a Semana Santa. Entablamento contínuo com elementos reticulados e friso denticulado. O segundo corpo segue estrutura idêntica e apresenta três painéis pictóricos: no tramo central, onde outrora esteve uma pintura da instituição do Santíssimo Sacramento, observa-se a *Assunção da Virgem*, flanqueada por *Nossa Senhora da Estrela*, e *São João Baptista*. O ático, de formato semicircular, é centrado por painel rectangular, com a *Coroação da Virgem*, entre colunelos do tipo anterior e cimalha com “pontas de diamante”, rematado por cartela que inscreve cruz de Avis. Nas ilhargas desenvolvem-se segmentos de frontão curvo, sobrepujados por grinaldas de frutos e motivos florais.

Ao analisarmos esta obra, que sabemos hoje ser da autoria do entalhador Francisco Correia¹, morador na então vila de Estremoz, e provavelmente terminada a 5 de Novembro de 1698, há dois factores que se evidenciam.

O primeiro, de carácter artístico, é o inegável arcaísmo do *risco*, o que terá determinado a datação atribuída por Túlio Espanca, que o remete para o período filipino c. 1620 (Espanca 1978). De facto, a obra apresenta muitas das características clássicas que predominam nos retábulos dessa fase, não fazendo suspeitar tratar-se de uma criação contemporânea do Barroco pleno. Um segundo facto, que poderá estar correlacionado com a cronologia desta empreitada artística, terá sido o incêndio de 17 de Agosto de 1698, que afectou a igreja de Santa Maria, e poderá ter atingido o retábulo-mor pré-existente². No entanto, parece-nos mais plausível a hipótese do retábulo já estar em construção, se considerarmos o intervalo temporal, relativamente curto, entre o catastrófico incêndio e a data em que, segundo Frei Aleixo Ventura, o mesmo “se pôs”.

Em qualquer caso há que considerar a formação e percurso artístico do seu autor, Francisco Correia, por ora absolutamente desconhecido, e a inevitável influência do comendador D. [Pedro] Luís de Lencastre.³

No que ao conjunto pictórico diz respeito, é por demais evidente o adulteramento que sofreu, resultado de posteriores intervenções, que hoje impedem a atribuição de qualquer classificação ou atribuição artística.⁴ Todavia, parece-nos contemporâneo da obra de talha. PV

¹ 1698/(cruz)/Apos sinco dias do mês de novembro (cruz) dia de S. MaLachias/(1) Nesta Matris se *Santa Maria* de Estremoz, se pos o Rett/(2)ablo no Altarmor pello Comendador Dom Pedro Luis /(3) de aLemcastre semdo official e mestre da obra /(4) francisco Correa morador nesta vila semdo Prior desta Igreja / (5) o Reverendo padre frei Manuel uelho, Beneficiados o padre frei Sebastião (...) / (6) o padre frei Aleixo Ventura e Juis nesta Vila o Licenciado Amtónio /(7) Freire dafomsequa, Tesoureiro manuel da costa e eu frei / (8) Aleixo Ventura que o Escreui / (9) na Era de mil e seiscentos e no-/10)uemta e oito annos. Frei Aleixo Ventura (ADE: Livros Paroquiais, Igreja Matriz de Estremoz de baptizados, casados e defuntos, 1648 – 1657, folio 213v.) * Dados inéditos gentilmente cedidos pelo Dr. Hugo Guerreiro, a quem agradecemos.

² Túlio Espanca (1978) afirma «Não sabemos, hoje, se o templo chegou a receber coroaamento e cimafrente na data da sagração, porque o pavoroso incêndio de 17 de Agosto de 1698, que destruiu os Armazéns da Guerra instalados no Castelo, pela sua proximidade, também provocou estragos consideráveis na igreja, tanto nas fachadas como no interior, causando, pelo tremendo impacto [...] a queda de alguns altares laterais e do coro, que se havia feito na década de 1630».

³ Em relação a este comendador de Santa Maria de Estremoz é provável que tenha havido confusão, do religioso Frei Aleixo Ventura, ao referi-lo. Isto porque o então comendador-mor de Avis era Dom Luís de Lencastre (1644-1704), 4.º conde de Vila Nova de Portimão, que sucedeu nessa dignidade a seu irmão, D. José Luís de Lencastre, 3.º conde de Figueiró, em 27 de Agosto de 1688 (Fonseca 2003, p. 275).

⁴ Segundo Túlio Espanca (1978) «Sofreu, no ano de 1894, feita pelo artista italiano Giorgio Marini, lamentável repintura, que não só mutilou o conjunto de talha, como os principais painéis de óleo sobre tela que o exornam. Deste políptico, apenas escaparam aos retoques as pinturinhas sobrepujantes às edículas do corpo principal, que representam S. Bento (Ev.) e S. João Baptista (Ep.) [...] Recebeu limpeza geral em 1971, feita pelo artista Américo Reis, que lhe apeou as sobrepostas pinturas académicas italianas, modernas, de Marini».



SANTÍSSIMA TRINDADE

Portugal – Meados do século XVII

Óleo sobre tela

A. 190 cm x L. 128 cm (com moldura)

ES.MA.1.003 pin

Igreja de Santa Maria

Estremoz

Pintura a óleo sobre tela, de forma rectangular, que se encontra na capela-mor, no lado da Epístola, da igreja paroquial de Santa Maria, antiga comenda da Ordem de Avis. Nesta pintura está representada a Santíssima Trindade, ladeada por querubins. O Filho e o Pai encontram-se sentados entre nuvens, e num nível um pouco mais elevado, no meio de ambos, paira a pomba do Espírito Santo. Os três têm halo luminoso, sendo que o do Pai é de formato triangular.

Sentado à direita do Pai, aparece Jesus Cristo parcialmente coberto com um manto, que deixa o tronco nu e descoberto, assim como o lado que foi perfurado pela lança, durante a Paixão. Segura com a mão direita a cruz do seu martírio.

Deus Pai, Senhor do Mundo, com longa barba branca, enverga túnica branca, opulento manto de cor vermelha, de tecido lavrado, e sobre a mão esquerda tem globo, com incrustações de ouro trabalhado, e encimado por cruz grega do mesmo material.

Ambos tem o olhar virado para baixo, em direcção a dois anjos músicos, que estão no registo inferior, em primeiro plano. Estes, sentados sobre nuvens, e com vestes amplas, com pregueados, tocam viola, o da esquerda, e harpa, o da direita. O da esquerda olha com ar reverencial a Deus Pai, que se encontra por cima, no lado oposto.

Esta representação de cariz catequético, que se encontrava na Capela das Almas, sobrepujando uma “mediocre” tela das Almas, foi classificada pelo historiador Túlio Espanca de “populista” (Espanca 1975, p.77), e possivelmente de pintor desconhecido do aro de Évora. JM



SANTA ÚRSULA E AS ONZE MIL VIRGENS

Portugal – Segunda metade do século XVII

Óleo sobre tela

A. 202 cm x L. 150 cm (com moldura)

ES.MA.1.002 pin

Igreja de Santa Maria

Estremoz

Pintura a óleo sobre tela onde está representada Santa Úrsula e o Martírio das Onze Mil Virgens, primitivamente inserida em capela pertencente à Confraria das Onze

Mil Virgens, enquadrada em retábulo “de pobre execução artística”, posterior a 1698 (Espanca 1975, p. 79), hoje desaparecido.

Em primeiro plano está a santa mártir, de pé, com a cabeça inclinada para a direita, tendo na cabeça coroa e halo. Está vestida com túnica de cores contrastantes e enverga uma couraça, trabalhada a ouro, com duas pedras preciosas, de cor vermelha, encastoadas. Tem na mão esquerda uma flecha, atributo do seu martírio pelos arqueiros de Átila, e na direita uma palma. A pairar sobre ela, irrompe um anjo das nuvens com uma coroa e palma nas mãos, para premiar a constância e perseverança na fé de Úrsula.

Está em terra firme, rodeada de alguma vegetação rasteira, e como apontamento enternecedor, tem do seu lado esquerdo, empoleirado num ramo um pequeno passarinho a olhar atentamente para ela.

Ao fundo, estão a ser massacradas as suas companheiras, em cinco barcos ao largo da costa. Quatro deles, estão próximos, conseguindo observar-se diversas figuras masculinas, armados de cimitarras, alguns com turbantes e com roupagens características do mundo muçulmano, talvez representação de piratas dos estados Barbarescos do Norte de África, a martirizar as companheiras de Úrsula, e a atirar os corpos agonizantes para o mar. Estas embarcações de “alto bordo” e seguindo informação de Túlío Espanca, serão “certamente da iconografia marítima portuguesa do período filipino” (Espanca 1975, p. 79).

A lenda da santa e de suas onze mil companheiras, que a acompanharam em peregrinação a Roma, por via marítima, e que no regresso às ilhas britânicas, na cidade de Colónia, foram massacradas por hordas de bárbaros e ímpios Hunos, não tem qualquer validação histórica, contudo gozou de ampla devoção, pois para mais era patrona das órfãs, da corporação dos padeiros, e bastava invocar o seu nome para ser concedida uma “boa morte” (Réau 1995-2000, pp. 300-304).

O pintor seiscentista, desconhecido, utilizando como modelo para esta composição, certamente gravuras desta temática que circulavam por toda a Europa, não deixou de introduzir um interessante e original apontamento de época, colocando mouros, como personagens desta lenda cristã. JM



SANTA CATARINA DE ALEXANDRIA

Portugal – Séculos XVI/XVII

Pintura a óleo sobre tela

A. 317 cm x 206 cm (tela); A. 48 cm x 222 cm (predela)

ES.MA.1.001 pin

Igreja de Santa Maria

Estremoz

Segundo a tradição, Santa Catarina de Alexandria, que seria filha do rei Costus, foi convertida ao cristianismo por um ermitão, que lhe propôs Cristo como o único noivo digno do seu nascimento, beleza e sabedoria.

Assim, ao receber uma proposta de casamento do imperador Maximino, Santa Catarina terá recusado, invocando a sua condição de *noiva de Cristo*. Tal facto terá justificado o martírio a que foi submetida, o suplício das rodas

dentadas – atributo que a acompanha –, miraculosamente despedaçadas por um raio, que cegou os algozes. Acabaria por morrer decapitada, sentença simbolizada pela espada com que é representada.

A devoção a esta santa, difundida a partir do mosteiro oriental de Sinai, encontra várias explicações. Por um lado, a sua intercessão era particularmente importante enquanto *noiva de Cristo*, por outro, a faceta de *advogada* celebrizada no episódio da disputa filosófica, em que a sua dialéctica se impôs a cinquenta dos mais sábios doutores de Alexandria. Por último, a popularidade que a *Legenda Áurea* de Jacques de Voragine lhe atribuiu, associando-a a Santa Bárbara na protecção dos moribundos.

Nesta pintura de Santa Catarina, que preenche o corpo do retábulo da mesma invocação, a santa é representada de pé, olhando a direita numa expressão de grande serenidade. Coroada sob véu de fina velatura, e adornada por magníficas jóias, segura uma espada com a mão direita. Com a esquerda, caída, segura uma prega do manto. Aos seus pés estão pedaços das rodas dentadas, e no registo superior observam-se dois anjos pairando sobre nuvens, que seguram palmas e elevam coroas de flores. O segundo plano é preenchido por paisagem profunda, algo desoladora, numa atmosfera carregada.

Obra de autor anónimo, revela traços comuns a pinturas coetâneas – o tipo de coroa ou os adereços de joalharia –, algumas difundidas em gravura, como é o caso de uma *Santa Catarina de Alexandria* de Jacques Blanchard (1600 – 1638), no Museu de Châteauneuf-sur-Loire¹.

O retábulo, que podemos datar entre o último quartel do século XVI e o primeiro da centúria seguinte, compreende ainda a predela – com o *Casamento Místico de Santa Catarina* –, e *São José com o Menino*, no ático, pinturas a óleo sobre madeira.

Este conjunto, que Túlio Espanca (1978) classifica «da arte provincial, de reduzido mérito artístico», parece-nos injustamente desvalorizado. Embora se trate de uma obra de oficina regional, denota certo carácter – infelizmente ofuscado por intervenções posteriores –, para o qual concorre a sobriedade clássica da talha, constituindo uma produção de inegável interesse pictórico e iconográfico. PV

¹J. Thuillier - Jacques Blanchard 1600-1638. Rennes: Musée des Beaux-Arts, 1998, p. 143.



SANTA ISABEL RAINHA DE PORTUGAL

Portugal – Primeiro quartel do século XVIII
Escultura de vulto pleno em madeira dourada,
estofada, policromada
A. 97 cm x L. 38 cm x Pr. 30 cm
ES.MA.1.012 esc
Igreja de Santa Maria
Estremoz



Rainha Santa Isabel vestindo hábito de clarissa, ordem que professou após a morte de D. Dinis, coroada e com bordão de prata, sobre o qual coloca a mão direita. Vestes profusamente ornadas com florões estilizados de formato losangular, enrolamentos e folhagem, exibindo largas cercaduras douradas enriquecidas por ramos florais policromados. No lado esquerdo, envolvidas pelo hábito repuxado que delicadamente ampara com a mão, um molho de rosas alusivas ao conhecido Milagre das Rosas, destacando a sua vertente mística e caritativa. Imagem caracterizada por algum hieratismo, sobretudo procedente da estrita frontalidade, contenção de movimentos e ausência

de expressão corporal sob vestes cadenciadas na vertical. Esta rigidez de representação é ultrapassada pela índole piedosa e carinho popular com que desde cedo é venerada, reflectida na serenidade majestática e extrema doçura sintetizada no rosto sorridente, confinado por coifa branca e véu.

Segundo Túlio Espanca (1978) foi oferecida por D. João V à capela¹ anexa ao antigo Paço Real, local tradicionalmente atribuído à última morada terrena da Rainha (f. 4 de Julho de 1336). A sua datação poderá fixar-se entre as datas extremas, indicadas pelo mesmo, de integração da capela no padroado Real, 1715, então em fase de reconstrução, e o dia em que os Reis terão orado a seus pés no regresso das bodas dos príncipes, realizadas no Caia, 30 de Janeiro de 1729. Na altura das Invasões Francesas foi recolhida no Convento dos Congregados, entronizada solenemente nesta capela a 29 de Outubro de 1808 (Espanca 1978). Actualmente é venerada em altar próprio na igreja matriz de Santa Maria, sita no castelo de Estremoz.

Não podemos deixar de assinalar a existência de outra imagem de Santa Isabel,² de iconografia análoga típica da imaginária da centúria anterior, reflectindo maior distanciamento e sacralização do rosto, e rigidez no tratamento das volumetrias pela verticalidade rigorosa das vestes, apenas interrompida na flexão da perna.

Um raro fragmento de tecido lavrado do século XIV foi encontrado, no decorrer dos trabalhos de inventário, num relicário de prata em forma de custódia, de finais do século XVIII. Faz certamente parte de uma mesma peça (Borges 2003, p. 312) com outros dois fragmentos existentes no Museu Machado de Castro, tradicionalmente identificados como pedaços das vestes com que foi sepultada em Coimbra, um outro do Museu Nacional de Arte Antiga (inv. N° 3810 T) e, por último, com um pedaço encerrado em busto relicário (ES.SE.1.123/1 esc), pertencente ao conjunto da Capela das Relíquias da Sé de Évora. SN

¹ A edificação desta ermida resultou do pagamento de uma promessa da Rainha D. Luísa de Gusmão (1613-1666). Devido a ter ficado bastante danificada no incêndio de 1689, no contíguo armazém de munições, foi mandada reedificar por D. Pedro II e concluída, em 1715, por D. João V, que lhe “deu custosas alfaias, e ornamentos, e doou huma boa capella da Coroa, para lhe servir de fabrica” (Fonseca 2003, p. 161). As datações constantes das Memórias Paroquiais são um pouco diferentes, regista-se que a reedificação por ordem de D. João V foi iniciada em 1736 e concluída em 1742 (Costa 1961, p. 52).

² Mencionada nas Memórias Paroquiais (Costa 1961, p. 48) num dos nichos então existentes no altar de Santa Catarina (Ep.).



PÍXIDE

Portugal – Meados do século XVI

Prata fundida, puncionada, incisa, soldada; dourada

A. 43 cm x D. 16,3 cm

P. 1254,6 gr

ES.MA.1.013 our

Igreja de Santa Maria

Estremoz



Píxide renascentista, de prata dourada, com base circular alteada em três registos de perfil convexo. O primeiro registo é preenchido por *ferronnerie*, com pequenas flores emolduradas em cartelas, o segundo, separado por faixas lisas, por um nó contínuo, o último tem decoração incisa e *ferronnerie* de formato oval. O arranque para a haste apresenta decoração por godrões. Haste abalaustrada com decoração do mesmo tipo, contendo pequenas cartelas.

Receptáculo em forma de globo, com bojo e tampa, ambos semi-esféricos, encimado por cruz latina, alteada em pequeno pináculo. O bordo da tampa tem incisa uma pequena cruz grega.

Uma peça análoga, datada de 1544, pertença do Museu de Arte Sacra da Sé de Évora (EV.SE.1.037 our), integrou a *Exposição Tesouros de Arte e Devoção*, realizada em 2003/2004 (Borges 2003, pp. 74-75). A nível decorativo a píxide estremocense tem uma gramática decorativa mais elaborada, na base, o que pode indiciar a sua feitura como sendo um pouco mais avançada dentro da centúria de Quinhentos.

A forma esférica, “esfera do mundo”, para lá das teorias e disputas cosmológicas que foram surgindo no Renascimento, tem importante significação teológica, pois significa a comunhão entre Cristo e os fiéis no mundo terreno. Tem ainda, como função litúrgica, guardar as hóstias consagradas, utilizadas na celebração eucarística. JM



PÍXIDE

Portugal – Séculos XVII/XVIII

Prata fundida, incisa, puncionada, soldada

A. 15,5 cm x L. 11,5 cm x Prof. 9,5 cm

P. 247gr

ES.MA.1.025 our

Igreja de Santa Maria

Estremoz



Píxide de prata, de base circular, com base circular, alteada em dois registos. O primeiro, de perfil convexo, com decoração vegetalista, o segundo dividido em seis secções de formato ovalóide que ligam a base à haste. Esta última é balaustriforme, lisa, e suporta copa e tampa de formato oblongo, o que torna a peça pouco usual.

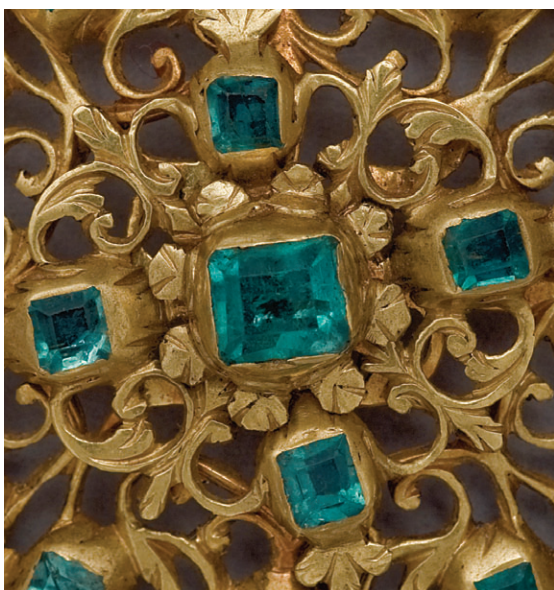
A decoração, sobre campo finamente puncionado, baseada em temas geometrizantes, e em conjunto com flores circulares estilizadas. Tem fecho e respectiva lingueta, presa à copa por pequena corrente. Na tampa, a encimar o fecho uma folha de acanto.

Tampa encimada por cruz, que actualmente se encontra perdida. JM



PENDENTE

Portugal – Segunda metade do século XVII
Ouro fundido, cinzelado; esmeraldas lapidadas
C. 6,3 cm x L. 4,9 cm x E. 1 cm
P. 88,5 gr
ES.MA.1.096 our
Igreja de Santa Maria
Estremoz



Pendente constituído por dois corpos em ouro trabalhado, articulados por argola, cravejado de esmeraldas (Carvalho 2006) em alvéolos.

O corpo superior é de formato alongado, tipo coroa, ao qual está suspenso um outro, circular, ligeiramente abaulado. O primeiro possui oito esmeraldas unidas por enrolamentos fitomórficos. O segundo desenrola-se a partir da esmeralda central rodeada por cercadura circular interna composta por quatro gemas e por cercadura externa composta por outras doze esmeraldas, igualmente cercadas por enrolamentos vegetalista, onde se destacam folhas de acanto.

Esta peça, constituída por vinte e cinco esmeraldas talhadas, em conjunto com o seu minucioso trabalho de ouro, revela um gosto por decoração vegetalista estilizada e um maior protagonismo das gemas, o que evidencia uma mutação da joalheria erudita de Seiscentos.

Na Arquidiocese de Évora existem outros exemplares similares a esta peça (VV.SC.1.128 our e VV.SC.1.129 our), na região de Vila Viçosa. JM



COFRE RELICÁRIO

Índia Portuguesa (?) – Séculos XVI/XVII

Madeira de faia acharoadada; vidro

A. 19 cm x L. 28,5 cm x Pr. 21,3 cm

ES.MA.1.003 mob

Igreja de Santa Maria

Estremoz

Cofre relicário de formato paralelepípedo com tampa de faces trapezoidais, que liga à caixa por meio de dobradiças, moldurada nas extremidades. Cada face possui quatro colunas adossadas, com algumas faltas, que dividem janelas envidraçadas; as centrais de formato rectangular, de maiores dimensões, e as laterais em arco. Na tampa, as molduras trapezoidais dividem-se em três óculos envidraçados: ovalados na anterior e posterior, e circulares nas ilhargas.

A decoração, sobre fundo negro, consiste em enrolamentos fitomórficos opostos e motivos florais muito estilizados, a dourado, vermelho e verde. No interior observam-se motivos florais de maiores dimensões. Nesse registo as cores conservam maior vivacidade, com a paleta enriquecida por diferentes tonalidades de verde.

Este formato encontra-se em obras de marfim, como num cofre indiano do *Victoria and Albert Museum*, de Londres, datado dos séculos XVII-XVIII, ou noutras duas peças: uma no *Residenz Museum*, de Munique, e outra no *Volkerkund Museum* de Berlim (Silva 1966, pp. 160, 248). Estrutura igualmente conhecida em algumas lacas, como é o caso de um guarda-jóias japonês, datado de 1630-1640, que inclui colunas do mesmo tipo adossadas nos cantos (Impey 2000, p. 122), o que testemunha um modelo comum às artes decorativas orientais destinadas à exportação.

No que respeita aos motivos decorativos, eles são comuns na arte indo-portuguesa, apresentando-se isolados, ou articulados com figuras de animais, de representação mais ou menos fantasista, num repertório que inclui aves, dragões alados e leões.

Estejamos perante uma peça da arte luso-oriental ou de um trabalho português de influência orientalizante, podemos datá-lo com alguma segurança entre os finais do século XVI e a primeira metade do século XVII.

Admitindo a primeira hipótese, que nos parece mais provável, torna-se obrigatório referir um conjunto de três espécimes – iguais entre si -, existente no Museu de Arte Sacra da Sé de Évora (Valente 2003, pp. 282-283), que cremos igualmente de produção indo-portuguesa, que ainda conservam a função original. pv



ÁRVORE DE JESSÉ

Retábulo

Portugal – 1638

Madeira dourada, estofada, policromada

ES.SA.1.014 tal

Igreja de São Francisco

Estremoz

Um dos temas iconográficos característicos da devoção mariana e que encontrou em algumas ordens religiosas, sobretudo dominicanas e franciscanas, especial divulgação é o da Árvore de Jessé. Embora os textos em que se baseia dos Evangelhos de Mateus (1, 1-17) e de Lucas (3, 23-38) apresentem a genealogia de Jesus e conduzam sempre a S. José, a partir dos comentários dos Padres da Igreja à profecia de Isaías (11,1) – *Despontará um ramo do tronco de Jessé e uma flor brotará da sua raiz* – a Virgem Maria e seu filho Jesus cedo ocuparam o topo da árvore. O tema, desde o século

XI até final do século XVIII (Gonçalves 1986), é apropriado pelos artistas utilizando diversos suportes e técnicas: iluminura, gravura, pintura, escultura e é sobretudo nesta que vão criar composições retabulares de grande aparato, como a presente capela de Nossa Senhora do Rosário, na igreja conventual de S. Francisco, de Estremoz.

Segundo António Henriques da Silveira, nas *Memórias Analíticas da Vila de Estremoz*, (Fonseca 2003) a árvore terá sido feita em 1638 por encomenda da Confraria de Nossa Senhora do Rosário que, a julgar por algumas lápides existentes na igreja e como era comum em outras comunidades diocesanas, tinha grande participação e relevância na vida social e religiosa estremocense. O retábulo preenche todo o arco da capela sobre o altar, com um fundo atapetado e estofado de padrão uniforme, e a figuração organiza-se com a árvore e as imagens em alto-relevo e vulto pleno, segundo um modelo em voga. Em baixo, ao centro, Jessé adormecido, deitado sobre a direita com o braço dobrado pelo cotovelo a apoiar a cabeça com a mão. Do corpo dele saem as raízes do grande tronco que se ramifica para os lados, simetricamente, e donde brotam a espaços grossas corolas que servem de suporte aos reis de Judá. No cimo do tronco, dois ramos formam uma oval emoldurando a imagem da Virgem. No século XVIII, a harmonia da composição foi adulterada com a abertura de três nichos, um no topo da árvore e dois envidraçados em baixo nas extremidades laterais. Primitivamente, o superior era ocupado por Nossa Senhora do Rosário e um dos laterais por Nossa Senhora do Socorro, posições actualmente trocadas. No outro nicho que antes expunha a imagem de S. José, em relação lógica com a árvore de Jessé, hoje está colocado Santo André (Inventário 1771).

Dos poucos exemplares da Árvore de Jessé que se conservam na Arquidiocese, este é o mais valioso, a que se pode juntar um painel, de características populares, de um dos altares laterais de S. Tiago de Rio de Moinhos. Existiam outros: na igreja de S. Bento de Pomares, em Nossa Senhora das Neves, Borba, em Nossa Senhora da Arrabaça, Aldeia Velha, Avis, nos conventos de S. Domingos de Évora e de Elvas, de S. João da Penitência de Estremoz, de Santa Clara e de Santa Helena do Monte Calvário, Évora (Espanca 1966 e 1975). Deles restam as notícias e alguns exemplares dos Reis (Santa Maria 1716; Mendeiros 1985). AG



CRUCIFIXO

Indo-Português – Séculos XVII/XVIII

Escultura de vulto pleno em marfim parcialmente policromado

A. 137,5 cm x L. 20 cm x Pr. 47 cm

A. 46 cm x L. 34 cm x Pr. 10,5 cm (imagem)

ES.SA.4.020 esc

Igreja de Nossa Senhora da Consolação

Estremoz

A missão levada a cabo pelas ordens religiosas nos territórios recém descobertos, a partir da abertura do caminho marítimo para a Índia, conduziu a uma inevitável miscigenação artística entre temas europeus, geralmente de cariz religioso, e influências locais. A maioria das peças

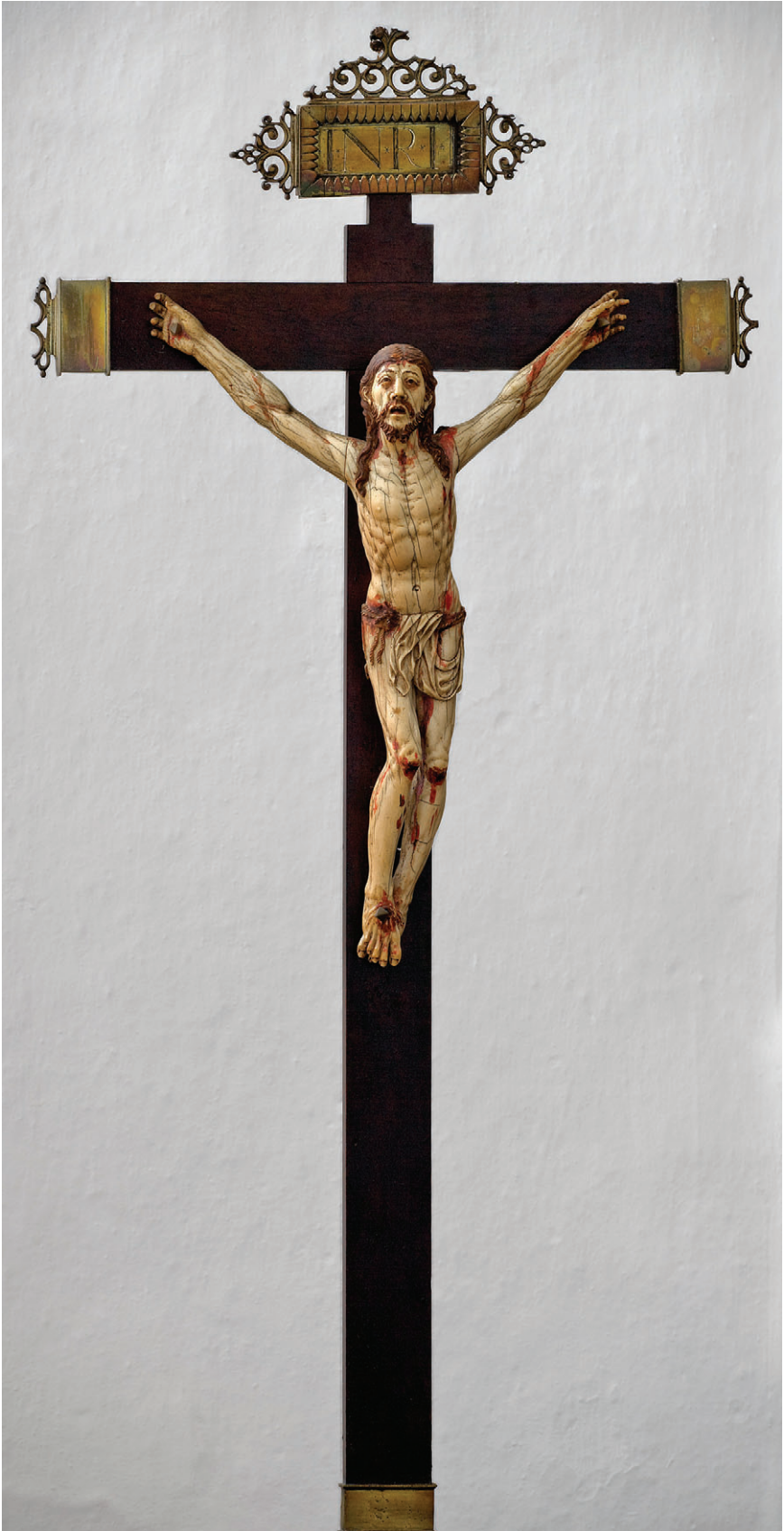
conhecidas espelha a cristalização das missões nestes territórios, nos séculos XVII-XVIII, e progressiva assimilação do vocabulário artístico europeu por artistas locais, originando frequentemente “um maior afastamento da arte em relação aos modelos continentais” (Eusébio 1999).

O dramatismo e teatralização procedentes deste Cristo expirante combinam de modo notável a mistura destes dois mundos, quer pelo exotismo expresso no rosto agonizante e primoroso tratamento plástico, reflexo da qualidade atingida nestes centros de produção, quer pelos maneirismos e hiper-realismo com que são tratados os volumes anatómicos, sem contrariarem o hieratismo e solenidade próprios deste episódio central do Cristianismo. Curiosa é a exiguidade do cendal que, assente sobre corda dupla, deixa as ancas desnudas, cobrindo apenas a zona central, em clara transgressão das determinações de recato pós-tridentinas. Apesar do vigente espírito contra-reformista, verificou-se nestes territórios uma maior flexibilidade iconográfica determinada pela necessidade de aproximar as manifestações artístico-religiosas às populações a evangelizar.

O corpo magro e bem proporcionado sugere leve sinuosidade pelos volumes torneados e suave contraposto da cabeça ligeiramente erguida com a flexão das pernas para a esquerda. Os braços verticalizados expõem a marcação de veias salientes. Rosto profundamente humanizado, dilacerado pela dor, reflectindo de modo notável todo o tormento da Paixão de Cristo ampliado pelo olhar suplicante, dirigido ao céu, e lábios abertos, lembrando a altura em que profere as últimas palavras “Meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste”, cumprindo assim a sua missão salvadora e redentora dos pecados da humanidade.

Apesar do tratamento desta imagem ser pouco comum na típica produção indiana já o tipo de remates da cruz não deixam dúvidas a esta atribuição geográfica. O recorte triangular dos enrolamentos da tabela e dos braços, estes partidos, é muito semelhante aos de um crucifixo do Museu de São Roque (inv. N° SPA 21) (Morna 1993, p. 198). Na procura de imagens semelhantes, em catálogos sobre esta temática, destacou-se o facto de a esmagadora maioria das representações de Cristo em agonia serem atribuídas à produção indiana¹. SN

¹ Veja-se por exemplo o Catálogo “A expansão portuguesa e a arte do marfim” (CNCDDP 1991)



CRISTO MORTO

Portugal – Século XVIII

Escultura de vulto pleno em madeira policromada, articulada

A. 31,5 cm x L. 63,5 cm x Pr. 154 cm

ES.SA.1.019 esc

Igreja de São Francisco

Estremoz

Curiosa representação de Cristo morto pelo rigoroso tratamento dos volumes, naturalistas e anatomicamente pormenorizados, e dupla função litúrgica e iconográfica, que reflecte dois momentos essenciais da Paixão de Cristo: a Crucificação e Deposição no Túmulo. Para este efeito, os braços são articulados nos ombros e possui orifícios nas mãos e pés, que possibilitam a sua fixação na cruz, e posterior descimento, nas cerimónias da Semana Santa, altura em que sai em procissão. Este tipo de imagens, normalmente depositas em esquifes próprios sob o altar, com o facial envidraçado, repousam em colchão e almofada e, são cobertas por pano branco. O profundo dramatismo inerente a este episódio é, na presente, acentuado pela forte tensão muscular e da estrutura óssea, realçado por policromia clara pontuada de equimoses e fluxos escorrentes de sangue. A nível formal é notória a simetria do modelado no tronco, braços e cabeça, e, simultaneamente, a sinuosidade assinada pela contracção do ventre e cintura fina, cabeça elevada e pernas flectidas, em evidente contraposto pela inclinação em direcção oposta. A Semana Santa encerra o período da Quaresma, em que se evoca a Paixão de Cristo, subida ao Monte Calvário, Morte e Ressurreição. Todo o drama da morte no Calvário culmina na Sexta-feira Santa, altura em que se ergue simbolicamente a cruz.

Actualmente encontra-se sob a mesa de altar da capela de Nossa Senhora das Dores. Porém, num inventário de 1730¹, é referida a existência de um túmulo, na tribuna do altar-mor, onde repousava durante o ano. Apesar das modificações a que foi sujeito este retábulo ainda subsiste, sob a tribuna, um painel rectangular, decorado por quatro grupos de enrolamentos justapostos, presumivelmente a tampa do túmulo. Este tipo de solução ainda se mantém no retábulo – mor da igreja de São Bartolomeu de Vila Viçosa. SN

¹ Inventário deste Convento de S. Fº de Estremoz (...) de 18-12-1730 – BPE: Cód. CLXV/1-23.



NOSSA SENHORA

Portugal – Século XVIII

*Escultura de vulto pleno em madeira dourada,
estofada, policromada, puncionada*

A. 120 cm x L. 87 cm x Pr. 58 cm

ES.SA.3.004 esc

Igreja do Anjo da Guarda

Estremoz

Nossa Senhora entronizada em cadeira de braços e espaldar, que lhe confere a epíteto “da cadeira”. É uma escultura admirável do ponto de vista plástico, pelo equilíbrio e sentido de proporção subjacentes à concepção, e pela sobriedade decorativa, em conformidade e realçando a modelação exemplar das vestes. Tem o braço direito projectado, com a palma da mão para baixo e os dedos levemente dobrados, como se assentasse sobre algo. A propensão para a esquerda é evidenciada pela inclinação da cabeça, recuo da perna e lançamento do braço, levemente aberto, indiciando a existência de elemento omissivo e provável integração num conjunto escultórico ou retabular. As linhas clássicas e pescoço alto realçam a extrema beleza do rosto, sublinhada pelo olhar carinhosos e sorriso contido nos lábios carnudos. Enverga vestido vermelho e manto azul, cobrindo o braço direito e repuxado sobre o regaço, revelando parcialmente a parte inferior do vestido. Vestes simulando tecidos ricos, lhama no vestido, com as orlas ornadas por folhagem dourada e puncionada; manto em estofado miúdo de malha losangular, no exterior, e de escamado, no interior, com as cercaduras semelhantes às do vestido. A almofada branca onde repousam os pés é rematada por borlas douradas e repete a malha escamada, enriquecida por pés florais policromados.

A expressiva humanização e graciosidade de Nossa Senhora são salientadas pela notável leveza das vestes, indiciando os valores corpóreos, movimentos contidos e de colocação no corpo. Salientamos por exemplo: a ponta do véu branco cai sobre o lado esquerdo do peito, até encontrar, ao centro, a fita branca que cinge o vestido, ou a volumetria da orla do manto, destacado sobre o regaço.

Túlio Espanca (1978) identifica esta imagem como sendo Santa Ana, provavelmente procedente da Igreja dos Congregados de S. Filipe de Neri, onde era profundamente venerada com toda a Sagrada Família em altar próprio, suportado por confraria (Costa 1961, pp. 127-128). Se o enquadramento num conjunto nos parece manifesto, já a identificação aflora-se-nos questionável, sobretudo pelo semblante jovial, muito próximo de representações de Nossa Senhora, e valores escultóricos de carácter erudito, que afastam a hipótese de um desconhecimento a nível iconográfico na individualização das personagens.

Monsenhor Mendeiros (2001, p. 40) identifica-a como sendo uma representação de Nossa Senhora da Paz. SN



SANTA RITA DE CÁSSIA

Portugal – Primeiro quartel do século XVIII
Escultura de vulto pleno em madeira dourada,
estofada, policromada, puncionada
A. 110 cm x L. 44 cm x Pr. 47 cm
ES.SA.4.009 esc
Igreja de Nossa Senhora da Consolação
Estremoz

A Congregação dos Agostinhos Descalços, introduzida em Portugal por D. Luísa de Gusmão, foi oficialmente autorizada em 1669 por alvará de D. Pedro II. Estes frades instalaram-se definitivamente no convento de Estremoz em 1671¹, tendo o edifício sido completamente remodelado numa empreitada concluída em 1719, conforme data cronografada na entrada principal. Apesar de diversos autores atribuírem esta remodelação à Irmandade do Espírito Santo, certo é, que o programa iconográfico da igreja se enquadra perfeitamente na esfera agostiniana, sobretudo a nível do revestimento azulejar e da escultura, genericamente datáveis do primeiro quartel do século XVIII. Designadamente, e para além das notáveis imagens de Santa Rita de Cássia, Santo Agostinho e de sua mãe Santa Mónica, engloba outros santos agostinhos, como São Nicolau de Tolentino e São Tomás de Vila Nova, expressando valores escultóricos menos arrojados, e Nossa Senhora da Consolação².

Santa Rita de Cássia monja agostinha do século XV, tida como defensora das causas impossíveis, pode ser considerada uma escultura de transição do século XVII/XVIII. A serenidade e elegância da pose são enfatizadas pela doçura contemplativa do rosto, dirigido ao crucifixo que segura à direita, defronte do qual fervorosamente orava. Nesta altura, segundo a sua biografia, um dos espinhos da coroa do Senhor soltou-se milagrosamente, estigmatizando-a na fronte. Apesar do hieratismo subjacente à concepção, a espiritualidade que dela procede é acentuada pela delicadeza com que a mão esquerda toca o peito e recuo desta perna. Enverga hábito de monja agostinha, que adoptou após a morte do marido e filhos, cingido na cintura por cinto, ou correia, indicando a devoção comum dos Agostinhos a Nossa Senhora da Consolação, Santo Agostinho e Santa Mónica (Mendeiros 2001, p. 69). Vestes marcadas por pregas de ritmos verticais, dotando a imagem de alguma corporalidade pelo estrito ajustamento da cintura e inclinação inferior do pregueado. A excelente decoração das vestes forma um padrão de motivos ainda ao gosto da centúria seiscentista. SN

¹ A este respeito consultar Santuário Mariano, tomo 6, p. 157.

² Segundo Túlio Espanca (1978) feita em Nápoles na segunda metade do Século XVII.



SÃO MIGUEL ARCANJO

Portugal – Início do século XVIII
Escultura de vulto pleno em madeira dourada,
estofada, policromada, puncionada
A. 193 cm x L. 145 cm x Pr. 148 cm
ES.SA.1.024 esc
Igreja de São Francisco
Estremoz

Excelente exemplar do barroco pleno, São Miguel Arcanjo, nas suas funções de pesador e condutor de almas, é uma escultura notável pelas proporções harmoniosas, domínio técnico e decorativo, quer a nível da caracterização anatómica, de compleição robusta e clássica, quer do complexo jogo lumínico e primorosa modelação das vestes. Certamente de factura oficinal, a sua concepção seguiu um modelo compositivo derivado do San Michele Arcangelo, de Guido Reni, datado de 1635, visível na gestualidade encenada e lançamento dos panejamentos. Descreve acentuada curvatura do eixo corporal, em conformidade com a inclinação da cabeça dirigida à balança que segura delicadamente com a mão, e colocação mais elevada e recuada do pé, equilibrando-se sobre nuvens assimétricas. Braço direito erguido, envolvendo a haste de uma cruz estandarte. É enquadrado por grandes asas abertas de penas relevadas, individualizadas pela volumetria naturalista e tamanhos desiguais. O traje de legionário romano é enriquecido por gramática decorativa diversificada, recorrendo a diferentes técnicas.

Atendendo às características estilísticas e cronologia desta peça, em conformidade com o período de remodelação da demolida Paroquial de Santo André, pensamos que faria parte do altar das Almas do Purgatório, com confraria, que era o quarto de sete erigidos na dita igreja. O primitivo templo quatrocentista, que estava em completa ruína já em 1670, foi totalmente remodelado entre 1679-1725¹, numa empreitada sob o padroado dos comendadores-mores da Ordem de Avis² - D. Luís de Lencastre (1688-1704)³ e D. Pedro de Lencastre (1704-1752), respectivamente o 4º e o 5º condes de Vila Nova de Portimão, onde se aplicaram 80 000 cruzados (Costa 1961, p. 131).

A acção destes donatários fez-se sentir noutras empreitadas artísticas, como é o caso do retábulo-mor⁴ da igreja de Santa Maria de Estremoz, ou ainda nos retábulos laterais do Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, em Terena, datados de c. 1706. SN

¹ Datação retirada de notícia da Gazeta de Lisboa (nº 50-20-11-1725, p. 399) onde a importância total da empreitada ascende aos 90 000 cruzados, dando-se notícia dos sumptuosos festejos que marcaram este acontecimento.

² Estremoz era uma comenda da Ordem de Avis, dependente do conde de Vila Nova de Portimão, seu comendador-mor. Era conhecida como comenda maior de Santa Maria e rendia 16 500 cruzados e seis nonas partes dos frutos (Costa 1961, p. 116).

³ As datas iniciais indicam o ano em que sucederam ao anterior Comendador-mor da Ordem de Avis.

⁴ Constante neste livro.



SÃO JOÃO DE DEUS

Portugal – Início do século XVIII

*Escultura de vulto pleno em madeira dourada,
estofada e policromada*

A. 143 cm x L. 73 cm x Pr. 47 cm

ES.SA.1.026 esc

Igreja de São Francisco

Estremoz

São João de Deus nasceu c. 1495, em Montemor-o-Novo onde, no início do século XVII, se iniciou o culto com a edificação de um oratório na casa onde nasceu (Borges 2007, p. 323), certamente intensificado a partir de 1691 após a canonização por Bula Papal de Inocêncio XII. A materialização desta devoção verifica-se sobretudo em instituições hospitalares, à semelhança do que aconteceu em Estremoz. Proveniente da igreja do Hospital Real de São João de Deus,¹ a sua presença no altar-mor da igreja de São Francisco é primeiramente assinalada em 1787, com a indicação de que “pertence aos militares desta praça” (Inventário 1787, p. 127). É uma imagem cheia de carácter e realismo (Soalheiro 2000, p. 493), em pose cenográfica orientada para a direita, contemplando a granada/romã encimada de cruz, que segura na mão. Este atributo iconográfico, alusivo à cidade de Granada onde se radicou e fundou um hospital, juntamente com uma cruz de Patriarca, omissa, são os atributos mais antigos com que é representado em escultura (Borges 2007, p. 353). O rosto largo e individualizado, quase um retrato, é animado por cabeleira curta de caracóis bem desenhados, caindo casualmente sobre a testa. É de salientar a modelação cuidada das mãos com indicação das veias, e a inexistência de tonsura. Apesar de imberbe possui incisões suaves no anguloso da face, abaixo das orelhas, bigode e queixo, destacadas por policromia. Enverga um hábito castanho-escuro, com capuz e escapulário, de pregueado enrugado distinto do manto e orientado para a esquerda. Decoração estofada desenhando cartelas e folhagem, pontuadas por pequenas flores estilizadas, motivos enriquecidos por punção, assim como as orlas douradas com flores estilizadas. A cercadura inferior da túnica é mais larga e assimétrica, patenteando motivos mais complexos.

Até ao momento, na Arquidiocese de Évora, apenas encontramos quatro representações de São João de Deus², número provavelmente justificado pela falta de atributos ou qualquer outro distintivo. Salientamos um registo, datado de 1738, com gravura de cedência de indulgência que, para além do interesse iconográfico, traduz o carácter de assistência do patriarca “Medalha Prodígiosa do Caritativo Patriarca / S. João de Ds. adevogado das enfermidades como se manifesta pelos passos da sua a-/dmiravel Vida. (...)” SN

¹ Cujas primeiras fundações data de 1670 e a última de 1720 (Costa 1961, p. 129).

² EV.AN.5.027 pin, BO.BA.1.007 esc, BO.SN.4.002 esc, EV.SE.2.006 odv.



SANTO ELIAS

Portugal – Primeira metade do século XVIII
Escultura de vulto pleno em madeira dourada,
estofada, policromada, puncionada
A. 84 cm x L. 57 cm x Pr. 40 cm
ES.SA.3.002 esc
Igreja do Anjo da Guarda
Estremoz

Santo Elias, profeta e eremita do século IX A.C, viveu numa época conturbada em termos religiosos, nomeadamente pelas perseguições aos cristãos decorrentes da expansão do culto a Baal. O primeiro confronto, no Monte

Carmelo, originou um dos principais atributos que lhe são associados - a espada flamejante, alusiva à chama que desceu do céu como combate à heresia. Personagem central do Antigo Testamento destacou-se pela decisiva acção na afirmação do Senhor enquanto único e verdadeiro Deus, e está associado a diversos milagres, como a primeira ressuscitação da bíblia. É o fundador mítico e patrono da Ordem do Carmo, provavelmente pela correspondência geográfica entre o lugar onde o profeta terá habitado e onde principiou a Ordem. Segundo Louis Réau, em 1659 o místico João de S. Sansón qualificou os carmelitas de “autênticos filhos de Santo Elias” cujos membros pretendiam que o Santo fosse sempre representado com o hábito da ordem.

Santo Elias é uma escultura barroca de evidente carácter erudito, dotada de volumes bem proporcionados e muito dinâmicos, tratamento individualizado e detalhado das mãos e rosto, patenteando idade avançada. A pose gestualizada, orientada para a direita, é determinada pela espada flamejante que empunha com a mão, condicionando o movimento da cabeça e recuo da perna. Com o braço esquerdo envolve uma igreja, aludindo provavelmente à incessante defesa de Deus¹. Enverga hábito carmelita, composto das peças e cores convencionais da ordem, do qual salientamos a colocação do escapulário esvoaçante em movimento destacado para a esquerda, coincidente com a orientação da barba, contrariando o movimento corporal. Vestes animadas por abundante decoração estofada, puncionada e policromada, ao gosto da época.

A proveniência do Convento de São João de Deus (Espunca 1978), integrado no Real Hospital de São João de Deus, parece ser confirmada pela instituição da Confraria de Nossa Senhora do Carmo em 28 de Junho de 1729 e elevada a Ordem 3^a em 1732², podendo balizar-se a sua feitura entre estas datas. A perfeita concordância com uma escultura de Santa Teresa de Ávila, grande reformadora da Ordem no século XVI, extravasa o plano simbólico pelas evidentes afinidades plásticas e decorativas. SN

¹ Este atributo, omissos por Louis Réau, aparece noutras representações existentes na Arquidiocese de Évora, nomeadamente numa pintura do século XVII, sita na Igreja de São Mamede de Évora (EV.MA.1.001 pin), onde está acompanhado de Santa Teresa e do Menino Jesus.

² ES.SA.Ordem Terceira do Carmo, Estatutos da Ordem Terceira do Carmo, 1729-1786, ES.SA./OTSSES/02/Liv.238.



SÃO CRISPIM E SÃO CRISPINIANO

Portugal – Séculos XVII/XVIII

Escultura de vulto pleno em madeira dourada,
estofada, policromada

A. 100 cm x L. 43 cm x Pr. 42 cm

A. 99 cm x L. 40 cm x Pr. 34 cm

ES.SA.1.011/1-2 esc

Museu de Arte Sacra (Igreja dos Congregados)

Estremoz

São Crispim e São Crispiniano, irmãos romanos de origem nobre perseguidos na época de Dioclesiano, pregavam a doutrina cristã durante o dia e trabalhavam como sapateiros à noite, ofício conotado com os escalões sociais mais baixos. Segundo Vitor Serrão (2007, p. 121), o seu culto floresceu na Idade Média e teve especial importância em Lisboa que, sitiada pelos mouros em 1147, foi libertada

a 25 de Outubro, dia litúrgico consagrado a estes mártires. Refere ainda que a tradição de presentear os entes queridos nos festejos natalícios sintetiza um dos milagres que lhes está associado - certo Natal encontraram refúgio na casa de uma viúva e ofereceram ao seu filho um par de sapatos que, no dia seguinte, apareceu cheio de moedas.

Sofreram todo o tipo de torturas, algumas pareciam específicas para a profissão de sapateiro, outras que se poderiam chamar de suplícios comuns (Réau 1995-2000, p. 348), tendo saído sempre incólumes. Morreram em 286 por decapitação e tornaram-se num modelo de vida e de consagração da salvação através do martírio.

Os patronos dos sapateiros de Estremoz revelam alguma desproporção e dureza de talhe, em duas esculturas de idêntica postura, indumentária e decoração. A frontalidade e rigidez de representação não são ultrapassadas pelo pregueado excessivo e rigoroso das vestes, nem pelo recuo das pernas direitas. Neste lado, ostentam uma ferramenta de trabalho, num deles omissa no outro um trinchete recurvado, e na sinistra uma palma de martírio. Esta mão repousa sobre ponta do manto que, lançado neste lado, cruza a cintura e é apanhada sobre o braço. Os rostos alongados de desenho rectangular, salientado pelo formato da testa, são emoldurados por barba e bigode verticalizado. Envergam uma túnica curta, com gola e decote em V, que cobre, à altura dos joelhos, as botas pretas de cano alto, com decoração estofada, muito desgastada. Normalmente São Crispim é representado mais velho e um pouco mais alto que São Crispiniano, diminutivo daquele nome (Réau 1995-2000, p. 349).

Na Arquidiocese de Évora poucos são os testemunhos desta devoção, restando apenas dois relicários¹ e dois altares, ambos suportados por Irmandades, um com capela na igreja de Santo Antão e outro em Estremoz, donde são provenientes estas imagens. Nesta igreja, actualmente conhecida como Anjo da Guarda, ainda subsiste a sacristia privativa da Irmandade assinalada por duas lápides, a mais recente datada de 1769 é enquadrada por ferramentas de trabalho. Apesar de não haver informação compulsada relativa a esta irmandade, sabemos que era de poucos recursos. (Costa 1961, p. 132). SN

¹ Um do século XVII em prata, na igreja de Santo Antão em Évora, e outro em talha dourada pertencente à capela das Relíquias da Sé de Évora.



PAINEL DE AZULEJOS

Portugal – c. 1630

Faiança policroma

(azul, verde, ocre, amarelo e manganês)

A. 196 cm x L. 182 cm

ES.SA.1.011 azu

Igreja de São Francisco

Estremoz

A moda dos painéis ornamentais na azulejaria portuguesa – ditos azulejos de *brutesco*¹ -, manifesta-se nas primeiras décadas do século XVII, atingindo o momento culminante por volta de 1630. Desse período são dois dos mais representativos conjuntos desta tipologia: os painéis da escadaria nobre do antigo convento da Saúde, de Lisboa – hoje no Museu do Azulejo, da mesma cidade-, e os que revestem as paredes da capela-mor da igreja do Espírito Santo, de Évora, estes datados de 1631.

Do conjunto cerâmico que embeleza a capela-mor de São Francisco destacámos este painel, em que a decoração se desenvolve simetricamente, num eixo vertical, alicerçada na cartela central, de enrolamentos e motivos fitomórficos, que inscreve grinalda de folhagem e frutos, flanqueada por dois meninos que suspendem fitas com borlas. O registo superior é preenchido por busto, mascarões e enrolamentos do tipo anterior, em que pousam dois pássaros afrontados.

Na guarnição observa-se um friso, que provavelmente integrou a encomenda, seguido de outro (F-10), do tipo *guilloche*, uma cercadura de motivos geométricos, misturados com fitas do tipo anterior (C-80), e outra cercadura no ramate, de óvulos alongados, menos frequente.

Segundo J. M. dos Santos Simões (1997, t. II, pp. 213-214) esta capela ostenta um dos mais belos conjuntos de azulejaria de *brutesco* do país, datáveis de c. 1630, «o que se evidencia não só na técnica de pintura como nas guarnições acessórias – cercaduras e barras [...] da mesma oficina e época da azulejaria da igreja de Nossa Senhora da Graça do Divor (Évora)». Naqueles, o pintor recorreu às cartelas típicas da *ferronnerie* flamenga, e a algum imaginário zoomórfico, criando um plano decorativo distinto do utilizado em São Francisco de Estremoz, solução condicionada pelo enquadramento arquitectónico, que aqui atinge uma majestosa escala. PV

¹ Segundo o *Vocabulario Portuguez e Latino* (1712 tom. 2, pp. 199-200) *brutesco* designa «(termo de pintor) Outros dizem Pintura bruta, & he; consta de satyros, veados, passaros, arpias, meninos, com folhagens, flores, frutos, &c. & em razão dos animais que representa, he chamada *Brutesco, Promiscua, animalium, aliarumque rerum pictura*».

Para J. M. dos Santos Simões (1997 t. I, p. 189) «*Brutesco* parece ser a corruptela de *grotesco* [...] transposição para português de *Grottesche*, palavra italiana que, na terminologia artística, designava, desde o século XVI, todo o ornato mais ou menos inspirado nas decorações pompeianas, que Rafael e os seus discípulos vulgarizaram na ornamentação das *Loggie* do Vaticano».



O MILAGRE DAS ROSAS

Policarpo de Oliveira Bernardes (?)
Portugal – Meados do século XVIII
Faiança policroma (azul e manganês)
A. 126 cm x L. 173,5 cm
ES.SA.1.008 azu
Igreja de São Francisco
Estremoz

Conta a lenda que o rei, avisado por um cortesão, soubera que D. Isabel distribuía esmola pelos pobres. Logo o monarca tentou surpreender a rainha em tão piedoso acto, numa fria manhã de Janeiro, questionando-a sobre o que levava no regaço. Às interrogações do rei, D. Isabel respondeu serem rosas para adornar os altares de Santa Cruz, e descobrindo o manto – onde se sabia haver apenas moedas –, surgiram as rosas que a lenda eternizou.

A composição retrata D. Isabel, à esquerda do observador, exibindo as rosas ao abrir o manto, perante o olhar do rei D. Dinis, que enverga longo manto e murça de arminhos, e segura ceptro na mão direita, enquanto a esquerda está encoberta. O milagre é representado à entrada de um edifício, com paisagem e um recinto amuralhado no segundo plano. Do conjunto destaque-se a pose majestática do monarca, que contrasta com a evidente serenidade de D. Isabel, reforçada pelo halo de santidade. O painel tem cercadura de motivos vegetalistas, trilobados, delimitados por frisos.

Túlio Espanca (1978) aponta uma provável autoria para as oficinas de Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778), acrescentando que o painel poderá ter sido deslocado da antiga sede da irmandade, a capela da Rainha Santa Isabel, de que seria contemporâneo.

Joaquim Torrinha (2004, p. 122), não atribuindo estes azulejos ao referido pintor, remete-os para o período da “grande produção” – grosso modo o segundo quartel de Setecentos.

Certo é que o trabalho de Policarpo era já conhecido em Estremoz, com as encomendas dos painéis para as capelas dos Passos, c. 1715-1720, ou do silhar da portaria do Convento dos Congregados, de 1736 (Meco 1989, pp. 83-84).

Já a possibilidade de o painel ter sido deslocado da capela da Rainha Santa nos parece pouco plausível. Seja pela harmoniosa integração arquitectónica que se observa na sacristia de São Francisco, onde se encontra, seja pela evidente ligação ao painel que lhe está oposto, *São Francisco no encontro com o Peregrino de Santiago de Compostela*. Parece-nos mais credível que os religiosos franciscanos de Estremoz pretendessem exaltar as duas figuras maiores à comunidade: o fundador da Ordem e uma das mais celebradas rainhas de Portugal. PV

D. Isabel de Aragão, mulher de D. Dinis, o rei-trovador, mais conhecida como Rainha Santa Isabel, tornou-se lendária pelos prodígios que o povo lhe atribui, entre os quais o célebre milagre das rosas.



O PRESÉPIO DE GRECCIO E A MORTE DE SÃO FRANCISCO

Portugal – Último quartel do século XVIII

Faiança policroma

A. 210 cm x C. 440 cm

ES.SA.1.005/5 azu

Igreja de São Francisco

Estremoz

Na capela da Ordem Terceira de São Francisco conservam-se seis imponentes painéis de azulejos, de composição figurativa, com cenas da vida da Virgem e de São Francisco, obra tardia do último quartel de Setecentos, que segundo Túlio Espanca (1978) poderão ser de produção estremocense.

Este painel de azulejos monocromático, azul-cobalto, tem formato rectangular com registo superior recortado, rematado por urnas nos cantos. Moldura de frisos e cartela rococó que enquadram, divididas por coluna, as composições pictóricas. É animado por rodapé policromo, decorado por reserva e flor azuis, sobre fundo amarelo marmoreado.

A primeira cena, à esquerda, retrata o *Presépio de Greccio*, numa composição dividida em dois planos: no primeiro, São Francisco apresenta o Menino nos braços, que terá ganhado vida durante a celebração. Em segundo plano é retratado o presépio, representação decorrente da recriação encenada pelo santo.

A segunda composição, a *Morte de São Francisco*, representa o cadáver do santo rodeado por franciscanos em oração. Sobre estes, três anjos conduzem a alma de São Francisco ao céu.

Da vasta iconografia de São Francisco de Assis, o episódio do *Presépio de Greccio*, ocorrido em 1223, é tido como a origem dos presépios de Natal. Contudo, este costume já existia no Ocidente dois séculos antes de São Francisco. Em Santa Maria Maior, de Roma, existia um presépio permanente, chamando-se à igreja *Sancta Maria ad praesepe* porque nela se conservavam fragmentos do presépio de Belém (Réau 1997, t. 2, vol. 3, p. 555).

Esta cena, pintada a fresco por Giotto na basílica de Assis (c. 1296 – 1304), afasta-se da narrativa de Tomás de Celano – primeiro biógrafo oficial de São Francisco –, ao recriar o milagre no interior palaciano do castelo de Greccio, em oposição à gruta que este referia. Neste painel estremocense o pintor seguiu um esquema semelhante, embora numa composição bipartida. Todavia, há um elemento comum às duas obras: São Francisco enverga uma dalmática, porque era diácono, cantando o Santo Evangelho e convidando a assistência a cantar as alegrias eternas, celebrando assim o renascimento do Menino Jesus nos seus corações. PV



PAINEL DE AZULEJOS DE COMPOSIÇÃO FIGURATIVA

António de Oliveira Bernardes

Portugal – c. 1718 - 1719

Faiança

A. 770 cm x 504 cm (aprox.)

ES.SA.4.001 azu

Igreja de Nossa Senhora da Consolação

Estremoz

Este painel de azulejos monocromáticos, azul-cobalto, reveste a parede da capela-mor, do lado do Evangelho, integrando um conjunto que compreende o painel na parede defronte, e a guarnição do arco triunfal. O registo inferior, limitado por porta, é preenchido por soco arquitectónico, de pilastras e frisos, ornamentados por escamas, folhagem de acanto, meninos atlantes e frisos. A cartela central, polilobada, é moldurada por volutas com concheado e anjos nas extremidades.

O segundo registo pictórico compreende oito painéis de composição figurativa, centrados por janela, divididos por barras de enrolamentos acantiformes. Na base, os três painéis justapostos, representam uma paisagem com livro a arder [PLACIVS]; exterior com paisagem e arquitecturas, centrada por coração coroado e trespassado por seta, sobre livro; o último, idêntico ao primeiro, apresenta a inscrição [MANES] sob o livro.

No terceiro registo, o painel esquerdo representa uma cena de exterior, *Santo Agostinho lavando os pés a Cristo peregrino* que profere: MAGNE PATER AVGOSTINE. O painel junto ao retábulo figura *Santo Agostinho e o menino que queria despejar o mar com uma concha*, sob representação da Santíssima Trindade, cena alusiva a um episódio da vida do santo, na explicação deste Mistério.

Junto à cobertura, observa-se no painel central a *Cobertura da Virgem*, ladeado por dois anjos em oração.

Esta encomenda para a capela dos Agostinhos veicula a mensagem anti-herética, a que a inscrições aludem.

Referem-se a Matthias Flacius (1520 – 1575), reformista luterano, e ao Maniqueísmo, considerado uma heresia cristã, filosofia ensinada pelo profeta persa Mani (séc. III) – ou Manes -, por oposição ao amor a Cristo, que «fere e coroa», expresso no coração ferido e coroado, motivo da *emblemata sacra* então difundida¹.

O painel que lhe corresponde, do lado da Epístola, reforça este programa catequético, referindo-se a Donato [DONATVS], bispo de Cartago (313-347), fundador do Donatismo, de que Santo Agostinho foi um feroz opositor e a Arius (256 – 336), fundador do Arianismo. Note-se que na iconografia do santo o tema da queima dos livros de maniqueístas e arianos é recorrente.

A autoria que se atribui a António de Oliveira Bernardes (c. 1660 – 1732) é dada como certa por Túlio Espanca (1978), que data os azulejos c. de 1718, seguido por José Meco (Meco 1989, p. 80). Nesse ano efectuaram-se obras na igreja, a expensas da comunidade religiosa, e de vários leigos, entre os quais se destaca o morgado e capitão Francisco Rodrigues Antas.

Acerca destes painéis, Joaquim Torrinha afirma que «é frequente os investigadores atribuírem aos Bernardes (pai e filho, o que me parece correcto). Na verdade as cartelas foram extraídas do mesmo cartão oficial que foi usado em outro painel assinado por Policarpo, na Igreja das Mercês, em Lisboa», apontando como provável datação o ano de 1719 (Torrinha 2004, pp. 122-123). A esta datação não será alheio o emblema que adorna o portal da igreja – um coração trespassado por setas -, e o cronograma de 1719, que corresponderá ao fecho da empreitada joanina.

O mesmo autor refere aqui a presença do que designa como “raminhos de verdura”, em mais do que um painel, característicos das cenas de exteriores deste pintor, que já observara noutros locais, o que entre outras características formais e técnicas, justificará a atribuição desses trabalhos a António de Oliveira Bernardes (Torrinha 1999/2000, p. 238).

Podemos pois concluir estar perante uma das obras maiores da azulejaria de Estremoz, valoroso testemunho da presença nesta cidade daquele que terá sido o mais notável pintor de azulejos de Setecentos. PV

¹ Francesco Pona – *Cardiomorphoseos: sive ex corde desumpta emblemata sacra*. Verona: [s.n.], 1645. Disponível em <http://warburg.sas.ac.uk/mnemosyne/DigitalCollections.htm>



TÚMULO DE VASCO ESTEVES GATUZ

Évora (?) – Último quartel do século XIV

Escultura em mármore branco de Estremoz

A. 152 cm x C. 215 cm x L. 118 cm

ES.SA.1.001 tum

Igreja de São Francisco

Estremoz

Heráldica: Armas de Gato, em escudo português, [de ouro]

com dois gatos passantes, um sobre o outro; bordadura

[de vermelho] carregada de doze crescentes de prata.¹

Túmulo de formato paralelepípedo assente em base de alvenaria, que compreende dois leões, sobre os quais estaria originalmente. A face frontal ostenta um baixo-relevo com cenas de montaria e falcoaria, flanqueadas pelas armas do tumulado.

Na tampa repousa a figura do cavaleiro, envolvida por manto pregueado, segurando espada. Sobre três almofadas assenta a cabeça, com longas barbas. À sua direita, em genuflexão, a figura de um anjo; aos pés observam-se dois cães.

Colocado hoje no 2.º tramo da nave lateral direita, esteve, desde a sua feitura até à década de 1760, em edícula

compreendida entre o absídiolo de Santo António e o altar de Nossa Senhora do Amparo. Nesta altura se mudou para o actual lugar a expensas da Irmandade da Ordem Terceira de S. Francisco, quando se procedeu à transferência da capela primitiva, até então erecta no claustro do convento».²

Túlio Espanca (1978) atribui esta obra a mestre anónimo do ciclo eborense de fins do século XIV. À mesma oficina se atribuem ainda os túmulos de D. Fernão Gonçalves Cogominho (m. 1364) e o do Bispo D. Pedro IV (ca. 1340), na Sé de Évora, modelo que Vasco Esteves Gatzuz referiu nas suas disposições testamentárias.³

Todavia, o túmulo do escudeiro de Estremoz, distingue-se deste por seguir a moda imposta na Europa pelo imperador Frederico II (1194-1250)⁴. Em Portugal o túmulo de D. Fernão Sanches (m. 1329), filho bastardo do rei D. Dinis, actualmente no convento do Carmo de Lisboa, será o primeiro a apresentar cenas de caça – de montaria e falcoaria –, que também se encontram nos monumentos funerários do cavaleiro Gomes Martins Silvestre⁵, na igreja matriz de Monsaraz, ou nos dos condes de Barcelos de ca. 1350, em São João de Tarouca, em que as cenas de caça se aproximam de modelos romanos do Baixo Império, provavelmente franceses.

Esta obra, a par da capela de D. Fradique de Portugal, mereceram a classificação de Monumento Nacional ainda na década de 1920, que se estenderia a todo o edifício religioso na segunda metade do século XX. PV

¹ Note-se que representação clássica destas armas apresenta oito crescentes na bordadura, e não doze, como aqui se observa.

² As Memórias Paroquiais, de 1758, referem «Entre este altar [Nossa Senhora do Amparo] e o de Santo António, está hum tumulo de pedra metido no grosso da parede, com as armas dos Gatuzes, no qual esta sepultado Vasco Esteves Gattuz, que faleceu no anno de 1401 da hera de Cezar – he o ano de Christo de 1363. E junto deste tumulo esta sepultada sua mulher, Margarida Vicente, que faleceu alguns annos antes. E ambos tem annal de missas no dito convento» (Costa 1961, p. 123).

³ O testamento de Vasco Esteves Gatzuz, que teve paços em Sousel, ordena que se execute o túmulo, «moimento muito honrrado que seja feito e ordenado da obra e feitura que he ho moymento do Degollado que esta em Evora». Este documento é de 5 de Abril de 1363, com apostila de oito dias depois (Costa 1961, p. 22).

⁴ Frederico II da Germânia (Jesi, Província de Ancona, 26 de Dezembro de 1194 — Castel Fiorentino, Apúlia, 13 de Dezembro de 1250) teve os títulos de Rei da Sicília (1197-1250), Rei de Tessalónica, Rei de Chipre e Jerusalém, Rei dos Romanos, Rei da Germânia e imperador do Sacro Império Romano-Germânico (1220-1250). Autor de um célebre livro de grande influência na arte e costumes nobiliárquicos, intitulado *De arte venandi cum avibus*.

⁵ Cavaleiro procurador da rainha D. Beatriz, mulher de D. Afonso III, falecido nos finais do século XIII.



NONALVCHVRE...
ME TEOFAZE RTONBO DOSBES DADHACATELA

...ZAT...
...SMED...
...RDO...

CRUZ-RELICÁRIO

Portugal – Primeira metade do século XVII

Prata fundida e prata dourada, puncionada, incisa, brunida, relevada; vidro

A. 42,5 cm x L. 24,5 cm x E. 9 cm

P. 1091,8 gr

ES.SA.1.004 our

Museu de Arte Sacra (Igreja dos Congregados)

Estremoz



Cruz-relicário em prata branca. Base rectangular alteada num registo, decorada por entrelaçado de motivos fitomórficos, brunidos, sobre fundo puncionado. Registo inferior da cruz assenta em plinto rectangular, no centro decorado com enrolamentos, e moldura com ornamentação incisa.

Cruz latina, com moldura decorada por elementos geométricos, a toda à volta, e decoração com enrolamentos vegetalistas em formato de “S”. Tem três vidros, coloridos, inseridos: um a meio do corpo e os restantes nos braços. A intersecção dos braços da cruz, enquadrada por coroa de espinhos, de prata dourada, com quatro pequenos pináculos nos pontos cardiais, contém uma pequena relíquia, cruciforme, do Santo Lenho. As extremidades dos braços e do remate superior têm pináculos torneados.

Segundo Túlio Espanca a cruz-relicário foi oferecida ao “Convento de S. Francisco pelo bispo do Porto fr. D. José Maria de Fonseca e Évora, em 1743” (Espanca 1975, p. 134). O ofertante, bispo do Porto de 1739 até 1752, data da sua morte, foi também Geral da Ordem dos Frades Menores e Ministro Plenipotenciário de D. João V na Santa Sé, onde desenvolveu esforçado labor diplomático a par de mecénico (Quieto 1994, p. 68). Não é pois de excluir a possibilidade de esta relíquia ter sido trazida de Itália.

A relíquia do Santo Lenho, uma das mais importantes para o Cristianismo, a que não foi estranha a difusão, no século XIII, de uma lenda da (re)descoberta da Cruz na *Legenda Dourada* (Réau 1995-2000), fez que as dioceses e paróquias, ao longo dos séculos, procurassem obter um fragmento da relíquia veneranda. A sua colocação em altar ou o seu uso em procissões para adoração por parte dos fiéis, foi comumente utilizada, existindo na Arquidiocese de Évora inúmeras cruces-relicário, de diferentes épocas e tipologias. JM



CUSTÓDIA-CÁLICE

Portugal – Último quartel do século XVII

Prata fundida e prata dourada, puncionada, incisa, brunida, relevada

A. 67 cm x D. 18 cm

P. 1262,4gr (Cálice), P. 2402,2gr (Custódia)

ES.SA.1.008 our

Museu de Arte Sacra (Igreja dos Congregados)

Estremoz

Inscrições: “Mãe de Cristo” [templete]

“I. H. S.” [base e cúpula]

Custódia-cálice em prata dourada composta por duas partes que encaixam: um cálice e custódia com remate arquitectónico. O cálice tem base circular, alteada em dois registos convexos: o primeiro preenchido com um encadeado de *ferronerie* de formato circular, com flores estilizadas e elementos vegetalistas flordelizados; o segundo registo está ornado com os instrumentos da Paixão de Cristo, enquadados igualmente por *ferronerie*.

Haste balaustriforme, de forma discoide, decorada por godrões. Copa cupuliforme, com falsa copa ornada inteiramente com godrões, com cinco colchetes à volta para poder suportar tintinábulo.

Sobre o cálice encaixa a custódia, com a zona inferior decorada com renque de godrões, e gravado de um dos lados surge a inscrição: “Mãe de Cristo”. O *tempietto*, com dois pares de colunas de cariz clássico, rematadas por pináculos, que ladeiam uma lúnula semicircular em forma de querubim. Estas suportam um entablamento moldurado, decorado por elementos vegetalistas, sendo que este é sobrepujado por cúpula decorada com *ferronerie*. Esta última tem, inciso, o monograma I. H. S., repetido por duas vezes. As peanhas que suportam as colunas têm acoplados, na parte de baixo, quatro pequenos tintinábulo.

O topo é rematado por lanternim, de decoração idêntica ao entablamento, com godrões, e sobrepujado por cruz latina, com esferas nos remates.

Esta peça de ourivesaria maneirista, de linhas sóbrias, utilizada em cerimónias solenes, na desaparecida igreja de Santo André, que o historiador Túlio Espanca data de “cerca de 1590” (Espanca 1975, p. 135), radica numa tipologia de ourivesaria de aparato que teve grande divulgação e aceitação na Europa católica, especialmente no período pós-tridentino. JM



SALVA

Lisboa – Séculos XVII/XVIII

Prata repuxada e cinzelada

A. 3,5 cm x D. 19,5 cm; P. 148,2 gr

ES.SA.1.035 our

Igreja de São Francisco

Estremoz

Marcas: FMA-L-20 – contraste da prata, de ensaiador de Lisboa não identificado, datável de finais do século XVII – c. 1720; FMA-L-214 – marca de ourives de Lisboa não identificado, datável de finais do século XVII – c. 1750 (Almeida 1995, pp. 78, 115).



De entre a prataria barroca de finais de Seiscentos – período de que deve datar esta obra –, e a primeira metade de Setecentos, as salvas são os espécimes que chegaram até nós em maior quantidade, porventura por se tratar da tipologia preferida na época, especialmente na prataria civil. Destas destacam-se dois grandes grupos: um primeiro que apresenta um motivo central emoldurado, envolto por cercadura de motivos fitomórficos, e um segundo, em que o motivo central é circundado por figurações animais e vegetais (Sousa 1998, pp. 13, 14).

Esta salva, de formato circular ligeiramente covo, apresenta rebordo ondulado. Centro moldurado por torçal de folhas de acanto que inscreve um coração alado, sobre motivos acantiformes, banhado pelo Sol e atingido por duas setas. A parede é preenchida por oito reservas quadrilobadas, que encerram florões de folhas de acanto, rematadas por motivos semelhantes.

A emblemática observada parece aludir ao amor entre dois seres, representando assim o Sacramento do Matrimónio. Todavia, podemos estar perante a representação simbólica da eterna luta entre o amor sagrado e o amor profano, desafio a que o coração do crente se expõe, influenciada pela imagética do *Cântico dos Cânticos* (Franco; Casella 1989, p. 690).

Do mesmo ourives conhecemos outra *salva de casamento*, em que o medalhão central apresenta um pelicano com coração – símbolo de abnegação – envolto por motivos florais, cujos caules sugerem gomos em torsão (Leilão 2005, p. 132).

Numa outra salva existente na igreja de São Francisco o motivo do coração atingido por setas repete-se, distinguindo-se apenas pelo *tondo* decorativo que o circunda. Também numa pintura, sensivelmente do mesmo período, e proveniente do Convento de Santa Clara de Évora, encontramos esta temática, figurada por uma dama que se debate entre o amor sagrado e o amor profano, representados por Cristo e por um cupido (Freire 2003, p. 246).

Numa época contra-reformista, em que se assiste a um programa artístico profundamente catequético, ressalta a importância desta peça, em que o ourives representa de forma algo curiosa uma alegoria já conhecida no campo da pintura. PV



MEIO ADEREÇO

Portugal – Segunda metade do século XVIII

Prata fundida, topázios em talhe rosa

A. 7,3 cm x L. 30 cm x P. 1,5 cm (colar)

A. 5,8 cm x L. 4,5 cm x P. 1,9 cm (brincos)

ES.SA.1.046/1-3 our

Museu de Arte Sacra (Igreja dos Congregados)

Estremoz



Meio-aderço composto por colar e par de brincos, em montagem de prata, cravejados inteiramente por topázios, de tonalidade amarela e rosa. O estilo de lapidação utilizado é o talhe rosa, o que se apresenta invulgar¹.

Corpo central do colar é formado por laço estilizado, onde se destacam três gemas de maior dimensão. Por debaixo do corpo central articulam-se três pingentes lacrimiformes, com o central de maior vulto, como era habitual.

Os brincos, têm a parte superior com decoração de laçaria estilizada, similar ao modelo descrito para o colar, e pedra central de recorte circular. Da parte inferior voltam a articular-se três pingentes lacrimiformes, de menor dimensão.

Exemplifica um tipo de jóia de feição erudita, de linhas depuradas, de grande efeito decorativo, pela tonalidade e brilho, assim como pela sua notável composição e qualidade técnica. JM

¹ Informação fornecida pelo gemólogo Rui Galopim de Carvalho.



ECCE HOMO

Portugal (?) – Segunda metade do século XVIII

Pintura a óleo sobre tela; talha dourada,

estofada e policromada

ES.SA.2.001 tal

Igreja de Nossa Senhora do Socorro

Estremoz

Foi maltratado, mas humilhou-se e não abriu a boca, como um cordeiro que é levado ao matadouro, ou como uma ovelha emudecida nas mãos do tosquiador (Is 53, 7).

A temática do *Ecce Homo*, ou Senhor da Cana Verde, difundiu-se a partir do século XV, como tema de carácter piedoso que servia à meditação dos fiéis. Cristo era representado com a coroa de espinhos, o manto púrpura e

o ceptro de cana verde nas mãos atadas, a corda presa ao pescoço e as marcas evidentes da flagelação (Réau 1996, tomo 1, vol. 2, pp. 478-479). Se inicialmente as composições exibiam a imagem do Salvador, acompanhado de outras figuras, sobre um estrado, ou no cimo de uma escadaria, o tema foi posteriormente individualizado, o que originou a presente tipologia, comum às imagens ou bustos escultóricos.

A composição, de formato ovalado, representa um busto de Cristo, com a cabeça virada à direita, olhando o alto, coroada pela coroa de espinhos. Na face esquerda é evidente uma chaga. Barba bífida e cabelos caindo em madeixas sobre os ombros, cobertos por manto púrpura. Atada ao pescoço vê-se a corda. A pintura apresenta moldura ricamente entalhada, que sugere pavilhão real, rematada por coroa fechada. Os panejamentos suspendem grinaldas de flores e borlas a que correspondem, na base, dois ramos cruzados apanhados por laço de fitas onduladas.

Esta *imago pietatis*, que Túlio Espanca (1978) considerou de carácter espanhol, da segunda metade do século XVIII, poderá relacionar-se com a produção granadina que seguiu a escola de Alonso Cano (1601-1667), ou mesmo com uma obra de Murillo (Sevilla, 1617-1682), actualmente no Museu do Prado, de Madrid. Encontra igualmente paralelo numa pintura de Luis de Morales (1520-1586), do Museu do Prado, ou noutra de Antonio Correggio (1489-1534), na National Gallery, de Londres.

Embora o *Ecce Homo* em análise se afaste dos rigores de composição, ou de tratamento anatómico, comuns às obras dos grandes mestres, são evidentes a doçura do rosto, ou a suavidade das carnações, realçadas pelo efeito luminoso, que o halo em torno da cabeça de Cristo apenas destaca. Este efeito é reforçado pela expressão de sofrimento agonizante, porventura tranquilo, que a imagem transparece.

Se ao dramatismo da composição pictórica, preservada na sua originalidade, juntarmos o rico trabalho de talha¹, que proporciona um exuberante contraste com a anterior, concluiremos estar perante um conjunto extremamente bem conseguido, e de certa raridade no aro do património religioso de Estremoz. PV

¹ A esta moldura corresponde outra semelhante, numa pintura da Virgem, do mesmo tipo, existente nesta igreja.



CONFESSIONÁRIO

Portugal – Último quartel do século XVIII

Madeira entalhada e pintada;

latão recortado e cinzelado

A. 195 cm x L. 90 cm x Pr. 80 cm

ES.SA.1.005 mob

Igreja de São Francisco

Estremoz



Confessionário de formato paralelepípedo, na vertical, de base moldurada e cantos apilastrados. Porta baixa na face frontal, almofadada, rematada por cornija curva, moldurada. Ralo ovalado, em latão, aberto por malha axadrezada de quadrifólios e o monograma de Maria, de cariz fitomórfico, sob estrela – *a stella maris* - e coroa fechada.

As ilhargas, igualmente almofadadas, possuem ralos vazados, de pendor floral, com rocalhas e segmentos de frontão. Rematam em volutas, em curva e contracurva, decoradas por motivos acantiformes. Tardoz almofadado, com assento e apoio em ambos os lados. A cimalha, formada por dois “SS” afrontados, é rematada por feixe de motivos acantiformes.

Este móvel litúrgico integra um conjunto de cinco exemplares semelhantes, provenientes da desaparecida igreja Paroquial de Santo André, que seguem o esquema da estrutura fechada «feitos de modo que o sacerdote possa estar assentado de hũa parte & o penitente posto de gijolhos de outra, ficando entre ambos hum repartimento de maneira com grades, ou ralo, per que sómente se possam secretamente ouuir» (*Constituições Synodais*, 1656, fls. 83 e 84). PV



ESCAPULÁRIO

Portugal – Primeiro quartel do século XIX (?)

*Fio de seda policroma, veludo, cetim marfim;
bordado directo e bordado de aplicação.*

Passamanaria e galão tecido

C. 1,50 cm x L. 19 cm

ES.SA.1.002 par

Museu de Arte Sacra (Igreja dos Congregados)

Estremoz

Escapulário conventual, do antigo convento de S. João da Penitência, também conhecido por convento das Maltezas, que o costume atribui à última freira, falecida no ano de 1878, mas que pelas suas características e técnicas utilizadas será, pelo menos, de inícios do século XIX.

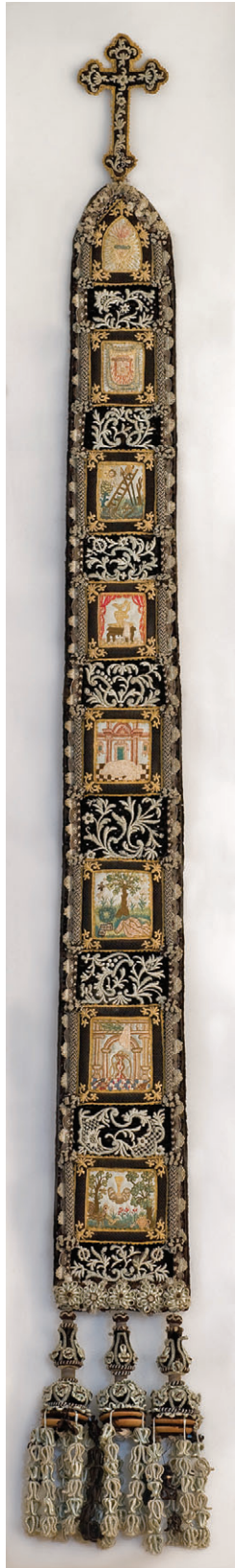
Peça em veludo castanho, com armação de cartão, com bordado directo e bordado de aplicação, em seda policroma sobre cetim marfim. O corpo é estreito e longo, e remata com passamanaria de borlas bicolores. A decoração é eminentemente vegetalista

Para ser utilizado, provavelmente, pela abadessa do convento, o escapulário era utilizado sobre o hábito em cerimónias litúrgicas ou de capital importância para a casa conventual, para além de ser símbolo de poder e jurisdição da abadessa.

Está decorado com oito pequenos quadros sobre a Paixão de Cristo, onde abundam os símbolos com ela relacionados: a coluna onde foi açoitado, o pano com a face de Cristo estampada, conhecido por véu de Verónica, o jarro de água utilizado por Pilatos para lavar as mãos, a túnica que os soldados romanos sortearam, o galo como lembrança da negação de Pedro, etc... Toda uma simbologia cristológica, que pretendia criar uma atmosfera adequada de solenidade, piedade e gravidade perante a Paixão do Filho de Deus.

Um dos quadros, o terceiro a contar debaixo, tem interessante simbologia, pois no seu centro tem a “Árvore da Vida”, que simboliza a virtude regeneradora de Cristo, face à morte, assim como também aparece a coroa de espinhos, a túnica e os dados que são de capital importância para a simbologia desta temática (Réau 1995-2000, pp. 480-532).

De referir, que da mesma proveniência, existe outra muito similar, hoje na posse da Misericórdia de Estremoz (SCME 32), chamada erroneamente de “Estola das Maltezas”, com datação atribuída ao século XVIII (Ruas 2002, p. 160). JM



LAVABO

Portugal – Último quartel do século XVII

Mármore de Estremoz

A. 273 cm x L. 184 cm x P. 38 cm

ES.SA.4.001 equ

Igreja de Nossa Senhora da Consolação

Estremoz

Lavabo embutido na parede da sacristia da igreja de Nossa Senhora da Consolação, de linhas depuradas, é exemplo do trabalho de cantaria artística característico de Estremoz, assim como da qualidade dos mármore da mesma região.

Taça ampla, rectangular, emoldurada, com avental decorado através de motivos ovais. A caixa é rectangular, apresentando dois curiosos mascarões antropomórficos com torneiras na boca, ao centro. Existe uma terceira torneira, no meio dos mascarões, mais recente. Ladeando a caixa, como que a suster a parte superior do lavabo ergue-se uma coluna de cada lado, e esta é emoldurada por volutas com enrolamentos.

Cimafronte de formato triangular, que repousa em entablamento, com friso e cornija decoradas, é definida por duas aletas afrontadas, sobrepujadas por dois pináculos rematados por esferas. Na zona central ergue-se cruz latina, de braços balaustriformes.

O lavabo, como reservatório de água, “destinado à ablução preparatória da celebração eucarística” (Guedes 1998, p. 96) é elemento sempre presente na sacristia. Este trabalho pétreo, deverá datar de finais do século XVII, e ser uma encomenda da Irmandade do Espírito Santo, instituição com fortes ligações e intervenções nesta igreja. JM



NOSSA SENHORA COM O MENINO JESUS

Portugal – Segunda metade do século XVI
Escultura de vulto pleno em madeira dourada,
estofada, policromada
A. 77 cm x L. 30 cm x Pr. 25,5 cm
ES.SP.1.004 esc
Igreja de São Pedro
Evoramonte

Imagem quinhentista de Nossa Senhora com o Menino Jesus que traduz o crescente carácter devocional da imaginária, pelas dimensões mais reduzidas e trabalho em madeira, tendência consolidada nas centúrias subsequentes. O hieratismo e frontalidade da postura são atenuados pela insinuada curvatura do corpo, continuada na inclinação da cabeça e avanço da perna, e, pela colocação central do Menino Jesus. Sentado e reclinado sobre o braço esquerdo da Mãe, numa postura de arrebatamento reforçada pelo olhar elevado e mão colocada sobre o peito, firmando o pé no pulso materno. A ternura entre ambos é evidente na troca recíproca de carícias, a Mãe envolve afectuosamente o pé esquerdo do Menino, que lhe acaricia a outra mão. O vincado cunho simbólico e a crescente humanização nas representações do divino, que se fez sentir a partir de finais da Idade Média, são demonstrados na beleza melancólica da Virgem e, sobretudo, pela completa nudez do Menino, enfatizando a Sua natureza humana e doutrina da Encarnação. Este modelo deriva, embora de modo esbatido, de uma fórmula comum na pintura flamenga do século XIV/XV, denominada de *ostentatio genitalis* (Higuera 2005, p. 471). Apesar de muito desgastadas, as vestes de Nossa Senhora exibem denso padrão vegetalista estruturado na vertical, visível na parte posterior do manto verde. Panejamentos lançados em pregueado abundante, paralelo e arredondado, registando de forma acentuada a flexão da perna e volumetria do pé, requebrando o vestido sobre a base. Imagem incorporada em base rectangular vermelha, formando caixa com os topos salientes, figurada na face frontal por Querubim. SN



DALMÁTICA

Itália – Meados do século XVI (veludo dos sebastos);

Itália (?) século XVII (damasco do corpo);

século XVIII/XIX (damasco das mangas)

Fios de seda policromos; fio de linho; lâmina de prata e prata dourada.

Veludo brocado (sebastos); damasco (corpo); tafetá (forro);

galão tecido, franjado curto

A. 112 cm x L. 117 cm

ES.SP. 003/1 par

Igreja de São Pedro

Évoramonte



Dalmática de formato trapezoidal com mangas direitas. Corpo em damasco carmim decorado por malha de motivos vegetalistas, e flores-de-lis, alternadamente voltados à direita e à esquerda. Nas mangas apresenta outro padrão, decorado por motivos fitomórficos de grandes dimensões. Sebastos largos de veludo policromo, enriquecido com

fios laminados de prata e prata dourada. A decoração consiste em vasos asados, decorados por godrões e escamas, com ramos de lírios. Na base da peça observa-se painel de maiores dimensões, flanqueado por dois ramos com cardos. Seguem-se outros dois justapostos, que teriam uma leitura vertical, e intercalavam com dois caules floridos, apanhados por braçadeira; e um quarto painel idêntico ao primeiro. São divididos por galões, do mesmo tecido, decorados por fitas entrelaçadas – do tipo *guilloche* –, cujas reservas inscrevem pequenos lírios, intercalados com motivos vegetalistas. Debruada a galão tecido, franjado curto, em fio carmim e dourado.

Este paramento, de que existe outra dalmática, terá resultado do aproveitamento de fragmentos de um riquíssimo pano de armar de origem italiana, provavelmente florentino, que formam os sebastos das peças.

A tipologia dos veludos mais luxuosos de Quinhentos incluía esta técnica, conhecida por *velluti allucciolati*, em que o fio metálico está mais alto que a base de seda, formando pequenos anéis que reflectem especialmente a luz. Também designada como veludo brocado, por se tratar de um tecido enriquecido com fio de ouro ou prata (Frick 2000, pp. 98-99)¹.

Neste período a temática dos vasos floridos, típica da tecelagem italiana, apresenta múltiplas variantes, que se observam em veludos e brocatéis, como é o caso de um tecido do Museu Poldi Pezzoli, de Milão (AA.VV. 1999, pp. 108-109), ou noutra da igreja de Santa Maria Corteorlandini, de Lucca (Devoti 1974, p. 109), em que o motivo central dos vasos floridos – aqui acompanhados de ornatos zoomórficos –, é moldurado por faixas com fitas entrelaçadas, como na dalmática de São Pedro.

Até ao presente, o único espécime conhecido na arquidiocese era um pano de armar da Sé de Évora – trabalho de proveniência italiana na mesma técnica –, provavelmente ainda do século XV, a que se vêm juntar este par de dalmáticas, testemunho da requintada produção têxtil renascentista. PV

¹ Brocado é um tecido normalmente em seda, em que o padrão é definido por um ou mais fios suplementares. Num verdadeiro brocado o fio de ouro ou prata está confinado às áreas do desenho em que é usado, como na técnica do espolinado. No século XV o termo não era usado isoladamente, mas surgia a qualificar um tipo de tecido, como *velluto chermisi broccato d'oro e d'argento* (Herald 1981).



PENDENTE SEQUILÉ

Portugal – Século XVIII

Ouro fundido, cinzelado; diamantes em talhe rosa

C. 6,90 cm x L. 3,80 cm x E. 0,80 cm

P. 16,30 gr

ES.SP.1.032 our

Igreja de São Pedro

Évoramonte



Pendente português, de tipo *sequilé* de estrutura losangular, com montagem em ouro finamente decorado através de motivos vegetalistas cinzelados. O corpo da peça ostenta cravações de formato tronco-cônico, assim como os cinco pingentes.

Os diamantes, em número de trinta e nove, estão harmoniosamente dispostos por toda a peça. O engaste central apresenta um diamante de maior dimensão, envolto por seis pequenos diamantes. Na parte inferior, suspenso por argola, um único pingente emoldurado por volutas e enrolamentos.

Esta tipologia específica de jóia, pendente de ouro com diamantes, em “forma de pingo”, surge na ourivesaria portuguesa em Seiscentos e vai ter grande aceitação no sul de Portugal. O seu uso e fabrico, iniciado em meados do século XVII, irá ser comum ao longo do século XVIII e primeira metade do século XIX, e acabará por influenciar a ourivesaria de feição popular (Orey 1995). Esta peça exemplifica a mestria da ourivesaria erudita portuguesa, que aliada ao ouro e gemas provenientes do Brasil, na transição para o século XVIII, tem neste pendente um notável exemplar.

As características estilísticas desta peça, destinada a pender de fita ou cordão, sugerem que tenha sido oferecida para adornar uma imagem, no resultante de uma especial devoção ou promessa. JM





ENGLISH

SPIRITUALITY AND CULTURE

This publication is part of a series of editions related to the project of Artistic Inventory of the Archdiocese of Évora, which The Eugenio Almeida Foundation, in accordance with its institutional commitment towards preservation, awareness and dissemination of this heritage, started in 2002.

It presents some of the most significant items – from the artistic, historical, liturgical or devotional point of view – which represent the considerable collection of the diocese in the Estremoz parish.

Noteworthy among these is a retable of the Tree of Jesse, the iconographic representation of the lineage of Christ and one of the most distinctive themes of Marian devotion. Carved in gilded wood and commissioned by the Brotherhood of Our Lady of Rosary, it dates back to the XVII century and is the most precious of the rare samples of the Archdiocese.

Beholding this magnificent piece one travels through time, examining pages of history, beyond those that recount Man's great achievements: the social and cultural pages of history, which in the course of time have come to give shape and texture to that which we call our national identity.

Here, love and devotion to Mary, one of the most striking features of the Portuguese religious invocation, even at present, are in perfect accord with the Gospels, the authority of the Doctors of the Church, and the Christian tradition – “A servant of Mary is never lost”, as stated by St. Bernard.

It also presents the role played by the brotherhoods in the development of sacred art - as well as art in general - in the XVII century. The innumerable associations at the service of the church, at the time, had great social influence and

considerable economic power. Thus, they were able to give great emphasis and expression to the guidelines provided by the Council of Trent, with regard to strengthening the evangelistic and cathetic role played by sacred art, particularly that of the images of the saints. The dignity, importance and wealth of the divine cult led the brotherhoods to invest both in liturgy and invocation, as well as in the context in which these were performed and presented to the faithful. Thus, they were patrons of art, especially the so called decorative arts, which include, among others, tile work and wood carving, which spread throughout Portugal, with an originality and artistic quality that is known today, throughout the country and beyond.

The Artistic Inventory of the Archdiocese of Evora has come to look for these material and symbolic signs of Portuguese faith, history and culture, as a legacy to the future generations, to be studied, preserved, valued and relished.

This is the vision and aim of those that have undertaken this tremendous project of the Foundation, which has been expressed as a comprehensive survey, inventory, study and cataloguing of the heritage scattered in more than two dozen parishes within four districts.

Differential with regard to scale, scope, arrangement of information and dissemination of acquired knowledge, the Artistic Inventory of the Archdiocese of Evora is another contribution towards diffusion and enrichment of a heritage, which in addition to its inestimable historic-artistic value, has manifest cultural significance and tourism potential - that is to say, local and regional development - which must be discovered and taken advantage of.

Eduardo Pereira da Silva

Chairman of the Board of Directors of the Eugénio de Almeida Foundation

HERITAGE CONSERVATION

Over the centuries, the Catholic Church, through continuous patronage illuminated by faith and supported by a wide variety of different institutions and personalities, has accumulated an inestimable collection of works of art, of incalculable documentary, historical and religious value. These include some of the finest works of art that human genius has been capable of conceiving and creating in stone and wood, in iron and ceramics, in precious metals and precious stones, in paper and textiles, using countless different tools and techniques.

Nowadays, art is considered a good financial investment. However, religious art did not develop for mere financial reasons. Both the patrons who commissioned the works of art and the artists who created them had two major pastoral aims in mind: the worship of God and the Christian education of the faithful. And, in one way or another, all the works of art refer to these two fundamental aims. For this reason, Christian works of art can only be correctly interpreted through the causes which gave rise to them. Equally, these causes are an explanation for the great care taken by ecclesiastic institutions to conserve them over hundreds and even thousands of years, despite the lack of resources they have faced.

It is true that not all works of art can resist the effects of natural causes, nor the negligence or malice of humans. Many have been lost for ever. Nevertheless, the Archdiocese of Évora still preserves an extraordinary collection of art, which the inventory project, happily launched thanks to the agreement entered into with the Eugénio de Almeida Foundation, has identified and classified, in order to protect and preserve the works and make them known to the general public, both in the environment for which each work was conceived and through other resources.

The publication you now have in your hands is one of these resources that offers indirect access to some of the works of art, of particular value and symbolism, that have been preserved and are now duly inventoried. Here you will find high quality photographs and carefully written texts by specialists from various fields, constituting a notable enrichment of our knowledge and a recommended means of protecting and using our religious artistic heritage.

† **José Francisco Sanches Alves**
Archbishop of Évora

MUNICIPALITY OF ESTREMOZ A HISTORICAL NOTE

Various archaeological remains indicate the presence of Humans in the municipality of Estremoz, since the Upper Palaeolithic, as confirmed by chance findings at Monte da Faínha, near the Chapel of São Braz, Evoramonte¹, or the dolmens found in various Parishes, including Evoramonte and Glória². There are also rich remains from the Bronze Age to the Iron Age on the hills of Evoramonte, Castelo Velho de Veiros, Castelo de São Domingos de Ana Loura, and others.

From the Roman era in the municipality is the villa of Santa Vitória do Ameixial and a hydraulic structure popularly known as 'Tanque dos Mouros'. From the Visigoths, the most important vestige is the necropolis in Herdade da Silveirona, in the parish of Santo Estêvão.

It is from after the Christian reconquest of this area, undoubtedly from around the same time as the capture of Évora in 1165 by Gerald the Fearless (Giraldo o Sem Pavor), an outlaw knight who is traditionally said to have also recaptured Evoramonte and Estremoz, that we have further historical evidence from this area. Encouraged by the general peace throughout the kingdom and the delimitation of its borders, Estremoz, Evoramonte and Veiros began to be settled. Afonso III began by establishing local power in the town and its surrounding area, granting a charter to Estremoz in 1258 and to Evoramonte in 1271³. The monarch refounded the castle of Estremoz in 1261.

In the rest of the municipality, in 1306 King Dinis ordered the castle of Evoramonte to be built and in this period, but under the protection and sponsorship of Lourenço Master of Avis, and designed by the master Pêro Abrolho, the keep of the castle of Veiros was built in 1308.

Its geographic situation made Estremoz a land of passage and also a residence kings and queens during the Middle Ages, Afonso III, Dinis, Afonso IV, Pedro I, Fernando, and João, who held the Cortes here in 1416, all having lived in the Royal Palace. Queen St Elizabeth died in the town in 1336, in her apartments in the palace, and Pedro I died in the convent of São Francisco in 1367.

During this period Estremoz experienced a spurt of development and if the importance of a town can be judged by its notable buildings, it was undoubtedly a rich town of national importance, reflected in its matchless Keep, a symbolic demonstration of royal authority that would have undoubtedly dominated the medieval landscape. The Keep was associated with a Royal Palace, of which little remains, and in the castle courtyard stood the Romanesque-Gothic parish church of Santa Maria and the Town Hall, both built during the reign of Afonso IV, as well as other fine buildings inhabited by the local nobility. On the crest of the hill, protecting the medieval town, including the outlying area of Arbalde de São Tiago, rose town walls with more than twenty towers, associated with a fortified curtain with a covered path that defended the only spring that the besieged could use in the event of a siege. Outside the walls was the convent of São Francisco, and certainly houses where people lived off the good lands with their abundant water and marble, and traded with the monks.

In the Middle Ages, the town of Evoramonte changed lord several times, in circumstances related to allegiance and vassalage, until became part of the endowment of the House of Bragança through the marriage of the daughter of Nuno Álvares Pereira to Afonso I in 1401.⁴ In the 16th century, possibly on the orders of the Jaime

Duke of Bragança, the Tower/Duke's Palace that still dominates the town and its surrounding landscape was built and became the dominant artistic reference in the region.

During the Restoration of Independence (1640-1668), the medieval palace of Estremoz was turned into a munitions store. The spoils from the victorious battles of Ameixial (1663) and Montes Claros (1665) were stored here, though later lost in the explosion of 1698. At that time, the whole town, even the lower part, was protected by strong defensive walls in the style of Vauban, with their bastions, ravelins and fort, to which it owes its current appearance, being today one of the few towns in the country that has maintained almost all its walls, both medieval and 17th century.

Between the 16th century and the first half of the 18th century, seats of local power, such as the Town Hall, and the residences of prosperous burgers enriched by trade in leather, wool, marble and cloth, moved down to the lower part of the town. The local nobility and clergy also saw the lower area as a privileged place to build larger palaces, in the style of the era, and several convents and monasteries, such as Santa Clara (1428-1559), Maltesas (1540/43-1878), Agostinhos (1671-1834) and Congregados (1697-1834).

Despite losing importance, the higher area, with its good defensive situation, justified the conversion of the medieval palace into a mere munitions and powder warehouse during the Restoration, which exploded on 17 August 1698. From the ruins of this palace, in 1736, the Council of the Crown of João V ordered one of the most significant Royal Armouries in Portugal to be built, designed by the engineer António Carlos Andreis and with

a capacity to store around 40,000 pieces. It was looted in 1808 during the French Invasions.

The Convention Evoramonte, which led to a treaty that put an end to the Liberal Wars, was held in 1834 in the house of the Mayor at the time, José Saramago, the town chosen since it belonged to the House of Bragança and was half way between the last redoubt of the 'Miguelists', Évora, and the latest liberal 'conquest', Estremoz.

Evoramonte and Veiros lost their municipal autonomy in 1855, and Estremoz became a city in 1926, a status that it had first sought in 1778⁵.

The Estremoz Cavalry Regiment participated in the 1974 Revolution and it was one of the last barracks to join the Armed Forces Movement.

CHURCH OF SANTA MARIA, ESTREMOZ

On the current Largo Dom Dinis, the former Terreiro do Castelo, in the parish of the same name, this is the first church for which we have records in the municipality. The first document to make reference to this church is from 1250, and is an agreement between the Bishop of Évora, Martinho I, and the Cathedral Chapter, with the Master of the Order of Avis, Martinho Fernandes⁶, who reached an agreement in 1265 on the amounts and rights to be collected in churches whose patrons belonged to the Order of Avis, which included this church⁷, thus resolving a dispute that had dragged on for many years.

Still in the 13th century, but at an unknown date, a miracle attributed to the intercession of the Virgin in healing a sick woman, in Santa Maria de Estremoz, was included in the *Cantigas de Santa Maria* during the reign of Alfonso X, the Wise, King of Castile⁸.

Further reference to the church next appears in the Visitation of 1534, performed by the Visitor of the Archbishop of Lisbon and Bishopric of Évora and containing references to the bad state of repair of the church:

‘Mandou ao dito almoxarife que mande fazer hum maynel ao lomgo da excada do coro por quanto achou per emformação que quando deçião da tore dos synos pera o coro caya muita tera e poo nele por nom ter emparo que o detiuese / E asy que mando fazer huas boas portas pera porta princpall da dita Igreja por quanto as que ora tem sam quebradas e muito uelhas / (...) E asy mamdo comçertar e reetelhar o dito coro ao longuo dos synos por quanto choue nele e da na (?) o foro e madeira (...)’⁹

Nothing is left of the former medieval church, which would undoubtedly have been in a Romanesque-Gothic architectural style. Given the state of the building, as noted in the Visitation, it began to be totally rebuilt around 1560, the new design, as Túlio Espanca noted, probably by Miguel de Arruda or Afonso Álvares¹⁰. According to Espanca, the master stonemason was Pero Gomes from Estremoz, who is known to have still been working there in 1612.¹¹

To the explosion of 1698, local historians have attributed a level of destruction incompatible, for example, with the recently discovered references to the placing of the high altar retable. We believe that this document confirms that the destruction was not the reason for the rebuilding of the churches, since work was already being carried out at the time:

‘Apos sinco dias do mês de nouembro (...) Nesta Matris se Santa Maria de Estremos, se pos o Rett/ablo no Altarmor pello Comendador Dom Pedro Luis / de aLe-

mcastre semdo official e mestre da obra / francisco Correa morador nesta vila (...)’¹².

We do not know whether this retable replaced an early example, from the time of the complete refurbishment of the building in the second half of the 16th century, or whether it was the first retable. It is to be noted that Pedro de Lencastre, commander of the Order of Avis and Count of Vila Nova de Portimão, was also the patron of the construction work on the new parish church of Santo André, which lasted from 1679 to 1725¹³. The master mason and foreman Francisco Correia is still unknown, but future studies may still cast a new light on this native of Estremoz.

In 1911 an ‘Auto de Arrolamento e inventario de bens da Igreja de Santa Maria’ (Inventory of the patrimony of the Church of Santa Maria) was carried out, in accordance with Article 63 of the Decree of 20 April of that year, with representatives of the Municipal Council, the National Treasury and the Parish Council.¹⁴

The State has protected the monument with the classification of Building of Public Interest since 1967, when the municipal council and the Regional Directorate of National Monuments of the South carried out extensive refurbishment and repair work in the medieval town.

The church is of monumental proportions and maintains the typical simplicity of the so-called *Chã* architecture, of which it is today one of the finest examples, due to the purity of its architectural lines that have been maintained over the centuries. As a hall church, it is similar to various other churches such as Santo Antão de Évora, Portalegre Cathedral or the Parish church of Fronteira, but it is with the parish church of São Salvador de Veiros that it shares notable architectural simi-

larities. The church is in whitewashed masonry, with marble quoins, and its façade has three doors, separated by two marble pilasters, the central door being the main entrance to the church and the most monumental of the three. It has a triangular pediment, decorated with pellet moulding and the cross of the Order of Avis, patron of the church, on the tympanum. The door is flanked with Ionic columns with fluted shafts. Natural light enters the church through a large oculus high in the centre of the façade, with diamond-tip ornamentation. Above the doors in the other two bays are rectangular windows with the plain stone frames that predominate in the church, illuminating the secondary entrances.

The church is on an approximately square plan and has a nave and side aisles of equal height, with three bays each, covered by ribbed vaulted ceilings set on four thick marble columns with Ionic capitals. Both the Epistle side and the Gospel side have three side chapels and two transept chapels: on the Gospel side, the baptismal chapel, the altar of St Michael and the altar of St Catherine of Alexandria and, in the transept, the altar dedicated to Our Lady of the Rosary. On the Epistle side are the chapels of St John the Baptist, the former Corpus Christi, Nossa Senhora das Brotas, and St Ursula and the Eleven Thousand Virgins. The high altar is dedicated to Our Lady of the Assumption.

On the Gospel side, in the baptismal chapel, which would have originally been the altar of the Souls, is a wall painting of St Michael and the Souls in Purgatory from the 16th century that was hidden under a thick layer of lime until the 1960s.

On the same side, on the current altar of the Souls, probably from the 17th century, on the gradine are the

figures from the former Chapel of Nossa Senhora da Cabeça (or St Peter), in particular St Benedict, Nossa Senhora da Cabeça and St Peter¹⁵. The body of the retable is filled with a 17th-century oil painting on canvas that depicts St Michael and the Souls in Purgatory. Four small oil paintings, from the same period, each one depicting an Evangelist, flank the main canvas.

It is followed by the altar of St Catherine of Alexandria, with a retable with Ionic capitals. The central painting depicts the saint and on the predella, painted on wood, is a *Mystic Wedding of St Catherine*. Túlio Espanca notes that there used to be an image of St George, present already in 1758 and listed in the 1911 inventory¹⁶. On the triangular pediment surmounting the altar, painted on wood, is St Joseph with the Child.

In the transept, and still on the Gospel side, is the former altar of Our Lady of the Rosary, which was dedicated to the Holy Sacrament in 1758¹⁷. The painting of the Holy Sacrament, as well as gilded carvings, are from the 17th century. The retable has a triangular pediment, fluted columns and Corinthian capitals. According to the *Memórias Paroquiais* (Parish Records) of 1758¹⁸ this altar had sculptures of Our Lady of the Rosary and Christ Resuscitated.

In the chancel, the current carved gilt retable was, as we have seen, assembled here on 5 November 1698, under the master mason and foreman from Estremoz Francisco Correia, at the expense of Pedro Luís de Lencastre¹⁹. In the central bay is a painting on canvas that depicts the *Assumption of the Virgin*, surmounted by another that depicts the *Coronation of Our Lady*. Either side of the painting of the Assumption are paintings on canvas that depict St John the Baptist and Our Lady of the

Star. Flanking the aumbry, in two niches, are figures of St Peter and St Benedict, both in gilt wood with *estofado* decoration, already described in 1758²⁰, surmounted, respectively by paintings of St Bernard of Claraval and St Benedict.

Further along the Epistle side, into the transept, we have the altar dedicated to St John the Baptist. The retable, with Corinthian capitals and fluted shafts, is from the 17th century as are the paintings, which evoke episodes from the life of the saint, in particular the *Baptism of Jesus Christ*, in the main body, and the *Beheading of St John the Baptist*, in the attic. Painted on board are images identified by Espanca as St Lucy, St Apollonia and the Visitation of St Elizabeth²¹. On the gradine are figures in wood with *estofado* decoration of St Francis Xavier and St John²². In 1758 this altar only contained a sculpture of St John and an image of St Anthony²³.

Next, on the former Corpus Christi altar, dedicated to St Clare in the original medieval church and later to St Michael²⁴, is a carved gilt 17th-century retable, with round arched niche that used to contain an image of Nossa Senhora de Fátima, while it now has Queen St Elizabeth, taken from her original chapel. On each of the three levels, comprising a niche and two paintings, there are two Corinthian capitals over fluted shafts. In the centre of the retable is an oil painting on canvas with the *Last Supper*, and another painting depicts *Jesus Christ in the Garden*.

On the former altar of Nossa Senhora das Brotas, wall paintings have recently been recovered that are from the same period as those of the former altar of the Souls. They depict the twelve Apostles, six on each side of the marble arches that mark the limits of the altar and also angels and two saints around the oculus. In 1758

the frescos were already covered with limewash and the parish priest noted that the altar had not yet been gilded and that it contained a 'panel on all the back and on it painted an image of the Lady St Catherine Doctor'²⁵.

In the last bay was the altar of St Ursula and the Eleven Thousand Virgins, referred to in 1758 as 'very ordinary retable, not yet gilded'²⁶, from which an oil painting on canvas of the saint remains, dating from the second half of the 17th century.

CHAPEL OF RAINHA SANTA ISABEL

Situated on Largo Dom Dinis, in the parish of Santa Maria, Estremoz, this chapel was built in the former medieval royal palace, in the north-west tower, where Isabel of Aragon is said to have died on 4 July 1336. She was queen of Portugal through her marriage to Dinis, and canonised in 1625²⁷.

The chapel was built by Luísa de Gusmão, widow of João IV, who, after the victory at the Battle of the Lines of Elvas, in 1659, to fulfil the vow she had made to build a chapel dedicated to the Queen St Elizabeth²⁸. The death of the queen in 1666 did not stop the work, although it slowed down.

We know that a *chiesetta*, or small church, already existed here dedicated to the saint, in 1669, according to a description of the journey of Cosimo III de Medici to Spain and Portugal²⁹. This suggests that there was a small structure open for worship, possibly a small chapel.

During the reign of Pedro II, one of the most important architects of the Portuguese Baroque was connected with the construction or restoration of the chapel: Francisco Tinoco da Silva came to Estremoz in 1680 to 'dar balanço da Eremida da Rainha St^a Izabel'³⁰.

The explosion of material from the War of Restoration accumulated in the old royal palace, abandoned since the late 15th century³¹, inflicted such damage that the chapel, probably still in construction, was almost destroyed. Manuel de Sande de Vasconcelos, in 1721, not long after the date of the new construction, wrote in the first monograph on Estremoz that ‘O fatal incendio que vorazmente se atiou no Armazem da Polvora no anno de 1698, foi a cauza que ouue para se atiaem as chamas com tanta força, nesta real Cappella (...) e só esta Senhora do fogo intacta (...)’³². The prior Magro also mentioned this situation, in the *Memórias Paroquiais* of 1758³³.

In turn, Henriques da Silveira finally completed it in 1715, the year in which João V ‘deu custozas alfaytas, e ornamentos, e doou huma boa cappella da Coroa, para lhe servir de fabrica’³⁴. Túlio Espanca indicates that chantry was endowed by Dona Paula Ataíde³⁵. In the *Memórias Paroquiais* the parish priest claims that ‘(..) nas ditas cazas se formou no anno de mil setecentos e quinze hua real capella em que hoje se venera a sua santa imagem (...)’³⁶.

Undoubtedly to accompany the progress of the project under his royal patronage, in 1716 João V visited this chapel³⁷, returning in 1729³⁸, clearly showing the monarch’s devotion to the Saint.

The chapel was decorated between 1715 and 1730, and this decoration includes the painted ceilings, with perspective work by António Simões Ribeiro (painted between 1724 and 1735), according to the suggestion of Maria de Lourdes Cidraes³⁹, while the depiction on the ceiling of the *Assumption of the Holy Queen to Paradise* is by an unknown artist. The narrative tiles from the Miracles of the Queen have been attributed by José Meco

to Teotónio dos Santos⁴⁰, and the oil paintings on canvases are probably by the royal painter André Gonçalves⁴¹ (painted around 1730).

In 1808 fear of pillaging by French soldiers led the Oratorians to remove to their convent the image of the Queen and some liturgical objects, the Queen having been returned on 29 October of that same year, with great solemnity, since the miracle of the French not have repeated the massacres and pillages carried out in Évora was attributed to the Saint⁴².

Due to the union of the chapel with the Congregation of the Oratorians, in 1834, when the religious orders were extinguished in Portugal, it was confiscated and its property assets sold in a public auction⁴³.

Dom Pedro V allowed the Brotherhood of Queen St Elizabeth to take over the chapel, confirming its Commitment⁴⁴, thus ensuring that the chapel remained open for worship, given the fervent devotion for its protective queen.

After the establishment of the Republic, the ‘secularising movement’ turned again against the property of the Church. The 1911 inventory highlights: ‘Two wooden niches with three panes each having an image of the Holy Queen and another with St Philip Neri’ (...) six oil paintings representing different moments in the life of the Queen⁴⁵.

The entrance to this ‘small Baroque jewel’⁴⁶ is a marble porch, with straight doorposts with volutes, and a lintel surmounted by a pediment with the royal coat of arms on the tympanum, a work from 1825, according to the inscription, the year in which the iron gate that separates the false porch from the Largo do Castelo was set up, according to its date.

Access to the interior is by some marble stairs, with four levels, decorated with panels of 17th century patterned tiles, on the lower part of the walls. The ante-room, which has blue and white figurative tiles – with fountains and genre scenes –, leads to the chapel itself, on a rectangular plan covered with a barrel vault. Over the door is the monumental choir gallery, in local marble, in the 18th century style, with an engraved inscription praising the queen for her divine intercession that protected Estremoz from Loison in 1808.

High on the Epistle side are panels of blue and white tiles, from around 1725⁴⁷, telling the story of the miracles of St Elizabeth, describing the ‘Miracle of the water of the Tagus’, ‘Miracle of the child saved from the water’ and the ‘Legend of the mule’.

The upper level of the walls is filled with six oil paintings, dating from the 1730, the work of António Simões Ribeiro⁴⁸, like the tiles, with themes from the hagiography of the Holy Queen. Curiously, in 1758, the parish priest of Santa Maria only mentioned the existence of four⁴⁹. On the Epistle side is the painting of the ‘Miracle of the Roses’, in the centre the ‘Miracle of the wine and of water’ and next the ‘Taking of the habit of the Holy Queen’. On the Gospel side are ‘Miracle of Arifana or healing of the blind child’, in the centre ‘The Queens serve the nuns of St Clare’ and finally a ‘Miracle of the Apparition of the Virgin’⁵⁰.

On the high altar an image of St Elizabeth used to be worshipped and it is currently in the parish church on the former altar of Corpus Christi. The oldest reference to the image dates from 1758, the parish priest of Santa Maria noting that in the church was a ‘santa collocada em vulto e estofada’⁵¹. From 1911 is another reference to

an ‘image of the Holy Queen and another of St Philip Neri’⁵². The last reference to it here is by Túlio Espanca in 1975⁵³, together with the image of St Lazarus, from the former chapel dedicated to him, and St Philip Neri⁵⁴. He also mentioned the good quality of this sculpture, to be found on the tribune, in wood with *estofado* decoration, with a pilgrim’s staff and a silver crown, offered by João V in 1729.

Through a small wooden doorway, and on the Epistle side, we have access to what has traditionally been considered the room where the queen died. It is decorated with paintings probably from the first quarter of the 18th century, when some improvements were made to the chapel.

CHURCH OF THE CONVENT OF SÃO FRANCISCO

Although the date of its foundation is not known, two references point to the construction of this church in the first half of the 13th century: the miracle of the dance of the candles at the convent, at the death of the converted Jew, Pedro Bom, in 1239,⁵⁵ and the tomb of the noble knight Nuno Martins, in 1255⁵⁶. The first documentary reference⁵⁷ indicated a problem of jurisdiction between the Franciscans and the Order of Avis, which had begun with the donation of the chapel of São Bento, outside the walls,⁵⁸ to these monks, who used the opportunity to build a new convent. The protests and attempt to prevent the construction of the convent, by the Order of Avis, led the Franciscans to present a complaint in Santiago de Compostela, at the Metropolitan Court, on 20 December 1277, through the intermediation of Friar Rodrigo. Although they won the case, this issue

was only fully resolved in 1278.

On 18 January 1377, Pedro I died in this convent, bequeathing his heart to the Franciscans, while his viscera were buried on the Gospel side, in the chancel⁵⁹.

Also Vasco Pereira, the brother of Nuno Álvares Pereira, who died in the attack on the castle of Vila Viçosa, in 1384, was buried in the transept of this church, on the site where the chapel of Our Lady of the Rosary was founded⁶⁰.

According to Henriques da Silveira, 'In the division made in 1517 of the Convents of the Seraphic Order, the Convent of Estremoz became the property of the Province of the Cloister, and subject to obedience to its Provincial Ministers, and remained in it until the year 1542⁶¹, in which the Cardinal Prince Henrique restored it, subjecting it to the obedience of the Prelates of the Province of the Algarves, on which it remains⁶².

On the extinction of the religious orders, the veneration of the church was safeguarded by the Brotherhood of the Third Order of St Francis and the convent was granted to the Lancers No. 1⁶³.

The church of São Francisco is situated on the northeast side of the largest *rossio* (town square) in Portugal, previously known as São João and now Marquês de Pombal, a site where a medieval necropolis was recently discovered and uncovered, in an archaeological campaign of 2001-2003.

In front of the *façade* is a large churchyard⁶⁴ in marble, with a Manueline stone cross also in marble. Taller than the body of the medieval church, the main *façade* in stone replaced the former medieval *façade* from 1770 to 1775, with work by the master mason Joaquim Palma and the builder Francisco Gomes⁶⁵. Clearly out of balance with the structure of the church, the *façade* rises

above the nave. It is divided into three bays, separated by pilasters, with a central door and two false doors either side, aligned with the three windows in the upper part, the central window larger than the other two. Above the cymatium is a large curved pediment, and on the tympanum is the emblem of the Franciscan Order, dating from 1777.

On the right of the church is the 16th-century chapel of Fradique de Portugal, with stone quoins, coping of pyramidal merlons and fantastical gargoyles.

In the typical style of the mendicant churches of the Portuguese Gothic, it has a rectangular ground plan with a nave flanked by two aisles and five bays, with a wooden roof⁶⁶, three chapels in the chancel and a vaulted crossing transept. This vaulting has ribs displaying the royal arms of Beatriz, Afonso III, and a boss of spiral decoration. The pillars that separate the nave have capitals with naturalistic decoration, grouped columns with two parts formed by three shafts on each side, and with polychrome naturalistic painting.

Nowadays only the crossing and chancel chapels are vaulted, since the main body of the church was restored in 1879-80 and the barrel vaults were replaced by a wooden ceiling⁶⁷.

The inside walls of the church, except in the deep chapels on the Epistle side and in the chancel, are decorated with panels of 17th-century polychrome tiles of the 'maçaroca' on the lower part of the walls.

The church has retables of great quality in two chapels on each side, and in the two chancel chapels. On the Gospel side they invoke the Consecrated Heart of Jesus (or Our Lady of Refuge), Our Lady of the Rosary and, in the chancel, Our Lady of Solitude (or St Benedict).

On the Epistle side are the altars dedicated to Our Lady of the Conception, Our Lord of the Stations of the Cross and in the chancel the chapel of St Anthony.

On the Gospel side we can still find the Baroque altar formerly dedicated to Our Lady of Refuge, whose patron was Gaspar de Távora Boto⁶⁸, now dedicated to the Sacred Heart of Jesus. It is a carved gilt retable with a blue background, tetrastyle body with twisted columns decorated with vine leaves, bunches of grapes and birds. The tribune, under a round arch, repeats the same ornamentation. In brackets either side, supported by angels, are an image of Our Lady on the Gospel side, which Espanca believes belonged to a Holy Family⁶⁹ and, on the Epistle side, St Lucy⁷⁰, both from the 18th century. This altar was founded shortly before 1666, on the site where the chapel of the Third Order was founded in 1760⁷¹.

The altar dedicated to Our Lady of the Rosary has a notable retable with a Tree of Jesse, commissioned by the Brotherhood, and consecrated in 1652⁷².

In the crossing, in the chancel on the Gospel side, is a polygonal chapel with a ribbed vault, dedicated to St Benedict⁷³, later to the True Cross ('Vera Cruz')⁷⁴ and today to Our Lady of Solitude, which has an '*imagem de roca*' (figure with a wooden frame) of this devotion of Our Lady and another of the Dead Christ⁷⁵.

This chapel offers access to the former sacristy, where there is an image of Our Lady of the Conception⁷⁶ a 17th-century work that used to be venerated on the tribune of the high altar. It is used as a Pantheon for the Henriques da Silveira family, the tomb lid with a coat of arms still preserved⁷⁷. This chapel, initially dedicated to the God Child, is decorated with panels of blue and white figurative tiles, representing episodes from the life of the Christ

Child and angels, dated from the mid-18th century. They are probably by the same artist as the panels of the famous 'Sala das Batalhas', in the Palácio dos Henriques⁷⁸ (now Tocha), which was built in the 1750s⁷⁹. The retable in the style of the Rococo-neoclassical transition, in black and white marble, currently has an 18th-century image of St Rita in wood with *estofado* decoration.

The chancel chapel was under royal patronage until 1623, when it was donated by Filipe III to the counsellor, Fernando de Matos de Lucena, the lord of Quinta de Peixinhos, in Vila Viçosa⁸⁰. The works were carried out in 1624 and 1625, completely remodelling the medieval chapel.

The chapel has a rectangular ground plan and a barrel vaulted ceiling decorated with fleurons in relief, within geometric coffers. Particularly interesting are the polychrome tiles on the side walls, from the time of the remodelling, and two niches with plain columns and a triangular pediment, which had up to 106 relics in the past⁸¹. The Baroque altar is from before the chapel was converted into a Pantheon, which occurred in 1700-1705⁸² and has a carved gilt retable, with four twisted columns with Corinthian capitals and shafts covered in naturalistic motifs. On the tribune, in 1706, images of Our Lady of the Conception, St Francis and St Anthony were venerated⁸³, the last already replaced by St Dominic in 1758⁸⁴. Currently, on brackets between the columns, are St Joseph and St John of God, the latter from the demolished church of Santo André⁸⁵.

A Christ Crucified in ivory, over the tabernacle, may be the work that the parish priest of Santo André, in 1758, refers to as the former property of the Queen of England Catherine of Braganza⁸⁶, also listed in the 1911 inventory⁸⁷. Either side of the chancel arch are two large

18th-century images of significant quality, a St Michael, on the Gospel side, and an Our Lady of the Conception, on the Epistle side.

The architecture of the chapel of Santo António, on the Epistle side of the apse, is similar to that of its counterpart on the Gospel side, although it has panels of naturalistic 17th-century tiles. It has a carved gilt Baroque retable, with a tetrastyle body with twisted columns decorated with vine leaves, bunches of grapes and birds, and pilasters decorated with acanthus scrolls. The 17th-century image of St Anthony was already referred to in 1758⁸⁸.

On the Epistle side of the church are two deep chapels. The first, built by the Third Order of Penance of St Francis, has a rectangular ground plan and a stone vaulted ceiling. The marble retable is from the transition from Rococo to neoclassical⁸⁹, with a painting of Our Lady of the Conception, an oil on canvas from the late 18th century. It has panels of blue and white narrative tiles, with scenes from the life of St Francis and Our Lady, some of which coincide with the ten glazed niches in the walls, with Rococo marble frames. They are intended for patrons of the Third Order of St Francis, ‘*imagens de roca*’ and ‘*imagens de vestir*’, duly identified in cartouches on their bases, all listed in the 1911 inventory⁹⁰. Between the niches are plaster panels on themes related to the Order.

The second chapel, Pantheon of the Lords of the House of Vimieiro, was built by Fradique de Portugal⁹¹ (Archbishop of Saragossa and Viceroy of Catalonia) and concluded in 1535⁹². It was originally dedicated to St Francis, then to Christ Crucified, and only later, in the 17th century, to the Lord of the Stations of the Cross, which had a Brotherhood⁹³. The entrance to the chapel,

on the aisle wall, is framed by a round arched portico, the only example of the *plateresque* style in Estremoz. The chapel has a rectangular ground plan, with two bays, and a vaulted ceiling of local stone, ornamented with naturalistic bosses. On the walls are four mullioned windows and two bays, also in local stone. On the Gospel side, in a colonnade, the foundation plaque, held by a cherub⁹⁴. The carved wood retable, on a straight-sided plan, has two parts with three bays, with various images: Lord Jesus of the Stations of the Cross, on the tribune, Christ Crucified, Our Lady of Sorrows, St John the Baptist, St Peter of Verona and St John Capristano⁹⁵.

Also on this side, at the entrance to the nave, is a notable tomb probably from the late 14th or early 15th century⁹⁶, of Vasco Esteves Gatos (died 1363), which according to José Filipe Mendeiros is a typical example of Gothic funerary art of the 14th century cloister at Évora Cathedral⁹⁷. It has been moved from its original location, which was between the chapel of the Third Order (former chapel of Our Lady of Refuge) and the apse where there is an altar to St Anthony, where it was *set into the wall*⁹⁸.

CHURCH OF NOSSA SENHORA DA CONSOLAÇÃO

In the parish of Santa Maria de Estremoz, opposite Largo do Espírito Santo, and built against the former wall of the medieval fortress, stands the monastery of hermits barefoot St. Augustine, whose church is the invocation of our Lady of Consolation, Augustinian patron. The monument is located in a space previously occupied by the convent of Santa Clara, which was abolished in 1559⁹⁹.

In 1669 Dom Pedro authorised the setting up of

an Augustinian convent in Estremoz and, according to Friar Agostinho de Santa Maria¹⁰⁰ already in 1671 'A Commendadeira [das Maltezas Soror Antonia Maria de Bellem] deu o ornamentos, e outras couzas necessarias, e o Bom [Manoel Godinho de Gusmão], as proprias cazas em que vivia na Rua das Areyas, que servirão de convento, e nella se celebrou a primeira Missa (...)'¹⁰¹. However its installation was not pacific, due to the objections of other Orders already present, since 'Teve esta fundação muytas mudanças, porque cinco lugares occuparão. O primeyro foy na Rua das Arcas em casa de hum Cavalleyro (...). Deste sitio, em que residirão nove dias (...) passarão para o Castello. Aqui assistirão (...) dous annos. O terceyro foy a casa do Espirito Santo, aonde estavam já de assento (...)'¹⁰² until the archbishop Diogo de Sousa ordered them to withdraw due to 'sinistras informações. Deste lugar passarão para o Terreyro das Covas, aonde assistirão alguns annos'¹⁰³.

After the death of Diogo de Sousa, another archbishop more favourable to the congregation, Domingos de Gusmão, a relative (nephew) of Queen Luísa de Gusmão, founder and protector of the Augustinian Order in Portugal, gave them the Casa do Espírito Santo¹⁰⁴. What Friar Agostinho de Santa Maria does not tell us is that this gift was due to an agreement with the Brotherhood of Espírito Santo, since the Augustinians were required to found a school for sons of the town, in exchange for the use of the church¹⁰⁵.

Manuel de Sande de Vasconcelos also noted that the Brothers of Espírito Santo bought from the friars of São Francisco the land covered by the convent and there 'edificaram hua linda igreja' (built a beautiful church)¹⁰⁶.

According to the Prior Friar Fernando Roberto de

Gouveia, in 1758 the convent had fifty friars. He also wrote in response to questions that 'A Igreja tem tres altares. No principal se venerão as imagens da Senhora da Consolção e Santo Agostinho, no segundo – he o do Sacramento – se venera a perfeitissima imagem da Senhora dos Dezamparados, o terceiro he de Santa Ritta e o quarto, em hua cappella funda, he da Senhora da Encarnação; todos de talha dourada'¹⁰⁷. He also noted that it had three brotherhoods, Espirito Santo, Correa (or Nossa Senhora da Consolção) and Senhora da Encarnação¹⁰⁸.

During the Peninsular War, the convent was used as a hospital by the British army and a Spanish army corps, its church robbed and library plundered¹⁰⁹.

In 1834 religious orders for men were dissolved and the monastery was sold. In the late 19th century it was transformed into a cork factory and a concert hall was opened in the former refectory, subsequently replaced by the Bernardim Ribeiro Theatre. In 1898 the Associação de Beneficiência was founded in Estremoz, on the initiative of a local engineer, José Rodrigues Tocha, and the Santa Cruz Home was installed in the building.

In the 'Auto de arrolamento e inventario dos bens da Egreja', of 1916, it is noted that the church 'was not listed in nineteen eleven because the Brotherhood of Espírito Santo alleged and submitted to the commission [municipal commission for the inventory of Church assets] documents proving that this building belongs to said Brotherhood'¹¹⁰.

Today the monument houses the Santa Cruz Home under the Dominican Sisters of Santa Catarina de Sena and a Crèche.

The church is built at an angle with the convent, to the east, and alongside the whole building is a large

marble churchyard, raised above the level of the street. The main façade is in masonry, with a marble portal, its three windows and niche also in marble. The façade has a triangular broken pediment and on the tympanum is inscribed the date '1719', undoubtedly marking the conclusion of the construction work. On the acroteria, are two flame finials and a cartouche connecting it with the choir gallery window is decorated with a heart pierced with arrows, alluding to the Augustinians. Above this window is a marble niche, currently empty, which may have contained an image of St Augustine. The two side windows have gratings like the central window and differ from it with their curved pediments. Surmounting the church, two marble angels point at the cross that stands at the highest point of the church.

The interior of the church is surprising due to the unusual decoration of the ceiling over the nave and chancel, for the overall quality of its 17th and 18th century images, for its retables¹¹ and for the panels of tiles that cover the chancel arch and chancel. A single-nave church on a rectangular ground plan with three bays of false arcades, its barrel vault ceiling is decorated with geometric ornamentation in the form of a hexagram with an inscribed circle, in plaster. It has three altars, the Sacred Heart of Jesus and Our Lady of Fátima on the Gospel side and the Holy Sacrament (or Our Lady of Sorrows) on the Epistle side.

On the Gospel side the altar of the Sacred Heart of Jesus consists of a tetrastyle Baroque retable, decorated on the base with panels of blue and white tiles, depicting angel-atlantes, that flank the altar table. In 1709, according to a tomb inscription, this altar was dedicated to Our Lady of Light and, subsequently, according to Es-

panca,¹² to St William. It currently has in its aumbry an image of St Rita of Cascia, from the same period as the St Augustine and St Monica to be found in the chancel. It is followed by the former altar of St Rita, now Our Lady of Fátima, which is similar to the opposite altar on the Gospel side. On the Gospel side is a bracket with an image of St Dominic de Guzman. On the gradine is an image of Our Lady of Fátima, from the last century.

Before the high altar is the chancel arch, in local marble, decorated with panels of blue and white tiles from the first quarter of the 18th century, painted with angels connected to naturalistic components. Above it is a canvas depicting the Descent of the Holy Spirit, undoubtedly part of the original decoration, since it is perfectly integrated into the composition of tiles where it is exhibited.

The tiles¹³ continue in the chancel, which is on a square plan, completely lining its walls, although not the 16th/17th century hemispherical domed ceiling, which has decorative plastering with secular motifs on fantastical, zoomorphic and naturalistic themes, interspersed with religious motifs such as the Dove of the Holy Spirit¹⁴. The panels of figurative tiles depict scenes from the life of St Augustine and counter-reformation allegories. The chancel has a carved gilt Baroque retable, with twisted columns with Corinthian capitals, and on plinths between the columns, images of St Augustine on the Gospel side and St Monica on the Epistle side. The aumbry used to contain the patroness, Our Mother of Consolation, or Nossa Senhora da Correia. Nowadays, over the tabernacle is an altar cross with an image of Christ Crucified, in ivory.

In the centre of the nave, on the Epistle side, is a

deep chapel with a barrel vault ceiling. It has a retable of the Holy Sacrament, or of Our Lady of the Incarnation, which today is also known as Our Lady of Sorrows. In the aumbry there is now a Christ Crucified, and on plinths the images of St Lucy and St Barbara. Either side, and also on plinths, are figures of St Nicholas of Tolentino and St Thomas of Villanova, Augustinian saints¹¹⁵. Over the altar is Our Lady of Sorrow, an '*imagem de roca*' from 1783¹¹⁶. A tabernacle under the altar table contains a fine wood image of Dead Christ, previously on the high altar¹¹⁷.

CHURCH OF ANJO DA GUARDA

On the former Rua Nova da Praça, which was previously known as Rua da Misericórdia, and is now Rua 5 de Outubro, in the parish of Santo André, Estremoz, among the old houses is the church of Anjo da Guarda, also known as São Pedro, or São Miguel.

The Misericórdia of Estremoz was installed here, probably already in 1502, the year of its foundation, only leaving this church in 1610, according to the licence issued on 6 February of that year, for a building in the so-called Porta Nova¹¹⁸.

Fifteen years later the church was granted to the confraternity of the Anjo da Guarda and has been known by that name ever since.

The parish priest of Santo André noted in 1758 that the church had five altars¹¹⁹, and on the main altar the images of St Michael and St Peter, while the other are dedicated to St John the Baptist, Our Lady of Brotas, St Crispin and St Crispinian and St Michael, to which their brotherhoods were associated.

In the late 18th century, Henriques da Silveira noted

that the 'Church was used as the Parish Church of Santo André from 1705 to 1724, while the new parish church was being built.¹²⁰ From the Gazeta¹²¹ we know that on 15 September 1725, the Santíssimo Sacramento left Anjo da Guarda 'where it had been deposited all this time, carrying out all Parish functions there'. Henriques da Silveira also wrote that 'The Church of St Michael is small, but very neat. The table of the Misericórdia granted its use to the Brotherhood of the Clergy of St Peter, by a Deed dated [11] [April] 17[53]¹²², who notably improved it; it has five altars, and a fixed Sacrament, in a lovely Chapel of Marble, belonging to the Chapel of Martim Rodrigues Situleiro (...)'¹²³ By order of the Misericórdia this confraternity moved to the parish church (where it had been since 1577), provided it carried out work there, an imposition that it met, during the reform work in 1772¹²⁴. This church was also the seat, in 1758, of the congregations of Nossa Senhora das Brotas, São Crispim e Crispiniano and São João Baptista¹²⁵.

The Committee for the Inventory of Church Assets in the Municipality of Estremoz in 1911 visited the 'Egreja de São Pedro do Anjo da Guarda' and surveyed its movable or immovable property. These include the following images: 'An image of the Heart of Jesus (...) An image of St John (...) An image of Our Lady of the Pleasures (...) An image of St Peter (...) Two images of St Crispin and St Crispian (...) Two images of St Dominic Domingos and St Christopher (...) An image of St Michael (...) An image of St Peter (...) An image of a saint with the child in her arms (...) An image of the Senhora das Brotas (...) A Christ Child (...)'¹²⁶.

On 8 October 1940, due to the collapse of the roof of the parish church of Santo André, liturgical services

were moved to the church of Anjo da Guarda¹²⁷.

The church is set on a vast terrace raised above street level. The main façade is simple, the doorframe of its portal in local marble, with a cornice projecting, the coat of arms of the Apostle St Peter on the tympanum. It has a large window with simple posts and a round arch, all in marble. Two flame finials, also in marble, flank the masonry pediment, with a blind oculus in the centre. A cross with trefoil arms surmounts the monument.

The church has a rectangular ground plan, a single nave and a barrel vault ceiling. It is decorated with panels of blue and white tiles, from the second quarter of the 18th century, that tell the story of the life of St Peter, patron saint whose brotherhood restored the temple in the 18th century. It has four altars, divided between each side, as well as the high altar. On the Gospel side is the altar of St Anne,¹²⁸ or Our Lady of Peace, according to the interpretation of Monsignor Mendeiros¹²⁹, and the Sacred Heart of Jesus. On the Epistle side are the altars of St Michael and the Holy Sacrament.

The 1911 inventory refers to an Our Lady of the Pleasures, which we cannot identify with total certainty as the image that we have described¹³⁰. The first retablo, facing the chapel of the Holy Sacrament, is devoted to the Sacred Heart of Jesus, and displays images of St Teresa of Ávila and St Elijah, in gilt wood with *estofado* decoration, from the church of Nossa Senhora do Carmo, in the former Convent of São João de Deus, both probably made in the 18th century¹³¹. The retablo is 18th-century, with twisted columns, Corinthian capitals and no decoration. On the cymatium silver angels and naturalistic motifs enliven the retablo. This was the former altar of St Crispin and St Crispinian, the patron saints of Shoemakers.

The second altar, with Berninian twisted columns, partially gilded, is decorated in the tabernacle by the *Agnus Dei*.

Still on the Epistle side is the altar of the Holy Sacrament, in the former chapel of Martim Rodrigues Citoletiro, moved here from the church of Santo André in 1530. On a rectangular plan, with a plastered ceiling with religious themes, its entrance is a rounded arch, with pilasters and chamfered frames, with the coat of arms of the founder. The retablo is from the 18th century, undoubtedly by a local artist, in various shades of Estremoz marble. In the centre, framed by black marble and by a thin wooden gilt frame, is an oil painting on canvas from the last quarter of the 18th century, perhaps already the 19th century, depicting, according to Espanca, the *Supper at Emmaus*¹³². The walls have a foot board of polychrome tiles, of composite chequers.

In the transept is an altar that is very similar to the altar on the opposite wall, with an image of the Archangel Michael. This probably dates from the 18th century, and is in gilt and polychrome wood with *estofado* decoration.

Notable in the temple is the chancel, preceded by a rounded chancel arch, in local masonry. The chancel ceiling is a ribbed vault, undoubtedly 16th-century, with round marble bosses of naturalistic decoration, and an image of Our Lady of Mercy on the central boss. The image that currently occupies the tribune of the 18th-century altar is Our Lady of Carmel, from the first half of the 18th century, since the Third Order of Our Lady of Carmel established in the church of São João de Deus, where it came from, in 1732¹³³. On a plinth on the right, is St John and on the left St Peter, both from the second half of the 18th century.

CHURCH OF NOSSA SENHORA DO SOCORRO, ESTREMOZ

This church, which has not been open for worship for more than three decades, is in the parish of Santo André, Estremoz, on the former Rossio de São Brás, now known as Largo dos Combatentes, facing the Municipal Garden Eng. José Rodrigues Tocha. It is currently known to the people of Estremoz as Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.

In 1603 the brotherhood of Nossa Senhora do Socorro, current patroness of the church, had their commitment confirmed by the Order of Avis¹³⁴.

In the *Santuário Mariano*, published in 1718, the author, the Estremoz Friar Agostinho de Santa Maria, briefly describes the church and the miraculous image of Nossa Senhora do Socorro which was ‘no collateral da parte da Epistola (...) He esta Santa Imagem muyto antiga (...) creyo foy collocada naquella Ermida desde seus principios¹³⁵.

Later, in 1758, the *Memórias Paroquiais* tell of a dispute between the parish priests of Santa Maria and Santo André, who claimed jurisdiction over this church. From this same document, is the following reference from the parish of Santo André ‘he antigua e tem tres altares, tres portas para a rua, tres sanchristia, tres campanarios, tres sinos e tres santos bispos. O altar maior tem as imagens de S. Braz, bispo e martir, Santo Ildefonso, bispo, S. Neutel bispo, e S. Francisco Xavier, de cujo santo ha nesta igreja huma reliquia que da cidade de Goa mandou o inquezidor Antonio Joze de Oliveira, natural de Estremoz. O segundo altar he o de Nossa Senhora do Socorro, cuja imagem he perfeitaissima e de grande devoção. Todos estes altares são de talha dourada. Há nessa igreja as confr-

rias de S. Braz, Senhora do Socorro e S. Bartholomeu, todas pobres¹³⁶. In turn, the parish priest of Santa Maria describes all in a similar fashion, except that in the church there was another brotherhood, of São Francisco Xavier, which the other description does not mention¹³⁷.

It was significantly restored in the second half of the 18th century, which destroyed a characteristic that it was known for at the time, as the church of the ‘six threes’, since it had three altars, three entrances, three sacristies, three bell towers with three bells and finally three images of bishop saints. As a possible date for the completion of this 18th-century restoration, we have the year ‘1759’, displayed on an old alms box, previously set into the wall.

Outside is a simple stone cross, in marble, before the churchyard in bricks and marble. The main façade is quite poor, with a single portal in marble with plain doorposts and lintel, below a window with a marble frame and projecting lintel. On each side of the single door are two low windows with bars, through which the faithful were required not to have direct access to the church to pray to Our Lady of Succour. The façade is surmounted by a masonry pediment, with two flame finials in marble, surmounted by a trefoil cross.

The church has a single nave on a rectangular ground plan, with a ribbed vault ceiling and a central boss decorated with the cross of Avis and the date 1546¹³⁸, which may have been the date of completion of the church. From the 18th-century restoration are the choir gallery over a depressed arch, and the two side tribunes, for the brothers of the confraternities to attend liturgical acts.

It has some paintings, inventoried in 1911 as follows: ‘One oil painting (birth) (...) One oil painting of St John

(...) One oil painting of Our Lady of Health (...) One oil painting of Our Lord of the Stations of the Cross (...) One oil painting of Our Lord of the Pietà (...) One oil painting of Our Lady of Carmel (...) One oil painting of Christ with a carved and gilt frame; (...) One oil painting of Our Lady with a similar frame (...)¹³⁹.

The chancel arch is rounded, but imperfect in the centre, since it is practically oval, suggesting that under the thick layer of mortar there may be an original 16th-century lancet arch. This arch is decorated with marbled painting, probably from the 19th century. From the original church, the chancel has a ribbed vault with round bosses with naturalistic decoration, except the central boss which evokes the previous tutelary saint of the church, the Armenian bishop St Blaise, whose insignias it displays. The corbels from which ribs spring are clearly Manueline, with decoration typical of that style, such as twisted rope, and naturalistic and zoomorphic details. A local parallel can be found in the so-called former Casa da Câmara (in fact the house of the Alcaide-Mor) and the former Town Hall. The retable of the chancel is a work from the restoration in the second half of the 18th century, and is surmounted by three angels, and in the centre Our Lady of Succour, an *'imagem de roca'* from the 17th century. In the side niches, are St Ildephonsus on the Gospel side and St Bartholomew on the Epistle side, both in wood with *estofado* decoration. In the centre is an image of Our Lady of the Conception. In side niches, in the walls of the chapel and set into the masonry, are St Blaise on the Epistle side and St Neutel on the Gospel side, both polychrome wood images.

In 1911 the contents of the church were inventoried, in particular the existing images: 'An image of Our Lady

of Succour (...) An image of Our Lady of the Conception (...) An image of St Blaise (...) An image of St Benedict (...) An image of St Benedict (...) An image of St Bartholomeu with its silver base (...) An image of St Ildephonsus (...) An image of Our Lady of the Mercies'¹⁴⁰. As can be seen, there is a discrepancy compared with the images inventoried in 1758, with St Francis Xavier and St Neutel missing. However, three images were listed that do not appear in the first document, St Benedict, Our Lady of the Conception and Our Lady of Mercies.

CHURCH OF SÃO PEDRO, EVORAMONTE

A former parish church, it is on Terreiro de São Pedro in the current parish of Santa Maria de Evoramonte, next to the path that leads to the chapel of São Marcos.

The church already existed in 1320¹⁴¹. In 1342 the prelate of Évora, Dom Martinho, created two offices of portionists¹⁴² in this church, for permanent service at least four months a year.

Despite the damage caused by the 1531 earthquake on the medieval structure of the church, from a Visitation in 1534 by Rui Pires da Costa, we know that on that date the church was in a good condition in the *Es-piritoall e no temporall*¹⁴³. The same Visitation refers to the church's suffragan chapel of Santa Maria da Aldeia do Freixo¹⁴⁴. Into 1758, it had as an affiliate the chapel of Santa Vitória¹⁴⁵.

In 1871 a comparative report was drawn up on the jewels of São Pedro and Santa Maria, in order to check whether the existing jewels coincided with those previously inventoried and whether they were in safekeeping. The parish priest at the time, Father Fernando Ribeiro, considering that he could not offer secure conditions,

refused responsibility for these objects, for which reason the administrator of the municipality, some citizens and the *regedor* appointed various suitable citizens resident in safe places to receive them¹⁴⁶.

Into 1890 the Parish Council of São Pedro drew up an inventory of the assets of this church, which did not include the images, focusing mainly on gold, silver, wire, tin and lead, wooden, bronze and iron furniture and also vestments and ornaments of the church¹⁴⁷.

Ten years later a new inventory included images as well as liturgical objects. For the high altar it referred to 'An Image of St Peter'; on the 'Altar of Good Jesus' was 'An Image of Good Jesus of the souls' and 'An Image of Christ crucified'; on the 'Altar of St Anthony' was 'An Image of St Anthony with the child Jesus in his arms'; on the 'Altar of our Lady of the Rosary' as 'An Image of Christ Crucified (...) Two Images of the Our Lady from Sorrows, one of which in Wax (...) An Image of St Lucy'¹⁴⁸.

We have further news of this former parish church on 24 May 1945, when the Public Treasury returned ownership of the movable and immovable property to the Archbishop of Évora, under Decree-Law 3615 of 25 July 1940. Cross-checking the data with the inventories already presented, we can only find two more figures, of Our Lady of the Rosary (I think an error by the author) and Dead Christ, which did not appear in the 1900 inventory¹⁴⁹.

Outside, the portal is preceded by a vaulted porch, by pilasters, with a straight lintel and projecting cornice, in the style of the 16th century. Flanking the porch are two massive granite pilasters that support the whole façade, and on the left pilaster a curious pentagram in relief, on a marble plaque, probably from the 16th century, a symbol that we can find on a significant number of the tomb-

stones from the surroundings and walls of the cemetery of São Pedro that were collected in the late 1960s and taken to the Municipal Museum of Estremoz. This symbol, a *signum salomonis* (Seal of Solomon), traditionally used as an amulet, can be found on other medieval churches – namely Santa Maria de Evoramonte –, alongside other unusual motifs on capitals, gargoyles or tympana of portals, intended to exorcize, or to prevent evil or devils from interfering with the community of the faithful.

There is also a small image of St Peter, sculpted in marble, probably from the 14th century, surmounting the church.

The former parish church has a rectangular ground plan, a nave flanked by two aisles with bays, wooden ceiling (1929) and rectangular apse, with four altars, two in each side aisle. On the Gospel side are altars dedicated to Our Lady of Fátima and the Sacred Heart of Jesus and on the Epistle side the altars of the Holy Souls of Purgatory and Our Lady of the Rosary.

On the Gospel side, the first altar, decorated with artistic plastering and previously dedicated to St Anthony, is a work from the second half of the 18th century. One of the most important images is a Christ Crucified in ivory, a 17th-century work of Indo-Portuguese art, originally from the chapel of São Marcos. The second altar, dedicated to the Sacred Heart of Jesus, still has the body of a 17th-century retable with two columns with Doric capitals and fluted shafts, in gilt wood, surmounted by a triangular pediment. This altar was restored in the 18th century and the side bays and attic are from that period.

On the Epistle side, the first altar, dedicated to the Holy Souls of Purgatory, whose decoration comprises artistic plastering from the second half of the 18th cen-

tury, has four niches. The niche in the centre contains an Our Lady of Sorrows, an *'imagem de roca'*, flanked by the wooden images of St Peter, with *estofado* decoration, and St Lucy. Above them, in a niche in the attic, is Christ Crucified. On the gradine, in a glazed tabernacle, is a superb work in polychrome wood, representing Dead Christ. It is followed by the altar of Our Lady of the Rosary, with an *'imagem de roca'* of the saint and another image of the Christ Child. The altar has an 18th-century Baroque carved gilt retable, with two twisted columns and a curved pediment, profusely carved with naturalistic motifs.

Before the chancel, dating from 1557, over the chancel arch is oil painting depicting the *Most Holy Trinity*. The chancel arch is in granite, with a broad lancet arch springing from two pilasters with projecting impostes, on which rest two sculpted angels, originally from the parish church of Evoramonte. The apse is rectangular with a domed ceiling, illuminated by a small ogival double window, in granite. The reredos, of the classical type, has Ionic columns with fluted shafts and a triangular pediment, and a painting of *St Peter*, in oil on wood, that occupies the main body. On the predella are two panels of paintings on wood, separated by the tabernacle, depicting St Paul and St Bartholomew respectively.

On plinths on the wall either side of the retable are two images in wood of Our Lady with the Child and St Anthony.

The church also has other figures, from unused chapels in this parish, such as St Mark, St Margaret or St Stephen, from chapels dedicated to those saints.

Hugo Guerreiro
Historian

NOTES

¹ SILVA, António Carlos, PERDIGÃO, José – Contributo para a Carta Arqueológica de Arraiolos. Setúbal: CMA, 1998, p. 29.

² LEISNER, Georg, LEISNER, Vera – Antas nas herdades da Casa de Bragança no concelho de Estremoz, Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1955, p. 18.

³ HERCULANO, Alexandre – Portugalie monvmenta historica leges t consuetudines, vol. 1, Lisboa: Typis Academicus, 1856, pp. 721-723.

⁴ For further details see GUERREIRO, Hugo – Evoramonte um contributo para a sua história e património cultural edificado, Evoramonte: JFE, 2001, pp. 32 a 38 e 40.

⁵ We know that in 1778 there had been an attempt by the Senate of Estremoz to make it a city - FONSECA, Teresa – António Henriques da Silveira e as Memórias analíticas da vila de Estremoz, Estremoz, Câmara Municipal de Estremoz, 2003, p. 282 to 297.

⁶ MENDEIROS, José Filipe – *Património Religioso de Estremoz*, Estremoz: CME, 2001. VILAR, Hermínia – *As dimensões de um poder, A diocese de Évora na Idade Média*, Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p. 254.

⁷ VILAR, pp. 254 e 255.

⁸ MENDEIROS, *op. cit.*, pp. 9 a 11.

⁹ BPE: Cod. CXXIII / 1-1 – *Vizita ao Bispado de Évora D: co: do Cardeal*, 1534, fol. 83v.

¹⁰ ESPANCA, Túlio – *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora*, vol. 8, Academia Nacional das Belas Artes, Lisboa, 1975, p. 75.

¹¹ *Idem*

¹² ADE, Livros Paroquiais, Igreja Matriz de Estremoz debaptizados, casados e defuntos, 1648 – 1657, folio 213v. Agradeço a fonte à D. Célia, funcionária do Arquivo Distrital.

¹³ BME, Gazeta de Lisboa Occidental, nº50, pp. 399 e 400.

¹⁴ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, sf. The figures and paintings used in worship were: 'An oratorio in the sacristy with St Joseph and an ivory crucifix (...) Five oil paintings on the walls of the sacristy (...) An image of Our Lady of the Assumption (...) An image of St Peter (...) An image of St Benedict (...) Six busts of different figures (...) An image of St John (...) An image of Our Lady of Solitude (...) An image of the Lord Resuscitated (...) An image of Holy Christ (...) A figure of St Joanna (...) An image of St George (...) An image of Our Lady of Carmel (...) An image of Our Lady of the Rosary (...) A print of Our Lady (...) A holy Christ in wood (...) A print of St Ursula (...) An image figure of St Francis Xavier (...) An image of St Philip Neri (...) A print of St Catherine (...) An image of St Elizabeth (...) An image of St Dominic (...) An image of St Sebastian'

¹⁵ Image originally from the Chapel of Santa Ana, according to Friar Agostinho de Santa Maria – BME: SANTA MARIA, Frei Agostinho de – *Santuário*

Mariano e *Historia das Imagens milagrosas de N. Senhora...*, Lisboa Ocidental, Oficina de Antonio Pedrozo Galram, 1718, p. 182.

¹⁶ The image is no longer worshipped, but can still be found in the church of Santa Maria ESPANCA, *op. cit.*, p. 77. COSTA, Mário Nunes – *Estremoz e o seu concelho nas Memórias Paroquiais de 1758*, Biblioteca da Universidade de Coimbra: Coimbra, 1961, p. 47. Arquivo Histórico de Estremoz, PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911.

¹⁷ COSTA, *op. cit.*, p. 47.

¹⁸ *Idem*

¹⁹ ADE, Livros Paroquiais, Igreja Matriz de Estremoz debaptizados, casados e defuntos, 1648 – 1657, folio 213v.

²⁰ From the order of the inventory I believe that they were also here in 1911.

²¹ ESPANCA, *op. cit.*, p. 78.

²² Espanca claims that images of St Anthony and St John would have been on the altar of Nossa Senhora das Brotas at the time - *Idem*

²³ COSTA, *op. cit.*, pp. 78.

²⁴ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 79.

²⁵ COSTA, *op. cit.*, pp. 48.

²⁶ *Idem*, pp. 48.

²⁷ CIDRAES, Maria de Lourdes – *Os painéis da Rainha, Estremoz*, CME/Edições Colibri, 2005, pp. 20.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Idem*, pp. 21.

³⁰ *Idem*, pp. 22.

³¹ FONSECA, pp. 160.

³² COSTA, Mário Nunes – *Breve recopilação... da fundação, antiguidades e excelências... de Estremoz*, Coimbra, Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1994, pp. 134.

³³ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 52.

³⁴ FONSECA, *op. cit.*, pp. 161.

³⁵ ESPANCA, *op. cit.*, 1975, pp. 85.

³⁶ COSTA, (1961) *op. cit.*, pp. 52.

³⁷ FONSECA, *op. cit.*, pp. 263.

³⁸ *Idem*. CIDRAES, *op. cit.*, pp. 23.

³⁹ *Idem*, pp. 72 e 73.

⁴⁰ *Idem*, pp. 32.

⁴¹ *Idem*, pp. 44.

⁴² BME: *Relação da Pompa e Magnificencia com que a Congregação do Oratorio (...) Solemnizarão a trasladação da devota imagem de Santa Isabel (...)*, in Brados do Alentejo, 26/1/1936.

⁴³ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 85.

⁴⁴ *Idem*, pp. 85.

⁴⁵ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de

bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911.

⁴⁶ CIDRAES, *op. cit.*, pp. 19.

⁴⁷ *Idem*, pp. 32 a 42.

⁴⁸ *Idem*, pp. 50 a 69.

⁴⁹ COSTA, (1961) *op. cit.*, pp. 53.

⁵⁰ CIDRAES, *op. cit.*, pp. 50 a 69.

⁵¹ COSTA, (1961) *op. cit.*, pp. 53.

⁵² AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz., 1911.

⁵³ *Idem*

⁵⁴ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 86.

⁵⁵ However according to Friar Agostinho de Santa Maria the miracle occurred in 1258 - SANTA MARIA, *op. cit.*, p. 154.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ COSTA (1997), *op. cit.*, pp. 1 a 3. MENDEIROS, *op. cit.*, pp. 30.

⁵⁸ São Bento do Mato, or São Bento do Carrascal and later São Francisco do Mato, which existed here within the convent walls until the mid-19th century - MENDEIROS, *op. cit.*, p. 29 and 30. Espanca also notes that in 1743 it had images of Our Lady of the Conception, St Louis of Toulouse and St Leocadia-ESPANCA, *op. cit.*, p. 115. At the end of the 18th century, the judge António Henriques da Silveira noted about this Chapel that 'O Convento teve o seu principio em huma pequena Cappella de S. Bento chamada do Carrascal, a qual ainda hoje se conserva no fundo da serca, com a invocação de Nossa Senhora da Conceição'. FONSECA, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁹ ESPANCA, *op. cit.*, p. 112. MENDEIROS, *op. cit.*, p. 31. FONSECA, *op. cit.*, p. 203.

⁶⁰ FONSECA, *op. cit.*, pp. 168.

⁶¹ According to Túlio Espanca, 1541. ESPANCA, *op. cit.*, 111.

⁶² FONSECA, *op. cit.*, pp. 166 e 174.

⁶³ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 112.

⁶⁴ According to Túlio Espanca the churchyard was built in two parts, started in 1734 and concluded in 1783. ESPANCA, *op. cit.*, pp. 116.

⁶⁵ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 116.

⁶⁶ Rebuilt in the 1950s, replacing the stone roof, which in turn had replaced the original wooden roof. in ESPANCA, *op. cit.*, pp. 118.

⁶⁷ Rebuilt in the 1950s, replacing the stone roof, which in turn had replaced the original wooden roof. in ESPANCA, *op. cit.*, 112.

⁶⁸ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 123.

⁶⁹ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 123. We are probably correct if we consider the inventory of 1911, in which the commission indicates that there was 'An image of St Joseph and Our Lady and the Child', which no longer exists, for reasons unknown - in AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, fol. 48.

⁷⁰ Inventoried in 1911, in AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, fol. 44v.

⁷¹ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 123. Túlio Espanca based the foundation of this altar on an inscription on a plaque between the Chapel of the Third Order and the Lord of Stations of the Cross.

⁷² ESPANCA, *op. cit.*, pp. 122. In turn, António Henriques da Silveira dates this retable from 1638. FONSECA, *op. cit.*, pp. 168.

⁷³ The chapel to which 'Passado algum tempo, mudarão os Religiozos a Imagem de S. Bento [da Ermida] para a Igreja que de novo fundarão no lugar em que hoje está.' in FONSECA, *op. cit.*, pp. 165.

⁷⁴ With a chip of the Cross on which Christ was martyred, taken from the Holy Cross in Évora Cathedral, donated by Cardinal Henrique around 1560 – COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 123. ESPANCA, *op. cit.*, pp.124.

⁷⁵ Both existing in this church in 1911 - in AHE:PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, fol. 41v. Neither figure is mentioned in the Memórias Paroquiais.

⁷⁶ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 125.

⁷⁷ Inscription: D[ona] IOZEPHA MARIA DA SIL/VEIRA VIUVA DO CAPI-/TAO BARNABE HENRI/QUES. ELEGEO PARA SI ES-TA SEPULTURA FALECEO A / 27 DE JULHO DE 1758. AQU/AL HE TAMBEM PARA TO/DOS OS SEUS DESCEN/DENTES

⁷⁸ FONSECA, *op. cit.*, pp. 18 e 19.

⁷⁹ FONSECA, *op. cit.*, pp. 21. For further information about the history of this palace, see Brados do Alentejo, 5/5/2000, p. 7 and 8.

⁸⁰ In 1758 it was administered by Joaquim Eugénio de Almeida Lucena Noronha e Faro, father of Mariana Plácida de Lucena Noronha Faro e Castelo Branco, from the city of Évora, who, in 1771, married Amaro Henriques da Silveira, son of Josefa Maria da Silveira, who had founded the Chapel of Menino Deus in the 1750s. FONSECA, *op. cit.*, pp. 24 e 166.

⁸¹ ESPANCA, *op. cit.*, pp.125 and 126. In 1911 there were still 'seven half bodies of figures in wood and in a bad state' - AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, fol. 47.

⁸² ESPANCA, *op. cit.*, pp. 126.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 123.

⁸⁵ MENDEIROS, *op. cit.*, pp. 31. Although the inventory of 1911 mentions the existence of an image of St John of God, - in AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, fol. 47v.

⁸⁶ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 122 e 123.

⁸⁷ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, fol. 47.

⁸⁸ COSTA (1961) *op. cit.*, pp. 123.

⁸⁹ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 121.

⁹⁰ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz, 1911, fol. 40 a 50.

⁹¹ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 124.

⁹² ESPANCA, *op. cit.*, pp. 119.

⁹³ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 119.

⁹⁴ Inscription: ESTA CAPELA. MANDOV. FAZER / O MVI ILVSTRE E REVERENDISSIMO / SENHOR. DOM FRADIQVE DE POR/TVGAL. ARCEBISPO. QVE FOI. DE / ZARAGVOCA. E VISV REI DE CATA/LVNHA. A QVAL. HE DO ILUSTRE SE/NHOR DOM FRANCISCO DE FARO SEV / SOBRINHO E HERDEIRO SENHOR DA / VILA DO VINEIRO

⁹⁵ According to Espanca it was originally an image of St Anthony. *Idem.*

⁹⁶ COSTA (1993), *op. cit.*, pp. 85.

⁹⁷ MENDEIROS, *op. cit.*, pp. 35.

⁹⁸ COSTA (1961) *op. cit.*, pp. 123.

⁹⁹ Founded by Bull issued Martin V, on 26 October 1428 – FONSECA, *op. cit.*, pp. 173.

¹⁰⁰ Friar Agostinho of Santa Maria was born in Estremoz on 28 August 1642. His name before becoming a friar was Manuel Gomes Freyre and he was a Descalced Augustinian. The ceremony in which he received his habit in 1658 was attended by the founder of the Order in Portugal, Queen Luísa de Gusmão, since he was the first novice of this order in Portugal. He was a Chronicler, Prior of the Convent of Évora, Secretary of the Province, three times Deferidor and finally Vigário Geral of the Congregation. He died on 2 April 1728 and was buried in the Convent of Nossa Senhora da Boa Hora in Lisbon. - in Brados do Alentejo, 27/10/1935.

¹⁰¹ SANTA MARIA, *op. cit.*, pp. 159.

¹⁰² *Idem.*, pp. 158.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 128. ESPANCA, *op. cit.*, pp. 172. COSTA (1994), *op. cit.*, pp. 135 e 136.

¹⁰⁶ COSTA, *op. cit.*, pp.135 e 136.

¹⁰⁷ *Idem.*, p.128.

¹⁰⁸ *Idem.*, pp. 128 e 129.

¹⁰⁹ ESPANCA, *op. cit.*, p.172.

¹¹⁰ AHE: Auto de arrolamento e inventário de bens da Igreja no concelho de Estremoz. Igreja dos Agostinhos., 30 de Maio de 1916.

¹¹¹ At that time new retables were being built in the church of Nossa Senhora dos Mártires, in the parish of Santa Maria, Estremoz, and the Misericórdia hired the carver from Vila Viçosa, Baltazar Fernandes, in 1703, the Estremoz painter Francisco Pinto in 1704 and the Évora gilder José Coelho in 1709. in

RUAS, João (coord.) - *500 anos Santa Casa da Misericórdia de Estremoz*, Estremoz, SCME, 2002, p. 34.

¹¹² ESPANCA, *op. cit.*, p.173.

¹¹³ Around that date, more specifically in 1710, the tile painter Manuel Borges was in Estremoz, in the Misericórdia, to install panels in the Consistory and staircases, which may be a clue to the authorship of the panels in this church of Nossa Senhora da Conceição, in RUAS, *op. cit.*, pp. 34.

¹¹⁴ *Idem*, pp. 175.

¹¹⁵ *Idem*, pp. 174.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 174.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 176.

¹¹⁸ RUAS, *op. cit.*, pp. 28.

¹¹⁹ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 132.

¹²⁰ FONSECA, *op. cit.*, pp. 164.

¹²¹ BME: *Gazeta de Lisboa Occidental*, nº50, pp. 399.

¹²² FONSECA, *op. cit.*, pp. 164.

¹²³ *Idem*, pp. 164.

¹²⁴ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 181.

¹²⁵ *Idem*.

¹²⁶ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-14: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja no concelho de Estremoz. Igreja de Stº André, 1911.

¹²⁷ *Brados do Alentejo*, 13/10/1940.

¹²⁸ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 183.

¹²⁹ MENDEIROS, *op. cit.*, pp. 40.

¹³⁰ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-14: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja no concelho de Estremoz. Igreja de Stº André, 1911.

¹³¹ *Idem*, pp. 183.

¹³² ESPANCA, *op. cit.*, pp. 182.

¹³³ FONSECA, *op. cit.*, pp. 173.

¹³⁴ ESPANCA, *op. cit.*, pp. 186.

¹³⁵ SANTA MARIA, *op. cit.* pp. 157.

¹³⁶ COSTA (1961), *op. cit.*, pp. 132.

¹³⁷ *Idem*, pp. 56.

¹³⁸ According to Espanca (ESPANCA, *op. cit.*, p. 186.), since today, due to continuous painting, the inscription is illegible.

¹³⁹ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-14: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja no concelho de Estremoz. Igreja de Stº André, 1911.

¹⁴⁰ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-14: Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja no concelho de Estremoz. Igreja de Stº André, 1911.

¹⁴¹ VILAR, *op. cit.*, 1999, pp. 88.

¹⁴² VILAR, *op. cit.*, pp. 241 e 363.

¹⁴³ BPE: Cod. CXXIII / 1-1 – *Vizita ao Bispado de Évora D. co: do Cardeal*, fol. 77 .

¹⁴⁴ *Idem*, fol. 81.

¹⁴⁵ ANTT: CARDOSO, *op. cit.*, vol. 14, memória 113, fol. 874 . Unfortunately on São Pedro there is only a small note, and the Memória for the church of Santa Maria do Freixo seems to have been lost, for which reason there is no further information on the churches and Hermitages that were affiliated to São Pedro.

¹⁴⁶ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-1: Auto de confrontação das joias d'ouro e prata pertencentes às Paróquias de São Pedro e Santa Maria de Evoramonte com os inventários existentes, 1871.

¹⁴⁷ AHE: PT-AMETZ/ACETZ/D/E-4: Relação dos objectos inventariados pertencentes à Igreja Paroquial da freguesia de São Pedro de Evoramonte, 1890.

¹⁴⁸ AHE: Inventário de Bens da Igreja de São Pedro da villa de Evoramonte (cópia), 3 de Setembro de 1900.

¹⁴⁹ AHE: Auto de entrega da Igreja de São Pedro (cópia), 4 de Maio de 1945.

ABBREVIATIONS

ADE: Évora District Archives

AHE: Estremoz Historical Archives

ANTT: Torre do Tombo National Archives

BME: Estremoz Municipal Library

BPE: Évora Public Library

SOURCES

Arquivo Distrital de Évora. FP: *Igreja Matriz de Estremoz, Livro de baptismos, casamentos e óbitos*, 1648 – 1657, fl. 213v

Arquivo Histórico de Estremoz. *Auto de confrontação das jóias d'ouro e prata pertencentes às Paróquias de São Pedro e Santa Maria d Evoramonte com os inventários existentes*, 1871, PT-AMETZ/ACETZ/D/E-1.

Arquivo Histórico de Estremoz. *Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja de Stª Maria de Estremoz*, 1911, PT-AMETZ/ACETZ/D/E-10

Arquivo Histórico de Estremoz. *Autos de arrolamento e inventário de bens da Igreja no concelho de Estremoz da Igreja de Stº André*, 1911, PT-AMETZ/ACETZ/D/E-14.

Arquivo Histórico de Estremoz. Inventário de Bens da Igreja de São Pedro da villa de Evoramonte, 1900.

Arquivo Histórico de Estremoz. *Relação dos objectos inventariados pertencentes à Igreja Paroquial da freguesia de S. Pedro de Evoramonte*, 1890, PT-AMETZ/ACETZ/D/E-4.

Biblioteca Pública de Évora. *Vizita ao Bispado de Évora*. 1534, cod. CXXIII / 1-1.

BIBLIOGRAPHY

CALADO; ROCHA 1997

Manuel Calado e Leonor Rocha – “Povoamento da Idade do Ferro no Alentejo Central”. *Boletim Cultural do Município-História e Património*. Reguengos de Monsaraz. 1 (1997).

CARDOSO 1758

Luís Cardoso (Pe.) - Memórias Paroquiais do Pe. Luís Cardoso ou Dicionário Geográfico. 1758. Acessível IAN/TT, Lisboa, Portugal. (vol. 14, 22, 23, 38 e 42).

CEMITÉRIO 1934

Cemitério romano visigótico da Silveirona. *Brados do Alentejo* (3 Junho 1934)

CIDRAES 2005

Maria de Lourdes Cidraes – *Os painéis da Rainha*, Estremoz. CME: Edições Colibri, 2005.

COSTA 1961

Mário Nunes Costa – *Estremoz e o seu concelho nas Memórias Paroquiais de 1758*. Coimbra: Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1961.

COSTA 1993

Mário Nunes Costa – *Vasco Esteves de Gatusz e o seu túmulo trecentista em Estremoz*. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1993.

COSTA 1994

Mário Nunes Costa – *Breve recopilção... da fundação, antiguidades e excelências...de Estremós*. Coimbra: Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1994.

CRESPO 1950

José Lourenço Marques Crespo – *Estremoz e o seu termo regional*. Estremoz: edição do autor, [1950].

CUNHA 2000

António Maria Cunha – *Monografia geral sobre a freguesia de Veiros*. Veiros: ADMC, 2000.

DESABAMENTO 1940

Desabamento do teto da Igreja de Santo André. *Brados do Alentejo* (13 Outubro 1940)

ESPANCA 1975

Túlio Espanca – *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora*. Lisboa: Academia Nacional das Belas Artes, 1975. Vol. 8.

EXPLORAÇÕES 1934

Explorações Arqueológicas. *Brados do Alentejo* (14 Outubro 1934)

FONSECA 2003

Teresa Fonseca – *António Henriques da Silveira e as Memórias analíticas da vila de Estremoz*. Estremoz: CME, 2003.

FREI AGOSTINHO 1935

Frei Agostinho de Santa Maria. *Brados do Alentejo* (27 Outubro 1935).

GAZETA 1729

Gazeta de Lisboa Occidental. (13. Dez. 1725) nº 50, pp. 399 e 400.

GUERREIRO 2000

Hugo Guerreiro - Breve descrição histórico/artística do Palácio dos Henriques/Tocha. *Brados do Alentejo* (5 Maio 2000).

HERCULANO 1856

Alexandre Herculano – *Portvgalie monvmenta historica leges t consvetyvdines*. Lisboa: Typis Academius, 1856. Vol. 1

LEISNER; LEISNER 1955

Georg Leisner e Vera Leisner – *Antas nas herdades da Casa de Bragança no concelho de Estremoz*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1955.

MENDEIROS 2001

José Filipe Mendeiros – *Património Religioso de Estremoz*. Estremoz: CME, 2001.

RELAÇÃO 1936

Relação da Pompa e Magnificência com que a Congregação do Oratório (...) Solemnizarão a trasladação da devota imagem de Santa Isabel (...). *Brados do Alentejo* (26 Janeiro 1936)

RUAS 2002

João Ruas (Coord.) – *500 anos Santa Casa da Misericórdia de Estremoz*. Estremoz: SCME, 2002.

SANTA MARIA 1718

Frei Agostinho de Santa Maria – *Santuário Mariano e Historia das Imagens milagrosas de N. Senhora(...)*. Lisboa Occidental: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1718.

VILAR 1999

Hermínia Vilar – *As dimensões de um poder, A diocese de Évora na Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

HIGH ALTAR RETABLE

(Page 30)

Francisco Correia (woodcarver)

Estremoz – 1698

Polychrome and gilded carved wood;

oil painting on canvas

ES.MA.1.004 tal

Church of Santa Maria, Estremoz

Retable on a straight-fronted plan comprising a base, gradine, two storeys with three bays and an attic storey. Plain gradine, with a Rococo tabernacle with an image of the patroness and a tetrastyle first storey, with fluted Corinthian columns. The side bays have niches of semicircular section, with scalloped niche-heads, surmounted by pictorial panels that depict *St Benedict* (Gospel side) and *St Bernard* (Epistle side), surmounted by swags of fruit and draperies. In the centre is the tribune, under a round arch, where the Confraternity of the Santíssimo Sacramento sets up a throne during Holy Week. Continuous entablature with reticulated elements and a denticulated frieze. The second storey has an identical structure and three pictorial panels: in the central bay, where there was formerly a painting of the institution of the Holy Sacrament, is an *Assumption of the Virgin*, flanked by *Our Lady with the Child* – also known as *Our Lady of the Star* –, and *St John the Baptist*. The semicircular attic is centred by a rectangular panel with the *Coronation of the Virgin*, between colonnettes of the previous type and a cornice with a diamond point effect, surmounted by a cartouche containing the cross of Avis. On the sides are swan-neck scrolls, surmounted by swags of fruit and floral motifs.

On analysing this work, which we now know to be by the woodcarver Francisco Correia¹, resident at the time in the town of Estremoz, and probably completed on 5 November 1698, there are two factors that stand out. The first, of an artistic nature, is the undeniable archaism of its design, which influenced the date attributed by Túlio Espanca, who considered it to be from during the period of Spanish domination c. 1620 (Espanca 1978). Indeed, the work presents many of the classical features that predominate in the retables of that period, raising few suspicions that it is in fact a creation from the main Baroque period. A second fact that may be related to the chronology of this artistic commission is a fire that broke out on 17 August 1698, affecting the church of Santa Maria, and which may have affected the existing high altar retable². However, it seems more plausible that the retable was already under construction, if we consider the relatively short time interval between the catastrophic fire and the date on which, according to Friar Aleixo Ventura, it “was placed”.

In any event we must also consider the training and artistic career of its creator, Francisco Correia, now totally unknown, and the unavoidable influence of the commander Dom [Pedro] Luís de Lencastre.³

As far as the paintings are concerned, their adulteration is more than evident, resulting from later interventions that prevent the attribution of any classification or artistic attribution.⁴ However, they seem to be from the same period as the wood carving. PV

¹ 1698/(cruz)/Apos sinco dias do mês de novembro (cruz) dia de S. MaLachias/(1) Nesta Matris se Santa Maria de Estremoz, se pos o Rett/(2)abla no Altarmor pello Comendador Dom Pedro Luis / (3) de aLencastre semdo official e mestre da obra / (4) francisco Correa morador nesta vila semdo Prior desta Igreja / (5) o Reverendo padre frei Manuel uelho, Beneficiados o padre frei Sebastião (...) / (6) o padre frei Aleixo Ventura e Juis nesta Vila o Licenciado António / (7) Freire dafonsequa, Tesoureiro manuel da costa e eu frei / (8) Aleixo Ventura que o Escreui / (9) na Era de mil e seiscentos e no- / (10) uenta e oito annos. Frei Aleixo Ventura (ADE: Parish Records, Parish Church of Estremoz, of christened, married and dead, 1648 – 1657, folio 213v). * Unpublished data kindly provided by Hugo Guerreiro, who we thank.

² Túlio Espanca (1978) wrote “We do not know, today, whether the church received its coping and fronton on the date of its consecration, because the dreadful fire of 17 August 1698, which destroyed the Arsenal in the Castle, close by, also caused considerable damage to the church, to both façades and the interior, causing, due to its tremendous impact [...] the collapse of some side altars and the choir, which had been built in the 1630s”.

³ With regard to this commander of Santa Maria de Estremoz it is likely that Friar Aleixo Ventura was confused in his reference to him. This is because the commander in chief of Avis at the time was Dom Luís de Lencastre (1644–1704), 4th count of Vila Nova de Portimão, who had succeeded his brother, Dom José Luís de Lencastre, 3rd count of Figueira, on 27 August 1688 (Fonseca 2003, p. 275).

⁴ According to Túlio Espanca (1978) “It underwent, in the year of 1894, at the hands of the Italian artist Giorgio Marini, most lamentable repainting, not only mutilating the wood carvings, but also the main oil on canvas panels that adorn it. Of this polyptych, only the small paintings over the aedicules in the main body depicting *St Benedict* (‘Gosp.’) and *St John the Baptist* (Ep.) escaped the retouching [...] It received a general cleaning in 1971, by the artist Américo Reis, who took down Marini’s superimposed modern academic Italian paintings”.

MOST HOLY TRINITY

(Page 32)

Portugal – mid-17th century

Oil on canvas

A. 190 cm x L. 128 cm (with frame)

ES.MA.1.003 pin

Church of Santa Maria, Estremoz

Rectangular oil painting on canvas, to be found in the presbytery on the side of epistolary of the parish church of Santa Maria, a former benefice of the Order of Avis. This painting depicts the Holy Trinity, flanked by cherubim. The Son and the Father are seated among clouds, and at a slightly higher level, between the two, hovers the Dove of the Holy Spirit. All three have luminous halos, the Father’s triangular.

Seated on his Father’s right, appears Jesus Christ partly covered with a mantle that does not cover his bare torso nor the side where he was perforated by a lance during the Passion. In his right hand he holds the Cross of his martyrdom.

God the Father, Lord of the World, with a long white beard, is wearing a white tunic, an opulent red mantle, in a woven fabric, and under his left hand a globe, inlaid with worked gold and surmounted by a Greek cross of the same material.

Both are looking downwards, in the direction of two musician angels who are on a lower level, in the foreground. The angels, seated on clouds, and with flowing clothes with folds, play instruments: the one of the left a lute and the one of the right a harp. The angel on the left gazes reverentially at the God the Father, who is above it on the opposite side.

This depiction of a catechistic nature was in the Chapel from Almas, above a “mediocre” painting of the Souls, which the historian Túlio Espanca classifies as “populist” and by an unknown artist (Espanca 1975, p. 77), possibly a painter in the Évora region. JM

ST URSULA AND THE ELEVEN THOUSAND VIRGINS

(Page 34)

Portugal – Second half of the 17th century

Oil on canvas

A. 202 cm x L. 150 cm (with frame)

ES.MA.1.002 pin

Church of Santa Maria, Estremoz

Oil painting on canvas depicting St Ursula and the Martyrdom of the Eleven Thousand Virgins, originally from a chapel belonging to the Confraternity of Onze Mil Virgens, where it was set in a retable “of poor artistic execution”, from after 1698 (Espanca 1975, p. 79), now lost.

In the foreground is the martyr saint, standing, her head inclined to the right, with a crown and halo. She is wearing a tunic of contrasting colours and is wearing a breastplate, worked in gold and set with two red precious stones. In her left hand is an arrow, an attribute of her martyrdom by the archers of Attila, and in her right hand a palm leaf. Hovering over her, an angel breaks through the clouds with a crown and a palm leaf in its hands, to reward Ursula’s constancy and perseverance in faith.

She is on land, surrounded by some low vegetation, and, in a tender touch, on her left is a small bird perched on a branch, gazing attentively at her.

In the background, her companions are being massacred, in five boats off the coast. Four of the boats are closer and we can see various male figures, armed with scimitars, some with turbans and clothes characteristic of the Muslim world, perhaps representing Barbary pirates from North Africa, martyring the companions of Ursula and throwing their bodies into the sea. These ships “of the line”, according to Túlio Espanca, are “undoubtedly from Portuguese marine iconography of the Philippine period” (Espanca 1975, p. 79).

There is little historical evidence for the legend of the saint and her eleven thousand companions, who accompanied her in pilgrimage to Rome, by sea, and on their return to the British isles, in the city of Cologne, were massacred by hordes of barbarians and godless Huns. However the legend was widely venerated and Ursula became the saint of orphans and of the corporation of bakers, and the invocation of her name was sufficient to be granted a “Good death” (Réau 1995-2000, p. 300-304).

The unknown 17th century painter undoubtedly used as a model for this composition the engravings on this subject that were circulated throughout Europe, however he included an interesting and original touch from the period, with Moors as figures in this Christian legend.

JM

ST CATHERINE OF ALEXANDRIA

(Page 36)

Portugal – 16th/17th century

Oil painting on canvas

H. 317 cm x W. 206 cm (screen); H. 48 cm x W. 222 cm (predella)

ES.MA.1.001 pin

Church of Santa Maria, Estremoz

According to tradition, St Catherine of Alexandria, who was the daughter of the governor Costus, was converted to Christianity by a hermit, who proposed Christ as the only bridegroom worthy of her birth, beauty and wisdom.

Thus, when she received an offer of marriage from the Emperor Maximian, St Catherine rejected it, invoking her condition as *bride of Christ*. This would have justified the martyrdom to which she was subjected, the torture on a breaking wheel – one of her attributes –, miraculously broken to pieces by lightning that blinded her torturers. She was eventually beheaded, a judgement symbolised by the sword with which she is depicted.

There are various explanations for the veneration of this saint, which spread from Saint Catherine’s Monastery of Sinai. Her intercession was particularly important as *bride of Christ* and another important facet was her role as *advocate* celebrated in the episode of the philosophical dispute, in which her dialectics won over fifty of the wisest men of Alexandria. Finally, there is her popularity arising from Jacobus de Voragine’s *Legenda Aurea*, associated with St Barbara in the protection of the dying.

In this painting of St Catherine, which fills the body of the retable of the same invocation, the saint is depicted standing, looking to her right with an expression of great serenity. Crowned with a veil of thin diaphanous material, and adorned with magnificent jewels, she holds a sword in her right hand. In her left hand, which hangs at her side, she holds a fold of her mantle. At her feet are pieces of the breaking wheel, and in the upper register are two angels hovering over clouds, holding palm leaves and raising crowns of flowers. The background is filled with a deep, somewhat desolate landscape, with a heavy atmosphere.

The work of an unknown artist, it reveals features common to paintings from the same period – the type of crown or jewellery ornaments –, some popularised in engravings, as is the case of a *St Catherine of Alexandria* by Jacques Blanchard (1600-1638), at the Museum of Châteauneuf-sur-Loire¹.

The retable, which we can date to between the last quarter of the 16th century and the first quarter of the following century, also has a predella – with a *Mystic Wedding of St Catherine* –, and *St Joseph with the Child*, in the attic, both oils on wood.

This work, which Túlio Espanca (1978) classifies as “provincial art, of limited artistic merit”, we believe to be unjustly undervalued. Although by a regional workshop, it shows character – unfortunately eclipsed by subsequent interventions –, in the classic simplicity of its carvings and is a production of undeniable pictorial and iconographic interest. PV

¹ J. Thuillier - Jacques Blanchard 1600-1638. Rennes: Musée des Beaux-Arts, 1998, p. 143.

ST ELIZABETH, QUEEN OF PORTUGAL

(Page 38)

Portugal – 18th century - first quarter

Sculpture in gilded polychrome wood, with *estofado* decoration

H. 97 cm x W. 38 cm x D. 30 cm

ES.MA.1.012 esc

Church of Santa Maria, Estremoz

St Elizabeth wearing a habit of the Order of St Clare, the order she joined after the death of king Dinis. She is crowned and has a silver staff on which she rests her right hand. Profusely adorned clothes with stylised lozenge-shaped fleurons, scrolls and foliage, with wide gilded borders enhanced by polychrome flowering branches. On her left, surrounded by the gathered habit that she delicately holds with her hand, is a bouquet of roses alluding to the well-known Miracle of the Roses, enhancing her mystic and charitable dimension. Image characterised by a certain hieratism, above all due to its strict frontality, contained movements and absence of corporal expression under the clothes with their vertical flow. This rigid depiction is counterbalanced by the pious nature and popular affection with which she has long been venerated, reflected in the majestic serenity and extreme sweetness of her smiling face, confined by a white coif and veil.

According to Túlio Espanca (1978) it was offered by João V to the chapel¹ adjacent to the former Royal Palace, a location traditionally considered the last residence of the Queen (d. 4 July 1336). Its date has been established as between the dates indicated by Espanca for the inclusion of the chapel under royal patronage (1715), during reconstruction, and the day when the King and Queen prayed at its feet when returning from the wedding of the princes in Caia, 30 January 1729. At the time of the French Invasion, it was brought to the Convent of the Congregados, enthroned solemnly in the chapel on 29 October 1808 (Espanca 1978). It is currently venerated on a dedicated altar in the Parish Church of Santa Maria, in the castle of Estremoz.

The existence of another image of St Elizabeth should also be noted,² of similar iconography, typical of the images of the previous century, reflecting greater distancing and sacred reverence in the face, and rigidity in the treatment of volumes through the strict verticality of the clothes, only interrupted by the flexion of the leg.

A rare fragment of 14th century fabric was found, during the inventory, in a silver reliquary in the form of a monstrance, from the late 18th century. It is undoubtedly part of the same pieces of clothing (Borges 2003, p. 312) from which two other fragments in the Machado de Castro Museum come, traditionally identified as pieces of the clothes with which she was buried in Coimbra, another in the Museum of Ancient Art (Inv. No. 3810 T) and, finally, a piece enclosed in a reliquary bust (ES.SE.1.123/1 esc), in the collection of the Chapel of Relics in Évora cathedral. SN

¹ The construction of this chapel arose from a vow made by Queen Luísa de Gusmão (1613-1666). Significantly damaged in the fire of 1689, at the adjoining munitions warehouse, it was rebuilt by Pedro II and concluded, in 1715, by João V, who “deu custosas alfaias, e ornamentos, e doou huma boa capella da Coroa, para lhe servir de fabrica” (gave [it] valuable liturgical objects, and ornaments, and instituted

a good chapel of the Crown, to be its factory) (Fonseca 2003, p. 161). The dates in the parish records differ slightly, as it is recorded that it began to be rebuilt on the orders of João V in 1736 and this was concluded in 1742 (Costa 1961, p. 52).

² Referred to in the parish records (Costa 1961, p. 48) in one of the niches then existing in the altar of Santa Catarina (Gosp.).

PYX

(Page 40)

Portugal – mid-16th century

Cast silver, punched, incised, soldered; gilt

H. 43 cm x D. 16.3 cm; Weight 1254.6 gr

ES.MA.1.013 our

Church of Santa Maria, Estremoz

Renaissance silver gilt pyx, with a circular base raised in three convex steps. The lower level is filled with “ferronerie”, with small flowers framed by cartouches. The second level, separated by plain bands, has a continuous knot, while the last level has incised decoration and oval “ferronerie”. The base of the stem is decorated with gadrooning. Balustered stem with decoration of the same type, with small cartouches.

Receptacle in the form of a globe, with base and lid, both hemispherical, surmounted by a Latin cross, raised on a small pedestal. The rim of the lid has incised a small Greek cross.

A similar piece, dated 1544, can be found in the Museum of Sacred Art of Évora Cathedral (EV.SE.1.037 our), and was included in the Exhibition *Treasures of Art and Devotion*, held on 2003/2004 (Borges 2003, p. 74-75). The decoration on the Estremoz pyx is much more elaborate on the base, which may indicate that it was produced a little later on in the 16th century.

The “sphere of the world” spherical form, besides the cosmological theories and disputes that appeared during the Renaissance, has an important theological meaning, since it represents the communion between Christ and the faithful on earth. Its liturgical function is also to carry the consecrated holy wafer, used in the Eucharistic celebration. JM

PYX

(Page 42)

Portugal – 17th/18th centuries

Cast silver, incised, punched, soldered

H.15.5 cm x W. 11.5 cm x Depth 9.5 cm

Weight 247 gr

ES.MA.1.025 our

Church of Santa Maria, Estremoz

Silver pyx, with a circular base, raised in two steps. The first is convex with naturalistic decoration and the second is divided into six oval sections that link the base to the stem. The stem is balustered, plain, and supports an oblong cup and cover plate that make the piece somewhat unusual.

The decoration, on a finely punched field, is based on geometric themes in conjunction with stylised circular flowers. It has a lock and pin, attached to the cup by a small chain. On the lid above the lock is an acanthus leaf.

Lid surmounted by a cross, now lost. JM

PENDANT

(Page 44)

Portugal – second half of the 17th century

Cast, chased gold; cut emeralds

H. 6.3 cm x W. 4.9 cm x D. 1 cm

Weight 88.5 gr

ES.MA.1.096 our

Church of Santa Maria, Estremoz

Pendant in two parts in worked gold, hinged with a ring, set with emeralds (Carvalho 2006) in sockets.

The upper part is elongated and in the shape of a crown, from which is suspended another, circular, slightly convex part. The first has eight emeralds joined by scrolling foliage. The second part develops around a central emerald surrounded by a circular inner border comprising four stones and an outer border comprising twelve more emeralds, also surrounded by scrolling foliage, including acanthus leaves.

This piece, with its twenty-five cut emeralds and its meticulously-worked gold, reveals an appreciation of stylised naturalistic decoration and a more important role for gemstones, in a mutation of the rudite jewellery of the 17th century.

In the Archdiocese of Évora there are other examples similar to this piece (VV.SC.1.128 our and VV.SC.1.129 our), in the Vila Viçosa region. JM

RELIQUARY CASKET

(Page 46)

Portuguese India (?) – 16th/17th century

Lacquered beech; glass

H. 19 cm x W. 28.5 cm x D. 21.3 cm

ES.MA.1.003 mob

Church of Santa Maria, Estremoz

Reliquary casket in the form of a parallelepiped with a lid with trapezium-shaped sides, hinged to the casket, with moulding round the edge. Each side has four half columns, some of which are missing, that separate glazed windows; the central windows are larger and rectangular and the flanking windows are arched. On the lid, the trapezium-shaped frames are divided into three glazed windows: the central windows are ovals on the front and back and round on the sides.

The decoration, on a black background, consists of symmetrical scrolling foliage and highly stylised floral motifs, in gold, red and green. In the interior there are larger floral motifs and the colours have remained brighter, their palette enriched by different tones of green.

This format can be found in works in ivory, such as an Indian casket in the *Victoria and Albert Museum*, in London, dating from the 17th-18th century, or two other pieces: one at the *Residenz Museum*, in Munich, and another in the *Volkerkund Museum* in Berlin (Silva 1966, p. 160, 248). The structure can also be found in some lacquer pieces, such as a Japanese jewel case, dating from 1630-1640, which has half columns of the same type on the corners (Impey 2000, p. 122), reflecting a model common to oriental decorative arts intended for export.

The decorative motifs are common in Indo-Portuguese art, presented separately or combined with animal figures in a more or less fantastical depiction, with a repertoire that includes birds, winged dragons and lions.

This is a piece of Luso-Oriental art or a Portuguese work of Oriental influence and can be dated with some certainty to the late 16th century and the first half of the 17th century.

On the assumption that it is Luso-Oriental, which would seem the more likely, it is essential to mention a set of three pieces – identical to each other –, at the Museum of Sacred Art in Évora cathedral (Valente 2003, p. 282-283), which we believe are also Indo-Portuguese, and which are still used for their original purpose. PV

TREE OF JESSE

(Page 48)

Retable

Portugal – 1638

Gilded wood, with estofado decoration, polychrome

ES.SA.1.014 tal

Church of São Francisco, Estremoz

One of the characteristic iconographic themes of Marian devotion particularly common within some religious orders, particularly the Dominicans and the Franciscans, is the Tree of Jesse. Although the texts on which it is based from the Gospels of St Matthew (1, 1-17) and St Luke (3, 23-38) present the genealogy of Jesus leading to St Joseph, following the commentary by the Fathers of the Church on the prophecy of Isaiah (11.1) – *And there shall come forth a rod out of the stem of Jesse, and a Branch shall grow out of his roots* – the Virgin Mary and her son Jesus were soon placed at the top of the tree. From the 11th century until the late 18th century (Gonçalves 1986), the theme was appropriated by artists using various different media and techniques: illumination, engraving, painting, sculpture; and it was above all in sculpture that they created retabular compositions of great splendour, such as this in the chapel of Nossa Senhora do Rosário, in the Convent Church of São Francisco, in Estremoz.

According to António Henriques da Silveira, in *Memórias Analíticas da Vila de Estremoz*, (Fonseca 2003) this tree would have been made in 1638 by special order of the Confraternity of Our Lady of the Rosary which, judging by some tablets to be found in the church and as was common in other diocesan communities, had a significant role and relevance in the social and religious life of Estremoz. The retablo fills the whole arch of the chapel over the altar, against a tapestry-like background with *estofado* decoration in a regular pattern. The figures are arranged on the tree and each one is a full-length, high relief figure, according to a popular model at the time. Below, in the centre, is Jesse sleeping, lying on his right with his arm bent at the elbow, his head resting on his hand. From his body grow the roots of the great trunk that branches off either side, symmetrically, and from which sprout at regular intervals sturdy rosettes that support the Kings of Judah. At the top of the trunk, two branches form an oval, framing the figure of the Virgin. In the 18th century, the harmony of the composition was disturbed by the opening of three niches, one at the top of the tree and two glazed niches either side at the base. The upper niche originally contained Our Lady of the Rosary and one of the side niches Our Mother of Perpetual Help, their places currently exchanged. In the other niche where there was previously a figure of St Joseph, in his logical position in the tree of Jesse, is now St Andrew (Inventory 1771).

Of the few examples of the Tree of Jesse preserved in the Archdiocese, this is the most valuable, alongside a panel of less erudite style on one of the side altars of São Tiago de Rio de Moinhos. Other used to exist: in the church of São Bento de Pomares, in Nossa Senhora das Neves, Borba, in Nossa Senhora da Arrabaça, Aldeia Velha, Avis, in the convents of São Domingos in Évora and in Elvas, S. João da Penitência in Estremoz, Santa Clara and Santa Helena do Monte Calvary, Évora (Espanca 1966 and 1975). All that is left of them now is references and some examples of the Kings (Santa Maria 1716; Mendeiros 1985). AG

CRUCIFIX

(Page 50)

Indo-Portuguese – 17th/18th century

Sculpture in partially polychrome ivory

H. 137.5 cm x W. 20 cm x D. 47 cm

H. 46 cm x W. 34 cm x D. 10.5 cm (image)

ES.SA.1.020 esc

Church of Nossa Senhora da Consolação, Estremoz

The missionary work by religious orders in recently discovered territories, after the opening of the sea route to India, led to an inevitable artistic miscegenation between European themes, generally of a religious nature, and local influences. Most known objects reflect the effect of the missions in those territories in the 17th and 18th centuries and the progressive assimilation of a European artistic vocabulary by local artists, frequently giving rise to “greater distance between the art and continental models” (Eusébio 1999).

The dramatic and theatrical qualities of this dying Christ notably

combine these two worlds, both in the exoticism expressed on his face and the exquisite sculptural treatment, a reflection of the quality achieved in these centres of production, and in the mannerisms and hyper-realism of the anatomical volumes, without diminishing the hieratism and solemnity specific to this key moment in Christianity. Curious are the reduced dimensions of the loincloth which, hanging from a double rope, leaves his hips bare, covering only the central area, in a clear transgression of the post-Tridentine stipulations of modesty. Despite the prevailing counter-reformation spirit, in those territories there was greater iconographic flexibility determined by the need to ensure close links between artistic-religious manifestations and the inhabitants who were to be evangelised.

The slender well-proportioned body suggests a slight sinuosity, through the smooth volumes and gentle balance of the head, slightly raised, with the flexion of the legs to the left. The arms show the marks of projecting veins. A strongly humanised face, lacerated by pain, reflects in an astonishing fashion the whole torment of the Passion of Christ in his supplicant gaze toward heaven and his open lips, recalling the moment when he proffered his last words “My God, my God, why hast thou forsaken me”, thus fulfilling his mission as saviour and redeemer of the sins of mankind.

While the treatment of this image is uncommon among typical production Indian, the finials on the ends of the arms of the cross leave no doubt about its geographic attribution. The triangular indentation of the scrolls on the tablet and arms, the latter broken, is very similar to that on a crucifix in the Museum of São Roque (inv. No. SPA 21) (Morna 1993, p. 198). A search for similar images in catalogues on this subject shows that an overwhelming majority of depictions of Christ in agony can be attributed to Indian production¹. SN

¹ See for example the Catalogue “A expansão portuguesa e a arte do marfim” (CNCDP 1991).

DEAD CHRIST

(Page 52)

Portugal – 18th century

Sculpture in polychrome wood, articulated

H. 31.5 cm x W. 63.5 cm x D. 154 cm

ES.SA.1.019 esc

Church of São Francisco, Estremoz

Curious representation of Dead Christ of particular interest due to its naturalistic and anatomically detailed volumes, and two-fold liturgical and iconographic purpose, reflecting two essential moments in the Passion of Christ: the Crucifixion and the Deposition in the Tomb. For this purpose, the arms are articulated at the shoulders and there are holes in the hands and feet, for it to be attached to the cross and then descended, during Holy Week ceremonies, when it is taken out in procession. This type of image is normally found in a glass-fronted bier under the altar, resting on a mattress and pillow and covered with a white cloth. The profound drama associated with this episode is,

in this case, accentuated by the strong muscular tension and of bone structure, enhanced by the pale skin marked with bruises and blood. On a formal level, there is clear symmetry in the modelling of the torso, arms and head and, simultaneously, the sinuosity marked by the contraction of the belly and narrow waist, raised head and bent legs, in obvious contrast with the inclination in the opposite direction. Holy Week comes at the end of Lent and evokes the Passion of Christ, the ascent to Calvary, the Death and the Resurrection. The whole drama of the death on Calvary culminates on Good Friday, when the Cross is symbolically raised.

The image is currently under the altar table in the chapel of Nossa Senhora das Dores. However, an inventory from 1730¹ refers to the existence of a tomb on the high altar tribune where the image remained throughout the year. Despite the alterations made to this retable, there is still a rectangular panel under the tribune, decorated with four groups of scrolls, presumably the cover of the tomb. This type of solution can still be found on the high altar retable of the church of São Bartolomeu in Vila Viçosa. SN

¹ Inventário deste Convento de S. F.º de Estremoz (...) de 18-12-1730 – BPE: Cód. CLXV/1-23

OUR LADY

(Page 54)

Portugal – 18th century – first half

Sculpture in gilded polychrome wood, with estofado decoration, punched

H. 120 cm x W. 87 cm x D. 58 cm

ES.SA.3.004 esc

Church of Anjo da Guarda, Estremoz

Our Lady enthroned in a chair with arm and back, with has resulted in the epithet “da Cadeira” (of the Chair). This is an admirable sculpture in artistic terms, due to the balance and sense of proportion underlying its conception, and the decorative simplicity, in accordance with and highlighting the exemplary modelling of the clothing. Her right arm is stretched forwards, its palm facing down and the fingers slightly bent, as if resting on something. The tendency towards her left is revealed by the inclination of her head, the flexion of her leg and her raised arm, slightly open, suggesting the existence of a missing element and probable inclusion in a sculptural group or retable. The classical lines and long neck enhance the great beauty of her face, emphasised by the affectionate expression and contained smile on her full lips. She is wearing a red dress and blue mantle that covers her right arm and is gathered in her lap, partly revealing the lower part of the dress. The clothes imitate rich fabrics, lamé on the dress, its edges adorned with gilded and punched foliage; the mantle has small *estofado* decoration in a diamond lattice, on the outside, and lattice of scales, on the inside, with the borders similar to those of the dress. The white pillow on which she rests her feet is adorned with gilded tassels and repeats the scale lattice, enriched by polychrome flowers.

The expressive humanisation and grace of Our Lady are emphasised by the notable lightness of the clothes, suggesting the shape of

her body, their contained movements and their positioning on the body. For example: the tip of the white veil falls over the left side of her chest, meeting, in the centre, the white ribbon at her waist, or the volumes of the mantle trim, featured across her lap.

Túlio Espanca (1978) identifies this image as St Anne, probably from the Church of Congregados de S. Filipe de Neri, where it was deeply venerated with the whole Holy Family on its own altar, supported by a confraternity (Costa 1961, p. 127-128). Although its inclusion in a set of images appears evident, this identification seems questionable, particularly given the image’s youthful appearance, very close to depictions of Our Lady, and its erudite sculptural values, which exclude the possibility of a lack of knowledge of iconography in the individualisation of figures.

Monsenhor Mendeiros (2001, p. 40) identifies it as a representation of Our Lady of Peace. SN

ST RITA OF CASCIA

(Page 56)

Portugal – 18th century – first quarter

Sculpture in gilded polychrome wood, with estofado decoration, punched

H. 110 cm x W. 44 cm x D. 47 cm

ES.SA.4.009 esc

Church of Nossa Senhora da Consolação, Estremoz

The Congregation of the Discalced Augustinians, introduced into Portugal by Luísa de Gusmão, was officially authorised in 1669 by order of Pedro II. These friars were installed in the convent of Estremoz in 1671¹, and the building been entirely remodelled, the work being concluded in 1719, according to the date over the main entrance. Although several authors have attributed this refurbishment to the Brotherhood of Espírito Santo, there is no doubt that iconographic programme of the church perfectly matches the Augustinian sphere, particularly the tiles and sculpture, dating in general from the first quarter of the 18th century. In particular, besides the notable images of St Rita of Cascia, St Augustine and his mother St Monica, there are other Augustine saints, such as St Nicholas of Tolentino and St Thomas of Villanova, expressing less bold sculptural values, and Our Lady of Consolation².

The sculpture of St Rita of Cascia, a 15th century Augustinian nun and the patron of lost and impossible causes, can be considered a sculpture from the transition of the 17th and 18th centuries. The serenity and elegance of her pose are emphasised by the contemplative sweetness of her face, as she looks at and prays over the crucifix held in her right hand. A thorn from the crown of thorns is said to have miraculously fallen from a figure of Christ, wounding her forehead. Despite the hieratism underlying its conception, the spirituality of this figure is accentuated by the delicacy with which her left hand touches her chest and by the slight flexion of her left leg. She is wearing the habit of an Augustinian nun, which she adopted after the death of her husband and sons, cinched at the waist with a belt, or cincture, recalling the veneration among Augustinian of Our Mother

of Consolation, St Augustine and St Monica (Mendeiros 2001, p. 69). Clothes marked by vertical folds, endowing the figure with a certain corporeality through the tightly cinched waist and slight angle of the lower folds. The fine decoration of the clothes uses a pattern of motifs still in the style of the 17th century. SN

¹ See Santuário Mariano, vol 6, p. 157.

² According to Túlío Espanca (1978) made in Naples in the second half of the 17th century.

ST MICHAEL THE ARCHANGEL

(Page 58)

Portugal – 18th century – early

Sculpture in gilded polychrome wood, with estofado decoration, punched

H. 193 cm x W. 145 cm x D. 148 cm

ES.SA.1.024 esc

Church of São Francisco, Estremoz

An excellent example of high Baroque sculpture, this St Michael the Archangel, in his function as weigher and leader of souls, is notable for its harmonious proportions and its technical and decorative mastery, both in terms of its robust and classic anatomical characterisation and in terms of its complex play on light and the fine modelling of clothes. Undoubtedly the product of a workshop, its design follows a model of composition derived from the San Michele Arcangelo, by Guido Reni, from 1635, visible in the staged gestures and the launch of the draperies. The body describes a curve, following the inclination of the head towards the scales that he holds delicately with one hand and the higher and set back position of his foot, balancing on asymmetrical clouds. Right arm raised, holding the staff of a cross standard. He is framed by large open wings with raised feathers, individualised by the naturalistic volumes and uneven dimensions. The Roman legionnaire's costume is enriched by varied decorative language, using different techniques.

Given the stylistic features and chronology of this piece, in accordance with the period of refurbishment of the now demolished parish church of Santo André, we believe that it would have been part of the altar of Almas do Purgatório (Souls in Purgatory), which had a confraternity and was the fourth of seven altars in that church. The original 15th-century church, which was already a complete ruin in 1670, was totally remodelled between 1679 and 1725¹, under the patronage of the commanders of the Order of Avis² – Luís de Lencastre (1688-1704)³ and Pedro de Lencastre (1704-1752), respectively the 4th and 5th counts of Vila Nova de Portimão, where 80,000 *cruzados* were applied (Costa 1961, p. 131).

Their action was also felt in other artistic commissions, such as the high altar retable⁴ of the church of Santa Maria in Estremoz, or the retables side of the shrine of Nossa Senhora da Boa Nova, in Terena, dating from c. 1706. SN

¹ Dates taken from the Gazeta de Lisboa (No. 50-20-11-1725, p. 399), which notes that the total value of the work was 90,000 *cruzados* and reports that sumptuous celebrations marked this event.

² Estremoz was a benefice of the Order of Avis, dependent on the count of Vila Nova de Portimão, its *comendador-mor*. It was known as the great benefice of Santa Maria and gave 16,500 *cruzados* and six

ninths of its fruits (Costa 1961, p. 116).

³ The first dates indicate the year in which they succeeded the previous *Comendador-mor* of the Order of Avis.

⁴ Described in this book.

ST JOHN OF GOD

(Page 60)

Portugal – 18th century – early

Sculpture in gilded polychrome wood, with estofado decoration

H. 143 cm x W. 73 cm x D. 47 cm

ES.SA.1.026 esc

Church of São Francisco, Estremoz

St John of God was born c. 1495, in Montemor-o-Novo where, in the early 17th century, his veneration began with the construction of a shrine in the house where he was born (Borges 2007, p. 323), and undoubtedly intensified after his canonisation announced in a papal bull from Innocent XII in 1691. Devotion to this saint was particularly strong in hospitals, and this was the case in Estremoz. Originally from the church of the Hospital Real de São João de Deus¹, its presence on the high altar of the church of São Francisco was first noted in 1787, with the indication that it “belongs to the soldiers of this garrison” (Inventário 1787, p. 127). It is an image of great character and realism (Soalheiro 2000, p. 493), in a staged pose slightly turned to his right, in which he contemplates the pomegranate surmounted by a cross held in his right hand. This iconographic attribute, alluding to the city of Granada where he settled and founded a hospital, together with a Patriarch's cross, now lost, are the oldest attributes with which he is represented in sculpture (Borges 2007, p. 353). The broad and individualised face, almost a portrait, is enlivened by short, well-sculptured curly hair, falling casually on his forehead. Particularly notable are the carefully modelled hands with marked veins, and the absence of a tonsure. Although beardless he has slight incisions on the angles of his face, below the ears, on his lip and chin, with contrasting polychromy. He is wearing a dark brown habit with a hood, and scapular in wrinkled folds distinguished from the mantle and hanging to his left. Estofado decoration of cartouches and foliage, with small stylised flowers, the motifs enhanced by punching, and gilded borders with stylised flowers. The lower border of the tunic is wider and asymmetrical, with more complex motifs.

To date only four representations of St John of God have been found in the Archdiocese of Évora², a number probably justified by the lack of attributes or any other symbols. Notable is a record, from 1738, with an engraving granting indulgence, which, besides its iconographic interest, reflects the charitable nature of the patriarch “Medalha Prodígiosa do Caritativo Patriarca / S. João de Ds. adevogado das enfermidades como se manifesta pelos passos da sua a-/dmiravel Vida. (...)”. SN

¹ First foundation in 1670 and last in 1720 (Costa 1961, p. 129)

² EV.AN.5.027 pin, BO.BA.1.007 esc, BO.SN.4.002 esc, EV.SE.2.006 odv

ST ELIJAH

(Page 62)

Portugal – 18th century - first half

Sculpture in gilded polychrome wood, with *estofado* decoration, punched

H. 84 cm x W. 57 cm x D. 40 cm

ES.SA.3.002 esc

Church of Anjo da Guarda, Estremoz

Elijah (St Elias), prophet and hermit from the 9th century bc, lived during a period of religious turmoil, in particular due to the persecution of Christians resulting from expansion of the worship of Baal. The first confrontation, on Mount Carmel, inspired on the main attributes associated with Elijah – the flaming sword, alluding to the fire brought down from heaven to fight the heresy. A central figure of the Old Testament, he stands out for his decisive action to assert the Lord as the only and absolute God, and is associated with various miracles, including the first resuscitation in the bible. He was the mythical founder and patron of the Order of Carmel, probably through geographic correspondence between where the prophet lived and where the Order was founded. According to Louis Réau, in 1659 the mystic John of St. Samson classified the Carmelites as “true sons of Elijah” whose members intended the saint to be depicted in the habit of the order.

St Elias is an evidently erudite Baroque sculpture, with well proportioned and highly dynamic volumes, an individualised and detailed treatment of the hands and face, exhibiting an advanced age. The gesticulating pose, with the saint turned to his right, is determined by the flaming sword held in his hand, conditioning the movement of his head and the flexion of his right leg. His left arm holds a church, probably alluding to his incessant defence of God¹. He is wearing a Carmelite habit, comprising the conventional garments and colours of the order, and notable details include the placing of the scapular floating to his left, coinciding with the direction of his beard, contrary to the movement of his body. The clothes enhanced by abundant punched and polychrome *estofado* decoration, in the style of the period.

Its provenance from the Convent of São João de Deus (Espanca 1978), in the Real Hospital de São João de Deus, appears to be confirmed by the institution of the Confraternity of Nossa Senhora do Carmo on 28 June 1729, raised to a 3rd Order in 1732², and it was probably produced between these two dates. Its perfect concordance with a sculpture of St Teresa of Ávila, great reformer of the Order in the 16th century, transcends the symbolic plan through clear sculptural and decorative affinities. SN

¹ This attribute, omitted by Louis Réau, appears in other depictions in the Archdiocese, namely the 17th century painting in the Church of São Mamede in Évora (EV.MA.1.001 pin), where he is accompanied by St Teresa and the Christ Child.

² ES.SA. Ordem Terceira do Carmo, Estatutos da Ordem Terceira do Carmo, 1729-1786, ES.SA./OTSCEs/02/Liv.238.

ST CRISPIN AND ST CRISPINIAN

(Page 64)

Portugal – 17th/18th century

Sculpture in gilded polychrome wood, with *estofado* decoration

H. 100 cm x W. 43 cm x D. 42 cm

H. 99 cm x W. 40 cm x D. 34 cm

ES.SA.1.011/1-2 esc

Museum of Sacred Art (Church of Congregados), Estremoz

St Crispin and St Crispinian, Roman brothers of noble origin, persecuted during the reign of Diocletian, preached the Christian doctrine by day and worked as shoemakers at night, a trade associated with the lowest social levels. According to Vitor Serrão (2007, p. 121), their worship flourished in the Middle Ages and was of special importance in Lisbon where the siege by the Moors in 1147 was raised on 25 October, the feast day of these martyrs. He also notes that the tradition of offering presents to loved ones at Christmas summarises one of the miracles associated with them – one Christmas they found refuge in the house of a widow and offered her son a pair of shoes which, the next day, appeared full of coins.

They endured many types of torture, some specific to the shoemaker's profession, others that could be called common torture (Réau 1995-2000, p. 348), but they always came through unscathed. They were beheaded in 286 and were considered a model of life and consecration of salvation through martyrdom.

The patrons of shoemakers from Estremoz reveal some lack of proportion and rigidity in their carving, in two sculptures of identical posture, attire and decoration. The frontality and rigid depiction are not balanced by the excessive and rigorous folds of their clothing, nor the flexion of their right legs. They would have originally held objects in each hand, but currently one holds a curved knife (a shoemaker's tool) in his right hand, while the other holds a martyr's palm leaf in his left hand. Their left hands rest on the end of their mantles which are thrown over their left shoulders, cross the front and are caught over their arm. Their elongated rectangular faces, emphasised by the shape of the forehead, are framed by beards and sloping moustaches. They are both wearing a short tunic, with a collar and V-shaped neckline, that covers, at knee-height, the tops of tall black boots, with worn *estofado* decoration. Normally St Crispin is depicted as older and taller than St Crispinian, the diminutive of the first name (Réau 1995-2000, p. 349).

In the Archdiocese of Évora there are few signs of their veneration, only two reliquaries¹ and two altars, both supported by Brotherhoods, one with a chapel in the church of Santo Antão and another in Estremoz, where these images are from. In this church, known now as Anjo da Guarda, can still be found the private sacristy of the Brotherhood marked by two tablets; the most recent dated 1769 is framed by tools. Although there is no information available on this brotherhood, we know that it had few resources. (Coast 1961, p. 132). SN

¹ One from the 17th century in silver, in the church of Santo Antão in Évora, and another carved gilt reliquary from the chapel of Relíquias in Évora cathedral.

PANEL OF TILES

(Page 66)

Portugal – c. 1630

Polychrome faïence (blue, green, ochre, yellow and manganese)

H. 196 cm x W. 182 cm

ES.SA.1.011 azu

Church of São Francisco, Estremoz

The fashion for ornamental panels in the history of Portuguese tiles – known as *brutesco* (*grotesque*) tiles¹ – arose in the early decades of the 17th century, reaching its peak around 1630. From that period are two of the most representative panels of this type: the panels from the grand staircase in the former convent of Saúde in Lisbon – today the Tile Museum -, and those on the chancel walls in the church of Espírito Santo, in Évora, dating from 1631.

Particularly notable in the ceramic panel that decorates the chancel of São Francisco is this panel, with decoration that develops symmetrically, on a vertical axis, based around the central cartouche, with its scrolls and naturalistic motifs, centred by a swag of foliage and fruit, flanked by two boys who hold ribbons with tassels. The upper half contains a bust, masks and scrolls of the previous type, on which are perched two facing birds.

Around the edge is a frieze that probably was part of the original commission, followed of another (F-10), of the *guilloché* type, a border of geometric motifs, combined with ribbons of the previous type (C-80), and another border at the top, with elongated ovals, more spaced out.

According to J. M. dos Santos Simões (1997, v. II, p. 213-214) this chapel displays one of the finest sets of *brutesco* tiles in the Country, dating from c. 1630, “evidenced not only in the painting technique but also in the additional decoration – borders and bars [...] from the same workshop and era as the tiles in the church of Nossa Senhora da Graça, Divor (Évora)”. One those tiles, the painter used cartouches typical of Flemish *ferronnerie*, and some zoomorphic figures, creating a decorative level different from that used in São Francisco in Estremoz, a solution conditioned by the architectural setting, which here is on a majestic scale. PV

¹ According to the *Vocabulário Português e Latino* (1712 vol. 2, p. 199-200) *brutesco* designated “(termo de pintor) Outros dizem Pintura bruta, & he; consta de satyros, veados, passaros, arpias, meninos, com folhagens, flores, frutos, &c. & em razão dos animais que representa, he chamada *Brutesco*, *Promiscua*, *animalium*, *aliarumque rerum pictura*”.

For J. M. dos Santos Simões (1997 v. I, p. 189) “*Brutesco* appears be a corruption of *grotesco* [...] transposition into Portuguese of *grotesche*, an Italian word which, in artistic terminology, has designated, since the 16th century, all ornaments more or less inspired by the decorations of Pompeii, that Raphael and his disciples popularised on the ornamentation of the Vatican *Loggia*”.

THE MIRACLE OF THE ROSES

(Page 68)

Policarpo de Oliveira Bernardes (?)

Portugal – mid-18th century

Polychrome earthenware (blue and manganese)

H. 126 cm x W. 173.5 cm

ES.SA.1.008 azu

Church of São Francisco, Estremoz

Isabel (Elizabeth) of Aragon, the wife of Dinis, the troubadour-king, better known in Portugal as Rainha Santa Isabel (Queen St Elizabeth), became a legend due to the miracles attributed to her, including the famous miracle of the roses.

According to legend, the king, warned by a courtier, heard that his wife distributed alms to the poor. On a cold January morning, the monarch tried to surprise the queen in this pious act, asking her what she was carrying in her mantle. When questioned by the king, Isabel replied that they were roses to adorn the altars of Santa Cruz, and she opened her mantle – which she knew contained only coins –, only to show the roses of the eternal legend.

The composition depicts Isabel, on the left of the viewer, showing the roses as she opens her mantle, watched by Dinis, who is wearing a long mantle with an ermine cape, a sceptre in his right hand while his left hand is hidden. The miracle is depicted at the entrance to a building, with landscape and a walled area in the background. Particularly notable in this depiction is the majestic pose of the monarch, contrasting with the obvious serenity of Isabel, reinforced by her halo of sanctity. The panel has a border of trefoil naturalistic motifs, delimited by mouldings.

Túlio Espanca (1978) suggests as a probable origin the workshops of Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778), adding that the panel may have been moved from the former seat of the brotherhood, the chapel of Rainha Santa Isabel, where it would have been part of the original decoration.

Joaquim Torrinha (2004, p. 122), who does not attribute these tiles to Policarpo, suggests that they are from the “great production” period – approximately the second quarter of the 18th century.

What is undoubtedly true is that work of Policarpo was already known in Estremoz, with commissions for the panels in the chapels of Passos, c. 1715-1720, or the lower part of the wall on the main gate of the Convent of Congregados, from 1736 (Meco 1989, p. 83-84).

The possibility of the panel having been moved from the chapel of Rainha Santa does not seem very plausible, given both its harmonious architectural integration in the sacristy of São Francisco and the obvious link to the panel opposite it, *St Francis meeting the Pilgrim of Santiago de Compostela*. It seems more credible that the Franciscans of Estremoz intended to exalt the two major figures of the community: the founder of the Order and one of the most famous Portuguese queens. PV

¹ We know a very similar piece classified as a “rich filigree cross” (Costa; Freitas 1992, p. 146).

THE GRECCIO NATIVITY SCENE AND DEATH OF ST FRANCIS

(Page 70)

Portugal – last quarter of the 18th century

Polychrome earthenware

H.210 x W.440 cm

ES.SA.1.005/5 azu

Church of São Francisco, Estremoz

In the chapel of the Third Order of St Francis are six impressive panels of tiles, with figurative compositions, showing scenes from the lives of the Virgin and St Francis, a late work from the last quarter of the 18th century, which, according to Túlio Espanca (1978), could be produced by artists from Estremoz.

This panel of monochrome cobalt-blue tiles is rectangular, the upper register with a highly ornamented finish, surmounted by urns at either end. Border of friezes and Rococo cartouche that frame, divided by columns, the pictorial compositions. Contrast is created by a polychrome base, decorated with a reserve and blue flower, on a marbled yellow background.

The first scene, on the left, depicts the *Greccio Nativity Scene*, in a composition divided into two planes: in the foreground, St Francis presents the Child in his arms, who came to life during the celebration. In the background is a nativity scene, a depiction inspired by the recreation staged by the saint.

The second composition, the *Death of St Francis*, depicts the body of the saint surrounded by Franciscans at prayer. Over them, three angels lead St Francis's soul to heaven.

Of the vast iconography of St Francis of Assisi, the episode of the *Greccio Nativity Scene*, in 1223, is considered the source of Christmas nativity scenes. However, this custom had already existed in the West two centuries before St Francis. In *Santa Maria Maggiore*, Rome, there was a permanent nativity scene, the church being known as *Sancta Maria ad praesepe* because it held fragments of the crib from Bethlehem (Réau 1997, b. 2, vol. 3, p. 555).

This scene, painted in a fresco by Giotto in the basilica of Assisi (c. 1296-1304), differs from the narrative of Thomas of Celano – the first official biographer of St Francis –, by recreating the miracle within the palatial interior of the Greccio castle, rather than in the cave that he referred to. In this panel created by local artists, the painter used a similar layout, although in a two-part composition. However, there is an element common to both works of art: St Francis is wearing a dalmatic, as a deacon, singing the Holy Gospels and inviting those present to sing eternal joys, thus celebrating the rebirth of the Christ Child in their hearts. PV

PANEL OF TILES WITH FIGURATIVE COMPOSITION

(Page 72)

António de Oliveira Bernardes

Portugal – c. 1718-1719

Earthenware

H. 770 cm x W. 504 cm (approx.)

ES.SA.4.001 azu

Church of Nossa Senhora da Consolação, Estremoz

This panel of cobalt-blue monochrome tiles covers the wall of the chancel, on the Gospel side, and is part of a set that includes the panel on the opposite wall and the decoration on the chancel arch.

The lower level, limited by the door, comprises an architectural socle, pilasters and mouldings, ornamented with scales, acanthus leaves, putti atlantes and mouldings. The lobed central cartouche is moulded by volutes with scalloping and angels at the ends.

The second pictorial level contains eight panels of figurative compositions, centred by a window, divided by bars of acanthus-leaf scrolls. Below, the three juxtaposed panels depict scenery with a burning book [PLACIVS]; an exterior with scenery and architecture, centred on a crowned heart pierced by an arrow, on a book; the last panel, identical to the first, presents the inscription [MANES] on the book.

Above them on the left is a panel depicting an exterior, *St Augustine washing the feet of Christ the pilgrim* who utters the words: MAGNE PATER AVGOSTINE. The panel next to the retablo depicts *St Augustine and the child who wanted to empty the sea with a shell*, under a portrait of the Holy Trinity, a scene alluding to an episode in the life of the saint, in the explanation of this Mystery.

Below the ceiling, in the central panel is the *Coronation of the Virgin*, flanked by two angels at prayer.

This commission for the chapel of Agostinhos conveys an anti-heretical message, alluded to in the inscriptions. They refer to Matthias Flacius (1520-1575), a Lutheran reformer, and to Manichaeism, considered a Christian heresy, a philosophy taught by the Persian prophet Mani (3rd century) – or Manes –, as opposed to the love of Christ, who “wounds and crowns”, as expressed in the wounded and crowned heart, motif of the *emblema sacra* circulating at the time¹.

The corresponding panel on the Epistle side reinforces this catechistic pattern, referring to Donatus [DONATVS], Bishop of Carthage (313-347), founder of Donatism, which St Augustine fiercely opposed, and Arius (256-336), founder of Arianism. It is to be noted that in the saint's iconography there is a recurrent theme of burning Manichaeist and Arian books.

The panels have been attributed to António de Oliveira Bernardes (c. 1660-1732). Túlio Espanca (1978) having no doubts and dating the tiles to c. 1718, with José Meco in agreement (Meco 1989, p. 80). In 1718 work was carried out on the church, at the expense of the religious community and of various laymen, including the *morgado* and captain Francisco Rodrigues Antas.

On these panels, Joaquim Torrinha wrote that “they are frequently attributed by researchers to the Bernardes (father and son, which I believe correct). In fact the cartouches were extracted from the same workshop cartoon that was used in another panel signed by Policarpo, in the church of Mercês, in Lisbon”, indicating as likely date the year 1719 (Torrinha 2004, p. 122-123). This dating is not unrelated to the emblem that adorns the church portal – a heart pierced by arrows –, and the date 1719, which probably corresponds to the end of the work during the reign of João V.

Torrinha also notes the presence of what he calls “bunches of greenery”, on more than one panel, characteristic of exteriors by this painter, which he had already observed in other locations and which, among other formal and technical characteristics, justify the attribution of these works to António de Oliveira Bernardes (Torrinha 1999/2000, p. 238).

We can thus conclude that this is one of the masterpieces of tile work in Estremoz, an invaluable testimony of the presence in this city of a man who was probably the most notable painter of tiles in 18th century. PV

¹ Francesco Pona – *Cardiomorphosios: sive, Ex corde desumpta emblemata sacra*. Verona: [s.n.], 1645. Available at <http://warburg.sas.ac.uk/mnemosyne/DigitalCollections.htm>

TOMB OF VASCO ESTEVES GATUZ

(Page 74)

Évora (?) – last quarter of the 14th century

Sculpture in white Estremoz marble

H. 152 cm x L. 215 cm x W. 118 cm

ES.SA.1.001 tum

Church of São Francisco, Estremoz

Heraldry: Arms of Gato, on curved shield, [or] two cats passant, one over the other; bordure [gules] charged with twelve crescents argent.¹

Tomb in the form of a parallelepiped on a masonry base that includes two lions, on which it would have originally rested. The front displays a low-relief with hunting and falconry scenes, flanked by the arms of the deceased.

On the tomb lies the figure of the knight, wearing a mantle with folds, holding a sword. The head rests on three cushions and the knight has a long beard. On his right, kneeling, is the figure of an angel; at his feet are two dogs.

Placed today in the 2nd bay of the right side aisle, it had originally been placed, until the 1760s, in an aedicule between the apsidal chapel of Santo António and the altar of Nossa Senhora do Amparo. It was then moved its current position at the expense of the Brotherhood of the Third Order of St Francis, when the original chapel, previously erected in the convent cloister, was transferred².

Túlio Espanca (1978) attributes this work to an anonymous master of Évora from the late 14th century. Also attributed to this same workshop are the tombs of Fernão Gonçalves Cogominho (d. 1364)

and the Bishop Pedro IV (ca. 1340), in Évora Cathedral, a model that Vasco Esteves Gatuz referred to in his final will.³

However, the tomb of the squire of Estremoz is distinguished from this one by following the fashion set in Europe by Emperor Frederick II (1194-1250).⁴ In Portugal the tomb of Fernão Sanches (d. 1329), bastard son of king Dinis, now in the Convent of Carmo in Lisbon, was probably the first to present hunting scenes – on horseback and falconry –, which can also be found on the funeral monuments of the knight Gomes Martins Silvestre⁵, in the parish church of Monsaraz, or those of the counts of Barcelos from ca. 1350, in São João de Tarouca, where the hunting scenes are similar to models from the Late Roman Empire, probably French.

This tomb, as well as the chapel of Dom Fradique de Portugal, has been classified as National Monuments since the 1920s, and this classification was extended to the whole religious building in the second half of the 20th century. PV

¹ It is to be noted that classic representation of these arms presents eight crescents on the bordure, and not twelve, as seen here.

² The parish records, of 1758, note “Entre este altar [Nossa Senhora do Amparo] e o de Santo António, está hum tumulo de pedra metido no grosso da parede, com as armas dos Gatuzes, no qual esta sepultado Vasco Esteves Gattuz, que faleceu no anno de 1401 da hera de Cezar – he o ano de Christo de 1363. E junto deste tumulo esta sepultada sua mulher, Margarida Vicente, que faleceu alguns annos antes. E ambos tem annal de missas no dito convento» (Costa 1961, p. 123).

³ The will of Vasco Esteves Gatuz, who had a house in Sousel, ordered the tomb to be made, “moimento muito honrrado que seja feito e ordenado da obra e feitura que he ho moimento do Degollado que esta em Evora”. This document is from 5 April 1363, with an apostil eight days later (Costa 1961, p. 22).

⁴ Frederick II (Jesi, Province of Ancona, 26 December 1194 – Castel Fiorentino, Apulia, 13 December 1250) was King of Sicily (1197-1250), King of Thessalonica, King of Cyprus and Jerusalem, King of the Romans, King of Germany and Holy Roman Emperor (1220-1250). He was the author of a celebrated book that strongly influenced the art and manners of the nobility, entitled *De arte venandi cum avibus*.

⁵ Knight of Queen Beatriz, the wife of Afonso III, died in the late 13th century.

RELIQUARY CROSS

(Page 76)

Portugal – first half of the 17th century

Cast silver and silver gilt, punched, incised, burnished, raised; glass

H. 42.5 cm x W. 24.5 cm x D. 9 cm

Weight 1091.8 gr

ES.SA.1.004 our

Museum of Sacred Art (Church of Congregados), Estremoz

White silver reliquary cross. Raised rectangular base, decorated with burnished arabesques of naturalistic motifs, on a punched background. Lower level of the cross comprising a rectangular plinth, decorated in the centre with scrolls and moulding with incised ornamentation.

Latin cross, with moulding decorated with geometric elements all around and decoration with foliage S-scrolls. It has three inset coloured paste stones: one on the upright and the other two on the arms. The intersection of the arms of the cross, framed by a silver gilt crown of thorns with four small finials on the cardinal points, contains a small cruciform relic of the Holy Cross. The ends of the arms and of the upright have turned finials.

According to Túlio Espanca, the reliquary cross was offered to the “Convent of São Francisco by the bishop of Oporto Fr. José Maria de

Fonseca e Évora, in 1743” (Espanca 1975, p. 134). The offeror, bishop of Oporto from 1739 to 1752, the year of his death, was also a General of the Order of Friars Minor and Minister Plenipotentiary of João V at the Holy See, where he was both a diplomat and a patron of the arts (Quieto 1994, p. 68). The possibility of this relic having been brought from Italy can therefore not be excluded.

The relic of the Holy Cross was one of the most important in Christianity. The spreading of the legend of the (re)discovery of the Cross in the *Legenda Aurea* (Réau 1995-2000) in the 13th century encouraged dioceses and parishes to obtain fragments of the venerated relic. It was commonly placed on an altar or used in processions to be adored by the faithful and in the Archdiocese of Évora there are numerous reliquary-crosses from different eras and of different types. JM

CHALICE-MONSTRANCE

(Page 78)

Portugal – last quarter of the 17th century

Cast silver and silver gilt, punched, incised, burnished, raised

H. 67 cm x D. 18 cm

Weight 1262.4 gr (Chalice), Weight 2402.2 gr (Luna)

ES.SA.1.008 our

Museum of Sacred Art (Church of Congregados), Estremoz

Inscriptions: “Mãe de Cristo” (Mother of Christ) [tempietto]

“I.H.S.” [base and dome]

Silver gilt chalice-monstrance comprising two parts that fit together: a chalice and a monstrance with architectural finish. The chalice has a circular base, raised in two convex levels: the first filled with a chain of circular *ferronerie*, with stylised flowers and naturalistic fleur-de-lys elements; the second register is decorated with the instruments of the Passion of Christ, also surrounded by *ferronerie*.

Baluster stem, with disc-shaped knops, decorated with gadrooning. Tulip-shaped cup, with outer cup covered with gadrooning, with five hooks around it for hanging bells.

The luna fits onto the chalice, with the lower part decorated with a row of gadrooning, and engraved on one of the sides is the inscription: “Mãe de Cristo” (Mother of Christ). The *tempietto*, with two pairs of classical columns, surmounted by pinnacles that frame a semicircular lunette-socket in the form of a cherub. These columns support a moulded entablature, decorated with naturalistic elements and surmounted by a dome decorated with *ferronerie*. The dome is incised with the monogram I.H.S., repeated twice. Attached under the column plinths are four small bells.

The top is surmounted by a lantern, with decoration identical to the entablature and gadrooning, surmounted in turn by a Latin cross, with spheres on its ends.

This piece of Mannerist goldwork, of a restrained design, used in solemn ceremonies at the former church of Santo André, and dated by the historian Túlio Espanca to “around 1590” (Espanca 1975, p. 135), is

based on a type of ceremonial goldwork that was widely distributed and accepted in Catholic Europe, especially in the post-Tridentine period. JM

SALVER

(Page 80)

Lisbon – 17th/18th century

Repoussé and chased silver

H. 3.5 cm x D. 19.5 cm; Weight 148.2 gr

ES.SA.1.035 our

Church of São Francisco, Estremoz

Marks: FMA-L-20 – silver hallmark, of an unidentified Lisbon assayer, dated from the late 17th century – c. 1720; FMA-L-214 – unidentified Lisbon maker’s mark, dated from the late 17th century – c. 1750 (Almeida 1995, p. 78, 115).

Of all the Baroque silverwork from the late 17th century – the period from which this piece dates –, and the first half of the 18th century, salvers are the objects that have survived in larger numbers, perhaps due to the fact that they were a favoured subject at the time, especially in secular silverware. They include two major groups: one presenting one framed central motif surrounded by a border of naturalistic motifs, while in the other group the central motif is circumscribed by animal and plant figures (Sousa 1998, p. 13, 14).

This circular, slightly concave salver has a wavy rim. Centre framed by a garland of acanthus leaves containing a winged heart, over acanthus-leaf motifs, bathed by the Sun and targeted by two arrows. The sides are filled with eight quatrefoil reserves that contain fleurons of acanthus leaves, surmounted by similar motifs.

The emblem appears to refer to love between two people, thus representing the Sacrament of the Marriage. However, it could also be a symbolic representation of the eternal fight between sacred love and profane love, a challenge to which the hearts of the faithful are exposed, influenced by the imagery of the *Song of Songs* (Franco; Casella 1989, p. 690).

From the same silversmith we know another *marriage salver*, on which the central medallion presents a pelican with a heart – symbol of abnegation – surrounded by floral motifs, whose stalks suggest twisted buds (Leilão 2005, p. 132).

On another salver in the church of São Francisco the motif of the heart targeted by arrows is repeated, distinguished only by the decorative *tondo* that surrounds it. A painting from approximately the same period in the Convent of Santa Clara in Évora also contains this theme, figured by a lady who debates between sacred love and profane love, represented by Christ and by a cupid (Freire 2003, p. 246).

In a period of counter-reformation, with a profoundly catechistic artistic programme, this piece is of particular importance, with the silversmith using a somewhat curious way to depict an allegory that was already known in painting. PV

HALF SET

(Page 82)

Portugal – second half of the 18th century

Cast silver, rose-cut topazes

H. 7.3 cm x W. 30 cm x D. 1.5 cm (necklace)

H. 5.8 cm x W. 4.5 cm x D. 1.9 cm (earrings)

ES.SA.1.046/1-3 our

Museum of Sacred Art (Church of Congregados), Estremoz

Half set comprising a necklace and a pair of earrings, with a silver mount, set entirely with yellow and pink topazes. The stones are cut in rose style, which is quite unusual¹.

The central part of the necklace is formed by a stylised bow, with three larger gemstones. Below the central body hang three tear-shaped drops, the central drop larger, as was usual.

The upper part of each earring is decorated with a stylised bow, similar to the bow described for the necklace, and a rounded central stone. The lower parts are also adorned with three hanging tear-shaped drops, of a smaller size.

It is typical of a jewel of erudite design, with pure lines, of great decorative effect due to its tones and brilliance and also to its notable composition and technical quality. JM

¹ Information provided by Rui Galopim de Carvalho.

ECCE HOMO

(Page 84)

Portugal (?) – second half of the 18th century

Oil painting on canvas; gilded carved wood, polychrome with estofado decoration

ES.SA.2.001 tal

Church of Nossa Senhora do Socorro, Estremoz

He was oppressed, and he was afflicted, yet he opened not his mouth: he is brought as a lamb to the slaughter, and as a sheep before her shearers is dumb, so he openeth not his mouth. (Isaiah 53:7).

The theme of *Ecce Homo*, or *Senhor da Cana Verde* (Lord of the Green Cane) spread from the 15th century as a pious theme to encourage meditation among the faithful. Christ was represented with a crown of thorns, a purple mantle and a green cane sceptre in his tied hands, a rope round his neck and clear marks of flagellation (Réau 1996, book 1, vol 2, p. 478-479). Although initially the compositions exhibited an image of the Saviour, accompanied by other figures, on a plinth, or at the top of steps, the theme was subsequently individualised, which led to applications of this type, common to images or sculptural busts.

The composition, in an oval format, depicts a bust of Christ, with his head turned to the right, looking upwards, crowned with the crown of thorns. On his left cheek is a wound. Divided beard and hair falling in locks over his shoulders, which are covered with a purple mantle. The rope can be seen round his neck. The painting has a richly carved frame, suggesting a royal pavilion, surmounted by

an arched crown. The draperies are suspended with garlands of flowers and tassels that correspond, at the base, to two crossed branches caught by a bow of wavy ribbons.

This *imago pietatis*, which Túlio Espanca (1978) considered Spanish in character, from the second half of the 18th century, can be related to production in Granada that followed the school of Alonso Cano (1601-1667), or even to a work by Murillo (Seville, 1617-1682), now in the Prado Museum, in Madrid. It is also paralleled by a painting by Luis de Morales (1520-1586), in the Prado Museum, and another by Antonio Correggio (1489-1534), in the National Gallery in London.

Although this particular *Ecce Homo* is distant from the strict composition or anatomical treatment common to the works of the great masters, it has a clearly sweet face and smoothly painted flesh tones, enhanced by the luminous effect which the halo around Christ's head merely emphasises. This effect is strengthened by the expression of suffering of the dying Christ, although the image does also reveal a certain peace.

If we add to the dramatic quality of the pictorial composition, preserved in its original form, the rich carving work¹, which provides an exuberant contrast to the painting, we can conclude that this is a highly successful combination and of a certain rarity in the context of the religious heritage of Estremoz. PV

¹ This frame corresponds to another similar frame on a painting of the Virgin, of the same type, also to be found in this church.

CONFESSIONAL

(Page 86)

Portugal – last quarter of the 18th century

Carved and painted wood; indented and chased brass

H. 195 cm x W. 90 cm x D. 80 cm

ES.SA.1.005 mob

Church of São Francisco, Estremoz

Block-shaped confessional, on the vertical, with a moulded base and pilastered corners. Lower door on the front, panelled, surmounted by a curved, moulded cornice. Oval grating, in brass, open with quatrefoils chequered openings and the monogram of Mary, in a naturalistic style, under a star – *the stella maris* – and an arched crown.

The sides, also panelled, have lattices of floral design, with rocailles and pediment segments. The sides are surmounted with volutes, decorated with acanthus-leaf motifs. Panelled back, with a seat and armrests either side. The cornice, formed by two facing S-scrolls, is surmounted by an acanthus plume.

This piece of liturgical furniture is one of five similar confessionals from the former parish church of Santo André, which use the arrangement of the closed structure “feitos de modo que o sacerdote possa estar assentado de hũa parte & o penitente posto de gíolhos de outra, ficando entre ambos hum repartimento de maneira com grades, ou ralo, per que sómente se possam secretamente ouuir” (*Constituições Synodais*, 1656, fls. 83 and 84). PV

SCAPULAR

(Page 88)

Portugal – first quarter of the 19th century (?)

Polychrome silk thread, velvet, ivory satin; direct embroidery and applied embroidery.

Passenterie and woven braid

L. 1.50 cm x W. 19 cm

ES.SA.1.002 par

Museum of Sacred Art (Church of Congregados), Estremoz

Convent scapular, from the former convent of São João da Penitência, also known as the convent of Maltezas, traditionally attributed to the last nun, who died in 1878, but which, judging by its characteristics and the techniques used, is from the early 19th century at the latest.

Piece in brown velvet, with card backing, with direct embroidery and applied embroidery in polychrome silk on ivory satin. It is long and narrow, and finished with passementerie of two-coloured tassels. The decoration is eminently naturalistic.

This scapular would probably have been used by the Abbess of the convent in over her habit in liturgical ceremonies or ceremonies of utmost importance for convent, and was also a symbol of the Abbess's authority and jurisdiction.

It is decorated with eight small panels on the Passion of Christ, rich in symbols: the column where he was whipped, the cloth with the printed face of Christ, known as the veil of Veronica, the jug of water used by Pilate to wash his hands, the tunic that the Roman soldiers drew lots for, the cock recalling Peter's denial, etc. A whole collection of Christological symbols, intended to create a suitable atmosphere of solemnity, piety and gravity in the presence of the Passion of the Son of God. One of the panels, the third from the bottom, has interesting symbols, since it contains the "Tree of Life", which symbolises the regenerating virtue of Christ, compared with death, as well as the crown of thorns, the tunic and the dice which are of key importance among symbols related to this theme (Réau 1995-2000, p. 480-532).

It is to be noted that there is another very similar scapular, from the same convent and now in the possession of the Misericórdia of Estremoz (SCME 32), known incorrectly as "Estola das Maltezas", with a date attributed to the eighteenth century (Ruas 2002, p. 160). JM

LAVABO

(Page 90)

Portugal – last quarter of the 17th century

Estremoz Marble

H. 273 cm x W. 184 cm x D. 38 cm

ES.SA.4.001 equ

Church of Nossa Senhora da Consolação, Estremoz

Lavabo mounted on the sacristy wall in the church of Nossa Senhora da Consolação, with pure lines, is an example of the artistic stonework characteristic of Estremoz, as well as the quality of marble

from this region.

Wide, rectangular bowl, with moulding, with an apron decorated with oval motifs. The back plate is rectangular, with two curious anthropomorphic masks with taps in their mouths, in the centre. There is a third, more recent, tap between the two masks. Either side of the back plate, as if supporting the upper part of the lavabo, are columns and scrolls with volutes.

Triangular fronton, resting on entablature, with decorated frieze and cornice, defined by two facing scrolls, surmounted by two pinnacles topped by spheres. In the centre is a Latin cross, with baluster arms.

The lavabo, as a water basin, for the preparatory ablution of the Eucharistic celebration" (Guedes 1998, p. 96) is an element always present in sacristies. This work in stone probably dates from the late 17th century and was commissioned by the brotherhood of Espírito Santo, an institution closely linked to and involved with this church. PV

OUR LADY WITH THE CHILD

(Page 92)

Portugal – 16th century – second half

Sculpture in gilded polychrome wood, with estofado decoration

H. 77 cm x W. 30 cm x D. 25.5 cm

ES.SP.1.004 esc

Church of São Pedro, Evoramonte

16th century image of Our Lady with the Child that reflects the growing devotional nature of images, with smaller dimensions and carved in wood, a tendency consolidated in subsequent centuries. The hieratism and frontality of its attitude are attenuated by the insinuated curvature of the body, the continued inclination of the head and advance of the leg and the central positioning of the Christ Child. He is sitting and leaning on his Mother's left arm, in an attitude of ecstasy reinforced by the raised gaze and hand placed on his chest, his foot resting on his Mother's wrist. The tenderness between the two is evident in the reciprocal exchange of caresses, the mother affectionately holding the Child's left foot, while he caresses her other hand. The strong symbolism and growing humanisation of depictions of the divine, found since the late Middle Ages, are demonstrated in the melancholic beauty of the Virgin and, above all, in the complete nudity of the Child, emphasising his human nature and the doctrine of the Incarnation. This model is derived, although not directly, from a formula common in 14th/15th century Flemish painting, known as *ostenatio genitalis* (Higuera 2005, p. 471). Although damaged, the clothes of Our Lady show a dense naturalistic pattern structured on the vertical, visible on the back of the green mantle. The draperies flow in abundant parallel and rounded folds, clearing showing the flexion of her leg and volumes of her foot, the dress flowing onto the base. Image set on a red rectangular base forming a box, with moulding and a cherub on the front. SN

DALMATIC

(Page 94)

Italy – mid-16th century (velvet on orphreys); Italy (?) 17th century (damask body); 18th/19th century (damask sleeves)

Polychrome silk thread; linen thread; silver and silver gilt foil. Velvet brocade (orphreys); damask (body); taffeta (lining); woven braid, short fringe

H. 112 cm x W. 117 cm

ES.SP.003/1 par

Church of São Pedro, Evoramonte

Trapezium-shaped dalmatic with straight sleeves. Body in crimson damask decorated with lattice of naturalistic motifs and fleurs-de-lys, facing alternately right and left. On the sleeves is another pattern, decorated with large naturalistic motifs. Wide polychrome velvet orphreys, enriched with silver and silver gilt laminated threads. The decoration consists of vases with handles, decorated with gadrooning and scales, with bunches of lilies. On the base of the piece is a larger panel, flanked by two bouquets with thistles. Above it are two juxtaposed panels, with a vertical pattern in which the decoration is separated by two flowering stalks, caught by brackets; and a fourth panel identical to the first. They are divided by braid, in the same fabric, decorated with entwined ribbons – of the *guilloché* type –, with reserves containing small lilies, interspersed with naturalistic motifs. Trimmed the woven braid, short fringe, in crimson and gold thread.

This vestment, forming a pair with another dalmatic, appears to have been made using fragments of a very fine wall hanging of Italian origin, probably Florentine, for the orphreys.

The most luxurious velvets of the 16th century used this technique, known as *velluti alluciolati*, in which the metal threads are longer than the silk pile, forming small sparkling loops. It is also known as velvet brocade, since it is a fabric enriched with gold or silver thread (Frick 2000, p. 98-99)¹.

In this period the theme of vases of flowers, typical of Italian weaving, presents numerous variants that can be observed in velvets and brocatelles, as in the case of a fabric in the Poldi Pezzoli Museum, in Milan (AA.VV. 1999, p. 108-109), or another cloth in the church of Santa Maria Corteorlandini, in Lucca (Devoti 1974, p. 109), on which the central motif of the vases of flowers – here accompanied by zoomorphic ornamentation – is framed by bands with entwined ribbons, like the São Pedro dalmatic.

Until now, the only known example in the archdiocese had been a wall hanging in Évora Cathedral – work of Italian origin in same technique –, probably still from the 15th century, which has now been joined by this pair of dalmatics, testimonies of elegant Renaissance textiles. PV

¹ Brocade is a fabric, normally silk, where the pattern is defined by one or more supplementary threads. On true brocade, the gold or silver thread is confined to the areas of the pattern where it is used, as in the espolinado technique. In the 15th century the term was not used on its own, but appeared qualifying a type of fabric, such as velluto chermisi broccato d'oro e d'argento (V. Herald 1981).

“SEQUILÉ” PENDANT

(Page 96)

Portugal – 18th century

Cast, chased gold; rose-cut diamonds

H. 6.90 cm x W. 3.80 cm x D. 0.80 cm; Weight 16.30 gr

ES.SP.1.032 our

Church of São Pedro, Evoramonte

Portuguese pendant, of the “sequilé” type, of lozenge-shaped structure, with a gold mount finely decorated with chased naturalistic motifs. The main body of the piece has frustoconical settings, as do the five drops.

The diamonds, thirty-nine in number, are harmoniously placed across the whole piece. The central setting has a larger diamond, surrounded by six small diamonds. On the lower part, suspended by a ring, a single drop is framed by volutes and scrolls.

This specific type of jewel, a gold pendant with diamonds, in the “form of a drop”, appeared in Portuguese goldwork in the 17th century and was very popular in southern Portugal. Its manufacture and use, which began in the mid-17th century, were to be popular throughout the 18th century and the first half of the 19th century and influenced popular styles in goldwork (Orey 1995). This work exemplifies the skill of erudite Portuguese goldwork, of which this is an outstanding example from the turn of the 18th century, using gold and gemstones from Brazil.

The stylistic features of this piece, intended to be hung from a ribbon or chain, suggest that it would have been offered to adorn a figure, as the result of a special veneration or vow. JM

FONTES | SOURCES

Biblioteca Pública de Évora. Inventário deste Convento de S. Fº de Estremoz (...) de 18-12-1730, Cód. CLXV/1-23

Biblioteca Pública de Évora. Estremoz, Convento de São Francisco, livro 9.1771.

Biblioteca Pública de Évora. Inventário deste Convento de S. Fº de Estremoz (...), Cód. CLXV/1-24.1787.

BIBLIOGRAFIA | BIBLIOGRAPHY

AA.VV. 1999

AA. VV. - *Velluti e Moda tra XV a XVII secolo*. Milan: Museo Poldi Pezzoli:Skira, 1999.

BORGES 2003

Artur Goulart de Melo Borges - “128. Fragmento de tecido – relíquia”. in *Tesouros da Arte e Devoção*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2003. – “13. Píxide”. in *Tesouros de Arte e Devoção*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2003.

BORGES 2007

Augusto Moutinho Borges - “Iconografia de S. João de Deus. Séculos XVII-XX”. *Almansor*. Montemor-o-Novo. 2ª Série: 6 (2007) 323-375.

CARVALHO 2006

Rui Galopim de Carvalho – *Pedras preciosas na arte e devoção: tesouros gemológicos na Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, D.L. 2006.

CMMOS 1997

Porto. Casa Museu Marta Ortigão Sampaio [org.] - *Colecção de Jóia: Casa Museu Marta Ortigão Sampaio*. [Porto: Câmara Municipal do Porto, D.L. 1997.]

CNCDP 1991

Portugal. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses - *A Expansão Portuguesa e a arte do marfim*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: C.N.C.D.P, 1991.

COSTA 1961

Mário Alberto Nunes Costa - Estremoz e o seu conselho nas “Memórias Paroquiais de 1758”. Coimbra: [s.n], 1961.

DEVOTI 1974

Donata Devoti - *Il Tessuto in Europa*. Milano: Bramante Editrice, 1974.

ESPANCA 1966

Túlio Espanca – *Inventário Artístico de Portugal: Concelho de Évora*. Lisboa: ANBA, 1966, vol. I.

ESPANCA 1978

Túlio Espanca – *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Évora. Zona Norte*. Lisboa: ANBA, 1975, vol. 1.

EUSÉBIO 1999

Fátima Eusébio – “O intercâmbio de formas na Arte Indo-portuguesa: o caso específico da arte da talha”. *Mathesis*. 12 (2003) 57-71. [citado em 2008-10-21]. Disponível em: http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat12/Mathesis12_57.pdf

FONSECA 2003

Teresa Fonseca - *António Henriques da Silveira e as memórias analíticas da vila de Estremoz*. Lisboa: Colibri, 2003.

FRANCO; CASELLA 1989

Anísio Franco; Gabriella Maria Casella - “Amor Sagrado e Amor Profano numa pintura contra reformista do Convento de Santa Clara de Évora”. *Boletim Cultural da Póvoa do Varzim*. Tomo XXV: 2 (1989) 690.

FREIRE 2003

Madalena Vaz Freire - “O Divino Amor vencendo o Amor Profano” in *Tesouros de Arte e Devoção*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2003.

FRICK 2000

Carole Collier Frick, *Dressing Renaissance Florence. Families, Fortunes and fine clothing*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 2000.

GONÇALVES 1986

Flávio Gonçalves - “A «Árvore de Jessé» na arte portuguesa”. *Revista da Faculdade de Letras do Porto*. Porto. 3 (1986) 213-238.

GUEDES (1998)

Natália Correia Guedes (coord.) - *Fons Vitae: Pavilhão da Santa Sé na Expo 98*. Lisboa: Expo 98, 1998.

HERALD 1981

Jacqueline Herald - *Renaissance Dress in Italy 1400-1500*. London: Bell and Hyman, 1981.

HIGUERA 2005

Teresa Jiménez Higuera – “Virgen con Niño [202]” in *Isabel la Reina Católica: una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo: Ed. Grupo Planeta, 2005.

IMPEY 2001

Oliver Impey – “Guarda-jóias” in *O Mundo da Laca: 2000 anos de História*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 122-123.

LEILÃO 2005

Leilão de pintura portuguesa, antiguidades, obras de arte e pratas. Lisboa: C.M.L., 2005.

MECO 1989

José Meco - “Policarpo de Oliveira Bernardes” in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. 1.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

MENDEIROS 1985

José Filipe Mendeiros – *Guia do Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora*. Évora: [s.n], 1985

MENDEIROS 2001

José Filipe Mendeiros – *Património Religioso de Estremoz*. Estremoz: 2001.

MORNA 1993

Teresa Freitas Morna - “Sobre a classificação de marfins luso-orientais” in *No Caminho do Japão: Arte Oriental nas Coleções da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1993.

OREY 1995

Leonor d’ Orey - *Cinco séculos de joalheria: Museu Nacional de Arte Antiga*. 1ª Ed. Lisboa: IPM: Zwemmer, 1995.

QUIETO 1994

Pier Paolo Quieto - “Relações Artístico-Culturais entre Lisboa e Roma”. in *Joanni V, Magnifico: A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V 1706-1750*. [Lisboa]: IPPAR, D.L. 1994.

RÉAU 1995-2000

Louis Réau - *Iconografia del Arte Cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. 6 Tomos.

RUAS 2002

João Ruas [org.] - 500 Anos: Santa Casa da Misericórdia de Estremoz 1502-2002. Estremoz: Santa Casa da Misericórdia, 2002.

SANTA MARIA 1716

Frei Agostinho de Santa Maria - *Santuário Mariano*. Lisboa: Officina de António Pedrozo Galram, 1716, Vol.VI.

SERRÃO 2007

Vitor Serrão - “O retábulo quinhentista da igreja dos santos sapateiros Crispim e Crispiniano, patronos da conquista de Lisboa aos mouros”. *ARTIS*. Lisboa 6 (2007) p. 121-135.

SILVA 1966

Maria Madalena de Cagigal e Silva - *A Arte Indo-Portuguesa*. Lisboa: Edições Excelsior, 1966.

SIMÕES 1997

J. M. dos Santos Simões - *A azulejaria em Portugal no séc. XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

SOALHEIRO 2000

João Soalheiro - “352. São João de Deus” in *Cristo Fonte de Esperança*. Porto: Diocese do Porto, 2000.

SOUSA 1998

D. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa - *Pratas Portuguesas em Coleções Particulares: séc. XV ao séc. XX*. 1.ª ed. Porto: Livraria Civilização, 1999.

TORRINHA 2004

Joaquim Torrinha - “Azulejaria Barroca no Alto Alentejo”. *Callipole*. Vila Viçosa. 12 (2004).

VALENTE 2003

Paulo Valente - “Arca relicário” in *Tesouros de Arte e Devoção*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2003.

Publicação | Publication

Fundação Eugénio de Almeida

Coordenação Geral | General Coordination

Maria do Céu Ramos

Direcção de Projecto | Project Management

Ana Cristina Baptista

Coordenação Científica | Scientific Coordination

Artur Goulart de Melo Borges

Texto | Text

Hugo Guerreiro

Historiador | Historian

Entradas | Entries

Artur Goulart de Melo Borges | Jorge Moleirinho | Paulo Valente | Susana Nogueira

Revisão de Bibliografia e Textos | Revision of Bibliography and Texts

David Baptista | Maria José Barril

Fotografia | Photography

Carlos Pombo Monteiro

Análise Gemológica | Gemological Analysis

LABGEM (Rui Galopim de Carvalho) Sintra

Tradução | Translation

SintraWeb | Neda Bakhshandegi

Design Gráfico | Graphic Design

Albuquerque Designers

Seleção de cor e impressão | lithos and printing

MaisVerniz

© De esta edição: Fundação Eugénio de Almeida

© For this edition: Eugénio de Almeida Foundation

Évora, Setembro 2008 | September 2008

ISBN | ISBN

978-972-8854-31-7

Depósito Legal | Legal Deposit

286584/08

Tiragem | Print run

500 exemplares

AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGEMENTS

Pe. Amândio Manuel Temudo Painha

Don Blas Sierra de la Calle (Museo Oriental de Valladolid)

D. Constantina Silva Babau

Dr.^a Cristina Oswald

Con. Fernando Gonçalves Afonso

Don José Manuel Casado Paramio (Fundación Museo de las Ferias – Medina del Campo)

Con. Júlio Luís Esteves

Dr.^a Manuela Pinto da Costa

D. Maria do Carmo da Visitação Coelho

D. Maria do Céu Rodrigues

D. Maria Cristina Pimpão

D. Maria José Marques Cavaco

D. Maria Laura Ourelo Marques

E INVENTÁRIO
ARTÍSTICO
DA ARQUI
DIOCESE DE
ÉVORA



