

# ARTE SACRA NO CONCELHO DE MOURÃO

INVENTÁRIO ARTÍSTICO DA ARQUIDIOCESE DE ÉVORA



# ARTE SACRA NO CONCELHO DE MOURÃO

INVENTÁRIO ARTÍSTICO DA ARQUIDIOCESE DE ÉVORA

FUNDAÇÃO  
EUGÉNIO  
DE ALMEIDA



## RAÍZES E FUTURO

*Devíamos ter presente que, por regra, a primeira expressão da Humanidade em cada país é uma expressão do religioso.*

Eduardo Lourenço

*Sem identidade não se é.*

Manoel de Oliveira

Sabemos que a Arte Sacra constitui um dos tesouros mais icónicos e valiosos do Património Sacro; assim como sabemos que a missão pastoral da Igreja se inscreve num contexto humano plural e mutante, tendo vindo a criar, desde os seus primórdios, um património cultural ao longo do espaço e do tempo.

Do ponto de vista dos bens móveis, são testemunho eloquente deste processo as pinturas, as esculturas, as joias, os vitrais, os livros, entre muitos outros exemplos que constituem a sua grande riqueza artística, histórica e documental. De facto, ao longo dos séculos, a Igreja tem procurado *que as coisas destinadas ao culto sagrado fossem verdadeiramente dignas, decorosas e belas, sinais e símbolos de realidades celestiais* (Paulo VI, Constituição Sacrosanctum Concilium). Assim se desenvolveu uma aliança fecunda entre o Evangelho e os artistas, uma relação ancestral de intimidade entre a Igreja e a Arte, traduzida numa miríade de realizações que são páginas maravilhosas quer da História da Arte e da Cultura, quer de Teologia e Catequese.


Pensemos na imagem de Nossa Senhora da Conceição, que se encontra na Igreja de Nossa Senhora da Luz - *preciosa peça de estatuária gótica*, no dizer de Túlio Espanca; ou no retábulo da igreja da Nossa Senhora das Candeias, ambas no concelho de Mourão. Eles são testemunhos daquele laço simbiótico que une a Fé, a Tradição e a Cultura de uma comunidade, tecido pelo virtuosismo perfeccionista de artífices que lograram elevar a representação iconográfica do sagrado a níveis superlativos de excelência.

De facto, a Igreja sempre usou as infinitas possibilidades das imagens e dos objetos nas suas conotações simbólicas para tornar compreensível o seu kerigma – a mensagem de Cristo nos termos do Novo Testamento, a sua vivência, a sua celebração; porque sentiu e continua a sentir a necessidade da Arte para tornar perceptível a dimensão do espírito, da imanência, e de Deus.

Este Património histórico-artístico é um património vivo, continuando na sua maior parte integrado na liturgia e nas tradições religiosas dos cristãos, sendo estas muitas vezes também partilhadas com a sociedade numa perspetiva cultural mais alargada.

O conceito de Património, tal como é hoje largamente entendido, reflete a natureza dinâmica de algo que foi sendo criado ou construído, desenvolvido, interpretado e reinterpretado ao longo da História, e transmitido de geração em geração.

O Património oferece uma das chaves para a descoberta das nossas raízes comuns e até para o desenho do nosso



futuro, na medida em que reforça o carácter distintivo, a identidade e a autonomia de uma comunidade, podendo mesmo inspirá-la a encetar novos empreendimentos e iniciativas. A consciência e o apreço pela História e pelo Património são fatores vitais para o seu sentimento de orgulho, para a sua força e continuidade, estimulando o sentido de pertença e de ligação emocional das pessoas que a constituem. O Património próprio de uma comunidade unifica-a, torna-se a sua âncora e um pilar de estabilidade, especialmente neste tempo e neste mundo global em constante e rápida mudança.

Como já se disse, o Património Sacro é um património rico, diferenciador, vivo e partilhado. Associadas ao seu conhecimento e preservação emergem as múltiplas dimensões através das quais pode ser vivenciado e fruído no quadro da missão da Igreja mas não só, reconhecendo-se mesmo a sua capacidade como fator de desenvolvimento económico estratégico pelo seu potencial de atratividade turística, gerador de dinâmicas capazes de produzir impactos sociais positivos

Conhecer, preservar e vivenciar este Património enquanto fator de ligação, coesão e desenvolvimento de um território humano e geográfico singular – a antítese do *não-lugar*, de que fala Marc Augé - assume, por isso, uma importância nuclear.

É no contexto desta visão que a Fundação Eugénio de Almeida inscreve o projeto de Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora, realizado entre 2002 e 2014.

Durante este período, e mercê de um trabalho de investigação técnico-científico a todos os títulos rigoroso, foi possível pela primeira vez criar um corpo de conhecimento sob a forma de uma base de dados digital com informação relativa a dezenas de milhares de peças das mais diversas tipologias funcionais e artísticas, distribuídas pelas igrejas, capelas e instituições religiosas do imenso espaço geográfico da Arquidiocese de Évora, onde se inclui o concelho de Mourão.

A divulgação dos resultados das ações de inventariação foi um dos eixos estruturantes do projeto, servindo como instrumento de mediação e aproximação dos públicos aos acervos estudados, quer através do acesso universal via Internet, quer através de uma linha editorial própria, na qual se integra a presente publicação.

Ao conceber um projeto desta dimensão, a Fundação fixou um conjunto alargado de objetivos, interligados e complementares entre si, todos concorrendo para um mesmo desígnio primordial: conhecer, dar a conhecer e valorizar uma parte significativa do património histórico-artístico e cultural português, um legado ancestral de valor inestimável e uma das marcas mais significativas da nossa identidade nacional. Porque, como também sabemos, *sem identidade não se é*.

**Eduardo Pereira da Silva**

Presidente do Conselho de Administração da Fundação Eugénio de Almeida



## LUZ PARA ILUMINAR AS NAÇÕES

O Concelho de Mourão, de longa história, é um dos mais pequenos da Arquidiocese de Évora. Tem apenas três freguesias e conta menos de três mil habitantes. A sua superfície foi recentemente alterada pela construção da barragem do Alqueva – o maior lago artificial da Europa - que submergiu uma parte apreciável do seu território, incluindo toda a aldeia da Luz, que viria a ser substituída por um novo povoado. Salvou-se o património móvel e o edifício da igreja matriz, reconstituído nas cercarias do povoado, à semelhança do anterior.

A sede do concelho é dominada pelo castelo que inclui a igreja matriz, debruçada lá do alto sobre a vila, em gesto de bênção da Senhora das Candeias, sua veneranda Padroeira. A devoção à Senhora das Candeias está profundamente arraigada na alma do povo, como o demonstram a cultura popular e as numerosas ofertas feitas à padroeira, nomeadamente em ricos mantos, religiosamente guardados na igreja paroquial, como testemunho da fé dos oferentes.

Mourão e Luz são dedicados a Nossa Senhora e evocam Jesus Cristo sob o símbolo da luz, que veio iluminar os povos e iluminou os mártires desde os primórdios da Igreja, como aconteceu com o bispo S. Brás, padroeiro da Granja e cuja festa litúrgica se celebra no dia imediato à Senhora das Candeias, tornando-se, assim, Mourão um caso curioso de concentração temporal das festividades dos padroeiros.

O culto dos Padroeiros e de outros santos constituiu um caso curioso de devoção popular que, tendo nascido do núcleo central da fé cristã, a certa altura sentiu necessidade de se expandir, em conformidade com a sensibilidade do povo, desejoso de encontrar proteção para os seus sofrimentos e preocupações e suporte divino para os seus ideais. Viu nos santos, modelos de virtude e fonte de poder espiritual. Recorreu à sua proteção e sentiu necessidade de os tornar presentes de forma sensível, mediante representações figurativas, e de os venerar através de orações, promessas e oferendas. Assim se foi constituindo o acervo artístico das igrejas em geral e das igrejas de Mourão, como ilustra este volume. Cada peça de arte sacra é o reflexo da luz que irradia da fé e ilumina a vida dos crentes e dos povos.

† José Francisco Sanches Alves  
Arcebispo de Évora

## VILA DE MOURÃO O DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO URBANO E OS SEUS PROGRAMAS EDIFICADOS RELIGIOSOS

Apesar dos vestígios de ocupação anterior, foi diferenciadamente quanto a uma continuidade de grupos locais que a Vila de Mourão emergiu como localidade nos inícios do séc. XIII, em contexto final da Reconquista e consolidação dos domínios hispano-cristãos peninsulares. É uma história que se inicia quando os soberanos de Leão e Castela fundaram o Castelo, entregando-o aos Cavaleiros da Ordem de S. João do Hospital (*Ordem dos Hospitalários ou Ordem de Malta*), e eventualmente deslocando a população já existente desde um primeiro foco que ficou conhecido como a Vila Velha, que não sobreviveu aos séculos<sup>1</sup>. O primeiro foral de Mourão é precisamente concedido em 1226 aos Hospitalários, dirigido ao seu Prior D. Gonçalo Egas (ou *D. Gonçalo Viegas*), confirmando o papel do novo estabelecimento enquanto praça-forte e foco de povoamento ainda ao tempo da soberania castelhana, apesar das incursões no Alentejo de D. Afonso Henriques (Afonso I de Portugal) e do Cavaleiro Geraldo Sem Pavor, em prenúncio de nacionalidade, por volta de 1165-1166<sup>2</sup>.

É certo que a prefiguração das decisões políticas, mesmo proporcionando que se desenvolvessem as comunidades, estava afinal ligada a vontades individuais, sendo tanto mais livres quanto desapossadas estivessem as terras recém-conquistadas. Foi nesse sentido que, nos finais do séc. XIII, o D. Afonso X, *O Sábio*, em transação sancionada em S. João de Acre, na Terra Santa (1280), dispôs aos Hospitalários cedência dos seus direitos régios no Vale do Douro por troca da apropriação dos Castelos da margem esquerda do Guadiana, entre os quais Mourão<sup>3</sup>. Os mesmos integram depois (em 1283) o dote de uma das suas filhas bastardas, D. Beatriz de

Gusmão, casada desde 1253 com D. Afonso III de Portugal. D. Beatriz foi então detentora do senhorio da Vila de Mourão como parte do que lhe cabia por direito do lado castelhano<sup>4</sup>.

A Vila de Mourão é definitivamente integrada no Reino quando, em 1296, recebe o foral de D. Dinis, um ano antes do Tratado de Alcanices (1297) quando as fronteiras ibéricas ficaram definidas. D. Dinis deu prosseguimento à remodelação do Castelo, iniciada ainda em tempo de seus pais, mas a concluir-se com D. Afonso IV conforme lápides alusivas a este fomento, de que resultou também a Torre de Menagem (1343) erguida junto da chamada *Porta do Relógio*, principal acesso ao recinto, e concluindo-se o ciclo de formação acastelada e urbana<sup>5</sup>. A importância do lugar reforçou-se com as atividades agrícolas e, depois, com a sua posição de alfândega, crescendo a povoação desde o seu foco inicial até à expansão fora do Castelo, conforme se vê em desenhos do *Livro das Fortalezas* (ca. 1510) elaborado pelo escudeiro Duarte D'Armas ao serviço de D. Manuel I, quando fez o levantamento gráfico das fortificações ao longo da fronteira do Reino, e onde mostrava a Vila como um casario compacto, disposto já ao longo da barbacã do designado "*arrabalde da Porta do Relógio*", contíguo ao acesso com o mesmo nome<sup>6</sup>. Nunca se formando propriamente uma nobreza local, teve porém proeminência a família dos Furtados de Mendonça, cujos descendentes detiveram hereditariamente o cargo de alcaides-mor desde a nomeação, em 1478, de Diogo de Mendonça por D. João II (então Regente), até finais do séc. XVII, quando os alcaides-mor passaram a ser nomeados de entre os aristocratas da Corte<sup>7</sup>.



Consolidando a espiritualidade coletiva, emerge o *Culto a N.ª. Sr.ª. das Candeias*, ou *do Tojal*, em alusão ao aparecimento miraculoso de uma imagem da Virgem em campo próximo, “sobre os tojos”; a resenha desta aparição surge no texto de Frei Agostinho de Santa Maria: *Santuario Mariano* (1718)<sup>8</sup>. A força da veneração consagrava o poder de Nossa Senhora, como Santa Mãe, porque aparece com o Menino, e o seu poder transformador que alumia as almas, daí a celebração coincidente com a *Festa das Candeias*, enraizada nas antigas coletividades agrárias e celebrada em pleno Inverno<sup>9</sup>. Para albergar a imagem construiu-se a primeira Matriz, com dedicação a N.ª. Sr.ª. da *Purificação das Candeias do Tojal*, sendo que outra aparição, da imagem de N.ª. Sr.ª. da *Luz*, também motivou uma edificação de igreja no lugar onde nasceu a Aldeia da Luz, depois paróquia rural de Mourão. A *Igreja de N.ª. Sr.ª. das Candeias* foi, à época, cenário de atos públicos locais: caso da declaração régia de D. Dinis (1317) outorgando ao Bispado de Évora as dízimas e rendas eclesiásticas de Mourão, e que teria sido lavrada “ante a porta da Igreja de Mourão [Mourom] em presença de mim, Manuel Domingues, tabelião de Mourão e escrivão do almoxarifado d’El Rei nesse lugar”<sup>10</sup>.

Com o Castelo e as primeiras igrejas locais, perspectivava-se assim um fomento arquitetónico ao longo dos sécs. XIII-XIV, contando-se outro templo cujo desenho também surge na mencionada representação do *Livro das Fortalezas*, situando-se entre o casario, e que se identificou como sendo a *Ermida de Santa Margarida*, implantada em pleno eixo que saía da *Porta do Relógio* e no alinhamento da futura rua que teria o nome desta santa (ou *Rua de Santa Margarida*)<sup>11</sup>. Composta de dois corpos, corres-

pondendo a nave e capela-mor, em volumes encimados por cruz na empena, era uma importante edificação cultural, restando registo de mais uma edificação religiosa junto ao foco urbano: a desaparecida *Capela de S. Tiago*. Outras ermidas, góticas, vieram contudo a subsistir: a *Ermida de S. Sebastião*, na espalda setentrional da colina onde nasceu Mourão, e que o *Livro das Fortalezas* também mostrava no fôlio com vista desde o norte, desde cedo lugar de romaria periódica e distinguindo-se pelo portal de arco quebrado; e também a *Ermida de S. Pedro dos Olivais*, entretanto transformada, mas conservando um portal de idêntico traço, estando no alto da colina dianteira a Mourão à distância de alguns quilómetros na outra margem do Guadiana<sup>12</sup>.

Já no séc. XIV, durante os conflitos fronteiriços com Castela decorrentes da ascensão da Dinastia de Avis, conta-se o modo como D. Nuno Álvares Pereira, no Alentejo, tendo começado uma perseguição a oponentes nas imediações de Évora, “tê-los-ia avistado cerca do [rio] Degebe, para os alcançar perto de Mourão”; terá então fundado, em memória, nas redondezas da Vila, o *Convento de N.ª. Sr.ª. do Alcance*, sendo também designado como de N.ª. Sr.ª. das *Necessidades*, guardando a respetiva imagem da Virgem<sup>13</sup>. O referido convento seria reconstruído nos finais do séc. XVII, pelos Agostinhos, entretanto arruinando-se<sup>14</sup>. No séc. XVI, prosseguindo-se mais um ciclo de obras, D. Manuel I ordenou o arranjo do Castelo, a cargo dos Mestres Diogo de Arruda e Francisco de Arruda, que deixaram a sua habitual marca na cobertura da Torre de Menagem. Quanto à Matriz, anotando-se que estava arruinada, nas *Visitações Paroquiais de 1534*, reedifica-se na ocasião em que D. Afonso de Portugal

foi Bispo de Évora, mais se salientando que será deste período a imagem de N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. das Candeias ainda em culto<sup>15</sup>. Há, também ainda, notícia do estabelecimento da Misericórdia, no testamento de D. Pedro de Mendonça Furtado (1548), alcaide-mor, legava à instituição uma pensão anual a expensas suas<sup>16</sup>.

No séc. XVI estão enfim estabelecidas as paróquias rurais, da extinta *Paróquia de S. Leonardo*, que chegou a contar com três irmandades (*Sr<sup>o</sup>. António, N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. Cruz e N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. do Rosário*), à *Paróquia de S. Brás* (Aldeia da Granja) e *Paróquia de N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. da Luz*, cujas igrejas parecem ser também anteriores às *Visitações de 1534*, onde eram listadas, ainda que, na *Ermida de S. Leonardo*, templo entretanto abandonado mas ainda situando-se na propriedade rural do Monte da Abegoaria, o altar tivesse, porém, o arranjo moderno do triplo arranjo de edículas com meias-cúpulas, de que a central, ladeada de colunas jónicas, dispõe de decoração em concheado esculpido<sup>17</sup>. Arranjos na *Igreja de S. Brás da Granja* suceder-se-iam, por sua vez, entre finais do séc. XVI e inícios de XVII, a cargo de D. Teotónio de Bragança, definindo o seu atual perfil e implementando-se depois um portal dórico em mármore<sup>18</sup>.

Apesar desta promoção de obras desde o Gótico, o fato é que, na Vila de Mourão, salvo o Castelo e as mencionadas ermidas da sua periferia, nenhuma destas igrejas, nem sequer o velho arrabalde, vieram a sobreviver em tempos modernos, desaparecendo definitivamente, ou então tendo sido objeto de reedificação noutros pontos da extensão urbana. As causas estarão principalmente nas sequências da Guerra da Restauração (1640-1667), em que sítios fronteiriços, como Mourão, foram vulneráveis aos ataques militares espanhóis, tendo sido espe-

cialmente devastadores os saques de 1642 e 1657<sup>19</sup>. Na ocupação de 1657, celebrenemente contada no poema de Frei António das Chagas, *Mourão Restaurado*, os ocupantes instalados no arrabalde colocaram canhões nas ermidas, afetando-as, e a barbacã foi irremediavelmente arrasada com os disparos<sup>20</sup>. Foi portanto necessário um processo de reconstrução que, a seguir a esta data, começou pelas estruturas fortificadas, na própria resposta do Reino à necessidade defensiva depois da Aclamação de D. João IV, para a qual se constituíra um corpo de construtores militares e se lançara um programa de novas fortalezas na fronteira e nas cidades importantes do Reino, fundando-se ainda a *Aula Régia de Fortificação* em Lisboa, e contratando-se Engenheiros franceses que trouxeram consigo o novo modelo das fortificações holandesas 9. A praça-forte de Elvas foi a primeira a iniciar-se (1641-1653), com projeto de Cosmander; as obras em Évora demorariam mais, retardando-se por falta de fundos, mas resolvendo-se o término pela decisiva intervenção de Luís Serrão Pimentel, diretor da Aula de Fortificação, após o próprio Cerco a Évora de 1663, e acompanhado dos discípulos, entre eles Diogo Pardo Osório, participante em obras de Pimentel em Sesimbra ou Setúbal, e também defensor de Évora no ataque de 1663. Os planos de Mourão teriam projeto do Engenheiro Nicolau de Langres, de 1656, começando em 1657 e terminando em 1664<sup>22</sup>.

Seja como for, foi o alargamento do perímetro de baluartes em torno ao Castelo que arrasou definitivamente o arrabalde, ocasionando também o desaparecimento da Matriz em 1664. Os registos paroquiais passaram a indicar que os batismos e casamentos se realizavam agora “na Igreja de Santa Margarida, que serve de Matriz”<sup>23</sup>. Somente

em 1681, após uma petição dos moradores dirigida à Coroa para que se reconstruísse a sua igreja, diligenciou D. Pedro II, na Regência e com verbas suas, encarregar o Engenheiro D. Diogo Pardo Osório dos respetivos planos<sup>24</sup>. A nova Igreja consagrar-se-ia em Agosto de 1692, também segundo os registos paroquiais por via de Frei João Marques de Oliveira Galego, Prior da Vila (“e natural da mesma”), que muito exaltou a ocasião em que, trasladando-se por fim o Santíssimo Sacramento, “se benzeu a nova Igreja Matriz de Santa Maria do Tojal e Candeias”<sup>25</sup>. Implantou-se no perímetro das muralhas medievais, em volume projetado Castelo dentro mas com fachada dominante sobre o centro urbano. A fachada remata-se em frontão triangular, com óculo a meio sob o eixo da empena, exibindo por emolduramentos de xisto escuro e pilares frontais, também em xisto, que sustentam a estrutura em rigor geométrico. O acesso faz-se por um arco circular inscrito na fachada, envolvendo um nártex reentrante, que leva à porta da igreja, e em cujas linhas de frontão, interrompido, se colocou a escultura da Virgem e o Menino, na iconografia de N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. das Candeias<sup>26</sup>.

Em realizações que acompanham o estabelecimento de práticas participativas de religiosidade, surgem na mesma altura os *Altars dos Passos do Senhor* ao longo de algumas ruas de Mourão, destinando-se ao percurso do Calvário durante a Procissão da Paixão. Executados em xisto, são nichos sobre plintos, também recobertos de frontões triangulares, em ressurgência de modelos eruditos de Classicismo formal, conservando-se quatro, um dos quais, na *Rua Machado dos Santos* (antiga *Rua Torta*, paralela à Praça), comporta a data de “1693”<sup>27</sup>. Num total de sete Estações, além destes Altars, a *Via Sacra* comple-

tava-se diante de três igrejas também edificadas na vira-gem para o séc. XVIII: a *Igreja de S. Francisco* (com a data “1740” em frontão), cuja Irmandade passara a guardar a imagem do Senhor dos Passos; a *Igreja da Misericórdia* (com a data “1749”), e a *Ermida de N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. dos Remédios*, provavelmente edificada também em inícios de Setecentos (e guardando a imagem de S. Sebastião, trazida da Ermida consagrada a este santo) mas recebendo a sua dedicação atual somente em 1776. A sul da localidade e junto da antiga estrada para Évora, ergueu-se também a *Ermida de S. Bento*, antecedida por adro com cruzeiros<sup>28</sup>.

Num registo que é também uma primeira descrição da moderna Praça pública (atual *Praça da República*), assinalavam as *Memórias Paroquiais de 1758* o que ficou fundado até à atualidade: a *Igreja da Misericórdia* refundada no “meio da Vila”, onde estava o seu “hospital” e a sua “muito boa Capela [acrescentando-se] que está servindo de Matriz e tem a nobilíssima Irmandade”, e a *Igreja de São Francisco* (que “atualmente se está acabando [...] muito primorosa que tem sua Ordem Terceira”)<sup>29</sup>. Da Praça subiam “duas ruas o lado de um monte não muito alto, pela parte da nascente que fazem união com a Matriz”<sup>30</sup>. Tratava-se da *Rua de S. Bento*, a poente, onde surgiram casas abastadas de dois pisos com portadas e sacadas em xisto, e da *Rua de Santa Margarida*, aqui com casas térreas<sup>31</sup>. As mesmas *Memórias Paroquiais* anotariam os efeitos do Terramoto de 1755 na nova Igreja de N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. das Candeias, abalada com a queda da abóbada, pelo que provisoriamente a sede paroquial estava na Misericórdia<sup>32</sup>.

Indicava-se, por fim, quase em conclusão descritiva do burgo moderno, que “está cercada esta terra com uma trincheira sucinta para defender cavalaria, a fortificação é um quadrado, com quatro baluartes nos ângulos, fosso, estrada

*coberta com revelins*<sup>2</sup>; esta estrutura (entretanto desaparecida) viera rodear os quarteirões envolventes à Praça, talvez construída depois de mais uma sequência de assédios, em 1706, durante a Guerra da Sucessão Espanhola, e cujo traçado se demarcava nos mapas militares, que, também em torno a 1750, desenharam a fortaleza e a povoação, mostrando agora vazia a área onde outrora estivera o arrabalde medieval<sup>3</sup>. Datando as realizações que presentemente existem em Mourão dos finais do séc. XVII e decurso do séc. XVIII, os aspetos distintivos que proporcionaram esta concretização edificada decorreram de um fomento que parece evidentemente prolongar a dinâmica da recente fortificação abaluartada, convergindo num alinhamento homogéneo de fachadas, igrejas e casas do conjunto urbano, à época em que burgo moderno ocupava agora o fundo da encosta onde a Vila nascera e em assinalável contraste com as suas fases iniciais.

### Manuel F. S. Patrocínio

Historiador da arte

#### NOTAS

<sup>1</sup> A recapitulação de fatos da primeira evolução histórica local, com base documental, foi feita por estudiosos como o Chantre Alcântara Guerreiro, Túlio Espanca, e, mais recentemente, João Cosme (ver bibliografia).

<sup>2</sup> Cf. GUERREIRO 1963, pps. 7-16; ESPANCA 1978, pps. 167-ss. Em 1232, os territórios próximos de Moura e de Serpa foram também conquistados pelos Hospitalários; cf. BARROCA 2002, pps. 535-548. Diante a Mourão, na outra margem do Guadiana, fundar-se-ia Monsaraz, com Castelo entretanto entregue aos Cavaleiros Templários e foral de 1276 (cf., GUTKIND 1967, p. 91, e, para as fundações urbanas decorrentes do povoamento, ROSSA 1995).

<sup>3</sup> Cf. BARROCA 2002, *ibid.*

<sup>4</sup> De qualquer modo, falecendo D. Beatriz em 1303, sucederia no senhorio D. Teresa Gil de Riba Vizela, protagonista de amores com D. Sancho IV de Castela, meio-irmão

de D. Beatriz, que lhe concedeu doação do lugar, um pouco à revelia do seu sobrinho, D. Dinis de Portugal. Tendo o senhorio de Mourão sido entretanto vendido, em 1313, ao nobre aragonês de ascendência portuguesa, D. Raimundo de Cardona, e depois revendido em 1316 ao mercador de Monsaraz, Martim Silvestre, em 1317, D. Dinis dá ordem ao mesmo Martins Silvestre que o revertesse para a Coroa pelo mesmo valor com que o havia adquirido (cf.: GUERREIRO 1963, pps. 18-19; ESPANCA 1978, pps. 167-ss., e também DAVID *et al* 1987).

<sup>5</sup> Ver GUERREIRO 1963, *ibid.*, e ESPANCA 1978, *ibid.*

<sup>6</sup> O *Livro das Fortalezas* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo [ANTT], Lisboa – Ms. PT/TT/CF/159), teve edição *fáscimile* (Lisboa: INAPA, 1997) e está igualmente em divulgação *online* (<http://digitarq.dgarq.gov.pt>), disponibilizando as referidas vistas de Mourão (PT-TT-CF.159\_m0032.tif e PT-TT-CF.159\_m0033.tif). Ver também: ESPANCA 1978, p. 169.

<sup>7</sup> Ver ESPANCA 1978, pps. 167-168. Datam, contudo, do séc. XVI, escrituras de propriedade e partilhas de outros grupos sociais eminentes, caso da família Cordovil, guardadas em fundo do Arquivo Distrital de Évora (ADEVR – FAM – FCDVEVR).

<sup>8</sup> Apud.: GUERREIRO 1963, pps. 7-8.

<sup>9</sup> Para o Culto das Candeias na sociedade medieval portuguesa, ver: MATTOSO, José - *Identificação de um País. Ensaio sobre as origens de Portugal, Vol. 1*. Lisboa: Estampa, 1985, p. 437.

<sup>10</sup> Documento conservado na Biblioteca Pública de Évora: BPE COD CXXII, fls. 187-189; cf. GUERREIRO 1963, p. 20. Diante da Matriz, também se registou a aquisição do senhorio por Martins Silvestre em 1316, mas lavrando-se antes em Monsaraz o ato apropriação definitiva do direito sobre Mourão por parte de D. Dinis (1317); cf. DAVID *et al* 1987, onde se reproduz este documento de posse dinisina, e onde se recapitulavam as transações anteriores, feitas “*sob o alpendre da Igreja de Santa Maria de Mourão*” (*id.*, *ibid.*, pps. 80-85).

<sup>11</sup> Cf. ESPANCA 1978, p. 169.

<sup>12</sup> Ver ESPANCA 1978, pps. 180-ss.

<sup>13</sup> Ver descrição em GUERREIRO 1963, p. 25.

<sup>14</sup> Em 1758, descrevia-se ainda o *Convento do Alcançe como “igreja dos Padres camilos [a] que pelo decurso do ano acode bastante gente a visitar a Senhora”*; in: *Memória Paroquial da Freguesia da Matriz de Mourão* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa – ANTT, Memórias Paroquiais, Vol. 25, N.º 237), p. 1775. Os seus restos estão submersos agora na Barragem de Alqueva.

<sup>15</sup> Ver GUERREIRO 1963, pps. 20-23 e ESPANCA 1978, p. 173-ss.

<sup>16</sup> Cf. GUERREIRO 1963, pps. 32-ss.

<sup>17</sup> Cf. ESPANCA 1978, p. 186. Conserva-se, no Arquivo Distrital de Évora, o fundo documental correspondente a esta paróquia, com registos até 1881, igualmente descrita em 1758, na respetiva *Memória Paroquial*.

<sup>18</sup> Na Aldeia da Granja há também a *Igreja da Misericórdia* e a *Ermida de S. Sebastião*, também com obras realizadas dos sécs. XVI-XVII, além de arranjos datáveis para o séc. XVIII.

<sup>19</sup> Ao assalto de 1642 tinha ripostado o exército português com a tomada da vizinha Villanueva del Fresno, entre os triunfos contados pelos próprios combatentes envolvidos, e logo publicados, caso dos relatos de Luís Marinho de Azevedo, *Comentários dos valerosos feitos, que os Portugueses obraram em Defesa de seu Rei e Pátria na Guerra de Alentejo* (Lisboa, 1644), e de Aires Varela, *Sucessos que houve nas fronteiras de Elvas, Olivença, Campo Maior e Ouguela* (Elvas, 1642).

<sup>20</sup> Trata-se de: *Mouram Restaurado em 29 de outubro de 1657 oferecido ao Senhor Joanne Mendes de Vasconcellos, Tenente General da Provincia do Alentejo* (Lisboa: Oficina de Henrique Valente de Oliveira, 1658), com exemplares da edição na Biblioteca Nacional de Portugal e Biblioteca da Ajuda, Lisboa, incluído ainda em *fac-simile* no livro do Chantre Guerreiro (GUERREIRO 1963, pps. 125-167).

<sup>21</sup> Ver: MOREIRA 1986.

<sup>22</sup> Cf. VITERBO 1988 (1904), pps. 231- 232 e 269-274; SERRÃO 2003, p. 140, e PEREIRA 1989.

<sup>23</sup> Como se atesta no seguinte assento: “aos seis dias do mes de Janeiro de mil e seis centos nouen/ta e dois anno nesta vila de Mouram em a Igreja de Santa Marga/rida que serve de Matriz bautizei eu e pus os santos oleos a huma/ menina por nome Anna filha de Manuel Rodrigues e de Anna Mendes”; in: *Livro dos Baptizados da Paróquia de Mourão, 1691-1702*. Fl. 4<sup>o</sup> (Arquivo Distrital de Évora - ADEVVR).

<sup>24</sup> Para o documento de nomeação de Diogo Pardo Osório, incluído nas *Ordenações Afonsinas*, cf. VITERBO 1988 (1904), p. 232. Quanto ao papel de Pardo Osório na cultura da época, cf. PATROCÍNIO 2012 b, pps. 171-189. Ver também GUERREIRO 1963, pps. 21-22.

<sup>25</sup> “Aos [rasurado: ‘quatro’] [vinte] e cinco dias de Agosto de mil seis sentos/ e nouenta e dois anos a noua Igreja Matris de/ Santa Maria do Tojal e Candeias que Sua Magestade por Deus grande e Seri/nissimo Rei Dom Pedro Segundo de Portugal mandou ede/ficar na satisfação da antiga matris que por ocasião/ das fortificações se mandou anunciar nesta Vila E fez vinte/ e quatro do sobredito mes se tresladou para oferta a dita Igreja”; in: *Livro de Casados da Paróquia de Mourão, 1662-1739*. Fl. 17 - ADEVVR, com agradecimento a Célia Caeiro (Arquivo Distrital de Évora) na localização e transcrição deste assento.

<sup>26</sup> Cf. PATROCÍNIO 2012, pps. 46-48.

<sup>27</sup> Cf. *id.*, *ibid.*

<sup>28</sup> “Existiram mais duas ermidas que davam pelos nomes de S. João e Santa Susana, as quais, sendo do Padroado da Ordem de Avis, sofreram profunda reedificação no reinado de D. Pedro II, conforme o atesta a provisão concedida em 16/6/1682”; sendo que “alguma destas capelas se refira ao templo de N<sup>o</sup>. Sr<sup>a</sup>. dos Remédios”; SPANCA 1978, p. 178, nota.

<sup>29</sup> *Memória Paroquial da Freguesia da Matriz de Mourão* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa – ANTT, Memórias Paroquiais, Vol. 25, N<sup>o</sup>. 237), p. 1774. Disponível on-line (<http://portugal1758.di.uevora.pt/>).

<sup>30</sup> *Memória Paroquial da Freguesia da Matriz de Mourão*, p. 1771.

<sup>31</sup> Uma destas casas da Rua de S. Bento mostra a data de “1747” na sua chaminé. Em casas do mesmo modelo na Praça, surge a data de “1712” sobre um lintel de janela; cf. PATROCÍNIO 2012, pps. 48-ss.

<sup>32</sup> *Memória Paroquial da Freguesia da Matriz de Mourão*, p. 1777. Enumeravam-se as desaparecidas *Ermidas de S. Tiago e de N<sup>o</sup>. Sr<sup>a</sup>. do Rosário*, e também as Ermidas de S. Bento e S. Sebastião, mas nada mais quanto à Ermida de Santa Margarida.

<sup>33</sup> *Memória Paroquial da Freguesia da Matriz de Mourão*, p. 1776. Quanto às plantas setecentistas, estão presentemente no GEAE - Gabinete de Estudos de Arqueologia da Engenharia Militar, Lisboa.

## BIBLIOGRAFIA

BARROCA, Mário Jorge – “Os Castelos das Ordens Militares em Portugal (Sécs. XII – XIV)”, in AA.VV. - *Mil Anos de Fortificações na Península Ibérica e no Magreb: 500-1500*. Lisboa: Colibri- Câmara Municipal de Palmela, 2002.

COSME, João – *Elementos para a História do Além-Guadiana Português (1640-1715)*. Mourão: Câmara Municipal de Mourão, 1996.

DAVID, Henrique *et al.* – “A família Cardona e as relações entre Portugal e Aragão durante o reinado de D. Dinis”. *Revista da Faculdade de Letras. História*. II Série, 4 (1987).

GUERREIRO, Chantre Alcântara – *Mourão nos Séculos XIII a XVII*. Évora: Junta Distrital de Évora, 1963.

GUTKIND, E.A. – *International History of City Development, Vol. 3: Urban Development in Southern Europe. Spain and Portugal*. New York – London: Collier – MacMillan, 1967.

SPANCA, Túlio – *Inventário Artístico do Distrito de Évora: Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1978, Vol. I.

MOREIRA, Rafael – “Do rigor prático à urgência prática. A Arquitectura militar”, in MOURA, Carlos (Dir.) *História da Arte em Portugal*, Vol. 8. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

PATROCÍNIO, Manuel F. S. – “O programa edificado da Vila de Mourão e a persistência de formas clássicas na Época Barroca (ca. 1681 – 1750)”. *Revista de História da Arte*. 9 (2012) a.

PATROCÍNIO, Manuel F. S. – “A Sabedoria dos Antigos e a moderna arte de fortificar. Modelos culturais e fontes para os textos portugueses modernos sobre fortificação”. *Humanitas*, 64 (2012) b.

PEREIRA José Fernandes – “Pimentel, Luís Serrão”, in PEREIRA, J. F. (Dir.) *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989.

ROSSA, Walter – “A cidade portuguesa”, in PEREIRA, Paulo (Dir.) *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, Vol. III.

SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal, Vol. 8: “O Barroco”*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

VITERBO, Sousa – *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988 [1904], Vol. II.





## SÃO JOSÉ

*Portugal – século XVI/XVII*

*Escultura de vulto pleno em madeira policromada*

*A. 91 cm x L. 30 cm x Pr. 28 cm*

*MR.GR.1.004 esc*

*Igreja de São Brás*

*Granja*

Festejado a 19 de Março, numa festa extensiva a todos os pais, São José é um personagem fundamental do imaginário cristão particularmente nos episódios relacionados com a infância de Jesus e pelo modo extraordinário como foi escolhido para esposo de Maria, assegurando deste modo a filiação legal do Filho de Deus e a sua ligação à Casa de David. Devocionalmente remetido para segundo plano durante a Idade Média sobressaiu então no seio das Ordens Religiosas emergentes no século XVI/XVII e da nova espiritualidade pós-tridentina, em grande medida estimulado pela fervorosa devoção de Santa Teresa de Ávila, Santo Inácio de Loyola ou São Francisco de Sales (Réau 1997, p. 166). Terá sido nesta altura que se consolidou o tipo iconográfico enquanto homem no pleno da vida (*idem*) e, quando representado de forma isolada, reconhecido pela presença habitual do Menino Jesus e de uma vara florida. Na escultura venerada na igreja paroquial da Granja é por demais evidente a sua importância enquanto modelo paternal e a cumplicidade familiar alcançada, explícita no modo como ele ampara o Menino Jesus que lhe lança os braços ao pescoço. Numa composição marcada pela frontalidade e hieratismo da pose, o perfil elíptico e sobriedade da figura de São José são ampliados pela suave curvatura do corpo, desenho do manto e ajustamento da parte inferior do saio comprido. Formalmente o Menino Jesus remete-nos para um tipo de representação muito rígida e de algum arcaísmo sublinhado pela sujeição à posição sedente, assinalada no pregueado esquemático que corre o panejamento. O conjunto é mencionado por Túlio Espanca (Espanca 1975, p. 192) como sendo de lenho estofado, já oculto por repinte posterior e uniforme, dominado pelas cores castanha e negra. SN





## SÃO CAMILO DE LÉLIS

Portugal – século XVIII

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

A. 123 cm x L. 69 cm x Pr. 35 cm

MR.SC.1.017 esc

Igreja de Nossa Senhora das Candeias

Mourão

Canonizado em 1746 São Camilo de Lélis (1550-1614) surgiu como uma das figuras da nova espiritualidade pós-tridentina e fundador da Ordem dos Clérigos Regulares Ministros dos Enfermos, aprovada em 1586 pelo Papa Sixto V (Mateus 2010, p 295) que lhes confirmou igual-

mente utilização de uma cruz vermelha no lado direito da batina e do manto. Este emblema foi idealizado pelo próprio Camilo como forma de os diferenciar das restantes congregações e de expressar a compaixão, total entrega da vida e o amparo aos doentes<sup>1</sup>. A presença de uma escultura de São Camilo de Lélis especificamente em Mourão, num apontamento devocional inédito no aro da Arquidiocese de Évora, estará certamente associada ao Convento de Nossa Senhora do Alcance, em ruínas, cuja construção a tradição atribuiu ao Condestável D. Nuno Álvares Pereira. O convento fundado pelos Agostinhos Descalços em 1670, agregado à primitiva igreja (Espanca 1978, p. 181), não chegou a ser confirmado superiormente e seis anos depois, por determinação do Desembargo do Paço, foi encerrado (Santa Maria 1718, p.238). Em 1717 estabeleceu-se ali uma filial da florescente e recém-criada Congregação da Tomina, que por Decreto Régio de 1749 se fundiu com a da Congregação de São Camilo (Mateus 2010, p. 295), igualmente vocacionada para a assistência a moribundos e enfermos agonizantes. A imponência e efeito visual desta escultura de Mourão beneficiam do alongamento da figura esguia destacada pelo enquadramento do manto, colocado sobre os ombros e impelido lateralmente pelos braços projectados, num movimento concertado que precisa a intenção gestual das mãos, a direita a fixar um atributo omissivo. A articulação entre os ritmos verticais do pano com a sugestão das volumetrias faz sobressair o desenho do corpo e alguma sinuosidade imposta pela acentuada flexão da perna direita. Em termos iconográficos é imediatamente reconhecido pela marcação da cruz vermelha no manto e na batina, que no peito se abre de forma a expor um coração flamejante, ou por reproduzir no essencial o modelo fisionómico da máscara funerária que se conserva em Roma, na Igreja de Santa Maria Madalena. A decoração sóbria das vestes negras confere à composição um maior sentido de austeridade, materializada em estrelas que pontuam todo o tecido guarnecido de cercaduras estofadas e puncionadas com enrolamentos de cariz vegetalista, de dimensão mais reduzida no cinto donde pende um rosário. SN

<sup>1</sup> <http://www.camilianos.org.br/noticias/author/provincia/page/5/>



## SÃO TOMÁS DE AQUINO

Portugal – século XVIII

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

A. 118 cm x L. 87 cm

MR.SC.1.014 esc

Igreja de Nossa Senhora das Candeias

Mourão

Doutor da Igreja desde 1567, São Tomás de Aquino (1225/1274) é um dos mais venerados santos da esfera dominicana, reconhecido como uma figura excepcional,

pelo rigor intelectual e assumida importância enquanto teólogo e filósofo, e considerado um dos mais emblemáticos representantes da Escolástica medieval. Entre os anos de 1265/73 escreveu a *Summa Theologica*, obra de referência que lhe valeu o título de *Doctor Angelicus, Scholarum Princeps Lumen Ecclesiae* (Réau 2002, p. 281), considerada a “mais sistemática tentativa de criar um fundamento científico, filosófico e teológico da doutrina cristã” (Saldanha 2013). Uma das denominações porque ficou conhecido é precisamente a de Doutor Angélico, em analogia a algumas virtudes dos anjos que lhe são imputadas: a inteligência, a sabedoria e a pureza (Pérez Santamaria 1990, p. 5), e certamente pela importante reflexão e teorização que na *Summa* faz acerca destes espíritos puros. À semelhança do que acontece nesta escultura de clara morfologia barroca, e em conformidade com este título, é frequente aparecer munido de asas, apontamento iconográfico que partilha com outro dominicano, São Vicente de Ferrer. Na imagem que se conserva em Mourão, de proveniência desconhecida, o dinamismo da composição assenta tanto no contraposto da pose frontal como na cadência e intensidade da decoração estofada das vestes, designadamente na oval assimétrica desenhada pela parte inferior do manto a enquadrar a imagem. Representado com o convencional hábito da Ordem, São Tomás mantém o rosto imberbe elevado, de feição resplandecente, e o braço direito estendido, a avaliar pela gestualidade perceptível nos dedos mutilados a apontar para cima, enquanto no lado oposto segura um livro fechado colocado transversalmente de encontro ao corpo, fixando o manto. Assinalada por um efeito cenográfico de admirável força expressiva, que parece enaltecer a inspiração divina recebida para executar a sua obra mais célebre, segundo um modelo figurativo que lembra o modo como Francisco de Zurbarán, em 1631, o representou na *Apoteose de São Tomás de Aquino*, do Museu de Belas Artes de Sevilha. Nesta pintura, para além da ausência das asas, do livro aberto e da pena que empunha na mão, a precisarem aquele momento, é representado com outros dois atributos pessoais, um colar dourado e um medalhão em forma de sol que, nas cerca de uma dezena de esculturas identificadas na Arquidiocese de Évora, apenas ostenta na da Igreja de São Domingos de Elvas. SN



## ASSUNÇÃO DA VIRGEM

*Inglaterra – século XV*  
*Escultura em baixo-relevo, alabastro*  
*A. 41 cm x L. 28 cm x Pr. 6 cm*  
*MR.SC.1.027 esc*

*Igreja de Nossa Senhora das Candeias*  
*Mourão*

A existência de inúmeros painéis de carácter devocional atribuídos às oficinas que floresceram em Inglaterra, na região de Nottingham nos séculos XIV/ XV, identificados em diferentes países, repetindo um mesmo modelo e esculpido em alabastro, põem em evidência a sua produção em larga escala destinada à exportação. Conforme Carla

Varela Fernandes (Fernandes 2005), “é precisamente essa vertente oficial, que conduziu à padronização quase fixa de peça para peça [numa] coerência de estilo que os identifica e os distingue facilmente no seio da escultura sacra medieval”. Esta verdadeira indústria assumiu um papel comparável ao de outros centros artísticos que se desenvolveram na época, como sejam as oficinas de Malines ou de Antuérpia (Cheetham 2005, p. 21). Genericamente podiam ser usados individualmente ou organizados em composições retabulares de maior valor narrativo, tendendo a incidir em certos temas como os que se relacionam com a Paixão de Cristo ou da vida da Virgem. O painel Assuncionista que se conserva em Mourão é um excelente exemplo da reprodução iconográfica segundo uma matriz comum, desde logo relacionado por Joaquim Oliveira Caetano<sup>1</sup> com outro do Museu Nacional de Arte Antiga, a partir do qual identificou como sendo São Tomé a figura parcialmente mutilada que está ajoelhada à direita da Virgem. A presença habitual do apóstolo em representações desta temática<sup>2</sup> deriva de um episódio de inspiração apócrifa em que se relata a incredulidade por ele mostrada ante o túmulo da Virgem, que lhe teria dado o cinto como prova de sua subida ao Céu de corpo e alma, pela “acção de anjos e não por um poder intrínseco” (Lima 1954), à semelhança de Jesus. Esta correspondência iconográfica, material e formal, ainda que sujeita a pequenas variações, não se esgota na referida placa, inventariada com o nº 27, e encontra-se em tantas outras das quais destacamos, no contexto internacional, as constantes na base de dados dos museus franceses - Joconde, ou do Museu Victoria & Albert com os números A.59-1925 e A.115:1-1946. Dominando a composição Nossa Senhora de pé é enquadrada por uma mandorla elíptica, encimada por Deus Pai com as mãos abertas num gesto que seria repetido por Maria, aqui com as mãos incompletas, interpretado como sinal de aceitação. Dispostos lateralmente e de forma simétrica três anjos de cada lado, os superiores, mutilados, em busto. SN

<sup>1</sup> <http://www.inventarioevora.com.pt/roteiro.html>

<sup>2</sup> Aludindo concretamente para o episódio em que “subitamente caiu-lhe [a São Tomé] do ar nas mãos, (...) o cinto que usara Maria para que, deste modo, se entendesse que também o seu corpo fora levado ao céu” (Voragine, tomo II, p. 89)



## RETÁBULO DE SÃO PEDRO

Portugal – Século XVIII (primeira metade)

Talha dourada e policromada

MR.SC.1.005 tal

Igreja de Nossa Senhora das Candeias

Mourão



O retábulo de São Pedro da igreja de Nossa Senhora das Candeias, em Mourão, pode enquadrar-se na tipologia

dos retábulos devocionais – dedicados a Cristo, à Virgem ou a santos – com as suas respectivas representações, na grande maioria dos casos pinturas e esculturas. Foi descrito por Túlio Espanca como “o [retábulo] mais antigo, do título de S. Pedro e ainda do estilo barroco joanino” (Espanca 1987, p.175).

De planta em perspectiva ligeiramente côncava, corpo único e três tramos, com o sotobanco em alvenaria com mesa de altar posterior.

Banco composto por dois pedestais e duas pequenas consolas entalhadas com folhas de acanto relevadas. Decoração similar reitera nos lambrins das ilhargas. O tramo central dispõe de mísula para exposição de “imagem de São Pedro Papa, feito de madeira estofada, coevo” (Espanca 1987, p.175) ao retábulo.

Corpo definido por par de colunas coríntias decoradas com parras e cachos de uvas policromos, ligeiramente avançadas nas extremidades da composição e intercolúnios preenchidos por enrolamentos vegetalistas, simétricos, encerrados em cartelas rectangulares.

Tramo central aberto com nicho em arco, emoldurado por torçal de folhas de acanto e rosas e ladeado por par de colunas semelhantes às restantes. Entablamento com quebras arquitectónicas onde se podem observar motivos florais, parras e friso de acantos. No tramo central, a rematar o arco do nicho, ostenta insígnias papais: tiara sobre chaves em aspa.

Ático semi-circular acompanhando a traça da arquitectura da capela, marcado ao centro por pintura a óleo sobre tela, da mesma época da execução da talha, com Negação de São Pedro, emoldurada por pilastras e entablamento contínuo. Nas ilhargas desenvolve-se trama de volutas acantiformes douradas articuladas com parras policromas, contrastando com o fundo claro.

Esta obra retabular é assim ilustrativa de duas circunstâncias determinantes na vida de São Pedro. O primeiro, ainda enquanto apóstolo, negando a sua proximidade a Jesus no momento em que este era preso, manifestando quão desafiante seria permanecer fiel a Cristo numa época de perseguição, o segundo, representado triunfantemente como São Pedro papa, disseminador da Palavra de Deus, agregador da comunidade cristã. TP





## COROA DE IMAGEM

*Portugal (?) – Século XVIII (segunda metade)*

*Prata relevada, recortada, vazada e incisa*

*A. 16,50 cm x L. 14,50 cm x Pr. 18,50 cm; P. 138,70 gr.*

*MR.SC.1.016 our*

*Igreja de Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*

Referência à realeza de Nossa Senhora, coroada após a sua assunção, a propagação da devoção iconográfica da Coroação da Virgem dá-se a partir do século II, apesar da festa de Nossa Senhora Rainha ter sido instituída apenas em 1954 por Pio XII (Borges 2013, p. 70).

No caso da coroa em estudo, está associada à imagem de Nossa Senhora da Purificação pertencente ao acervo da igreja de Nossa Senhora das Candeias, em Mourão.

Lavrada em prata, surge a partir de aro guarnecido de moldura compósita com registo liso de perfil convexo seguido de registo com decoração incisa formada por faixa de losangos dispostos longitudinalmente. Cesto vazado e de rebordo recortado formado por composição de aletas em “C”, envoltas por pequenas flores, motivos vegetalistas e concheados. Da orla superior do corpo da coroa partem seis hastes imperiais recortadas, estendendo-se o padrão decorativo do cesto no sentido ascendente da peça, convergindo em feixe no topo. A composição é rematada por cruz grega de braços florenciados que assenta em pequena peanha de planta hexagonal decorada nas faces por par de filetes incisos.

Não tendo sido encontradas marcas de contraste ou ourives, não é possível restringir de forma mais eficiente a baliza temporal da feitura da coroa, sugerindo-se a segunda metade do século XVIII, tendo em conta toda a gramática decorativa barroca efusiva patente na peça. TP



## CÁLICE

Portugal – segunda metade do século XVIII  
Prata fundida, repuxada, cinzelada e dourada  
A. 28,5 cm x D. 13,2 cm; P. 934, 8 gr.  
MR.SC.1.036 our

Igreja de Nossa Senhora das Candeias  
Mourão

Elemento fulcral no ritual católico e nos acervos de prataria sacra de toda e qualquer paróquia o cálice foi, e continua a ser, uma das alfaias mais visíveis na liturgia. Esta peça, com gramática decorativa que denota influências italianas e infelizmente sem qualquer tipo de marca, caracteriza-se pela decoração, no registo superior, composta por motivos eucarísticos.

Apresenta base polilobada, alteada em três registos, tendo o registo superior dividido em seis painéis cinzelados com motivos concheados e florais sobre fundo pontilhado. A haste é formada por anéis sextavados lisos, que alternam com motivos fitomórficos e volutas, de onde se destaca o nó em forma de urna facetada com enrolamentos e folhagem nas arestas. Cada face ostenta cartela de fantasia, coroada e enquadrada por aletas. A copa de formato campaniforme é lisa, dispondo de falsa copa de rebordo recortado, decorada por volutas e concheados dispondo de três cartelas com o “Agnus Dei”, um cacho de uvas e o Pelicano a alimentar as crias. A figura do Pelicano, animal com grande carga simbólica e alegórica na arte cristã, é representado a fazer-se “sangrar com uma bicada para alimentar e salvar as suas crias” (Feuillet 2005, p. 106) representando o sacrifício redentor de Cristo que se ofereceu pelos seus, sacrifício esse que é renovado na Eucaristia. JM



## PRATO COM GALHETAS

*Manuel Rodrigues Teixeira (act. 1908 – 1939)*

*Porto – 1908-1937*

*Prata fundida, repuxada, batida e incisa*

*A. 13,5 cm x C. 24,5 cm x L. 16,8 cm; P. 236,8 gr. (prato)*

*A. 13,8 cm x L. 9,3 cm x D. 5,5 cm; P. 123,7 gr (galheta)*

*A. 13,8 cm x L. 9,3 cm x D. 5,5 cm; P. 123,3,2 gr (galheta)*

*MR.SC.1.048/2 our*

*Igreja de Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*

*Marcas: VA-83 – marca de garantia aproximada da prata do toque de 0,833 usada na Contrastaria do Porto de 1887 a 1937 (Vidal; Almeida, 1997, vol.II, p. 15); VA-2734 – marca do ourives do Porto Manuel Rodrigues Teixeira, registada em 1908 e transferida para José de Lima Teixeira em 1939 (Vidal; Almeida, 1997, vol.II, p. 281).*



Conjunto de prato e as respectivas galhetas, de cariz revivalista, decoradas com elementos vegetalistas muito usados em prataria no século XVIII. O prato tem formato oval, é recortado no rebordo e apresenta aba com decoração relevada com flores e folhagem. A haste central com enrolamento e terminação em forma de anel duplo dispendido de argolas circulares para encaixe das galhetas.

As galhetas têm base circular, alteada ao centro e decorada por tarja de folhas de loureiro estilizadas. Corpo periforme, bojudo no registo inferior e decorado por enrolamentos de acanto e elementos florais. No registo superior observa-se bico pronunciado e tampa articulada em charneira, decorada por ramo florido. A asa em “S”, tem decoração relevada também de cariz vegetalista.

Esta oficina portuense manifesta nas doze peças de prataria sacra observadas na arquidiocese de Évora um marcado vocabulário revivalista e um decorativismo eclético. Deste pequeno acervo diocesano espalhado por várias paróquias constam: uma custódia, uma píxide, um cálice, surgindo em maior número os resplendores.

Longe de ser o conjunto de objectos litúrgicos mais antigos da matriz de Mourão este conjunto representa os padrões de vivência sócio-artística de uma época e o seu contexto específico, “vivendo mais de formas híbridas, bastardas ou imitadas, que dum verdadeiro espírito de renovação e originalidade” (Santos; Quilhó 1974, p. 28).

As galhetas, normalmente guardadas perto do altar devido à sua importância e uso frequente, são os recipientes do vinho e da água utilizados na missa, sendo geralmente executadas em metais nobres, como é o caso, ou em vidro. JM



## HOSTIÁRIO VIATÓRIO

Portugal – século XVIII

Prata fundida, repuxada, cinzelada e soldado

A. 18 cm x L. 8,5 cm, Pr. 6,30 cm; P. 176,8 gr.

MR.SC.1.049 our

Igreja de Nossa Senhora das Candeias

Mourão

Hostiário viatório com base formada por três pernas encurvadas, lisas, que suportam haste tronco-cônica ornamentada por folhas de acanto. A encimar, hostiário de formato circular envolto por resplendor de raios setiformes e rematado por cruz latina trilobada. Tampa decorada por ramos de espigas e cachos de uvas emoldurada por tarja de flores-de-lis. A face posterior é decorada por elemento floral, central, e a rodeá-lo enrolamentos, rocalhas e motivos florais. O interior é dourado.

No acervo da diocese subsistem mais dois exemplares similares, também do século XVIII, seguindo o mesmo modelo de suspensão e de gramática decorativa.

Em época coeva à execução deste hostiário viatório, no *Vocabulário Portuguez e Latino...* do padre Bluteau, é explanado que o “Viático he o Corpo de Christo sacramentado, que se toma no fim da vida, ou a Comunhão, que se dá ao doente com perigo de morte” (Bluteau 1721, p. 469). A continuidade da função desta pequena peça foi demonstrada em tempos mais recentes nas disposições emanadas do Concílio Vaticano II, no que toca à comunhão: “O fim primário e primitivo da Reserva eucarística fora da Missa é a administração do Viático; os fins secundários são a distribuição da comunhão e a adoração de nosso Senhor Jesus Cristo presente no santíssimo Sacramento. Com efeito, a conservação das sagradas espécies para os enfermos deu origem ao louvável costume de adorar este alimento do céu que se guarda nos nossos templos.” (*Instruction Eucharisticum Mysterium* 1967, n.º 49). JM





## PENDENTE

Portugal – Segunda metade do século XVIII  
Prata recortada, retorcida e repuxada; topázios,  
cristais-de-rocha e dobles de topo de quartzo  
A. 6 cm x L. 7 cm; P. 43 gr.  
MR.SC.1.015 our

Igreja de Nossa Senhora das Candeias  
Mourão

Possibilitada pelo fluxo de pedrarias oriundas do Brasil, a joalheria portuguesa atravessa, durante o século XVIII, um período de particular exuberância graças aos recursos provenientes do outro lado do Atlântico mas também à profusão de compradores endinheirados residentes em terras lusas, que, por gosto ou por necessidade,

encaram o uso destas peças de maior aparato, como uma forma de manifestar e afirmar a sua posição na sociedade portuguesa.

É durante o século XVIII que se conciliam, “essencialmente a partir de meados da centúria, peças com uma maciça utilização de gemas (em jóias cujo papel do metal é quase esquecido), com outras em que o ouro, a prata e as gemas se vão articular harmoniosamente, configurando desenhos de expressivo requinte, de disposição ornamental sinuosa e amplo movimento ao nível das orlas” (Sousa 1996, p.17).

O pendente terá sido provavelmente oferecido a uma das imagens da Virgem ou Santas que constituem parte do acervo da igreja de Nossa Senhora das Candeias, em Mourão, como ex-voto em agradecimento ou cumprimento de promessa.

Este é formado por corpo superior em forma de laço, enriquecido por duas flores centrais dispostas verticalmente e ramagens e pequenos elementos florais. Do registo inferior pendem três pingentes lacrimiformes, o central de dimensão superior. Montagem em prata cravada de quartzos incolores e, no centro das flores e dos pingentes, foram utilizadas dobles de topo de quartzo, em tom verde (Carvalho 2006, p.88). A forma ondulada como os diferentes registos se interligam confere à composição um dinamismo que induz uma sensação de movimento, acentuado pelos três pingentes que rematam a base. A linha de contorno demarca a delicadeza da peça, exaltada pela riqueza dos materiais e apropriação de elementos naturalistas.

Existe uma peça muito semelhante no espólio do Museu Nacional de Arte Antiga (d’Orey 1995, p.104), com ligeiras variações na disposição das gemas, e maior número de topázios que no exemplar da Igreja de Nossa Senhora das Candeias. O exemplar do MNAA é proveniente do Convento de Semide, de Coimbra, desconhecendo-se o paradeiro original do pendente de Mourão. TP

\* Um especial agradecimento ao Dr. Rui Galopim de Carvalho pelas informações gentilmente prestadas.



## TRÊMULO

*Portugal – segunda metade do século XVIII*

*Prata fundida, soldada e recortada; quartzos hialinos ou cristais de rocha e quartzo com forro violeta*

*A. 3,30 cm x L. 5,60 cm; P. 13,50 gr*

*MR.SC.1.463 our*

*Igreja de Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*

A oferta de jóias de uso profano a imagens de santos, surge como uma prática devocional bastante antiga que conheceu grande aceitação na era barroca, sobretudo no enraizado culto a Nossa Senhora sob as suas múltiplas invocações. Doadas como sinal de reconhecimento por gra-

ças recebidas ou até mesmo legados por via testamentária, essas peças destinavam-se a ser colocadas sobre a própria imagem à qual ficariam a pertencer.

O século XVIII corresponde em Portugal a uma época de exuberância e fausto proporcionada pelo ouro e gemas oriundas do Brasil. Comprovada pelo brilho de espetaculares combinações de metais e gemas, tornando-se a joalheria uma das artes mais criativas do momento, com especial predileção pelas peças destinadas à ornamentação do toucado, surgindo uma série de tipologias de assinalável interesse estético.

Dos diferentes e vários modelos destinados a decoração da cabeça das damas, merece destaque o trémulo ou tremedeira. Adorno de cabelo, em ouro ou prata e pedraria variada, que pode representar diferentes composições tanto de carácter vegetalista, como estrelas, pássaros, insetos e figuras geométricas, realçando a importância do naturalismo no desenho das jóias na referida centúria. De modo a acentuar ainda mais o efeito cintilante, estas preciosidades, eram montadas em hastes móveis e flexíveis, com enrolamentos em espiral e desenhadas de modo a reflectir a luz, a cor e o fogo das gemas, estremecendo ao mais pequeno movimento, tornando-se extremamente resplendorosas e cativantes para o universo feminino (Orey 1995, p. 65).

O presente adorno em montagem de prata, possui a forma de um pássaro, que de asas abertas, sugere estar prestes a lançar-se em voo, talvez uma pomba ou um pavão, tema recorrente na joalheria da segunda metade de setecentos. A graciosa modelação do corpo da ave é sublinhada pelo notável conjunto de quartzos hialinos mais conhecidos como cristais-de-rocha, quebrando-se a transparência da cor apenas no olho onde foi colocado um quartzo com forro violeta.

Apesar de ter sido uma das jóias mais largamente divulgadas durante o século XVIII, consoante a transformação dos gostos e modas, os trémulos vão sendo gradualmente reaproveitados em peças como alfinetes, anéis ou até fechos de gargantilha (Falcão 2000, p. 341).

Deste modo, preservados sem alterações significativas, os exemplares existentes na arquidiocese de Évora, oferecem um relevante conjunto de testemunhos para o estudo das diferentes tipologias de peças de toucado. ISP



## ALFINETE E PAR DE BRINCOS

Lisboa – Séc. XIX – segunda metade

Ouro rosa e ouro amarelo inciso recortado e cinzelado, concha aplicada

Alfinete A. 7,20 cm x L. 3,60 cm x Pr. 1,90 cm P. 15,10 gr.

Brinco (cada) A. 4,30 cm x L. 2,40 cm x Pr. 1,30 cm P. 4,20 gr.

MR.SC.1.464/1-3

Igreja de Nossa Senhora das Candeias

Mourão

Marcas: VA-L-517 – de ourives de Lisboa, da segunda metade do século XIX (Vidal; Almeida, 1997, vol. I, p.55).



Tendência generalizada a partir de meados do século XIX, a introdução de elementos naturais na joalheria europeia, permitiu a exploração de novas combinações integrando nas obras materiais, formas e linguagens estéticas que permitiram leituras estéticas ímpares.

“A [...] pretensão realista na figuração de elementos zoomórficos e fitomórficos alcança, nas peças da 2ª metade do séc. XIX e inícios do séc. XX, por vezes tal dimensão que [...] chegam a ser utilizados os próprios animais nas jóias” (Sousa 1996, p. 36). Pode tomar-se como exemplo para esta técnica um meio-aderço da Coleção Marta Ortigão Sampaio composto por alfinete de gravata e par de brincos com recurso a escaravinhos cravados em ouro.

No que diz respeito às peças em estudo, o alfinete e par de brincos conjugam a utilização dos materiais preciosos na estrutura da peça, com a aplicação de uma concha, elemento natural que se destaca aquando da apreciação do conjunto. “Conchas podem simbolizar pureza ou o sagrado; podem representar sexualidade, fertilidade, renovação e paz. Mas mais tudo o resto, conchas são objectos simples de grande beleza natural, e os artistas foram sempre inspirados a captar aquilo que é belo” (Thomas 2007, p. 101).

O alfinete, em formato de parra marcada por nervuras, que conferem à peça um cariz mais realista, suporta um caracol cuja concha sobressai pela desigualdade de textura, material e coloração. O fecho circular superior é decorado por folhagem estilizada, partindo de pequeno ramo de vime, ambos em ouro rosa, de onde nascem duas parras afrontadas, de pequenas dimensões. O par de brincos reproduz o alfinete, com ligeiros ajustes, apenas com dimensão diminuta. O espigão arqueado parte do registo superior e é enriquecido com minúscula parra.

Não é possível identificar o ourives autor da peça, apenas balizar a sua feitura entre 1850 e 1900. TP

\* Um especial agradecimento ao Dr. Rui Galopim de Carvalho pelas informações gentilmente prestadas.



## MEIO ADEREÇO

Portugal – Segunda metade do século XVIII

Prata fundida, cinzelada; quartzo

A. 6 cm x L. 5,50 cm x Pr. 1,40 cm; P. 26,80 gr. (Pendente)

A. 4,50 cm x L. 1,60 cm x Pr. 1,60 cm; P. 5,50 gr. (Brincos)

MR.SC.1.468 our

Igreja de Nossa Senhora das Candeias

Mourão

“Com base nos artefactos que foram sobrevivendo às transformações próprias das reformas litúrgicas, à devassa dos acontecimentos históricos que afetaram o património da Igreja e à inevitável degradação decorrente do uso e falta de conservação apropriada, existe hoje um ainda vasto e representativo acervo que testemunha esta postura de louvar o Divino através da criação artística e da nobreza dos materiais” (Galopim 2009, p.30).

Exemplo desta atitude devocional de entrega e partilha o pendente pertencente ao acervo da igreja de Nossa Senhora das Candeias, de Mourão, é formado por dois corpos articulados, com montagem em prata engastada de quartzos com folheta refletora e culatras pintadas de negro. O registo superior desenha um laço de quatro laçadas, unidas ao centro sob elemento circular, e intercaladas por pequenos elementos vegetalistas. O registo inferior é composto por pingente lacrimiforme, formado por duas fiadas de quartzos, centradas por pedra de maior dimensão.

O par de brincos é também constituído por dois corpos articulados. O corpo superior apresenta elemento floral de oito pétalas de quartzos com folheta refletora e culatras pintadas de negro, centrando outro de maiores dimensões. O corpo inferior revela pingente lacrimiforme, formado por fiada de dez quartzos, emoldurando gema de formato similar ao do pingente.

As peças oferecidas aos templos, por fiéis, eram colocadas diretamente nos cabelos, nas orelhas, no pescoço, nos dedos, nos braços ou nas vestes das imagens a que se destinavam e aí permaneciam, mas a multiplicação das doações, principalmente a partir do século XVIII, tornou isso impossível e levou à constituição de “tesouros” em muitas igrejas, tendo-se assim passado a usar os melhores adereços por ocasião das festas solenes de forma a que pudessem ser vistos pelos fiéis pelo menos uma vez por ano (Falcão 1999, p.137). TP

\* Um especial agradecimento ao Dr. Rui Galopim de Carvalho pelas informações gentilmente prestadas.





## BRINCOS

*Portugal – século XIX*

*Ouro fundido e cinzelado, cravejado de lascas de diamantes*

*A. 9 cm x L. 1,80 cm ; P. 14,80 gr*

*MR.SC.1.478 par*

*Igreja de Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*

Destinados à ornamentação das orelhas, os brincos também fazem parte de um importante núcleo de objectos devocionais destinados sobretudo às imagens de vestir, e que nesta época registam distintas variedades. Tal como aconteceu a muitos adornos femininos, os brincos irão assumir uma nova síntese formal que superou o legado da joalheria do Barroco e do Rococó e abriu o caminho ao “adelgaçamento” que caracterizou a produção oitocentista (Falcão 2000, p. 354).

Apesar do modelo formal setecentista do botão, laço e pingente, caminhar para a sua libertação ou evolução, este tipo de brinco irá permanecer por todo o século XIX, embora mais estilizado. O espelho ou botão adquire um recorte amendoado, enquanto o laço central se torna mais simples, ficando com as pontas mais compridas e caídas, o pingente começa a sobressair-se do conjunto, tomando o perfil esguio de uma gota ou de uma pêra, em virtude do novo gosto e dos novos penteados agora utilizados pelas damas. Para além disso, verifica-se ainda um austero monocromatismo na escolha das gemas utilizadas, são sobretudo diamantes, topázios brancos, águas-marinhas e até vidros incolores.

Ainda hoje utilizados em procissões com carácter devocional a Nossa Senhora das Candeias, os brincos que analisamos apresentam perfil alongado, com montagem de ouro cravejada de lascas de diamante polidas e pequenos diamantes com talhe rosa, compostos por três corpos articulados entre si. O primeiro de formato amendoado, o central em forma de laço, motivo herdeiro da laça, e o inferior formado por pingente lacrimiforme, com a parte inferior móvel e centrado por diamante com talhe tipo mesa muito baixa. Estas peças de ourivesaria popular portuguesa, são conhecidas como brincos à “Rei”, designação que advém da sua forma e resultado de uma simplificação do brinco à “Rainha”, comuns na joalheria nobiliárquica dos séculos XVIII e XIX, reproduzidas em oficinas regionais, dispersas um pouco por todo o país. ISP



## CRUZ PEITORAL

Portugal – século XX

Prata dourada, fundida, gravada e cinzelada, com aplicações em ouro e prata, com uma pequena esmeralda e diamantes.

A. 12 cm x L. 7,30 cm x Pr. 1,40 cm ; P. 54,70 gr

MR.SC.1.523 our

Igreja de Nossa Senhora das Candeias

Mourão

De todos os pendentos oferecidos às imagens de vestir sobressaem as cruzes, símbolos e instrumentos da redenção, por óbvias razões devocionais e apotropaicas. As técnicas de fabrico passam pelo canevão, chapa recortada, estampagem, filigrana e algumas variantes modernas, muitas delas com recurso à joalheria (Abreu 2007, p.117).

O presente pendente apresenta-se sobre a forma de uma cruz latina, com os braços trilobados e o perímetro emoldurado por meia cana lisa. Estes são cinzelados e or-

namentados por festões de flores, com a intersecção preenchida por esplendor em forma de flor de oito pétalas, centrado por outro elemento floral com quatro folhas e quatro pétalas, estas últimas pontuadas por diamantes; ao centro acolhe uma admirável esmeralda colombiana, de formato circular. Na face oposta, corresponde-lhe florão do mesmo tipo, cinzelado e centralizado pelo trigramma sacro: IHS.

As extremidades são rematadas por esferas de rosca, a superior com argola para suspensão. Ao desmontar estas peças é possível abrir a cruz, com a face posterior articulada por dobradiça, e aceder ao interior que encerra relíquias não identificadas.

Gema digna de menção e menos frequente que os diamantes, é a esmeralda. Pedra muitas vezes associada ao conceito de “jardim” pelos veios, fracturas e pequenos cristais observáveis a olho nu, que dão a imagem de um “jardim” em miniatura. As esmeraldas colombianas terão sido das mais aplicadas na joalheria europeia, mesmo após a descoberta de algumas minas esmeraldíferas na África do Sul durante o século XIX, ou um século depois noutras regiões do mundo como é o caso da Zâmbia, Zimbabué, Moçambique, Índia e Brasil, não impedindo que a Colômbia continue a ser um dos mais importantes produtores mundiais desta gema (Carvalho 2000, p. 55).

A peça pode ser observada nas procissões em que sai a padroeira da Igreja, Nossa

Senhora das Candeias. Segundo informação do antigo pároco Inácio Nunes Branco, a cruz terá sido oferecida a D. Manuel Trindade Salgueiro, arcebispo de Évora entre 1555 e 1565, que posteriormente terá presenteado o Chantre Jerónimo de Alcântara com a mesma, por sua vez este ofertou-a devocionalmente a Nossa Senhora das Candeias.

D. Manuel Trindade Salgueiro até ser nomeado bispo auxiliar do Patriarcado de Lisboa em 1941 foi professor no Seminário e na Faculdade de Letras de Coimbra, jornalista e figura ativa na sociedade e vida académica desta mesma cidade, talvez por isso os estudantes coimbrenses lhe tivessem oferecido a referida peça. Grande prelado que, não só em Coimbra, mas também em Lisboa e Évora deixou um nome ilustre na cátedra universitária, no púlpito e nas letras portuguesas (Guerreiro 1971, p. 115). ISP



## SANTA MARGARIDA DE CORTONA

*Portugal – Séc. XVIII – último quartel*

*Faiança policroma*

*A. 180 cm x L. 168 cm*

*MR.SC.2.000-8 azu*

*Igreja de São Francisco*

*Mourão*

O painel de Santa Margarida de Cortona encontra-se integrado num conjunto de oito painéis de composição figurativa que exploram a iconografia franciscana, de gosto rococó, que revestem as paredes da capela-mor da igreja de São Francisco, em Mourão.

Trata-se de um exemplar em que a figuração da santa italiana é executada em azul-cobalto, envergando esta o hábito, marcado por cinto de corda com três nós, simbolizando os três votos – pobreza, castidade e obediência. Contempla um crucifixo que segura nas mãos e se apresenta na posição longitudinal. A sua expressão penitente revela um pouco do seu tumultuoso percurso até à chegada a Cortona quando é recebida no mosteiro franciscano, possivelmente representado em segundo plano, no lado direito da composição pictórica. Vivendo como irmã da Ordem Terceira Franciscana, dedicou a sua vida à penitência e à caridade. Ao seu lado pode observar-se um cão que apoia a pata direita dianteira sobre um crânio, representação iconográfica de um episódio da vida de Santa Margarida, antes de ingressar na Ordem, quando descobre o corpo do seu mestre após ter seguido um cão que lhe indicou onde aquele jazia. A moldura mistilínea de rocalhas concheadas em manganês, os conjuntos vegetalistas a verde, e o remate superior com um frontão triangular amarelo enriquecido por grinalda florida, evidencia o reaparecimento da policromia em Oitocentos. A zona inferior, centrada em cartela identificativa, é suportada por segmentos de frontão côncavo sobre base decorada por marmoreado a manganês e, ao centro, remetendo a composição para uma época de libertação das formas, vitalidade cromática e exuberância decorativa.

A feitura deste conjunto pode estar associada à Real Fábrica do Rato, principal centro produtor, à época. São inúmeros os exemplares espalhados pelo país, de painéis com essa proveniência, de temáticas religiosas e profanas, de estilo rococó e renunciando o neoclassicismo, integrados em igrejas, palácios e outros edifícios, encomendados em grande parte pela aristocracia pós pombalina. TP



S. TA MARGARIDA  
DE CORTONA

## CASULA

*Espanha ou Portugal- início do século XVII*

*Corpo: brocatel em fios de seda carmim, branco e amarelo*

*Sebastos e orlas: brocatel em fios de seda amarelo e castanho, com fio metálico dourado*

*Galão tecido, estreito, em fio de seda carmim e fio metálico dourado*

*A.105 cm x L. 71cm (frente)*

*A.112 cm x L. 107,50 cm (costas)*

*MR.SC.1.001 par*

*Igreja de Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*



Casula em brocatel, de frente recortada e decote de configuração circular, com as costas direitas, ligeiramente arredondadas na base. É possível observar-se dois tipos distintos de brocatel, tanto a nível de tonalidades como de ornamentação. O primeiro, presente no corpo apresenta-se em fios de seda carmim e brancos, fazendo contraste com fundo amarelo. O desenho encontra-se organizado

em rede e malhas ogivais, definidas por folha de grande dimensão, aparentemente acantos estilizados, que envolvem jarros de duas asas. Este ostenta vistoso arranjo vegetalista com múltiplas hastes, povoadas de pequenas flores; a intersecção das malhas é ocupada por elemento floral, rematada no topo por motivo parecido à flor de lótus, comum na gramática decorativa do século XVI e que mais tarde viria a ser substituído pela coroa. Já as orlas e os sebastos apresentam um brocatel maioritariamente em fios de seda amarelo, deixando vislumbrar por entre o emaranhado de teias e tramas o fio metálico dourado, que confere ao tecido o requinte semelhante a muitos brocados da época. Embora seja difícil conseguir entender a decoração presente nestes campos, pois o estado de conservação em que se encontra a casula não é dos melhores, ainda se observa estrutura ornamental de grande dimensão, em desenvolvimento vertical, muito provavelmente formada por troncos com folhas enroladas e cordiformes, juntamente com frutos túmidos. A debruar todos os campos da peça está o galão tecido, combinando harmoniosamente os tons de prateado e carmim.

Atendendo à técnica e à gramática decorativa poderíamos atribuir a veste a oficinas espanholas, contudo nem sempre se pode fazer uma atribuição exacta, uma vez que a grandeza da indústria têxtil espanhola teve uma duração efémera e os grandes mestres tecelões acabaram por se dispersar pelos países vizinhos. Apesar do apogeu nos primórdios do século XVI, o reinado de Filipe II ficaria marcado por um abalo político e económico, e ao alvorecer da centúria seguinte, os primeiros sintomas de ruína reflectiam-se no sector. Algumas actividades comerciais e fabris seriam cercadas pela crescente influência de potências como a Inglaterra ou a Holanda, outras diminuídas pela falta de recursos e pela emigração dos artificies escorraçados pelas lutas religiosas. Alguns dos melhores mestres de Toledo ter-se-iam refugiado a sul, menos afectado pela crise, ou emigraram para Portugal. Face ao elevado custo da matéria-prima, os tecelões espanhóis deixam de conseguir competir com a produção italiana, passando a fabricar tecidos mais pobres e a misturar a seda com fibras mais baratas, baixando tanto a qualidade como a quantidade dos bens produzidos (Palma 2013, p. 90). ISP





## CASULA

Espanha - final do século XVI

Corpo – brocatel em fio de seda amarelo, branco e verde

Sebasto – veludo cortado, liso, em fios de seda verde

Galão franjado, curto, em fio de seda amarelo e verde

A.111,50 cm x L. 68 cm (frente)

A.114 cm x L. 72 cm (costas)

MR.SC.1.002 par

Igreja de Nossa Senhora das Candeias

Mourão



Veste que simbolicamente representa a essência do cristianismo, a casula deriva da *paenula* romana, traje comum para protecção contra as intempéries, geralmente executada em tecidos grosseiros e de ampla forma circular. Sob o pretexto de facilitar os movimentos do celebrante, o seu formato e tamanho sofreram constantes alterações transformando a ampla e majestosa casula no ornamento que conhecemos hoje (Aribaud 1998, p. 182).

Casula de frente recortada e decote pronunciado em V, costas amplas e direitas, com a base ligeiramente arredondada, apresenta o corpo em brocatel bicolor, e os sebastos em veludo, verde, cortado liso, com total ausência de decoração. O brocatel, tecido de grande divulgação a nível ibérico durante a segunda metade do século XVI e por todo o século XVII, exhibe estrutura decorativa organizada em rede de malhas ogivais formadas por folhas lanceoladas, sendo o ponto de tangência preenchido por motivo floral, semelhante ao lótus. O interior das malhas é centrado por pinha cónica de escamas semi-losangulares, emoldurada por compartimentos elípticos e envolta por cercaduras canopias e arabescos.

Para além das sólidas arcaduras, de grandes dimensões e despidas de elegância ornamental, outros elementos denunciam a indústria têxtil espanhola - a insistência em certas temáticas que outros países não aproveitaram com tanta preocupação, e cuja génese, mourisca ou peninsular, se evidencia. Entre os comuns temas espanhóis, destaca-se a vistosa pinha, a granada plana de coroa rígida, o cardo orbicular e a alcachofra de farta folhagem. Terá sido a pinha a fornecer às oficinas de Toledo o motivo fundamental dos seus belos veludos e brocatéis, eternizados por Bronzino nos retratos de Eleonora de Toledo, por El Greco no *Enterro do Conde de Orgaz* ou na *Missa do Padre Cabañuelas de Zurbaran*. Emoldurada em compartimentos elípticos e debruada por folhas encurvadas, a pinha surge-nos tipicamente peninsular no quadro de Zurbaran, que se terá limitado a copiar um dos muitos brocatéis da época; e reveste-se de cercaduras e de arabescos nos veludos que inspiraram Bronzino (Bastos 1954, p. 38). Como nenhum outro, o motivo da pinha foi um dos segredos da técnica espanhola, nunca copiada nem empregue com tamanha perfeição por outros países. ISP



## CASULA

*França – segunda metade do século XVIII*

*Tecido lavrado e espolinado a fios de seda policromos sobre fundo creme*

*Galão tecido*

*Forro – tafetá de linho*

*A. 113,50 cm x L. 65,50 cm (frente)*

*A. 113,50 cm x L. 70 cm (costas)*

*MR.SC.1.004/1 par*

*Igreja de Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*



Indumentária sacerdotal por excelência, a casula era geralmente executada em tecidos grosseiros e de ampla forma circular, cobrindo todo o corpo. Apesar de adquirir o seu carácter litúrgico em 742, época em que é comum a todos os ministros da igreja, devido ao seu elevado custo alguns religiosos, paulatinamente, vão renunciando a este ornamento, tornando-se exclusiva dos sacerdotes em 835, que a recebem na sua ordenação.

Casula de frente acentuadamente recortada e decote em V, com as costas direitas e ligeiramente arredondadas na base. Apresenta o corpo e sebastos em tecido lavrado e espolinado a fios de seda policromos sobre um fundo creme, com decoração de denso sabor vegetalista; galão tecido em fio de seda creme decorado por losangos e fitas em zig-zag define os sebastos, contorna o decote e debrua a veste.

Por todo o pano surgem emaranhados de raízes descarnadas, acompanhadas por ramos de hastes com diferentes tamanhos, rematadas por flores, na sua maioria peónias e rosas, e acompanhadas por folhagem diversa. A gramática decorativa e a paleta de cores utilizada conferem a este tecido a leveza, vivacidade e simultaneamente o carácter frívolo das sedas francesas de setecentos.

Abandonando o irrealismo incomum, as proporções desmedidas e as desenfreadas linhas do rocaille, o estilo difundido durante o reinado Luís XVI ficaria marcado pela leveza das cores e pelas proporções naturalistas dos elementos desenhados. Assim como o estilo Luís XV teve em Jean Pillement a sua expressão mais original e perfeita, também o estilo Luís XVI atingiu o máximo da beleza com Philippe de Lassalle (1723-1804), o maior ornamentista têxtil do seu tempo, ao mesmo tempo debuxador, pintor e fabricante. Não porque tenha criado novos motivos ou elementos decorativos, mas unicamente porque reinterpretou os temas já existentes com uma sensibilidade, robustez de traço e colorido como nenhum outro artista havia conseguido fazer. Observando a natureza com uma enorme noção de volumes e de coloridos, Lassalle transmitia-a para os tecidos sem perder os seus movimentos, com um realismo intenso de nuanças que levou a que muitas das suas criações fossem descritas como “festas espantosas de cores” (Bastos 1954, p. 51). Jamais terá utilizado fios de ouro ou de prata nos seus tecidos, três tons em cada cor bastavam-lhe para dar a luz, a sombra e o relevo ao objecto. Em muitos dos cartões que terá criado, ficaram célebres as séries de carácter animal e floral, e segundo Carlos Bastos, a sua interpretação da flor desafia toda a crítica. Ele supera-se em torna-la, simultaneamente, natural e decorativa, como se tivesse sido acabada de colher no jardim, fresca e com todo o seu resplandecente colorido. ISP



## MEDALHA

Itália (?) – Século XVIII  
Metal moldado, fundido e dourado  
A. 3,7 cm x L. 2,4 cm; P. 4,90 gr  
MR.SC.1.001 odv

Igreja de Nossa Senhora das Candeias  
Mourão

Inscrições:

S. MICHAEL ARCHAN[angelus] (anverso)  
ANGELVS CVSTOS (reverso)

Medalha de formato octogonal com o anverso centrado por efígie de São Miguel arcanjo, representado de espada desembainhada na mão direita e balança na mão esquerda, tendo aos pés Satanás subjugado. O reverso é centrado por imagem do Anjo da Guarda, que ampara e protege uma alma, materializada numa criança.

Conhecido como o mais popular de todos os arcanjos e considerado o defensor das Almas no Purgatório, São Miguel apresenta-se normalmente sob a forma de um guerreiro, vestindo túnica curta e armadura (Réau 1999, p. 67). O *Princeps Militiae Angelorum* é comum surgir iconograficamente de asas abertas num confronto com o Mal, com a espada pronta a desferir, o golpe definitivo no Demónio que jaz a seus pés, neste caso representado por um dragão. É um dos temas mais antigos e frequentemente representado na Arte, inspirado no *Livro do Apocalipse* (Ap 12,7-12). Para além disso, a presença da balança que segura, remete-nos para outra das suas funções: é ele que pesa as acções das almas e as guia para o melhor caminho, fazendo a transição do Purgatório para o Paraíso. Normalmente, se bem que não se verifica na presente imagem, no prato mais alto da balança, está a alma do morto, no prato mais baixo um pequeno demónio, que representa as más acções da alma humana (Falcão 2000, p.298).

Tratando-se de uma medalha de protecção não é de estranhar que no reverso esteja a figura de um Anjo da Guarda, ou custódio conforme a inscrição em latim. Intermediários entre Deus e os crentes, estes anjos são guardiães das almas dos homens, sugerindo-lhes as diretivas divinas; invisíveis testemunhas dos seus pensamentos mais escondidos, e das suas boas ou más acções, claras ou ocultas, assistindo os homens para o bem e para a salvação.

Objectos de devoção popular, esta tipologia de medalhas devidamente adquiridas e benzidas nos mais variados santuários católicos, alimentaram a espiritualidade e a fé no poder divino e na intercessão dos santos junto de Deus.

ISP



## SÃO MIGUEL E AS ALMAS

Portugal – século XVII / XVIII

Óleo sobre tela

A. 245 cm x L. 231,5 cm

MR.GR.1.001 pin

Igreja de São Brás

Granja

Em retábulo lateral da igreja matriz da Granja situa-se uma capela das “Almas Santas (privilegiada pelo Sumo Pontífice)” composta por retábulo “clássico-maneirista” do primeiro quartel do século XVII que tem ao centro “grande tela das Almas do Purgatório, que substitui a tábua original do mesmo tema e de factura coetânea” (Espanca 1978, p. 191). É acompanhada, no registo inferior, por predela composta por cinco registos pictóricos a óleo sobre madeira onde estão representados os seguintes santos com os seus habituais atributos: Santa Apolónia, Santo André, Santa Face sustida por anjos, São Pedro, Santa Águeda. O revestimento parietal da mesma capela é constituído por pintura mural similar, muito esmaecida, com a diferença que é São Francisco quem resgata e intercede pelas almas perante Nossa Senhora.

Esta temática e a sua figura central – o arcanjo São Miguel, “herdeiro de Anúbis e de Hermes psicopompo, que sustém a balança (...)” com as “almas representadas por pequenas figuras desnudas que expressam confiança ou inquietude” (Réau 2000, p. 765) e as almas a arder no fogo ou a ascender aos céus, teve amplo acolhimento na arte cristã, muito especialmente no período da Contra-Reforma. É pois na segunda metade do século XVI que o tema ganha novo fôlego e independência iconográfica um pouco por todo o mundo católico europeu e extra-europeu (Gonçalves 1959).

Como é habitual neste tipo de representações a pintura divide-se em três planos. No inferior aparecem as almas no Purgatório, no plano intermédio surge figura central da pintura, São Miguel a pesar as almas numa balança, e no plano superior, Cristo Ressuscitado ladeado pela Virgem, São João Baptista e os Apóstolos. No registo inferior, no meio das chamas, encontram-se várias figuras das quais é apenas visível a parte superior do corpo, e de entre as quais podemos distinguir um rei com a coroa, um papa com a tiara, uma freira que veste o hábito e diversas outras figuras masculinas e femininas em poses de súplica. Em cada um dos lados do registo intermédio, e ajoelhados sobre uma nuvem, encontram-se alguns anjos que retiram as almas do Purgatório. É neste nível intermédio, ao centro, que se encontra São Miguel, uma figura de maiores proporções que ergue uma espada flamígera na mão esquerda e uma balança na mão direita, onde se encontram as almas que vai pesando. Por detrás de São Miguel, numa linha horizontal a quase toda a largura da pintura, encontra-se uma mesa comprida, onde de cada um dos lados, um anjo entrega às almas os objectos que estão sobre a mesa – túnicas brancas e palmas. Igualmente nos lados, em linha curva ascensional, as diversas almas que foram salvas, envergando as túnicas e segurando as palmas entre as mãos postas, ascendem ao céu. No registo superior, ao centro surge Cristo triunfante, sentado e com a cruz, abençoando com a mão direita, e a ladeá-lo a Virgem Maria ajoelhada à Sua esquerda e no lado oposto, São João Baptista que se diferencia pela túnica de pele que enverga. É aqui seguido o modelo das pinturas e gravuras coevas, onde a Mãe de Cristo e outros santos, acolitados pelos anjos intercedem pela “Igreja que sofre” (Mâle 2001 pp. 64-70) Nos extremos estão os Apóstolos, distribuídos em dois grupos, sendo num deles identificável São Pedro, segurando as chaves do Céu, e São João Evangelista, com um cálice na mão, seu atributo.

Apesar dos repintes e problemas de conservação, esta tela de dimensões consideráveis continua a ser um bom exemplo do poder económico, social e, claro está, da espiritualidade católica e gosto artístico que as irmandades das Almas alcançaram em Portugal ao longo do século XVII e XVIII. JM





## NOSSA SENHORA DA LUZ

Portugal – século XV/XVI

Escultura de vulto ¾, costas planas, calcário policromado

A. 67 cm x L. 25 cm x Pr. 21 cm

MR.LU.2.006 esc

Igreja de Nossa Senhora da Luz

Aldeia da Luz

A grande expansão do culto a Nossa Senhora durante a Idade Média motivou uma multiplicação de festas e invocações demonstrativas da sua crescente importância e centralidade em toda a doutrina da Igreja. No concelho de Mourão assinala-se-lhe uma especial devoção relacionada com a festa de Apresentação de Jesus no Templo e da

Purificação de Nossa Senhora (Lv 12; Lc 2:21-40), tanto na Igreja matriz sob a invocação das Candeias, como na Aldeia da Luz associada à imagem e Santuário homónimos. O conceito geral de que Maria é *verdadeiramente uma luz a apontar-nos os caminhos da salvação* (Carvalheira 1988, p. 189) é reforçado nas palavras de Frei Agostinho de Santa Maria (1718, p. 240) que a qualifica de *Luz que alumia em todos os tempos, e, que vemos hoje no mundo, e nasce para o ilustrar, e para destruir suas sombras amanhece toda resplandecente, como a Aurora, fermosa como a lua, e escolhida como o Sol*. Conta a lenda o aparecimento milagroso de Nossa Senhora ao vaqueiro Afonso Anes, determinando a localização exacta para a construção de uma ermida em Sua honra, precisamente sobre a árvore que abrigava a presente imagem da Virgem. Deste modo, e segundo a tradição, o altar-mor coincidia com lugar da dita árvore que ainda se manteria numa cova no chão, e que aos poucos os romeiros teriam levado como relíquias. As festividades em honra de Nossa Senhora da Luz são documentadas nas Memórias Paroquiais (MP 1758) como decorrendo anualmente no segundo domingo de Setembro, com quatro festas solenes de missa e sermão, onde se assinala igualmente a sua importância enquanto centro de romagem de grande concorrência no contexto regional, estimulando particularmente a devoção dos moradores de Mourão, Reguengos e São Marcos do Campo.

Túlio Espanca (Espanca 1975, p 188) aponta como data provável para a construção da Igreja os finais do século XV, classificando a escultura de *preciosa peça de estatuária gótica decerto filiada na produção quatrocentista da região da Batalha*, que não foi possível confirmar. Seja como for, em termos compositivos segue um esquema comum à imaginária desta época, designadamente na presença de uma coroa sobre os cabelos descobertos, modelação dulcificada do rosto ou, sobretudo, na forma como a mão direita serve de apoio ao pé do Menino. Sentado de perfil com o rosto voltado para o observador, neste caso, o Menino Jesus lança as mãos para o decote redondo do vestido de Nossa Senhora. Ainda assim, e em termos gerais, a figura omite o habitual requebro da anca, fluidez dos panejamentos ou modo característico como os sapatos bicudos despontam sob o saio do vestido. SN



## SANTAS MÃES

Portugal – século XVII/XVIII

Escultura de vulto (provavelmente a  $\frac{3}{4}$  com as costas planas),  
madeira policromada (repintada)

A. 74 cm x L. 44 cm x Pr. 38 cm

MR.LU.2.007 esc

Igreja de Nossa Senhora da Luz

Aldeia da Luz

A representação de uma das *Trindades Terrestres* possíveis como forma de precisar o vínculo geracional que une estas três personagens – a avó, a mãe e o filho, foi formalmente configurada desde do século XIV e popularizada, sobretudo nos dois séculos seguintes, sob a desig-

nação de Santas Mães, ou Santa Ana Tríplice ou Trinitária. Para além do reconhecimento da santidade de Santa Ana, sobretudo graças à sua extraordinária maternidade, parece resultar de um alargamento do dogma da Imaculada Conceição em que, como Jesus, também Maria havia sido concebida sem pecado, impondo desde logo a necessidade de criação de esquemas compositivos que atestassem esta “afinidade simbólica baseada no dogma da Encarnação” (Maurício 2000, p. 256). As soluções encontradas para ultrapassar as inúmeras dificuldades inerentes à transposição iconográfica do tema passaram, em termos genéricos, pelo recurso a uma tipologia figurativa mais hierática e assente na sobreposição vertical das figuras, da qual não foi registado nesta Arquidiocese nenhum exemplar, ou tendendo a uma disposição horizontalizada das mesmas tomando como base Santa Ana sedente<sup>1</sup>, segundo um modelo generalizado a partir do século XV/XVI. Deste modo, nesta escultura descrita por Túlio Espanca (1975) como *peça barroca, popular e arcaizante, de c.º de 1600*, Santa Ana sentada segura com a mão direita um livro aberto e, sobre a outra perna, Nossa Senhora igualmente sentada que por sua vez mantém encostado contra o corpo o Menino Jesus de pé e frontal. A presente imagem, visualmente prejudicada pelo repinte e acção do tempo, confronta-nos imediatamente com uma gradação das personagens conforme a faixa etária, em grande medida conseguida pela evidente desproporção das “Santas Mães” resultante da acentuada diminuição relativa do tamanho da Virgem, ambas adultas, precisando-se ainda a diferença de idades na coifa usada por Santa Ana. Um pormenor interessante neste conjunto, caracterizado por alguma severidade formal e compositiva, resulta da intenção em sublinhar os laços familiares que os unem, assinalados tanto no modo como o Menino assenta o pé sobre a mão materna, que repousa no regaço, como na representação da ponta dos dedos de Santa Ana a assomarem por trás do corpo desnudo de Jesus, sugerindo que está a abraçar Maria, num gesto por ela repetido e com correspondência no torso do Menino, que neles toca com a sua mão após o braço atravessar o peito. SN

<sup>1</sup> Ainda que tal não seja imperativo como comprova o grupo do Vimieiro inventariado com o n.º AR.VI.1.008 esc



## PRATO DE OFERENDAS

Norte da Europa (origem flamengo-alemã) – Séc. XVI  
Liga metálica (latão), batido, repuxado, gravado, puncionado  
A. 5 cm x D. 40 cm  
MR.LU.1.003 ali

Igreja de Nossa Senhora da Luz  
Aldeia da Luz

Prato de oferendas de formato circular, com bordo destacado de perfil convexo e ornamentação por motivos puncionados. O fundo, covo, apresenta medalhão circular com representação relevada da Virgem Imaculada com o Menino, apresentando alguns dos seus habituais atributos – uma coroa de estrelas, de pé sobre uma lua crescente, e

com um ceptro na mão esquerda; o Menino sentado do lado direito segura um globo (?). São enquadrados por halo de raios setiformes. A composição é emoldurada por uma primeira tarja, entre meia-cana lisa, com pequenos gravados fitomórficos e por uma segunda onde se identificam alguns caracteres góticos, muito desgastados. A parede é decorada por gomos em torção.

O prato apresenta três orifícios no rebordo, cuja disposição configura um triângulo, o que pode apontar uma utilização como prato de balança.

Dos “utensílios metálicos da Europa setentrional [...] figuram os chamados «Pratos de Nuremberga» de latão batido e repuxado, processo este que foi empregado a partir do século XVI” (*Os pratos de Nuremberga* 1965, p.11) se bem que foram vários os centros de produção deste tipo de torêutica (várias cidades no Norte de França, na Flandres, Países Baixos setentrionais, e Norte da França e Alemanha).

Os elementos decorativos mais comuns da parte central dos pratos de oferendas na arquidiocese de Évora são episódios bíblicos como o de *Adão e Eva no Paraíso*, o *Sacrifício de Isaac*, a *Anunciação*, e outros como São Jorge a combater o Dragão, de cariz clássico (sereias) ou medalhões fitomórficos. Similar a este prato apenas foi inventariado outro em freguesia rural eborense. A fonte de inspiração adveio inevitavelmente de fonte gravada do Norte da Europa, e sendo assim, esta representação pode ser comparada, pois tem várias similitudes, com uma gravura da autoria de Albrecht Dürer, a *Virgem e o Menino*, datada de 1516.<sup>1</sup>

Ao longo da centúria de Quinhentos o florescimento do comércio entre Portugal e algumas cidades da Flandres, como Bruges e mais tarde Antuérpia, permitiram a compra de grandes quantidades de pratos, bacias e castiçais em latão, daí terem chegado até à actualidade um número apreciável desta tipologia de peças, sendo o seu uso atestado em pinturas coevas e inventários resultantes de visitas episcopais. JM

<sup>1</sup> Coleção online do British Museum, gravura com o número de inv. E,4.82. Disponível em: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=764643&partId=1&images=true&people=77512&technique=17390&page=4](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=764643&partId=1&images=true&people=77512&technique=17390&page=4) [Consultado a 30 Novembro 2014]



## TURÍBULO

Portugal – finais do século XVI

Prata fundida, relevada, incisa, recortada

A. 23,5 (86,50 com correntes) x D. 13cm; P. 1.296 gr.

MR.LU.1.001 our

Igreja de Nossa Senhora da Luz

Aldeia da Luz

Turíbulo de feições classicistas, de planta centralizada e imponente remate arquitetónico em forma de cúpula, único exemplar até ao momento registado nos acervos de prataria sacra da arquidiocese.

O registo inferior principia por base circular alteada, decorada por friso de folhagem acantiforme, encimada por pedestal troncocónico, liso, e caldeira hemisférica achatada, decorada por godrões relevados inseridos em “ferronerie” encimada por arcos canopiais intercalados por outros de volta perfeita. Segue-se faixa lisa, estrangulada, seguida de rebordo moldurado e saliente com três aletas adossadas por onde correm as correntes de suspensão.

O corpo superior comporta estrutura arquitetónica, centralizada e simétrica, composta por dois registos – o primeiro composto por janelas, entre pilastras e colunas avançadas, encimadas por semicúpulas em forma de vieira e contendo ao centro conjuntos de três fenestranças rectangulares, a separar os dois registos observa-se entablamento liso, moldurado; o registo superior apresenta cobertura cupuliforme ornamentada por malha reticulada e é encimado por lanternim de onde parte com argola de suspensão. Os ângulos do entablamento são adornados por pináculos de terminação esférica interpolados por orifícios por onde correm as correntes.

As correntes convergem para o guarda-mão circular, com o centro alteado, e decorado por pequenos apontamentos circulares e de folhagem.

O vocabulário decorativo de cariz vegetalista da caldeira e do guarda-mão (posteriores, estilisticamente mais próximos do século XVII) conjuntamente com as características arquitetónicas classicistas, introduzidas na ourivesaria portuguesa nas primeiras décadas do século XVI, dão um toque de hibridez à peça, mesclando elementos construtivos e decorativos, o que não é estranho dentro do âmbito cronológico da peça (Caetano 2012, pp. 63-67).

De destacar ainda a influência de gravuras e da tratadística na ourivesaria da época, sendo de destacar, entre as possíveis fontes de inspiração, os volumes *De Architectura* de Vitruvius (séc. I a. C.), os tratados de arquitectura de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano...* (1526), os *Quatro Livros de Arquitectura* (1570) de Andrea Palladio, e entre os exemplos de património edificado, materializado em inícios do século XVI, o harmonioso “Tempietto” do arquitecto italiano Bramante (1502). JM





## NAVETA

Portugal – último quartel do século XVII - inícios do século XVIII

Prata fundida, recortada, cinzelada, puncionada e repuxada

A. 14 cm x C. 20 cm x L. 7,5 cm; P. 593,8 gr.

MR.LU.1.002 our

Igreja de Nossa Senhora da Luz

Aldeia da Luz

O navio (barco ou nave) tem desde os primórdios do Cristianismo um especial significado pois representa a Igreja que voga através dos tempos e dos escolhos conduzindo os fiéis à Salvação assim como é associada a cenas bíblicas (Arca de Noé) e evangélicas. A naveta é alfaia de uso comum nas paróquias e a sua definição, de forma sucinta, pode ser dada como o receptáculo, de forma navi-

forme, geralmente em prata ou latão, que tem a função de guardar os grãos de incenso utilizados no turíbulo, com o qual é frequente fazer conjunto.

O exemplar em consideração tem base circular, com orla lisa e alteada e decorada por tarja de folhas de acanto sobre fundo puncionado. A pequena haste tronco-cônica é decorado por óvulos, e rematada por disco a anteceder a ligação com o vaso. Este tem a em forma de um galeão com proa de perfil canopial e popa rectangular apresentando o casco decorado com imitação dos madeiramentos, com dois escovões, separados pela quilha. A bombordo e a estibordo observam-se os pontos de apoio das enxárcias. A quilha destaca-se na proa pelo esporão que representa um animal mitológico alado muito provavelmente um grifo, figura que simbolicamente representa valor e vigilância e mesmo a “dupla Natureza – humana e divina – de Cristo” (Feuillet 2005, p. 73). Os castelos da proa e popa apresentam-se com dupla fileira de arcos, vazados, e amuradas no topo, dando um toque de maior realismo. Já no registo intermédio da tampa observa-se uma imitação de um alçapão de acesso ao interior do navio. O castelo da popa, articulado por meio de charneira, compõe a tampa da naveta. A colher, geralmente fixa à naveta por corrente, é neste caso omissa.

As embarcações representadas através das navetas seguem modelos, com diferentes graus de naturalismo, de navios ligados aos descobrimentos e expansão portuguesa – as naus, caravelas e mais tarde, a partir do século XVI, o galeão, o navio de guerra português por excelência ao longo dos séculos XVI e XVII. Esta naveta, das alfaias mais importantes do acervo da matriz da Luz, pela sua antiguidade e iconografia expõe a estrutura esquemática de um navio coevo de designação algo dúbia, pois “mesmo na altura a distinção não era clara, a ponto de nos documentos o mesmo navio ser frequentemente citado como galeão ou nau” (Domingues 2006, pp. 55-58).

Em sùmula, a presente peça denota mestria do ignoto lavrante da prata, uma preocupação de reproduzir alguns elementos dos navios da época, e a preocupação em conjugar as funções de alfaia litúrgica e de um imaginário ligado às navegações oceânicas do qual Portugal foi pioneiro. JM



## INSÍGNIA

*Portugal – primeira metade do século XIX*

*Prata fundida, cinzelada e recortada, parcialmente dourada; esmalte branco e azul, berilos e topázios incolores*

*A. 5 cm x L. 2,90 cm x E. 0,90 cm; P. 17,60 gr*

*MR.LU.1.280 our*

*Igreja Paroquial*

*Aldeia da Luz*

O século XVIII corresponde em Portugal a uma época de exuberância e fausto proporcionada pelo ouro e gemas oriundas do Brasil, utilizadas não só para satisfazer os caprichos da nobreza como também para engrandecer os rituais e os membros de importantes instituições da sociedade portuguesa. É o caso das Ordens Militares de Cristo, Santiago, Aviz, Malta ou de Nossa Senhora da Conceição, nas quais as respectivas insígnias, executadas como jóias de alto nível, passaram a integrar o repertório de adornos duma sociedade eminentemente hierarquizada e mundana.

A grande propagação e contínua exibição das insígnias ou hábitos como ficariam conhecidos na época, levou a que os joalheiros transformassem estes adornos em peças magníficas, cobertas de pedras, que espelham as variações da moda no desenho da joia (Orey 1995, p.53).

Belíssimo exemplar de distintivos religiosos, esta insígnia de cavaleiro da Ordem de Nossa Senhora da Conceição, fundada em 1819 por D. João IV, apresenta montagem em prata, composta por dois corpos articulados, onde topázios e berilos convivem lado a lado de uma forma que passa praticamente despercebida (Carvalho 2006, p. 56). O campo superior apresenta a forma de um laço, centrado por botão esférico cravejado de topázios incolores, fixos por pequenas garras, com forro reflexivo e com as culatras pintadas. O elemento inferior, de formato circular, repleto de berilos incolores ou goshenites, assemelha-se a uma pequena flor de folhas pontiagudas. Ao centro, acolhe a insígnia propriamente dita, rematada pela coroa real e composta por uma estrela de oito pontas, esmaltadas de branco e arraiadas de ouro, exibindo sete pequenas estrelas idênticas, colocadas sobre os raios em cada uma das suas pontas. Ostenta ao meio, em campo de ouro fosco, a saudação angelica em cifra de ouro polido, e em circunferência, sobre faixa esmaltada em azul claro, pequenas estrelas em ouro; por norma este campo costuma ter a legenda “Padroeira do Reino”, algo que não acontece na presente peça.

Apesar do diamante ser a pedra de eleição para o fabrico de jóias, torna-se difícil resistir ao apelo das novas pedras, com efeito semelhante mas a um preço mais reduzido. Agora os topázios, crisoberilos e cristais de rocha substituem-no, invadindo colares, anéis e pendentives, alfinetes e objectos de adorno (Orey 1995, p. 54). ISP



## ROSÁRIO

*Indo-Português – Século XVII*  
*Prata fundida, incisa; âmbar lapidado*  
*C. 120 cm*  
*MR.LU.2.003 our*

*Igreja de Nossa Senhora da Luz*  
*Aldeia da Luz*

A padroeira da matriz da Aldeia da Luz possui os “mais nobres paramentos e mantos de ofertas piedosas, assim

como jóias de apreço” (Espanca 1978, p. 188) onde se insere este rosário de rara beleza, oferecido em data incerta por devoto.

A peça é composta por contas de âmbar lapidadas, transfuradas e de forma cilíndrica, que surgem em dois tamanhos – seis contas de maiores dimensões correspondentes aos Pai-Nossos e quarenta e sete contas correspondentes às Avé-Marias, mais pequenas, todas elas inseridas em cadeia de prata. O remate é formado por fios argentários cruzados e com as pontas espiraladas de onde suspende uma cruz estilizada, igualmente em âmbar, onde se observa uma placa de prata recortada e decorada por motivos incisos. Os braços são decorados nas extremidades por elementos em prata filigranada. A terminação é composta por borla em passamanaria.

Dos rosários, total ou parcialmente constituídos por âmbar, presentes na arquidiocese este é o mais notável “pela dimensão das contas, por vezes do tamanho de nozes” o que é raro, tendo uma cor “avermelhada escura apenas aparente e circunscrita à superfície, sendo o resultado da reacção do material à sua prolongada exposição à luz do dia” (Carvalho 2006, pp. 78-79) o que comprova o seu contínuo uso/exposição e antiguidade histórica. Também de trabalho indo-português, se bem que tenha labor em prata mais desenvolvido que a peça em questão e as contas sejam mais pequenas, é o terço da matriz de Vila Alva, diocese de Beja (Falcão 2000, pp. 316-317).

A partir do século XVI com a chegada dos portugueses ao Oriente foi aberto um novo capítulo no comércio de gemas e jóias, e a cidade de Goa teve nele um importante papel, pois foi nessa possessão portuguesa, que o âmbar chegava vindo desde as Maldivas ou do reino do Pegu (Birmânia) para ser comercializado e trabalhado por joalheiros ou lapidadores reinóis ou indianos. Era todo um mundo de materiais sumptuários que serviram para realizar as mais variadas peças de joalheria civil e devocional provenientes de um espaço, que como descrevia Garcia de Resende na *Miscellanea...*, era rico e havia nele “toda auondança / de maçãs, cravo, canella, / noz, gengibre em abastãça, / & pimenta de si lança, / que se enche ho mundo della, / âmbar, almiscre, tincal (...)” (Resende 1554, p. 25). JM



## DALMÁTICA

*Portugal (?) – século XIX*

*Corpo – tecido lavrado a fios de seda policromos,  
sobre fio de seda castanho*

*Sebastos e mangas – damasco de seda bege*

*Galão franjado – em fios de seda amarelos e azuis*

*Forro – tafetá de linho*

*A. 120 cm x L. 150 cm*

*MR.LU.2.002/2 par*

*Santuário de Nossa Senhora da Luz*

*Aldeia da Luz*

A dalmática pode ser descrita como uma túnica de mangas largas, que desce até aos joelhos, cuja designação é provavelmente uma indicação da sua origem – uma peça semelhante era usada pelos escravos da Dalmácia, de onde jovens patrícios romanos a terão importado no final do século II (Alarcão; Seabra 1993, p. 59). Passados três séculos, a igreja romana viria a adoptá-la como insígnia própria do Papa e depois honorífica aos bispos e sacerdotes. Actualmente, o bispo ainda a veste nas missas de pontifical e, o seu uso também é permitido aos diáconos. Para facilitar os movimentos do seu portador, a dalmática passou de comprida e estreita, a curta e larga, mantendo as amplas mangas; talham-se fendas laterais que, progressivamente vão sendo mais fundas, até atingirem as mangas. Sem costuras, a veste torna-se aberta dos lados.

A presente veste exhibe formato trapezoidal, aberta lateralmente, com mangas amplas e direitas. Sebastos e mangas em damasco, actualmente sem aparente decoração, algo que não poderemos comprovar devido ao estado em que se encontra a peça. O corpo emprega um tecido lavrado de alguma qualidade, decorado por sucessivas e repetidas barras horizontais, diferenciadas entre si pelas cores que utilizam, e compostas por malhas losangulares formadas por troncos descarnados, acolhendo no interior flores de dimensão apreciável em contraste com outras muito pequenas.

Embora não estejamos face a uma peça de extraordinária qualidade, tanto a nível técnico como decorativo, esta dalmática, e o conjunto em que se insere, consiste num caso isolado no Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora, e ao admirá-la muitas são as dúvidas que suscita. Poderá tratar-se de uma peça de fabrico português, talvez ainda dos últimos anos de produção da Real Fábrica das Sedas, contudo a gramática decorativa assemelha-se ao que se havia produzido em França no início do século XVIII, enquanto a rigidez e o simetrismo, tanto das linhas como dos elementos desenhados, remetem para as antigas formas clássicas. ISP





## CASULA

França – Século XVIII

Tecido lavrado a fios de seda policromos, sobre fundo bege

Galão tecido – fio metálico dourado com alma de fio de seda amarelo

Forro – tafetá de linho rosa

A. 90 cm x L. 56 cm (frente)

A. 115 cm x L. 73 cm (costas)

MR.LU.2.003/1 par

Santuário de Nossa Senhora da Luz

Aldeia da Luz



Desde a antiguidade que os tecidos de seda são bastante apreciados, símbolo de dignidade e realeza, apelativos não só pelo brilho que possuíam mas também por serem mais leves e duráveis, embora mais caros que os materiais comuns. Para além do Oriente também a França se destacou na indústria serícola internacional, em especial Lyon, que aproveitando os incentivos de Henrique IV, ganhou raízes e prosperou. Estes tecidos destinavam-se sobretudo à corte e aos membros do clero, núcleo ao qual pertence esta casula.

Casula de frente recortada e decote pronunciado em V, com as costas amplas e suavemente arredondadas, em tecido lavrado a fios de seda policromos sobre fundo bege; galão tecido em fio metálico dourado define os sebastos, contorna o decote e remata exteriormente a veste. O pano é decorado por folhagem variada e de diferentes tamanhos, algumas formam linhas ondulantes, perpendiculares entre si, pontuadas por flores radiantes, bagas e cachos de uvas; simultaneamente observam-se grandes conchas ou búzios, de onde brotam exuberantes arranjos vegetalistas compostos por flores e folhas.

Enquanto grande parte dos ornamentistas franceses do século XVIII continuou desenvolvendo os motivos decorativos de acordo com os ideais de equilíbrio classicista, outra parte, mais irreverente e arrojadada, modela os enconchados e consolas em curvaturas cujos centros fogem completamente às regras tradicionais, proporcionando ao desenho aquele assimetrismo imprevisto e cheio de fantasia que o *rocaille* excessivo desejava obter, e que se tornou numa das mais curiosas e originais manifestações da estética decorativa (Bastos 1954, p.49).

Mestre e precursor desta corrente, o ainda jovem Jean Pillement (1728-1808) concede, para a tecelagem de Lyon, singulares desenhos que combinam harmoniosamente alguns dos motivos do *rocaille* com elementos chineses – arquitecturas, personagens e vegetalismos irrealis e exóticos. Tecidos à *chinoiserie*s reputados por todo o mundo, aos quais Pillement terá transmitido uma leveza primaveril de toque, cor, de graça e imaginação, que nenhum outro ornamentista conseguiu igualar. ISP





ENGLISH

## ROOTS AND FUTURE

*We should bear in mind that, as a rule, the first expression of Humanity  
in each country is an expression of the religious.*

Eduardo Lourenço

*Without identity, one does not exist.*

Manoel de Oliveira

We know that Sacred Art is one of the most iconic and valuable treasures of Sacred Heritage; as we know that the pastoral mission of the Church can be set in a plural and changing human context, having created a cultural heritage throughout space and time since its earliest days.

Movable assets are the eloquent witnesses of this process, paintings, sculptures, jewels, stained glass, books, and many other examples that constitute its great artistic, historical and documentary value. Indeed, over the centuries, the Church has always sought *that all things set apart for use in divine worship should be truly worthy, becoming, and beautiful, signs and symbols of the supernatural world* (Paul VI, Constitution Sacrosanctum Concilium). A fertile alliance thus developed between the Gospels and artists, a historic relationship of intimacy between the Church and Art, reflected in a myriad of achievements that are marvellous pages both in the History of Art and Philosophy and in Theology and the Catechism.

Let us consider the statue of Our Lady of the Conception in the church of Nossa Senhora da Luz - a precious piece of Gothic statuary, in the words of Túlio Espanca; or the retable of the church of Nossa Senhora das Candeias, both in the municipality of Mourão. They are testimonies of that symbiotic bond that unites the Faith, Tradition and Culture of a community, crafted by the perfectionist virtuosity of artisans who succeeded in raising the iconographic representation of the sacred to superlative levels of excellence.

Indeed, the Church has always used the infinite possibilities of statues and objects in their symbolic connotations to make its *kerygma* – the message of Christ in the New Testament –, its experience, and its celebration understandable; because it felt and continues to feel the need for Art to make the dimension of the spirit, of immanence, and of God perceptible.

This historical and artistic Heritage is a living heritage, mostly still part of the liturgy and of the religious traditions of Christians, traditions often shared with society within a broader cultural perspective.

The concept of Heritage, as it is widely understood today, reflects the nature dynamic of something that has been created or built, developed, interpreted and reinterpreted throughout Story, and transferred from generation to generation.

Heritage offers one of the keys to discover our common roots and even the pattern for our future, insofar as it reinforces the distinctive character, identity and autonomy of a community, and can even inspire it to embark on new projects and initiatives. Awareness of and appreciation for History and Heritage are vital factors for its sense of pride, for its strength and continuity, stimulating a sense of belonging and of emotional connection with the people who

constitute the community. The specific Heritage of a community unifies it, becomes its anchor and a pillar of stability, especially in this time and in this global world in constant and rapid change.

As we have already said, Sacred Heritage is a rich, differentiating, living and shared heritage. Associated with knowledge of this heritage and its preservation are the multiple dimensions through which it can be experienced and brought to fruition in the framework of the Church's mission, as well as other situations, with acknowledgement of its capacity as a strategic factor of economic development due to its potential to attract tourism, to generate dynamics capable of producing positive social impacts.

To know, preserve and experience this Heritage as a factor of connection, cohesion and development of a unique human and geographic region – the antithesis of the *non-place* referred to by Marc Augé – is therefore of crucial importance.

It is in the context of this vision that the Eugénio de Almeida Foundation places the project of the Artistic Inventory of the Archdiocese of Évora, carried out between 2002 and 2014.

During this period, thanks to technical and scientific research of the highest quality, for the first time a body of knowledge was created in the form of a digital database with information on thousands of objects of a huge range of different functional and artistic types, dispersed among churches, chapels and religious institutions across the immense geographic area of the Archdiocese of Évora, which includes the municipality of Mourão.

The dissemination of the results of the inventory was one of the structuring factors of the project, as an instrument bringing the collections studied closer to the public, both through access via Internet and through its own line of publications, of which this volume is a part.

On conceiving a project of this dimension, the Foundation established a broad set of interconnected and complementary targets, all contributing to the same primary purpose: to study, get to know, make known and enhance a significant part of the Portuguese historical, artistic and cultural heritage, a historical legacy of inestimable value that is one of the most significant aspects of our national identity. Because, as we also know, *without identity, one does not exist*.

**Eduardo Pereira da Silva**

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

## LIGHT TO ILLUMINATE NATIONS

The historic Municipality of Mourão is one of the smallest in the Archdiocese of Évora. It has just three parishes and less than three thousand inhabitants. Its landscape has been recently altered by the construction of the Alqueva Dam, which created the largest artificial lake in Europe, submerging a considerable part of its territory, including the whole village of Luz, which was replaced by a new settlement. The parish church and its movable heritage were saved, the church having been rebuilt near the new village as it had been in the past.

The town of Mourão is dominated by its castle with the parish church set into its walls, looking out over the town, in a gesture of blessing by Our Lady of Candles, its venerated patron saint. The veneration of Our Lady of Candles is deeply rooted in the souls of the people, as demonstrated by popular culture and numerous offerings donated to the patron saint, including rich mantles, religiously kept in the parish church, as testimony of the faith of their donators.

Mourão and Luz are both dedicated to Our Lady and evoke Jesus Christ under the symbol of light, which came to illuminate people and has illuminated martyrs since the earliest days of the Church, including the bishop St Blaise, patron saint of Granja and whose feast day is celebrated on the day after Our Lady of Candles, which means that the celebrations of their patron saints are unusually concentrated in the three parishes of Mourão.

The veneration of Patron Saints and other saints are a curious case of popular devotion. Although this veneration derived from the central core of the Christian faith, at a certain point people felt a need to seek protection for their sufferings and concerns and divine support for their ideals. For them saints were models of virtue and a source of spiritual power. They sought their protection and felt a need to make them distinctly present through figurative representations and to venerate them through prayers, vows and offerings. Thus they built up the artistic heritage of churches in general and of the churches of Mourão, as illustrated in this publication. Each piece of sacred art is a reflection of the light that radiates from faith and illuminates the life of believers and of people.

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



## MOURÃO

### THE HISTORIC DEVELOPMENT OF THE TOWN AND ITS RELIGIOUS BUILDINGS

Despite signs of earlier occupation, when the town of Mourão emerged as a settlement in the early 13th century, in the context of the later Reconquest and the consolidation of Spanish-Christian domains in the Iberian Peninsula, it was not as a continuation of other local settlements. Its history began when the sovereigns of Leon and Castile founded the castle, handing it over to the Knights of the Order of St John (*Order of Hospitallers* or *Order of Malta*), possibly moving an existing population from an initial nucleus that became known as the *Vila Velha* and which has not survived<sup>1</sup>. The first charter of Mourão was granted in 1226 precisely to the Hospitallers, addressed to their Prior Dom Gonçalo Egas (or *Dom Gonçalo Viegas*), confirming the role of the new establishment as a garrison and focus of settlement already under the Castilian sovereigns, despite incursions into the Alentejo by Afonso Henriques (Afonso I of Portugal) and the knight Geraldo Sem Pavor, heralding its annexation in 1165-1166<sup>2</sup>.

These ultimately political decisions, even where they helped to develop communities, were in fact motivated by individual interests, the more vacant the recently conquered lands, the greater the freedom of action. It was to this end that, at the end of the 13th century, Alfonso X of Castile, *The Wise*, in a transaction sanctioned in St John of Acre, in the Holy Land (1280), granted to the Hospitallers his royal rights in the Douro Valley in exchange for the Castles on the left bank of the Guadiana, including Mourão<sup>3</sup>. They were later (1283) part of the dowry of one of his illegitimate daughters, Dona Beatriz de Guzmán, married to Afonso III of Portugal since 1253. Dona Beatriz then held Mourão as part of her entitlement on the Castilian side<sup>4</sup>.

The town of Mourão finally became part of the Kingdom when, in 1296, it received a charter from Dom Dinis, one year before the Treaty of Alcañices (1297) which defined the Iberian borders. Dom Dinis had already begun to rebuild the Castle during his father's reign, but it was only completed during the reign of his son, Afonso IV, according to tablets alluding to the occasion. The construction of the keep (1343) close to the gate known as *Porta do Relógio*, the main access to the castle, thus concluded this cycle of castle building<sup>5</sup>. The town's importance was reinforced by farming activities and later by its position as a customs post, growing from its initial nucleus until it expanded outside the castle walls, as can be seen in drawings in the *Livro das Fortalezas* (ca. 1510) by Duarte d'Armas, a squire in the household of Dom Manuel I. This book contains drawings of the fortification along the Kingdom's border and shows the town as a compact group of houses, now laid out along the barbican of the so-called "*arrabalde da Porta do Relógio*", next to the castle gate with that name<sup>6</sup>. Although there was never a local nobility as such, the Furtado de Mendonça family was prominent, its members inheriting the office of *alcaide-mor* from the appointment of Diogo de Mendonça by Dom João II (then Regent) in 1478, to the late 17th century, when the *alcaides-mor* began to be appointed from among the aristocracy of the Court<sup>7</sup>.

Consolidating the community's spirituality, veneration emerged of *Nossa Senhora das Candeias* (Our Lady of the Candles), also known as *Nossa Senhora do Tojal*, in reference to the miraculous appearance of a statue of the Virgin in a nearby field, "*sobre os tojos*" (over the gorse); a brief description of this apparition appeared in Friar Agostinho de Santa Maria's *Santuário Mariano*

(1718)<sup>8</sup>. The strength of this veneration consecrated the power of Our Lady, as the Holy Mother, appearing with the Child, and her transforming power that illuminates souls, hence the celebration coinciding with the *Festa das Candeias* (Feast of the Candles), deeply-rooted in old farming communities and celebrated in the depths of winter<sup>9</sup>. To house the statue, the first parish church was built, dedicated to *Nossa Senhora da Purificação das Candeias do Tojal*, and another apparition, of the statue of *Nossa Senhora da Luz* (Our Lady of Light) also led to the construction of a church in the place where Aldeia da Luz was to be built, later a rural parish of Mourão. The church of *Nossa Senhora das Candeias* was the setting for public acts at the time, such as the royal declaration of Dom Dinis (1317), granting to the Bishopric of Évora the tithes and ecclesiastic rents of Mourão, which was drawn up “*at the door of the Church of Mourão [Mourom] in the presence of me, Manuel Domingues, notary of Mourão and clerk of the almoxarifado of the King in that place*”<sup>10</sup>.

With the castle and the first local churches, there were prospects for further constructions in the 13th and 14th centuries. Another building that also appeared in a drawing in the *Livros das Fortalezas*, among the houses, has been identified as the *Chapel of Santa Margarida*, on the street leading from the *Porta do Relógio* and aligned with the future street that would be given the name of this saint (*Rua de Santa Margarida*)<sup>11</sup>. Comprising two parts, corresponding to the nave and the chancel, with crosses on their gables, it was an important place of worship. There are records of one other religious building close to the town: the *Chapel of São Tiago*, which is no longer standing. Other Gothic chapels were built: the *chapel of São Sebastião*, on the north slope of the hill on

which Mourão was built, and which the *Livro das Fortalezas* also showed on the page with the view from the north, an early destination of pilgrimages and notable for its pointed arch portal; and also the *chapel of São Pedro dos Olivais*, later transformed, but which still has a pointed arch portal, built a few kilometres away on the top of the hill opposite Mourão on the opposite bank of the Guadiana<sup>12</sup>.

In the 14th century, during the border conflicts with Castile following the ascension of the Avis Dynasty, it is said that Dom Nuno Álvares Pereira started a pursuit of his enemies close to Évora in the Alentejo and they were “*sighted near the [river] Degebe, and caught up [alcançados] close to Mourão*”; in remembrance, he then founded, close to the town, the *Convent of Nossa Senhora do Alcance*, also known as *Nossa Senhora das Necessidades*, which had a statue of the Virgin<sup>13</sup>. This convent was rebuilt in the late 17th century by the Augustinians, but has since fallen into ruins<sup>14</sup>. In the 16th century, during a further stage of construction, Dom Manuel I ordered the castle to be repaired by the master stonemasons Diogo de Arruda and Francisco de Arruda, who left their usual mark on the roof of the keep. The *Visitações Paroquiais* of 1534 noted that the parish church was in ruins and it was subsequently rebuilt when Dom Afonso de Portugal was Bishop of Évora. The statue of *Nossa Senhora das Candeias* that is still worshipped is also from this period<sup>15</sup>. There are also references to the setting up of the *Misericórdia*, in the will of Pedro de Mendonça Furtado (1548), alcaide-mor, who left the institution an annual pension at his own expense<sup>16</sup>.

By the 16th century the rural parishes had been established: the *parish of São Leonardo*, which had with

three brotherhoods (*Santo António, Nossa Senhora da Cruz and Nossa Senhora do Rosário*), the *parish of São Brás* (Aldeia da Granja) and the *parish of Nossa Senhora da Luz*, whose churches appear to have been built prior to the *Visitações* of 1534, in which they were listed. However, at the *chapel of São Leonardo*, since abandoned but still standing on the rural estate of Monte da Abegoaria, the altar was in the modern style, with three aedicules with half-domes, the central aedicule, flanked by Ionic columns, decorated with scalloping<sup>17</sup>. The *church of São Brás da Granja* was successively altered in the late 16th century and early 17th century, under Dom Teotónio de Bragança; its current profile was defined and a Doric portal in marble was added<sup>18</sup>.

Despite the development of these buildings from the Gothic period onwards, the fact is that in the town of Mourão, apart from the Castle and the aforementioned chapels in its periphery, none of these churches, nor the old *arrabalde*, have survived, totally disappearing or being rebuilt in other locations in the town. The reasons for this can mainly be found in the War of Restoration (1640-1667), during which border towns, such as Mourão, were vulnerable to Spanish attacks, the sacks of 1642 and 1657 having been especially devastating<sup>19</sup>. During the occupation of 1657, famously portrayed in Frei António das Chagas's poem *Mourão Restaurado*, the invaders installed in the *arrabalde* set up cannons in the chapels, damaging them and destroyed the barbican with their shots<sup>20</sup>. The necessary reconstruction began with the fortified structures, reflected the kingdom's need to ensure its defences after the Proclamation of Dom João IV. A body of military constructors was set up and new fortresses were built on the borders and

in the most important towns and cities in the kingdom. The *Aula Régia de Fortificação* was also founded in Lisbon and the French engineers hired brought the new models of Dutch fortifications<sup>21</sup>. The fort of Elvas was the first to be started (1641-1653), to a design by Cosmader; the work at Évora took longer, delayed by a lack of resources, but eventually resolved by the decisive intervention of Luís Serrão Pimentel, director of the *Aula de Fortificação*, after the actual Siege of Évora in 1663, accompanied by his disciples, including Diogo Pardo Osório, who assisted Pimentel in Sesimbra and Setúbal. Pimentel was also the defender of Évora during the attack in 1663. The plans for Mourão were drawn up by the engineer Nicolau de Langres in 1656. The work started in 1657 and ended in 1664<sup>22</sup>.

In any event, it was the expansion of the perimeter of the bastions around the Castle that finally razed the *arrabalde*, also leading to the destruction of the parish church in 1664. The parish records started to indicate that christenings and weddings were now performed “*in the church of Santa Margarida, which serves as the parish church*”<sup>23</sup>. It was only in 1681, after a petition sent to the Crown by residents for their church to be rebuilt that Dom Pedro II, as Regent and using his own money, ordered the engineer Diogo Pardo Osório to draw up its plans<sup>24</sup>. The new church was consecrated in August 1692, also according to the parish records, via Frei João Marques de Oliveira Galego, Prior of the Town (“*and born in the town*”), who exalted the occasion in which, the Blessed Sacrament have finally been brought, “*the new Parish Church of Santa Maria do Tojal e Candeias was blessed*”<sup>25</sup>. It was built set into the medieval walls, the main volume of the church within the castle, while its

façade overlooks the town. The façade is crowned by a triangular pediment, with an oculus under the centre of the gable, with moulding in dark schist and frontal pillars, also in schist, that support the strictly geometric structure. A round arch frames the porch and a sculpture of the Virgin and Child, in the iconography of *Nossa Senhora das Candeias*, is set in the broken pediment above the door<sup>26</sup>.

Accompanying the establishment of more participative religious practices, in this period *Altares dos Passos do Senhor* were built in various streets in Mourão, intended to mark the path of the Calvary during the Procession of the Stations of the Cross. These are niches in schist over plinths, crowned by triangular pediments, in a resurgence of erudite models from formal Classicism. Four of these have survived, one of which, on *Rua Machado dos Santos* (formerly *Rua Torta*, parallel to the main square), has the date “1693”<sup>27</sup>. With a total of seven Stations, besides these Altars, the *Via Sacra* passed by three churches also built at the turn of the 18th century: the *church of São Francisco* (with the date “1740” on its pediment), its Brotherhood having started to look after the statue of the Senhor dos Passos; the *church of the Misericórdia* (with the date “1749”), and the *Chapel of Nossa Senhora dos Remédios*, probably built also in the early 18th century (and which has a statue of St Sebastian, brought from the chapel dedicated to this saint) but which only received its current dedication in 1776. South of the town and on the former road to Évora, is the *chapel of São Bento*, which has a churchyard with stone crosses<sup>28</sup>.

In a reference that also contains the first description of what is now the main square (now *Praça da República*), the *Memórias Paroquiais de 1758* described what had been built at the time: The *Misericórdia church* refounded in

the “*middle of the Town*”, with its “*hospital*” and its “*very good Chapel which is serving as Parish church and has the most noble Brotherhood*”, and the church of São Francisco, (which “*is currently being finished [...] very fine and which has its Third Order*”)<sup>29</sup>. From the square “*two streets [rose] up the side of a not very high hill on the east side that lead to the Parish Church*”<sup>30</sup>. These were *Rua de São Bento*, to the west, where there were prosperous two-storied houses with schist-framed doors and windows, and *Rua de Santa Margarida*, with single-storey houses<sup>31</sup>. The same *Memórias Paroquiais* noted the effects of the Earthquake of 1755 on the new Church of Nossa Senhora das Candeias, shaken by the collapse of its vault, for which reason the parish church was provisionally at the Misericórdia<sup>32</sup>.

Almost as a conclusion is the following description: “*this town is surrounded by a short trench to defend it against cavalry, the fortification is square, with four bastions on the corners, moat, covered way with ravelins*”; this structure (no longer standing) surrounded the area around the main square, built perhaps after yet another series of attacks, in 1706, during the Spanish War of Succession, its layout apparent on military maps of the town and fortress, drawn in around 1750, on which the area of the former medieval *arrabalde* was by then empty<sup>33</sup>. There are still a number of buildings in Mourão from the late 17th century and the 18th century, with distinctive features that appear to reflect the recent construction of the bastioned fortification, converging in a consistent alignment of façades and churches, now covering the base of the hill where the town had originally been established, in notable contrast with its early years.

**Manuel F. S. Patrocínio**  
Art Historian

## NOTES

<sup>1</sup> The early years of local history have been studied based on documents by scholars such as Alcântara Guerreiro, Túlio Espanca and, more recently, João Cosme (see bibliography).

<sup>2</sup> See GUERREIRO 1963, pp. 7-16; ESPANCA 1978, p. 167 et seq. In 1232, territories close to Moura and Serpa were also conquered by the Hospitallers; see BARROCA 2002, pp. 535-548. Facing Mourão, on the other side of the Guadiana, Monsaraz would be founded, with its Castle granted eventually to the Knights Templar and a charter dated 1276 (see GUTKIND 1967, p. 91 and, for the urban foundations arising from the settlement, ROSSA 1995).

<sup>3</sup> See BARROCA 2002, *ibid.*

<sup>4</sup> However, after the death of Dona Beatriz in 1303, it was passed on to Dona Teresa Gil de Riba Vizela, a lover of Sancho IV of Castile, half-brother of Dona Beatriz, who granted it to her rather against the wishes of his own nephew, Dom Dinis of Portugal. After the lordship of Mourão was sold in 1313 to the Aragonese nobleman of Portuguese origin, Raimundo de Cardona, and then resold in 1316 to the merchant of Monsaraz, Martim Silvestre, in 1317 Dom Dinis ordered the same Martins Silvestre to return it to the Crown for the same price that he had paid (see GUERREIRO 1963, pp. 18-19; ESPANCA 1978, p. 167 et seq. and also DAVID *et al* 1987).

<sup>5</sup> See GUERREIRO 1963, *ibid.*, and ESPANCA 1978, *ibid.*

<sup>6</sup> O *Livro das Fortalezas* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo [ANTT], Lisbon – Ms. PT/TT/CF/159), with a facsimile edition (Lisbon: INAPA, 1997) and also available online (<http://digitarq.dgarq.gov.pt>), with the aforementioned views of Mourão (*PT-TT-CF.159\_m0032.tif* and *PT-TT-CF.159\_m0033.tif*). See also ESPANCA 1978, p. 169.

<sup>7</sup> See ESPANCA 1978, pp. 167-168. However, 16th-century property and succession deeds of other eminent social groups, such as the Cordovil family, can also be found in the District Archives in Évora (ADEVR - FAM - FCDVEVR).

<sup>8</sup> In GUERREIRO 1963, pp. 7-8.

<sup>9</sup> On the veneration of *Candeias* in medieval Portuguese society, see MATTOSO, *José - Identificação de um País. Ensaio sobre as origens de Portugal, Vol. 1*. Lisbon: Estampa, 1985, p. 437.

<sup>10</sup> Document preserved in Évora Public Library: BPE COD CXXII, fls. 187-189; see GUERREIRO 1963, p. 20. The acquisition of the lordship by Martins Silvestre in 1316 was also recorded before the parish church, but the act by which Dom Dinis obtained permanent control over Mourão (1317) was instead drawn up in Monsaraz; see DAVID *et al* 1987, which reproduces this document of possession by Dom Dinis, and recalls the previous transactions, made “under the porch of the church of Santa Maria de Mourão” (*id.*, *ibid.*, pp. 80-85).

<sup>11</sup> See ESPANCA 1978, p. 169. .

<sup>12</sup> See ESPANCA 1978, p. 180 et seq.

<sup>13</sup> See description in GUERREIRO 1963, p. 25..

<sup>14</sup> In 1758, the *Convento do Alcance* was described as a “church of the Camillian Fathers [to] which during the course of the year many people come to visit the Lady”; in *Memória Paroquial da Freguesia da Matriz de Mourão* (Torre do Tombo National Archives, Lisbon – ANTT, *Memórias Paroquiais*, Vol. 25, No. 237), p. 1775. Its remains are now submerged by the Alqueva lake.

<sup>15</sup> See GUERREIRO 1963, pp. 20-23 and ESPANCA 1978, p. 173 et seq.

<sup>16</sup> See GUERREIRO 1963, p. 32 et seq.

<sup>17</sup> See ESPANCA 1978, p. 186. The documents from this parish have been preserved in the Évora District Archives, with records up to 1881, also described in 1758 in the corresponding *Memória Paroquial*.

<sup>18</sup> In Aldeia da Granja, there was also a *Misericórdia* church and a chapel of *São Sebastião*, also built in the 16th-17th century and altered in the 18th century.

<sup>19</sup> The Portuguese army had responded to the 1642 attack by taking the neighbouring Villanueva del Fresno - one of the triumphs described by the fighters involved in published accounts such as Luís Marinho de Azevedo's *Comentários dos valerosos feitos, que os Portugueses obraram em Defesa de seu Rei e Pátria na Guerra de Alentejo* (Lisbon, 1644), and Aires Varela's *Sucessos que houve nas fronteiras de Elvas, Olivença, Campo Maior e Ouguella* (Elvas, 1642).

<sup>20</sup> *Mouram Restaurado em 29 de outubro de 1657 oferecido ao Senhor Joanne Mendes de Vasconcellos, Tenente General da Provincia do Alentejo* (Lisbon: Oficina de Henrique Valente de Oliveira, 1658), with copies of this edition in the Biblioteca Nacional de Portugal and Biblioteca da Ajuda, Lisbon, included also in *fáscimile* in the book by Alcântara Guerreiro (GUERREIRO 1963, pp. 125-167).

<sup>21</sup> See MOREIRA 1986.

<sup>22</sup> See VITERBO 1988 (1904), pp. 231-232 and 269-274; SERRÃO 2003, p. 140, and PEREIRA 1989.

<sup>23</sup> As attested in the following record: “on the sixth day of the month of January of the year sixteen hundred and ninety-two in this town of Mouram at the church of Santa Marga/rida that serves as the Parish Church I baptised and put the holy oils on a/ girl by name Anna daughter of Manuel Rodrigues and of Anna Mendes”; in: *Livro dos Baptizados da Paróquia de Mourão, 1691-1702*. Folio 4 (Arquivo Distrital de Évora - ADEVR).

<sup>24</sup> For the document appointing Diogo Pardo Osório, included in the *Ordenações Afonsinas*, see. Viterbo 1988 (1904), p. 232. For the role of Pardo Osório in the culture of the period, see PATROCÍNIO 2012 b, pp. 171-189. See also GUERREIRO 1963, pp. 21-22.

<sup>25</sup> “On the [erased: ‘four’] [twenty] fifth day of August of the year sixteen hundred / and ninety-two the new Parish Church of/ Santa Maria do Tojal e Candeias that His Majesty by God great and Most /Serene King Dom Pedro the Second of Portugal ordered to be /built to replace the former parish church that on the occasion/ of the fortifications he ordered to be announced in this Town and on the twenty/ fourth of that month was moved for offering to that Church”; in: *Livro de Casados da Paróquia de Mourão, 1662-1739*. Fl. 17 - ADEVR. Our thanks to Célia Caeiro (Évora District Archives) for locating and transcribing this record.

<sup>26</sup> See PATROCÍNIO 2012, pp. 46-48.

<sup>27</sup> See *id.*, *ibid.*

<sup>28</sup> “There were two more chapels that went by the names of São João and Santa Susana, which, being under the Patronage of the Order of Avis, were profoundly rebuilt in the reign of Dom Pedro II, as attested by the provision granted on 16/6/1682”; and “one of these chapels refers to the tempietto of Nossa Senhora dos Remédios”; ESPANCA 1978, p. 178, Note.

<sup>29</sup> *Memória Paroquial da Freguesia da Matriz de Mourão* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisbon – ANTT, *Memórias Paroquiais*, Vol. 25, No. 237), p. 1774. Available online (<http://portugal1758.di.uevora.pt/>).

<sup>30</sup> *Memória Paroquial da Freguesia da Matriz de Mourão*, p. 1771.

<sup>31</sup> One of these houses on Rua de São Bento shows the date “1747” on its chimney. On houses of same model on the square, the date “1712” appears on a window lintel; see PATROCÍNIO 2012, p. 48 et seq.

<sup>32</sup> *Memória Paroquial da Freguesia da Matriz de Mourão*, p. 1777. The *Memórias Paroquiais* listed the chapels of São Tiago and Nossa Senhora do Rosário, and also the chapels of São Bento and São Sebastião, which are all no longer standing, but nothing more on the chapel of Santa Margarida.

<sup>33</sup> *Memória Paroquial da Freguesia da Matriz de Mourão*, p. 1776. The 18th-century maps can currently be found at the GEAEM - *Office of Studies of Archaeology of Engenharia Soldier*, Lisbon.

## BIBLIOGRAPHY

BARROCA, Mário Jorge – “Os Castelos das Ordens Militares em Portugal (Sécs. XII – XIV)”, in *AA.VV. - Mil Anos de Fortificações na Península Ibérica e no Magreb: 500-1500*. Lisboa: Colibri- Câmara Municipal de Palmela, 2002.

COSME, João – *Elementos para a História do Além-Guadiana Português (1640-1715)*. Mourão: Câmara Municipal de Mourão, 1996.

DAVID, Henrique *et al.* – “A família Cardona e as relações entre Portugal e Aragão durante o reinado de D. Dinis”. *Revista da Faculdade de Letras. História*. II Série, 4 (1987).

GUERREIRO, Chantre Alcântara – *Mourão nos Séculos XIII a XVI*. Évora: Junta Distrital de Évora, 1963.

GUTKIND, E.A. – *International History of City Development, Vol. 3: ‘Urban Development in Southern Europe. Spain and Portugal*. New York – London: Collier – MacMillan, 1967.

ESPANCA, Túlio – *Inventário Artístico do Distrito de Évora: Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1978, Vol. I.

MOREIRA, Rafael – “Do rigor prático à urgência prática. A Arquitectura militar”, in MOURA, Carlos (Dir.) *História da Arte em Portugal*, Vol. 8. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

PATROCÍNIO, Manuel F. S. – “O programa edificado da Vila de Mourão e a persistência de formas clássicas na Época Barroca (ca. 1681 – 1750)”. *Revista de História da Arte*. 9 (2012) a.

PATROCÍNIO, Manuel F. S. – “A Sabedoria dos Antigos e a moderna *arte de fortificar*. Modelos culturais e fontes para os textos portugueses modernos sobre fortificação”. *Humanitas*, 64 (2012) b.

PEREIRA José Fernandes – “Pimentel, Luís Serrão”, in PEREIRA, J. F. (Dir.) *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989.

ROSSA, Walter – “A cidade portuguesa”, in PEREIRA, Paulo (Dir.) *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, Vol. III.

SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal*, Vol. 8: “O Barroco”. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

VITERBO, Sousa – *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988 [1904], Vol. II.

## ST JOSEPH

(Page 14)

Portugal – 16th/17th century

Full-length sculpture in polychrome wood

H. 91 cm x W. 30 cm x D. 28 cm

MR.GR.1.004 esc

Church of São Brás

Granja

Celebrated on 19 March, a feast extended to all fathers, St Joseph is an essential figure in Christianity, especially in the episodes of the childhood of Jesus and in the extraordinary way he was chosen as Mary's husband, thus ensuring the lineage of the Son of God and his connection to the House of David. Given a secondary role in devotions during the Middle Ages, his name re-emerged through the Religious Orders that appeared in the 16th/17th centuries and the new post-Tridentine spirituality, stimulated to a great extent by the fervent veneration of St Teresa of Ávila, St Ignatius of Loyola and St Francis de Sales (Réau 1997, p. 166). This would have been the period of consolidation of his iconographic depiction as a mature man (*idem*), recognisable, when represented without Mary, by the habitual presence of the Child Jesus and a flowering staff. The sculpture venerated in the parish church of Granja clearly demonstrates his importance as a paternal model and the family complicity achieved, explicit in the way he holds the Child Jesus whose arms are stretched up towards his neck. In a composition marked by the frontality and hieratism of the pose, the elliptical profile and simplicity of figure of St Joseph are enhanced by the gentle curve of his body, the design of the mantle and adjustment of the lower part of the long tunic. In formal terms, the Child Jesus recalls a type of highly rigid and somewhat archaic representation, emphasised by the subjection to the seated position, marked by the schematic folds of the cloth. The group is referred to by Túlio Espanca (Espanca 1975, p. 192) as being of wood with *estofado* decoration, now concealed by subsequent plain repainting, dominated by the colours brown and black. SN

## ST CAMILLUS DE LELLIS

(Page 16)

Portugal – 18th century

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

H. 123 cm x W. 69 cm x D. 35 cm

MR.SC.1.017 esc

Church of Nossa Senhora das Candeias

Mourão

Canonised in 1746, St Camillus de Lellis (1550-1614) was one of the figures of the new post-Tridentine spirituality and the founder of the Order of Clerks Regular, Ministers to the Sick, approved by Sixtus V in 1586 (Mateus 2010, p 295), the Pope also confirming their use of a red cross on the right side of the cassock and mantle. This emblem was devised by Camillus himself as a way of differentiating them from other congregations and expressing compassion, total dedication and assistance for the sick<sup>1</sup>. The presence of a sculpture of St Camillus de Lellis specifically in Mourão, in a devotional note without precedent in the Archdiocese of Évora, is undoubtedly associated with the Convent of Nossa Senhora do Alcance, now in ruins, traditionally said to have been built by the Constable Dom Nuno Álvares Pereira. The convent founded by the Discalced Augustinians in 1670, attached to the original church (Espanca 1978, p. 181), was never confirmed by higher authorities and was closed six years later, by order of the Desembargo do Paço court (Santa Maria 1718, p. 238). In 1717, a branch was established there of the flourishing and recently created Congregation of Tomina, which by Royal Decree of 1749 was merged with the Congregation of St Camillus (Mateus 2010, p. 295), also specialising in assistance to the dying and incurably ill. The grandeur and visual effect of this sculpture from Mourão benefit from the elongation of the slender figure, highlighted by the framework of the mantle, placed over his shoulders and spread to the sides by his open arms, in a concerted movement reflected in the gesture of the hands, the right hand intended to hold a missing attribute. The coordination between the vertical rhythms of the cloth and the suggestion of volumes highlights the body and a certain sinuosity imposed by the pronounced flexion of the right leg. In iconographic terms, it can immediately be recognised from the red crosses on the mantle and the cassock, which opens on his chest to show a flaming heart, and also because it essentially reproduces the physiognomy of the funerary mask that is preserved in the church of Santa Maria Maddalena, in Rome. The restrained decoration of the black clothes gives the composition a greater sense of austerity. Stars are scattered over the fabric which has borders with *estofado* and punched decoration with scrolling foliage, narrower on the belt from which a rosary hangs. SN

<sup>1</sup> <http://www.camilianos.org.br/noticias/autor/provincia/page/5/>



## ST THOMAS AQUINAS

(Page 18)

Portugal – 18th century

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

H. 118 cm x W. 87 cm

MR.SC.1.014 esc

Church of Nossa Senhora das Candeias

Mourão

A Doctor of the Church since 1567, St Thomas Aquinas (1225-1274) is one of the most venerated Dominican saints, recognised as outstanding for his intellect and his importance as a theologian and philosopher. He is considered one of the most emblematic representatives of medieval scholasticism. Between 1265 and 1273 he wrote *Summa Theologica*, the work that earned him the title of *Doctor Angelicus*, *Scholarum Princeps Lumen Ecclesiae* (Réau 2002, p. 281), considered the “most systematic attempt to create a scientific, philosophical and theological foundation for Christian doctrine” (Saldanha 2013). One of the names by which he became known is precisely Doctor Angelicus, in an analogy with some of the angelic virtues attributed to him: intelligence, wisdom and purity (Perez Santamaria 1990, p. 5), and undoubtedly for his important reflection and theorising in *Summa* on these pure spirits. As in the case of this clearly Baroque sculpture, and in accordance with this title, he was frequently depicted with wings, an iconographic aspect that he shared with another Dominican, St Vincent Ferrer. The dynamic composition of this statue in Mourão, of unknown origin, is based on both the *contrapposto* of its frontal pose and the rhythm and intensity of the *estofado* decoration on the clothes, particularly the asymmetrical oval formed by the lower part of the mantle surrounding the figure. Represented with the conventional habit of the Order, St Thomas stands with his clean-shaven face raised, with radiant features, his right arm extended, its damaged fingers pointing upwards, while in his left hand he holds a closed book against his body, holding back the mantle. Marked by a theatrical effect of remarkable expressive force, which appears to exalt the divine inspiration received to create his famous masterpiece, in accordance with a figurative model that recalls how he was depicted by Francisco de Zurbarán, in 1631, in the Apotheosis of St Thomas Aquinas, at the Museum of Fine Arts in Seville. In this painting, besides the absence of wings, the open book and the feather in his hand, he is depicted with two other personal attributes, a golden chain and a medallion shaped like the sun which, among the dozen of sculptures identified in the Archdiocese of Évora, can only be found on the stature in the church of São Domingos in Elvas. SN

## ASSUMPTION OF THE VIRGIN

(Page 20)

England – 15th century

Sculpture in low relief, alabaster

H. 41 cm x W. 28 cm x D. 6 cm

MR.SC.1.027 esc

Church of Nossa Senhora das Candeias

Mourão

The existence of countless panels of a devotional nature attributed to workshops that flourished in the Nottingham region of England in the 14th/15th century, identified in a number of different countries, repeating the same model and sculpted in alabaster, are evidence of large-scale production intended for export. According to Carla Varela Fernandes (Fernandes 2005), “it is precisely this workshop aspect, that led to the almost fixed standardisation of each piece [in a] consistency of style that identifies them and easily distinguishes them within medieval sacred sculpture”. The role of this veritable industry was comparable to that of other artistic centres that developed at the time, such as the workshops of Malines or Antwerp (Cheetham 2005, p. 21). In general, these panels could be used individually or organised in compositions for altars, with greater narrative value. Their themes tended to be associated with the Passion of Christ or the Life of the Virgin. The Assumptionist panel preserved in Mourão is an excellent example of iconographic reproduction in accordance with a common model, related by Joaquim Oliveira Caetano<sup>1</sup> to another panel in Museu de Arte Antiga, from which he identified the figure partly mutilated kneeling on the right of the Virgin as St Thomas. The habitual presence of the Apostle in representations of this theme<sup>2</sup> derives from an episode of apocryphal inspiration which tells of his incredulity at the tomb of the Virgin, who gave him her belt as proof of her ascension to Heaven in body and soul, through the “action of angels and not an intrinsic power” (Lima 1954), like Jesus. This iconographic correspondence, both material and formal, even if subject to small variations, is not limited to this panel, inventoried as No. 27, and can be found in many others, including, in an international context, those to be found in Joconde, the French museum database, and in the Victoria & Albert Museum under numbers A.59-1925 and A.115:1-1946. Dominating the composition, Our Lady standing is framed by an elliptical mandorla, surmounted by God the Father with his hands open in a gesture repeated by Mary, here with her hands incomplete, interpreted as a signal of acceptance. Symmetrically either side are three angels, the upper two, busts, are damaged. SN

<sup>1</sup> <http://www.inventarioevora.com.pt/roteiro.html>

<sup>2</sup> Alluding specifically to the episode in which: “suddenly the girdle wherewith her body had been begirt fell unopened into [St. Thomas] hands, that so he might understand she had been assumed entire” (Voragine, vol. II p. 89)

## RETABLE OF ST PETER

(Page 22)

Portugal – 18th century (first half)

Gilded and polychrome carved wood

MR.SC.1.005 tal

Church of Nossa Senhora das Candeias

Mourão

The retable of St Peter in the church of Nossa Senhora das Candeias, in Mourão, is of the devotional type – dedicated to Christ, to the Virgin or to saints – with its representations, in most cases paintings and sculptures. It was described by Túlio Espanca as “the oldest [retable], dedicated to St Peter and also of the Joanine Baroque style” (Espanca 1987, p.175).

On a slightly concave plan, with a single body and three bays, it has a lower gradine in masonry with a later altar table.

The gradine comprises two pedestals and two small carved bracket with raised acanthus leaves. There is similar decoration on the side panels. The central bay has a corbel to display the “statue of St Peter Pope, made from wood with estofado decoration, contemporary” (Espanca 1987, p. 175) with the retable.

The main body is defined by a pair of Corinthian columns decorated with polychrome vine leaves and clusters of grapes, slightly advanced at the edges of the composition, the space between the columns filled with symmetrical scrolling foliage, enclosed in rectangular cartouches.

In the central bay is a niche under an arch, framed by a garland of acanthus leaves and roses and flanked by a pair of columns similar to the other columns. The broken entablature is adorned with floral motifs, vine leaves and an acanthus frieze. In the centre, above the niche arch, are the papal insignia: a tiara over crossed keys.

Semi-circular attic accompanying the architecture of the chapel, marked in the centre by an oil painting on canvas, from same period as the wood carving, with the Denial of St Peter, framed by pilasters and continuous entablature. Either side are gilded acanthus-leaf volutes with polychrome vine leaves, contrasting with the light ground.

This altarpiece thus illustrates two decisive moments in the life of St Peter. The first, while still an Apostle, denying his proximity to Jesus at the moment when he was taken prisoner, showing how challenging it was to be true to Christ at a time of persecution; the second, depicted triumphantly as St Peter Pope, spreader of the Word of God, bringing together the Christian community. TP

## CROWN

(Page 24)

Portugal (?) – 18th century (second half)

Raised silver, shaped, pierced and incised

H. 16.50 cm x W. 14.50 cm x D. 18.50 cm Weight 138.70 g.

MR.SC.1.016 our

Church of Nossa Senhora das Candeias

Mourão

A reference to the royalty of Our Lady, crowned after her assumption, the iconographic veneration of the Coronation of the Virgin has been popular since the 2nd century, although the feast of the Queenship of Mary was only declared by Pius XII in 1954 (Borges 2013, p. 70).

This crown is associated with the statue of Our Lady of Purification in the church of Nossa Senhora das Candeias, in Mourão.

Made from silver, it is set on a circlet with composite moulding with a plain, convex band followed by a band with incised decoration formed by a frieze of lozenges arranged lengthwise. Openwork basket with indented edge formed by composition of C-scrolls, surrounded by small flowers, naturalistic motifs and scalloping. Six shaped half-arches emerge from the upper edge of the body of the crown, extending the decorative pattern of the basket upwards, converging in a plume at the top. The composition is surmounted by a Greek cross fleury set on a small hexagonal plinth decorated on its sides by a pair of incised fillets.

As no hallmarks or maker's marks were found, it is not possible to more accurately specify the period in which the crown was made, although the second half of the 18th century is suggested, bearing in mind the effusive Baroque style of the piece. TP

## CHALICE

(Page 26)

Portugal – second half of the 18th century

Cast silver, repoussé, chased, and gilded

H. 28.5 cm x D. 13.2 cm; Weight 934.8 g.

MR.SC.1.036 our

Church of Nossa Senhora das Candeias

Mourão

A crucial element in the Catholic ritual and in the collection of church silver of any parish, the chalice has always been one of the most visible Eucharistic objects in the liturgy. This piece, with an ornamental language that denotes Italian influences and unfortunately without any type of mark, is characterised by the decoration on the upper part, comprising Eucharistic motifs.

It has a lobed foot, raised in three levels, the upper level divided into six panels chased with shell and floral motifs on a dotted ground. Stem formed by plain hexagonal rings that alternate with naturalistic motifs and volutes; the knob is in the shape of a faceted urn with scrolls and foliage on the edges. On each face is a fanciful cartouche, crowned and framed by scrolls. The bell-shaped cup is plain, while the calyx has a shaped rim, decorated with volutes and scalloping and three cartouches with the “Agnus Dei”, a bunch of grapes and the pelican feeding her young. The figure of the Pelican, an animal with great symbolic and allegorical meaning in Christian art, is represented “bleeding from a bite with her beak to feed and save her young” (Feuillet 2005, p. 106), representing the redeeming sacrifice of Christ who offered himself for his people, a sacrifice renewed in the Eucharist. JM

## PLATE WITH CRUETS

(Page 28)

*Manuel Rodrigues Teixeira (active 1908 – 1939)*

*Porto – 1908-1937*

*Cast silver, repoussé, hammered and incised*

*H. 13.5 cm x L. 24.5 cm x W. 16.8 cm; Weight 236.8 g (plate)*

*H. 13.8 cm x W. 9.3 cm x Diam. 5.5 cm; Weight 123.7 g (cruet)*

*H. 13.8 cm x W. 9.3 cm x Diam. 5.5 cm; Weight 123.2 g (cruet)*

*MR.SC.1.048/2 our*

*Church of Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*

*Marks: VA-83 – label of approximate guarantee of assayed 0.833 silver used at the Assayer’s Office of Porto from 1887 to 1937 (Vidal e Almeida, 1997, vol. II, p. 15); VA-2734 – Mark of the Porto goldsmith Manuel Rodrigues Teixeira, registered in 1908 and transferred to José de Lima Teixeira in 1939 (Vidal e Almeida, 1997, vol. II, p. 281).*

Set of a dish and its cruets, in a revivalist style, decorated with the naturalistic details commonly used on silverware in the 18th century. The dish is oval and the rim is notched with raised decoration of flowers and foliage. The central stem is twisted, terminating in two loops, and has round rings to hold the cruets.

The cruets have circular feet, raised in the centre and decorated by a frieze of stylised laurel leaves. They are pear-shaped with the lower part decorated with acanthus scrolls and floral details. On the upper part they have broad spouts and hinged lids, decorated with flowers. The S-shaped handles have raised decoration that is also naturalistic.

The twelve pieces of sacred silver to be found in the Archdiocese of Évora from this Porto workshop demonstrate a clearly revivalist style and eclectic decoration. This small diocesan collection spread across several different parishes also includes: a monstrance, a pyx, a chalice and a larger number of halos.

Far from being the oldest liturgical objects in the parish church of Mourão, this set represents the socio-artistic standards of its era and specific context, “living more from hybrid, bastardised or imitated forms than from a true spirit of renewal and originality” (Santos; Quilhó 1974, p. 28).

Cruets, normally kept close to the altar due to their importance and frequent use, are receptacles for the wine and water used during the mass and generally made from precious metals, as in this case, or from glass. JM

## TRAVELLING MONSTRANCE

(Page 30)

*Portugal – 18th century*

*Cast silver, repoussé, chased, and soldered*

*H. 18 cm x W. 8.5 cm, Pr. 6.30 cm; Weight 176.8 g*

*MR.SC.1.049 our*

*Church of Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*

Travelling monstrance with a base formed by three plain curved legs, supporting a truncated-cone stem decorated with acanthus leaves. This is surmounted by a circular wafer case surrounded by a halo of arrow-shaped rays and surmounted by a trefoil cross. Lid decorated with wheat-ears and bunches of grapes framed by a frieze of fleurs-de-llys. The back is decorated with a central floral element, surrounded by scrolling, rocailles and floral motifs. The interior is gilded.

In the diocese collections there are two other similar examples, also from the 18th century, with the same form of suspension and ornamental language.

Contemporary with this travelling monstrance, in *Vocabulário Português & Latino...* by the priest Bluteau, it is explained that the “Viaticum is the consecrated Body of Christ, which is taken at the end of life, or the Communion, which is given to the sick person near death” (Bluteau 1721, p. 469). The continued use of this small piece was demonstrated more recently in the words of Vatican II, with regard to the communion: “The primary and original reason for reservation of the eucharist outside Mass is the administration of viaticum. The secondary ends are the giving of communion and the adoration of our Lord Jesus Christ present in the sacrament. The reservation of the sacrament for the sick led to the praiseworthy practice of adoring this heavenly food that is reserved in churches” (*Instruction Eucharisticum Mysterium* 1967, No. 49). JM

## PENDANT

(Page 32)

*Portugal – second half of the 18th century*

*Silver shaped, twisted and repoussé; topazes, rock crystals and quartz-top doublets*

*H. 6 cm x W. 7 cm; Weight 43 g*

*MR.SC.1.015 our*

*Church of Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*

With the influx of gemstones from Brazil, Portuguese jewellery in the 18th century experienced a period of particular exuberance because of these riches arriving from across the Atlantic, but also due to the profusion of moneyed buyers resident in Portugal, who, for pleasure or necessity, considered the use of these more ostentatious pieces to be way of expressing and asserting their position in Portuguese society.

It was during the 18th century that we can find, “essentially after the mid century, objects with massive application of gemstones (on jewels in which the role of the metal was virtually forgotten), alongside others in which gold, silver and gemstones are harmoniously combined, creating designs of expressive elegance, with sinuous ornamental forms and movement in their edges” (Sousa 1996, p. 17).

The pendant was probably offered to one of the statues of the Virgin or Saints in the church of Nossa Senhora das Candeias, in Mourão, as an ex-voto in thanks or to fulfil a vow.

It is formed by an upper part in the shape of a bow, enriched by two central flowers arranged vertically, with foliage and small floral details. Hanging below are three tear-shaped drops, the central drop larger. The piece is in silver set with colourless quartzes, while green quartz-top doublets are used in the centres of the flowers and drops (Carvalho 2006, p.88). The way the different parts interconnect in curves gives the composition a dynamic sense of movement, accentuated by the three drops hanging from the lower edge. The delicacy of the piece is enhanced by rich materials and the use of naturalistic details.

There is a very similar piece in the collection of the Museu Nacional de Arte Antiga (d’Orey 1995, p. 104), with slight variations in the arrangement of the gems, and a larger number of topazes than in this example from the church of Nossa Senhora das Candeias. The pendant in the MNAA is from the Convent of Semide, in Coimbra, while the origin of this pendant from Mourão is not known. TP

\*Special thanks to Rui Galopim de Carvalho for the information kindly provided.

## TREMBLER

(Page 34)

*Portugal – second half of the 18th century*

*Cast silver, welded and shaped; clear quartz (rock crystal) and quartz with violet foil*

*H. 3.3 cm x W. 5.6 cm; Weight 13.5 g*

*MR.SC.1.463 our*

*Church of Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*

Offering secular jewellery to statues of saints is an old devotional practice that was very popular during the Baroque era, above all in the deeply-rooted worship of Our Lady under her numerous invocations. Donated as a sign of recognition for graces received or even left through bequests, these pieces were intended to be placed on the actual figure for which they were donated.

For Portugal, the 18th century was a period of exuberance and ostentation supported by the influx of gold and precious stones from Brazil. This was reflected in the brilliance of spectacular combinations of metals and gems, making jewellery one of the most creative arts at the time. The special predilection for hair ornaments resulted in a number of different pieces of notable aesthetic interest.

Among the different and varied objects used to ornament ladies’ hair, tremblers are of particular interest. Hair adornments in gold or silver with varied gemstones, their compositions were plant-based or represented stars, birds, insects and geometric figures, highlighting the importance of naturalism in jewellery design in that century. To further bring out the sparkling effect, these treasures were mounted on mobile and flexible stems, with springs, designed to reflect the light, colour and fire in the gemstones, trembling at the slightest movement, become increasingly magnificent and enchanting (Orey 1995, p. 65).

This silver ornament is shaped like a bird with open wings that appears ready to fly away, perhaps a dove or a peacock, commonly found in jewellery from the second half of the 18th century. The graceful modelling of the bird’s body is emphasised by the remarkable set of clear quartz stones, more commonly known as rock crystals, the transparent colour only interrupted by the eye where the quartz stone has been set with a violet foil.

Despite being one of the most popular pieces of jewellery during the 18th century, following changes in tastes and fashions, tremblers were gradually reused in other pieces, such as brooches, rings or even choker clasps (Falcão 2000, p. 341).

For this reason, the examples found in the Archdiocese of Évora, preserved without significant changes, are important examples for the study of different types of hair adornment. ISP

## BROOCH AND PAIR OF EARRINGS

(Page 36)

*Lisbon – 19th century – second half*

*Pink gold and yellow gold incised, shaped and chased, applied shell*

*Brooch H. 7.20 cm x W. 3.60 cm x D. 1.90 cm Weight 15.10 g*

*Earring (each) H. 4.3 cm x W. 2.4 cm x D. 1.3 cm Weight 4.2 g*

*MR.SC.1.464/1-3*

*Church of Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*

*Marks: VA-L-517 – of Lisbon goldsmith, from the second half of the 19th century (Vidal e Almeida, 1997, vol. I, p. 55).*

A widespread tendency from the mid-19th century was the introduction of natural details in European jewellery, leading to the exploration of new combinations incorporating materials, forms and aesthetic languages into pieces of jewellery, with unique aesthetic effects.

“The [...] search for realism in the figuration of zoomorphic and naturalistic elements sometimes gained such a dimension, in objects from the 2nd half of the 19th century and early 20th century, that [...] actual animals were even used in jewellery” (Sousa 1996, p. 36). An example of this technique is a demi-parure from the Marta Ortigão Sampaio Collection, comprising a tie pin and a pair of earrings that use beetles set in gold.

With regard to the items under consideration, the brooch and pair of earrings combine the use of precious materials in their structure, with the application of shells, natural elements that immediately stand out. “Shells may symbolize purity or the sacred; they may represent sexuality, fertility, renewal and peace. But above all, shells are quite simply objects of great natural beauty, and artists have always been inspired to capture that which is beautiful” (Thomas 2007, p. 101).

The brooch is in the form of vine leaves marked by veins, making the piece even more realistic, on which is set a snail shell, creating a notable contrast in texture, material and colour. The upper loop is decorated with stylised foliage and attached to a small vine branch, both in pink gold, from which two small, facing vine leaves grow. The pair of earrings reproduces the brooch, with slight adjustments, only on a much smaller scale. The arched wire is attached to the upper part and enriched with tiny vine leaves.

It was not possible to identify the goldsmith, but it would have been produced between 1850 and 1900. TP

\*Special thanks to Rui Galopim de Carvalho for the information kindly provided.

## HALF SET

(Page 38)

*Portugal – second half of the 18th century*

*Cast silver, chased; quartz*

*H. 6 cm x W. 5.50 cm x D. 1.40 cm; Weight 26.80 g. (Pendant)*

*H. 4.50 cm x W. 1.60 cm x D. 1.60 cm; Weight 5.50 g. (Earrings)*

*MR.SC.1.468 our*

*Church of Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*

“Based on the artifacts that have survived the transformations of liturgical reforms, the destruction of historical events that affected the heritage of the Church and unavoidable deterioration arising from use and lack of appropriate conservation, there is today still a huge and representative collection that reflects this attitude of praising the Divine through artistic creation and the nobility of materials” (Galopim 2009, p. 30).

An example of this devotional attitude of dedication and sharing, the silver pendant from the church of Nossa Senhora das Candeias, in Mourão, is formed by two hinged sections, set with quartzes with reflective foils and culets painted black. The upper section forms a bow with four loops, joined in the centre under a circular element, and interspersed with small naturalistic details. The lower section comprises a tear-shaped drop, formed by two rows of quartzes, centred by a larger stone.

The earrings also comprise two hinged sections. The upper part is a floral element with eight petals of quartzes with reflective foils and culets painted black, around another larger stone. The lower section is a tear-shaped drop, formed by a row of ten quartzes, surrounding a stone of a shape similar to that of the drop.

The items offered by the faithful to churches used to be placed directly on the hair, ears, neck, fingers, arms or clothes of the statues to which they were given and remained there, but the large number of donations, especially from the 18th century onwards, made this impossible and led to the creation of “treasuries” in many churches and the best ornaments were used during solemn festivities so as that they could be seen by the faithful at least once a year (Falcão 1999, p. 137). TP

\*Special thanks to Rui Galopim de Carvalho for the information kindly provided.

## EARRINGS

(Page 40)

*Portugal – 19th century*  
*cast and chased Gold, set with diamond flakes*  
*H. 9.00 cm x W. 1.80 cm; Weight 14.80 g*  
*MR.SC.1.478 par*  
*Church of Nossa Senhora das Candeias*  
*Mourão*

Earrings can also be found among the large number of devotional objects intended above all for “imagens de vestir” or dressed statues and took a number of different forms at the time. As was the case with many adornments for women, earrings gained a new formal synthesis that transcended the legacy of Baroque and Rococo jewellery and opened the way for the “slimming” that characterised 19th-century designs (Falcão 2000, p. 354).

Although the formal 18th-century model of the “button”, bow and drop was soon to be relaxed or changed, this type of earring could still be found throughout the 19th century, although more stylised. The button or top part became almond-shaped, while the central bow became simpler, with longer and more pendant tips, the drop began to stand out more, becoming tear or pear-shaped, in accordance with the new fashion and the new hairstyles now used by ladies. In addition, the gemstones chosen were severely monochrome, mostly diamonds, white topazes, aquamarines and even colourless glass.

Still used today in devotional processions for Nossa Senhora das Candeias, the earrings analysed here are elongated, comprising three hinged sections, in gold profusely set with polished diamond flakes and small rose-cut diamonds. The top section is almond-shaped, the central section is a bow, a motif inherited from the earlier bow design known as “laça”, and the lower section is a tear-shaped drop, with the lower part mobile and centred by a diamond with a very low table cut. These pieces of popular Portuguese jewellery are known as “à Rei” (king’s style) earrings, a name derived from their shape as a simplification of “à Rainha” (queen’s style), common in jewellery for the nobility in the 18th and 19th centuries and reproduced in regional workshops throughout the country. ISP

## PECTORAL CROSS

(Page 42)

*Portugal – 20th century*  
*Silver gilt, cast, engraved and chased, with applications in gold and silver, a small emerald and diamonds*  
*H. 12 cm x W. 7.30 cm x D. 1.40 cm; Weight 54.70 g*  
*MR.SC.1.523 our*  
*Church of Nossa Senhora das Candeias*  
*Mourão*

Crosses, symbols and instruments of redemption, are the form most common forms of pendants offered to dressed sculptures, for obvious devotional and apotropaic reasons. Their manufacturing techniques include tubes (canevão), cut plate, stamping, filigree and other modern variants, many applying techniques also used in jewellery (Raposo e Abreu 2007, p. 117).

This pendant is in the form of a Latin cross, with trefoil arms and edged with plain half-round moulding. The arms are chased and decorated with swags of flowers. At the intersection is a halo in the shape of an eight-petalled flower, centred by another floral element with four leaves and four petals, the latter set with diamonds; in the centre is a remarkable round Colombian emerald. On the back is a fleuron of the same type, chased and centred by the sacred trigram: IHS.

The arms terminate in threaded spheres, the upper sphere with a suspension ring. By unscrewing these spheres, the hinged back of the cross can be opened, providing access to the interior which contains unidentified relics.

The emerald is a gemstone worthy of mention and less common than diamonds. A stone often associated with the concept of the “garden” due to the veins, fractures and small crystals visible to the naked eye, giving the impression of a miniature garden. Emeralds from Colombia were most commonly used in European jewellery. Despite the discovery of emerald mines in South Africa during the 19th century and then in other regions of the world, such as Zambia, Zimbabwe, Mozambique, India and Brazil, Colombia is still one of the world’s largest producers of this gemstone (Carvalho 2000, p. 55).

The cross can be seen in processions with the statue of the patron saint of the church, Nossa Senhora das Candeias. According to information from the former parish priest Inácio Nunes Branco, the cross was given to Manuel Trindade Salgueiro, Archbishop of Évora between 1955 and 1965, who later gave it to the Chanter Jerónimo de Alcântara, who in turn offered it devotionally to Nossa Senhora das Candeias.

Until he was appointed auxiliary bishop of the Patriarchy of Lisbon at 1941, Manuel Trindade Salgueiro taught at the Seminary and Arts Faculty in Coimbra. He was a journalist and active figure in society and in the academic life of that city and maybe this was why Coimbra

students gave him the cross. He was a great prelate who enjoyed an illustrious reputation in the university chair, the pulpit and Portuguese letters, not only in Coimbra, but also in Lisbon and Évora (Guerreiro 1971, p. 115). ISP

## ST MARGARET OF CORTONA

(Page 44)

*Portugal – 18th century – last quarter*

*Polychrome earthenware*

*H. 180 cm x W. 168 cm*

*MR.SC.2.000-8 azu*

*Church of São Francisco,*

*Mourão*

The panel of St Margaret of Cortona is part of a set of eight figurative panels that explore Franciscan iconography, in the Rococo style, covering the chancel walls in the church of São Francisco, in Mourão.

In this panel, the figure of the Italian saint is painted in cobalt blue and she is wearing a habit held by a rope belt with three knots, symbolising the three vows – poverty, chastity and obedience. She is contemplating a crucifix held diagonally in her hands. Her penitent expression reveals some of her tumultuous life before she arrived in Cortona, where she was accepted into the Franciscans monastery, possibly depicted in the background, on the right of the composition. Living as a sister of the Third Order of Saint Francis, she dedicated her life to penitence and charity. At her side we can see a dog with its right, front paw on a skull, the iconographic representation of an episode in the life of St Margaret, before she entered the Order, when she discovered the body of its master after having followed a dog who showed her where the man was lying. The mixtilinear border of rocaille scalloping in manganese, the plants in green, and the yellow triangular pediment at the top enriched by swag of flowers demonstrate the reappearance of colours in the 19th century. The lower part, centred around a cartouche identifying the saint, is supported by segments of concave pediment on a base decorated with manganese marbling, reflecting a period of liberation of forms, chromatic vitality and ornamental exuberance.

The production of this set of panels may be associated with the Real Fábrica do Rato, the main centre of production at the time. There are countless panels from this factory scattered throughout the country, on religious and secular themes, in the Rococo style and foreshadowing neoclassicism, to be found in churches, palaces and other buildings, mainly commissioned by the post-Pombaline aristocracy.

TP

## CHASUBLE

(Page 46)

*Spain or Portugal – early 17th century*

*Body: brocatelle in crimson, white and yellow silk thread*

*Orphreys and edging: brocatelle in yellow and brown silk thread, with gilt thread*

*Narrow woven braid in crimson silk thread and gilt thread*

*H. 105 cm x W. 71 cm (front)*

*H. 112 cm x W. 107.5 cm (back)*

*MR.SC.1.001 par*

*Church of Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*

Chasuble in brocatelle, with a shaped front and rounded neckline, straight back, slightly rounded at the base. Two types of brocatelle can be distinguished, differing in both colours and ornamentation. The first, used for the body, has crimson and white silk thread contrasting with a yellow ground. The design is organised in an ogival lattice, defined by large leaves, apparently stylised acanthus leaves, which surround two-handled vases. The vase contains a showy plant arrangement, with numerous stems and small flowers; the intersections of the lattice are filled with a floral element, surmounted by a motif similar to a lotus flower, common in the ornamental language of the 16th century and subsequently replaced by the crown. The edging and orphreys use a brocatelle of mainly yellow silk, with gold thread appearing in the lattice pattern, giving the cloth an elegance similar to many brocades from the period. Although it is difficult to discern the decoration in these fields, since the chasuble is not in the best state of repair, an ornamental structure of large dimensions can be seen, in a vertical pattern, probably formed by trunks with rolled and heart-shaped leaves, together with swollen fruits. All the fields on the pieces are edged with a woven braid, harmoniously combining the shades of silver and crimson.

Considering the technique and ornamental language, we could attribute this chasuble to Spanish workshops, although exact origins cannot always be identified, since the great moment of the Spanish textile industry was short-lived and master weavers were soon dispersed into neighbouring countries. Despite the economic apogee of the early 16th century, the reign of Philip II was marked by political and economic upheaval, and in the early years of the following century, the first signs of ruin appeared in the sector. Some commercial and manufacturing activities were limited by the growing influence of powers such as England and Holland, others were diminished by a lack of funds and by the emigration of craftsmen chased away by religious struggles. Some of the best masters from Toledo took refuge in the south, less affected by the crisis, or emigrated to Portugal. With the high cost of raw materials, Spanish weavers could no longer compete

with Italian production and they began to make poorer cloth and to mix silk with cheaper fibres, reducing both the quality and the quantity of goods manufactured (Palma 2013, p. 90). ISP

## CHASUBLE

(Page 48)

*Spain – late 16th century*

*Body – brocatelle in yellow, white and green silk thread*

*Orphrey – plain cut velvet, in green silk thread*

*Braid with a short fringe, in yellow and green silk thread*

*H. 111.50 cm x W. 68 cm (front)*

*H. 114 cm x W. 72 cm (back)*

*MR.SC.1.002 par*

*Church of Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*

A vestment that symbolically represents the essence of Christianity, the chasuble is derived from the Roman *paenula*, a common garment for protection against the elements, generally made from thick cloth and having an ample circular shape. To facilitate the movements of the celebrant, its format and size were constantly changed, transforming the ample and majestic chasuble into the ornament we know today (Aribaud 1998, p. 182).

Chasuble with a shaped front and deep V-neckline, wide straight back, slightly rounded base, with a body in two-coloured brocatelle, orphreys in plain green velvet, without any decoration. The ornamental structure of the brocatelle, a very popular cloth in the Iberian Peninsula during the second half of the 16th century and throughout the 17th century, is an ogival lattice formed by lanceolate leaves, their tangents filled with floral motifs, similar to lotus flowers. Within the lattice are pine cones with half-lozenge-shaped scales, framed by elliptical compartments and enveloped by ogee borders and arabesques.

In addition to solid curved lines, large and free from any ornamental elegance, other elements reveal its origin in the Spanish textile industry - the insistence on certain themes that other countries did not use as repeatedly and whose Moresque or Iberian origins are clear. Common Spanish themes included ornate pine cones, flat pomegranates with a stiff crown, spherical thistles and full-leaved artichokes. It was the pine cone that provided the workshops of Toledo with the fundamental motif for their beautiful velvets and brocatelles, immortalised by Bronzino in the portraits of Eleonora di Toledo, by El Greco in the *Burial of the Count of Orgaz* or in Zurbarán's *Mass of Fray Pedro de Cabañuelas*. Framed by elliptical compartments and edged by curved leaves, the pine cone can be considered typically Iberian in Zurbarán's painting, in which he simply copied one of the many brocatelles of the

period; and is covered in borders and arabesques in the velvets that inspired Bronzino (Bastos 1954, p. 38). Like no other motif, the pine cone was one of the secrets of the Spanish technique, never copied or used with such perfection by other countries. ISP

## CHASUBLE

(Page 50)

*Portugal – second half of the 18th century*

*Figured and brocaded fabric in polychrome silk thread on a cream ground*

*Woven braid*

*Lining – linen taffeta*

*H. 113.50 cm x W. 65.50 cm (front)*

*H. 113.50 cm x W. 70 cm (back)*

*MR.SC.1.004/1 par*

*Church of Nossa Senhora das Candeias*

*Mourão*

The ultimate vestment of a priest, the chasuble was generally made from rough cloth in the form of a large circle, that covered the whole body. Although it was first used in liturgical celebrations in 742, when it was common to all ministers of the church, given its high cost, some clergymen gradually renounced its use and in 835 it became exclusive to priests, who received it on their ordination.

Chasuble with a cut-away front and V-shaped neckline, with a straight back slightly rounded at the base. The body and orphreys are in a figured cloth brocaded in polychrome silk thread on a cream ground, with decoration of dense naturalistic style; a woven braid in cream silk thread decorated with lozenges and zigzag ribbons defines the orphreys, outlines the neckline and edges the vestment.

The cloth is covered with tangles of bare roots, accompanied by bunches of stems of different sizes, topped with flowers, mostly peonies and roses, accompanied by varied foliage. The ornamental language and palette of colours used give this cloth the lightness, vivacity and also frivolous character of 18th-century French silks.

Abandoning the highly unreal motifs, excessive proportions and riotous lines of rocaille, the style that spread during the reign of Louis XVI was marked by lightness of colours and the natural proportions of the designs. Just as the Louis XV style had found its most original and perfect expression in Jean Pillement, the Louis XVI style also achieved utmost beauty with Philippe de Lassalle (1723-1804), the greatest textile designer of his time: designer, painter and manufacturer. Not because he created new motifs or decorative elements, but simply because he reinterpreted existing themes with a sensitivity and strong lines and colours like no other artist had before. Observing nature with a tremendous notion of volumes and colours, Lassalle



transmitted this to his designs without any loss of movement and with an intense realism and nuances that led many of his creations to be described as “astonishing festivals of colour” (Bastos 1954, p. 51). He never used gold or silver thread in his fabrics, three shades of each colour were sufficient for him to create light, shade and relief. Among the many cartoons he created, particularly celebrated were the animal and floral series. According to Carlos Bastos, his interpretation of flowers challenges all critics. He was able to astonishingly make flowers both natural and ornamental, as if they had just been picked from the garden, fresh and with all their bright colours. ISP

## MEDAL

(Page 52)

Italy (?) – 18th century

Moulded, cast and gilt metal

H. 3.7 cm x W. 2.4 cm x Weight 4.90 g

MR.SC.1.001 odv

Church of Nossa Senhora das Candeias

Mourão

Inscriptions:

S. MICHAEL ARCHAN[angelus] (obverse)

ANGELVS CVSTOS (reverse)

Octagonal medal with the obverse centred by an effigy of St Michael the Archangel, represented with a drawn sword in his right hand and scales in his left hand, with Satan subdued under his feet. The reverse is centred by an image of a Guardian Angel, who assists and protects a soul, in the form of a child.

The most popular of all archangels and considered the defender of Souls in Purgatory, St Michael is normally presented as a warrior, wearing a short tunic and armour (Réau 1999, p. 67). The *Princeps Militiae Angelorum* is commonly depicted iconographically with open wings in a confrontation with Evil, his sword ready to strike the final blow to the Devil lying at his feet, in this case represented by a dragon. This is one of the oldest and most common themes in Art, inspired by the *Book of the Apocalypse* (Ap 12.7-12). In addition, the presence of the scales refers to another of his functions: it is St Michael who weighs the actions of souls and sets them on the right path, in the transition from Purgatory to Paradise. Normally, although not in this image, the higher dish of the scales contains a dead soul while the lower dish contains a small devil, representing the bad actions of the human soul (Falcão 2000, p. 298).

As this is a protective medal, it is not unusual for the reverse to present the figure of a Guardian Angel, or custodian, in accordance

with the Latin inscription. Intermediaries between God and believers, these angels are the guardians of human souls, showing them the divine rules; invisible witnesses of their deepest thoughts and of their good or bad, clear or concealed actions, they guide men to righteousness and salvation.

Objects of popular devotion, medals of this type, acquired and blessed at numerous Catholic sanctuaries, nurtured spirituality and faith in divine power and in the intercession of the saints with God. ISP

## ST MICHAEL AND THE SOULS

(Page 54)

Portugal – 17th/18th century

Oil on canvas

H. 245 cm x W. 231.5 cm

MR.GR.1.001 pin

Church of São Brás

Granja

In one side of the parish church of Granja is a chapel dedicated to the “Holy Souls (privileged by the Pope)” containing a “Classical-Mannerist” retable from the first quarter of the 17th century that has in its centre a “large canvas of the Souls in Purgatory, which replaces the original painting on board on the same theme and is from the same period” (Espanca 1978, p. 191). It is accompanied, on a lower level, by a predella comprising five oil paintings on wood representing the following saints with their usual attributes: St Apollonia, St Andrew, the Holy Face held up by angels, St Peter, St Agatha. The wall in the chapel show signs of similar paintings, considerably faded, with the difference that it is St Francis who redeems and intercedes for souls to Our Lady.

This theme and its central figure – the archangel St Michael, “the heir of Anubis and of Hermes psychopompos, who hold the scales (...)” with “souls represented by small naked figures that express confidence or anxiety” (Réau 2000, p. 765) and souls burning in the fire or rising to heaven, were very popular in Christian art, especially during the Counter-Reformation period. It was therefore in the second half of the 16th century that the theme gained new impetus and iconographic independence throughout the Catholic world, within and outside Europe (Gonçalves 1959).

As is usual in this type of representation, the painting has three planes. In the lowest plane are souls in Purgatory, in the intermediate plane is the painting’s central figure, St Michael, weighing souls on scales, and in the upper plane, Christ Resuscitated is flanked by the Virgin, St John the Baptist and the Apostles. In the lower part, in the midst of flames, are various figures with only the upper part of

their bodies visible, among whom we can distinguish a king with a crown, a pope with tiara, a nun wearing a habit and various male and female figures in supplication. On each side of the intermediate plane, kneeling on a cloud, are angels who retrieve souls from Purgatory. In this intermediate level, in the centre, is St Michael, a larger figure who raises a flaming sword in his left hand and holds in his right hand the scales on which are the souls that he is weighing. Behind St Michael, on a horizontal line almost the entire width of the painting, is a long table, from which, at each end, an angel gives souls the objects lying on the table – white tunics and palm leaves. Also either side, in an upward curve, the souls that have been saved, wearing the tunics and holding the palm leaves between their hands clasped in prayer, rise to heaven. In the upper level, in the centre is Christ triumphant, seated and with the Cross, blessing with his right hand and flanked by the Virgin Mary kneeling at his left and St John the Baptist at his right, distinguished by the tunic of skins that he is wearing. The model followed here is that of contemporary paintings and engravings, in which the Mother of Christ and other saints, assisted by angels, intercede for the “Church that suffers” (Mâle 2001 p. 64-70). At the sides, distributed in two groups, are the Apostles, one of whom is identifiable at St Peter, holding the keys of Heaven, while St John the Evangelist appears with a chalice in his hand, his attribute.

Despite repainting and problems of conservation, this large painting remains a fine example of economic and social power and, obviously, of the Catholic spirituality and artistic taste that the brotherhoods of the Souls achieved in Portugal in the 17th and 18th centuries. JM

## OUR LADY OF LIGHT

(Page 56)

Portugal – 15th/16th century

¾-length sculpture, hollowed back, polychrome limestone

H. 67 cm x W. 25 cm x D. 21 cm

MR.LU.2.006 esc

Church of Nossa Senhora da Luz

Aldeia da Luz

Following the great expansion of the veneration of Our Lady during the Middle Ages, the number of feasts and invocations increased significantly, illustrating her growing importance and central role throughout the Church’s doctrine. In the municipality of Mourão there was a special devotion to the feasts of the Presentation of Jesus in the Temple and the Purification of Our Lady (Lv 12; Luke 2:21-40), both in the parish church dedicated to Nossa Senhora das Candeias and in Aldeia da Luz, associated with the statue and Shrine dedicated

to Our Lady of Light. The general concept that Mary is *truly a light showing us the paths of salvation* (Carvalheira 1988, p. 189) is strengthened in the words of Friar Agostinho de Santa Maria (1718, p. 240) who classified her as the *Light that illuminates at all times, and, that we see today in the world, ☽ is born to illustrate it, ☽ to destroy its shadows dawns all radiating, like the Aurora, beautiful as the moon, ☽ chosen like the Sun*. Legend has it that Our Lady appeared miraculously to the cowherd Afonso Anes, determining the exact location for the construction of a chapel in her honour, precisely over the tree that sheltered this statue of the Virgin. Thus, according to tradition, the high altar is on the site of that tree which remained in a hole in the ground and was eventually taken away as relics by pilgrims. The feasts in honour of Our Lady of Light are documented in the Memórias Paroquiais (MP 1758) as being held annually on the second Sunday in September, with four solemn feasts with a mass and sermon, mention also being made of its importance as a very popular centre of pilgrimage in the regional context, encouraging the devotion of the residents of Mourão, Reguengos and São Marcos do Campo in particular.

Túlio Espanca (Espanca 1975, p 188) suggested the late 15th century as the probable date of the construction of the church, classifying the sculpture as a *valuable piece of Gothic statuary undoubtedly related to 15th-century production in the Batalha region, which has not been confirmed*. In any event, its composition follows a scheme common to statues from that period, namely the presence of a crown on her uncovered hair, a sweet expression on her face and, above all, the way her right hand supports the foot of the Child. Sitting in profile with his face turned to the viewer, in this case, the Child Jesus holds the round neckline of Our Lady’s gown with his hands. Even so, in general terms, the figure omits the habitual tilt of the hip, fluidity of drapery or characteristic way the pointed shoes emerge under the skirt of the gown. SN

## HOLY MOTHERS

(Page 58)

Portugal – 17th/18th century

Sculpture in the round (probably ¾ with flat back), polychrome wood (repainted)

H. 74 cm x W. 44 cm x D. 38 cm

MR.LU.2.007 esc

Church of Nossa Senhora da Luz

Aldeia da Luz

The representation of one of the possible *Terrestrial Trinities* as a way of demonstrating the generational bond between these three figures – the grandmother, mother and child –, was formally configured from the 14th century and popularised, particularly in the next

two centuries, under the designation of the Holy Mothers, or Virgin and Child with Saint Anne. Apart from recognition of the holiness of St Anne, above all thanks to her extraordinary maternity, it appears to derive from an extension of the dogma of the Immaculate Conception in which, like Jesus, Mary was also conceived without sin, which required the creation of compositional arrangements to demonstrate this “symbolic affinity based on the dogma of the Incarnation” (Maurício 2000, p. 256). The solutions found to overcome the numerous difficulties underlying the iconographic transposition of the theme generally involved the use of a more hieratic figurative type, based on the vertical superimposition of the figures, of which no example has been recorded in this Archdiocese, or a more horizontal arrangement of the figures, based on St Anne seated<sup>1</sup>, in accordance with a model generalised from the 15th/16th century. In this sculpture described by Túlio Espanca (1975) as a *Baroque work, popular and archaistic, from circa 1600*, St Anne seated holds in her right hand an open book and, on her left leg, Our Lady also seated, who in turn holds Child Jesus standing, leaning against her body and facing forward. This statue, visually damaged by repainting and the passage of time, immediately shows us a gradation of the figures according to age, largely achieved through the clear lack of proportion of the “Holy Mothers”, the Virgin considerably smaller, although they are both adults, the difference in age also demonstrated by the wimple used by St Anne. An interesting detail of this group, characterised by a certain formal and compositional severity, derives from the desire to emphasise to family bonds that join them, marked both by how the Child rests his foot on his mother’s hand, which lies in her lap, and in the tips of St Anne’s fingers that appear behind Jesus’s naked body, suggesting that she is embracing Mary, in a gesture repeated by Mary with her fingers appearing on the flank of the Child, whose arm crosses his chest to touch her fingers with his hand. SN

<sup>1</sup> Although this is not imperative, as shown in the group from Vimieiro, inventoried under no. AR.VI.1.008 esc

## ALMS DISH

(Page 60)

*Northern Europe (Flemish-German origin) – 16th century*

*Alloy (brass), hammered, repoussé, engraved, punched*

*H. 5 cm x D. 40 cm*

*MR.LU.1.003 ali*

*Church of Nossa Senhora da Luz*

*Aldeia da Luz*

Circular alms dish, with wide convex rim, decorated with punched motifs. In the concave centre is a circular medallion with a raised de-

piction of the Immaculate Virgin with the Child, presenting some of her usual attributes – a crown of stars, standing on a crescent moon, and with a sceptre in her left hand; the Child seated on her right holds a globe (?). They are surrounded by a halo with arrow-shaped rays. The composition is framed by a first frieze, between half-round moulding, with small naturalistic engraved details, and a second frieze on which some Gothic letters can be identified. The side of the bowl is decorated with twisted segments.

The dish has three orifices in the rim, forming a triangle, which suggest that it may have been used as a scale dish.

Among the “metal utensils of northern Europe [...] are the so-called ‘Nuremberg Dishes’ in hammered and embossed brass, a process that was used from 16th century” (*Os pratos de Nuremberga* 1965, p. 11), although there were several centres of production of this type of hammered metalwork (several cities in north France, Flanders, north Netherlands, and Germany).

The most common decorative details in the centre of alms dishes in the Archdiocese of Évora are biblical episodes such as *Adam and Eve in Paradise*, the *Sacrifice of Isaac*, the *Annunciation*, and others such as *St George fighting the Dragon*, classical (mermaids) or naturalistic medallions. The only dish inventoried similar to this one is from a rural parish of Évora. The source of inspiration would inevitably have been northern European engravings and in this case the portrayal can be compared, since it has various similarities, with an engraving by Albrecht Dürer, the *Virgin and Child*, dated 1516.<sup>1</sup>

Throughout the 16th century, the flourishing trade between Portugal and certain cities in Flanders, including Bruges and later Antwerp, meant that large quantities of brass plates, basins and candlesticks were purchased, which is the reason why a considerable quantity of these pieces have survived to the present day and their use is recorded in paintings from that period and inventories resulting from episcopal visitations. JM

<sup>1</sup> Online collection of the *British Museum*, engraving with the inv. number E,4.82. Available at: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=764643&partId=1&images=true&people=77512&technique=17390&page=4](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=764643&partId=1&images=true&people=77512&technique=17390&page=4) [Retrieved on 30 November 2014]

## THURIBLE

(Page 62)

Portugal – late 16th century

Cast, raised, incised, shaped silver

H. 23.5 cm (86.50 with chains) x D. 13 cm; Weight 1,296 g.

MR.LU.1.001 our

Church of Nossa Senhora da Luz

Aldeia da Luz

Thurible in a classical style, designed on a central plan and with an impressive architectural finial in the form of a dome, the only thurible of this type recorded to date in the sacred silverware collections of the archdiocese.

The lower section has a raised circular foot, decorated with a frieze of acanthus leaves, followed by a plain truncated-cone pedestal and a flattened hemispherical firepot, decorated with raised gadrooning set in “*ferronnerie*” surmounted by ogee arches alternating with round arches. This is followed by an incurved band and projecting moulded rim with three scrolls attached through which the suspension chains run.

The upper part consists of a centralised and symmetrical architectural structure, with two levels – the lower level comprising windows, between pilasters and projecting columns, surmounted by scallop-shell semi-domes. In the centre of the windows are sets of three rectangular fenestrations and there is a plain, moulded entablature separating the two levels. The upper level has a domed cover decorated with a grid pattern and is surmounted by a lantern to which a suspension ring is attached. The angles of the entablature are adorned with pinnacles topped with spheres, with orifices through which the chains run.

The chains converge at a circular guard with a raised centre, decorated with small round elements and foliage.

The naturalistic decoration of the firepot and guard (both from a later date, stylistically closer to the 17th century) together with the classical architectural features, introduced into Portuguese silverwork in the first decades of the 16th century, give a certain hybrid touch to this piece, mixing architectural and decorative elements, which is not unexpected given its chronological framework (Caetano 2012, p. 63-67).

Also notable is the influence of engravings and treatises on silverwork from the period. Possible sources of inspiration include Vitruvius's *De Architectura* (1st century BCE), the architectural treatises of Diego de Sagredo, *Medidas del Romano* (1526), the *Four Books of Architecture* (1570) by Andrea Palladio and, among examples of buildings, the harmonious early 16th-century Tempietto designed by the Italian architect Bramante (1502). JM

## INCENSE BOAT

(Page 64)

Portugal – last quarter of the 17th century - early 18th century

Cast silver, shaped, chased, punched and repoussé

H. 14 cm x L. 20 cm x W. 7.5 cm; Weight 593.8 g.

MR.LU.1.002 our

Church of Nossa Senhora da Luz

Aldeia da Luz

The ship (or boat) has had a special meaning since the earliest years of Christianity, representing the Church sailing through time and obstacles, leading the faithful to Salvation and also being associated with scenes from the bible (Noah's Ark) and gospels. The incense boat is a religious artefact of common use in parishes and it can be briefly defined as a boat-shaped receptacle, generally in silver or brass, that is used to store the grains of incense used in the thurible, with which it frequently forms a set.

This example has a circular foot with a plain rim, raised and decorated with a frieze of acanthus leaves against a punched ground. The short truncated-cone stem is decorated with ovals, terminating in a disk below the container. This container is shaped like a galleon with prow in ogee profile and rectangular stern. Its hull is decorated with imitation planking, with two hawse-holes, separated by the keel. On the port and starboard sides are rigging attachment points. At the prow, the keel is notable for the figurehead representing a winged mythological animal, probably a griffin, a figure that symbolically represents valour and vigilance and even the “twofold nature – human and divine – of Christ” (Feuillet 2005, p. 73). The prow and stern castles have a double row of pierced arches and gunwales, giving a touch of greater realism. In the middle section of the cover is an imitation of a hatch to access the interior of the ship. The hinged stern castle acts as the lid of the incense boat. The spoon, generally attached to the incense boat by a chain, is missing in this case.

The vessels represented by incense boats follow models, with varying degrees of naturalism, of ships associated with the Portuguese voyages of discovery and expansion – naus, caravels and, later, from the 16th century, galleons, the ultimate Portuguese warship throughout the 16th and 17th centuries. This incense boat, one of the most important articles in the collection of Luz parish church, due to its age and iconography, displays the schematic structure of a contemporary ship of somewhat doubtful identification, since “even at the time the distinction was not clear and in documents the same ship was frequently referred to as both a galleon and a nau” (Domingues 2006, p. 55-58).

To sum up, this piece demonstrates the skill of the unknown silver-smith, a concern to reproduce features of ships of the period, and also a concern to combine the functions of liturgical object and the imaginary associated with the ocean voyages in which Portugal was a pioneer. JM

## INSIGNIA

(Page 66)

Portugal – first half of the 19th century

Cast silver, chased and shaped, partially gilded; white and blue enamel, colourless beryls and topazes

H. 5 cm x W. 2.90 cm x D. 0.90 cm; Weight 17.60 g

MR.LU.1.280 our

Parish Church

Aldeia da Luz

For Portugal, the 18th century was a period of exuberance and ostentation supported by the influx of gold and gemstones from Brazil, used not only to satisfy the whims of the nobility, but also to exalt rituals and members of important institutions in Portuguese society. This is the case of the Military Orders of Christ, Santiago, Avis, Malta and Nossa Senhora da Conceição, and their insignias, in the form of jewellery of the highest quality, began to be included in the repertoire of adornments of an eminently hierarchical and worldly society.

The great popularity and continuous display of insignias or habits, as they were known at the time, led jewellers to transform these adornments into magnificent pieces, covered in stones, with variations in fashions reflected in the design of each jewel (Orey 1995, p.53).

A beautiful example of a religious badge, this insignia of a knight of the Order of Nossa Senhora da Conceição, founded by Dom João IV in 1819, has a silver mount, comprising two hinged sections, on which topazes and beryls appear side by side in such a way that their differences are almost imperceptible (Carvalho 2006, p. 56). The upper section is in the form of a bow with a round stone in the centre and is set with colourless topazes, secured by small prongs, with reflective foil and painted culets. The round lower section, set with colourless beryls or goshenites, resembles a small flower with pointed petals. In the centre is the actual insignia itself, surmounted by the royal crown and comprising a seven-pointed star, enamelled in white, with gold rays on which are set nine identical small stars. In the centre, on a matt gold ground, are the polished gold initials of the angelical salutation and around the circumference, on a light blue enamelled border, are small gold stars; normally this field would have the legend “Padroeira do Reino” (Patron Saint of the Kingdom), which is absent from this piece.

Although diamonds were the stone of choice for jewellery, it was difficult to resist the appeal of the new stones, with a similar effect but at a lower cost. Topazes, chrysoberyls and rock crystals now replaced them, invading necklaces, rings and pendants, brooches and other objects of adornment (Orey 1995, p. 54). ISP

## ROSARY

(Page 68)

Indo-Portuguese – 17th century

Cast silver, incised; cut amber

L. 120 cm

MR.LU.2.003 our

Church of Nossa Senhora da Luz

Aldeia da Luz

The patron saint of the parish church of Aldeia da Luz has the “most noble vestments and mantle from pious offerings, as well as admirable jewellery” (Espanca 1978, p. 188), including this rosary of rare beauty, offered by a worshipper at an unknown date.

The rosary comprises cut amber beads, pierced with cylindrical holes and appearing in two sizes – six larger beads corresponding to the Lord’s Prayer and forty-seven smaller beads corresponding to the Hail-Marys, all set on a silver chain. The end is formed by twisted silver wire with the tips turned in spirals, from which hangs a stylised cross, also in amber, with a band of silver shaped and decorated with incised motifs. The ends of the arms are decorated with silver filigree elements. The termination is a passementerie tassel.

Of the rosaries in the Archdiocese made entirely or partly from amber, this is the most remarkable “for the sizes of the beads, sometimes the size of walnuts” which is rare, their colour being a “dark reddish only apparent and restricted to the surface, being the result of the material’s reaction to lengthy exposure to sunlight” (Carvalho 2006, p. 78-79) which is evidence of its continuous use/display and age. Also Indo-Portuguese work, although with more sophisticated silverwork than this piece and smaller beads, is a rosary in the parish church of Vila Alva, in the diocese of Beja (Falcão 2000, p. 316-317).

After the arrival of the Portuguese in the Orient in the 16th century, a new chapter opened in the gemstone and jewellery trade, and the city of Goa played an important role, since it was in this Portuguese possession that amber arrived from the Maldives and the kingdom of Pegu (Burma) to be sold and worked by Portuguese or Indian jewellers or cutters. It was a world of sumptuous materials that were used to make a wide variety of non-religious and devotional jewellery from a place that, as described by Garcia de Resende in *Miscellanea...*, was rich and had in it “all abundance / of apples, cloves, cinnamon, / nutmeg, ginger in abundance, / & pepper that it produces, / that fill the world with it, / amber, musk, tincal (...)” (Resende 1554, p. 25). JM

## DALMATIC

(Page 70)

Portugal (?) – 19th century

Body – figured cloth in polychrome silk thread, on brown silk ground

Orphreys and sleeves – beige silk damask

Fringed braid – yellow and blue silk thread

Lining – linen taffeta

H. 120 cm x W. 150 cm

MR.LU.2.002/2 par

Shrine of Nossa Senhora da Luz

Aldeia da Luz

The dalmatic can be described as a tunic with wide sleeves, falling to the knees. Its name is a probable indication of its origin – a similar item was used by slaves from Dalmatia, from where young Roman patricians brought it in the late 2nd century (Alarcão and Seabra 1993, p. 59). Three hundred years later, the Roman church adopted the dalmatic as the insignia of the Pope himself and later it honoured bishops and priests. Bishops still wear a dalmatic in pontifical masses and it may also be used by deacons. To facilitate the user's movements, the dalmatic was changed from long and narrow to short and wide, maintaining the wide sleeves; side slits were cut, increasingly deep until they reached the sleeves. Without seams, the dalmatic become open at the sides.

This vestment is trapezium-shaped, open at the sides, with straight wide sleeves. Orphreys and sleeves in damask, currently without any obvious decoration, although this could not be checked in detail due to the condition of the garment. The body is made from a figured cloth of some quality, decorated with successive and repeated horizontal bars, differentiated by the colours used, and comprising a lozenge-shaped lattice formed by bare branches, containing large flowers that contrast with other very small flowers.

Although this is not a piece of extraordinary technical or decorative quality, this dalmatic and the set of which it is a part are a unique case in the Artistic Inventory of the Archdiocese of Évora and it raises many questions. It may have been manufactured in Portugal, perhaps during the last years of production of the Royal Silk Factory, however its ornamental language resembles that produced in France in the early 18th century, while the rigidity and symmetry of both the lines and the details of the design recall classic old forms. ISP

## CHASUBLE

(Page 72)

France – 18th century

Figured fabric in polychrome silk thread on a beige ground

Woven braid – twisted gilt thread with yellow silk core

Lining – pink linen taffeta

H. 90 cm x W. 56 cm (front)

H. 115 cm x W. 73 cm (back)

MR.LU.2.003/1 par

Shrine of Nossa Senhora da Luz

Aldeia da Luz

Silk cloth has been appreciated since antiquity, a symbol of dignity and royalty, attractive not just because of its brilliance but also because it is light and durable, although more expensive than common fabrics. In addition to the Orient, France also played an important role in the international silk industry, especially Lyon, where it became established and prospered under the encouragement of Henri IV. This cloth was intended above all for the court and members of the clergy, the group to which this chasuble belongs.

Chasuble with a shaped front and deep V-neckline, wide and gently round back, in figured cloth with polychrome silk thread on a beige ground; a woven braid in gilt thread defines the orphreys, outlines the neckline and edges the whole vestment. The cloth is decorated with varied foliage of different sizes, some forming wavy lines, perpendicular to each other, scattered with bright flowers, berries and clusters of grapes. There are also large sea shells or conchs, from which exuberant naturalistic arrangements of flowers and leaves sprout.

While most French designers of the 18th century continued to develop decorative motifs in accordance with ideals of classical balance, others, more irreverent and bold, modelled shell shapes and brackets in curves, the centres of which flouted traditional rules, giving the pattern that unexpected asymmetry full of fantasy sought after by excessive *rocaille*, and which became one of the most curious and original forms of decorative expression (Bastos 1954, p.49).

A master and precursor of this current, the young Jean Pillement (1728-1808) provided the weavers of Lyon with singular designs that harmoniously combined some of the motifs of *rocaille* with Chinese elements – architecture, figures and unreal and exotic naturalistic details. Pillement transmitted a springlike lightness of touch, colour, grace and imagination that no other designer could equal to these *chinoiserie* fabrics, acclaimed throughout the world. ISP

## RECURSOS ELETRÓNICOS I ELECTRONIC RESOURCES

CAETANO 2006

Joaquim Oliveira Caetano – “Virgem com o Menino”. [Em linha]. *Roteiro Magnificat Maria*. Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora. Évora: Fundação Eugénio de Almeida. [Consultado em 12 janeiro 2014]. Disponível em <http://www.inventarioevora.com.pt/roteiro.html>.

CHEETHAM 2005

Francis Cheetham – *English Medieval Alabasters: With a Catalogue of the Collection in the Victoria & Albert Museum*. [Em linha]. Woodbridge: The Boydell Press. 2005. [Consultado em 12 janeiro 2015]. Disponível em [http://books.google.pt/books?id=Wx73-i9HJ-oC&pg=PA7&lpg=PA7&dq=English+Medieval+Alabasters%3A+With+a+Catalogue+of+the+Collection+in+the+Victoria+and+Albert+Museum&source=bl&ots=QZWY0aE53z&sig=hfH\\_JTdZEWw-tyjfwCOdbGOTsUQ&hl=pt-PT&sa=X&ei=Qmx4VNysN8rWapTnqogC&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](http://books.google.pt/books?id=Wx73-i9HJ-oC&pg=PA7&lpg=PA7&dq=English+Medieval+Alabasters%3A+With+a+Catalogue+of+the+Collection+in+the+Victoria+and+Albert+Museum&source=bl&ots=QZWY0aE53z&sig=hfH_JTdZEWw-tyjfwCOdbGOTsUQ&hl=pt-PT&sa=X&ei=Qmx4VNysN8rWapTnqogC&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

DURER 1516

Albrecht Dürer – “Virgin and Child standing on a crescent moon with a crown of stars and a scepter”. *Collection online*. [Em linha]. [Consultado em 30 novembro 2014]. Disponível em [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=764643&partId=1&images=true&people=77512&technique=17390&page=4](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=764643&partId=1&images=true&people=77512&technique=17390&page=4).

FERNANDES 2005

Carla Varela Fernandes – “Vida, fama e morte. Reflexões sobre a coleção de escultura gótica do Museu Arqueológico do Carmo”. [Em linha]. In ARNAUD, José Morais; FERNANDES, Carla Varela (coord.). *Construindo a Memória: as Coleções do Museu Arqueológico do Carmo*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses. Disponível em [https://www.academia.edu/4865543/Vida\\_fama\\_e\\_morte\\_Reflex%C3%B5es\\_sobre\\_a\\_colec%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_escultura\\_g%C3%B3tica\\_do\\_Museu\\_Arqueol%C3%B3gico\\_do\\_Carmo](https://www.academia.edu/4865543/Vida_fama_e_morte_Reflex%C3%B5es_sobre_a_colec%C3%A7%C3%A3o_de_escultura_g%C3%B3tica_do_Museu_Arqueol%C3%B3gico_do_Carmo)

GOODIER 1959

Alban Goodier – “St. Margaret of Cortona: segunda Madalena”. In *Santos Livros para Pecadores*. [Em linha]. New York: A divisão de Doubleday & Company, Inc. 1959. [Consultado em 12 janeiro 2015]. Disponível em <http://www.ewtn.com/saintsHoly/saints/M/stmargaretofcortona.asp>

MEMÓRIAS PAROQUIAIS 1758

ANTT. Memórias Paroquiais: *Dicionário geográfico de Portugal* [Em linha] - vol. 13 (1758) d. 72. [Consultado em 10 agosto 2014]. Disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4239932>

PÉREZ SANTAMARIA 1990

Aurora Pérez Santamaria – *Aproximacion a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino*. [Em linha]. [Consultado em 12 dezembro 2014]. 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)

SALDANHA 2013

Nuno Saldanha – “São Tomás de Aquino”. 365 Dias, 365 obras. [Em linha]. [Consultado em 28 janeiro 2014]. Disponível em <https://www.facebook.com/BensCulturais>

SANTA MARIA 1718

Fr. Agostinho de Santa Maria – *Santuário Mariano (...)*. [Em linha]. Lisboa: Oficina de António Pedrozo Galvão, 1718, Tomo VI. [Consultado em 2 dezembro 2014]. Disponível em <https://archive.org/stream/santuariomariano06sant#page/240/mode/1up>

## BIBLIOGRAFIA I BIBLIOGRAPHY

ABREU 2007

Alberto A. Abreu – *O Ouro Tradicional de Viana do Castelo – da Pré-história à Actualidade*. Viana do Castelo: Camara Municipal de Viana do Castelo; Museu Nacional de Arqueologia, 2007.

ALARCAO; SEABRA 1993

Teresa Alarcão; José Alberto Seabra – *Imagens em Paramentos Bordados: séculos XIV a XVI*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1993. ISBN 972/95775/7/9.

ARIBAUD 1998

Christine Aribaud – *Soieries en Sacristie: Fastes liturgiques: XVII-XVIII siècles*. Paris: Somogy Éditions D'Art. 1998.

BASTOS 1954

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

BLUTEAU 1721

Rafael Bluteau – *Vocabulário português e latino (...)*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus 1721, 8 vol.

BORGES 2013

Artur Goulart de Melo Borges – “Coroa”. In *Arte Sacra no Concelho de Campo Maior*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2013.

CARVALHO 2006-2009

Rui Galopim de Carvalho – *Pedras Preciosas na Arte e Devoção: Tesouros Gemológicos na Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2006.

– “Gemas e outras Pedrarias nas Alfaias Religiosas do séc. XVIII”. In SOUSA, *Gonçalo Vasconcelos e - Actas do II Colóquio Português de Ourivesaria*. Porto: CITAR, 2009.

CAETANO 2012

Joaquim Oliveira Caetano – “III. A Microarquitectura. O uso da decoração arquitetural na ourivesaria portuguesa”. In PIMENTEL, António Filipe (coord.) – *A Arquitetura Imaginária: Pintura, Escultura, Artes Decorativas*. [s.l.]: Museu Nacional de Arte Antiga/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

CARVALHEIRA 1988

José do Vale Carvalheira - *Nossa Senhora na História e devoção do Povo Português*. [s.l.]: Edições Salesianas, 1988.

DOMINGUES 2006

Francisco Contente Domingues – *Navios Portugueses dos Séculos XV e XVI*. [s.l.]: Câmara Municipal de Vila do Conde, 2006.

ESPANCA 1975-1978

Túlio Espanca (coord.) – *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Évora: Zona Norte: Concelhos de Arraiolos, Estremoz*. Vol. M. Lisboa: Academia Nacional de Belas – Artes, 1975.

– *Inventário Artístico de Portugal - Distrito de Évora: Zona Norte*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1978. Vol. I.

– *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: Academia Nacional de Belas-Artes, 1978.

FALCÃO 1999-2000

José António Falcão – “Trémulo”. In *Rosa Mystica: Nossa Senhora da Arte do Sul de Portugal*. Regensburg: Schnell und Steiner, 1999.

– “57. Terço”. In FALCÃO, J. António (coord.) - *Entre o Céu e a Terra: Arte Sacra da Diocese de Beja*. Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000. Tomo II.

– “Naveta”. In FALCÃO, J. António (coord.) - *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 III.

FEUILLET 2005

Michel Feuillet – *Léxico dos símbolos cristãos*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2005.

GONÇALVES 1959

Flávio Gonçalves – “Os Painéis do Purgatório e as origens das Alminhas populares”. *Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos*. 4-6 (1957/1959).

GUERREIRO 1971

Chantre J. Alcântara Guerreiro – *Galeria dos Prelados de Évora*. Évora: Gráfica Eborense, 1971.

IGREJA CATOLICA 1967

Igreja Católica. Sacra Congregação dos Ritos – “Instrução Eucharisticum Mysterium”. *AAS* 49. (1959)

LIMA 1954

João da Costa Lima – “Fontes de inspiração literária e plástica do tema da Assunção da Virgem”. In *Imagens de Nossa Senhora. Algumas Esculturas do séc. XIV ao XVIII existentes no Porto*. Porto: Gabinete de História da Cidade, 1954.

MALÊ 2001

Emile Mâle – *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

MATEUS 2010

Susana Bastos Mateus – “TOMINA, Congregação da”. In *Dicionário Histórico das Ordens Institutos e Outras Formas de Vida Consagrada Católica em Portugal*. [Lisboa]: Gradiva, 2010.

MAURICIO 2000

Rui Maurício – “99. Santas Mães”. In CARVALHO, Maria João Vilhena de (coord.) - *O sentido das Imagens: Escultura e Arte em Portugal: 1300-1500*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; Instituto Português de Museus, 2000.



MEIRELES 1965

R. A. de Castro Meireles [et al.] – *Os pratos de Nuremberga da Casa-Museu Guerra Junqueiro*. Porto: Câmara Municipal, 1965.

OREY 1995

Leonor d'Orey – *Cinco Séculos de Joalheria: Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Wemmer; Instituto Português de Museus, 1995.

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 1999-2002

Louis Réau – *Iconografia del arte cristiano: Iconografía de la Biblia*. 2ª Edição. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999, Tomo I, Vol.I. ISBN 84-7628-159-5.

– *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia / Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

– *Iconografía de los santos: de la P a la Z - Repertorios*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2ª Edición, 2002. ISBN 84-7628-223-0

RESENDE 1554

Garcia de Resende – *Miscellanea e variedade de histórias, costumes, casos, e cousas que em seu tempo aconteceram... Subsídios para o estudo da História da Literatura Portuguesa*. Coimbra: França Amado – Editor, 1917.

SANTA MARIA 1718

Fr. Agostinho de Santa Maria – *Santuário Mariano (...)*. Lisboa|Lisbon: Oficina de António Pedrozo Galvão, 1718.

SANTOS; QUILHÓ 1974

Reynaldo dos Santos; Irene Quilhó – *Ourivesaria Portuguesa nas Collecções Particulares*. 2ª Ed. Lisboa: [s.n], 1974.

SOUSA 1996-1999

Gonçalo Vasconcelos e Sousa – *Colecção de Jóias: Marta Ortigão Sampaio*. Porto: Casa-Museu Ortigão Sampaio, 1996.

– *A Joalheria em Portugal: 1750-1825*. Barcelos: Companhia Editora do Minho, S.A.. 1999.

THOMAS 2007

Ingrid Thomas – *The Shell: A World of Decoration & Ornament*. London: Thames & Hudson Ltd., 2007.

VIDAL; ALMEIDA 1997

Manuel Gonçalves Vidal; Fernando Moitinho de Almeida – *Marcas de Contraste e Ourives Portugueses (1887 a 1993)*. 4.ª Ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997, Vol. II.

## AGRADECIMENTOS I ACKNOWLEDGEMENTS

D. Francisca Godinho dos Anjos

Pe. Inácio António Nunes Branco

**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**

Manuel F. S. Patrocinio

**Entradas | Entries**

Inês Palma | Jorge Moleirinho | Susana Nogueira | Teresa Perdigão

**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

Fundação Eugénio de Almeida, Évora, dezembro 2014 | december 2014

**ISBN**

978-972-8854-72-0

**Depósito Legal | Legal Deposit**

393083/15

**Tiragem | Print run**

500 exemplares



