

# ARTE SACRA NO CONCELHO DE ALANDROAL

INVENTÁRIO ARTÍSTICO DA ARQUIDIOCESE DE ÉVORA



MILAGRE QUE FEZ N. S. DA BOA NOVA, A JOSÉ FAUSTINO, DA ALDEIA DE FERREIRA,  
FREGUESIA DE S.º A. TÓNIO DE CAPELINS, QUE, REBENTANDO-LHE O SANGUE PEL. VEN-  
E NÃO DEIXAR DE VIVER DURANTE TREZ DIAS, ESTEVE EM PERIGO DE  
A ROGOS DE SUA VIA JOSÉFA DOMINGAS, FOI SALVO NO ANNO DE 1890.



# ARTE SACRA NO CONCELHO DE ALANDROAL

INVENTÁRIO ARTÍSTICO DA ARQUIDIOCESE DE ÉVORA

FUNDAÇÃO  
EUGÉNIO  
DE ALMEIDA





## PRESERVAR A MEMÓRIA PARA LEGAR AO FUTURO

*Existir não é pensar; é ser lembrado.*  
Teixeira de Pascoaes

Quando pensamos em Arte Sacra evocamos sobretudo as telas grandiosas, as esculturas ricamente trabalhadas, os artefactos em metal precioso com pedrarias, em suma, todo um universo de peças originado pela devoção fervorosa de muitos mecenas e criado pelo talento sublime de gerações de artífices, que constitui o espólio nobre das igrejas e outros lugares de culto. Quase nunca nos lembramos da Arte Sacra popular, que discretamente partilha esses mesmos espaços e que encontrou nos ex-votos a sua forma de expressão mais original e mais antiga.

Na sua forma pictórica, de uma *naiveté* expressiva, eles são retratos pungentes das necessidades espirituais e materiais, dos medos, dos sonhos e das aspirações da gente simples que a História muitas vezes tende a ignorar. Na sua humildade eloquente, falam de uma fé que persiste e alimenta a resiliência dos homens perante a adversidade, como um fio invisível que liga a humanidade ao transcendente. E, tal como um espelho, refletem detalhes da vivência quotidiana das pessoas e das comunidades, através da narrativa ilustrada de curas milagrosas, de tormentas vencidas ou de disputas sanadas, entre os muitos, muitos elos da malha intrincada que forma a nossa existência pessoal e coletiva, e que buscamos compreender. É natural, por isso, que os ex-votos tenham vindo a suscitar um interesse que ultrapassa a esfera estrita da religiosidade e se alarga a novos espetros de leitura propostos pela Sociologia, pela Antropologia, ou até mesmo pela Filosofia, entre outras disciplinas do saber.

No seu périplo pelo vasto território da Arquidiocese de Évora, que decorreu entre 2002 e 2014, a equipa de especialistas do projeto de Inventário Artístico identificou, estudou e catalogou inúmeros exemplares desta forma particular de expressão votiva. Dois deles, guardados no Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, em Terena, são paradigmáticos no seu género e foram escolhidos para integrar a presente publicação, dedicada ao Concelho de Alandroal.

É expetativa da Fundação Eugénio de Almeida, promotora do projeto, que o conhecimento produzido em torno destes e de outros milhares de itens das mais variadas tipologias – da pintura à azulejaria, da ourivesaria aos têxteis e até ao livro antigo – venha a induzir a abertura de muitos outros caminhos à investigação académica em torno dos acervos tratados, numa perspetiva plural e multidisciplinar.

Presidiu à realização deste grande projeto de inventariação a vontade institucional da Fundação em aprofundar e qualificar a sua missão no campo cultural, designadamente no que concerne à valorização e divulgação do Património.



Esta vontade encontrou eco na Arquidiocese de Évora e no seu interesse em conhecer, preservar e abrir à fruição pública o seu património artístico móvel. Foi assim que, mercê de um trabalho rigoroso e continuado, foi possível conhecer e dar a conhecer uma parte muito significativa de um património histórico-religioso que constitui uma das marcas mais valiosas da identidade cultural portuguesa e europeia. Pela primeira vez, procedeu-se ao levantamento exaustivo das várias interpretações artísticas que, ao longo dos séculos, têm testemunhado a profunda simbiose entre a Fé, a Tradição e a Cultura das diversas comunidades integradas na Arquidiocese de Évora e que são um dos principais pilares da sua memória histórica.

A inventariação foi o ponto de partida para o conhecimento deste património concreto, tendo em vista a identificação dos vários acervos, bem como a sensibilização quer para a preservação e salvaguarda dos seus valores, quer para a necessidade da sua promoção cultural. Nesta medida o projeto incluiu, desde a sua gênese, uma importante componente de divulgação dos seus resultados, integrada numa estratégia articulada com um conjunto de instrumentos específicos que lhe deram corpo. De entre eles se destaca, pelo seu alcance universal, um *website* que inclui uma base de dados para consulta pública de milhares de fichas de peças selecionadas do inventário; merece também uma menção especial a coleção de livros que apresenta as peças mais significativas estudadas em cada concelho, na qual se inclui o título *Arte Sacra no Concelho de Alandroal*.

A Fundação Eugénio de Almeida deseja que esta comunidade em concreto se sinta doravante mais próxima e orgulhosa da herança histórico-artística e espiritual dos seus antepassados, que hoje é também a sua e que cimenta e fortalece o sentido de pertença de cada um e a mesma identidade que todos partilham.

Para que nunca se perca a memória. Para que se possa legar ao futuro.

**Eduardo Pereira da Silva**

Presidente do Conselho de Administração da Fundação Eugénio de Almeida



## E DEPOIS DO INVENTÁRIO?

Com o volume dedicado ao concelho de Alandroal conclui-se a série de publicações relacionadas com o inventário artístico da Arquidiocese de Évora, constituído por vinte e dois volumes, além da página Web e de um CD-ROM didático, baseado nas peças inventariadas, em número de 25.872. Na verdade trata-se de um trabalho de grande envergadura, tanto pela qualidade como pela quantidade, que pôs à prova a competência, o rigor e a paciência da equipa de inventariação, liderada pelo Dr. Artur Goulart, que aceitou trabalhar, ao longo de uma dezena de anos, em condições logísticas de austeridade e, por vezes, deficitárias. No entanto, o resultado final não perdeu qualidade, como fica demonstrado pelo presente volume e por todos os outros, graças ao mérito dos colaboradores e foram muitos.

A realização do inventário artístico, acrescida das publicações e da divulgação subsequente, constitui uma inestimável mais-valia para a Arquidiocese no seu todo e para cada uma das paróquias, que também irão receber cópia de toda a documentação que lhes diz respeito. A partir de agora, sabemos o que existe, o estado de conservação, o valor artístico e, eventualmente, o historial de cada peça inventariada. Elementos fundamentais que, certamente, contribuirão para que os fiéis cristãos e as populações em geral se interessem por valorizar, proteger, conservar e restaurar o património artístico que lhes pertence. Cada peça constitui um elo de ligação com o passado, evoca a fé dos que nos precederam, dá sentido ao presente e justifica a matriz identitária, cultural e religiosa do povo a que cada um pertence.

O inventário artístico deu-nos a conhecer a totalidade do acervo diocesano de arte sacra: o que é motivo de glória e o que é motivo de preocupação. São motivo justificado de glória as peças de grande simbolismo religioso e cultural, em bom estado de conservação. São motivo de preocupação as que se encontram em perigo seja por deterioração seja por furto. E todas essas situações existem. Quer isto dizer que o longo percurso do inventário, prestes a concluir-se abre as portas para outros dois cenários que ainda não mereceram a devida atenção. O cenário da segurança e o cenário da conservação. Ambos reclamam uma correta e atempada intervenção das entidades responsáveis pelo património artístico, que esperamos aconteça num futuro próximo, dando continuidade aos bons exemplos concluídos ou em fase de execução. O património artístico é a nossa marca identitária. Merece ser preservado, conservado e dado a conhecer em segurança.

† José Francisco Sanches Alves  
Arcebispo de Évora

## ALANDROAL

O Alandroal outrora célebre dos versos de Camões<sup>1</sup>, com os seus três castelos, o Santuário de Boa Nova de Terena ou o Santuário de Endovélico assiste, nos nossos dias, ao fenómeno da perda de habitantes, comum à generalidade da região Alentejo. Simultaneamente conserva uma população resiliente e começa a recuperar ou aliciar novos habitantes, confiantes nas potencialidades que aqui se adivinham. Por isso agora, mais do que nunca, caberá ao património cultural a tarefa de preservação e construção da memória colectiva, recentrando, uma região cuja história permitiu conservar cultura, paisagem, tradição e modos de vida, para além dos testemunhos materiais e simbólicos da construção do território que é hoje Portugal.

Num momento essencial que se pretende de viragem para uma sociedade economicamente mais justa, mais capaz de gerar equilíbrios e mais sustentável, o *Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora*, no seu formato de levantamento exaustivo do património integrado nos edifícios religiosos, ancorado em equipas de investigação consistentes e numa perspectiva de acção continuada, constitui um dos factores mais estimulantes do conhecimento e consequente salvaguarda deste património comum, que a partir daqui será mais reconhecido, estará mais defendido e será fundamental para a dinamização cultural e científica da região.

A referência ao Alandroal, com termo próprio e provável organização administrativa sob forma de concelho, colhe-se nos forais que instituem os concelhos de Vila Viçosa de 1270 e de Évoramonte de 1271, cujos termos *partiam* “cum Alandroal”. A este respeito é unânime o entendimento expresso por diversos investigadores de que a menção à divisão entre os termos de Vila Viçosa, Terena, Juromenha e o Alandroal, significa que, havendo um termo, haverá

a cabeça desse termo, muito concretamente um núcleo urbano com capacidade administrativa e independente dos concelhos vizinhos e que, provavelmente, com ou sem foral conhecido, o Alandroal tinha limite geográfico preciso e administração própria em finais do século XIII.<sup>2</sup>

Não obstante, a ocupação humana nesta região remonta a épocas bastante mais tardias e boa parte do conhecimento sistematizado sobre o assunto, da Pré-História à Idade Moderna, está registado na *Carta Arqueológica do Alandroal*, da responsabilidade de Manuel Calado, publicada em 1993. Com base neste estudo confirma-se a importância dos territórios de Terena que se desenvolvem ao longo da margem esquerda do Guadiana e que, beneficiando da presença da ribeira de Lucefecit, constituem as áreas mais férteis do concelho, onde, compreensivelmente, se concentra o maior número de estações arqueológicas<sup>3</sup>, num padrão repetido no tempo para as diversas épocas, com excepção do Período Romano, onde a ocupação se dispersará, intensa e regularmente por todo o território.

De época romana e extensão ainda não totalmente conhecida, mas de inquestionável importância histórica e artística, o **Santuário do Deus Endovélico – S. Miguel da Mota**, é sem dúvida o sítio arqueológico mais importante do concelho e provavelmente um dos mais enigmáticos e extraordinários do país. A implantação do sítio na paisagem e a quantidade e qualidade de materiais recolhidos no local, nomeadamente o conjunto de ex-votos – aras (altares votivos), lápides epigrafadas e esculturas – conferem-lhe características únicas em contextos de época romana no território português.

Dedicado ao culto do Deus Endovélico o sítio é conhecido desde os finais do século XVI, quando André de



Resende se lhe refere pela primeira vez, por ocasião da deslocação para Vila Viçosa, a mando do Duque D. Teodósio, de uma série de monumentos epigráficos recolhidos em Terena, destinados a integrar a frontaria Convento de Santo Agostinho. Em 1889, Gabriel Pereira desenha e publica a planta da ermida de S. Miguel<sup>4</sup>, edifício que então subsistia no local e, no ano seguinte, Leite de Vasconcelos inicia um processo de salvaguarda, que consistiria no desmonte do que restava da arruinada ermida, para recolher as pedras que pudessem ajudar à interpretação e compreensão do sítio do antigo culto.<sup>5</sup> Segundo investigações mais recentes<sup>6</sup> a recolha sistemática de materiais e as campanhas de escavação arqueológica, comprovaram a inexistência de vestígios de ocupação pré-romana sob a antiga ermida e balizaram a sua utilização entre século I e o início do século III d.C.

Com efeito, é verdadeiramente impressionante o número e qualidade de materiais recolhidos nas diversas campanhas arqueológicas. Considerando também as recolhas feitas no século XVI, são mais de oitenta inscrições latinas recuperadas ao longo de quatrocentos anos no local. O culto a Endovélico, que se acredita ser de origem pré-latina, teve extraordinária aceitação em época romana e, confirmada a sucessão de um culto cristão no local, é natural que as propriedades do Deus Endovélico tenham sido transferidas para o orago de S. Miguel, um santo cujas capacidades podem ombrear com os antigos poderes da divindade que aqui se cultuava.

Mas que “poderes” eram estes? Este *Endovellicus*, ostenta sobre os seus inúmeros altares palmas, coroas de flores, pinhas, símbolos de vida eterna, ou até génios portadores de tochas, símbolos que apontam para a presença de uma

divindade psicopompa. Um deus da vida para além da morte, que pode conceder aos seus fiéis a vida eterna e conduzi-los ao panteão celeste. As analogias com o arcanjo São Miguel são evidentes – aquele que pesa as almas e as conduz à vida eterna, no paraíso, ou encaminha aos infernos, o mediador entre o celestial e o terreal. Nesta perspectiva, a localização geográfica do Santuário de Endovélico não será alheia à dimensão da influência da entidade cultuada – o isolamento do local, a presença do rio, a magnífica comunhão que ainda hoje é possível experimentar entre “a terra e o céu”, terão sido essenciais a esta implantação numa envolvente verdadeiramente extrassensorial.

A morfologia dos terrenos e a proximidade da água são geralmente responsáveis pela fixação de gentes, desenvolvimento de povoados e fixação de espaços do sagrado. Por outro lado é igualmente certo que a presença de estruturas defensivas atraem população e estimulam a permanência. Nos territórios do concelho do Alandroal foi também assim. O rio, via de comunicação e fonte de alimentos, é espaço de transição e fronteira. Assim se explicará a existência de estruturas militares significantes, construídas já no contexto da incorporação das terras do Gharb al-Ândaluz no território nacional. Os castelos de Juromenha, Alandroal e Terena, determinam a fixação de populações e o surgimento de pequenos núcleos urbanos que correspondem a momentos diversos de ocupação e domínio do território. Estas estruturas militares têm a particularidade de corporizar três modelos distintos de fortificações: um castelo de herança, de fundação muçulmana e adaptações cristãs; um castelo de fundação baixo-medieval e iniciativa de uma ordem militar; um castelo igualmente baixo-medieval mas de iniciativa régia.<sup>7</sup>

**Juromenha** é o castelo “de herança”, de fundação islâmica, ostenta uma impressionante muralha e torreões em taipa. Sabe-se que foi tomado por Geraldo Gerardes em 1166, no seguimento da conquista de Évora, servindo posteriormente de base aos cavaleiros da Milícia de Évora. Foi daqui que o *sem pavor* passou a comandar os ataques que por estes anos se faziam no Alentejo e na Estremadura espanhola. Muito danificado pelos exércitos de Sayyid Habu Hafs em 1170, Juromenha seria recuperado pelas forças muçulmanas em 1191 aquando da ofensiva almóada liderada por Abu Yaqub Yusuf II, *all-Mansur*, califa de Marrocos.

Será já no século XIII, pelos anos de 1230, que o castelo de Juromenha e consequentemente os territórios sob sua influência, passam definitivamente ao domínio cristão. Nesta altura as estruturas de taipa recebem um capeamento com pedraria de calcário, sendo acrescentadas novas construções ao castelo “mouro”. Novas e mais profundas alterações à estrutura desta fortificação ocorrerão já durante as guerras da restauração (1649-1668), por força da introdução das armas de fogo. João Cosmander e Jean Gillot, foram os engenheiros militares ao serviço de D. João IV responsáveis pelos trabalhos. O velho castelo recebe então três enormes baluartes “em estrela” e um conjunto de obras exteriores que lhe permitirão adaptar-se ao poder destrutivo da pirobalística<sup>8</sup>.

Juromenha foi até ao último quartel do século XIII, a única fortificação presente no termo do concelho, pois os seus vizinhos Terena e Alandroal só serão edificadas a partir dos finais da centúria de trezentos, num extraordinário esforço humano e financeiro, ao longo de cerca de um século, para dotar o território dos meios de defesa necessários à estabilização das vias que ligavam Évora a Badajoz,

então dois centros urbanos fundamentais nas estratégias de consolidação de poder dos reinos de Portugal e Castela.

O **castelo do Alandroal** está documentado epigraficamente por quatro inscrições que subsistem nas suas muralhas<sup>9</sup> e que dão conta de que a construção teve início a 6 de Fevereiro de 1294, por iniciativa de D. João Afonso, Mestre de Avis, sendo concluída em 1298, já sob mestrado de D. Lourenço Afonso. Devemos ainda aos registos epigráficos o conhecimento do *arquitecto* responsável pela obra militar, o “mestre mouro”<sup>10</sup> Galvo ou Calvo, que deixou no edifício diversas marcas da sua formação cultural islâmica. Uma janela em arco de ferradura ou as torres que lembram as muralhas almorávidas de Sevilha<sup>11</sup> podem bem ser os reflexos materiais da interculturalidade que nestes tempos se vivia no seio das diversas comunidades ibéricas, tanto cristãs como muçulmanas, longe do estereótipo da separação formal entre as duas religiões.

Senão por esta possibilidade de comunicação e permanência no território de muçulmanos e cristãos, como explicar a presença, na epigrafia do castelo do Alandroal, do lema dos reis de Granada – *Wa la Galibi illáAllah* – “E não há Vencedor senão Alá”? O “Mestre Mouro” ao serviço da Ordem de Avis seria um Granadino que continuava a louvar ao seu Deus...<sup>12</sup>.

No Alandroal temos então o castelo levantado por iniciativa de uma ordem religiosa no quadro do processo de conquista e consolidação de territórios para construção do reino de Portugal. Identificado como um protótipo da arquitectura militar de Avis, no Alandroal foram ensaiadas diversas soluções que viriam a repetir-se noutros castelos de sua iniciativa. A muralha desenha uma planta subovalada, sendo o espaço interior repartido por uma rua que liga

as duas portas do povoado – a Porta Legal e a Porta do Rossio. Dentro do castelo abrigava-se uma pequena povoação de carácter civil onde se instalou a igreja paroquial. Mas o castelo compreendia ainda um espaço autónomo, exclusivamente de uso militar, isolado do restante perímetro por um pano de muralha e equipado com sistemas de defesa próprios – Torre de menagem, cisterna e pátio. Trata-se do modelo de organização que voltará a ser utilizado pelos Freires de Avis tanto em Noudar como em Veiros, vindo a influenciar outras estruturas militares alentejanas como será o caso do castelo de Moura.

**Terena**, o terceiro castelo no concelho do Alandroal cuja fundação se confunde com a do povoado, alimentou alguma discussão por parte dos estudiosos que se dividiam entre a defesa de uma fundação islâmica ou procuravam provar a uma criação cristã, no século XIII.

Estudos recentes, da autoria de Mário Barroca, vieram colocar um ponto de ordem na discussão e, confrontadas as evidências arqueológicas com a produção escrita e a documentação conhecida, conclui-se que em Terena o castelo será de iniciativa régia, fundado já no século XIV<sup>13</sup>.

A passagem definitiva destes territórios para a posse cristã teve lugar pelos anos de 1230, quando se dá a recuperação de Badajoz e Elvas. Contudo, as fontes historiográficas cristãs para essa data não se referem a qualquer castelo em Terena, que, a existir, teria forçosamente de surgir referido a par de Juromelha e do Alandroal.

A “herdade” de Terena aparece integrada no termo de Évora em documentação de 1259, quando os juízes e homens bons do concelho, por ordem de Afonso III, fazem dela doação a D. Gil Martins de Riba de Vizela e a sua mulher D. Maria Anes. Em 1261 estes senhores discutem

com o Cabido da Sé de Évora os direitos patronais sobre as igrejas que pretendem edificar naquelas terras e ainda nesse ano vêm confirmada a sua doação por Afonso III, que lhes reconhece os direitos temporais e espirituais, atestando desta feita que teria havido acordo entre D. Gil Martins e o cabido de Évora. Os senhores de Riba de Vizela procuravam assim garantir os seus direitos sobre territórios aos quais, em 1262, viriam a conceder Carta de Foral, numa clara tentativa de atrair e fixar população.

Até à morte de D. Gil Martins, em 1275, e apesar de uma certa dinâmica dada pela Carta de Foral aos povoadores de Terena, que em 1264 já possuíam seus *foros e costumes*<sup>14</sup>, não há qualquer referência a estruturas defensivas pelo que não é ainda a este senhor que se deve a construção do Castelo.

Terena manteve-se na casa dos senhores de Riba de Vizela entre 1259 e 1312, altura em que entra na posse da coroa portuguesa por morte do conde D. Martim Gil de Riba de Vizela. Este senhor deixou um detalhado testamento onde são referidos diversos castelos então em seu poder mas entre os quais não figura o castelo de Terena. Terena surge incluída nos bens não discriminados que D. Martim manda vender, salvaguardando a prioridade de compra para o infante D. Afonso, o futuro rei D. Afonso IV<sup>15</sup>.

Estes domínios farão então parte das possessões do infante D. Afonso pela mão de seu pai, D. Dinis que em 1314 lhe faz doação de Terena e Viana do Alentejo, entre outros bens e se lhe refere do seguinte modo: “[...] *dou en doaçom ao dicto Inffante Don Affonso as mhas vilas de Viana e de Terena as quaes foram do conde Dom Martim Gil* [...]” Como bem nota Mário Barroca, continuamos sem referências ao castelo de Terena por parte de D. Dinis, monarca cuja

acção política passou pelo controlo afectivo dos castelos da raia, que tinha sob monopólio régio sendo portanto muito improvável a existência de tal construção na primeira metade do século XIV.

Data de 1380, em reinado de D. Fernando, o primeiro documento explícito relativo à construção do castelo de Terena, que nesta altura se encontrava em fase de conclusão. O rei acerta com o Concelho de Terena uma troca de propriedades, contra a entrega de 4000 libras para a conclusão da barbacã e do fosso, deduzindo-se daqui que estaria já concluído o essencial da obra, nomeadamente a muralha e respectivos torreões. Esta obra, poderá ter sido iniciada ainda em reinado de Afonso IV quando, em 1341 e 1342, há movimentação de valores significativos a favor do rei, e aplicados pelos seus almoxarifes em Terena, sem contudo se ter informação concreta do fim a que se destinaram.

Para além do perímetro de muralha, torreões, barbacã e fosso datáveis da segunda metade do século XIV, o castelo continuará a ter intervenções de adaptação ao longo do século XV<sup>16</sup> e receberá uma importante reforma na segunda metade do século XVI que irá modificar completamente os acessos ao seu interior, para além da construção da nova torre de menagem, ainda subsistente.

A implantação do Castelo de Terena terá determinado a deslocação da freguesia que inicialmente se tinha aninhado junto à igreja de Santa Maria (Boa Nova de Terena), o que terá acontecido por esta se encontrar em “lugar baixo e pouco sadio”<sup>17</sup>, logo pouco favorável ao desenvolvimento de um núcleo urbano. A nova vila virá então a desenvolver-se num sistema de urbanismo regulado, distribuindo-se ao longo de uma via central entre dois polos – o Castelo e a Igreja – o poder temporal e o poder espiritual. A actual

igreja Paroquial de Terena, da invocação de S. Pedro, viria também substituir como paróquia Santa Maria de Terena que, ainda hoje, conserva a pia baptismal, testemunho de que aqui se cumpriram as diversas funções paroquiais.

## AS IGREJAS DO CONCELHO ALANDROAL

**Nossa Senhora da Conceição (Matriz)** – Inicialmente do oráculo de Nossa Senhora da Graça a fundação desta igreja parece poder acompanhar a fundação do castelo onde situa, encostada à torre de menagem e existiria, pelo menos desde 1320, como capelanía de Juromenha e em 1359 já como comenda da Ordem de Avis<sup>18</sup>. Apesar destas referências, a igreja que chegou aos nossos dias não foi a da fundação de trezentos mas uma outra, erguida já no século XVI que viria a sofrer grande destruição como o terramoto de 1755 e haveria de ser sujeita a grandes transformações, nomeadamente a reconstrução da torre sineira, parcialmente derrubada pelo cismo e a frontaria, que recebe inclusivamente um novo portal.

Da obra setecentista é então toda a composição da fachada com a torre sineira quadrangular adossada e agora coberta por cúpula bulbosa ladeada por pináculos. Um frontão triangular de feição singela coroa a fachada e sobre ele uma cruz simples. As empenas laterais foram deixadas sem reboco, provavelmente fruto já de dificuldades económicas, face ao volume de obras em curso por estes tempos. Interiormente a igreja organiza-se em planta rectângular de transepto inscrito e coberta por abóbada arzoada, herança das boas obras do gótico final. Destacam-se quatro

altares, de entre os quais sobressai o Altar das Almas, com seu retábulo de madeira pintada com uma tela representando S. Miguel e as Almas, obra de interessante plasticidade, datável já do século XVIII.

A passagem de Nossa Senhora da Graça para a invocação de Nossa Senhora da Conceição acontecerá, como um pouco por todo o país, após a subida ao trono de D. João IV, quando, no seguimento das cortes de 1646, a Imaculada Conceição foi consagrada padroeira e defensora de Portugal. A presença de uma tela da autoria de Francisco Nunes Varela, datada de 1660, representando *Nossa Senhora da Conceição* corresponde a esta actualização de culto. Aqui, a Virgem surge suspensa sobre o globo e envolvida pelos símbolos das litanias que aludem à pureza e beleza da *Imaculada*.<sup>19</sup> Da escultura seiscentista com a mesma iconografia referida por Túlio Espanca no inventário artístico de 1978 já nada conseguimos apurar, o mesmo acontecendo com a “grande imagem” de *Cristo Morto na Cruz*, que adornaria outro dos altares da igreja, que Espanca viu e registou mas que já não chegou aos nossos dias.

A igreja conserva ainda um importante conjunto de peças de ourivesaria, dos quais se destaca a custódia de prata dourada e uma cruz relicário que assenta sobre almofada também em prata, ambas peças setecentistas, se bem que a cruz remeta ainda claramente para modelos mais tardios.

Por último, encontra-se na igreja uma das placas epigrafadas referentes à fundação do castelo, que é nada menos do que a lápide de 1298, referente à conclusão da primeira fase de construção, sob mestrado de D. Lourenço Afonso, da Ordem de Avis.

A **Ermida de S. Bento** do Alandroal encontra-se localizada numa agradável envolvente, no cimo de um

cabeço voltado a Espanha. Reza a lenda que terá sido erigida em agradecimento pela salvação da vila por ocasião da terrível peste de 1580, pois àquele local dirigia-se um velho eremita, de seu nome João Sirgado, para rezar a S. Bento da Contenda, cujo templo, situado já em terras de Olivença gozava de grande fama e devoção e era visível daquele lugar. Sabe-se que em 1600 a casa de Bragança, por intermédio do seu escrivão das cisas Gaspar Fernandes, contribuiu com uma esmola de 500 reais para a obra que estaria nos seus inícios.

Durante o século XVII e XVIII terá sido santuário de grande devoção na vila, dando inclusivamente lugar à construção de casas de romaria, para acolhimento dos peregrinos. O grande terreiro que a antecede reporta-se à existência da feira franca que ocorria pela Páscoa e que coincidia com a celebração da bênção do gado, que aqui também tinha lugar. Da primitiva igreja conserva-se o corpo da nave e a sacristia. O nártex, algo desproporcionado, e a capela-mor são construções mais tardias, para as quais não se conhece documentação. A pequena ermida está integralmente revestida de pintura mural que se estende das paredes à abobada. Trata-se de pintura mural de enrolamentos florais, medalhões figurativos e legendas, trabalho regional de alguma desenvoltura plástica e expressividade que conferem ao conjunto uma graça particular. Será produto de campanha decorativa barroca, em período Joanino, altura em que terá sido igualmente levantada a actual capela-mor que ostenta um singelo retábulo de alvenaria.

De entre o património móvel é digno de nota um S. Jerónimo Penitente, escultura de vulto, em madeira, trabalho setecentista, instalado em nicho próprio, num dos altares laterais do lado da epístola.

Quem hoje passe pela **Igreja de Nossa Senhora da Consolação** e não se decida a entrar, poderá ainda assim adivinhar que o pequeno templo tem raiz manuelina, denunciada pelo seu *portal de flores e bolas* e pelas quatro torrinhas embebidas nos muros na cabeceira, encimadas por pináculos cónicos que correspondem interiormente à estrutura de sustentação da abóbada que cobria a capela-mor. Aqui está o que resta do primitivo templo, que tudo indica tenha sido erigido a expensas de D. Diogo Lopes de Sequeira, 4.º Governador-Geral da Índia e almotacémor de D. Manuel, aqui sepultado, em campa rasa, no ano de 1530. A campa rasa subsiste na capela-mor, contudo, a abóbada quinhentista foi substituída por uma cúpula em meia-laranja, assente em trompas lisas, acomodadas desajeitadamente sobre as primitivas mísulas.

De entre o património móvel que foi objecto do presente inventário destaque para uma imagem de *Cristo Resuscitado*, peça de vulto pleno, de finais do século XVII que, juntamente com um *Senhor da Cana Verde*, um *Cristo Morto*, e a imagem de *Cristo com a Cruz às Costas*, fazem parte do grupo escultórico que compunha o altar da irmandade do Senhor dos Passos.

A **Ermida de S. Pedro** à entrada da Vila do Alandroal é comumente atribuída à iniciativa da população do Alandroal que, pelos finais do século XVI, teria angariado os meios para a sua construção. Túlio Espanca refere um donativo, por testamento, do fidalgo Gaspar Fernandes, escrivão das cisas de Vila Viçosa, no valor de 500 reis, entregues em Outubro de 1600. Este mesmo Gaspar Fernandes já fora indicado, a mando da Casa de Bragança, com semelhante esmola para as obras da Ermida de S. Bento.

A capela-mor conserva um altar com retábulo em talha

dourada datável do século XVIII que aparenta ter sido bastante alterado já que Espanca se lhe refere como sendo de talha dourada e policromada. No nicho do retábulo acomoda-se uma imagem do padroeiro, *S. Pedro Papa*, com mitra e cruz pontifícia. A imagem, datável de inícios do século XVII, parece-nos contudo demasiado volumosa para as dimensões do nicho que a acolhe, o que pode ser explicado pelo facto de, segundo informação colhida nos escritos do Padre Bento Ferrão de Castelo Branco<sup>20</sup>, a ermida ter sido construída “*sem padroeiro privativo*”, o que indica a possibilidade de ter havido, no altar principal, outras devoções.

## TERENA

A **Igreja Paroquial de S. Pedro** cuja fundação não deverá andar longe das datas de construção do castelo, corresponde ao projecto de realocação da vila de Terena num ponto mais alto e geograficamente mais favorável relativamente à sua primitiva implantação, junto à ermida da Boa Nova que, por ficar em local baixo e pouco arejado se começou a considerar insalubre.

A primeira referência a esta igreja surge na Bula *Magna Devotionis*, do papa Bonifácio IX, em 1391, onde é referida como S. Pedro de Terena junto ao Castelo. Deste primitivo templo, gótico, nada chegou aos nossos dias, para além de duas boas esculturas em pedra (mármore) que se encontram colocadas na fachada, um S. Pedro e uma Santa Catarina, claramente quatrocentistas. A igreja terá conhecido profunda campanha de obras no século XVI, da qual também só resta memória ao nível da configuração da capela-mor. Muito arruinada pelo terramoto de 1755,

receberá diversas reformas no século XVIII. O século XIX também deixará aqui a sua marca, tornando praticamente imperceptível a configuração original do templo.

Da capela-mor dizer que é de planta quadrangular e conserva a primitiva abóbada de nervuras com fechos cilíndricos de onde se destaca o fecho de centro, decorado com os atributos de S. Pedro – as chaves do céu e a tiara papal. As paredes da capela-mor estão revestidas de azulejos do tipo maçaroca que se estendem aos panos da abóbada. Destaque-se aqui o retábulo-mor, barroco, que ostenta a imagem do padroeiro S. Pedro, e um Cristo Crucificado, ambas peças do século XVII.

A sacristia guarda outro dos elementos de maior interesse desta igreja – o que resta de um provável retábulo de pintura portuguesa de meados do século XVI. A peça encontra-se sobre um arcaz e conserva um emolduramento (nitidamente posterior) que indicia o reaproveitamento e reorganização das tábuas como parte superior de um retábulo. São três tábuas que subsistem representando S. Pedro no trono papal, ao centro, à direita Santo André e à esquerda S. Paulo. Trata-se de pintura de meados do século XVI, realizada na esteira dos modelos difundidos entre nós, a partir do norte da Europa, por Vasco Fernandes, o “Grão Vasco” de Viseu.

A partir de uma lápide de mármore colocada na frontaria, sabemos que a **Ermida de Santo António**, foi levantada no Rossio da vila de Terena pelo ano de 1657, por um conjunto de crentes devotos deste Santo dos quais se registaram os nomes de João Nunes Ribeiro, cavaleiro professo da Ordem de Cristo, Manoel Silvério da Vega, Basílio Mendes, Manuel Frusca e Francisco Mendes Cacho. Refere-se explicitamente que a obra foi feita a expensas

dos nomeados que “Mandam fazer esta Igreja do Santo A Sua Custa”.

As Memórias Paroquiais de 1758 referem que o pequeno templo sofreu alguma ruína com o terramoto de 1755, mas que a mesma foi reparada pela fábrica da igreja.

Ermida de dimensões modestas, organiza-se em nave única e possui, na capela-mor, um interessante altar em talha dourada e policromada de época barroca. Destaque para as imagens em madeira estofada e policromada que ainda aqui se conservam representando, nomeadamente, um *S. Tomás de Aquino*, santo mensageiro da palavra de Deus, que por vezes é representado com asas e *Nossa Senhora do Rosário*, peça de boa qualidade plástica, especialmente interessante ao nível das expressões ternas e serenas da virgem e do menino, que conta com um trabalho de estofado e pintura de boa qualidade.

**Nossa Senhora da Boa Nova** ou **Igreja de Santa Maria de Terena**, como era referida na Idade Média é seguramente a igreja mais emblemática do concelho do Alandroal e um monumento único na tipologia de Igreja Fortaleza<sup>21</sup> em Portugal. Edifício em que as soluções militares se sobrepõem às soluções religiosas, revela-se antes de mais, pela concepção espacial – uma torre de planta cruciforme, centrada – que, segundo se pode inferir da representação de Duarte D’Armas<sup>22</sup> teria cobertura em forma terraço. O coroamento de ameias, a presença de matacões, quer no interior quer nos balcões que encimam todas as portas de entrada do pequeno templo, ou as seteiras, são elementos característicos da arquitectura militar que aqui foram criteriosamente aplicados.

Contudo, esta igreja não corresponde ao edifício inicial de Santa Maria de Terena mas será antes construção já do

século XIV. Sabemos, por diversas fontes que teria existido, neste mesmo lugar, um templo que foi cantado por Afonso X de Castela nas suas *Cantigas de Santa Maria* produzidas entre 1280 e 1284. Com efeito, em 1262, quando os Senhores de Riba de Vizela tomam posse destas terras e lhe atribuem carta de foral, a vila já é nomeada como “Sancta Maria de Terena”, o que pode bem significar que a igreja, a não estar construída estaria já em construção. Facto é que 20 anos mais tarde já atingira a notoriedade milagrosa que a faria ser alvo de 12 cantigas nas referidas *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X, o *Sábio*.<sup>23</sup> Deste templo primitivo quase nada se conhece, restando apenas na actual igreja uma pequena base de coluna, em mármore branco de Estremoz, cuja configuração pode, no entender de Mário Barroca, apontar para os meados do século XIII e que poderia ser vestígio da primitiva igreja promovida por D. Gil Martins de Riba de Vizela e sua mulher.

Assim a actual igreja de Nossa Senhora da Boa Nova é a segunda Santa Maria de Terena e terá sido construída na primeira metade do século XIV, já em reinado de D. Afonso IV. Exteriormente é um edifício austero e compacto, despido de outra decoração que a decorrente dos escudos régios que ostenta aplicados aos balcões, um deles sobre a porta de entrada, elemento aliás fundamental para a datação do edifício<sup>24</sup>. O espaço é desenhado em forma de cruz grega, quase perfeita, com uma simetria axial apenas perturbada junto à cabeceira, onde se anexou um pequeno compartimento para instalar a sacristia a que corresponderia, do lado oposto, uma escada em caracol, inscrita na estrutura mural, para acesso ao adarve e à cobertura.

No interior mantém-se a austeridade que se transporta do exterior, especialmente se nos abstrairmos dos elemen-

tos decorativos que foram sendo adicionados ao longo do tempo, a começar pelo extraordinário retábulo maneirista, passando pela pintura mural que reveste a abobada da capela-mor ou pelas pouco conseguidas pinturas que cobrem as paredes da nave e do transepto, contudo, o “atarracamento” de formas que se sentia exteriormente é surpreendentemente substituído no interior por um espaço amplo e elevado.

De entre o património móvel e integrado na igreja o destaque vai para o retábulo maneirista da Capela-mor, da autoria de Francisco de Campos, pintor oriundo da Flandres, activo em Portugal entre 1555 e 1580, quando morreu em Évora vitimado pela peste. As cinco tábuas do retábulo de Santa Maria de Terena foram pintadas pelos anos de 1565-1570, altura em que trabalhava igualmente para a Sé de Évora.

Francisco de Campos pode ter sido discípulo de Martin van Hemeesckerk, com quem tem afinidades estilísticas. As suas composições revelam um pintor de grande segurança, desenvoltura e originalidade, sem precedentes em Portugal. As suas figuras assumem proporções inusitadas contra cenários de espacialidade complexa, como se pode confirmar nas tábuas de Terena. Veja-se por exemplo a Assunção da Virgem, em que a imagem central se recorta contra um fundo amarelo ácido e plano mas, em completo desequilíbrio, grupos de figuras se amontoam à direita e à esquerda ou ainda o Cristo Ressuscitado, no seu fulgor de vermelhos vibrantes, no fundo de gruta e nos movimentados gestos dos soldados em primeiro plano. O seu desenho é alheio a todo naturalismo e de inconfundível traço nervoso e expressivo. Trata-se de um pintor que inaugurará nos meados do século XVI uma fase de renovada internacionalização na pintura portuguesa.<sup>25</sup>



É enorme a importância deste retábulo, cuja encomenda para Terena significa que o templo conseguia, ainda em meados do século XVI, reunir os fundos necessários a um trabalho dispendioso, de um artista que trabalhava para o rico Cabido da Sé de Évora ou para as grandes casas do reino, e cuja colocação no espaço obrigou a um esforço suplementar de reforma da capela-mor, com a substituição dos elementos decorativos anteriormente instalados, o fechamento de uma fresta de iluminação e o sacrifício da pintura mural anterior, para permitir o seu encosto. O retábulo ganha redobrado interesse historiográfico e estético pelo facto de se conservar ainda no seu madeiramento original, situação rara entre nós. Necessita de intervenção de conservação urgente.

**Santiago Maior**, igreja paroquial de Terena, já existia em 1534, com pároco de apresentação pela Diocese de Évora, referida aquando da visitação eclesiástica ordenada nesse ano pelo Cardeal Infante D. Afonso. Contudo, o edifício que chegou aos nossos dias é resultado de grande reforma posterior, provavelmente de iniciativa régia, já que viria a instalar-se em terras da coroa, num local a que se dava o nome de Vila Nova.<sup>26</sup>

Estamos face a um pequeno templo rural, implantado numa elevação discreta, virada a um adro em que se instalou um cruzeiro simples sobre três degraus de mármore branco que tem gravada a data de 1694. A entrada na igreja é antecedida por um alpendre de dimensões desproporcionadas face à sua estrutura e resultou certamente de uma campanha de obras posterior, já que se conservam interiormente, vestígios dos apoios originais de um nartex provavelmente de dimensões mais modestas. A pequena igreja encontra-se praticamente absorvida pelo

casario que a foi rodeando e que serviria originalmente de residência ao pároco e apoio aos peregrinos.

A igreja, de planta rectângular, organiza-se em nave única, com cobertura de abóbada de berço, que não será original. Nas paredes laterais foram embebidos quatro altares, dois de cada lado da nave, cada um de sua invocação e associados a irmandades, actualmente extintas, como é o caso da Irmandade das Almas ou a dedicada a Nossa Senhora do Rosário. O altar da Nossa Senhora do Rosário encontra-se revestido de decoração mural com algum interesse artístico e evidente interesse simbólico. A pintura, datável de meados do século XVIII, consiste em enrolamentos florais que envolvem pequenos quadros alusivos à iconografia da Virgem: o sol e a lua, a rosa mística, a estrela, a porta do céu ou a árvore da vida.

A capela-mor conserva a estrutura original quinhentista, de planta quadrangular a cujo fundo encosta uma banquetta com três nichos onde se encontram as imagens de Nossa Senhora dos Remédios ao centro, do lado do Evangelho, o Apóstolo S. Tiago e do lado da epístola, um Santo António. De destacar a pintura mural que reveste esta capela e que nas superfícies parietais é composta por arquitecturas fingidas que constroem o retábulo, decorado de elementos florais e na cúpula procuram causar a ilusão da abóbada de aresta (em gomos) decorada com motivos marianos: a coroa da rainha dos céus no fecho de abóbada e em cada um dos oito gomos as suas litanias<sup>27</sup> o Templo de Deus, a Torre de David, a Fonte da Vida, a Porta do Céu, a Rosa Mística, a Estrela-do-mar, o Sol e a Lua.

## ROSÁRIO

**Nossa Senhora do Rosário** é a invocação da igreja da freguesia com o mesmo nome cuja existência há-de ser anterior a 1588, data em que já se lhe conhece um ermitão de nome João Fernandes Ribeiro. Mais tarde, em 1634, Manuel Penalvo surge referido na documentação como capelão da Senhora do Rosário.

Tal como em boa parte das pequenas igrejas do concelho, também junto a Nossa Senhora do Rosário se desenvolvem construções anexas para o capelão a que se veio juntar, já no século XIX, o cemitério público, organizado conforme as normas emanadas da revolução liberal. A este respeito recorde-se que o Regime Liberal marca o início da secularização dos cemitérios, através de dois decretos, respectivamente de 21 de Setembro de 1835 e de 8 de Outubro de 1835, que tornaram obrigatória a construção, em todo o território nacional, de cemitérios municipais e paroquiais, proibindo os enterramentos nas igrejas e capelas. Estas deliberações levaram a um crescente descontentamento das populações que as interpretaram como uma afronta à sua relação com a morte, o que veio a fazer deflagrar a célebre *Revolta do Minho* ou da *Maria da Fonte*.

Nesta igreja do Rosário perdeu-se praticamente toda a decoração integrada, bem como boa parte do património móvel que aqui se conservava. De alguma nota chegou aos nossos dias uma peanha muito interessante, trabalhada em madeira policromada, representando as almas no purgatório. Trabalho de qualidade, especialmente no tratamento das carnações e dos rostos, certamente pertencente a uma imagem de S. Miguel, da Capela das Almas Santas, outrora existente na Igreja.

## SANTO ANTÓNIO DE CAPELINS

A **Igreja de Santo António** é um pequeno templo rural provavelmente edificado em finais do século XVI ou já em inícios do XVII, sem marcas de distinção particulares. Dista cerca de 1 km da povoação de Santo António de Capelins que, até ao século XIX, fazia parte do concelho de Terena, entretanto desmembrado e anexado ao vizinho Alandroal. A igreja encontra-se associada a um pequeno aglomerado de casas que terão abrigado o pároco e o sacristão, para além de servir o cemitério público que actualmente se encontra fechado por uma estrutura de muro com respectivo portão e campanário.

Interiormente o espaço organiza-se numa única nave coberta por abóbada de berço, mas que terá sido inicialmente de madeira. À direita da capela-mor encontra-se um modesto batistério que conserva a pia batismal, um elemento em mármore circular sem outra decoração.

A capela-mor com cobertura de cúpula em meia-laranja assente sobre trompas lisas terá sido integralmente revestida de pintura mural de enrolamentos florais e cartelas figurativas. Um retábulo de talha dourada e policromada preenche o altar-mor. Destacou-se, de entre o espólio que constitui o património móvel desta igreja, uma imagem de S. Bento, escultura de vulto, de meados do século XVII e de carácter popular. Conserva-se igualmente nesta igreja um excelente rosário em prata e marfim, de produção indo-portuguesa, provavelmente ainda do século XVI.

## S. BRÁS DOS MATOS

A **Igreja de S. Brás**, antiga paroquial de S. Brás dos Matos, é conhecida através de documentação da ordem de S. Bento de Avis, que se lhe refere por ocasião da primeira visitação aos templos da curadoria da ordem, em 1534, a mando do cardeal infante D. Afonso, então na diocese de Évora.

Ao presente muito descaracterizada pela sucessão de reparações e aplicação de rebocos e outros revestimentos pouco ou nada adequados à conservação do património histórico, só interiormente e ainda assim de modo ténue, se vislumbra o que poderá ter sido este pequeno templo rural. Completamente redecorada já no século XX, é com desencanto que se verifica a substituição dos altares em talha dourada, presentes nos relatos das Memórias Paroquiais de 1758, por nichos de alvenaria, ou a pintura de imitação de azulejo e marmoreados executada com tinta de água e fraca inspiração, aplicada às paredes da nave. A capela-mor onde se conservava a cobertura de abóbada nervurada, que segundo Túlio Espanca seria ainda “vestígio genuíno da arte gótica e da época de transição dos reinados de D. Manuel I – D. João III”<sup>28</sup>, com decoração mural, de arabescos e ornatos naturalistas, provavelmente já seiscentistas, mas de sabor renascentista, recebeu tal tratamento que mais se assemelha a “obra nova”.

De algum interesse a imagem de S. Gregório Magno, escultura em madeira estofada que apesar de muito repintada ainda denota as características de uma peça da centúria de seiscentos, o mesmo acontecendo com um S. Pedro, igualmente maltratado pelo recobrimento de pintura em épocas recentes, provavelmente pela mesma mão bem-intencionada que “alindou” a imagem de S. Gregório. Tendo escapado ao desastre “conservacionista” a imagem de S. Brás, esculpida em pedra e policromada, provavelmente

ainda no século XV, é um exemplar verdadeiramente raro. O santo faz o gesto da bênção, tem o báculo encostado ao ombro e a seus pés uma pequena figura humana em oração, que estará relacionada com um dos seus milagres mais conhecidos, em que salva uma criança da morte ao retirar-lhe uma espinha da garganta.

Esta imagem é tida por milagrosa e crê-se envolvida na lenda da fundação da igreja que teria sido originalmente destinada a outro local mas que por vontade do santo, cuja imagem providenciou, deslocava sistematicamente para o local da actual implantação os materiais de construção com que se pretendia iniciar a obra. A imagem de S. Brás continua a ser utilizada na procissão e festas em sua honra que se realizam a 3 de Fevereiro de cada ano.

## JUROMENHA

Em Juromenha, a **Igreja de Nossa Senhora do Loreto**, como lamentavelmente toda a estrutura militar do castelo e dependências anexas, encontra-se em muito mau estado de conservação e, apesar de se tratar da antiga Igreja matriz, foi abandonada e transferido, já no século XX, para a igreja de Santo António, todo o património móvel que ainda integrava.

A fundação desta igreja deve recuar ao período da reconquista cristã pois que surge em 1255 num acordo estabelecido entre a Ordem de S. Bento de Avis e o Cabido de Évora sobre as igrejas de Coruche, Juromenha e outras, a referência a uma igreja de Santa Maria. Terá sofrido diversas reconstruções e reparações ao longo do tempo, entre as quais terá sido verdadeiramente importante a que resultou da grande explosão ocorrida no Castelo em Janeiro de 1659. Posteriormente, o terramoto de 1755, que provocou

danos importantes em toda a região, também aqui causou séria perturbação. Mas se após 1755 foram ainda feitas reparações nas estruturas militares, verdade é que terão sido essas as últimas grandes campanhas de obras em Juromenha. Pelos anos de 1920 a abóbada, que ameaçava ruína, desabou e o culto foi transferido definitivamente para a igreja de Santo António.

Nossa Senhora do Loreto é um repositório de épocas de construção/reparação/manutenção que acompanha também a história da ocupação e abandono do castelo, finda a sua relevância estratégica e militar. É impressionante percorrer as estruturas arruinadas pelo tempo no Castelo de Juromenha, há uma certa poética nesta ruína que, não sendo possível recuperar, seria importante estabilizar, interromper o ciclo de degradação, conservar e criar condições de visita e utilização pública.

**Ana Cristina Pais**  
Historiadora de Arte

#### NOTAS

<sup>1</sup> Fernão Lopes, na Crónica de D. João I, dedica nove capítulos aos acontecimentos por que passa a população e vila do Alandroal e recorda os feitos do valoroso alcaide Pero Rodrigues que, por ocasião da Crise de 1383-85, valentemente encarou o desígnio da defesa pátria contra Castela. São estes relatos que inspiram os Lusíadas de Camões que, pela liderança esclarecida e entrega à causa Lusa dedica ao alcaide os seguintes versos: “Na mesma guerra vê que presas ganha  
*Estoutro Capitão de pouca gente;  
Comendadores vence e o gado apanha  
Que levavam roubado ousadamente.  
Outra vez vê que a lança em sangue banha  
Destes, só por livrar, co amor ardente.  
O preso por amigo, o preso por leal;  
Pero Rodrigues é do Landroal.”*  
Lusíadas, Canto VIII; estância 33

<sup>2</sup> Sobre este assunto ver: Manuel Inácio Pestana – “Alandroal, Terra antiga desde quando?”. In *Castelo do Alandroal, VII séculos*. Junta de Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Alandroal, 2001.

<sup>3</sup> Manuel Calado – *Carta Arqueológica do Alandroal*, Câmara Municipal do Alandroal, 1993 e Maria da Conceição Vieira Roque - *A Revisão da Carta Arqueológica do Alandroal*, 2013. Dissertação de Mestrado disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/8485>

<sup>4</sup> Gabriel Pereira – “O Santuário de Endovélico”. *Revista Archeologica*, III (9-10), pp. 145-149. Lisboa, 1889.

<sup>5</sup> Sobre o historial do sítio, epigrafia e simbologia ver: José d’Encarnação - “Endovélico – 400 anos depois”. *Actas do II Congresso Internacional de Epigrafia*, 1995. In *Sintria*, III-IV, pp. 149-163, 1995-2007.

<sup>6</sup> A investigação histórico/arqueológica sobre o Santuário de Endovélico vem sendo mais recentemente desenvolvida pelos arqueólogos Amílcar Guerra, Carlos Fabião, Rui Almeida e Thomas Schattner, entre outros investigadores, num processo em curso, cujos resultados são divulgados à medida que as campanhas de escavação vão trazendo novos dados. O arqueossítio, localizado nas imediações da ribeira de Lucefecit, foi classificado como *Imóvel de Interesse Público* em 1997.

<sup>7</sup> Sobre os castelos de Terena, Alandroal e Juromenha seguimos o actualizado trabalho de Mário Jorge Barroca – *Terena, O Castelo e a Ermida da Boa Nova*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2006.

<sup>8</sup> Durante a Idade Média, o armamento de tiro disponível limitava-se a engenhos que utilizavam como elementos propulsores a força resultante da flexão ou torção - a **neurobalística** - como sejam o arco, a besta, a catapulta, etc. Na segunda metade do séc. XIV é introduzida a pólvora como força propulsora - a **pirobalística** - que permitiu o desenvolvimento de novos tipos de armas como o canhão e mais tarde os arcabuzes e a pistola. É a passagem da neurobalística à pirobalística que vai determinar inovações na arte da guerra e obrigar a alterações importantes na arquitectura militar. A torre vai dando lugar ao baluarte e as construções militares deixam de se desenvolver em altura para se desenvolverem mais agarradas ao terreno e em boa parte enterradas.

<sup>9</sup> Mário Jorge Barroca – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. Vol. II, Tomo I, Lisboa, 2000.

<sup>10</sup> No castelo do Alandroal conserva-se uma lápide com as insígnias da Ordem de Avis e a legenda “MOURO ME FEZ”. Ver Mário Jorge Barroca – *Terena, O Castelo e a Ermida da Boa Nova*, p. 17, Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2006.

<sup>11</sup> Sobre este assunto ver: Fernando M. R. Branco Correia – “Juromenha, Elvas e Alandroal: algumas reflexões em torno de fortificações islâmicas e cristãs do curso médio do Guadiana”. *Boletim Cultural Cira*, nº7, pp.111-128”. Vila Franca de Xira, 1997.

<sup>12</sup> Mário Jorge Barroca – *Terena, O Castelo e a Ermida da Boa Nova*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2006.

<sup>13</sup> Mário Jorge Barroca (2006), op. cit., pp. 16 -17.

<sup>14</sup> 1280, Maio 9, – Foros e Costumes de Terena (incluindo os costumes de 1264 e de 1270) citado por Mário Jorge Barroca (2006), op. cit., p. 43 (documento n.º 7).

<sup>15</sup> “(...) e mando que os meus testamenteiros vendam todas as villas, e todolos castellos, e todallas fortalezas, e todallas herdades e todallas honras. E todolos coutos, e todollos egrejeiros, e todallas possissoens que eu hei, e de direito devo daver em os Reynos de castelã. E de Leom, e de Portugal, e de galiza (...) E se o Infante Dom Afonso de Portugal quizer comprar todas estas cousas, ou cada hua dellas, mando que lhas vendam ante que a outrem.” In Francisco Brandão, *Monarquia Lusitana*, parte VI, Lisboa, 1980, 2.ª ed., p. 580. Citado por Mário Jorge Barroca (2006), op. cit., p. 44.

<sup>16</sup> Mário Jorge Barroca (2006), op. cit., p. 79.

<sup>17</sup> Padre António Carvalho da Costa – *Corografia Portuguesa e Descrição Topográfica do Famoso Reyno de Portugal* [...], Vol. II, Tratado V, Cap. III, Braga 1868, p. 358 (1.ª ed. 1708). Citado por Mário Jorge Barroca (2006), op. cit.

<sup>18</sup> Túlio Espanca – *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. I, Distrito de Évora – Sul, p. 8. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1978.

<sup>19</sup> Sobre este assunto ver: Luis de Moura Sobral, catálogo da exposição *Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo*, p. 210. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998.

<sup>20</sup> Padre Bento Ferrão Castelo Branco – “Memórias Paroquiais sobre o Alandroal”. vol I, fl. 439. Lisboa: ANTT.

Este pároco, prior no Alandroal em meados do século XVIII e redactor das Memórias Paroquiais para o concelho, escreveu posteriormente uma pequena monografia, sob título *Alandroal*, publicada em Elvas em 1910.

<sup>21</sup> Mário Tavares Chicó – *A Arquitectura Gótica em Portugal*, 3ª ed., p. 113, Lisboa, 1981, citado por Mário Jorge Barroca, op. cit., 2006.

Segundo Mário Chicó, as Igrejas Fortaleza são templos em que acima tudo a concepção espacial obedece ao normativo militar “(...) são verdadeiras torres de planta cruciforme”. Neste lote contam-se, em Portugal, a Igreja do Mosteiro de Flor da Rosa, Vera Cruz de Marmelar e Santa Maria de Terena.

<sup>22</sup> Duarte d’Armas, *Livro das Fortalezas do Reino (1509)*. Edição fac-similada. Lisboa: Inapa, 1997.

<sup>23</sup> Sobre a história e arquitectura de Santa Maria de Terena ver: Mário Jorge Barroca, op. cit., 2006.

<sup>24</sup> O modo como se encontram representados os elementos constituintes do escudo ajudam a balizar cronologicamente a obra, face à falta de elementos escritos. Os escudos na Boa Nova de Terena enquadram a obra nunca antes de 1250 (reforma de D. Afonso III) e nunca depois de 1481 (reforma de D. João II).

<sup>25</sup> Sobre Francisco de Campos ver: Joaquim Oliveira Caetano – “Francisco de Campos (1580)”. *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, pp. 478- 480. Lisboa, 1995 e Joaquim Oliveira Caetano e José Alberto Seabra de Carvalho - *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*. Évora, 1990.

<sup>26</sup> Túlio Espanca – *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. I, Distrito de Évora - Sul, p. 60, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1978.

<sup>27</sup> Tal como na capela de Nossa Senhora do Rosário, voltam a ser aqui representados alguns dos atributos da Virgem Maria, ou as suas litanias, que são afinal associações de valor que os crentes recitam em oração a maria, como por exemplo: Virgem Maria Rainha do Céu, rogai por nós; Nossa senhora Fonte da Vida, rogai por nós; Nossa Senhora Rosa Mística, rogai por nós, etc.

<sup>28</sup> Túlio Espanca – *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. I, Distrito de Évora - Sul, p. 32. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1978.



QUE FEZ N. S. DA BOA NOVA, A JOSÉ FAUSTINO,  
A DE S.º ANTONIO DE CAPELINS, QUE, REBENTANDO-  
ÃO DEIXAR... PER DURANTE TREZ DIAS,  
ROGOS DE SUA MIA JOSÉFA DOMINGAS, FOI SA



## SÃO MIGUEL E AS ALMAS

Portugal – primeira metade do século XVIII

Óleo sobre tela

A. 143 cm x L. 157 cm (com moldura)

AL.SC.1.002 pin

Igreja de Nossa Senhora da Conceição

Alandroal

Um das mais antigas e importantes irmandades que existiram na matriz da vila do Alandroal, anterior a 1750, é a das *Almas Santas*, da qual subsiste o respectivo altar, na nave do templo, assim descrito por Túlio Espanca: “rasgado num arco marmóreo, redondo, na face da epístola, tem um curioso retábulo de tela pintado a óleo, do tema S. Miguel Salvando Alminhas do Purgatório, bem emoldurado em talha dourada (...)” (Espanca 1978, p. 9). Ainda segundo o mesmo autor o altar teve dois capelães privativos e obteve particulares indulgências do Papa Pio V em 1802.

Na pintura, que apresenta a parte superior semi-circular, está representado o arcanjo São Miguel, em posição central na composição, de pé sobre uma nuvem, segurando uma cruz com uma flâmula, com a sigla – “Q. S. D.” (*Quem como Deus*), na mão direita, e a balança com que pesa as almas, na esquerda. Surge como príncipe da milícia ce-

lestial e defensor da Igreja, de asas abertas, envergando uma túnica vermelha e manto de tecido lavrado, capacete emplumado, couraça ornada a ouro e pedraria, joelheiras e grevas. O seu semblante é sereno e olha directamente para o crente. À mesma altura, ligeiramente recuados, observam-se quatro anjos que através de gestos de ajuda e incentivo auxiliam as almas merecedoras a ascender. No registo inferior, no meio das chamas, podemos ver representadas várias almas desnudas, e entre elas diferenciam-se vários membros da Igreja: uma freira, com o respetivo hábito, um bispo, um cardeal, e mesmo a figura máxima do catolicismo – um Papa com tiara (*triregnum*). O poder temporal está representado por duas figuras masculinas, uma com coroa de rei e a outra com a coroa imperial, para lá de diferentes figuras femininas e masculinas, sem adereços. De destacar a riqueza e minúcia da representação das jóias embutidas tanto na armadura de São Miguel, como no *triregnum* ou na coroa imperial.

É aqui retratado um dos temas iconográficos ligados ao Juízo Final – a *Psicostasia*, do grego *sykhe* (alma) e *stasis* (pesagem), onde o arcanjo São Miguel pesa as ações, e consoante estas as almas ascendem ao céu e à recompensa divina ou são votadas aos fogos infernais. Neste tema, que teve amplo acolhimento na arte cristã, a figura central é o arcanjo São Miguel “herdeiro de Anúbis e de Hermes psicopompo, que sustém a balança (...)” sendo as “almas representadas por pequenas figuras desnudas que expressam confiança ou inquietude” (Réau 2000, p. 765).

Este tipo de representação começou a ser frequentemente tratado e com mais atenção no período pós-tridentino (tanto pelos artistas como pela Igreja), muito especialmente no século XVIII, em Portugal, onde as irmandades das Almas se multiplicaram e o “culto das Almas alcança entre nós uma aceitação extraordinária, e as representações do Purgatório transformam-se em elementos vulgares na iconografia religiosa portuguesa” (Gonçalves 1959, p. 25).

“Lugar intermédio” (Le Goff 1995) e por excelência de purificação pela expiação, o Purgatório impulsionou importantes debates teológicos, marcou a religiosidade popular (as *alminhas* por ex.) a literatura, com a *magnum opus* que é a *Divina Comédia* de Dante e levou a representações artísticas que marcam as mais variadas artes. JM





## NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Francisco Nunes Varela (1621 – 1699)

Portugal – 1660

Óleo sobre tela, talha dourada (moldura)

A. 123 cm x L. 137 cm

AL.SC.1.001/1 pin

Igreja de Nossa Senhora da Conceição

Alandroal

A pintura a óleo sobre tela onde se encontra representada Nossa Senhora da Conceição, com os seus habituais atributos, é da autoria de Francisco Nunes Varela, prolífero pintor eborense com obra dispersa pela arquidiocese. A tela, hoje colocada numa parede lateral do templo, foi retirada do retábulo-mor após modificação setecentista, permanecendo no mesmo outras duas telas do mesmo autor, representando São Jerónimo, ou monge não identificado (AL.SC.1.001/2 pin), e Santo Agostinho de Hipona (AL.SC.1.001/3 pin).

Os quadros foram pintados em 1660 e “definem os recursos de Francisco Nunes Varela, pelo desenho correcto, colorido cálido e certa maestria «claro-escurista», revelando a influência dos círculos naturalistas de Madrid e Sevilha” (Serrão 1998-1999, p.98) tendo afinidades com o conjunto retabular da igreja matriz de Monsaraz, pintado na década anterior.

A composição de forte componente catequética é composta por Nossa Senhora rodeada por símbolos que constituem o “arsenal alegórico com que teólogos, místicos e poetas caracterizavam a pureza primordial, a virgindade e a beleza da Mãe de Deus” (Sobral 2004, p. 40). A figura da Virgem surge sobre um crescente branco colocado sobre uma pequena nuvem, em posição frontal, com uma perna ligeiramente avançada, com as mãos postas à altura do peito e com a cabeça rodeada por uma auréola de estrelas. Veste túnica vermelha e um manto azul, esvoaçante, que lhe envolve o corpo, com pregueado bem modelado. A ladear a sua figura, pairando sobre um fundo de nuvens, os diversos símbolos próprios da sua iconografia: sol, flor do campo, a Escada do Céu (*scala coeli*), rosas (na sinistra), lua, estrela, porta fechada (*porta clausa*), lírios (na dextra). De ambos os lados na zona de paisagem, no registo inferior, são observáveis outros dos seus atributos simbólicos como o templo de Deus, a torre de David ou o *hortus conclusus*. Ao fundo é observável uma urbe, Jerusalém ou uma representação da *civitas Dei* a qual todos os cristãos almejam atingir. Para lá das litánias de Nossa Senhora do Loreto, que a partir do século XVI ganharam a atual configuração, a provável fonte gravada que inspirou esta tela foi uma estampa da *Imaculada Conceição*, datada de 1605, da autoria de Raphael Sadeler I (1560-1632) (Sobral, 2004, p.40). JM



## NOSSA SENHORA DO CARMO

*Portugal – Século XVIII*

*Óleo sobre tela*

*A. 157 cm x L. 143 cm*

*AL.SC.1.003 pin*

*Igreja de Nossa Senhora da Conceição*

*Alandroal*

Pintura a óleo sobre tela com representação de Nossa Senhora do Carmo, hoje colocada numa parede lateral da igreja matriz, e que estaria localizada no primitivo altar da confraria da Ordem Terceira do Carmo, integrando o seu programa pictórico, quase todo ele desaparecido no terramoto de 1755. Uma escultura de vulto (AL.SC.1.003 esc) da mesma invocação, infelizmente muito repintada, e o altar colateral, já de finais do século XVIII, é tudo o que subsiste da confraria.

Na tela de formato retangular e disposta na vertical está representada Nossa Senhora do Carmo com o Menino Jesus ao colo, sendo a identificação desta invocação específica feita a partir de duas cartelas sustentadas por anjos e de uma insígnia que a Virgem tem no manto com as armas do Carmo, pois nenhuma das figuras tem um escapulário, como é usual neste tipo de representação. A Virgem encontra-se no centro da composição, de pé e em posição frontal, segurando o Menino Jesus no colo e ambos apoiam uma mão sobre a esfera. Está sobre uma nuvem, rodeada de querubins e a ladeá-la surgem diversos anjos músicos e cantores, dois dos quais seguram cartelas com o emblema da Ordem do Carmo. Na parte superior, dois anjos seguram uma coroa sobre a cabeça da Virgem que, tal como a do Menino, surge envolta num raio de luz.

Destaca-se da composição o tratamento dado às vestes da Virgem, tanto no manto como na túnica, que sugere tecidos de uma riqueza pouco comum neste tipo de representações. JM



## COROA DE IMAGEM

Évora – final do século XVIII

Prata

A. 23 cm x L. 13 cm

AL.SC.1.002 our

Igreja de Nossa Senhora da Conceição

Alandroal

Marcas: FMA- E 9 de ensaiador não identificado de Évora datável do final do século XVIII, acompanhado da marca FMA-E 44 de significado ainda não esclarecido.



Em 11 de Outubro de 1954, o Papa Pio XII publica a encíclica “ad coeli Reginam” em que oficializa para toda a igreja a festa da realeza de Maria: “decretamos e instituímos a festa de Maria rainha, para ser celebrada cada ano em todo o mundo no dia 31 de Maio”. Justifica-o por uma longa introdução, com argumentos da tradição e textos dos Padres da Igreja, para que “essa verdade solidamente demonstrada resplandecesse com maior evidência diante de todos como luz que brilha mais, quando posta no candelabro”.

A realeza de Maria, sobretudo a partir do século XII, foi sendo manifestada iconograficamente nas comunidades cristãs nas representações da Coroação da Virgem após a sua assunção ao céu, nos mais variados modelos e suportes. Reflexo dessa tradição, passou a ser habitual trazer coroadas as imagens individuais da Virgem, ou com o Menino Jesus, também ele com direito a coroa, por maioria de razão. Tais coroas, de prata ou raramente de ouro, a partir do século XVII são geralmente fechadas e encimadas por uma cruz ou pela pomba esvoaçante símbolo do Espírito Santo.

Este exemplar da matriz de Alandroal insere-se neste tipo de coroas. Fechada com quatro imperiais e encimada por uma pequena esfera de suporte a uma cruz latina com terminações trilobadas e resplendor quadrangular. Todos os elementos da coroa – aro, meia cana convexa de suporte ao cesto vazado e recortado e imperiais – são decorados com motivos florais e enrolamentos, puncionados e cinzelados.

É uma peça da ourivesaria eborense, que manteve alto nível entre os séculos XVI e XIX, com contraste municipal do final do século XVIII (E-9), sem marca de ourives, mas com uma outra marca vulgarmente chamada de “libelinha” (E-44) de significado ainda desconhecido, mas que surge relacionada com diferentes cunhos daquela época. AGMB



## CUSTÓDIA

Portugal – 1778

Prata dourada, fundida, cinzelada e gravada

A. 51,2 cm x L. 16,8 cm x P. 14 cm; P. 2.555,70 gr

AL.SC.1.004 our

Igreja de Nossa Senhora da Conceição

Alandroal

Inscrição: \* ESTA COSTODIA PERTENSE A IRMANDADE DO  
SANTISSIMO SACRAMENTO DA IGREJA MATRIS DA VILA  
DO ALANDROAL \* 1778 \*



Ostensório ou custódia é uma alfaia litúrgica usada em atos da Igreja Católica, para expor solenemente a hóstia sobre o altar ou para a transportar em procissões do San-

tíssimo. A sua utilização é uma manifestação do dogma católico da transubstanciação da hóstia no corpo de Cristo e da consequente veneração como presença real. Inicialmente era uma peça única, porém no final da Idade Média e em virtude da Semana Santa, começou a ser comum “encerrar a Hóstia no cálice que ia ser utilizado” na missa de sexta-feira (Falcão 2003, p. 188). Sobretudo após o Concílio de Trento, a forma destes objetos tende a evoluir para aquela que se tornaria a mais comum - a de um sol raiado, que em Setecentos assiste à inclusão de novos elementos decorativos como anjos ou *putti*, juntamente com cachos de uvas ou ramos de espigas (Valente 2011, p.32).

Apreciamos aqui uma custódia em prata dourada, com base em forma de quadrifólio alongado, alteada em dois registos e composta por orla lisa seguida de meia-cana denticulada. O primeiro e segundo registos são semelhantes e depois de uma faixa lisa de perfil côncavo surgem divididos em lóbulos, ornamentados por flor central envolta em vegetalismos. A haste é formada por sequência de anéis, com urna cordiforme relevada com volutas e acantos estilizados; serve de suporte ao hostiário em forma de sol raiado com lúnula crescentiforme, encerrada em câmara circular envidraçada. Esta estrutura apresenta decoração floral, composta por espigas e cachos de uvas, a partir da qual se lançam raios septiformes de diferentes dimensões, alternando com pequenos segmentos de raios.

O interior da base é fechado por placa, com centro de perfil côncavo, fixo por porca de rosca em forma de estrela de oito pontas, na orla pode ler-se a inscrição que atesta a alfaia como pertença da Irmandade do Santíssimo Sacramento existente na respectiva igreja, e que não passou despercebida aos olhos de Túlio Espanca (Espanca 1978, p. 10).

Nos séculos IX a XII assistimos a um crescimento da adoração dos fiéis perante a reserva eucarística, culto que alcançará o seu auge com a instituição da festa do *Corpus Christi*, pela *Bula Transitorius*, do Papa Urbano IV. Com o Concílio de Trento e com o apelo à comunhão recomendada pelos jesuítas, a devoção ao Santíssimo Sacramento ganhará uma nova projeção com o surgimento das Irmandades da sua invocação, materializada nos grandes troncos das igrejas, no esplendor das custódias ou simbolismo dos cálices (Nunes 2011, p. 46). ISP





## CRUZ – RELICÁRIO DO SANTO LENHO

*Portugal – Século XVII*

*Prata fundida, batida, recortada e cinzelada*

*A. 34,5 cm x L. 19,6 cm x P. 14,2 cm; P. 487,60 gr*

*AL.SC.1.021 our*

*Igreja de Nossa Senhora da Conceição*

*Alandroal*

Símbolo do martírio de Jesus que nela sucumbiu, a cruz transformou-se no sinal oficial do cristianismo e, paulatinamente passou a ocupar um lugar de destaque na espiritualidade cristã (Alves 2011, p.7). Reza a lenda que após a crucificação no Calvário, a cruz de Cristo teria sido

atirada para um fosso ai permanecendo esquecida, até que Santa Helena a terá encontrado. História defendida por Santo Ambrósio, que originou uma das festas mais conceituadas do calendário litúrgico – a invenção e exaltação da Santa Cruz. Para além de se atribuir a fundação de diversas igrejas à mãe do imperador Constantino I, também terá sido ela a partir a cruz em duas metades, uma que terá sido enviada para Roma e outra que ficaria em Jerusalém - motivo que terá contribuído para as crescentes peregrinações à Terra Santa, de onde por mais pequeno que fosse o pedaço, os peregrinos se esforçavam para trazer um pouco da Cruz de Cristo, usualmente conhecida como Santo Lenho. A relíquia, talvez favorecida pela época das cruzadas, rapidamente se tornou numa das mais apreciadas e procuradas pelos cristãos, merecedora de honras especiais, cantada e venerada com grande solenidade, muitas vezes originando a fundação de capelas e confrarias. Consequentemente, os relicários que contém deveriam ser feitos de metais nobres e de alto valor artístico (Borges 2011, p. 14).

Relicário de prata e em forma de cruz latina, segundo Túlio Espanca trata-se de uma cruz-relicário do Santo Lenho, peça de ourivesaria portuguesa do estilo rococó (Espanca 1978, p.10). Apresenta a base de formato retangular alteada em dois registos, ambos decorados por folhas acantiformes encurvadas, cartelas centrais e elementos semelhantes a borboletas; quatro querubins, aparafusados, suportam o peso da base. Haste e braços de secção retangular com moldura em ressalto a toda a volta, assente sobre plinto retangular, ladeado por duas aletas em S. Os braços são rematados por frontão e pináculo, e no cruzamento dos mesmos com a haste, exhibe resplendor quadrado ornamentado por motivos fitomórficos vazados e centrado por recetáculo oval que encerra a relíquia.

A arquidiocese de Évora conserva muitas destas relíquias. Existe uma outra cruz muito semelhante à peça aqui apresentada em Campo Maior<sup>1</sup>. Destacam-se tanto pelo excecional trabalho, pela informação relacionada e pelo aparatoso conteúdo gemológico, o Santo Lenho da Sé de Évora e o de Vera Cruz de Marmelar. ISP

<sup>1</sup> Com o número de inventário CM.SE.3.056 our.



## TURÍBULO

Portugal – Segunda metade do século XIX

Prata fundida, repuxada, cinzelada, recortada e gravada

A.119 cm (com correntes) x A. 24,6 cm x D. 16 cm ; P. 783,30 gr

AL.SC.1.027 our

Igreja de Nossa Senhora da Conceição

Alandroal

Marcas: P- 23 – marca de contraste do Porto, atribuída por Fernando Moutinho de Almeida ao ensaiador Alexandre Pinto da Cruz, usada entre 1810 e 1818. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa considera a mesma marca de ensaiador desconhecido (Almeida 1995, pp. 191); (Sousa 2005, pp.137-142, 554).

P-132 – marca de ourives do Porto, atribuível a António José Rodrigues, citado em 1822 e datável de 1810 a 1836 (Almeida 1995, p.123).



O incensário era na sua origem uma “caçoula” (espécie de panela de argila ou metal) com brasas, para acender os

círios com que se abria o cortejo do imperador romano. Por volta do século IV, os Papas adoptam este costume, de utilização do incenso, e o turíbulo surge não só em cortejos Papais e do Santo Evangelho, mas também em redor do altar (Coelho 1927, p. 250). Se inicialmente era utilizado para afastar os maus odores, que se faziam sentir no interior das igrejas devido ao aglomerado de fieis, com o passar do tempo foi assumindo um maior simbolismo. Será durante a Idade Média que a incensação irá assumir um carácter “simbólico - lustral”, já que o incenso passou a ser benzido, adoptando uma função “sacramental”. Sendo muitas vezes, o fumo que emana comparado às orações que ascendem até ao Senhor (Falcão 2000, p. 96).

É essencialmente um recipiente em metal com a forma de taça, que contem no interior um pequeno braseiro onde se colocam os grãos de incenso. É fechado com tampa, normalmente trabalhada e recortada, de modo a permitir a circulação de ar que alimenta a combustão, ao mesmo tempo que permite a saída do fumo perfumado (Soalheiro 2000, p.204).

Este exemplar apresenta a forma de uma urna, em prata, e o seu pé assenta em base circular, alteada com friso liso. Caldeira de bojo côncavo, também de secção circular e alargada no topo, que ostenta duas fiadas de escamas lanceoladas separadas por fundo de tracejado. No rebordo, liso e finalizado com aro saliente, estão aplicadas três argolas às quais correspondem outras tantas na chaminé, e que servem de apoio para a fixação das correntes de suspensão, com aros circulares. A chaminé exhibe uma cúpula desenvolvida em dois andares e mantém os mesmos elementos decorativos que a caldeira, seguidos de painéis transfurados com motivos fitomórficos, justapostos e ligados por braçadeira; a emoldurar os painéis observam-se grinaldas de flores sobre fundo puncionado. A rematar a peça pináculo em forma de urna. O guarda-mão circular, despoído de ornatos, dispõe de orifícios laterais com argolas onde correm as correntes e de aro para suspensão.

Puncionado com a marca de um ourives da cidade do Porto - António José Rodrigues, que terá utilizado de forma irregular a marca de ensaiador Alexandre Pinto da Cruz (Sousa 2005, p. 414), a quem Fernando Moutinho de Almeida atribui esta peça (Almeida 1995, pp. 191). ISF



## PLUVIAL

*Itália ou Península Ibérica – finais do século XVI início de XVII*

*Corpo: damasco em fios de seda verde*

*Capuz, firmal, orlas e sebasto: veludo cortado, liso, em fio de seda castanho*

*Galão franjado e galão tecido, em fios de seda amarela e verde*

*Forro: tafetá de linho cru*

*A. 127 cm x L. 287 cm*

*A. 8 cm x L. 13,5 cm (firmal)*

*AL.SC.1.001 par*

*Igreja de Nossa Senhora da Conceição*

*Alandroal*



O pluvial, veste também designada de capa de asperges dada a sua habitual associação a bênçãos ou cerimónias que implicam a aspersão com água benta, foi na sua origem utilizado para protecção das intempéries, daí a sua denominação de *pluvius*.

De formato semicircular e com capuz em forma de escudo, a peça apresenta o corpo em damasco de seda verde e aplicação de veludo cortado, castanho, nos restantes campos da peça. O damasco utilizado no corpo será de origem italiana ou espanhola, técnica que conheceu grande aceitação em finais do século XVI e inícios da centúria seguinte, o que dificulta uma segura atribuição a um centro de fabrico específico. O pano exhibe temática de denso sabor vegetalista, manifestamente ramos de duas hastes coroados por flores, e é totalmente preenchido por motivos de dimensões reduzidas. O padrão, que se repete sucessivamente, permite uma leitura a dois ritmos, horizontal e vertical. Na horizon-

tal dá-se uma alternância faixa a faixa, já que em cada uma os motivos se sucedem na mesma posição. Já na vertical, a alternância é contínua, sucedendo a um motivo voltado à direita, a repetição do mesmo disposto à esquerda.

O veludo, muito desgastado e sem aparentes elementos ornamentais que auxiliem atribuições, pode ser comparado a inúmeros exemplares existentes na arquidiocese de Évora, atribuíveis a oficinas da Península Ibérica: Espanha ou mesmo Portugal. Porém, o investigador Carlos Bastos, sem atribuir uma especialização exacta para cada local, admite que inicialmente os veludos cortados e frisados seriam produzidos em Veneza, enquanto Génova trabalharia os veludos cinzelados e Florença os damascos e brocatéis (Bastos 1954, p. 28).

Sem grande originalidade, a veste encontra semelhanças num outro pluvial (BE.SG.1.001 par) inventariado na igreja de Nossa Senhora da Graça, em Benavente. ISP



## PLUVIAL

*França ou Portugal – Século XVIII*

*Damasco de seda bege, tecido lavrado e espolinado a fio metálico e fio crespo dourado*

*Galão tecido, em fio metálico dourado com alma de fio de seda amarelo e fio laminado dourado*

*Galão franjado em fio metálico e fio metálico crespo dourado*

*Forro: tafetá de linho*

*A.139 cm x L. 280 cm*

*A.17 cm x L. 11,5 cm*

*AL.SC.1.002/4 par*

*Igreja de Nossa Senhora da Conceição*

*Alandroal*



Capa de asperges, veste composta por um capuz, objeto de decoração cuidada, regra geral fixo por cordões de passamanaria. No início da Idade Média começou a ser considerada uma veste honorífica, e se inicialmente era uma peça completamente fechada muito semelhante à casula, por esta altura apresenta-se como uma capa aberta na frente, com os lados presos por um retângulo de tecido, a que se dá o nome de firmal, tornando-se o capuz um mero ornamento. Atualmente, é uma peça solene sem atribuição especial, podendo ser usada por todos os membros do clero e em diversas circunstâncias (Palma 2013, p. 33).

De formato semicircular, o pluvial utiliza um tecido muito apreciado na altura - um vistoso damasco, totalmente preenchido por volumosa composição vegetalista, em que os motivos lavrados no fundo acompanham os espolinados. Os arranjos florais, o florão, o ramo florido ou a simples flor, articulados harmoniosamente com grinaldas emplumadas que se expandem em curvas e contracurvas suaves, constituem o elemento fundamental da decoração da veste.

Geralmente atribuídos a oficinas francesas, este tipo de trabalhos enquadram-se na corrente artística nascida em França - o *rocaille*. Distingue-se pelo predomínio dos contornos, normalmente concheados, e também pelo trato que é dado aos ornatos, pois ora surgem como uma cópia da realidade ora são estilizados com diversas interpretações, que quase os tornam irreconhecíveis; a flora, abandona as anteriores proporções desmedidas para se aproximar cada vez mais do tamanho natural, e o desenho é planeado em linhas verticais ondulantes, paralelas entre si ou contrapostas de modo a estabelecer campos individualizados mas com singela delicadeza e elegância.

Contudo, ainda que com algumas reservas, se tivermos em conta o enorme volume de peças semelhantes existentes em muitos museus e igrejas portuguesas, não se pode descartar a possibilidade de estarmos face a um trabalho nacional. ISP





# SÃO JERÓNIMO

Portugal – século XVIII

Escultura de vulto pleno em madeira policromada

A. 78 cm x L. 43 cm x Pr. 44 cm

AL.SC.4.001 esc

Igreja de São Bento

Alandroal

A iconografia de São Jerónimo, comemorado a 30 de setembro pela Igreja Católica, reflete as diversas facetas deste personagem fundamental do hagiológico cristão, proeminente teólogo e filósofo responsável pela tradução latina da Bíblia, *Vulgata*, autor de diversos textos como a *Vida de Paulo Ermita*, que parece tê-lo inspirado para a vida eremítica, ou patrocinador da ordem monástica dos Jerónimos. Deste modo, é representado segundo três tipos fundamentais que se explanam na figura de Sábio na sua cela, Doutor da Igreja e, à semelhança da escultura aqui considerada, enquanto anacoreta e penitente no deserto (Réau 1997, p. 142). Visual e artisticamente desfavorecido pelo estado de degradação geral, é interpretado conforme a iconografia habitual dos Eremitas, entendidos como aqueles que se retiraram da vida mundana, normalmente para o deserto “afim de na solidão e aridez desse local escutar a sua voz [de Deus], ver a sua face, expurgar as suas fraquezas, viver num holocausto sacrificial, purificando-se” (Almeida 2005, p. 265). Segue um modelo contemplativo de figuração em que, ajoelhado, São Jerónimo se mortifica batendo com uma pedra no lado direito do peito e simultaneamente contempla o crucifixo que empunha na sinistra. A pungência do rosto sulcado pela idade e provações passadas articula-se com a marcação da caixa torácica e compleição magra do corpo desnudado, não fosse a estreita faixa de folhas que lhe cobre a zona do baixo-ventre, ainda assim denunciando evidente desproporção e síntese na caracterização fisionómica. A seu lado um leão deitado, imagem independente, traduzindo a relação especial com os animais e, concretamente, com o felídeo do qual retirou um espinho que lhe magoava a pata. SN



## JARRA E MÍSULA

Portugal (Caldas da Rainha?) – XIX/XX

Faiança vidrada, monocroma

1. A. 16 cm x L. 14.6 cm x Pr. 7.8 cm (jarra)

2. A. 14 cm x L. 16 cm x Pr. 10 cm (mísula)

AL.SC.4.001/1-2 cer

Ermida de São Bento

Alandroal



A ermida de São Bento, em tempos não muito recuados importante santuário de peregrinação regional, terá sido edificada por volta de 1600 (Espanca 1978) tendo sofrido várias transformações arquitetónicas e decorativas em épocas posteriores. Uma delas foi em 1872, com data cronografada no altar-mor, e poderá ser à volta dessa data, ou um pouco mais adiante, que foram adquiridas duas jarras com as respetivas mísulas, para ornamentar a capela-mor, e que ainda hoje cumprem essa função. O conjunto em consideração, sendo este o que dos dois apresenta melhor

estado de conservação, é composto por jarra em faiança verde, com base ovalada e o bocal aberto com rebordo perlado. A mísula, formada por querubim, com dois pares de asas, suporta base recortada com rebordo emoldurado, sendo tardo liso e aberto.

A jarra apresenta o corpo esmaltado, bojudo, decorado em relevo nas duas faces. Numa delas observam-se duas figuras a oferecer uma taça a uma outra, esta de aparência masculina e reclinada, que se apresenta como uma cena de difícil perceção, e que se não for um tema profano, poderá ser uma representação esquemática de alguma cena do antigo testamento – como a de Tobias a restituir a visão a seu pai (*Tb* 11) ou a de Jacob a obter a bênção de seu pai Isaac (*Gn* 27). Já no lado oposto é representado, sem dúvidas, uma cena veterotestamentária – Josué e Caleb regressam de Canaã, mais propriamente “do vale de Escol onde cortaram um ramo com um cacho de uvas” (*Nm* 13, 2) de grandes dimensões, trazendo-o de volta para provar a fertilidade da região. Foram igualmente estes dois exploradores, ou espiões, que posteriormente defenderam Moisés da murmuração do povo hebreu que apesar de tomarem por certo a fertilidade e riqueza da Terra Prometida tinham temor em afrontar os povos que nela habitavam. O simbolismo das uvas nesta passagem bíblica pode ser interpretado de várias formas: “o cacho de uvas com o corpo de Jesus suspenso da cruz, porque Jesus é o cacho pisado cujo sangue enche o cálice da Igreja” e também considerando os dois portadores como os profetas e os apóstolos que O seguiram (Réau 1999, pp. 249-50). As cenas são representadas por meninos (*putti*) devido à influência artística dos revivalismos na cerâmica, marcante na produção europeia no período oitocentista.

Como a esmagadora maioria das exposições, catálogos e investigações académicas incidem sobre as fábricas e centros de fabrico mais reconhecidas e sobre as melhores peças, e raramente sobre a produção corrente (como é este o caso), é difícil atribuir a autoria a uma fábrica ou oficina específica. Poderá ser originária das Caldas da Rainha, mas sem marcas, ou qualquer outro elemento visual ou documental conclusivo, diferentes centros de produção cerâmica, na zona Centro ou Norte do país, podiam também ter fabricado peças análogas. JM



# CRISTO RESSUSCITADO

Portugal – século XVI/XVII

Escultura de vulto pleno em madeira policromada

A. 77 cm x L. 47 cm x Pr. 25 cm

AL.SC.6.001 esc

Igreja de Nossa Senhora da Consolação

Alandroal

Integrada no ciclo iconográfico da *Glorificação de Cristo*, assume-se a *Ressureição* como dogma central e fundamento da fé cristã, perfeitamente enunciado na I Carta de São Paulo aos Coríntios, *Cristo morreu pelos nossos pecados, segundo as Escrituras, foi sepultado e ressuscitou ao terceiro dia (Cor 15:3-4). Se Cristo não ressuscitou, é vã a vossa fé (Cor 15:17). E como todos morrem em Adão, assim em Cristo todos voltarão a receber a vida (Cor 15: 22)*. A partir do século XI dá-se corpo à imagem de Jesus Ressuscitado em detrimento de anteriores representações de cariz simbólico, iconograficamente traduzida em diversas soluções que parecem partilhar um tipo de figuração onde Cristo aparece acompanhado por uma cruz estandarte a simbolizar a sua vitória sobre a morte (Réau 2000(1), p. 567). Na arquidiocese de Évora foram inventariadas cerca de duas dezenas de pinturas e esculturas do tema, excluindo as representações em portas e painéis de sacrário onde, à semelhança desta admirável imagem do Ressuscitado, é acompanhado pelo pendão e abençoa com a outra mão. O efeito sumptuoso e majestático destas composições, sublinhado pelo manto vermelho, vem “evidenciar uma atitude de triunfo definitivo sobre o pecado e sobre a morte, que os fiéis também poderão alcançar através da comunhão” (Eusébio (s.d.), p. 493). De inegável qualidade artística e plástica, esta escultura segue o modelo de representação convencional, trazendo apenas cendal estreito e o corpo desnudo a exhibir a lançada no peito e os estigmas nas mãos e pés, sendo reveladora de um elevado sentido de proporção e pleno rigor na modelação da figura humana, claramente filiada em modelos renascentistas. SN



## RETÁBULO DE SÃO PEDRO

*Portugal – primeiro quartel do século XVII  
Madeira dourada e policromada  
AL.SC.7.001 tal*

*Ermida de São Pedro  
Alandroal*

Compreendido como uma obra arquitetónica e artística existente no interior das igrejas, o retábulo é um dos principais meios para cativar os fiéis, mas também um veículo de direta “pedagogia” religiosa, muitos deles participando ativamente na cultura figurativa do seu tempo. A sua evolução foi uma constante, embora seja sobretudo a partir do século XVII que se começam a verificar grandes alterações decorativas ao serem introduzidos novos elementos como a talha dourada, os azulejos, mármore e pinturas ou até estuque.

A embelezar a capela-mor da ermida de São Pedro encontra-se este interessante exemplar, onde se conserva a imagem que lhe empresta o nome. Embora Túlio Espanca o descreva como um “retábulo maneirista, de cerca de

1600”, na opinião de Francisco Lameira trata-se de um exemplar do segundo quartel de Seiscentos, atendendo à profusão decorativa que invade todos os espaços livres. Este decorativismo é uma das características dos retábulos do Protobarroco, conjuntura corresponde ao segundo e ao terceiro quartel do século XVII<sup>1</sup>.

Peça muito alterada, a que parece faltar o entablamento, notando-se a sobreposição dos capitéis ao ático, o retábulo de planta direita, corpo único e um só tramo. O banco é composto pelos pedestais, retangulares, decorados por enrolamentos acantiformes juntamente com diferentes motivos fitomórficos. Lambrim central, retangular liso, com friso avançado na base. O corpo encontra-se estruturado entre duas colunas de caneluras torsas, capitéis coríntios e terço inferior diferenciado e decorado por cartelas ovais, centradas por motivo cruciforme. O tramo central é preenchido por nicho de abertura semicircular, adornado na cercadura por tarja de motivos florais, fitas e enrolamentos; se não faltassem os dois laterais, no topo poderiam observar-se três querubins, sendo o central de menores dimensões. O ático é formado por frontão curvo, interrompido com remate triangular coroado por cruz, ornamentado por folhagem de acanto estilizada, elemento decorativo presente em toda a peça, autêntico animador de espaços vazios.

Segundo o mesmo investigador, a par dos retábulos narrativos de grande divulgação por todo o século XVII e XVIII, surge uma nova tipologia marcada pela devoção a um só tema. Tal como a peça aqui apresentada, caracterizam-se pela planta rasa, pela tendência em preencher todos os espaços disponíveis, ou pelo uso em simultâneo de diferentes elementos estruturais como é o caso de frontões triangulares juntamente com cartelas elípticas. Difere pela predileção por ordens clássicas, assistindo-se ao terço inferior das colunas com tratamento diferenciado, muitas vezes enfeitados por elementos geométricos, brutescos ou reservas ornadas de grinaldas vegetalistas, com expressão marcadamente naturalista (Lameira 2005, pp. 84-88). ISP

<sup>1</sup> Especial agradecimento ao Professor Doutor Francisco Lameira pelas informações fornecidas.





## SÃO PEDRO PAPA

Portugal – século XVII

Escultura de vulto pleno em madeira policromada

A. 105 cm x L. 40 cm x Pr. 30 cm

AL.SC.7.001 esc

Igreja de São Pedro

Alandroal

São Pedro é considerado o *Príncipe dos Apóstolos* e o primeiro discípulo nomeado, juntamente com seu irmão André, aqui representado na dignidade de sumo-pontífice conforme foi anunciado nas palavras de Jesus, *Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha igreja (Mt 16:18)*. Em escultura, a iconografia do fundador do papado incide sobretudo nestes dois momentos, segundo um modelo figurativo em que é facilmente reconhecido e, por norma, sujeito a poucas variações fisionómicas ou de vestuário. Deste modo é apresentado como homem maduro e barbado, geralmente calvo e encanecido, envergando vestes convencionais de apóstolo ou paramentado, então acompanhado pelos distintivos específicos deste título eclesiástico, o livro e as chaves, atributo por excelência que evoca outra passagem do Evangelho de São Mateus em que Jesus diz: *Dar-te-ei as chaves do reino dos céus, e tudo quanto ligares na terra ficará ligado nos céus, e tudo quanto desligares na terra será desligado nos céus (Mt 16:19)*.

Orago de uma igreja fundada em finais do século XVI, Túlio Espanca (1978) não a considera a primitiva escultura, datando-a antes de cerca de 1600, coetânea do retábulo. A imagem do patriarca segue um esquema compositivo que privilegia a imponência e hieratismo da figura, estruturados na pose rígida de severa frontalidade, mantendo o braço direito levantado, a abençoar, enquanto a mão esquerda se projeta igualmente do bloco a envolver a haste de uma cruz papal (de cronologia mais recente como as chaves). Um maior naturalismo na plasticização do rosto, em traços fortes e modelação rigorosa, ainda que de expressão distante, filiada na escultura do século XVI/XVII. SN



## TRÍPTICO DE SÃO PEDRO

*Sebastião Lopes (?) (act. 1535 – 1561)*

*Portugal – meados do século XVI*

*Óleo sobre tábuas*

1. A. 108 cm x L. 50 cm (São Paulo)

2. A. 108 cm x L. 64 cm (São Pedro)

3. A. 108 cm x L. 50 cm (Santo André)

*AL.TE.1. 001/1-3 pin*

*Igreja de São Pedro*

*Terena*

A matriz de Terena, dedicada ao apóstolo São Pedro, tem na sacristia um interessante tríptico, parte remanescente de um retábulo que terá adornado a capela-mor até ter sido apeado aquando da realização do atual, já barroco, em inícios de Setecentos. As três tábuas representando alguns dos santos mais importantes do hagiolégio católico foram, em data ulterior, inseridos em moldura policroma entalhada, onde abundam as volutas, motivos vegetalistas e folhagem de acanto estilizada.

Nelas estão representados São Pedro, ao centro, São Paulo na tábua esquerda e Santo André na lateral direita, sendo datáveis de c. 1550-60 e atribuíveis ao pintor Sebastião Lopes (act. 1535 – 1561). Se bem que os dados biográficos e o *corpus* da sua obra sejam ainda algo obscuros, sabe-se que trabalhou para o Cabido e para a Inquisição eborense, sendo autor de outras tábuas dos anos centrais do século XVI, como as do retábulo de Santa Maria de Évora-Monte (perdido), um painel de Santa Ana para a ermida de São Sebastião (Évora) (Espanca 1947) e talvez o retábulo de São Pedro da Ribeira (Montemor-o-Novo).

Tal foi possível “durante a segunda metade do século XVI, pois a cidade [de Évora] vivera o estimulante ambiente pictural imposto pela actividade de mestres locais” (Serrão 1992), sendo um centro artístico por excelência devido às suas elites esclarecidas e mecenas e a uma arquidiocese preocupada em seguir as orientações emanadas do Concílio de Trento (1545 a 1563) onde a arte tinha um importante papel catequético.

As tábuas em consideração são exemplares significativos da pintura nacional do fim do Renascimento, com afinidades com o modelo vulgarizado por Vasco Fernandes, o “Grão Vasco”, dentro de modelos neerlandeses. De destacar que no programa iconográfico transparece a preocupação de apresentar e destacar aos fiéis três dos apóstolos que mais difundiram a mensagem de Cristo.

A boa qualidade geral da composição, o cromatismo cuidado, a minúcia das cenas secundárias, nas tábuas laterais, e a grande riqueza e trabalho minucioso nos paramentos e no tapete oriental, na tábua central, revelam um artista em plena maturidade dos seus recursos expressivos, que urge estudar com maior profundidade. JM



## RETÁBULO-MOR

Portugal – Século XVII/XVIII  
Talha dourada e policromada  
AL.TE.1.001 tal

Igreja de São Pedro  
Terena

Belíssimo exemplar do ciclo barroco português, de finais do reinado de D. Pedro II alvares de D. João V (Espanca 1978, p. 50), o presente retábulo, de madeira entalhada e dourada, apresenta planta direita, formado por corpo único e três tramos. Sotobanco composto por mesa de altar e painéis laterais em alvenaria marmoreada. O banco é formado por quatro mísulas em voluta que suportam as colunas, ornamentadas por querubins e elementos em C contrapostos apanhados por braçadeira. Tramo central delimitado pelos pedestais das pilastras do arco, retangulares, decoradas por acantos estilizados e figuras femininas, pormenor interessante é que todas elas têm ao pescoço um fio com pendente em forma de cruz; ao centro observa-se o espaço correspondente ao sacrário. O corpo é estruturado em duas colunas salomónicas, com sete espiras, decoradas por cachos de uvas e parras, juntamente com pilastras pontuadas por aves e *putti* entre vegetalismos e enrolamentos estilizados. Apreciam-se nos espaços intercolúnios mísulas sustentadas por anjos atlantes a que correspondem no alçado dosséis com fundo drapeado; as extremidades laterais encontram-se preenchidas por enrolamentos de folhagem variada a acompanhar o recorte da ousia.

Ao centro abre-se tribuna, em arco pleno apilastrado, rasgada ulteriormente, com os prospetos pintados a fresco, de temática alusiva à exposição do Santíssimo Sacramento, acolhendo ao centro o trono. Este, de formato piramidal em degraus, é decorado por cartelas, vegetalismos e querubins, finalizado por resplendor circular de raios setiformes, encimado por coroa amparada por anjos-tenentes; possui urna eucarística. Segundo Túlio Espanca, estamos face a um bom exemplar de entalhamento policromado da época de D. João V, de cerca de 1750 (Espanca 1978, p. 51).

O ático é embelezado no fecho por cartela de enrolamentos suportada por anjos-tenentes, que inscreve no interior representação do cálice e da Santa Partícula, ladeada por aletas triangulares, entalhadas com folhagem.

Na sua totalidade, a peça integra uma das melhores empreitadas artísticas desta igreja, manifestação de arte total, potenciada pela azulejaria de meados de Seiscentos e do tipo maçaroca, que rodeia o retábulo. ISP



## CÁLICE E PATENA

Lisboa – século XVI/XVII

Prata fundida, incisa, batida e dourada

A. 23 cm x D. 14,5 cm; P. 497,9 gr (cálice)

A. 0,5 cm x D. 12,6 cm; P. 77,5 gr (patena)

AL.TE.1.015/1-2 our

Igreja de São Pedro

Terena

Marcas: FMA-L-14 (?) – contraste da prata, de ensaiador de Lisboa não identificado, atribuível à segunda metade do século XVI (Almeida 1995, p. 77); marca de ourives lisboeta desconhecida



Os cálices eucarísticos são das alfaias sacras mais usuais em qualquer igreja, sendo caracterizados tanto pelo seu especial valor litúrgico, como pelos materiais nobres de que são feitos, geralmente prata ou ouro, e por serem reflexos dos gostos estilísticos de cada época histórica.

Este cálice de prata dourada apresenta base circular, alteada, haste com nó de formato periforme e copa tronco-cônica, lisa, moldurada a meia altura e sustida por “costelas”. A decoração, incisa, é sóbria e despojada observando-se na base elementos alusivos à Paixão de Cristo (*arma christi*) – a esponja e a lança, o saco das trinta moedas pagas a Judas pela sua traição e um escudo com as armas da Venerável Ordem dos Terceiros de São Francisco, composta pelas cinco chagas, estando ao centro a ferida do seu Lado, donde saiu água misturada com sangue e que do ponto de vista simbólico são dois dos mais importantes sacramentos da Igreja (Eucaristia e o Baptismo). Todos estes elementos do registo inferior estão presos entre fitas com uma borla na extremidade, surgindo na haste ornatos compostos por elementos em “C”, unidos superiormente por palmetas e por fita com borla pendente.

Este cálice como se pode deduzir pela sua gramática decorativa pertencia à Venerável Ordem dos Terceiros de São Francisco, que coexistiu com algumas outras, na igreja matriz de São Pedro “dependendo do comissariado dos terceiros observantes do convento de São Francisco de Olivença.” (Espanca 1978)

No interior da base apresenta, para lá da burilada, duas punções, sendo a marca de ourives, a nosso ver desconhecida por não se encontrar atribuída por nenhum investigador a qualquer ourives lisboeta, e a de ensaiador apenas se pode afiançar pela sua forma, e em confronto com outras similares, que será de época (ainda) indeterminada entre os séculos XVI – XVII.

Acompanha o cálice uma patena, igualmente em prata dourada, com o centro rebaixado e decorada ao centro por cruz patêa, lisa, em contraste com o interior estriado. JM





## NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

*Portugal – século XVII/XVIII*

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

*A. 65 cm x L. 22 cm x Pr. 23 cm*

*A. 19 cm x L. 9 cm x Pr. 7 cm - Menino Jesus*

*AL.TE.2.001 esc*

*Igreja de Santo António*

*Terena*

Em grande parte dos lugares de culto da arquidiocese de Évora somos confrontados com a profunda devoção dedicada a Nossa Senhora do Rosário, seja na presença/memória de confrarias e irmandades, que a partir do século XV/XVI bastante contribuíram para a sua popularização, dedicação de altares, em pequenas imagens devocionais ou outros registos. A sua incontestável “universalidade” é deste modo intuída através de uma prática devocional continuada e transversal que extrapola a esfera dominicana, principal responsável pela sua disseminação mercê da enorme devoção de São Domingos de Gusmão, a quem a Virgem teria entregado um rosário. Seguindo um modelo iconográfico convencional, no essencial comum a outras invocações, a Virgem elevada por teoria de três anjos segura sobre a mão esquerda o Menino Jesus desnudo e, na direita projetada, um rosário (omisso). Formalmente segue um tipo figurativo repetido em imagens de pequena dimensão, sobretudo do século XVII/XVIII, caracterizado pela vincada frontalidade e hieratismo da pose que são acentuados pela configuração monolítica dos volumes, contenção de movimentos e ritmos do panejamento. A enorme beleza e serenidade do conjunto, beneficiado pela decoração estofada das vestes de Nossa Senhora, são ultimadas na figura do Menino de feições igualmente dulcificadas, mantendo a mão direita sobre o peito enquanto a outra se prolonga lateralmente, num gesto interiorizado e convidativo. SN



## SÃO VICENTE FERRER (?)

Portugal – século XVIII

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

A. 60 cm x L. 42 cm x Pr. 17 cm

AL.TE.2.002 esc

Igreja de Santo António

Terena

Na ermida de Santo António conserva-se uma pequena imagem devocional barroca de um monge dominicano munido de asas, num registo iconográfico pouco frequente no hagiológico cristão e curiosamente partilhado por dois ilustres dominicanos, São Vicente Ferrer (1350/1419) e São Tomás de Aquino (c.1225/1274). Ao primeiro, celebrado sobretudo pelos reconhecidos dotes de pregador em Espanha e França, este distintivo foi-lhe outorgado por ter sido comparado com o anjo enviado por Deus para converter os pecadores (Réau 2002, p. 329); ao segundo, certamente relacionado com a *Summa Theologica*, obra de referência que lhe valeu o título de *Doctor Angelicus, Scholarum Princeps Lumen Ecclesiae* (Réau 2002, p. 281), pela importante reflexão e teorização que faz acerca destes espíritos puros, de quem lhe são imputadas algumas virtudes (Pérez Santamaria 1990, p. 5). A identificação plena da escultura que aqui se considera é dificultada pela ausência de qualquer outro atributo específico, como seja a presença de uma figura monacal aos pés de São Vicente, presente em duas esculturas da arquidiocese, ou de um colar de ouro com um sol ao peito de São Tomás. Para o efeito, acresce ainda a filiação da imagem num modelo figurativo comum a ambos santos em que, de pé e frontal, mantém o braço direito erguido, apontando ao céu, enquanto na sinistra exhibe um livro aberto ao observador. De resto, é representado imberbe e tonsurado, envergando o convencional hábito branco da ordem, com escapulário do qual assoma a ponta do cinto, e envolvido por romeira e manto negros, panejamentos profusamente decorados com motivos estofados. Na ausência de qualquer outra informação, seguimos a proposta de Túlio Espanca (Espanca 1978) de se tratar de uma representação de São Vicente Ferrer. SN



## ASSUNÇÃO DE NOSSA SENHORA

Francisco de Campos (1515 – 1580)

Portugal – 1565-1570

Óleo sobre madeira

A. 130 cm x L. 120 cm

AL.TE.3.001/5 pin

Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova

Terena

Um dos mais importantes retábulos de pintura maneirista da arquidiocese de Évora, *in situ*, encontra-se no santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, templo gótico construído segundo a tipologia das igreja-fortaleza. A antiguidade do culto neste local, que ainda hoje se mantém vivo na romaria anual em honra de Nossa Senhora, logo após a Páscoa, é constatável nas várias referências que lhe são feitas nas *Cantigas de Santa Maria*, do rei Afonso X o Sábio, ou nos sinais perceptíveis ainda hoje na arquitectura e em vestígios arqueológicos. De como seria ornado o interior da capela-mor em tempos mais recuados não temos

informação, contudo o espaço é desde a segunda metade do século XVI ocupado por um retábulo considerado pelo historiador Túlio Espanca “como precioso e raro exemplar de entalhamento de alvares do 3.º quartel do século XVI” (Espanca 1978) composto por dois corpos e três tramos, com ático formado por corpo retangular apilastrado, com escultura de Cristo crucificado, de vulto perfeito, sobre fundo pictórico que representa paisagem. Integrados nele estão cinco painéis com as seguintes cenas – *Assunção da Virgem*, *Anunciação* (registo inferior), *Ressurreição de Cristo*, *Pentecostes*, *Adoração dos Pastores* (registo superior). A tábuca em apreço, representa a elevação aos céus de Nossa Senhora, a qual aparece no centro da composição de pé e ligeiramente voltada à direita, com as mãos postas à altura do peito e o rosto voltado em direção ao Padre Eterno que se encontra ao Alto, no meio de nuvens e com os braços estendidos. A Virgem é conduzida por dois anjos e, na extremidade direita da pintura, um outro anjo segura uma bandeja com uma coroa, acompanhado por alguns anjos músicos. Na parte inferior da pintura, ao centro, está o túmulo vazio e, dispostos de cada um dos lados, os apóstolos que erguem o rosto em direção à Virgem.

O seu autor é o pintor flamengo Francisco de Campos tido “como o mais decididamente maneirista dos pintores que entre nós trabalharam” de paleta cromática caracterizada por um “cromatismo ácido e sensual” (Caetano 1998). Deixou um *corpus* artístico diversificado: pintura mural (Palácio de Condes de Basto e Paço de Vila Viçosa) e várias tábuas de temática religiosa que hoje estão espalhadas em muitos casos em museus (Museu de Arte Sacra da Sé de Évora, Museu Regional de Beja, Museu de Lagos, etc...). Este mesmo tema da *Assunção* foi repetido outras vezes pelo pintor – no retábulo do Sardeal, no de Góis, e no desmembrado retábulo hoje no museu da universidade de Duke, em Durham (USA) – mas terá sido neste de Terena que a representação foi mais completa e pormenorizada (Desterro 2008 pp. 134-136). A inspiração iconográfica parece ter vindo, para além da narração desenvolvida por São Lucas, da *Legenda Áurea* de Tiago de Voragine, que conjuntamente com outras histórias literárias ou apócrifas ao longo dos séculos tornaram-se fontes importantes para a biografia da Virgem e a sua representação na arte. JM



## EX-VOTOS

Portugal – 1890

Óleo sobre folha de flandres

A. 25,5 cm x L. 35,5 cm

AL.TE.3.014 odv

Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova

Terena

MILAGRE QUE FEZ N.ª. S.ª. DA BOA NOVA, A JOSÉ FAUSTINO, DA ALDEIA DE FERREIRA, / FREGUESIA DE S.º ANTONIO DE CAPELINS, QUE, REBENTANDO-LHE O SANGUE PELAS VEN/TAS E NÃO DEIXANDO [DE COR]RER DURANTE TREZ DIAS, ESTEVE EM PERIGO DE / VIDA E A ROGOS DE SUA TIA JOSÉFA DOMINGAS, FOI SALVO NO ANNO DE 1890.

Portugal – 1904

Óleo sobre folha de flandres

A. 25,5 cm x L. 36 cm

AL.TE.3.007 odv

Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova

Terena

MERCÊ QUE FEZ N. S. DA BOA NOVA, A JOÃO ANTONIO DAMASIO DE ESTA / MESMA FREGUESIA, QUE TENDO UMA MULLA QUASI A MORRER, ESTE E / SUA MULHER, RECORRAM [sic] A VIRGEM, E FOI LIVRE DO PERIGO EM 1904.

A devoção a Nossa Senhora, sob as mais diversas invocações, é uma constante em todo o Alentejo ao longo dos séculos, facilmente comprovada nas largas dezenas de igrejas, ermidas e capelas que lhe são dedicadas e manifestada desde sempre nas frequentes festas, procissões, cânticos e orações. Mais evidente se torna nos santuários que a têm como padroeira, onde o culto e a devoção se tornam mais populares e os fiéis acorrem em peregrinação em busca de proteção e socorro para os seus males e em agradecimento pelas graças recebidas. Em todos estes santuários é comum a existência de numerosos ex-votos, objetos trazidos pelos crentes em testemunho e gratidão de tais favores.

Os dois ex-votos aqui apresentados pertencem a um dos santuários mais antigos, o de Nossa Senhora da Boa Nova, de Terena, já referido no século XIII nas Cantigas de Santa Maria, de Afonso X, o Sábio. Enquadram-se nos ex-votos de caráter narrativo, onde, além da imagem já de si representativa, uma legenda explícita a data e o acontecimento.

O primeiro, de 1890, é dominado ao centro por um grande quadro com Nossa Senhora e o Menino ao colo, ambos coroados e cada um com um ramo de flores, sobre um fundo de nuvens enoveladas. Tudo em moldura barroca com um sol raiado na parte superior e em baixo a identificação N. S. DA BOA NOVA. Em primeiro plano à esquerda, o doente muito agasalhado, de cabeça atada sobre dois travesseiros em cama de ferro e, em destaque, uma mulher ajoelhada de mãos postas, provavelmente a tia Josefa que a legenda refere. Os restantes familiares dispõem-se ao fundo, de joelhos e mãos postas, de um lado e outro do quadro. Apesar das características populares, são notórios o cuidado e a minúcia do desenho.

O segundo ex-voto é igualmente dirigido à Senhora da Boa Nova, representada como habitualmente com o Menino, ambos coroados e de ramos floridos, numa cercadura de nuvens no alto do quadro. Com um fundo campestre pouco definido, um homem, de pé, segura pela arreata uma mula caída de pernas para o ar, enquanto do outro lado a mulher tem ao colo uma criança. Já não se trata de testemunhar as melhoras de alguém que esteja doente, mas de um animal essencial para o trabalho do campo e para o correspondente sustento do dono, o que, numa família pobre ou de escassos recursos, representava uma verdadeira desgraça. AGMB





MERCÊ QUE FEZ N. S. DA BOA NOVA, A JOÃO ANTONIO DAMASIO DE ESTA  
MESMA FREQUESIA, QUE TENDO UMA MULLA QUASI A MORRER, ESTE E  
SUA MULHER, RECORRAM A VIRGEM, E FOI LIVRE DO PERIGO EM 1904.



MILAGRE QUE FEZ N. S. DA BOA NOVA, A JOSÉ FAUSTINO, DA ALDEIA DE FERREIRA,  
FREQUESIA DE S. A. TONIO DE CAPELINS, QUE, REBENTANDO-LHE O SANGUE PEL. VEN-  
E NÃO DEIXAR PER DURANTE TREZ DIAS, ESTEVE EM PERIGO DE  
A ROGOS DE SUA MÃE JOSÉFA DOMINGAS, FOI SALVO NO ANNO DE 1890.

## NAVETA

Porto – 1784 – 1790

Prata fundida, repuxada, cinzelada e incisa

A. 17 cm x C. 19,7 cm x D. 9 cm (base); P. 458,80 gr

AL.TM.1.001 our

Igreja de Santiago Maior

Santiago Maior

Marcas: FMA-P-15 – contraste da prata atribuível a José Coelho de Sampaio, como ensaiador-provisório, datável de c. 1784 - c. 1790

(Almeida, 1995, p. 190); FMA-P-463 – marca de ourives do Porto, desconhecido, datável de 1768 a c.ª 1804 (Almeida, 1995, p. 273).



Do pequeno núcleo de prataria sacra da paróquia de Santiago Maior destaca-se esta naveta de finais do século XVIII, que parece ter sido comprada ou ofertada conjuntamente com um turíbulo (AL.TM.1.002 our), similar na gramática decorativa.

Apresenta a habitual configuração em forma de barco e no registo inferior a base é circular, de orla lisa, alteada e de topo troncocónico. No registo central, de perfil convexo, é ornamentada por aletas e motivos vegetalistas estilizados, sobre fundo puncionado, de cariz “rocaille”. A haste abalaustrada, emoldurada por anéis, suporta vaso naviforme decorado na base por renque de godrões, sendo as faces decoradas, por motivos cinzelados, com rocalhas, motivos florais, aletas e segmentos de frontão. Tanto a proa como a popa são decoradas por cartelas de “C” afrontados, vazias, emolduradas por rocalhas.

A cobertura está dividida em três registos, os laterais ligeiramente côncavos e o central alteado de perfil convexo. O registo da proa é decorado por ramo florido, o central por flor enquadrada por aletas e concheados. O registo da popa, que serve de tampa articulada em charneira, é decorado por ramo florido idêntico ao primeiro.

No reverso da base exhibe alguns números esgrafitados – “17.200”, o possível valor monetário, à época, da peça. JM



## PEANHA

Portugal – segunda metade do século XVII

Madeira – talha dourada, alto-relevo, estofada e policromada

A. 73,5 cm x L. 68 cm x Pr. 26,5 cm

AL.RO.1.001A tal

Igreja de Nossa Senhora do Rosário

Rosário

Base de encosto esculpida em baixo-relevo, de formato semicircular estreitando ligeiramente em direção ao topo.

A peça consiste numa reprodução do Purgatório – lugar intermediário do Inferno e do Paraíso, de caráter temporário, onde as almas expiam os seus pecados pelo fogo. Nela estão representados os condenados a meio corpo, rodeados por chamas, são de ambos os sexos e tem as mãos em atitude de oração e arrependimento. De entre as personagens retratadas, e certamente numa crítica aos grandes do mundo e aos pecadores mais escandalosos, o mestre entalhador não se esqueceu de colocar um Papa ostentando a tiara, um bispo com a sua mitra, um rei coroado e um monge tonsurado – pormenores que ganham ênfase em finais do século XVI e que se irão tornar característicos a este tipo de trabalhos. Para além disso, em proporções mais generosas e num lugar de destaque ao centro, dois anjos descem ao Purgatório, de braços estendidos, a fim de levarem para o Paraíso a alma de um homem, já purificada, enquanto todas as outras estão a arder. Ao contrário do que é comum neste tipo de representações, aqui não encontramos as figuras de São Miguel ou de Nossa Senhora como intermediários ente os dois espaços.

Recorrente sobretudo em pinturas e na azulejaria, a temática do Purgatório pode ser entendida, em contexto pós-Trento, como uma forma de persuadir os crentes a levarem uma vida guiada pelos princípios da fé, acreditando que a oração é um dos meios para a salvação da alma, e convencendo-os que perante a justiça divina todos os homens são iguais (Nogueira 2003, p. 256).

Sem informações relevantes, a peanha é referida por Túlio Espanca no *Inventário Artístico* de 1978 e por certo terá sido a base da imagem de São Miguel existente no mesmo local. Embora não o podendo comprovar, é possível que existisse na referida igreja a Confraria das Almas, já que na dita igreja ainda existe o altar das almas santas, onde originalmente estariam ambas as peças. Este tipo de associações surge em Portugal nos finais do século XVI, multiplicando-se ao longo do século XVII, alimentadas pelos jesuítas e pelos frades carmelitas, e ficaram conhecidas pela sua ação doutrinária através da arte religiosa, especialmente na representação do Purgatório (Gonçalves 1959, p. 17). ISP



## SÃO BENTO DE NÚRSIA

*Portugal – século XVI/XVII*

*Escultura de vulto pleno em madeira policromada*

*A. 32 cm x Pr. 28 cm*

*AL.AC.1.007 esc*

*Igreja de Santo António de Capelins*

*Alandroal*

Nascido em Núrsia no ano de 480, a figura de São Bento é indissociável do papel que assumiu na definição dos fundamentos da vida monástica, enunciados na Regra de São Bento, e fundação da primeira ordem religiosa anterior ao ano mil. Iconograficamente tanto é representado imberbe como barbado, exibindo a cabeça tonsurada quando não se afigura paramentado de bispo, acompanhado pelo livro da regra e amiúde por um cálice que, nesta imagem, leva o corvo a quem ele terá atirado um pão envenenado. Este animal é por vezes substituído por uma serpente(s) aludindo igualmente à tentativa de envenenamento enquanto abade de Vicovaro (Réau 2000, p 197), antes de fundar a abadia do Monte Cassino onde morreu em 547 após ter escrito a Regra beneditina.

No Alandroal a fama de São Bento parece estar associada aos surtos de peste que assolaram o Alentejo, sobretudo no ano de 1600 “onde se observou, que muitas pessoas feridas daquele mal, recolhendo-se à dita Villa, saravaõ” (Castro 1763, p. 253) mercê de uma imagem milagrosa, certamente a da ermida homónima. A imagem de São Bento que aqui se considera, descrita por Túlio Espanca como sendo de “lenho estofado e aparentemente de produção seiscentista, popular” (Espanca 1978), encontra-se ao presente repintada e algo desvirtuada pela inclusão de olhos de vidro, o que dificulta a sua datação. A verticalidade da pose do patriarca é ampliada pelos ritmos verticais da cogula negra e extensão das mangas, ainda que desenhe suave curvatura do eixo corporal. Abençoa com a mão direita enquanto na sinistra segura um cálice com a base da copa decorada por costelas, apontamento ornamental consentâneo com exemplares de ourivesaria do século XVI/XVII. SN



## ROSÁRIO

*Trabalho indo-português – Século XVII/ XVIII  
Prata fundida, relevada e incisa; marfim esculpido  
AL.AC.1.007 odv*

*Inscrição: LOVVADO SEIA*

*Igreja de Santo António  
Santo António dos Capelins*

Utilizados desde cedo, os rosários ou fios de contas, sempre foram objetos comuns às diferentes religiões, utilizados como instrumentos de apoio na recitação das ora-

ções. No cristianismo a sua utilização começa a ser generalizada em inícios do século XVIII, talvez influenciada pelo regresso dos cruzados e sustentada pelos frades dominicanos, cujas pregações o popularizaram entre os fiéis.

O seu nome está relacionado, segundo a tradição da Ordem de S. Domingos, com o célebre episódio em que Maria terá aparecido a São Domingos de Gusmão, oferecendo-lhe um rosário, como meio para combater os hereges albigenses; com o mesmo fim, também a Igreja pós-tridentina viu nele uma poderosa arma no combate ao protestantismo (Falcão 2003, p. 236).

Estes objetos devocionais, encontram-se organizados em sequências de contas, nas quais se evocam os Mistérios correspondentes aos diferentes passos da vida da Virgem e de Jesus, tradicionalmente repartidos em três grupos: Gozosos, Dolorosos e Gloriosos (Nogueira 2012, p.26).

Progressivamente e sobretudo com a transição para a época moderna, os rosários tornam-se peças de aparato, na sua maioria executados à semelhança de luxuosas jóias, para os quais eram escolhidos materiais de maior apreço, em grande parte oriundos do Oriente.

A peça aqui apresentada é composta por contas de marfim, com formato ovalado, totalmente esculpidas e decoradas por fiadas pontiagudas sobre as quais se rezam as Avé-Marias, intercaladas por contas de formato alongado, cilíndricas e de decoração idêntica correspondentes aos Padre-Nossos. Remata o alinhamento de contas uma pequena cruz grega, de onde pende o medalhão em prata vazada. É formado por onze lóbulos envolvendo coroa de espinhos, que acolhe ao centro representação de Nossa Senhora rodeada pela inscrição: *LOVVADO SEIA* – “Louvado Seja”, que se reparte ao longo dos lóbulos.

Fortemente ligado ao comércio com o Indico, denota-se em Portugal uma predileção pelos exemplares fabricados na região de Goa, e que fortaleceram o encontro cultural entre Ocidente e Oriente, reforçando a ideia do império português como império de objetos, propício à difusão de crenças e ideias. Muitas destas peças, apesar de concebidas para o uso pessoal, acabaram por se tornar ofertas votivas a imagens, normalmente de Nossa Senhora do Rosário, quase sempre associadas a confrarias com a mesma invocação (Falcão 2003, p. 238). ISP





# SÃO GREGÓRIO MAGNO

Portugal – século XVII

Escultura de vulto pleno em madeira policromada

A. 78 cm x L. 29 cm x Pr. 26 cm

AL.BM.1.001 esc

Igreja de São Brás dos Matos

Alandroal

São Gregório Magno (540-604), monge beneditino aclamado Papa em 590, distinguiu-se tanto na ação decorrente do seu apostolado como pela reconhecida erudição e cunho reformador da Igreja do seu tempo, ainda hoje recordado na denominação do célebre canto gregoriano. Autor de numerosas obras de suma importância pastoral, litúrgica e moral, entre as quais o segundo volume dos *Diálogos* que se constituiu na principal fonte da biografia de São Bento de Núrsia, foi popularizado por Tiago de Voragine na *Legenda Áurea*. Em termos artísticos protagoniza um dos temas mais representados na arte religiosa dos séculos XV/XVI, a *Missa de São Gregório*, presente numa pintura de Francisco de Campos do Museu de Arte Sacra de Évora, a interpretar o milagre eucarístico “da transsubstanciação do pão e do vinho no corpo e sangue de Cristo”, decorrente da aparição de Jesus ante o ceticismo de um dos assistentes do ofício de Sexta-Feira Santa (Desterro 2008, p. 110/111). Esta imagem de São Gregório resume no essencial o modelo iconográfico mais habitual de figuração em escultura, representado imberbe e paramentado com as convencionais insígnias de sumo-pontífice, de que tem omissa a cruz, repetido nas cerca de dez esculturas identificadas nesta arquidiocese. Em pose hierática e solene, reflectindo o gosto da arte seiscentista, ensaia algum movimento na flexão e colocação da perna esquerda, precisada pelo manto fixo na cintura com o livro que leva na mão, e que certamente alude à erudição e filiação entre os quatro primeiros Doutores da Igreja. Sob repinte grosseiro é perceptível decoração estofada e puncionada. SN



## SÃO BRÁS

*Portugal – século XIV*

*Escultura de vulto pleno 3/4 com as costas arredondadas  
em calcário policromado*

*A. 73 cm x L. 25 cm x Pr. 24 cm*

*AL.BM.1.006 esc*

*Igreja de São Brás dos Matos*

*Alandroal*

Extraordinária escultura pétrea do bispo e mártir de Sebaste, orago da igreja de São Brás dos Matos, a sintetizar o milagre mais divulgado em que terá salvo uma criança de asfixiar com uma espinha na garganta. Conceptualmente esta imagem segue no essencial o modelo iconográfico popularizado em finais da Idade Média e que se prolongou pelo menos até ao século XVI, altura em que nesta arquidiocese dominam as figurações apenas como bispo. São Brás apresenta-se paramentado conforme a sua dignidade, a abençoar com a mão direita enquanto mantém a sinistra no queixo do menino ajoelhado a seus pés, elevando o rosto na sua direção. Sobre o ombro uma cros-a rematada por nó facetado e pano branco, que se prolonga pelo peito em pregas escalonadas. Apesar de seguir um esquema habitual neste tipo iconográfico a inclusão da cátedra afigura-se singular, enriquecida nos braços com dragão/serpente alados deitando chamas pela boca. Um maior sentido de beleza e ingenuidade sobressaem ainda do desigual tratamento dos volumes, designadamente na concretização de determinados pormenores ou em conferir algum naturalismo aos panejamentos, sobretudo ao nível da casula, com as dificuldades intuídas, por exemplo, no rosto imberbe do taumaturgo, tanto a nível das feições simplificadas como no esquematismo e desproporção das orelhas. Ainda dois pormenores interessantes, a diferença na qualidade escultórica dos dragões e a presença de um elemento de ligação dos dedos que abençoam ao corpo. Túlio Espanca avança uma possível filiação desta escultura ao ciclo escultórico da Catedral de Évora, datando-a do século XIV (Espanca 1978). SN



# SÃO JOÃO BAPTISTA

Portugal – século XVI/XVII

Escultura de vulto pleno em madeira policromada

A. 97 cm x L. 43 cm x Pr. 29 cm

ALJU.1.005 esc

Igreja de Santo António

Juromenha

Personagem de primordial importância bíblica e devocional, São João Baptista é considerado o primeiro grande mártir da Igreja bem como o elo de ligação do Antigo ao Novo Testamento, o último dos profetas e o precursor de Jesus com o qual partilhou alguns momentos fundamentais da doutrina cristã. Em termos artísticos foi amplamente representado, de forma isolada ou em conjuntos mais alargados que se explanam, por exemplo, em cenas idealizadas da infância de Jesus, da Sagrada Família ou de inspiração evangélica, designadamente o *Batismo de Cristo* nas margens do rio Jordão, com inevitável correspondência material no considerável remanescente de peças arroladas na arquidiocese de Évora. É celebrado pela Igreja em dois momentos que recordam o Nascimento, a 24 de julho, e a *Degolação* a 29 de agosto (Réau 1997, p. 491).

Em termos iconográficos o modelo figurativo que prevalece, em escultura, encontra eco na figuração isolada de São João menino ou adulto, à semelhança da presente imagem com aparência de um asceta descalço, aqui com o rosto imberbe, usando a tradicional veste “*de pêlos de camelo e trazia uma correia de couro à cintura*” (Mc. 1:6), sobretudo intuída nos rebordos da veste e saio recortado pouco abaixo dos joelhos, desenhando bico central. Lançado no ombro um manto vermelho, como o cingulo. Contextualizada pelas Memórias Paroquiais (MP 1758) na antiga igreja Matriz, a datação e valorização desta escultura ficam bastante mitigadas pela degradação geral que apresenta, tanto nas falhas materiais dos braços e pés, inclusão de olhos de vidro, ou no repinte integral exibindo já muitas lacunas que possibilitam a observação da anterior decoração estofada. Ainda assim, a conceptual e formal imponência da figura, a modelação do cabelo ou cadência vertical do panejamento indiciam a sua evidente qualidade e enquadramento na produção quinhentista/seiscentista. SN



## NOSSA SENHORA DO LORETO

Portugal – século XVII

Escultura de vulto pleno em madeira policromada

A. 80 cm x L. 35 cm x Pr. 28 cm

ALJU.1.006 esc

Igreja de Santo António

Juromenha

A intensidade com que se tem venerado Nossa Senhora é imediatamente perceptível pela imensa desmultiplicação de invocações, segundo as quais ao longo dos tempos tem vindo a ser glorificada. A devoção a Nossa Senhora do Loreto, materialmente testemunhada em três igrejas da arquidiocese<sup>1</sup>, enraíza-se na extraordinária lenda que relata a milagrosa trasladação da Casa da Sagrada Família de Nazaré para Tersato, e posteriormente para Itália, episódios que terão tido lugar entre 1291/1295 (Santa Maria 1718, p.500/505). Palco de episódios fundamentais, *Anunciação à Virgem* e lugar onde terá habitado a Sagrada Família após o regresso do Egípto, este excepcional acontecimento realizado por anjos terá sido precipitado pela expulsão dos cruzados da Terra Santa, a fim de tão importante santuário não ser profanado pelos infiéis. A presente imagem, muito prejudicada por repinte recente que lhe desvirtuou totalmente a decoração estofada, assinalada por Túlio Espanca (Espanca 1978), era orago da igreja Matriz (MP 1758), actualmente em ruína. Nossa Senhora, frontal, ergue-se sobre uma base do tipo rochoso a evocar a primitiva casa, que seria parcialmente constituída por uma gruta. Segura o Menino Jesus sentado sobre a sinistra enquanto a direita projetada se prolonga lateralmente no espaço, mantendo a palma para cima e os dedos levemente dobrados. Formalmente o conjunto é estruturado pelo hieratismo e rigidez das figuras caracterizadas pela modelação pouco arrojada das vestes em ritmos verticais, alcançando um pouco mais de dinamismo no lançamento do manto ou na gestualidade do Menino que abençoa com a mão direita e mantém a perna cruzada sob veste comprida. SN

<sup>1</sup> Igreja dos Terceiros de Elvas; Igreja de Nossa Senhora de Machede; Igreja de Santo António de Juromenha.





# TOMBO DAS CAPELAS DA IGREJA MATRIZ DE JUROMENHA

1671–1792

Papel, Cartão e Couro

PT/AL.JU-JU/07/Liv.130

Paróquia de Nossa Senhora do Loreto de Juromenha

Alandroal

Este códice, oriundo da paróquia de Nossa Senhora do Loreto de Juromenha, encontra-se atualmente depositado no Arquivo da igreja de São Pedro de Elvas. Averka um conjunto importante de documentos que são fontes de grande valor para o estudo da história da morte, da evolução dos patrimónios familiares e eclesiásticos e do entrecho social e económico de uma época e localidade (Beirante, 2011, pp.36-56).

Estamos diante de uma cópia de renovação e acrescentamento de um tombo de capelas feita, no ano de 1671, a partir do tombo velho, do ano de 1559, e de *outros livros antigos* que Frei Bento Franco, vigário da vara e prior da matriz de Juromenha, instou ao cabido da cidade de Elvas para fazer. Foi realizada por João de Faria Vieira, público tabelião do judicial de Juromenha.

Tinha como objetivo, em termos de compromisso religioso, assegurar um destino idóneo a inúmeros bens de alma – fundiários, imobiliários e monetários – que o de-

funto doava em disposições testamentárias ou de instituição de capelas após a sua morte. Dai que o prior da matriz de Juromenha determinasse registrar neste livro as referidas capelas de forma a “*que em todo o tempo ad perpetuam rei memoriam*” os administradores designados nelas zelassem pela perpetuação dos encargos estabelecidos.

Abre com os registos do dever de elaborar o tombo de capelas para a igreja de Juromenha, dos motivos da sua preparação e despacho de execução, emitido pelo procurador da provedoria da Comarca de Elvas. Seguem-lhes cópia de dois capítulos de visitações, presentes no *tombo velho* e realizadas nos anos de 1595/96, que determinam a obrigação de tirar, em pública forma, as verbas dos testamentos de todas as capelas com as respectivas obrigações de missas que se rezavam na igreja de Nossa Senhora do Loreto. Sucedem-lhes, posteriormente, “*as capelas propriamente ditas (que correspondiam à obrigação de manter capelão que celebrasse missa quotidiana pelo fundador e seus familiares) e (...) os simples aniversários (que equivaliam à celebração perpetua de missas em dias assinalados pelo instituidor) bem como “outros instrumentos, como sejam contratos de compra e venda e autos de inquirição, confrontação e medição, relativos às propriedades vinculadas”* (Ibidem, pp. 35-36).

Na parte final, inscrevem-se alguns documentos, extraídos dos livros antigos, como provisão e licença régias para custear gastos com a cera e ornatos da igreja; notícias sobre os usos e costumes praticados na matriz de Juromenha; sentença de bens de alma de abintestados; declaração régia de entrega dos livros da paróquia ao Ordinário bem como a “*lembrança*” do concerto e obras efetuadas, por ordem régia, na igreja de Nossa Senhora do Loreto “*a custa da comenda e alcadaria mor da dita villa*” no ano de 1792.

Realce, no frontispício, para o desenho a negro figurando em moldura rectangular, com filete de contas, e orla policroma – a ocre, sépia e verde –, do tipo bambinela rendilhada que inscreve motivos trilobados. O campo é preenchido por texto com o título “*Reformacan das Capellas do Tombo Vello e de outros livros desta ygresia matriz da Villa de Hyrumenha (...)*”. O registo inferior apresenta a cruz de Avis, de sua cor, inserida em reserva circular com moldura em dente-de-serra, ladeada por ramos de cravos em composição simétrica. DN

REFOR

MACONZAS

Capellas do Tombo Vello e de  
outros liuros desta Ygreja Ma-  
triz da Villa de Hurumenha,

siendo Prior el mui Reu<sup>do</sup> Padre

Frai Vento Franco. Anno -  
de mil y seiscientos y se-  
tenta y uno



lv130





ENGLISH

## PRESERVING MEMORY TO BEQUEATH IT TO THE FUTURE

*To exist is not to think; it is to be remembered.*

Teixeira de Pascoaes

When we think of Sacred Art we evoke above all magnificent paintings, richly worked sculptures, artefacts in precious metals with gemstones, in short, a whole world of objects resulting from the fervent devotion of many patrons and created by the sublime talent of generations of craftsmen, which represent the noble bequests of churches and other places of worship. We hardly ever remember popular Sacred Art, which discreetly shares these same spaces, its most original and oldest form of expression being the ex-voto.

In their pictorial form, with expressive *naïveté*, they are poignant portraits of spiritual and material needs, of fears, of the dreams and aspirations of simple people often forgotten by history. In their eloquent humility, they speak of a faith that persists and feeds people's resilience in the face of adversity, like an invisible strand that binds humanity to the transcendent. And, like a mirror, they reflect details of the daily lives of people and communities, through the illustrated narration of miraculous cures, of torments overcome or of disputes resolved, among the many, many bonds in the intricate network formed by our personal and collective existence, and which we seek to understand. It is therefore natural for ex-votos to generate an interest that transcends the strict sphere of religious belief and extends to new spectra of interpretation proposed by Sociology, by Anthropology, or even by Philosophy, among other areas of knowledge.

In their journeys through the vast area of the Archdiocese of Évora, between 2002 and 2014, the specialist team of the Artistic Inventory project identified, studied and catalogued countless examples of this particular form of votive expression. Two of these, in the Sanctuary of Nossa Senhora da Boa Nova, in Terena, are paradigmatic and have been selected for inclusion in this publication, dedicated to the Municipality of Alandroal.

The Eugénio de Almeida Foundation, the organiser of the project, hopes that the knowledge produced around of these and thousands of other items of all types – from paintings to tiles, from silverwork to textiles and even ancient books – will prompt the opening of many other paths for academic research on the collections studied, from a plural and multidisciplinary perspective.

This great inventory project was guided by the Foundation's institutional intent to strengthen and qualify its mission in the field of culture, particularly with regard to the enhancement and dissemination of Heritage. This intent was

echoed by the Archdiocese of Évora and its interest in getting to know, preserving and making available to the public its movable artistic heritage. This was how, thanks to rigorous and continued work, we got to know and presented a significant part of a historical and religious heritage that is one of the most valuable aspects of Portuguese and European cultural identity. For the first time, an exhaustive inventory was made of the different artistic interpretations that, over the centuries, have borne witness to the deep symbiosis between Faith, Tradition and Culture in the various communities of the Archdiocese of Évora and which are one of the cornerstones of its historical memory.

The inventory was the starting point for getting to know this specific heritage, with a view to the identification of the different collections, as well as for raising awareness of both the need for their preservation and protection and the need for their cultural promotion. For this reason the project included, from the very start, an important component of dissemination of its results, as part of a coordinated strategy reflected in a number of specific tools. Notable among these, for its universal scope, is a website with a database for public consultation of thousands of records of selected items from the inventory; also worthy of a special mention is the collection of books that presents the most significant items studied in each municipality, including this book on the Sacred Art of the Municipality of Alandroal.

The Eugénio de Almeida Foundation hopes that the members of this particular community will feel closer to and more proud of the historical, artistic and spiritual legacy of their ancestors, which is now also theirs and that the sense of belonging of each person and the identity that they all share will be consolidated and strengthened.

For memories never to be lost. So that they can be bequeathed to the future.

**Eduardo Pereira da Silva**

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

## AND AFTER THE INVENTORY?

This volume dedicated to the municipality of Alandroal brings to an end the series of publications related to the Artistic Inventory of the Archdiocese of Évora, comprising twenty-two volumes, in addition to the website and an educational CD-ROM, all based on the objects inventoried, which total 25,872. This has indeed been a project on a grand scale, in both quality and quantity, testing the skills, discipline and patience of the inventory team, ably led by Dr. Artur Goulart, who has worked over these last ten years in limited and sometimes deficient logistical conditions. Nevertheless, the quality of the end results has never been in doubt, as demonstrated by this volume and by all the others, thanks to the value of the many people who have worked on the project.

The organisation of the artistic inventory, with its subsequent publications and dissemination, is of inestimable value for the Archdiocese as a whole and for each of its parishes, which will also receive copies of all the documents that concern them. From now on, we know what exists, as well as the state of repair, artistic value and sometimes the history of each item inventoried. This is essential information that will undoubtedly ensure that Christian worshippers and the general public will take an interest in enhancing, protecting, preserving and restoring their artistic heritage. Each item provides a link with the past, evoking the faith of our predecessors, giving meaning to the present and justifying the identity, culture and religion of each community.

The artistic inventory has showcased the whole collection of sacred art in the diocese and this is a cause for both joy and concern. The objects of great religious and cultural symbolism, in a good state of repair, are a cause for joy. Those in danger from deterioration or theft are a cause for concern. And all these situations exist. This means that the long journey of the inventory, which is about to end, has opened the door for two other scenarios that have not yet received the attention they deserve. The scenario of security and the scenario of conservation. Both require correct and timely intervention from the authorities responsible for our artistic heritage, which we hope will take place in the near future, ensuring the continuity of the good work already carried out or about to be completed. Our artistic heritage is part of our identity as a community. It must be securely preserved, maintained and made known.

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



## ALANDROAL

Alandroal, celebrated in verse by Camões<sup>1</sup>, with its three castles, chapel of Nossa Senhora da Boa Nova in Terena and Sanctuary of Endovelicus, has suffered the depopulation common to most of the Alentejo region in recent times. However, a resilient community has remained and the municipality is starting to recover and attract new residents, confident in its full potential. The region's cultural heritage must now play an essential role in preserving and sustaining its collective memory, restoring the national importance of a region whose history has preserved a culture, landscape, tradition and way of life in addition to material and symbol testimonies of building the territory of Portugal today.

At a turning point for an economically just society that is more balanced and more sustainable, the *Artistic Inventory of the Archdiocese of Évora*, as a comprehensive survey of the heritage of religious buildings, anchored by consistent research teams and as an ongoing commitment, is a highly stimulating factor for our knowledge and consequent safeguarding of this common heritage which is essential for the cultural and scientific regeneration of the region, and will therefore now be better known and more carefully defended.

A reference to Alandroal, with its own territorial unit (*termo*) and probable administrative organisation in the form of a municipality can be found in the charters that established the municipalities of Vila Viçosa in 1270 and Évoramonte in 1271, which were referred to as bordering Alandroal. In this respect, it is unanimously accepted by several researchers that the reference to the borders between the *termos* of Vila Viçosa, Terena, Juromenha and Alandroal means that, as there was a *termo*, it would have a seat, in

other words a settlement with administrative capacity, independent from the neighbouring municipalities and, with or without a known charter, Alandroal would have had precise geographic limits and its own administration in the late 13th century.<sup>2</sup>

However, this region has been settled since prehistoric times and much of our systematised knowledge on this subject, from Prehistory to the Modern Era, can be found in the *Carta Arqueológica do Alandroal*, by Manuel Calado, published in 1993. This study confirms the importance of the territory of Terena along the left bank of the Guadiana. Benefiting also from the Lucefécit river, this is the most fertile land in the municipality, with, understandably, the highest concentration of archaeological sites<sup>3</sup>, in a pattern applicable to all eras, with the exception of the Roman period, during which settlements were more regularly scattered.

Dating from the Roman era and of a size that has not yet been fully ascertained, but of unquestionable historical and artistic significance, the *Sanctuary of the God Endovelicus (Endovélico) – São Miguel da Mota* is undoubtedly the most important archaeological site in the municipality and probably one of the most enigmatic and extraordinary in the country. The location of this site in the landscape and the quantity and quality of materials collected from the site, including a set of ex-votos – aras (votive altars), stelae and sculptures – make it unique among Roman remains in Portugal.

Dedicated to the God Endovelicus, the site has been known since the late 16th century, when André de Resende mentioned it for the first time, Duke Teodósio having ordered a number of stelae uncovered in Terena to be sent to Vila Viçosa, to be integrated into the façade of the convent

of Santo Agostinho. In 1889, Gabriel Pereira drew and published a plan of the chapel of São Miguel<sup>4</sup>, a building what existed on this site at the time, and, in the following year, Leite de Vasconcelos started a process of protection, which consisted of dismantling the remains of the ruined chapel, to collect stones that could contribute to the interpretation and understanding of this ancient site of worship.<sup>5</sup> According to more recent research<sup>6</sup>, the systematic collection of materials and successive archaeological excavations have shown that there are no signs of pre-Roman occupation under the former chapel and delimit its use to the between the 1st and the early 3rd century.

Indeed, the number and quality of finds collected during the various archaeological excavations is truly outstanding. In all, more than eighty stones with Latin inscriptions have been recovered from this site since the 16th century. Worship of Endovelicus is believed to have been of pre-Roman origin and the god was exceptionally popular during the Roman era. With Christian worship continuing on the same site, it is natural that the properties of the god Endovelicus were transferred to St Michael, a saint whose abilities could match the powers of the deity formerly worshipped here.

What “powers” were these? Displayed on the numerous altars of this *Endovelicus* are palm leaves, wreaths of flowers, pine cones, symbols of eternal life, or even torch bearers, symbols that point to the presence for a psychopomp god. A god of life beyond death, who can grant his worshippers eternal life and lead them to the celestial pantheon. The analogies with the archangel St Michael are clear – the angel that weighs souls and leads them to eternal life, in paradise, or to hell, the mediator between the celestial and

the terrestrial. With this in mind, the geographic location of the Sanctuary of Endovelicus is not unconnected with the dimension of the influence of the god worshipped – the isolation of the site, the presence of the river, the magnificent communion still apparent today between “land and heaven”, would have been essential for its establishment in truly extrasensory surroundings.

The morphology of the land and proximity to water are generally responsible for human settlement, for the development of communities and the establishment of sacred sites. However, it is also true that the presence of defensive structures attracts people and encourages them to settle. In the area of Alandroal this was also the case. The river, a means of transport and source of food, is a place of transition and a frontier. This explains the existence of significant military structures, built during the incorporation of the lands of Gharb al-Andalus into the national territory. The castles of Juromenha, Alandroal and Terena led to the retention of populations and the emergence of small urban centres, corresponding to various moments of territorial occupation and control. These military structures represent three different forms of fortification: a legacy castle, founded by Moors and adapted by Christians; a late-medieval castle built by a military order; a late-medieval castle built on royal initiative.<sup>7</sup>

*Juromenha* is the “legacy” castle, of Moorish foundation; it has impressive ramparts and rammed earth towers. It is known that it was taken by Geraldo Galdes in 1166, following the capture of Évora, and subsequently used as a base for knights of the Évora Militia. It was from here that the *Fearless* controlled attacks carried out against the Alentejo and Extremadura at the time. Much damaged by the armies

of Sayyid Abu Hafs in 1170, Juromenha was recaptured by Moorish forces in 1191 after the Almohad offensive led by Abu Yaqub Yusuf II, *al-Mansur*, caliph of Morocco.

It was only in the 13th century, around 1230, that the castle of Juromenha and consequently the lands under its influence finally passed into Christian hands. At that time, the rammed earth structures were capped with limestone and new constructions were added to the Moorish castle. Further and more significant changes were made to the structure of this fortification during the Restoration War (1649-1668), due to the introduction of fire arms. João Cosmader and Jean Gillot were the military engineers working for Dom João IV responsible for the alterations. Three great “star” bastions and other external constructions were built around the old castle to adapt it to the destructive power of gunpowder artillery.<sup>8</sup>

Until the last quarter of the 13th century, Juromenha was the only fortification in the municipality, since its neighbours - Terena and Alandroal - only began to be built in the late 14th century, in an extraordinary human and financial effort, over a hundred years, to provide the territory with the defences necessary to stabilise the roads between Évora and Badajoz, two urban centres that were fundamental at the time in the strategies to consolidate power in the kingdoms of Portugal and Castile.

*Alandroal castle* is documented by four inscriptions on its walls<sup>9</sup>, describing how its construction began on 6 February 1294, on the initiative of Dom João Afonso, Master of Avis, and was completed in 1298, under Dom Lourenço Afonso. It is also from inscriptions that we know who was the *architect* responsible for this military project, the “master Moor”<sup>10</sup> “Galvo or Calvo”, who left a number of marks of

his cultural background on the building. A horseshoe arch window and towers that recall the Almoravid walls of Seville<sup>11</sup> may well be material reflections of the interculturality experienced at that time within the various Iberian communities, both Christian and Muslim, far from the stereotype of formal separation between the two religions. Other than this situation of communication and coexistence of Muslims and Christians, how else can we explain the presence, in an inscription at Alandroal castle, of the motto of the kings of Granada – *Wa la Galiba illa’Allah* – “There is no victor except God”? The “Master Moor” working for the Order of Avis was probably a *granadino* who continued to praise his God...<sup>12</sup>

So, in Alandroal we have the castle founded by a religious order in the context of the conquest and consolidation of land to build the kingdom of Portugal. Identified as a prototype of the military architecture of the Order of Avis, at Alandroal various solutions were tried out that would be repeated in other castles built by the Order. The walls are built on a suboval plan, the interior being divided by a street that runs between the two gates – Porta Legal and Porta do Rossio. The castle housed a small village where the parish church was built. However the castle also included an area exclusively for military use, separated from the remaining area by a section of walls and with its own defences – a keep, cistern and courtyard. This organisational model was reused by the Friars of Avis in both Noudar and Veiros and influenced other military structures in the Alentejo, such as the castle of Moura.

*Terena*, the third castle in the municipality of Alandroal, founded at the same time as the village, has generated discussion among scholars who are divided between the

defence of its foundation by the Moors or demonstrating its creation by Christians, in the 13th century.

Recent studies by Mário Barroca have shed a light on this matter and, given archaeological finds, studies and documentation, it can be concluded that the castle in Terena was a royal initiative, founded in the 14th century.<sup>13</sup>

These lands had finally passed into Christian hands around 1230, when Badajoz and Elvas were recaptured. However, no Christian historiographical sources from that period mention a castle in Terena; if it had existed, it would have to have been referred to alongside Juromenha and Alandroal.

The “estate” of Terena was referred to as part of the region of Évora in documents from 1259, when the judges and “good men” of the municipality, on the orders of Dom Afonso III, donated it to Dom Gil Martins of Riba de Vizela and his wife Maria Anes. In 1261 these landlords argued with the Chapter of Évora Cathedral over patronage rights for the churches that they intended to build in those lands and the donation was also confirmed that year by Dom Afonso III, who recognised their temporal and spiritual rights, thus attesting to an agreement between Gil Martins and the Évora Chapter. The lords of Riba de Vizela thus sought to guarantee their rights over land which was granted a Charter in 1262, in a clear attempt to attract and retain settlers.

Up to the death of Gil Martins in 1275 and despite a certain momentum lent by the Charter to the settlers of Terena, who already had their own *foros and costumes* in 1264<sup>14</sup>, there is no reference to defensive structures, showing that it was not under this lord that the Castle was built.

Terena remained in the hands of the lords of Riba de

Vizela from 1259 to 1312, when it came into the possession of the Portuguese crown on the death of the count Dom Martim Gil de Riba de Vizela. He left a detailed will that mentioned other castles in his possession at the time, but with no mention of the castle of Terena. Terena appeared among the non-specified possessions that Dom Martim ordered to be sold, Prince Afonso, the future Dom Afonso IV, being given preference.<sup>15</sup>

These domains then became possessions of prince Afonso through his father, Dom Dinis who, in 1314, gave him Terena and Viana do Alentejo, among other possessions, referred to as follows: “[...] *I give in donation to said Prince Don Affonso my towns of Viana and of Terena which belonged to count Dom Martim Gil* [...]” As noted by Mário Barroca, there are still no references to the castle in Terena by Dom Dinis, a monarch whose political actions involved effective control of the border castles, that were under a royal monopoly, which means it is very unlikely that this construction existed in the first half of the 14th century.

The first document with an explicit reference to the construction of the castle of Terena, which was almost completed at that time, dates from 1380, during the reign of Dom Fernando. The king agreed on an exchange of properties with the Municipality, in return for 4000 pounds for the completion of the barbican and the moat, from which it can be deduced that most of the work had been concluded, namely the walls and their towers. This work may have already started during the reign of Dom Afonso IV when, in 1341 and 1342, significant amounts were paid to the king, and applied by his *almojarifes* in Terena, although there is no specific information about the purpose of this money.

Apart from walled perimeter, towers, barbican and moat

which date from the second half of the 14th century, the castle continued to be adapted throughout the 15th century<sup>16</sup> and was substantially altered in the second half of the 16th century, with a complete changes made to the accesses to its interior, as well as the construction of a new keep, which still exists.

As a result of the construction of the castle in Terena, the village, initially nestled next to the church of Santa Maria (Boa Nova de Terena), was moved, since it was in a “low and unhealthy place”<sup>17</sup>, not very favourable for the development of an urban settlement. The new town was then developed according to a regulated plan, along a central street between the castle and the church – between temporal power and spiritual power. The current parish church of Terena, dedicated to St Peter, also replaced as parish church Santa Maria de Terena, which still has a baptismal font, evidence that parish duties were carried out here.

## THE CHURCHES OF THE MUNICIPALITY ALANDROAL

*Nossa Senhora da Conceição, Parish Church* – Initially dedicated to Our Lady of Grace, the original church here appears to have been founded at the same time as the castle in which it is built, next to the keep. It was a chaplaincy of Juromenha from at least 1320 and in 1359 it was already a benefice of the Order of Avis<sup>18</sup>. Nevertheless, the present-day church is not that which was founded in 14th century, but a later church built in the 16th century; severely damaged by the 1755 earthquake, it was significantly altered, its bell tower being totally rebuilt after having partially des-

troyed by the earthquake and its façade also rebuilt with a new door.

The entire composition of the façade with its square bell tower now topped by a bulbous dome flanked by pinnacles therefore dates from the 18th century. The façade is surmounted by a simple triangular pediment with a plain cross. The side walls were left unplastered, probably due to economic difficulties as a result of the numerous projects in progress at the time. Inside, the Church is rectangular with an inscribed transept and a coffered vault roof, a legacy of fine late-Gothic work. There are four side altars, including the Altar of the Souls, with a wooden retable and a painting depicting St Michael and the Souls, of interesting artistic quality, dating from the 18th century.

The change in dedication from Our Lady of Grace to Our Lady of the Conception took place, here and elsewhere throughout Portugal, after the ascent to the throne of Dom João IV, when the Immaculate Conception was named the patron saint and defender of Portugal, following the cortes of 1646. A painting by Francisco Nunes Varela, dated 1660, depicting *Our Lady of the Conception*, reflects this change in dedication. Here the Virgin appears suspended over the globe and surrounded by symbols of litanies that allude to the purity and beauty of the *Immaculate*.<sup>19</sup> There are no signs of the 17th-century sculpture of Our Lady of the Conception mentioned by Túlio Espanca in his inventory from 1978, the same being the case with the “*large statue*” of Dead Christ on the Cross, that adorned another of the church’s altars, which Espanca saw and recorded but which has not survived to the present day.

The church still has an important collection of plate, including a silver gilt custody and a reliquary cross set on a

silver cushion, both 18th-century pieces, although the reliquary cross is clearly indebted to earlier models.

Finally, mention must be made of a plaque referring to the foundation of the castle to be found in this church: an inscription from 1298 marking the end of the first stage of construction of the castle, under Dom Lourenço Afonso, Master of the Order of Avis.

The *Chapel of São Bento* in Alandroal is set in pleasant surroundings, on an elevation facing Spain. According to legend, this chapel was built in thanks for the town having been spared during the terrible plague of 1580. An old man, João Sirgado, would go to the site to pray to St Benedict, since from there he could see the church of São Bento da Contenda, in Olivença (now in Spain), a church of great fame and devotion. It is known that in 1600 the house of Bragança, through its clerk of taxes, Gaspar Fernandes, contributed with alms of 500 reais to the construction that was still at an early stage.

During the 17th and 18th centuries it was a very popular chapel in the town and houses were even built to accommodate pilgrims. The large open area around the chapel is related to a free fair that was held at Easter and coincided with the celebration of the blessing of livestock, which also took place here. The body of the nave and the sacristy were part of the original building. The narthex, somewhat out of proportion, and the chancel are from a later date, and without any known documentation. The walls and vaulted ceiling inside the small chapel are entirely covered in decorative painting. This painting consists of floral scrolls, figurative medallions and legends and is regional work of a certain artistic development and expressiveness, giving the chapel a unique grace. This Baroque decoration was proba-

bly made during the reign of João V, when the chancel with its simple masonry retable was also built.

Its movable heritage includes a full-length 18th-century statue of St Jerome Penitent, in wood, set in its own niche, on one of the side altars on the Epistle side.

Even passers-by can easily see that the *chapel of Nossa Senhora da Consolação* is of Manueline origin, as clearly shown by its door with flower and ball decoration and by the four turrets set on the eastern end walls, surmounted by conical pinnacles that correspond inside to the structure supporting the vault that covers the chancel. This is what remains of the original chapel, the construction of which was apparently paid for by Dom Diogo Lopes de Sequeira, the 4th Governor-General of India and *almotacé-mor* of Dom Manuel, buried here, in a floor tomb, in 1530. The floor tomb can still be seen in the chancel, however the 16th-century vaulted ceiling was replaced by a hemispherical dome set on plain squinches, awkwardly positioned on the original corbels.

The movable heritage studied in the context of this inventory includes a full-length statue of *Christ Resuscitated* from the late 17th century that, together with a *Senhor da Cana Verde (Lord of the Green Cane)*, a *Dead Christ*, and a statue of *Christ carrying the Cross on his Back*, form the sculptural group that was on the altar of the brotherhood of Senhor dos Passos, the most elaborate in the Church.

The *chapel of São Pedro* at the entrance to the town of Alandroal is commonly attributed to the initiative of the population of Alandroal that, in the late 16th century, collected funds for its construction. Túlio Espanca mentioned a donation of 500 reais, left in a will by the nobleman Gaspar Fernandes, clerk of taxes of Vila Viçosa, and handed

over in October 1600. This same Gaspar Fernandes had already been indicated as providing a similar donation for the construction of the chapel of São Bento, following the orders of the House of Bragança.

The chancel still has an altar with a carved and gilded retablo from the 18th century that appears to have been significantly altered, since Espanca described it as being gilded and painted in colours. In the retablo niche is a statue of the patron saint, St Peter Pope, with a mitre and papal cross. The statue, from the early 17th century, appears too large for the size of the niche in which it is placed, which can be explained by the fact that, according to Padre Bento Ferrão de Castelo Branco<sup>20</sup>, the chapel had been built “*without private patron*”, which suggests that there may have been other saints venerated on the main altar.

## TERENA

The *parish church of São Pedro*, which was probably founded more or less at the same time as the castle, reflects the relocation of the town of Terena to a higher and geographically more favourable location than the original settlement next to the chapel of Boa Nova, a low-lying and airless site that was considered unhealthy.

The first reference to this church appears in the bull *Magna Devotionis*, issued by Pope Boniface IX, in 1391, in which it is referred to as São Pedro de Terena near the Castle. No remains have survived of that original Gothic church, apart from two fine sculptures in stone (marble) placed on the façade, one of St Peter and the other of St Catherine, clearly 15th-century. The church was significantly altered in the 16th century, the only trace of which is the configura-

tion of the chancel. Severely damaged by the 1755 earthquake, it was rebuilt in the 18th century. The 19th century also left its mark, making the original configuration of the church practically imperceptible.

The chancel is quadrangular and still has its original rib vault ceiling with cylindrical keystones, the keystone in the centre being decorated with the attributes of St Peter – the keys to heaven and the papal tiara. The chancel walls are clad in *maçaroca* tiles that extend to the cells of the rib vault. The Baroque high altar retablo displays a statue of the patron saint, St Peter, and a Christ Crucified, both from the 17th century.

The sacristy contains another element of great interest in this church – the remains of what was probably a Portuguese painted retablo from the mid-16th century. It is set on a chest and has a frame (clearly of later date), indicating the reuse and reorganisation of the paintings as the upper part of a retablo. The three remaining paintings represent St Peter on the papal throne in the centre, St Andrew on the right and St Paul on the left. The paintings are from the mid-16th century, in the northern-European style popularised in Portugal by Vasco Fernandes, “Grão Vasco” of Viseu.

From a marble plaque on the façade, we know that the *chapel of Santo António* was built on the Rossio square in the town of Terena in 1657, by a group devoted to this saint, with João Nunes Ribeiro, knight of the Order of Christ, Manuel Silverio da Vega, Basílio Mendes, Manuel Frusca and Francisco Mendes Cacho specifically. The plaque expressly mentions that the work was carried out at the expense of these named who “Ordered this Church of the Saint to be made At Their Cost”.

The Memórias Paroquiais of 1758 mention that the

small church was somewhat damaged by the 1755 earthquake, but that it was repaired using church funds.

A chapel of a modest size, it has an aisleless nave and, in the chancel, an interesting gilded and polychrome carved Baroque altar. The polychrome wooden statues with *estofado* decoration represent *St Thomas Aquinas*, the messenger of the word of God, who is sometimes depicted with wings and Our Lady of the Rosary, a statue of fine sculptural quality, especially interesting due to the tender and serene expressions of the Virgin and the Child, with *estofado* decoration and good quality painting.

***Nossa Senhora da Boa Nova*** (Our Lady of Good Tidings) or the *church of Santa Maria de Terena*, as it was referred to in the Middle Ages, is undoubtedly the most emblematic church in the municipality of Alandroal and a unique monument of the fortified church<sup>21</sup> type in Portugal. A building in which military solutions prevail over religious solutions, it is notable above all for its spatial conception – a tower on a Greek-cross plan – which, as can be seen in the depiction by Duarte d’Armas<sup>22</sup>, would have originally had a terraced roof. The line of merlons, the presence of machicolations, both inside and on the balconies surmounting all the doors to the small church, and the loopholes are details characteristic of military architecture that have been scrupulously used here.

However, this church is not the original Santa Maria de Terena building, but in fact a construction from the 14th century. We know, from various sources, that on this site there was a church that was mentioned by Afonso X of Castile in his *Cantigas de Santa Maria* written between 1280 and 1284. Indeed, in 1262, when the Lords of Riba de Vizela took possession of these lands and granted them a

charter, the town was already known as “Sancta Maria de Terena”, which might well mean that, even if not yet completed, the church was already under construction. 20 years later it had indeed gained the miraculous reputation that would inspire 12 songs in the aforementioned *Cantigas de Santa Maria* by Afonso X, *the Wise*.<sup>23</sup> Almost nothing is known about this original church. In the current church there is a small base of a column, in white marble from Estremoz, the configuration of which, in the opinion of Mário Barroca, points to the mid-13th century and may be a vestige of the original church built by Dom Gil Martins de Riba de Vizela and his wife.

The current church of Nossa Senhora da Boa Nova is therefore the second Santa Maria de Terena and was probably built in the first half of the 14th century, during the reign of Dom Afonso IV. Outwardly it is an austere and compact building, without any decoration other than the royal coats of arms on the balconies, one over the main door, details that have been essential to date the building<sup>24</sup>. The church is on an almost perfect Greek-cross plan, its axial symmetry only disrupted near the high altar, where a small compartment was built as a sacristy, corresponding, on the other side, to a spiral staircase, within walls, leading to the alure and the roof.

The austerity of the exterior continues in the interior, especially if we ignore the decorative details that have been added over the years, from the extraordinary Mannerist retable, to the painting that covers the vaulted ceiling of the chancel or the somewhat unsuccessful painting that cover the walls of the nave and the transept. Nevertheless, the “stocky” appearance of the building is surprisingly superseded by a spacious and high-ceilinged interior.



The church's movable and artistic heritage includes the Mannerist retablo in the chancel, by Francisco de Campos, a Flemish painter who was active in Portugal from 1555 to 1580 and died from the plague in Évora. The five paintings in the retablo of Santa Maria de Terena were painted around 1565-1570, when he was also working for Évora Cathedral.

Francisco de Campos may have been a disciple of Martin van Hemeesckerk, with whom he has stylistic affinities. His compositions reveal a painter with a sure hand, resourcefulness and originality, without precedent in Portugal. His figures are of unusual proportions against backgrounds of complex spatiality, as can be seen in the paintings in Terena. In the painting of the Assumption of the Virgin, for example, the central figure stands out against an acid yellow and flat background, while totally disproportionate groups of figures pile up on the right and on the left; notable in the Christ Resuscitated are the brilliant and vibrant reds, the interior of the cave and the busy gestures of the soldiers in the foreground. The compositions are totally unnaturalistic, with an unmistakably nervous and expressive touch. This painter launched a new stage of internationalisation of Portuguese painting in the mid-16th century.<sup>25</sup> This retablo is of huge significance, since its commissioning for Terena meant that the church had already managed to collect, in the mid 16th century, sufficient funds for this expensive project, by an artist who was working for the wealthy Chapter of Évora Cathedral and for the great households of the kingdom. Its integration into this space also required changes to be made to the chancel, with the replacement of previous decorative details, the closure of a loophole and the sacrifice of an earlier wall painting, so

that it could be set against the wall. It is of especial historiographical and aesthetic interest due to the fact that it has maintained its original timbers, which is rare in Portugal. It urgently needs conservation.

*Santiago Maior* the parish church of Terena, already existed in 1534, with a parish priest appointed by the Diocese of Évora, mentioned at the time of the ecclesiastical visitation ordered in that year by Cardinal Prince Afonso. However, the building that has survived to the present day is the result of major restoration, probably on royal orders, since it was on crown land, on a site known as Vila Nova.<sup>26</sup>

This is a small rural church, built on a low hill, facing a churchyard in which there is a simple stone cross on three white marble steps inscribed with the date 1694. The entrance to the church is preceded by a porch of disproportionate size to the structure of the church, undoubtedly a later addition, since inside it there are still traces of the original supports of a narthex that was probably more modest in size. The small church is almost overwhelmed by the houses that have been built around it and which originally housed the parish priest and pilgrims.

Inside, the rectangular church has an aisleless nave, with a barrel vault ceiling, that is probably not original. Four altars have been set into the side walls, two on each side of the nave, each with its own dedication and associated with brotherhoods that no longer exist, such as the Brotherhood of the Souls and the Brotherhood of Our Lady of the Rosary. The altar of Our Lady of the Rosary is covered with wall paintings of some artistic interest and clear symbolic interest. The painting, dating from the mid-18th century, consists of floral scrolling that surrounds small paintings alluding to the iconography of the Virgin:

the sun and moon, the mystic rose, the star, heaven's gate and the tree of life.

The chancel has preserved the original 16th-century structure, on a quadrangular plan, with a gradine on the back wall with three niches containing statues of Our Lady of the Remedies in the centre, the Apostle St James on the Gospel side and St Anthony on the Epistle side. Also notable is the painting in the chancel: on the walls it comprises architectural trompe-l'oeil that *builds* the retable, decorated with floral details and on the dome it creates the illusion of a groin vault (in cells) decorated with Marian motifs: the crown of the queen of heaven in the keystone and her litanies in each of the eight cells<sup>27</sup>- the Temple of God, the Tower of David, the Fountain of Life, the Gate of Heaven, the Mystic Rose, the Starfish, the Sun and the Moon.

## ROSARY

The church in the parish of Rosário, dedicated to *Our Lady of the Rosary*, is known to have existed before 1588, at which time it had a hermit named João Fernandes Ribeiro. Later, in 1634, Manuel Penalvo appears in documents as the chaplain of Senhora do Rosário.

Like most of the small churches in the municipality, next to Nossa Senhora do Rosário there are buildings for the chaplain, joined in the 19th century by the public cemetery, organised according to the rules applied after the liberal revolution. In this respect, it is to be recalled that the secularisation that began with the Liberal Regime, through two decrees, of 21 September 1835 and 8 October 1835 respectively, made it mandatory to build municipal and parish cemeteries throughout the country and prohibited burials

in churches and chapels. These decisions created growing discontent among the Portuguese, who interpreted these "rules" as an affront to their relationship with death, and triggered the famous *Revolt of the Minho or Maria da Fonte*.

This church of Rosário lost practically all of its decoration, as well as most of its movable heritage. One notable item that has survived is a very interesting plinth, worked in polychrome wood, representing souls in purgatory. A piece of great quality, especially in the treatment of the flesh tones and faces, it undoubtedly came from a statue of St Michael, in the Chapel of the Holy Souls that formerly existed in the Church.

## SANTO ANTÓNIO DE CAPELINS

The *church of Santo António* is a small rural church probably built in the late 16th century or early 17th century, without particular distinguishing features. It is about 1 km from the village of Santo António de Capelins which, until the 19th century, was part of the municipality of Terena, which was then broken up and its lands joined to the neighbouring Alandroal. This little church is associated with a small group of buildings which would have housed the parish priest and the sacristan, as well as serving the public cemetery which is currently enclosed by a wall with a gate and bell tower.

Inside the church has an aisleless nave covered by a barrel vault, originally wooden. To the right of the chancel is a modest baptistery that still has a circular baptismal font, in marble, without any other decoration.

The chancel with a hemispherical dome set on plain squinches would have been entirely covered in wall pain-

tings, with floral scrolling and figurative cartouches. A gilded and polychrome wood retable fills the high altar. The church's movable heritage includes a notable full-length sculpture of St Benedict, from the mid-17th century, of popular creation, and an excellent silver and ivory Indo-Portuguese rosary, probably from the 16th century.

## SÃO BRÁS DOS MATOS

The *chapel of São Brás* former parish church of São Brás dos Matos, is known from documents of the Order of São Bento de Avis, which mentioned it on the occasion of first visitation to churches under the care of the order, in 1534.

Now altered from its original state by successive repairs, and by the application of coverings that are inappropriate for the preservation of our historical heritage, it is only the inside that gives us some notion of what this small rural church would have been like in the past. Entirely redecorated in the 20th century, it is disappointing to see that the carved gilt altars, mentioned in the Memórias Paroquiais of 1758, have been replaced by masonry alcoves and that there is uninspired paintwork imitating tiles and marbling, in emulsion paint, on the walls of the nave. The chancel, which still had a rib vault ceiling that, according to Túlio Espanca was a “genuine vestige of Gothic art and of the transition period between the reigns of Dom Manuel I and Dom João III”<sup>28</sup>, covered in painting with arabesques and naturalistic ornamentation, probably 17th-century but in the Renaissance style, has also received the same “new build” treatment.

Of some interest is the wooden statue of St Gregory the Great, with *estofado* decoration; despite being highly re-

painted it still shows the characteristics of a 17th-century piece and the same can be said of a St Peter, also damaged by recent repainting, probably by the same well-meaning hand that “prettified” the statue of St Gregory. Having escaped from the “conservationist” disaster, the image of St Blaise, sculpted in stone and coloured, probably from the 15th century, is a truly rare piece. The saint, making the sign of a blessing, has a crosier resting on his shoulder and at his feet is a small praying figure, related to one of his most well known miracles, in which he saved a child from death by removing a bone from his throat.

This statue is said to be miraculous and involved in the legendary foundation of the church: it was to have been built in another location but the saint systematically moved the building materials to its current site. The statue of St Blaise is still carried in the procession and festivities in his honour, held on 3 February each year.

## JUROMENHA

In Juromenha, the *church of Nossa Senhora do Loreto*, like, lamentably, the whole military structure of the castle and its buildings, is in a very poor state of repair. The former parish church, it was abandoned and all the movable heritage that it still contained was transferred to the church of Santo António in the 20th century.

This church was probably founded during the Christian reconquest, since there are references from 1255 to a church of Santa Maria in an agreement between the Order of São Bento de Avis and the Évora Cathedral Chapter on the churches of Coruche, Juromenha and others. It was rebuilt and repaired on numerous occasions over the years, most

notably after the great explosion in the Castle in January 1659. Later, the 1755 earthquake, which caused significant damage throughout this region, caused severe damage here too.

Although repairs were still made to the military structures after 1755, the fact is that these were the last major repairs to be carried out in Juromenha. By 1920, the church ceiling finally collapsed and worship was transferred to the church of Santo António.

Nossa Senhora do Loreto is a repository of construction/repairs/maintenance from different eras that also reflect the history of the occupation and abandonment of the castle, once it was no longer of strategic and military importance. A walk around the structures of the Castle of Juromenha, ruined by time, causes quite an impact, although there is a certain poetry to be found in this ruin which, if it cannot currently be restored, should at least be stabilised, to interrupt the cycle of deterioration and to make it possible to resume conservation work at any time in the future.

**Ana Cristina Pais**  
Art Historian

#### NOTES

<sup>1</sup> In his *Crónica de Dom João I*, Fernão Lopes devoted nine chapters to the events involving the population and town of Alandroal and recalled the feats of its valiant *alcaide* Pero Rodrigues who, during the Crisis of 1383-85, bravely defended his country against Castile. These are the accounts that inspired the Lusiads of Camões who wrote the following verses on the *alcaide*, his leadership and his dedication to the Portuguese cause:

*"Here in the same war, gathering booty  
Is another Captain with a small band;  
He defeats the commanders of two orders  
Retrieving the cattle they plundered.  
Witness his lance dipped yet again  
In Castilian blood, to liberate.  
His captive friend, captive through being loyal;  
He is Pero Rodrigues do Landroal."*  
Lusiads, Canto VIII; verse 33

<sup>2</sup> On this subject see: Manuel Inácio Pestana, *Alandroal, Terra antiga desde quando?*, in Castelo do Alandroal, VII séculos, Junta de Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Alandroal, 2001.

<sup>3</sup> Manuel Calado, *Carta Arqueológica do Alandroal*, Câmara Municipal do Alandroal, 1993 and Maria da Conceição Vieira Roque, *A Revisão da Carta Arqueológica do Alandroal*, 2013. MA dissertation available at: <http://hdl.handle.net/10451/8485>

<sup>4</sup> Gabriel Pereira, *O Santuário de Endovéllico*, Revista Archeologica, III (9-10), p. 145-149, Lisbon, 1889.

<sup>5</sup> On the history of the site, epigraphy and symbolism see: José d'Encarnação, *Endovéllico – 400 anos depois*, Actas do II Congresso Internacional de Epigrafia, 1995, in Sintria, III-IV, pp. 149-163, 1995-2007.

<sup>6</sup> Historical/archaeological research on the Sanctuary of Endovelicus has been carried out more recently by the archaeologists Amílcar Guerra, Carlos Fabião, Rui Almeida and Thomas Schattner, among others, in an ongoing process, the results of which are disclosed as the excavations uncover new data. The archaeological site, close to the Luçefecit river, was classified as a *Building of Public Interest* in 1997.

<sup>7</sup> On the castles of Terena, Alandroal and Juromenha, we follow the updated work of Mário Jorge Barroca, *Terena, O Castelo e a Ermida da Boa Nova*, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisbon, 2006.

<sup>8</sup> During the Middle Ages, projectile-shooting weapons were limited to devices that used the as propellant the force of flexion or torsion - torsion artillery – such as longbows, crossbows, catapults, etc. In the second half of the 14th century, gunpowder was introduced as a propellant- gunpowder artillery - leading to the development of new arms, such as cannons and later arquebuses and pistols. It was the transition from torsion artillery to gunpowder artillery that led to innovations in the art of war and required significant changes to be made in military architecture. Towers began to be replaced by bastions and military buildings were no longer built upwards but instead closer to the ground and frequently underground.

<sup>9</sup> Mário Jorge Barroca, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, Vol. II, Tomo I, Lisbon 2000.

<sup>10</sup> There is a plaque at Alandroal castle with the insignias of the Order of Avis and the inscription "MOURO ME FEZ" (Moor made me). Ver Mário Jorge Barroca, *Terena, O Castelo e a Ermida da Boa Nova*, Instituto Português do Património Arquitectónico, p. 17, Lisbon, 2006.

<sup>11</sup> On this subject see: Fernando M. R. Branco Correia, *Juromenba, Elvas e Alandroal: algumas reflexões em torno de fortificações islâmicas e cristãs do curso médio do Guadiana*, Boletim Cultural Cira, nº 7, pp. 111-128", Vila Franca de Xira, 1997.

<sup>12</sup> Mário Jorge Barroca *Terena, O Castelo e a Ermida da Boa Nova*, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisbon, 2006.

<sup>13</sup> Mário Jorge Barroca (2006), op. cit., pp. 16-17.

<sup>14</sup> 1280, Maio 9. - Foros e Costumes de Terena (incluindo os costumes de 1264 e de 1270) quoted by Mário Jorge Barroca (2006), op. cit., p. 43 (document no. 7).

<sup>15</sup> "(...) and I order that my executors sell all the towns, and all the castles, and all the fortresses, and all the estates and all the *honras* (lands of the nobility). And all the hunting grounds, and all the church lands, and all the possessions that I have, and by right I should have in the Kingdoms of Castile. And of Leon, and of Portugal, and of Galicia (...) And if the prince Dom Afonso of Portugal wishes to buy all these things, or any one of them, I order them to sell to him before any other." In Francisco Brandão, *Monarquia Lusitana*, parte VI, Lisbon, 1980, 2nd ed., p. 580. Quoted by Mário Jorge Barroca (2006), op. cit., p. 44.

<sup>16</sup> Mário Jorge Barroca (2006), op. cit., p. 79.

<sup>17</sup> Padre António Carvalho da Costa, *Corografia Portuguesa e Descrição Topográfica do Famoso Reyno de Portugal* [...], Vol.II, Tratado V, Cap. III, Braga 1868, p. 358 (1st ed. 1708). Quoted by Mário Jorge Barroca (2006), op. cit.

<sup>18</sup> Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol.I, Distrito de Évora - Sul, Academia Nacional de Belas Artes, p. 8, Lisbon, 1978.

<sup>19</sup> On this subject see: Luís de Moura Sobral, catalogue for the exhibition *Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo*, p. 210, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisbon, 1998.

<sup>20</sup> Padre Bento Ferrão Castelo Branco, *Memórias Paroquiais sobre o Alandroal*, ANTT, Memórias Paroquiais, vol I, fl. 439.

This parish priest, prior in Alandroal in the mid-18th century and responsible for drawing up the Memórias Paroquiais in the municipality, later wrote a short study entitled *Alandroal*, eventually published in Elvas in 1910.

<sup>21</sup> Mário Tavares Chicó, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, 3rd ed., p. 113, Lisbon, 1981, quoted by Mário Jorge Barroca, op. cit., 2006.

According to Mário Chicó, fortified churches are churches where above all the spatial conception follows military rules "(...) they are real towers on a cross plan". In Portugal these include the church of the Monastery of Flor da Rosa, Vera Cruz de Marmelar and Santa Maria de Terena.

<sup>22</sup> Duarte d'Armas, *Livro das Fortalezas do Reino* (1509), Facsimile edition, Inapa, Lisbon, 1997.

<sup>23</sup> On the history and architecture of Santa Maria de Terena see: Mário Jorge Barroca, op. cit., 2006.

<sup>24</sup> The way the details of the coats of arms are depicted help to delimit the dates of the building, given the lack of written information. The coats of arms at Boa Nova de Terena date the building to never before 1250 (Dom Afonso III's reform) and never after 1481 (Dom João II's reform).

<sup>25</sup> On Francisco of Campos see: Joaquim Oliveira Caetano, "Francisco de Campos (|1580)", *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, pp. 478- 480, Lisbon, 1995 and Joaquim Oliveira Caetano e José Alberto Seabra de Carvalho, *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Évora, 1990.

<sup>26</sup> Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol.I, Distrito de Évora - Sul, Academia Nacional de Belas Artes, p. 60, Lisbon, 1978.

<sup>27</sup> As in the chapel of Nossa Senhora do Rosário, we can also find here representation of some of the attributes of the Virgin Mary, or her litanies, which are value associations that believers recite in prayers to Mary, such as: Virgin Mary Queen of Heaven, Pray for us; Our Lady Fountain of Life, Pray for us; Our Lady Mystic Rose, pray for us, etc.etc.

<sup>28</sup> Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol.I, Distrito de Évora - Sul, Academia Nacional de Belas Artes, p. 32, Lisbon, 1978.

## ST MICHAEL AND THE SOULS

(Page 22)

Portugal – first half of the 18th century

Oil on canvas

H. 143 cm x W. 157 cm (with frame)

AL.SC.1.002 pin

Church of Nossa Senhora da Conceição, Alandroal

One of the oldest and most important brotherhoods that existed in the parish church of the town of Alandroal, before 1750, was the brotherhood of the *Almas Santas* (Holy Souls), the altar of which has survived in the nave, described as follows by Túlio Espanca: “under a round arch of marble, on the epistle side, it has a curious retable of oil paintings on canvas, on the theme of St Michael Saving Souls from Purgatory, well framed with carved and gilded wood (...)” (Espanca 1978, p. 9). Also according to Espanca, the altar had two private chaplains and obtained particular indulgences from Pope Pius V in 1802.

The painting, with the upper part semicircular, depicts the archangel St Michael, in a central position in the composition, standing on a cloud, holding a cross with a pennant, with the letters “QSD” (*Who is like God*), in his right hand, and the scales with which he weighs souls, in his left hand. He appears as the prince of the celestial host and defender of the Church, with open wings, wearing a red tunic and a mantle of figured fabric, a feathered helmet, a breastplate adorned with gold and gemstones, knee pads and greaves. His face is serene and he looks directly at the believer. At the same height, slightly set back, are four angels who, with gestures of assistance and encouragement, help those souls worthy of rising. In the lower section, amidst flames, we can see depicted various naked souls, including several members of the clergy: a nun, with her habit, a bishop, a cardinal, and even the maximum figure of Catholicism – a Pope with a tiara (*triregnum*). Temporal power is represented by two male figures, one with a king’s crown and the other with an imperial crown, beyond several male and female figures, without accessories. Notable is the wealth and meticulous detail of the representations of jewels set both in St Michael’s armour and on the *triregnum* or imperial crown.

This painting depicts one of the iconographic themes related to the Last Judgement – the *Psychostasia*, from the Greek *sykbe* (soul) and *stasis* (weighing) – in which the Archangel Michael weighs actions and, depending on these actions, souls rise to heaven and to divine reward or are sent to the fires of hell. In this theme, commonly found in Christian art, the central figure is the Archangel Michael “the heir of Anubis and of Hermes Psychopompos, who holds the scales (...)” on which “souls are represented by small naked figures that express confidence or anxiety” (Réau 2000, p. 765).

This type of representation began to be more frequently and more attentively used in the post-Tridentine period (by both artists and the Church), particularly in the 18th century, in Portugal, where the brotherhoods of the Souls multiplied and the “worship of Souls gained extraordinary acceptance among us and representations of Purgatory are transformed into everyday details in Portuguese religious iconography” (Gonçalves 1959, p. 25).

An “intermediate place” (Le Goff 1995) and the ultimate place for purification through atonement, the idea of Purgatory inspired important theological debates, marked popular religious belief (the *alminhas* for example.), literature, with the *magnum opus* that is the Divine Comedy by Dante, and led to artistic representations in many different arts. JM

## OUR LADY OF THE CONCEPTION

(Page 24)

Francisco Nunes Varela (1621-1699)

Portugal – 1660

Oil on canvas, gilded carved wood (frame)

H. 123 cm x W. 137 cm

AL.SC.1.001/1 pin

Church of Nossa Senhora da Conceição, Alandroal

This oil painting on canvas depicting Our Lady of the Conception, with her usual attributes, is by Francisco Nunes Varela, a prolific painter from Évora whose work can be found throughout the Archdiocese. The painting, today hung on a side wall in the church, was removed from the high altar retable after alterations in the 18th century. Two other paintings by the same artist remain on the high altar, depicting St Jerome, or an unidentified monk (AL.SC.1.001/2 pin), and St Augustine of Hippo (AL.SC.1.001/3 pin).

The pictures were painted in 1660 and “define the resources of Francisco Nunes Varela, through correct draughtsmanship, warm colours and a certain mastery of *chiaroscuro*, revealing the influence of the naturalist circles in Madrid and Seville” (Serrão 1998-1999, p. 98). They display affinities with the altarpiece in the parish church of Monsaraz, painted in the previous decade.

The composition with a strong catechistic component presents Our Lady surrounded by symbols that constitute the “allegorical arsenal with which theologians, mystics and poets characterised the primary purity, the virginity and the beauty of the Mother of God” (Sobral 2004, p. 40). The figure of the Virgin appears over a white crescent placed on a small cloud, facing forward, with one leg slightly advanced, her hands raised to chest height and her head surrounded by a halo of stars. She is wearing a red tunic and a fluttering blue mantle that envelops her body, with well modelled folds. Flanking her figure, hovering against a background of clouds, are the various symbols of her iconography: sun, wild flower, the Stairway to Heaven (*scala coeli*), roses (on the left), moon, star, closed door (*porta clausa*), lilies (on the right). Lower down either side, in an area of scenery, are other symbolic attributes such as the temple of God, the tower of David and the *hortus conclusus*. In the background is a town, Jerusalem or a representation of the *civitas Dei* which all Christians seek to reach. In addition to the Litanies of Loreto, which gained their current form in the 16th century, the probable source that inspired this painting was a print of the *Immaculate Conception*, dated 1605, by Raphael Sadeler I (1560-1632) (Sobral, 2004, p.40). JM

## OUR LADY OF CARMEL

(Page 26)

Portugal – 18th century

Oil on canvas

H. 157 cm x W. 143 cm

AL.SC.1.003 pin

Church of Nossa Senhora da Conceição, Alandroal

Oil painting on canvas with representation of Our Lady of Carmel, now hung on a side wall of the parish church and formerly one of the paintings on the original altar of the confraternity of the Third Order of Carmel, most of the other paintings having been destroyed in the 1755 earthquake. A full-length sculpture (AL.SC.1.003 esc) also of Our Lady of Carmel, unfortunately highly repainted, and the side altar from the late 18th century, are all that remain of the confraternity.

The rectangular painting with a vertical composition depicts Our Lady of Carmel with Child Jesus in her arms, this devotion being specifically identified by the two cartouches held by angels and the insignia on the Virgin's mantle, with the arms of Carmel, since none of the figures have a scapular, as would be usual in this type of representation. The Virgin appears in the centre of the composition, standing and facing forward, holding Child Jesus in her arms, both figures resting a hand on the sphere. She is standing on a cloud, surrounded by cherubim and flanked by various musician and singing angels, two of whom hold cartouches with the emblem of the Order of Carmel. In the upper part, two angels hold a crown over the head of the Virgin who, like the Child, is enveloped in a ray of light.

Notable in the composition is the treatment of the Virgin's clothing, both the mantle and the tunic, which suggest cloth of a value uncommon in this type of representation. JM

## CROWN

(Page 28)

Évora – late 18th century

Silver

H. 23 cm x W. 13 cm

AL.SC.1.002 our

Church of Nossa Senhora da Conceição, Alandroal

Marks: FMA-E 9 of an unidentified Évora assayer from the late 18th century, accompanied by the mark FMA-E 44 the meaning of which is unclear.

On 11 October 1954, Pope Pius XII published the encyclical “ad coeli Regina” which proclaimed the feast of the Queenship of Mary for the whole church: “We decree and establish the feast of Mary’s Queenship, which is to be celebrated every year in the whole world on the 31st of May.”

He justified this in a long introduction, on the grounds of the tradition and texts of the Fathers of the Church, so that “this solidly established truth shines forth more clearly to all, like a luminous lamp raised aloft”.

The Queenship of Mary, above all from the 12th century, was represented in iconography in Christian communities through depictions of the Coronation of the Virgin after her assumption to heaven, in a wide variety of forms and techniques. Reflecting this tradition, it became usual to crown individual statues of the Virgin, or statues together with the Child Jesus, also crowned, a fortiori. From the 17th century onwards, these crowns, in silver or (rarely) gold, were generally closed and surmounted by a cross or a fluttering dove, a symbol of the Holy Spirit.

This crown from the parish church of Alandroal is of this type. Closed, with four half-arches and surmounted by a small sphere supporting a Latin cross with trefoil finials and a square halo. All the details of the crown – hoop, convex half cane supporting the openwork and indented basket and half-arches – are decorated with floral motifs and scrolling, punched and chased.

This crown was made in Évora, where high-quality silverwork was produced from the 16th to the 19th centuries. It has a late 18th-century municipal mark (E-9), no maker’s mark, but another mark commonly known as “dragonfly” (E-44), the significance of which is not yet known, but which appears related to different marks from that period. AG

## MONSTRANCE

(Page 30)

Portugal – 1778

Silver gilt, cast, chased and engraved

H. 51.2 cm x W. 16.8 cm x D. 14 cm; Weight 2,555.70 g

AL.SC.1.004 our

Church of Nossa Senhora da Conceição, Alandroal

Inscription: \*ESTA COSTODIA PERTENSE A IRMANDADE DO SANTISSIMO SACRAMENTO DA IGREIA MATRIS DA VILA DO ALANDROAL\*1778\*

The monstrance is a liturgical vessel used in acts of the Church Catholic, to solemnly display the consecrated host over the altar or to transport it in Eucharistic processions. Its use is a demonstration of the Catholic dogma of the transubstantiation of the consecrated host into the body of Christ and its consequent veneration as a real presence. Initially it was a single piece, however at the end of the Middle Ages and because of Holy Week, it became common to “enclose the Holy Wafer in the chalice which was to be used” during the Friday mass (Falcão 2003, p. 188). Particularly after the Council of Trent, these objects evolved into their most common form - that of a sunburst, with new decorative details such as angels or *putti* included in the 18th century, together with clusters of grapes or bunches of wheat ears (Valente 2011, p.32).

Here we have a silver gilt monstrance, on an elongated quatrefoil foot, with two steps and comprising a plain edge followed by a dentillated half-round. The first and second steps are similar and after a plain concave band are divided into lobes, decorated with a central flower surrounded by leaves. The stem is formed by a sequence of rings, with a heart-shaped urn with volutes and stylised acanthus; it supports the sunburst wafer case with a crescent-shaped lunula, enclosed in a circular glazed compartment. This structure presents floral decoration, comprising wheat ears and clusters of grapes, from which arrow-shaped rays of different sizes emerge, alternating with shorter ray segments.

The underside of the foot is closed with a plate, with a concave centre, attached by a threaded nut in the shape of an eight-pointed star. Around the edge is an inscription certifying that it belonged to the Brotherhood of the Blessed Sacrament in the church, which did not go unnoticed by Túlio Espanca (Espanca 1978, p. 10).

From the 9th century to the 12th centuries there was a growing adoration of the Eucharistic reserve by the faithful, reaching its peak with the institution of the feast of *Corpus Christi*, through the Bull *Transiturus*, issued by Pope Urban IV. With the Council of Trent and the appeal to communion recommended by the Jesuits, devotion to the Blessed Sacrament gained new projection with the emergence of dedicated Brotherhoods, materialised in great thrones in churches, in the splendour of monstrances and the symbolism of chalices (Nunes 2011, p. 46). ISP

## RELIQUARY CROSS OF THE TRUE CROSS

(Page 32)

Portugal – 17th century

Cast silver, hammered, shaped and chased

H. 34.5 cm x W. 19.6 cm x D. 14.2 cm; Weight 487.60 g

AL.SC.1.021 our

Church of Nossa Senhora da Conceição,

Alandroal

A symbol of the martyrdom of Jesus who succumbed on it, the Cross was transformed into the official sign of Christianity and gradually assumed a prominent place in Christian spirituality (Alves 2011, p.7). It is said that after the crucifixion on Calvary, the cross of Christ was thrown into a ditch and forgotten until it was rediscovered by St Helena. This story was defended by St Ambrose, resulting in one of the most respected feasts in the liturgical calendar – the Invention and Exaltation of the Holy Cross. Besides being considered the founder of several churches, the mother of Emperor Constantine I was also believed to have divided the Cross into two halves, one of which was sent to Rome and the other to Jerusalem -

which contributed to the increasing number of pilgrimages to the Holy Land, from where pilgrims sought to bring a part, however small it might be, of the Cross of Christ, usually known as the True Cross. This relic, perhaps favoured by the age of the crusades, rapidly became one of the most appreciated and sought after among Christians, worthy of special honours, sung and venerated with great solemnity, often leading to the foundation of chapels and confraternities. Consequently, reliquaries for the True Cross were to be made of precious metals and be of high artistic value (Borges 2011, p. 14).

This silver reliquary is in the form of a Latin cross and according to Túlio Espanca it is a reliquary cross for the True Cross, Portuguese silverwork in the Rococo style (Espanca 1978, p.10). It has a rectangular stepped foot, both steps decorated with curved acanthus leaves, central cartouches and elements resembling butterflies; four cherubim, bolted, bear the weight of the foot. The stem and arms are rectangular in section, edged with moulding, set on a rectangular plinth, flanked by two S-scrolls. The arms end in pediment shapes and pointed finials, and where the arms meet is a square halo decorated with pierced naturalistic motifs and centred by an oval compartment that contains the relic.

The Archdiocese of Évora has preserved many of these relics. There is another very similar cross in Campo Maior<sup>1</sup>. Notable for their exceptional work, the related information and their ostentatious gemstones are the True Cross of Évora Cathedral and the True Cross of Marmelar. ISP

<sup>1</sup> With the inventory number CM.SE.3.056 our.

## THURIBLE

(Page 34)

Portugal – second half of the 19th century

Cast silver, repoussé, chased, punched and engraved

H. 119 cm (with chains) x H. 24.6 cm x D. 16 cm; Weight 783.30 g

AL.SC.1.027 our

Church of Nossa Senhora da Conceição, Alandroal

Marks: P-23 – Porto hallmark, attributed by Fernando Moutinho de Almeida to the assayer Alexandre Pinto da Cruz, used between 1810 and 1818. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa considers this mark to be of an unknown assayer (Almeida 1995, p. 191); (Sousa 2005, pp. 137-142, 554).

P-132 – Mark of Porto goldsmith, attributed to António José M. Rodrigues, referenced in 1822 and dating from 1810 to 1836 (Almeida 1995, p.123).

The censer was originally a “pot” (clay or metal pot) with embers, to light the candles used to open the procession of the Roman emperor. Around the 4th century, the Popes adopted this custom of using incense and the thurible appeared not only in Papal processions and processions of the Holy Gospels, but also around the altar (Coelho 1927, p. 250). While initially used to avert the bad odours encountered in churches due



to the crowds of faithful, over the years incense gained greater symbolism. It was during the Middle Ages that censuring became “symbolic - lustral”, since incense started to be blessed, earning a “sacramental” role. The smoke exuded was frequently compared to prayers that rise up to the Lord (Falcão 2000, p. 96).

The thurible is essentially a metal bowl-shaped receptacle, in which grains of incense are burned on a small censer. It is closed with a lid that is normally worked and pierced, so that air can circulate and to ensure combustion, while allowing the perfumed smoke to escape (Soalheiro 2000, p. 204).

This silver thurible is urn-shaped and has a raised circular foot with a plain frieze. The belly of the firepot is concave, also circular and broader at the top, where there are two rows of separated lanceolate scales on a dashed ground. Attached to the rim, which is plain and with a projecting band, are three rings corresponding to another three on the lid, used to secure the suspension chains, which have round links. The lid has a dome with two levels and the same decorative details as on the firepot, followed by pierced panels with naturalistic motifs, juxtaposed and linked by brackets; around the panels are swags of flowers on a punched ground. It is surmounted by an urn-shaped pinnacle. The circular guard, without ornamentation, has holes on the sides with rings through which the chains run and a ring for hanging the thurible.

It bears the mark of a silversmith from the city of Porto - António José Rodrigues, who apparently incorrectly used the mark of the assayer Alexandre Pinto da Cruz (Sousa 2005, p. 414), to whom Fernando Moutinho de Almeida attributes this piece (Almeida 1995, p. 191). ISP

## COPE

(Page 36)

*Italy or Iberian Peninsula – late 16th century, early 17th century*

*Body: damask, in green silk thread*

*Hood, morse, edging and orphrey: plain, cut velvet, in brown silk*

*Fringed braid and woven braid, yellow and green in silk*

*Lining: raw linen taffeta*

*H. 127 cm x W. 287 cm*

*H. 8 cm x W. 13.5 cm (morse)*

*AL.SC.1.001 par*

*Church of Nossa Senhora da Conceição, Alandroal*

The cope, a vestment associated with blessings or ceremony that imply sprinkling with holy water, was originally used to protect from the elements, hence its name of *pluviale* (rain coat).

Semicircular in format and with a shield-shaped hood, this cope has a green silk damask main body and application of brown cut velvet on the other part of the vestment. The damask used for the body is probably of Italian or Spanish origin, this technique having been very popular in the late 16th century and early 17th century, which makes it difficult to attribute

with certainty to a specific manufacturing centre. The cloth displays a dense naturalistic pattern, showing bouquets of two stems crowned by flowers, and is entirely covered in small motifs. The pattern, which is successively repeated, can be read on the horizontal and the vertical. On the horizontal, they appear in alternate bands, with motifs in the same position in each band. On the vertical, the alternation is continuous, a motif facing right being followed by the same motif facing left.

The velvet, highly worn and without any apparent ornamental details to help it to be attributed, can be compared to countless examples in the Archdiocese of Évora, attributed to workshops in the Iberian Peninsula: Spain or even Portugal. However, the researcher Carlos Bastos, without attributing an exact specialisation for each location, suggests that initially cut and uncut velvets were produced in Venice, while Genoa worked with ciselé velvets and Florence with damasks and brocatelles (Bastos 1954, p. 28).

Without great originality, this vestment is similar to another cope (BE.SG.1.001 par) inventoried in the church of Nossa Senhora da Graça, in Benavente. ISP

## COPE

(Page 38)

*France or Portugal – 18th century*

*Beige silk damask, figured and brocaded fabric with metallic thread and twisted gilt thread*

*Woven braid, in gilt thread with yellow silk core and laminated gilt thread*

*Fringed braid in metallic thread and twisted gilt thread*

*Lining: linen taffeta*

*H. 139 cm x W. 280 cm*

*H. 17 cm x W. 11.5 cm*

*AL.SC.1.002/4 par*

*Church of Nossa Senhora da Conceição, Alandroal*

A cope is a vestment including a hood, carefully decorated and generally attached by passementerie cords. In the early Middle Ages it began to be considered an honorific vestment and while initially copes were fully closed garments similar to chasubles, by this time they appeared like a cape open at the front, with the sides held together at the front by a rectangle of fabric known as a morse, the hood becoming a mere ornament. At present it is a solemn vestment without a special attribution and can be used by all members of the clergy and in various different circumstances (Palma 2013, p. 33).

Semicircular, this cope is made from a fabric that was highly appreciated at the time - ornate damask, totally covered by a naturalistic pattern, in which the motifs in the background accompany the brocading. The flower arrangements, fleuron, flowering stem or single flower harmoniously combined with plumed swags that expand in gentle curves and counter-curves constitute the core element of the decoration of the cope.

Generally attributed to French workshops, this type of work was typical of the artistic movement first developed in France - *rocaille*. It is notable for the predominance of shell-like curves and also for the treatment of the ornamentation, which appears as both a copy of reality and stylised according to several interpretations that make the details almost unrecognisable; the flora no longer presents the previous excessive proportions and is closer to life size, while the pattern is set out in undulating vertical lines, parallel or opposing in order to form individualised fields, with simple delicacy and elegance.

However, despite some reservations, if we consider the huge number of similar garments in Portuguese museums and churches, the possibility of this having been manufactured in Portugal cannot be ruled out. ISP

## ST JEROME

(Page 40)

Portugal – 18th century

Full-length sculpture in polychrome wood

H. 78 cm x W. 43 cm x D. 44 cm

AL.SC.4.001 esc

Church of São Bento, Alandroal

The iconography of St Jerome, celebrated by the Catholic Church on 30 September, reflects various facets of this essential figure in Christian hagiology: the prominent theologian and philosopher responsible for the Latin translation of the Bible, the *Vulgate*, the author of various texts including *Vita Pauli primi eremita*, which appears to have inspired him to follow the life of a hermit, and the sponsor of the monastic order of the Hieronymites. He is therefore depicted according to three fundamental types: the wise man in his cell, the Doctor of the Church and, as in this sculpture, the anchorite and penitent in the desert (Réau 1997, p. 142). Visually and artistically disfigured by its general state of deterioration, it presents an interpretation of the usual iconography of Hermits, understood as those who withdraw from worldly life, normally to the desert “to in the solitude and aridity of that place hear the voice [of God], look in their face, expunge their weaknesses, live in a sacrificial holocaust, purifying themselves” (Almeida 2005, p. 265). It follows a contemplative model, with St Jerome kneeling and mortifying himself by hitting the right side of his chest with a stone, while he contemplates a crucifix that would have been held in his left hand. The poignancy of the face marked by age and hardships is continued in the markings of the ribcage and slenderness of the body, naked apart from a narrow band of leaves around his loins, the lack of proportion and simplicity clearly apparent in the characterisation of the body. At his side is a lion lying down, a separate statue, reflecting his special relationship with animals and, specifically, with the feline from whose paw he removed a thorn. SN

## VASE AND WALL BRACKET

(Page 42)

Portugal (Caldas da Rainha?) – 19th/20th century

Glazed, monochrome faïence

1. H. 16 cm x W. 14.6 cm x D. 7.8 cm (jug)

2. H. 14 cm x W. 16 cm x D. 10 cm (console)

AL.SC.4.001/1-2 cer

Chapel of São Bento, Alandroal

The chapel of São Bento, an important regional pilgrimage destination in the not so distant past, was probably built around 1600 (Espanca 1978), its architecture and decoration having been subsequently altered on various occasions. One of these alterations was made in 1872, as dated on the high altar, and it would have been around that year, or just a few years later, that the two vases with their brackets were acquired, to decorate the chancel, where they still perform this role today. The set in question, the better preserved of the two, consists of a vase in green-glazed faïence, with an oval base and flared mouth with beaded rim. The bracket, formed by a cherub with two pairs of wings, supports an indented shelf with moulded edging, the back plain and open.

The curved body of the vase is flattened and decorated in relief on each side. On one side two figures offer a bowl to another figure, reclining and apparently male. The scene is difficult to interpret and if it is not a profane theme, it may be a schematic representation of some scene from the Old Testament – such as Tobias restoring his father’s sight (*Tb* 11) or Jacob receiving a blessing from his father Isaac (*Gn* 27). On the other side the scene is undoubtedly from the Old Testament - Joshua and Caleb returning from Canaan, more precisely from the “brook of Eshcol” where they “cut down from thence a branch with one cluster of grapes” (*Nm* 13:23), bringing it back to demonstrate the fertility of the region. It was also these two explorers, or spies, who later defended Moses from the murmurings of the Hebrew people who, despite believing in the fertility and richness of the Promised Land, were afraid to confront the people who lived there. The symbolism of the grapes in this passage from the Bible can be interpreted in various different ways: “the cluster of grapes with the body of Jesus hanging from the cross, because Jesus is the trodden cluster whose blood fills the chalice of the Church” and also considering the two bearers as the prophets and Apostles who followed him (Réau 1999, pp. 249-50). The scenes are represented by children (*putti*) due to the strong influence of revivalism on artistic ceramics in Europe in the 19th century.

As an overwhelming majority of exhibitions, catalogues and academic research cover the most well-known factories and manufacturing centres and the best items, rarely studying every-day production (as is the case of these sets), it is difficult to attribute the set to a specific factory or workshop. It may be from Caldas da Rainha, but as it has no marks and in the absence of any other conclusive visual or documentary elements, it may be from other ceramics factories in central and northern Portugal, where similar pieces were produced. JM

## CHRIST RESURRECTED

(Page 44)

Portugal – 16th/17th century

Full-length sculpture in polychrome wood

H. 77 cm x W. 47 cm x D. 25 cm

AL.SC.6.001 esc

Church of Nossa Senhora da Consolação, Alandroal

As part of the iconographic cycle of the *Glorification of Christ*, the *Resurrection* is a central dogma and foundation of Christian faith, clearly stated in Paul's 1st Epistle to the Corinthians, *Christ died for our sins according to the scriptures, And that he was buried, and that he rose again the third day according to the scriptures* (Cor 15:3-4). *And if Christ be not raised, your faith is vain* (Cor 15:17). *For as in Adam all die, even so in Christ shall all be made alive* (Cor 15:22). From the 11th century the image of Jesus Resuscitated was favoured over previous depictions of symbolic nature, iconographically reflected in various solutions that appear to share a type of figuration in which Christ appears accompanied by a cross-banner symbolising his victory over death (Réau 2000(1), p. 567). In the Archdiocese of Évora around twenty paintings and sculptures on this theme have been inventoried, excluding depictions on doors and tabernacle panels where, like this remarkable sculpture of the Resuscitated, he holds his banner and blesses with his other hand. The sumptuous and majestic effect of these compositions, underlined by the red mantle, “displays an attitude of final triumph over sin and over death, which the faithful could also achieve through communion” (Eusébio (n.d.), p. 493). Of undeniable artistic and sculptural quality, this sculpture follows the conventional model of representation, with only a brief loincloth, the mark of the spear visible on his naked chest and the stigmata on the hands and feet. It reveals a strong sense of proportion and precision in the modelling of the human figure, clearly related to Renaissance models. SN

## RETABLE OF ST PETER

(Page 46)

Portugal – first quarter of the 17th century

Gilded and polychrome wood

AL.SC.7.001 tal

Chapel of São Pedro, Alandroal

As an architectural and artistic device in a church, the retable is one of the main ways of attracting worshippers and also a vehicle for direct religious “pedagogy”, many retables playing an active role in the figurative culture of their time. They have constantly evolved, although it was above all in the 17th century that they started to present major decorative changes, following the introduction of new details such as gilt wood carving, tiles, marble and paintings or even plaster.

Decorating the chancel of the chapel of São Pedro is this interesting retable, which holds the statue that gave it its name. Although Túlio Espanca described it as a “Mannerist retable, from around 1600”, in the opinion of Francisco Lameira it is a copy from the second quarter of the 17th century, given its profuse decoration. This decorativism is one of the characteristics of the early Baroque retables, a period corresponding to the second and third quarters of the 17th century<sup>1</sup>.

The retable has been significantly altered and appears to be missing the entablature, with capitals overlapping the attic. It is on a straight-sided plan, with a single body and just one bay. The gradine comprises rectangular pedestals, decorated with acanthus-leaf scrolls and various naturalistic motifs. It has a plain, rectangular central panel with a projecting frieze at the base. The body is set between two columns with twisted fluting and Corinthian capitals, the bottom third of the columns differentiated and decorated with oval cartouches, centred by a cruciform motif. The central bay has a semicircular niche, edged by a frieze of floral motifs, ribbons and scrollwork; if the two at the sides were not missing, at the top it would have three cherubim, the central cherub being smaller. The attic is formed by a curved broken pediment with a triangular central feature crowned by a cross, decorated with stylised acanthus leaves, a decorative element present throughout, enlivening empty spaces.

According to Prof. Lameira, alongside the narrative retables that were widely found through the 17th and 18th centuries, a new type devoted to a single theme also appeared. Like this retable, they were characterised by a flat base, a tendency to fill all available spaces with decoration, and the simultaneous use of different structural details such as triangular pediments and elliptical cartouches. They vary in their choice of classical orders, the lower third of columns with different treatment, often with festoons of geometric or grotesque elements or reserves adorned with festoons, with a markedly naturalistic expression (Lameira 2005, pp. 84-88). ISP

<sup>1</sup> Special thanks to Prof. Francisco Lameira for the information provided.

## ST PETER POPE

(Page 48)

Portugal – 17th century

Full-length sculpture in polychrome wood

H. 105 cm x W. 40 cm x D. 30 cm

AL.SC.7.001 esc

Church of São Pedro, Alandroal

St Peter is considered the *Prince of the Apostles* and the first disciple, together with his brother Andrew, and he is represented here as the supreme pontiff, as announced in the words of Jesus, *That thou art Peter, and upon this rock I will build my church* (Matth 16:18). In sculpture, the iconography of the founder of the papacy focuses on these two moments, according to a figurative model in which he is easily recognised and, as a rule, subject to few variations in his appearance or clothing. He is thus usually presented as a mature, bearded man, generally bald and greying, wearing the conventional mantle of an Apostle or vestments, in which case he is accompanied by the specific attributes of this ecclesiastic title, the book and the keys, the latter being an attribute that suggests another excerpt from the Gospel of St Matthew, in which Jesus says: *And I will give unto thee the keys of the kingdom of heaven: and whatsoever thou shalt bind on earth shall be bound in heaven: and whatsoever thou shalt loose on earth shall be loosed in heaven* (Matth 16:19).

The patron saint of a church founded in the late 16th century, Túlio Espanca (1978) did not consider this sculpture to be the original, dating it to approximately 1600, contemporary with the retable. The figure of the patriarch follows a compositional arrangement that enhances his grandeur and hieratism, in a rigid pose of severe frontality, his right arm raised in a blessing, while his left hand is extended to hold the staff of a papal cross (more recent, as are the keys). The greater naturalism of the face, with strong features and careful modelling, although the expression is distant, are typical of sculpture of the 16th/17th centuries. SN

## TRIPTYCH OF ST PETER

(Page 50)

Sebastião Lopes (?) (active 1535-1561)

Portugal – mid-16th century

Oil on board

1. H. 108 cm x W. 50 cm (St Paul)

2. H. 108 cm x W. 64 cm (St Peter)

3. H. 108 cm x W. 50 cm (St Andrew)

AL.TE.1.001/1-3 pin

Church of São Pedro, Terena

The parish church of Terena, dedicated to the Apostle St Peter, has an interesting triptych in its sacristy, the remaining part of a retable that would have adorned the chancel until the current Baroque chancel was built in the early 18th century. The three paintings representing some of the most important saints in the Catholic hagiology were later set in a carved and coloured frame, rich in volutes, naturalistic motifs and stylised acanthus leaves.

They depict St Peter, in the centre, St Paul on the left and St Andrew on the right and date from c. 1550-60. They have been attributed to the painter Sebastião Lopes (active 1535-1561). Although the biographical details and the oeuvre of this painter are obscure, it is known that he worked for the Chapter and for the Inquisition in Évora, having painted a number of other paintings in the mid-16th century, including the retable of Santa Maria de Évora-Monte (lost), a panel of St Anne for the chapel of São Sebastião (Évora) (Espanca 1947) and perhaps the retable of São Pedro da Ribeira (Montemor-o-Novo).

This was possible “during the second half of the 16th century, since the city [of Évora] was living in a stimulating artistic environment because of the activities of local masters” (Vitor Serrão 1992) and the city was an outstanding artistic centre due to an enlightened élite of benefactors and an archdiocese concerned with following the guidelines of the Council of Trent (1545 to 1563), in which art played an important catechistic role.

The paintings in question are significant examples of late-Renaissance Portuguese painting, having affinities with the model popularised by Vasco Fernandes, *Grão Vasco*, within Dutch models. It is to be noted that this iconographic programme reveals a concern to present and highlight to the faithful three of the Apostles who did most to spread the message of Christ.

The good general quality of the compositions, the careful colours, the meticulous detail of the secondary scenes in the side paintings and the great wealth and painstaking work of the paraments and oriental carpet in the central painting reveal an artist in full control of his significant resources, who deserves to be studied in greater depth. JM

## HIGH ALTAR RETABLE

(Page 52)

Portugal – 17th/18th century

Gilded and polychrome carved wood

AL.TE.1.001 tal

Church of São Pedro, Terena

A fine example of the Portuguese Baroque, from the last years of the reign of Dom Pedro II, early years of Dom João V (Espanca 1978, p. 50), this carved and gilded wood retable has a straight-sided floor plan, a single body and three bays. The lower gradine comprises an altar table and side panels in marbled stone. The gradine has four scrolled brackets that support columns, decorated with cherubim and facing C-scrolls held by bands. The central bay is delimited by the pedestals of the rectangular arch pilasters, decorated with stylised acanthus leaves and female figures, an interesting detail being the fact that they all have necklaces with cross-shaped pendants; in the centre is the space for the tabernacle. The main body has two twisted columns either side, with seven spirals, decorated with clusters of grapes and vine leaves, together with pilasters adorned with birds and *putti* among naturalistic elements and stylised scrolls. Between the columns are brackets borne by angel-atlantes against a backdrop of drapery; the far edges are filled with scrolls of varied foliage following the shape of the triumphal arch.

In the centre, the tribune is set under a pilastered round arch, opened at a later date, the back wall of which is painted with a fresco on the theme of displaying the Blessed Sacrament, the throne being set in the centre. The pyramidal, stepped throne is decorated with cartouches, naturalistic elements and cherubim, above which is a circular halo with arrow-shaped rays, surmounted by a crown supported by angels; it has a Eucharistic urn. According to Túlio Espanca, this is a good example of polychrome carving from the reign of Dom João V, approximately 1750 (Espanca 1978, p. 51).

The attic is decorated in the centre by a cartouche of scrolls supported by angels, containing a representation of a chalice and the Holy Particle, flanked by triangular scrolls, carved with foliage.

Overall, the retable is one of the best works of art in this church, a display of total art, enhanced by the mid-17th century *maçaroca* tiles surrounding it. ISP

## CHALICE AND PATEN

(Page 54)

Lisbon – 16th/17th century

Cast silver, incised, hammered and gilded

H. 23 cm x D. 14.5 cm; Weight 497.9 g (chalice)

H. 0.5 cm x D. 12.6 cm; Weight 77.5 g (paten)

AL.TE.1.015/1-2 our

Church of São Pedro, Terena

MARKS: FMA-L-14 (?) – SILVER HALLMARK OF AN UNIDENTIFIED LISBON ASSAYER, ATTRIBUTED TO THE SECOND HALF OF THE 16TH CENTURY (ALMEIDA 1995, P. 77); MARK OF UNKNOWN LISBON MAKER

Chalices are the most common Eucharistic objects in churches, characterised by their special liturgical value, the precious materials they are made from, generally silver or gold, and the fact that they reflect the stylistic tastes of each historical period.

This silver gilt chalice has a raised circular foot, a stem with a pear-shaped knop and a plain, slightly flared bowl, with a ring of moulding at half height and supported by “ribs”. The incised decoration is restrained and plain: on the base there are references to the Passion of Christ (*arma christi*) – the sponge and spear, the bag of thirty coins paid to Judas for his betrayal and the arms of the Venerable Third Order of St Francis, consisting by the five wounds, the wound in His side in the centre, which shed water mixed with blood, which from a symbolic point of view are two of the more important sacraments of the Church (Eucharist and Baptism). All these details on the lower level are surrounded by ribbons with a tassel at the end. On the stem the ornamentation consists of C-shaped elements, joined above by palmettes and by ribbon with a hanging tassel.

As can be deduced from its ornamentation, this chalice belonged to the Venerable Third Order of St Francis, which coexisted with other orders in the parish church of São Pedro “dependent on the commissary of the observants of the Convent of St Francis in Olivença” (Espanca 1978)

Under the base, besides chiselling, are two punched marks, the maker’s mark being unknown, in our opinion, since it have not been attributed by any researcher to a Lisbon silversmith. Judging only by its form and when compared with other similar marks, the assayer’s mark would be from an (as yet) undetermined period in the 16th and 17th centuries.

The chalice is accompanied by a paten, also silver gilt, with a depression in the centre decorated with a plain cross pattée, contrasting with the hatched ground. JM

## OUR LADY OF THE ROSARY

(Page 56)

Portugal – 17th/18th century

Sculpture in gilded polychrome wood, with *estofado* decoration, punched

H. 65 cm x W. 22 cm x D. 23 cm

H. 19 cm x W. 9 cm x D. 7 cm – Child Jesus

AL.TE.2.001 esc

Church of Santo António, Terena

In most of the places of worship in the Archdiocese of Évora we can find deep veneration of Our Lady of the Rosary, whether through the presence/memory of confraternities and brotherhoods, which made a considerable contribution to her popularity from the 15th/16th centuries, or altars, small devotional statues or other forms. Her irrefutable “universality” is thus intuited through uninterrupted and wide-ranging devotional practices that extended beyond the sphere of the Dominicans, who were the main instigators of her dissemination thanks to the great devotion of St Dominic, to whom the Virgin is said to have given a rosary. Following a conventional iconographic model, essentially common to other invocations, the Virgin is raised by a host of three angels and holds in her left hand Child Jesus, naked, while in her extended right hand would have held a rosary (missing). Formally it is a figurative type repeatedly found in small statues, above all from the 17th/18th centuries, characterised by the strong frontality and hieratism of the pose, accentuated by monolithic volumes and the contained movements and rhythms of the draperies. The great beauty and serenity of the statue, enhanced by the *estofado* decoration of Our Lady’s mantle, are also reflected in the figure of the Child with equally sweet features, his right hand over his chest while his left hand is extended in a personal and inviting gesture. SN

## ST VINCENT FERRER (?)

(Page 58)

Portugal – 18th century

Full-length sculpture in gilded polychrome wood, with *estofado* decoration, punched

H. 60 cm x W. 42 cm x D. 17 cm

AL.TE.2.002 esc

Church of Santo António, Terena

In the chapel of Santo António is a small Baroque devotional statue of a Dominican monk with wings, an unusual iconographic subject in the Christian hagiology and curiously shared by two illustrious Dominicans, St Vincent Ferrer (1350/1419) and St Thomas Aquinas (c. 1225/1274). St Vincent Ferrer, celebrated above all as a preacher in Spain and France, earned this attribute by being compared to the angel sent by God to convert sinners (Réau 2002, p. 329); in the case of St Thomas Aquinas, the wings were undoubtedly related to his *Summa Theologica*, a work that

earned him the title of *Doctor Angelicus, Scholarum Princeps Lumen Ecclesiae* (Réau 2002, p. 281), for his important reflections and theorising on these pure spirits, with which he is said to have shared certain virtues (Perez Santamaria 1990, p. 5). The full identification of this sculpture is hindered by the absence of any other specific attributes, such as a monk at the feet of St Vincent, present in two sculptures in the Archdiocese, or a gold chain with a sun on the chest of St Thomas. Moreover, the statue is of a figurative model common to both saints: standing and facing forward, his right arm raised, pointing to heaven, while his left hand presents an open book to the viewer. Other than this, he is depicted clean-shaven and tonsured, wearing the conventional white habit of the order, with scapular showing the end of the belt, and enveloped in a black collar and mantle, the drapery profusely decorated with *estofado* motifs. In the absence of any other information, we will follow the proposal of Túlio Espanca (Espanca 1978), that this is a representation of St Vincent Ferrer. SN

## ASSUMPTION OF OUR LADY

(Page 60)

Francisco de Campos (1515-1580)

Portugal – 1565-1570

Oil on wood

H. 130 cm x W. 120 cm

AL.TE.3.001/5 pin

Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, Terena

One of the most important painted Mannerist retables in the Archdiocese of Évora, *in situ*, can be found in the Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, a Gothic fortified church. Still popular today with its annual pilgrimage in honour of Our Lady just after Easter, this church is a historic place of worship, as attested by various references in the *Cantigas de Santa Maria*, by Alfonso X the Wise, and by signs still perceptible today in its architecture and in archaeological remains. We have no information on how the interior of the chancel would have been decorated in the more distant past, but since the second half of the 16th century it has contained a retable considered by the historian Túlio Espanca to be a “valuable and rare example of carving from the beginning of the 3rd quarter of the 16th century” (Espanca 1978). The retable has two bodies and three bays, with an attic trained by a pilastered rectangle, with a sculpture of Christ Crucified, against a painted background of scenery. It has five paintings with the following scenes: *Assumption of the Virgin*, *Annunciation* (lower level), *Resurrection of Christ*, *Pentecost*, *Adoration of the Shepherds* (upper level). The painting in question depicts the raising of Our Lady to heaven. She appears standing in the centre of the composition and turned slightly to the right, her hands raised and her face turned in the direction of the Eternal Father who is on High, surrounded by clouds and with his arms extended. The Virgin is led by two angels and, on the far right of the painting, another angel holds a tray with a crown, accompanied by some musician angels. In the lower part of the

painting, in the centre, is the empty tomb and, either side, the Apostles who raise their faces towards the Virgin.

It was painted by the Flemish painter Francisco de Campos, considered “the most decidedly Mannerist of the painters who worked among us”, using a palette characterised by an “acidic and sensual colour scheme” (Caetano 1998). Francisco de Campos left a diversified oeuvre: murals (Palácio de Condes de Basto and Paço de Vila Viçosa) and various religious paintings, many of which now to be found in museums (Museu de Arte Sacra in Évora Cathedral, Museu Regional de Beja, Museu de Lagos, etc). This theme of the *Assumption* was repeated by the painter – for the retables in Sardeal and Góis, and for a dismantled retable now in the Nasher Museum of Art (Duke University, USA) – but it is in this painting from Terena that it was depicted in greatest detail (Desterro 2008 pp. 134-136). The iconographic inspiration appears to have come from the narrative developed by St Luke, as well as Voragine’s *Legenda Aurea*, which, together with other literary or apocryphal stories over the centuries, became an important source for the biography of the Virgin and her representation in art. JM

## EX-VOTO

(Page 62)

Portugal – 1890

Oil on tinplate

H. 25.5 cm x W. 35.5 cm

AL.TE.3.014 odv

Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, Terena

MILAGRE QUE FEZ N.ª. S.ª. DA BOA NOVA, A JOSÉ FAUSTINO, DA ALDEIA DE FERREIRA, / FREGUESIA DE S.º ANTONIO DE CAPELINS, QUE, REBENTANDO-LHE O SANGUE PELAS VEN/TAS E NÃO DEIXANDO [DE COR]RER DURANTE TREZ DIAS, ESTEVE EM PERIGO DE / VIDA E A ROGOS DE SUA TIA JOSÉFA DOMINGAS, FOI SALVO NO ANNO DE 1890.

## EX-VOTO

(Page 62)

Portugal – 1904

Oil on tinplate

H. 25.5 cm x W. 36 cm

AL.TE.3.007 odv

Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, Terena

MERCÊ QUE FEZ N. S. DA BOA NOVA, A JOÃO ANTONIO DAMASIO DE ESTA / MESMA FREGUESIA, QUE TENDO UMA MULLA QUASI A MORRER, ESTE E / SUA MULHER, RECORRAM [sic] A VIRGEM, E FOI LIVRE DO PERIGO EM 1904.

In the former rural parish of São Bento de Zambujal is a small but interesting set of tiles dedicated to some events in the life of St Benedict of Nursia (480-547 AD), comprising panels of figurative composition from the mid-18th century. Besides these panels in the chancel, the nave and baptistery chapel are partly lined with panels comprising vases with plant motifs and *putti* with cornucopias, and single-motif tiles from the early 18th century.

The larger panels in the chancel present two incidents: *King Totila prostrates himself at the feet of St Benedict and the miraculous appearance of bags of flour at the monastery gate*; the smaller panels, flanking the high altar, present two miracles performed by the saint: *resurrection of a child at the monastery gate and St Benedict saving a monk through a dragon*. The narrative cycles of the life of St Benedict invariably seek information and inspiration from the Dialogues of Pope Gregory the Great and pictorial sources (engravings, paintings), the most important of which, frequently reissued and reproduced over the centuries, was the *Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti*, printed in Rome in 1579, comprising fifty engravings by Aliprando Capriolo (active 1575-1599), from drawings by Bernardino Passeri (active 1576-1585). The summary to be found in the *Legenda Aurea* by Voragine (1228-1298) and the engravings of Sébastien Leclerc (1637-1714) were also of special interest for worshippers, patrons and artists.

Pope Gregory the Great (c. 540-604), a Benedictine monk, was the first member of a monastic order to rise to the papacy and was considered a great reformer and intellectual. He wrote *Dialogues (Gregorii Magni Dialogi libri IV)* which gave an account, in Book II, of countless pious acts and miracles of St Benedict. The panel described here presents St Benedict saving a monk from misfortune, since he tried to flee from the monastery of Monte Cassino and from a life devoted to God, being prevented from doing so by the saint, who used a dragon to threaten him (St Gregory the Great, Book II. Chap. XXV).

The composition of tiles, set in a secondary rural scene, presents St Benedict standing at the monastery gate on the right, watching the frightened and exalted monk return to the safety of the monastery, fleeing from the dragon which advances from the left, attempting to reach him. After this sign, the young monk became penitent and promised not to abandon monastic life or the monastery. The scene is framed by scalloping and stylised naturalistic motifs that form a lobed oval border.

Below the altar table, immediately below the panel described above, is another panel with an abbot’s Episcopal attributes (mitre and crosier), framed by a roccaille cartouche and small angel heads. AG

## INCENSE BOAT

(Page 64)

Porto – 1784-1790

Cast silver, repoussé, chased and incised

H. 17 cm x D. 19.7 cm x W. 9 cm (base); Weight 458.80 g

AL.TM.1.001 our

Church of Santiago Maior, Santiago Maior

*Marks: FMA-P-15 silver hallmark attributed to José Coelho de Sampaio as provisional assayer, dated c. 1784 to c. 1790 (Almeida, 1995, p. 190); FMA-P-463 - mark of unidentified Porto goldsmith, dated ca. 1768 to ca. 1804 (Almeida, 1995, p. 273).*

The small collection of sacred silverware in the parish of Santiago Maior includes this incense boat from the late 18th century, which appears to have been purchased or donated together with a thurible (AL.TM.1.002 our), similar in its style.

It presents the usual boat shape and its foot is round, with a plain edge, raised and centre drawn up into a truncated cone. The convex central is decorated with scrolls and stylised naturalistic motifs, on a punched ground, in the *rocaille* style. The balustered stem, moulded by rings, supports a boat-shaped container decorated underneath by a row of gadrooning, its sides decorated with chased motifs, with rocailles, floral motifs, scrolls and sections of pediment. Both the prow and the stern are decorated with empty cartouches of facing C-scrolls, framed by rocailles.

The lid is divided into three parts, the sides slightly concave and the central section raised in a convex profile. The prow section is decorated with a bouquet of flowers and the central section with a flower framed by scrolls and scalloping. The stern section, which acts as a hinged lid, is decorated with a bouquet of flowers identical to that on the prow section.

Some numbers are scratched under the base – “17.200”, possibly the monetary value of the item at the time. JM

## PLINTH

(Page 66)

Portugal – second half of the 17th century

Wood – gilt woodcarving, high relief, polychrome and with *estofado* decoration

H. 73.5 cm x. W. 68 cm x D. 26.5 cm

AL.RO.1.001A tal

Church of Nossa Senhora do Rosário, Rosário

Flat-backed plinth sculpted in low relief, semicircular narrowing slightly towards the top.

The piece consists of a representation of Purgatory – a temporary state between Hell and Paradise where souls atone for their sins through fire. It depicts sinners of both sexes in half-body surrounded by flames,

their hands raised in prayer and repentance. Among the characters portrayed and certainly as a criticism of the grand figures of the world and the most scandalous sinners, the master woodcarver included a Pope wearing a tiara, a bishop with his mitre, a crowned king and a tonsured monk – details that appeared strongly in the late 16th century and which became characteristic of this type of work. In addition, of larger proportions and in a central position, two angels descend to Purgatory, their arms extended, in order to lead to Paradise the soul of a man who has already been purified, while all the others are burning. Unusually for this type of depiction, here we cannot find the figures of St Michael or Our Lady as intermediaries between the two spaces.

Common above in paintings and on tiles, the theme of the Purgatory can be understood, in the post-Trentine context, as a means of persuading believers to lead a life guided by principles of faith, believing that prayer was one of the ways to save their souls, and convincing them that in the presence of divine justice all men are equal (Nogueira 2003, p. 256).

Without significant information, the plinth was mentioned by Túlio Espanca in his *Inventário Artístico* of 1978 and was undoubtedly the base for a statue of St Michael in the church. Although unconfirmed, it is possible that there was a Confraternity of the Souls in that church, since there is still an altar dedicated to the Holy Souls, where both pieces would originally have been placed. Associations of this type first appeared in Portugal in the late 16th century, multiplying particularly throughout the 18th century, encouraged by the Jesuits and by Carmelite friars, and were known for their doctrinal actions through religious art, especially in the representation of Purgatory (Gonçalves 1959, p. 17). ISP

## ST BENEDICT OF NURSIA

(Page 68)

Portugal – 16th/17th century

Full-length sculpture in polychrome wood

H. 32 cm x W. cm x D. 28 cm

AL.AC.1.007 esc

Church of Santo António de Capelins, Alandroal

Born in Nursia in 480, St Benedict is inseparable from the role he played in the definition of the precepts of monastic life, listed in the Rule of St Benedict, and the foundation of first religious order before the end of the first millennium. Iconographically, he is depicted both clean-shaven and bearded, with a tonsure when he is not presented in a bishop's vestments, accompanied by the book of his rule and frequently by a cup which, in this statue, holds the raven said to have stolen away poisoned bread. This animal is sometimes replaced by one or more serpents, also alluding to an attempt to poison him while he was abbot of Vicovaro (Réau 2000, p 197), before founding the abbey of Monte Cassino, where he died in 547 later writing the Benedictine Rule. In Alandroal, the fame of St Benedict appears to be associated with the outbreaks of plague that devastated the Alentejo, particu-



larly in 1600 “where it was observed that many persons suffering from that malady, travelling to that Town, were cured” (Castro 1763, p. 253) thanks to a miraculous statue, undoubtedly that of the chapel dedicated to the saint. The statue of St Benedict considered here, described by Túlio Espanca as “wood with *estofado* decoration and apparently of 17th-century production, popular” (Espanca 1978), has been repainted and somewhat disfigured by the inclusion of glass eyes, which makes it difficult to date. The verticality of the patriarch’s pose is enhanced by the vertical rhythms of the black cowl and the length of the sleeves, despite the gentle curvature of the body. He is blessing with his right hand, while his left hand holds a cup, the base of which is decorated with ribs, an ornamental note found in silverwork from the 16th/17th century. SN

## ROSARY

(Page 70)

*Indo-Portuguese – 17th/18th century*

*Cast, raised and incised silver; carved ivory*

*AL.AC.1.007 odv*

*Church of Santo António, Santo António dos Capelins*

*Inscription: LOVVADO SEIA*

Used since ancient times, rosaries or prayer beads have always been common to different religions, used to support the recitation of prayers. In Christianity, their use started to become widespread in the early 18th [????] century, maybe influenced by the return of crusaders and supported by Dominican friars, whose preaching popularised them among the faithful.

According to the tradition of the Order of St Dominic, its name is related to the famous episode when Mary is said to have appeared to St Dominic de Guzman, offering him a rosary as a way to fight against Albigensian heretics; the post-Tridentine church also viewed the rosary as a powerful weapon in its drive against Protestantism (Falcão 2003, p. 236).

Devotional rosaries are organised in sequences of beads, evoking the Mysteries corresponding to different stages in the lives of the Virgin and of Jesus, traditionally distributed in three groups: Joyful, Sorrowful and Glorious (Nogueira 2012, p. 26).

Progressively and above all in the transition to the modern era, rosaries became objects of ostentation, mostly made like luxurious jewels, using the most highly appreciated materials, most of which from the East.

This rosary has ivory beads, the oval Ave beads all carved and decorated with rows of points, while the Paternoster beads are elongated, cylindrical and with identical decoration. The credo cross is in the form of a small Greek cross, from which hangs a pierced silver medallion. The medallion has eleven lobes surrounding a crown of thorns, in the centre of which is a representation of Our Lady surrounded by the inscription: *LOVVADO SEIA* – “Praise Be” set on the lobes.

Closely associated with Indian Ocean trade, in Portugal there was a

predilection for rosaries produced in the region of Goa, which strengthened cultural exchange between the West and the East, reinforcing the idea of the Portuguese empire as an empire of objects, conducive to the dissemination of beliefs and ideas. Many of these pieces, despite having been designed for personal use, became votive offerings for statues, normally Our Lady of the Rosary, almost always associated with confraternities with the same name (Falcão 2003, p. 238). ISP

## ST GREGORY THE GREAT

(Page 72)

*Portugal – 17th century*

*Full-length sculpture in polychrome wood*

*H. 78 cm x W. 29 cm x D. 26 cm*

*AL.BM.1.001 esc*

*Church of São Brás dos Matos, Alandroal*

St Gregory the Great (540-604), a Benedictine monk elected Pope in 590, was notable both for the actions of his papacy and for his erudition and reform of the church of his time, still remembered today in the form of Gregorian chant. The author of numerous works of the greatest pastoral, liturgical and moral importance, including the second volume of the *Dialogues* which became the main biographical source about St Benedict of Nursia, he was popularised by Voragine in the *Legenda Aurea*. In artistic terms, he figured in one of the most commonly depicted themes in 15th/16th-century religious art, the *Mass of St Gregory*, present in a painting by Francisco de Campos in the Museu de Arte Sacra in Évora, interpreting the Eucharistic miracle “of transubstantiation of bread and wine into the body and blood of Christ”, on the appearance of Jesus to a doubter attending a Good Friday mass (Desterro 2008, p. 110/111). This statue of St Gregory essentially summarises the most common iconographic model in sculpture, the saint being depicted clean-shaven and with the conventional vestments of the Supreme Pontiff, the Cross missing, as can be found in nearly a dozen sculptures identified in this Archdiocese. The hieratic and solemn pose, reflecting 17th-century artistic taste, although there is some movement in the flexion and positioning of the left leg, is enhanced by the mantle caught at the waist and the book in his hand, which undoubtedly alludes to his erudition and status as one of the first four Doctors of the Church. Although it has been coarsely repainted, *estofado* and punched decoration can still be seen. SN

## ST BLAISE

(Page 74)

Portugal – 14th century

3/4-length sculpture with rounded back in polychrome limestone

H. 73 cm x W. 25 cm x D. 24 cm

AL.BM.1.006 esc

Church of São Brás dos Matos, Alandroal

An extraordinary stone sculpture of the bishop and martyr of Sebastea, patron saint of the church of São Brás dos Matos, summarising the most commonly presented miracle in which he saved a child from choking on a bone. Conceptually, this statue essentially follows the iconographic model popularised in the late Middle Ages and found at least until the 16th century, when figurations as just a bishop were dominant in this Archdiocese. St Blaise is presented with vestments according to his dignity, blessing with his right hand while his left hand holds the chin of the child who is kneeling at his feet, raising his face to the saint. There is a crosier head leaning against his shoulder, ending in a faceted knob and a white cloth that extends down his chest in staggered pleats. Although following an arrangement common in this iconographic type, the inclusion of the chair is singular. Here the chair has arms decorated with winged dragons/serpents spouting flames from their mouths. A greater sense of beauty and naivety can also be found in the uneven treatment of the volumes, particularly certain details and the naturalism of the drapery, especially the chasuble, with difficulties sensed, for example, in the clean-shaven face of the healer, both in the simplified features and in the schematic and disproportionate ears. Two further interesting details are the difference in the sculptural quality of the dragons and the presence of an element linking the fingers making a blessing to the body. Túlio Espanca suggested a possible connection of this sculpture to the sculptural cycle of Évora Cathedral, dating it to the 14th century (Espanca 1978). SN

## ST JOHN THE BAPTIST

(Page 76)

Portugal – 16th/17th century

Full-length sculpture in polychrome wood

H. 97 cm x W. 43 cm x D. 29 cm

AL.JU.1.005 esc

Church of Santo António, Juromenha

A figure of great biblical and devotional importance, St John the Baptist is considered the first great martyr of the church and a link between the Old and New Testaments, the last of the prophets and the precursor of Jesus, with whom he shared some of the fundamental moments in the Christian doctrine. He has been widely depicted in art, alone or in groups, such as idealised scenes of the childhood of Jesus,

of the Holy Family or of Evangelical inspiration, particularly the *Baptism of Christ* on the banks of the river Jordan, inevitably corresponding to a considerable number of objects inventoried in the Archdiocese of Évora. He is celebrated by the church at two moments that recall his Birth, on 24 July, and *Beheading*, on 29 August (Réau 1997, p. 491).

Iconographically, the prevailing figurative model in sculpture is St John as a child or adult, alone, as is the case of this statue in which he appears as a barefoot ascetic, here clean-shaven, wearing a traditional tunic of “camel’s hair, and with a girdle of a skin about his loins” (Mark 1:6), suggested above all by the edges of the tunic and the jagged skirt hanging below his knees, falling to a point in the centre. Over one shoulder is a mantle in the same red as the belt. Placed by the *Memórias Paroquiais* (MP 1758) in the former Parish Church, the date and value of this sculpture have been significantly affected by its general deterioration, with arms and a foot missing, later glass eyes, and a complete repainting which is already sufficiently worn to show the earlier *estofado* decoration. Even so, the conceptual and formal splendour of the figure, the modelling of the hair and the vertical rhythm of the draperies reveal its evident quality and suggest that it is from the 16th or 17th centuries. SN

## OUR LADY OF LORETO

(Page 78)

Portugal – 17th century

Full-length sculpture in polychrome wood

H. 80 cm x W. 35 cm x D. 28 cm

AL.JU.1.006 esc

Church of Santo António, Juromenha

The intensity of veneration of Our Lady is immediately apparent in the large number of devotions with which she has been glorified throughout history. The devotion to Our Lady of Loreto, represented by three churches in the Archdiocese<sup>1</sup>, is based on the extraordinary legend of the miraculous repatriation of the House of the Holy Family from Nazareth to Tersato and later to Italy, episodes said to have taken place between 1291/1295 (Santa Maria 1718, p. 500/505). This house, where the *Annunciation to the Virgin* was received and where the Holy Family lived after the return from Egypt, was brought by angels instigated by the expulsion of the crusaders from the Holy Land, so that such an important shrine would not be desecrated by infidels. This statue, considerably disfigured by recent repainting that destroyed its *estofado* decoration, as noted by Túlio Espanca (Espanca 1978), was the patron saint of the Parish Church (MP 1758), currently in ruins. Our Lady, facing forward, stands on a rocky base, evoking the original house, part of which was a cave. She holds Child Jesus seated on her left arm, while her right arm is extended outward, palm up and fingers slightly bent. In formal terms, the statue is structured

by the hieratism and rigidity of the figures, characterised by the conventional modelling of the clothes falling in vertical folds, slightly more dynamic in the mantle drawn across her body and in the gestures of the Child, who makes a blessing with his right hand and has his legs crossed under his long robe. SN

<sup>1</sup> Church of Terceiros de Elvas; Church of Nossa Senhora de Machede; Church of Santo António de Juromenha.

## BOOK OF CHANTRIES OF THE PARISH CHURCH OF JUROMENHA

(Page 80)

PT/AL, JU-JU/07/Liv.130

1671-1792

Paper, card and leather

Parish of Nossa Senhora do Loreto de Juromenha, Alandroal

This codex, from the parish of Nossa Senhora do Loreto de Juromenha, is currently deposited in the Archives of the church of São Pedro in Elvas. It contains an important set of documents that are sources of great value for studying the history of death, changes in family and ecclesiastic wealth and the social and economic life of a particular period and location (Beirante, 2011, pp.36-56).

This is a copy intended for renewals and additions of a book of chantries drawn up, in 1671, based on the *old book* (“tombo velho”) of 1559 and on *other old books* that Friar Bento Franco, vicar forane and prior of the parish church of Juromenha, requested from the chapter of the city of Elvas. It was drawn up by João de Faria Vieira, notary public of the judicial court of Juromenha.

Its purpose, in terms of religious commitment, was to ensure the appropriate disposal of the estates – land, buildings and money – donated through testamentary dispositions or for chantries to be set up after the death of the testator. For this reason the prior of the parish church of Juromenha ordered these chantries to be registered in this book so that “*through time ad perpetuam rei memoriam*” the administrators appointed in them could ensure the perpetuation of the duties established.

It starts with records of the duty to draw up the book of chantries for the church of Juromenha, the reasons for this and the order issued by the representative of the *provedoria* of the District of Elvas. This is followed by a copy of two chapters of visitations, found in the *tombo velho* and carried out in the years 1595/96, which determined the obligation to make authenticated copies of the testamentary funds of all the chantries with their masses to be sung in the church of Nossa Senhora do Loreto. These are then followed by “*the chantries proper (which corresponded to the obligation to maintain a chantry chaplain to sing a daily mass for the founder and his family) and (...) simple anniversaries (which*

*amounted to the perpetual singing of masses on days designated by the founder)” as well as “other instruments, such as sales contracts and records of examination, comparison and measurement, with regard to properties endowed” (Ibid, pp. 35-36)*

The last part included various documents, taken from the *old books*, such as the provision and royal licence to pay for costs with wax and ornamentation of the church; news about customs and traditions in the parish church of Juromenha; judgments on the estates of the intestate; a royal declaration of submission of the parish books to the Ordinary as well as the “*memory*” of repairs and work carried out, by royal order, on the church of Nossa Senhora do Loreto “*at the cost of the benefice and alcaidaria mor of that town*” in 1792.

Notable on the frontispiece is the drawing in black outline forming a rectangular border, with a fillet of beads, and coloured edge – in ochre, sepia and green –, of the tracery valance type with trefoil motifs. The centre contains text starting “*Reformacan das Capellas do Tombo Vello e de outros livros desta ygesa matriz da Villa de Hyrumenha (...)*”. Below the text is the cross of Avis, in its usual green colour, in a circular reserve with a jagged outline, flanked by stems of carnations in a symmetrical composition. DN

## RECURSOS ELETRÓNICOS I ELECTRONIC RESOURCES

ALMEIDA 2005

Patricia Roque de Almeida – “Apontamentos sobre a iconografia dos Eremitas na azulejaria setecentista no Entre Douro e Minho”. In *Ciências e Técnicas do Património*. Revista da Faculdade de Letras. Porto, 2005 I Série vol. IV [pp. 261-279]. [Em linha]. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4946.pdf>. [Consultado em dezembro 2014].

CASTRO 1763

João Baptista de Castro – *Mappa de Portugal antigo, e moderno* tomo segundo, parte III e IV, Lisboa, Officina Patriacal de Francisco Luiz Ameno, MDCCLXIII. [Em linha]. Disponível em [http://purl.pt/22133/3/ca-612-p/ca-612-p\\_item3/index.html#/264](http://purl.pt/22133/3/ca-612-p/ca-612-p_item3/index.html#/264). [Consultado em janeiro 2015].

EUSÉBIO s.d

*A iconografia do sacrário da Capela da Via-Sacra de Viseu* [Em linha]. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7556.pdf>. [Consultado em setembro 2014].

MEMÓRIAS PAROQUIAIS 1758

*Memória Paroquial da freguesia de Juromenha, comarca de Avis*. [Em linha]. Disponível em <http://portugal1758.di.uevora.pt/index.php/lista-memorias/43-alandroal/61-alandroal-juromenha>. [Consultado em agosto 2014].

PÉREZ SANTAMARIA 1990

Aurora Pérez Santamaria – *Aproximacion a la iconografia y simbologia de Santo Tomás de Aquino*, [Em linha]. Disponível em [http://www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cai/5/cai-5-3.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/5/cai-5-3.pdf). [Consultado em agosto 2014].

SANTA MARIA 1718

Fr. Agostinho de Santa Maria – *Santuário Mariano (...)*. [Em linha]. Lisboa: Oficina de António Pedrozo Galvão, 1718, Tomo VI. Disponível em <https://archive.org/stream/santuariomariano06sant#page/n4/mode/1up>. [Consultado em janeiro 2015]

## BIBLIOGRAFIA I BIBLIOGRAPHY

ALMEIDA 1995

Fernando Moitinho de Almeida – *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras: Século XV a 1887*. Lisboa: INCM, 1995.

ALVES 2011

José Francisco Sanches Alves – “De instrumento de suplício a símbolo de glória”. In *O Santo Lenho da Sé de Évora: Arte, esplendor e Devoção*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2011. ISBN 978-972-8854-48-5.

BASTOS 1954

Carlos Bastos – *Subsídios para a História da Arte Ornamental dos Tecidos*. Porto: Tipografia Portuguesa, 1954.

BEIRANTE 2011

Maria Ângela Beirante – *Territórios do Sagrado: crenças e comportamentos na Idade Média em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

BORGES 2011

Artur Goulart de Melo Borges – “História e Devoção” In *O Santo Lenho da Sé de Évora: Arte, esplendor e Devoção*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2011. ISBN 978-972-8854-48-5.

CAETANO 1998

Joaquim Oliveira Caetano – “131. Adoração dos Magos; 132. Santa Ana, A Virgem e Santa Isabel”. In CUNHA, Mafalda Soares da (Coord.) - *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos: Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimientos em Évora, 1516-1624*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1998.

COELHO 1927

António Coelho – *Curso de Liturgia Romana: Liturgia Sacrificial*. Braga: Ed. Revista “Opus Dei”, 1927, Vol. II.

DESTERRO 2008

Maria Desterro – *Francisco de Campos (c.1515-1580) e a Bella Maniera: entre a Flandres, Espanha e Portugal*. Dissertação de doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientada pelo Prof. Doutor Vítor Serrão, 2008. Texto fotocopiado.

ESPANCA 1947 - 1978

Túlio Espanca - “Notas sobre os Pintores em Évora nos Séculos XVI e XVII”. In *A Cidade de Évora*. N.º 13-14 (1947).

– *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Évora: Zona Sul: Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa*. Lisboa: ANBA, 1978.

FALCÃO 2000 - 2003

José António Falcão - “Turíbulo”. In *Entre o Céu e a Terra: Arte Sacra na Diocese de Beja*. Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, Tomo II.

– *As formas do espírito: Arte Sacra da Diocese de Beja*. Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2003, Tomo I.

GONÇALVES 1959

Flávio Gonçalves – “Os Painéis do Purgatório e as origens das “Alminhas” populares”. In separata do *Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos*. Nº 6, Matosinhos: Papelaria e Tipografia Leixões, 1959.

LAMEIRA 2005

Francisco Lameira – *O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve: Centro de História da Arte da Universidade de Évora, D.L. 2005. ISBN 972-99693-2-9

LE GOFF 1995

Jacques Le Goff – *O Nascimento do Purgatório*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

NOGUEIRA 2003 - 2012

Susana Nogueira – “Peanha” In BORGES, Artur Goulart de Melo (Coord.) – *Tesouros de Arte e Devoção*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2003. ISBN 972-885400-5.

– “Rosário”. In BORGES, Artur Goulart de Melo e (ed. lit) – *Arte Sacra no concelho de Reguengos de Monsaraz: Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2012.

NUNES 2011

David Nunes – “Compromisso e estatutos da Confraria do Santíssimo Sacramento”. In BORGES, Artur Goulart de Melo (Coord.) - *Arte Sacra no Concelho de Montemor-o-Novo: Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2011.

PALMA 2013

Inês Palma – *Tecidos para Deus: A paramentaria na Arquidiocese de Évora à luz de Trento. Proposta de valorização e salvaguarda*. Tese de Mestrado em Gestão e Valorização do Património Histórico e Cultural: ramo de Património Artístico e História de Arte, orientada pela Professora Doutora Antónia Fialho Conde e apresentada na Universidade de Évora, na especialidade de História de Arte em 2013.

RÉAU 1997 - 2002

Louis Réau – *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de los santos de la G a la O*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. ISBN 84-7628-212-5

– *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia / Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2.ª ed., 1999.

– *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de los santos de la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. ISBN 84-7628-208-7

– *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. ISBN 84-7628-189-7

– *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de los santos de la P a la Z - Repertorios*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002. ISBN 84-7628-223-0

SERRÃO 1992 - 1999

Vitor Serrão – *A pintura proto-barroca em Portugal: 1612-1657*. Dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada na Universidade de Coimbra, 1992. Vol. II. Texto policopiado.

– “Francisco Nunes Varela e as oficinas de pintura em Évora no século XVII”. In *A Cidade de Évora*. II série n.º 3 (1998-1999).

SOALHEIRO 2000

João Soalheiro (coord.) – *Foz Cõa: Inventário e Memória*. Porto: Ed. Câmara Municipal de Foz Cõa, 2000.

SOBRAL 2004

Luís de Moura Sobral – *Pintura Portuguesa do século XVII: histórias, lendas e narrativas*. [S.l]: [s.n.], 2004.

SOUSA 2005

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa – *Dicionário de ourives e lavrantes da prata do Porto: 1750 –1825*. Porto: Civilização Editora, 2005.

VALENTE 2011

Paulo Valente - “Custódia” In BORGES, Artur Goulart de Melo (Coord.) - *Arte Sacra no Concelho de Montemor-o-Novo: Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2011.

## AGRADECIMENTOS I ACKNOWLEDGMENTS

Rev. Padre Alberto Aniceto Dâmaso Dangala

Rev. Padre Jerónimo Pereira Fernandes

Senhora D. Marília Ana da Silva Basílio Santana

Senhora D. Júlia Pais Xavier

**Publicação | Publication**

Fundação Eugénio de Almeida

**Coordenação Geral | General Coordination**

Maria do Céu Ramos

**Direção de Projeto | Project Management**

Ana Cristina Baptista

**Coordenação Científica | Scientific Coordination**

Artur Goulart de Melo Borges

**Texto | Text**

Ana Cristina Pais

**Entradas | Entries**

Artur Goulart | David Nunes Baptista | Inês Palma | Jorge Moleirinho | Susana Nogueira

**Revisão de Bibliografia e Textos | Proof Reading**

David Nunes | Maria José Barril

**Fotografia | Photography**

Carlos Pombo Monteiro

**Tradução | Translation**

Sinraweb

**Design Gráfico | Graphic Design**

Albuquerque

**Seleção de cor e impressão | Lithos and Printing**

Mais Verniz

© De esta edição: Fundação Eugénio de Almeida

© For this edition: Eugénio de Almeida Foundation

Évora, janeiro 2015 | january 2015

**ISBN**

978-972-8854-75-1

**Depósito Legal | Legal Deposit**

399438/15

**Tiragem | Print run**

500 exemplares



