

# O MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA



# O MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA

MARIA DE LURDES CRAVEIRO

M|C  
MINISTÉRIO DA CULTURA  
DIRECÇÃO REGIONAL  
DE CULTURA DO CENTRO

MOSTEIRO D  
STA  CRUZ  
D COIMBRA





# O MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA

MARIA DE LURDES CRAVEIRO

# 2

TÍTULO  
O MOSTEIRO DE SANTA CRUZ  
DE COIMBRA

AUTOR  
MARIA DE LURDES CRAVEIRO

EDITOR  
DIRECÇÃO REGIONAL DE  
CULTURA DO CENTRO

RESPONSÁVEL DA EDIÇÃO  
ANA MARIA BOTELHO

COORDENAÇÃO EDITORIAL  
MARIA JOSÉ BENTO

FOTOGRAFIA  
PEDRO MEDEIROS

ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA  
JOÃO MOURA RELVAS

DESIGN  
FEB DESIGN

IMPRESSÃO  
GRÁFICA MAIADOURO

ISBN  
978-989-95354-3-5

DEPÓSITO LEGAL  
xxx xxx

TIRAGEM  
1000 exemplares  
Coimbra 2011

## I

004  
APRESENTAÇÃO

006  
INTRODUÇÃO

008  
O PODER DA FÉ.  
A CONSTRUÇÃO  
DE UM PERCURSO

009  
A FUNDAÇÃO

020  
A TRAVESSIA MEDIEVAL

023  
O PERÍODO MANUELINO

030  
A CULTURA DO  
RENASCIMENTO

047  
O “LONGO SÉCULO XVI”

049  
A REVITALIZAÇÃO  
CULTURAL

055  
A RENOVAÇÃO BARROCA  
DOS ESPAÇOS

058  
A EXTINÇÃO DAS ORDENS  
E A DESAMORTIZAÇÃO  
DOS BENS

060  
ESPAÇOS FÍSICOS E SIMBÓLICOS

061  
A LINHA DAS FACHADAS  
A IGREJA DO MOSTEIRO  
A IGREJA PAROQUIAL DE  
SANTA CRUZ (CAFÉ SANTA CRUZ)  
A CÂMARA MUNICIPAL DE COIMBRA

087  
A IGREJA  
A CAPELA-MOR  
AS CAPELAS LATERAIS

108  
A SACRISTIA  
A CAPELA DAS RELÍQUIAS  
O LAVABO

115  
A SALA DO CAPÍTULO  
A CAPELA DE S. TEOTÓNIO  
A CAPELA DE S. MIGUEL

121  
O CLAUSTRO  
A CAPELA DE JESUS  
CAPELAS DO CLAUSTRO  
OS RELEVOS DE  
NICOLAU CHANTERENE  
OS ANDARES ALTOS DO CLAUSTRO

135  
A PATARIA E O REFEITÓRIO

142  
O CADEIRAL

145  
O SANTUÁRIO

150  
BIBLIOGRAFIA

153  
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS





# I

O PODER DA FÉ.  
A CONSTRUÇÃO  
DE UM PERCURSO

## A FUNDAÇÃO

A primeira pedra do mosteiro de Santa Cruz foi lançada a 28 de Junho de 1131, com a protecção do futuro rei Afonso Henriques. Pela mão do arcebispo D. Telo, o seu principal impulsionador, a nova comunidade religiosa adoptava então a regra de Santo Agostinho, com base no exemplo do mosteiro de S. Rufo em Avinhão e no texto de Hugo de S. Victor, o *Expositio in Regulam*, que haveria de se constituir em modelo orientador da conduta canonical. A *Vita Tellonis*, integrada no Livro Santo da Sé conimbricense, equipara a missão do arcebispo, acompanhado por uma “falange de homens de primeiro plano em número igual ao dos doze Apóstolos”, ao desempenho de Cristo na evangelização do mundo e no lançamento de primeiras pedras com profundo carácter iniciático, ao mesmo tempo que, sintomaticamente, o inscreve no capítulo dos “arquitectos” da cristandade. S. Teotónio, um dos fundadores, seria, entre 1132 e 1152, o primeiro prior da comunidade.



Até ao século XVII, as informações sobre a vida do mosteiro serão, principalmente, extraídas dos relatos dos cronistas, com particular relevo para o testemunho de Nicolau de Santa Maria.

A definição dos espaços fundados em 1131 no sítio dos Banhos Régios e que incluiu também o horto comprado para o efeito à diocese em 1129 permanece rodeada de incertezas. À indicação da preexistência de um templo da invocação de Santa Cruz deve sobrepor-se o carácter ideológico da invocação do mosteiro sediado em terreno da Judiaria Velha, no contexto da projecção cidadina perante os avanços da Reconquista e da rivalidade expressa entre a Mitra e o recém-fundado mosteiro. Em momento decisivo para a consolidação das estruturas políticas, administrativas e clericais (cujo protagonista haveria de ser, logo a partir de 1128, D. Afonso Henriques) e numa altura em que o clero se entregava às disputas suscitadas pela obediência

Nicolau de Santa Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho* Lisboa, na officina de Ioam da Costa, 1668: BGUC, JF-39-5-6





**Túmulo de D. Miguel Salomão**  
sécs. XII-XIII,  
claustro do mosteiro  
de Santa Cruz



**Torre dos sinos do mosteiro de Santa Cruz**  
sécs. XII-XVIII,  
IC, AG-0178

progressiva ao estipulado pela reforma gregoriana, com o infante a apoiar a nomeação do bispo D. Bernardo (1128-1146) para a diocese coimbrã, o mosteiro desenvolveu a sua força no equilíbrio das tensões políticas e religiosas, acolhendo-se à protecção das mais altas instâncias do poder.

No contexto da rivalidade com a Sé, os crúzios ganhavam a contenda da independência face ao bispo, obtendo o privilégio de Isento, dado por Inocêncio II por bula de 26 de Maio de 1135, que colocava o mosteiro sob a protecção directa do papado. Os conflitos nesta matéria arrastar-se-iam durante anos e haveriam de serenar apenas em Março de 1162, pela chamada Carta de Liberdade concedida ao mosteiro pelo bispo D. Miguel Pais Salomão, cujo túmulo se localiza no claustro, logo abaixo da lápide de sagração da primitiva igreja. A autonomia face à tutela diocesana seria reconhecida por Alexandre III logo no ano seguinte, quase duas décadas antes do reconhecimento

papal da independência nacional (1179). De uma habilidade diplomática exemplar, os crúzios garantiam, assim, a protecção do papa e colocavam-se também sob a guarda régia.

As doações e compras de terrenos levaram à instalação da comunidade nos edifícios rodeados pela cerca que se foi posteriormente dilatando em extensão. O Largo de Sansão ficaria fora da muralha crúzia, cujos limites a poente deveriam coincidir com a fachada da igreja e projectar-se no seu alinhamento. A poderosa torre (redefinida no século XVIII e demolida no século XX) que a partir do século XVI serviu de torre sineira, integrar-se-ia na cerca primitiva e seria rodeada de um conjunto de casas (do século XIII) destinado à morada dos priores-mores e depois adaptado para celeiro. O Largo, pólo importante de uma sociabilidade construída fora da protecção da muralha da cidade e dominado pelo mosteiro, foi sendo aumentado numa estrutura regularizada e

dotada com as duas fontes construídas na transição dos séculos XIV-XV: a fonte de S. João Baptista, em frente do mosteiro feminino de S. João de Santa Cruz (ou das Donas), e a fonte de Sansão em frente da igreja do mosteiro de Santa Cruz.

Referências contemporâneas da fundação do mosteiro indicam a presença de dependências hospitalares, com uma pequena capela dedicada a S. Nicolau e com cemitério anexo, a norte da mole conventual, devidamente separado das outras áreas do mosteiro mas com acesso facilitado. Os investimentos patrimoniais necessários à manutenção do hospital, tal como o apetrechamento dos livros ligados à medicina ou a respectiva adequação dos mestres credenciados na escola do mosteiro constituíam a garantia de uma aliança de excelência à comunidade. Também pela via da assistência hospitalar, os crúzios enriqueciam a engrenagem interna da ritualização ao mesmo tempo que ganhavam as duras batalhas da implantação e da credibilidade.

Em todas as frentes são claras as preocupações com a montagem de uma estrutura material coerente com os propósitos iniciais, voltados quer para o recolhimento e exegese dos textos bíblicos (espelhados na intensa e refinada actividade desenvolvida a partir do *scriptorium* que levaria à constituição de impressionante unidade de saber e conhecimento), quer para a articulação ao mundo exterior, antecipando as práticas mendicantes desenvolvidas depois por dominicanos e franciscanos. Paralelamente, uma acção concertada entre as diversas faixas sociais e culturais escudava-se numa política de angariação de fundos patrimoniais que haveria de fazer a imensa riqueza do mosteiro e transformá-lo no interlocutor de respeito entre as várias instâncias de poder ao longo de toda a Idade Média. A arquitectura e a definição de novas especialidades denunciam uma

atenção crescente ao espaço e às formas arquitectónicas que reflectem a dignidade dos conteúdos materiais e espirituais expostos.

Em rigor, a distribuição dos espaços construídos no século XII apresenta-se hoje de difícil reconstituição. Com segurança, a igreja e o claustro edificaram-se com a mesma localização que hoje ocupam. Sobre as áreas ligadas ao lazer, à meditação contemplativa ou às zonas de obrigatoria construção como os dormitórios, o refeitório, a cozinha, os celeiros (onde se acumulava o produto das numerosas rendas do mosteiro) ou o anexo convento das Donas é mais legítimo fazer-se, a partir das referências dispersas existentes, um esboço aproximado da sua implantação. E se bem que os espaços definidos no século XII não tenham sofrido modificações de grande monta permanecendo, no essencial, até às grandes reformas do período manuelino e as indicações literárias mencionem a generalidade das construções efectuadas, a verdade é também que estas se revestem muitas vezes de um carácter vago, acrescido ao facto de que, ao longo dos tempos, foram mudando as designações atribuídas a esses espaços, o que acentua a possibilidade dos equívocos em termos da iconografia das plantas.

A igreja, sagrada a 7 de Janeiro de 1228, é, desde logo, o maior exemplo dessa situação. As capelas laterais à nave organizam-se tal como foram definidas na primitiva construção com três capelas por lado. Da parte do Evangelho construíram-se as capelas românicas sob a invocação de S. Pedro, S. Vicente e Santo Antão e do lado da Epístola as correspondentes de S. Miguel, Santo André e S. Tiago. A capela de S. Pedro deu lugar à capela de Nossa Senhora da Graça, designação pela qual já era conhecida no século XVI, e é actualmente a capela do Senhor dos Passos.



Arco de entrada da antiga capela dos Mártires de Marrocos c. 1458, igreja de Santa Cruz

A capela de S. Vicente foi também transformada no primeiro quartel do século XVI para receber as estruturas de acesso ao púlpito e a Deposição de João de Ruão que se encontra no Museu da cidade, transformando-se, nessa altura, na capela do Sepulcro. A capela de Santo Antão teria, logo no século XIII, mudado a invocação para Santo António. As maiores transformações ocorreram nas capelas do lado da Epístola, por onde passaram as reformas de D. Gomes Eanes, posteriormente adaptadas às reformas manuelina e renascentista. O espaço mais próximo da capela-mor, inicialmente dedicado a S. Miguel, é depois reconvertido na capela de Santo André (invocação corrente nos séculos XVI-XVII), possivelmente consagrada a Santo Agostinho no século XVIII, adquirindo, por último, a designação de S. João Baptista até que as recentes obras aqui efectuadas, em 1972, acabaram por descaracterizá-la por completo. O recinto intermédio começou por constituir-se na capela românica de

Santo André, no século XVII foi dedicado a Santa Mónica e hoje é local de passagem para a sacristia. Estas duas capelas foram unificadas no priorado de D. Gomes (1441-1459) que as converteu na ampla capela dos Mártires de Marrocos, com cobertura abobadada de eixo paralelo ao da nave da igreja e um arco de entrada que denuncia o gótico quatrocentista, com evidentes paralelismos com as empreitadas de mestre Huguet na Batalha e, possivelmente, sob a acção directa de Fernão de Évora. Aí se situavam também diversos altares de invocação diferenciada. Finalmente, a primitiva capela de S. Tiago (da encomenda de D. Fernando Cogominho e sua mulher D. Joana Dias) transformou-se na designada capela dos Mártires (invocação pela qual era conhecida em 1540) dando depois lugar à presença do Santíssimo Sacramento que aí se manteve até inícios do século XX, altura em que mudou para a invocação do Coração de Jesus e, recentemente, para capela de Nossa Senhora de Fátima.

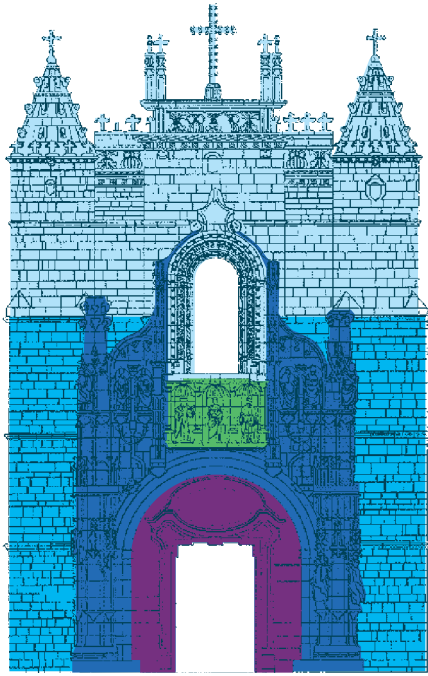
As descrições seiscentistas sobre a organização do espaço interno da igreja românica, já todas posteriores às reformas de frei Brás de Braga, vão no sentido de uma definição explícita de três naves. Terá sido com base nestes depoimentos que Jorge Rodrigues defendeu já a tese das três naves com cabeceira tripartida para o espaço da igreja crúzia aproximando-o, embora noutra escala e com outras dimensões, à proposta espacial contemplada na Sé Velha da cidade (Rodrigues, Jorge, 1995, p. 255). No mesmo sentido expressa-se Paulo Almeida Fernandes, referindo que *“estas naves laterais se limitam a apertados corredores intercomunicantes com a nave central, esta de muito maior amplitude que aquelas... em Coimbra, optou-se por uma inovadora forma de abóbadas transversais, que obrigou a que os tramos das naves laterais fossem o verdadeiro sistema de contrafortagem à tripla abóbada transversal de 11m que cobria o espaço da nave central”* (Fernandes, 2010, p. 89).

Em 1934, Nogueira Gonçalves aclarava a organização do espaço interno da igreja românica. A estrutura espacial edificada no século XII identificava-se como o *“laboratório experimental”* de um românico tecnicamente mais evoluído em Coimbra e constituía-se de uma única nave coberta com abóbada de berço e três capelas de cada lado também abobadadas, com eixos transversais que permitiam uma contrafortagem de grande eficácia na segurança do edifício. Para este historiador, o arquitecto mentor do projecto seria o francês Roberto, a quem caberia também, em momento posterior, a edificação da Sé Velha e a cristalização de uma corrente marcada como *“românico B”*. Na realidade, estudos mais recentes apontam para alternativas de leitura que inviabilizam a continuidade tipológica entre os dois edifícios. No domínio das técnicas construtivas (amplo recurso a sistemas de alvenaria no mosteiro crúzio e cantaria na Sé) ou na organização dos espaços (nave única com capelas laterais inter-comunicantes e cabeceira com capela única no mosteiro; três naves e cabeceira tripartida na Sé), as divergências apontam para uma impossibilidade prática de que o principal arquitecto da Sé, mestre Roberto (que na década de 60 era chamado para controlar a construção do portal a poente), se possa constituir, na distância temporal entre as duas construções, como o principal ideólogo do espaço erigido em Santa Cruz. A coincidência que se verifica entre as marcas de canteiro encontradas nos paramentos dos dois edifícios identifica tão somente a utilização de um corpo laboral que atravessa as diferentes encomendas na cidade. A partir da configuração do nártex da fachada românica da igreja de Santa Cruz e da indagação da proveniência do modelo, Manuel Real declara a sua matriz borgonhesa e reduz a eventual participação de Roberto ao nártex não incluído nos planos iniciais e, portanto, revelador de alterações de monta que implicaram a fragmentação do

corpo da igreja ainda em pleno século XII (Real, 1974, pp. 141-148).

Na cabeceira da igreja, o espaço da capela-mor no topo a nascente apresentava dimensões mais reduzidas, com uma configuração em coro recto seguido de hemicyclo pentagonal dotado de colunas adossadas. Estava acabada à morte de D. Telo (1136) embora o altar só tenha sido sagrado em 1154 pelo arcebispo D. João Peculiar. A cabeceira era constituída apenas por uma capela, mesmo que Nicolau de Santa Maria refira a presença de duas pequenas capelas laterais que acolitavam a capela-mor (do lado do Evangelho a capela do Espírito Santo, do lado da Epístola a capela de Santo Agostinho) que, na realidade, deveriam corresponder a arcos abertos lateralmente à capela-mor com uma definição de capelas-nichos. Junto ao primeiro, embora o respectivo altar só tenha sido sagrado entre 1147 e 1152 pelo bispo D. João Anaia, colocaram-se já os restos mortais de D. Telo. A matriz da planta poligonal *“constitui um dos mais inequívocos elementos-base dos templos regantes, utilizados nas absides da abadia de São Rufo de Avignon e do mosteiro ... de Coimbra. As semelhanças entre as capelas laterais de São Vicente (em Lisboa) e a presumível capela-mor de Santa Cruz ... sugerem, mesmo, a existência de uma relação de modelo-cópia entre ambas, uma vez que em ambos os casos, estes espaços são poligonais interiormente”* (Fernandes, 2010, p. 87).

Na fachada da igreja permanece, no fundamental, o resultado das campanhas quinzentistas. A estrutura que se mantém obedece, por um lado à distribuição de planos anteriores ao século XVI e definidos pelo edifício românico, por outro à natureza dos dois materiais que nela se harmonizam obtendo poderoso efeito lumínico: o calcário amarelo da zona do Bordalo e o calcário branco de Ançã.



Reconstituição das épocas construtivas fachada da igreja de Santa Cruz

- séc. XII ■
- 1518 ■
- 1522-1525 ■
- c. 1531 ■
- c.1750 ■

Nogueira Gonçalves elevou o esquema da fachada românica, de três corpos salientes alternados com dois reentrantes, à categoria de modelo cuja repercussão mais flagrante se encontraria na fachada próxima da velha Catedral. Mas, na igreja crúzia, a intervenção quinhentista levou à modificação da estrutura quadrangular dos dois corpos laterais (sensivelmente a uma altura de dois terços) que funcionam como grandes contrafortes, dando lugar a uma formação octogonal encimada por composições piramidais também oitavadas. É o contrato estabelecido em 1513 entre o mosteiro e o arquitecto Boytac que determina o resultado ainda hoje visível na fachada da igreja. De facto, se o plano onzecentista condiciona a fachada do século XVI no jogo de saliências e reentrâncias bem como estipula a sua dimensão em largura, já o mesmo não acontece relativamente à altura definitiva que viria a ter com a intervenção de Boytac. Os registos presentes nas paredes interiores da igreja, que estabelecem a definição do

nártex, definem as medidas da sua grandeza e o espaço nas suas três dimensões. A partir do piso térreo do nártex e acrescentando, em altura, um outro piso, porventura com semelhante organização, poder-se-á determinar a altura da fachada românica que não deverá exceder o nível dos contrafortes laterais de secção quadrangular coincidindo, aliás, com a localização do aparelho românico que sobrevive no contraforte a norte. Que a primitiva fachada era mais baixa, dizem-no as cláusulas do contrato de 1513 quando se referem às novas obras a realizar por mestre Boytac: as três frestas presentes na fachada românica desapareciam para dar lugar a duas mais largas, à semelhança das que foram construídas na capela-mor, e começariam exactamente ao nível da cimalha anterior. No desconhecimento do que esconde a composição “retabular” em pedra de Ançã colocada já na década de 20 de Quinhentos, a fachada acabaria por ser apenas dotada de um grande janelão central que inverteu os primeiros projectos de uma campanha que deveria estar terminada no Natal de 1513.

À semelhança do que parece acontecer na torre românica de S. Vicente de Fora em Lisboa, observável na vista quinhentista de Bráunio (*Civitas Orbis Terrarum*) e no desenho da Biblioteca da Universidade de Leiden, também o nártex de Santa Cruz seria encimado por estrutura idêntica à sua congénere lisboeta: a partir de um hipotético terraço com ameias elevar-se-ia um campanário rematado por coruchéu de feição indefinida. A fachada da igreja de Santa Cruz incorporava, pela primeira vez na cidade, a torre sineira como modelo importado do centro e do norte da Europa. A reorganização da fachada no período manuelino levaria à deslocação da torre do campanário para junto da sacristia obedecendo, porventura, ao projecto (não realizado) de inscrever a matriz paroquial no espaço das três capelas do lado da Epístola e, portanto, com a cabeceira próxima da sacristia. O nártex, de três



naves e quatro tramos, com a largura e comprimento da nave românica e na continuação desta até à linha da fachada coincidente com a linha definida por Boytac, é, assim, a categoria fundamental que determina a estrutura da fachada românica, com naturais intenções defensivas num tempo ainda ameaçado pelo elemento muçulmano e num local desprotegido da muralha citadina.

As siglas dos canteiros deste período românico que se encontram distribuídas um pouco por todos os panos de parede da fachada, incluindo os níveis altos e concentradas, aliás, na parte superior do octógono a norte, só podem indicar a reutilização das pedras, novamente aparelhadas nas obras dirigidas por mestre Boytac. Encontram-se inclusivamente pedras sigladas formando os cantos, tanto na parte quadrangular como nos octógonos, que devem ser interpretadas no universo laboral do reaproveitamento dos materiais disponíveis. Os botaréis octogonais encimados pelas pirâmides e os

panos de parede intermédios que terminam na balaustrada protectora da grande cruz do Calvário são, pois, o prolongamento manual de uma fachada pré-estabelecida, agora com uma carga simbólica ligada à Salvação, possível através dos esforços conjuntos do prior do mosteiro e do rei.

É exactamente centrada no nártex que surgiu, entretanto, uma das interpretações mais sugestivas de todo o espaço românico. Walter Rossa, apoiado no exemplo leonês da Real Colegiada de Santo Isidoro, integrada num plano de reconstituição da própria cidade de León a partir dos inícios do século XI, constrói um paralelismo expressivo entre esta e Santa Cruz (Rossa, 2001, pp. 336-343). Tal como em Coimbra, também em León a comunidade de religiosos, substituindo os beneditinos em 1149, era de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, sendo o mosteiro elevado à categoria de abadia em 1156, data a partir da qual lhe foi concedido o privilégio papal de isento.

Arcos do primitivo nártex da igreja de Santa Cruz séc. XII



**Escultura jacente de D. Afonso Henriques**  
Nicolau Chanterene,  
1518-1522, igreja de Santa Cruz

De idêntica forma, a construção românica leonesa integra um nártex que funciona como pórtico da igreja e oferece um segundo piso dotado de tribuna que dá para a nave. Finalmente, as conexões estabelecidas entre a importância atribuída às relíquias de Santo Isidoro, recolhidas por Fernando Magno em Sevilha, a gradual estabilização desta invocação para a nova igreja de León e o papel das relíquias de S. Vicente, guardadas em Lisboa em 1173, permitem-lhe avançar com a teoria sedutora do nártex de Santa Cruz entendido como “*coro régio*”. Por outro lado, o pressuposto da localização inicial dos túmulos régios no pavimento do nártex, estimulou também a proposta de identificação do nártex como panteão régio. Na realidade, os reis foram, inicialmente, sepultados no claustro e não no nártex da igreja: “*Elrej D. Afonso Henriques e seu filho D. Sancho estavam sepultados em hua capella da claustra, e não em a igreja... elrej D. Manoel na reedificação do templo reedificou tambem a claustra, e os*

*reis forão postos em a igreja que oje de M.bc<sup>o</sup>xxiiij (1623) serve em o lugar a que chamamos o cruzeiro em as duas capellas que oje são de nossa Senhora da Graça, e na outra que he de S. Andre. hua fica para o norte outra pera o sul defronte hua da outra. daqui os tirou o mesmo rei D. Manoel pera a capella mor onde oje estão*” (B.P.M.P.: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 11). Enganou-se o cronista apenas na mudança para a capela-mor, já efectuada no reinado de D. João III.

Dada a conhecida protecção do primeiro monarca português ao mosteiro de Santa Cruz, não é difícil adivinhar as intenções régias de aqui materializar a representação da sua hegemonia. Se é, assim, legítimo avançar com a ideia de um programa inicial de fortíssimos contornos de capitalidade que “manobrava” também a implantação crúzia, já é mais ousado aceitar que a construção do nártex implicava, igualmente, a definição expressa do panteão régio que acolheria os

restos mortais do rei. A ligação afectiva que Afonso Henriques não deixaria de ter a Santa Cruz determina para aqui a localização da sua última morada mas, tal como veio a suceder, direccionada para o recolhimento claustral. Em 1185 era hora de salvar o país com a construção das estruturas políticas e administrativas colocadas mais a sul; o rei, o primeiro símbolo da unidade territorial, descansaria no espaço emblemático ainda forjado no sonho da independência.

As imprescindíveis dependências afectas ao mosteiro românico ter-se-iam basicamente fixado nos espaços onde viriam a desenvolver-se a partir das reformas manuelinas. Com efeito, à excepção da mudança operada na localização do pequeno mosteiro das Donas e da alteração do refeitório ou das portarias, provocadas pela redefinição de estratégias de circulação, os vários espaços monacais mantiveram-se fiéis às primitivas intenções impostas na geografia crúzia. Os cronistas constituem ainda a principal fonte de informações para a reconstituição do mosteiro medieval, se bem que nem sempre coincidentes ou mesmo contradizendo-se ao longo das suas crónicas.

O acesso ao mosteiro medieval pelo exterior contemplava duas entradas, sempre denunciadas pela generalidade dos cronistas: a porta da Trindade, localizada na área da actual sacristia, e a porta de Espada à Cinta, situada ou no ângulo formado pelas alas norte e nascente do claustro do Silêncio ou no ângulo sudeste do mesmo claustro.

O claustro é um elemento imprescindível para a vida religiosa e para a regularização do espaço monástico. Mais do que qualquer outra unidade, o claustro concorre para a articulação das várias partes do conjunto, ordenando-o de forma coerente, promovendo hierarquias na nobilitação simbólica dos diferentes espaços e assumindo a sua própria especificidade. A construção da quadra com

tal valor regulador torna-se, assim, uma das prioridades a cumprir, acompanhando o eriger das zonas mais prementes à vida comunitária. Os relatos de D. Nicolau de Santa Maria são explícitos em afirmar que as primeiras campanhas construtivas decorreram com grande rapidez, estando o claustro acabado em menos de um ano.

Com ligação ao claustro situava-se também o primitivo refeitório dos cônegos. Sem elementos físicos ou documentais precisos, o primeiro refeitório de Santa Cruz encontrar-se-ia na ala nascente do claustro, complementado com a fonte cuja localização foi também mantida na época manuelina.

Os dormitórios representaram especial preocupação na definição dos espaços, com articulação funcional ao claustro e à igreja. A solução mais comum ao longo da Idade Média encontra-se na constituição de uma vasta dependência destinada a albergar alinhadamente os leitos dos religiosos sem a privacidade de que só dispunham mais tarde. Para o mosteiro medieval as referências documentais sobre este espaço são inexistentes ou com carácter tão lacunar que não é possível a sua reconstituição. Com segurança, deve colocar-se nos pisos altos do claustro, provavelmente nas alas norte e nascente com acesso facilitado à igreja e ao coro.

A sacristia teve várias campanhas construtivas mantendo a localização original. A primeira, mais pequena e sem qualquer vestígio, foi alargada nos princípios do século XVI. Também a primeira e mais pequena casa do Capítulo, embora sem referências documentais precisas, terá sido construída com a mesma localização que hoje ocupa. Aí se colocou o corpo de S. Teotónio (falecido em 1162) em túmulo alto provido de arco vazado na parede e que, entretanto, seria deslocado até à sua definitiva instalação em capela própria também na mesma casa.

A livraria captou, desde sempre, a atenção dos cónegos, embora não se possa referenciar um espaço preciso até ao século XVI. O empenho nesta área saldou-se, ao longo de toda a Idade Média, pelo aumento constante da colecção que abrangia as matérias do espiritual ligadas à liturgia e à música, ao reconhecimento actualizado dos textos patrísticos e escolásticos, à generalidade das artes liberais do *trivium* e do *quadrivium* e passava também pelas preocupações de ornamentação dos códices, pacientemente reproduzidos e iluminados. A importância de um espólio constantemente actualizado faz de Santa Cruz a instituição de Saber sem concorrência credível na cidade, ao mesmo tempo que cria as condições necessárias ao papel vanguardista que iria assumir na condução da cultura do Humanismo e do Renascimento em Coimbra. Até à primeira metade da década de 40 de Quinhentos, o mosteiro de Santa Cruz configurou um projecto cultural de liderança, substituído depois pela Universidade, em conjugação de esforços com outros institutos religiosos. É, em suma, ao património cultural e intelectual de Santa Cruz que, obrigatoriamente, se têm de ir buscar as referências de base que dimensionam também as estratégias citadinas no plano do artístico.

Ainda sem o carácter organizado pela cultura humanista que viria a desembocar na criação dos colégios de Santo Agostinho (integrando o célebre geral de Santa Catarina) e de S. João Baptista, e depois nos colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos, a estrutura monástica exigia uma reflexão e comentários aos textos sagrados em permanente articulação com o espólio presente na livraria. O trabalho de actualização desse espólio e da realização de cópias sucessivas dos códices destinava-se a apetrechar o coro, o capítulo, o claustro, a mesa, a escola e a disponibilizar os livros para empréstimo externo. Dessas colecções faziam parte os livros litúrgicos (Leccionários, Saltérios ou Bíblias), Regras Canonicas, textos patrísticos

e escolásticos, aos quais se acrescentavam hagiografias, textos pedagógicos, tratados de retórica ou obras de física, astronomia, medicina ou cosmografia. Em suma, o *trivium* e o *quadrivium* desde cedo implantados na escola crúzia. A área de implantação desta riquíssima colecção teria de se situar algures na estratégia de circulação claustral. Sem que seja possível localizá-la com rigor, é legítimo pensá-la com acesso facilitado às diferentes funções reservadas aos livros, dirigidas para consumo interno e externo ao mosteiro.

O problema da implantação do mosteiro das Donas, desde o início integrado na cerca conventual dos regantes e sob a directa administração do prior-mor permanece em aberto. Embora se lhe conheçam referências a partir de 1133, a documentação medieval persistiu num quase silenciamento, com um relevo diluído pela importância do mosteiro masculino. Apenas em momentos de alguma conflitualidade, como as contendas que envolveram a saída de D. Mor Dias para fundar o mosteiro de Santa Clara, de pendor franciscano, o mosteiro feminino saltaria para a ribalta dos acontecimentos protagonizando a atenção dos cónegos. Normalmente recrutadas entre a aristocracia fundiária, as “sorores”, em número reduzido que não excedeu a dezena, arrastaram para a posse dos crúzios novos domínios em sucessivas doações patrimoniais de que estes não prescindiram facilmente.

A posição historiográfica mais divulgada sobre a igreja das Donas situa-a a norte da igreja crúzia, ocupando o espaço que funcionou depois como geral de Santa Catarina. A igreja românica encaixar-se-ia entre as paredes do topo poente da capela de Santo Antão e a correspondente ao lado norte do nártex crúzio, avançando (com orientação nascente-poente) para poente até onde se vê hoje a parede terminal do antigo geral de Santa Catarina. Praticamente ao mesmo tempo que as Donas se instalavam era

criada a freguesia de Santa Cruz, ocupando a sua igreja que serviu também de paroquial com a invocação de S. João Baptista, onde permaneceu até à construção quinhentista de S. João de Santa Cruz. Com dimensões reduzidas, a primitiva capela adequava-se à comunidade diminuta das Donas e articulava-se também ao restante espaço organizado em torno de um claustro a partir do qual se desenvolveria o futuro claustro da portaria. Todas as dependências imprescindíveis à vida comunitária estariam localizadas a norte da igreja, encaixadas entre esta a sul e o claustro do Silêncio a nascente formando, porventura, uma quadra regular. A documentação sobre a disposição concreta dos espaços é omissa, sendo hoje impossível a recuperação de quaisquer vestígios materiais concludentes. Globalmente, é a inserção das Donas no recinto hoje ocupado pela Câmara que justifica a “insólita” deslocação do claustro crúzio para nascente, não acompanhando, como habitualmente, um dos alçados do corpo da igreja.

Tentando uma outra via de análise documental (o *Livro Santo* e o *Livro de D. João Teotónio*, o segundo prior de Santa Cruz) e escudado num discurso historiográfico sempre hipotético, Jorge de Alarcão construiu recentemente uma possibilidade de reconstituição alternativa para o mosteiro das Donas: “*Na opinião dos historiadores que se têm dedicado ao estudo do mosteiro de Santa Cruz, o mosteiro das Donas ficava no espaço que o edifício da Câmara Municipal hoje ocupa. Mas não terá sido esse o seu assento primitivo. Ainda na década de 1170, o mosteiro das Donas ficaria entre o rivulum de Balneis e a via Sororum que passava a sul da casa de Egas Godinho... Imaginamos a via Sororum correndo ao longo e a norte da cerca do mosteiro.*”

*Talvez o primitivo convento das Donas de Santa Cruz não fosse um edifício construído de raiz, mas uma série de casas que teriam sido compradas (e adaptadas) para que as*

*Donas nelas se instalassem. Se D. Telo triplicou o número das Donas, talvez em seu tempo se tenham comprado casas para alojar as novas freiras. E o “convento”, afinal, não será anterior à própria fundação do mosteiro de Santa Cruz?*

*A norte do “mosteiro” das Donas, e entre este e o ribeiro dos Banhos, ficariam as casas de Salvado Peres e de Martinho Focino, vendidas aos cruzios em Outubro de 1175... Ambas confrontavam com o mosteiro das Donas, que lhes ficava a sul. Por outro lado, a casa de Martinho Focino e a de Salvado Peres confrontavam com a de um D. Godesteu que, ao professar no mosteiro de Santa Cruz (quando, exactamente?), a havia doado aos cruzios – casa que, ainda em 1175, os cruzios trocaram por outra que era de Pedro Gontades e ficava juxta murum Sancta Crucis” (Alarcão, 2008, pp. 285-286).*

Num discurso pautado por interrogações, o autor acaba por assumir que, “*Apesar dos confrontos que nos citados documentos se mencionam, não conseguimos, porém, articular estes prédios entre o “mosteiro” (ou as casas) das Donas e o Ribeiro dos Banhos*” (Alarcão, 2008, p. 286).

O mosteiro de Santa Cruz enfrentou os condicionamentos presentes num território que teve de gerir as tensões religiosas entre os defensores do rito romano ou os que protegiam o ritual hispânico, que teve de construir os equilíbrios entre a sujeição a Castela e o partido independentista de Afonso Henriques, que teve, em suma, de consagrar as “fortalezas” da fé como bandeiras avançadas na conquista do espaço cristão.

## A TRAVESSIA MEDIEVAL



**Busto-relicário de S. Teotónio**  
prata e bronze,  
1624, mosteiro de  
Santa Cruz

O mosteiro de Santa Cruz nasceu num tempo de intensa renovação espiritual que orientava expressamente a vida dos cónegos para a oração, para a leitura dos textos sagrados e para a ajuda assistencial aos pobres. Ao mesmo tempo, a acumulação de poder e riqueza ao longo de toda a Idade Média inscreveu o mosteiro num clima cerrado de concorrência e constantes disputas com outras instituições religiosas. As polémicas mantidas com Alcobaça e com o núcleo cisterciense que ia consolidando prestígio e riqueza material ou com o mosteiro de Santa Clara em Coimbra, cuja fundação por D. Mor Dias levava consigo os bens patrimoniais das Donas dissidentes de Santa Cruz, são apenas alguns dos ingredientes que pautaram então a vida agitada do mosteiro. Os conflitos particularmente acesos com a Sé de Coimbra mantiveram os cónegos regramentos de Santo Agostinho numa atitude constante de desafio, escudada na directa sujeição do mosteiro a Roma e no seu estatuto de isento face aos direitos reconhecidos do bispo.

A vitalidade do mosteiro de Santa Cruz, capaz de interferir nos desígnios camarários e estabelecer um planeamento urbanístico no território da sua proximidade, encontra-se evidente em várias fontes. O relato de D. José de Cristo, remetido para o ano de 1359, denuncia a agitação civil que, ao longo da Idade Média, preenchia a vida do Largo de Sansão e coabitava de paredes-meias com o mosteiro: “*A redor do Adro de S. Cruz avia antigamente huas cazas as quais estavam fundadas sobre colunas entre as colunas estavam huas portas, onde se vendia a ortalisse, e fructas dos caseiros de S. Cruz junto destes esteos estavam huns assentos onde as mulheres partião os sestos. e entre estes poais e o adro hia a rua publica e querendo a Cidade fazer por esta Rua hua calçada pretendia tirar estes poais e esteios pera que tudo fosse Rua Mas o prior D. Afonso (D. Afonso Pires, 1349-1377) resestio e pos demanda a Cidade, e pagou a Cidade as custas. foi isto em tempo delrei D. Pedro*” (B.P.M.P.: D. José de Cristo, *Miscelaneo*, fl. 20).



A construção de uma imagem de poder reflecte-se também no permanente cuidado com que os cruzios encararam a exposição das relíquias. Ponto de passagem recorrente para os peregrinos vindos do sul que demandavam, sobretudo desde o século XII, a expiação dos seus pecados e a salvação à vista do túmulo do Apóstolo Santiago, Coimbra, e particularmente o mosteiro de Santa Cruz, ofereciam as condições propícias à paragem retemperadora das agruras do caminho, no descanso e na ajuda assistencial que integravam os propósitos da comunidade cruzia. Ao mesmo tempo, era oferecido aos fiéis um repertório espiritual que preparava a redenção, intensificava o fervor religioso e alimentava também a piedade dos cónegos. As relíquias e a sua visibilidade criteriosa desempenharam papel fundamentalíssimo neste processo de enaltecimento do mosteiro, progressivamente erigido em espaço emblemático do ritual de passagem na peregrinação dos crentes em direcção à morte e à possibilidade da salvação. Neste sentido,



**Santo António**  
madeira estofada e  
policromada,  
séc. XVI, mosteiro  
de Santa Cruz

**Bustos-relicários dos  
Mártires de Marrocos**  
prata, 1510, mosteiro  
de Santa Cruz

as potencialidades que decorrem da estadia em Santa Cruz de figuras proeminentes no campo do religioso, como S. Teotónio ou Santo António, são alicerçadas pela presença no mosteiro de símbolos maiores da luta contra o pecado e o universo do mal.

As relíquias dos mártires de Marrocos, poderoso instrumento na conquista da espiritualidade, são, assim, alvo dessas preocupações expositivas que passam pela promoção da sua acessibilidade aos fiéis e pela dignificação do espaço envolvente. O túmulo trecentista dos mártires franciscanos em pedra de Ançã, colocado na capela-mor do lado do Evangelho, seria secundarizado pela mudança das relíquias para nova arca de prata esculpida e colocada na capela do lado direito da igreja, mandada construir pelo 21º prior de Santa Cruz, D. Gomes Eanes, e acabada em Janeiro de 1458. O magnífico abade da Badia de Florença, falecido em 1459 e sepultado em campa rasa junto do altar de Santo André que acolhia então as relíquias,



**Cristo Negro**  
madeira policromada,  
séc. XIV, MNMC,  
Inv. n.º 10891; E295

destacava-se também em Coimbra pela visão moderna da unificação do espaço e pela aposta na actualização denunciada no gótico flamejante, herdado do mosteiro da Batalha, que identifica o arco da capela que ainda se mantém.

Ao longo da designada Idade Média, os crúzios construíram um património considerável e alicerçado não apenas numa riqueza fundiária que se estendia do Alentejo ao rio Douro mas também, e sobretudo, numa capacidade de intervenção política e religiosa, naturalmente acompanhada por um espólio sempre crescente no interior do mosteiro. A quase totalidade das peças do período medieval encontram-se hoje ou em circuitos museológicos ou em bibliotecas e arquivos nacionais. Os níveis expressivos de uma qualidade artística operativa no interior da Casa detectam-se, por exemplo, no *Cristo Negro*, peça escultórica de superior categoria onde a plasticidade da execução é verdadeiramente tocante.

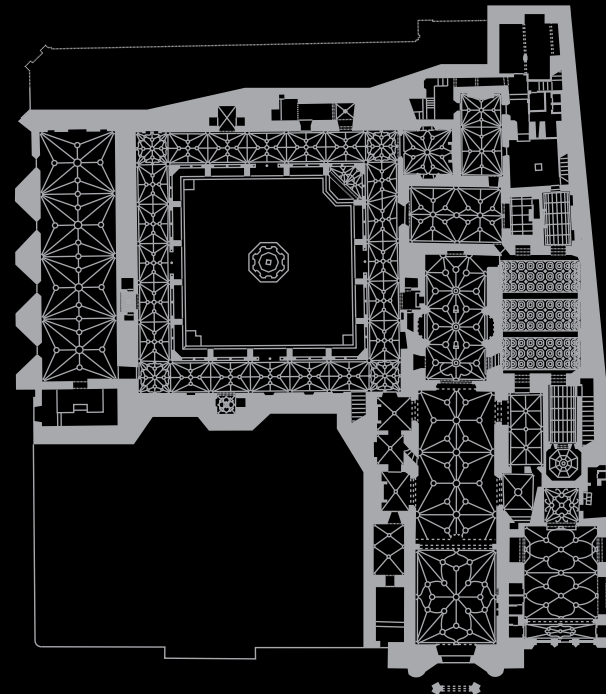
Um dos grandes aliados neste processo de engrandecimento, do momento fundacional do mosteiro até aos primeiros anos do século XVI, acabou por ser o primeiro rei Afonso Henriques. A cuidadosa gestão de uma ideia de protecção eterna e incondicional do rei, cujos restos mortais se guardavam no mosteiro, colocou os crúzios em situação de privilégio no esgrimir das várias contendas e desencadeou um volume considerável de textos tendentes à canonização régia. Os potenciais decorrentes da construção da imagem mítica do rei seriam então aproveitados por D. Manuel para a exposição de um outro percurso imperial e igualmente consolidado pelos desígnios do divino.

## O PERÍODO MANUELINO

**É** no reinado de D. Manuel (1495-1521) que se desencadeia a revitalização dos espaços do mosteiro, interpretando uma vocação expressa pela cultura de um tempo que reivindica novos comportamentos políticos e institucionais provenientes das exigências modernas. Os mosteiros da Batalha e dos Jerónimos funcionam como uma espécie de contraponto a uma prática ideológica centrada no enaltecimento da dinastia de Avis e serviriam, mais do que inspiração e modelo, de elementos estruturadores da coerência discursiva imposta no período manuelino.

Até à definitiva implantação da Universidade (1537), gerando novas prioridades construtivas no âmbito citadino, o mosteiro de Santa Cruz constituiu-se em formidável estaleiro de arquitectura onde o velho edifício românico se transfigurava, ganhando nova dimensão espacial e simbólica. As razões aludidas por Damião de Góis para a reforma situam-se (ingenuamente?) ao nível

da motivação emocional do rei D. Manuel, perplexo com a simplicidade dos conjuntos tumulares dos primeiros reis. O que estava já então por detrás da decisão régia e que, certamente, o humanista não desconhecia, era a aposta num programa construtivo de forte incidência política e ideológica de que o mosteiro de Santa Cruz, pela presença do fundador da Nação, não podia ficar arredado. A ocasião haveria de surgir com a morte do prior D. João de Noronha em 1506, altura em que Roma aproveitou para tentar controlar as cobiçadas rendas do priorado-mor. A pretensão de Júlio II de entregar o priorado de Santa Cruz em comenda a Galiotto Franciotto Della Rovere, seu sobrinho, foi a mola de arranque para uma apertada vigilância régia sobre a riqueza do mosteiro e o momento crucial para implementar os mecanismos da reforma. Alegado em Roma o estado de ruína da Casa e a necessidade de empregar nas obras os capitais provenientes das rendas, o Papa renunciou à sua pretensão.



É, assim, com o bispo da Guarda, D. Pedro Vaz Gavião, que começa a ampla campanha de renovação do mosteiro que haveria de se prolongar durante décadas. Capelão do rei, acompanhou-o a Castela e Aragão em 1498, na viagem a Santiago de Compostela em 1502, estando então juntos no mosteiro de Coimbra e, possivelmente, aí discutido de forma antecipada a necessidade da reforma do edifício. À morte de D. João de Noronha, e com o apoio diplomático do Cardeal de Alpedrinha em Roma, D. Manuel evitava a saída das rendas do priorado-mor para fora do país e conseguia a nomeação dos priores-mores para o mosteiro. De uma assentada, o rei reforçava a sua posição como interlocutor de respeito na trama das influências de Roma e impunha a última palavra na condução dos destinos dos cruzios.

O priorado de D. Pedro Gavião (1507-1516), o primeiro de nomeação régia, revela-se

de fundamental importância na definição de novas espacialidades geradoras de outros circuitos e na projecção de uma imagem carismática de força evangélica coadjuvada pela autoridade dos poderes temporais. O prior “*acabou a Igreja nova que he de abobeda de pedra, com boas laçarias, & de hua só nave, & acabou a Clastra principal do Mosteiro da mesma abobeda, como tambem a casa do Capitulo, & Capella de Jesus na mesma Clastra, nas quaes obras pellas Armas Reaes do Reyno, & as Esferas, Armas particulares delRey D. Manoel, como o erão o Pelicano del Rey Dom Ioão II. & poz tambem o Bispo Prior nas abobedas, torres, & portaes das ditas obras o escudo das suas Armas, que são cinco gauões em aspa, & por orla do escudo, hum chapeo, & cordoens de Bispo, & nestas obras não gastou mais que trinta & cinco mil & tantos cruzados...*” (Santa Maria, Nicolau, 1668, T. II, p. 275).

Túmulo de D. Pedro Gavião séc. XVI, capela de Jesus no mosteiro de Santa Cruz

Planta geral do mosteiro de Santa Cruz DRCC





**Abóbada da igreja do mosteiro de Santa Cruz**  
mestre Boytac, 1507-1513

O contrato, celebrado a 24 de Janeiro de 1513, entre o bispo e mestre Boytac revela a extensão da reforma, iniciada anteriormente, que abrangia toda a igreja e passava ainda pelas mais importantes dependências monásticas. Com a capela-mor já aumentada e com o magnífico cadeiral do escultor flamengo Machim incorporado, tratava-se agora de redefinir o corpo da igreja até à nova fachada (mais elevada do que a fachada românica), desmantelando a abóbada e o nártex, criando outra espacialidade na sacristia ligada à capela-mor e dando outra amplitude ao pequeno mosteiro das Donas, situado a norte da igreja crúzia.

É o arquitecto régio mestre Boytac que assume a campanha reformista. Rapidamente chamado à urgência da construção da defesa dos interesses do reino em África, com responsabilidades em diversos edifícios como o convento da Pena em Sintra ou o mosteiro dos Jerónimos e com ligações pouco explícitas às obras na Batalha (onde tinha residência

e um vasto património fundiário a administrar), o arquitecto depressa abandonou Coimbra. Em Santa Cruz, à frente das obras ficava Marcos Pires, nomeado também mestre das obras reais na cidade em 1517. Em Janeiro de 1518, andava sobretudo ocupado com as obras do claustro do Silêncio e era o responsável pelo trabalho de “*cincoenta oficiaes e xx criados*” (Viterbo, 1914, p. 26).

Entre 1518 e 1522 as obras não pararam no mosteiro. Acabou-se o claustro; fez-se uma capela dedicada a S. Teotónio e a capela de S. Miguel, acima das quais se colocaram o cartório e a livraria; reformulou-se o refeitório na ala nascente do claustro com a fonte de Paio Guterres; refez-se o dormitório; guarneceram-se a igreja e as torres de guirlandas; fizeram-se retábulos (com a colaboração de João Alemão) e o púlpito (de Nicolau Chanterene) que permaneceu até hoje inacabado; proveu-se o mosteiro de alfaias litúrgicas, colocou-se a grade na igreja (de António Fernandes) e enterraram-se os



**Galeria sul do claustro do Silêncio**  
Marcos Pires, c. 1520, mosteiro de Santa Cruz

**Nicho de Santo Agostinho**  
púlpito da igreja do mosteiro de Santa Cruz, Nicolau Chanterene, 1521

reis no cruzeiro da igreja. Morria, entretanto, Marcos Pires. A direcção estética que já se adivinhava nos túmulos dos reis e se declarava impetuosamente no púlpito (1521), condenava também à morte a fogosidade do manuelino e abria caminho a outras interpretações mais serenas e com diferentes preocupações de cunho humanista.

Da globalidade da reforma, um dos temas mais “celebrados” continua a ser o sepulcro régio, remetido mais tarde para a capela-mor. Verdadeiro remate de um política ideológica de vocação imperialista e providencialista, os novos túmulos dos reis, e particularmente a sepultura de Afonso Henriques, davam ao rei D. Manuel a legitimação de uma cadeia governativa fundada no momento mítico, de contornos iniciáticos e celebrativos, das origens do reino. O Fundador justificava, assim, uma outra fundação, a de um Império sustentado também por Deus. O programa iconográfico exposto nos túmulos, a definição compositiva

dos arcos triunfais e o grau de actualização das formas e dos temas transformam o espaço do sepulcro em alegoria de eternidade e redenção cuja proposta não podia andar afastada dos círculos directos do rei D. Manuel e do seu arquitecto régio João de Castilho. A Diogo de Castilho, Nicolau Chanterene e a toda uma equipe credenciada caberia a materialização do projecto.

A obra “retabular” da fachada da igreja, embora montada e acabada entre 1522 e 1525, já em reinado de D. João III, obedecia, na realidade, a um plano anterior também da presumível autoria de João de Castilho. A conjugação de uma estratégia que engloba o portal e os túmulos passa pela fortíssima imagem da supremacia do mosteiro como núcleo capaz de um domínio temporal e espiritual sobre a comunidade envolvente, ao mesmo tempo que explicita a vontade régia num percurso que reivindica a tutela do processo em exposição marcada de actualidade e erudição compositivas.



Mesmo depois da morte de D. Manuel deu-se, pois, continuidade a uma campanha de obras iniciada por volta de 1507. Progressivamente, o programa construtivo assumiu também carácter mais disciplinado e com o rei a prescindir cada vez menos de uma tutela cerrada. De facto, não é inocente que, com a morte do bispo da Guarda, seja nomeado o cardeal D. Afonso, apenas com 11 anos de idade, como prior-mor e se coloque no mosteiro um vedor das obras, Gregório Lourenço, com a responsabilidade da organização dos trabalhos (com meticuloso “caderno de encargos”), da sua fiscalização, da angariação de fundos ou de circunstanciados relatórios para o rei. Uma situação que evolui para autêntico centralismo político em que a encomenda directa do mosteiro se encontra cada vez mais ausente. Lembre-se apenas a distância que vai entre a formulação do contrato das obras em 1513, em que o prior intervém directamente, e o contrato de 1528 relativo a nova reforma, onde Diogo de Castilho assina com Bartolo-



meu de Paiva, o amo do rei, os termos dos trabalhos a executar. No primeiro, mestre Boytac obriga-se a, “*ffazer ao dito sôr bpo e prior no dito seu moesteiro e Igreja de sam João estas obras*” (Garcia, 1923, p. 152); no segundo, Castilho comprometia-se com as “*obras que ora sua alteza mãda ffazer no mosteiro de sãta cruz da dita cidade*” (Garcia, 1923, p. 177).

À morte do rei em 1521, o mosteiro tinha já dado todos os passos que lhe permitiriam então enveredar por apostas mais decisivas no sentido da construção da cultura humanista que, em Coimbra, tornaria possível a ascensão da Universidade.

**Túmulo de D. Afonso Henriques**  
João de Castilho;  
Diogo de Castilho/  
Nicolau Chanterene  
e outros, 1518-1522,  
igreja do mosteiro  
de Santa Cruz

**Fachada da igreja  
do mosteiro  
de Santa Cruz**  
séc. XVI

## A CULTURA DO RENASCIMENTO

**Ecce Homo**  
Cristóvão de Figueiredo, óleo sobre madeira de carvalho, 1522-1530, mosteiro de Santa Cruz

**Imperador Heráclio com a Santa Cruz**  
Cristóvão de Figueiredo, óleo sobre madeira de carvalho, 1522-1530, MNMC, Inv. n.º 2512; P24

**S**e o Renascimento deve ser entendido como cultura abrangente onde se cruzam as vontades públicas e privadas na captação de um ideal que conjuga comportamento e saber, que gere “antigo” e “moderno”, que concilia o protagonismo laico com interesses religiosos, que esgrime o poder (político, económico, religioso ou cultural) na conquista de um patamar de exclusividade e distância, a “bandeira” renascentista não surge no mosteiro de Santa Cruz apenas no século XVI. Ao longo de toda a Idade Média o mosteiro preparou e desenvolveu os mecanismos de suporte a uma cultura humanista de excelência, ao mesmo tempo que a dinamização das escolas medievais, apoiada então em fortíssima estrutura financeira, criou os potenciais de conhecimento que estimularam o sucesso das estratégias avançadas nas realizações do século XVI.

Numa aliança forjada entre o mosteiro e a vontade régia, o reinado de D. João III deu



continuidade à política de D. Manuel mantendo apertada vigilância sobre o processo interno de reforma que iria conduzir à implementação de uma estratégia mais lata de poder, em estreita concordância com o fortalecimento dos valores do Estado Moderno. Acabados os projectos manuelinos, é o espírito reformista que domina toda uma actuação com directas implicações sobre a vida no mosteiro.

Logo em 1522, rematavam-se as obras da capela-mor com a construção do impressionante retábulo pintado que hoje se encontra disperso entre o mosteiro e os museus nacionais de Machado de Castro e de Arte Antiga. Cristóvão de Figueiredo (o pintor do cardeal-infante D. Afonso desde 1531) assumia então a responsabilidade da empreitada enquanto João Alemão se encarregava das obras de marcenaria. Permanece ainda na igreja de Antuzede (Baixo Mondego) o grupo escultórico de Cristo de posto da Cruz, acompanhado de várias





**Calvário**  
Cristóvão de Figueiredo,  
óleo sobre madeira  
de carvalho,  
1522-1530, mosteiro  
de Santa Cruz

**S. Pedro e S. Paulo**  
Cristóvão de Figueiredo,  
óleo sobre madeira  
de carvalho,  
1522-1530, mosteiro  
de Santa Cruz

figuras de vulto que, provavelmente, pertenceu ao retábulo, organizando-se com ele e estabelecendo a centralidade da composição (Dias, 1983, pp. 3-14). No mosteiro mantêm-se as tábuas do *Ecce Homo* e do *Calvário*, bem como as quatro tábuas recortadas e molduradas que compõem os apóstolos aos pares e faziam, talvez, parte da predela do retábulo. A expressiva contorção dos corpos, a capacidade de resolver diferentes espacialidades, o uso de tonalidades em velatura ou em quentes densidades cromáticas, a clara influência de autores flamengos (como Quentin Metsys) no tratamento caricatural das figuras ou ainda a actualização do ornamento “ao romano” mostram a criatividade e a excelência do pintor que já em 1515 ocupava o cargo de “examinador dos pintores de Lisboa” (Rodrigues, 2009, pp. 89-95).

Está também documentada no mosteiro (c. 1530) a presença de outro pintor, Garcia Fernandes, possivelmente auxiliar de

Cristóvão de Figueiredo na empreitada do retábulo e que, com este e com Gregório Lopes, haveria de formar a equipa mais conhecida deste período em Portugal. Um conjunto assinalável de artistas, pintores, escultores, arquitectos, marceneiros ou carpinteiros, juntava-se assim em Santa Cruz para marcar uma época de prestígio no domínio da criação.

A visita do rei a Coimbra em 1525, estando ou não directamente ligada aos destinos crúzios, tem sido entendida como factor determinante no arranque da reforma que, longe de ser pacífica, estava de acordo com a cadeia de reformas sobre as mais poderosas instituições religiosas. Idêntico procedimento de mudança, visando um maior controle das Casas religiosas, operava-se também sobre a cisterciense Alcobça e cairia, a partir de 1529, sobre os Cavaleiros da Ordem de Cristo. Tal como em Coimbra, o Convento de Tomar herdado das reformas manuelinas já não servia aos propósitos



controladores do Estado Moderno e muito menos expressava o grau de actualização de que se revestia o poder. Nesta aposta, que envolve conhecimento, confiança política e uma diplomacia de fino recorte, é a Ordem de S. Jerónimo que se revela como a grande aliada dos desígnios régios (Craiveiro, 2009, pp. 63-73). À frente de Tomar passou a estar o jerónimo frei António de Lisboa (com responsabilidades de vigilância também sobre Alcobça), como, à frente dos crúzios, frei Brás de Barros (ou de Braga) assumiria, a partir de 1527, o controle do brilhante percurso de Santa Cruz.

À reforma espiritual haveria, obrigatoriamente, de corresponder a reforma dos espaços. É esse esforço conjunto de erudição pela aproximação às correntes humanistas que vai marcar toda a reforma liderada por frei Brás, pelo menos até aos inícios da década de 40, momento em que começa a declinar o protagonismo do mosteiro e as prioridades avançam noutra sentida.

Em 1543 extinguir-se-ia o priorado de Santa Cruz, cujas rendas seriam então canalizadas para a nova aposta régia a ganhar uma liderança remetida à extensão ultramarina – a Universidade. A partir daí também, os priores do mosteiro passariam a ser escolhidos em capítulo, já fora da ingerência directa do rei.

O contrato celebrado em Março de 1528 entre o amo Bartolomeu de Paiva e o arquitecto Diogo de Castilho constitui a maior evidência do vendaval reformista que afectou os espaços do mosteiro e testemunha a aceitação de um comportamento humanista traduzido em ampla reorganização formal e espacial que desenvolve todos os formúlários da arquitectura do Renascimento.

De todas as obras referenciadas no contrato o espaço mais bem preservado é o novo refeitório, a construir no piso térreo encostado à ala norte do claustro do Silêncio e a modificar o circuito anteriormente estabelecido.

**Cabeça de Apóstolo, Última Ceia**  
Hodart, barro,  
1530-1534, MNMC,  
Inv. n.º 876; E120

**Apóstolo, Última Ceia**  
Hodart, barro,  
1530-1534, MNMC,  
Inv. n.º 877; E122

**Apóstolo, Última Ceia**  
Hodart, barro,  
1530-1534, MNMC,  
Inv. n.º 676; E121



Fachada norte do antigo refeitório com registos do dormitório no mosteiro de Santa Cruz  
c. 1528

A importância do refeitório decorre, para além da articulação a um programa construtivo de maior arrojo, do seu papel como suporte assumido de toda uma estrutura que também tinha por objectivo a preservação da clausura, a partir de agora mais afastada da portaria e dos espaços mais devassados. O recentíssimo refeitório manuelino, concluído em finais de 1522 na ala nascente do claustro do Silêncio, era um obstáculo à construção do ideário reformista que preferiu então afastá-lo da fonte que se manteve. O refeitório renascentista seria então acompanhado pelas estruturas de apoio (as cozinhas e a pataria) bem como pela desaparecida capela da Ceia e com os dois púlpitos inscritos na parede nascente. Para aqui faria o escultor Hodart o magnífico conjunto (acabado em 1534) das 13 figuras sentadas à mesa. Obra maior da escultura quincentista em terracota, a Ceia (no MNMC) organiza os Apóstolos dotados de uma volumetria vigorosa e retirada dos modelos humanizados enquanto a figura de Cristo assume outra serenidade.

A gestualidade intensa e a tremenda expressividade que decorrem da atitude dos Apóstolos já conduziu a historiografia às perturbações classificatórias e dirigidas ao Renascimento, ao Maneirismo ou ao Barroco. Na realidade, é tão só a eloquente evidência das manifestações mais qualificadas da cultura humanista que orientava o pensamento e a prática de execução dentro do mosteiro.

O texto contratual de 1528 começa pela definição dos novos dormitórios a construir nos pisos superiores em duas alas do claustro. Na ala norte, substituindo o dormitório acabado nos finais de 1522, e na ala nascente por cima do antigo refeitório. A totalidade das setenta e seis celas rectangulares organizava-se a partir da montagem racionalizada de um sistema em que cada uma delas funciona como uma unidade modular invariavelmente repetida e apenas com ligeiras alterações ao projecto inicial que não colidem com a estrutura pensada. Diogo de Castilho comprometia-se a construir uma

estrutura organizada em dois blocos que se encontram em ângulo recto formando um T e fabricando também a geometrização dos espaços. Com 110 m de comprimento e 12,32 m de largura, com cinquenta celas dispostas ao longo do corredor (de cerca de 4 m de largura) e dotado de duas grandes janelas nos topos, o longo bloco poente/ nascente do dormitório começava ao nível da cozinha e chegava ao novo claustro da Manga.

Na filosofia de regularização dos espaços que estava em causa no contrato formavam-se os novos claustros da Portaria, ocupando a zona do mosteiro das Donas, e da Manga. Os trabalhos a desenvolver decorriam, assim, a partir do núcleo pré-existente definido pelo claustro do Silêncio com particular incidência nas três alas norte, nascente e poente. A livraria projectava-se agora na ala poente, no piso superior, do cunhal do dormitório até às paredes da igreja de S. João, formando um corredor lateral de serventia às casas do piso inferior e apresentando outra dignidade que passava não apenas por mais amplas dimensões mas também por novo enquadramento de visibilidade na geografia do mosteiro. A sua longa fachada poente, guarnecida com quatro janelas, direccionava-se em situação de frontalidade a quem entrasse pelo claustro da Portaria e expressava também as potencialidades eruditas do mosteiro.

Na ala nascente do claustro do Silêncio, o contrato referia-se à construção das casas da enfermaria no piso acima das abóbadas do claustro, num bloco que, no piso térreo para o lado da Manga, seria dotado de uma galeria porticada em cerca de metade da sua fachada; a outra metade, correspondente à enfermaria acima, ficaria em parede fechada criando diversos espaços necessários. Em 1530 já se registavam algumas mudanças nos planos iniciais. A enfermaria passava para o piso térreo com dimensões ligeiramente alteradas, cabendo aí doze celas com corredor central, num esquema seme-

lhante ao do bloco do dormitório. Afinal, todas as dependências ligadas à enfermaria acabariam por se fixar no bloco a oriente no claustro da Manga.

Em última análise, o contrato de 1528 constitui verdadeiramente o primeiro manifesto em Coimbra de uma cultura arquitectónica do Renascimento que depois o mosteiro haveria de desenvolver e implementar na cidade. De forma evidente, consagram-se aqui os grandes preceitos que já os tratadistas do *Quattrocento*, a começar por Alberti, haviam divulgado: as preocupações relativas à segurança dos conjuntos edificados; a funcionalidade com a adequação dos espaços aos programas previstos e a respectiva articulação desses espaços; a sua implantação racionalizada através da repetição dos módulos e da imposição de esquemas geométrizantes ou o cuidado com as proporções estabelecidas pelas superfícies parietais e com os vãos das portas e janelas, são as linhas de força que, constantemente, acompanham o texto do contrato. No capítulo das escalas propostas são sistemáticas as posições relativas às devidas proporções a estabelecer. Sem que se possa, muitas vezes, encontrar explicitamente o recurso à designada secção áurea, de longínqua referência pitagoriana, outras vezes são claríssimas as preocupações na manutenção da “correcta proporção”. O rigor verificado no cumprimento dos prazos e do projecto, “*polo teor e ordenança de hum debuxo*”, que envolve toda a estrutura espacial, denuncia também uma percepção global, e não apenas parcial, do edifício. Mesmo que se venham a registar algumas alterações de pormenor, como nas dimensões do refeitório ou nas celas do dormitório, ou ainda que a localização de alguns espaços tivesse sido reconvertida, a estrutura planimétrica de conjunto e a ideia que a gerou permanecem intactas.

O contrato exhibe também a preocupação sistemática com a definição decorativa envolvente aos elementos da arquitectura.

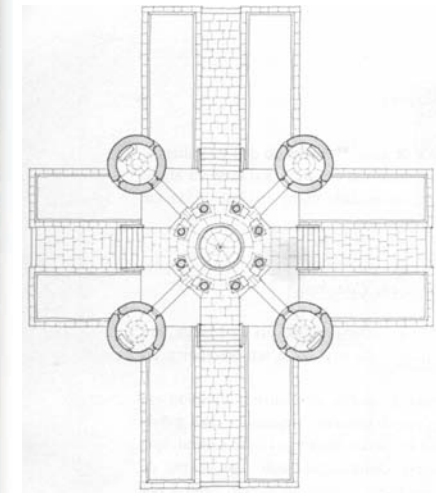
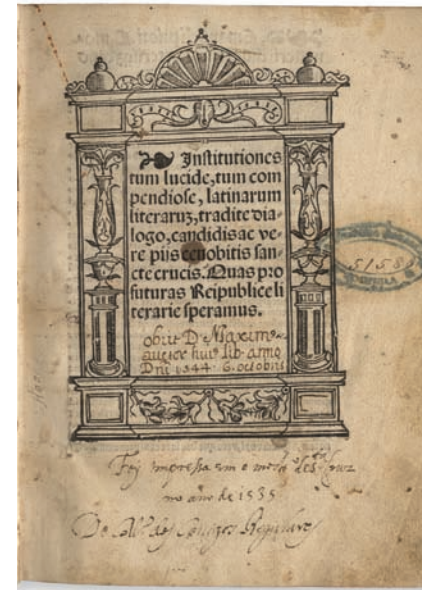


**Claustro da Manga e bloco com a torre dos sinos do mosteiro de Santa Cruz**  
 fotografia da década de 70 do séc. XIX, IC, A-304

As referências à decoração de mísulas, de frisos e molduras de arcos não escondem a exigência de adequada articulação entre as partes e uma atitude de moderação relativamente ao ornamento que, no entanto, não se explicita como sendo “ao romano”. As “*boas molduras*” que preenchem o texto contratual, e que nesta altura já não podem ser sinónimo da exuberância festiva do Manuelino, expressam mais a ideia de equilíbrio na montagem das estruturas decorativas e contribuem em larga medida para o refinamento de uma unidade renascentista à escala do mosteiro.

Continua em aberto o problema da autoria deste projecto que envolve a quase completa redefinição de uma Casa conventual pré-existente e apela insistentemente aos modelos organizativos do Renascimento. De facto, a historiografia nunca se preocupou com a proveniência da representação mental que o contrato denuncia. Sem que jamais fossem directamente atribuídos os

planos a Diogo de Castilho, a verdade é que o projecto e o arquitecto têm andado de tal forma associados que permanece uma identificação confusa entre os dois. Mas, o projecto apresentado no contrato de 1528 não pertence a Diogo de Castilho que, nesta altura, funciona como empreiteiro, o responsável pela execução dos trabalhos decorrentes de uma ideia que não lhe deve ser atribuída. Aliás, esta distinção entre a autoria do projecto, com o debuxo e respectivos apontamentos, e o controlo da execução, é bem uma expressão da prática construtiva do Renascimento. O contrato foi, provavelmente, assinado em Almeirim onde cinco dias depois D. João III o viu e aprovou. Com a assinatura do amo, Bartolomeu de Paiva, o projecto tem de ser colocado no círculo de gravitação do rei, cuja determinação e envolvimento nas obras também se explicita. Os planos foram gerados longe do mosteiro por quem tinha uma ideia bastante precisa do objecto a tratar mas não ao ponto de decidir a ocupação de certos espaços



funcionais sem desvirtuar a estrutura de conjunto. Esse seria o papel de frei Brás, o moderador e eterno vigilante no cumprimento de uma missão que requisitava os espaços para os submeter à reforma monástica, creditada também pela nobilitação da reforma construtiva.

Em 1528 os arquitectos capazes da realização de um projecto de tanta importância no capítulo das intenções régias para a reformulação da vida monástica podem restringir-se a poucos nomes entre os quais avulta o de João de Castilho: credor da confiança régia, já tinha tido um papel relevante no mosteiro, com os projectos para os espaços paradigmáticos dos túmulos dos reis e da fachada da igreja, com provas dadas em direcção ao Renascimento no mosteiro dos Jerónimos e preparando-se também para a amplíssima reforma do convento de Cristo. Ao seu meio-irmão Diogo, o mestre das obras do rei em Coimbra, caberia, porventura pela última vez, a função da execução,

cujas orientações vinham ainda de Lisboa ou dos centros da Corte. Abstraindo do ambíguo episódio do colégio das Artes, estaria a partir daqui pronto para a responsabilização da execução de projectos com a envergadura da Rua da Sofia.

Embora não referenciado no contrato de 1528, a construção do claustro da Manga encontrava-se já prevista. Localizado a nascente e a uma quota superior face ao claustro do Silêncio, com o qual tinha comunicação, o novo claustro obedecia a um plano regular onde cada uma das alas atingia 44 m, integrando uma galeria com 3,30 m de largura. Na ala nascente localizar-se-ia a enfermaria, substituindo o velho hospital de S. Nicolau; a ala sul foi entregue às oficinas tipográficas, instrumento de persuasão na divulgação eficaz da autoridade do mosteiro e da reforma humanista. A norte, no prolongamento do refeitório e no centro desta ala, projectar-se-ia a capela dos ossos e a poente o dormitório dos noviços.

**Institutiones tum lucide, tum compendiose, latinorum, literarum, tradite dialogo, candidisac vere piis cenobitis sancte crucis...**

Tip. do mosteiro de Santa Cruz, Coimbra (1535, 1544), BGUC, R-3-11

**Planta da fonte do claustro da Manga do mosteiro de Santa Cruz**



**Fonte do claustro da Manga do mosteiro de Santa Cruz**  
João de Ruão, 1533

Mantendo-se o espaço claustral aberto pela destruição da ala norte já no século XX e as outras alas reformuladas com diferentes ocupações, do antigo claustro da Manga resta sobretudo a fonte central, com uma tradição que perpetua a lenda do desenho feita pelo rei D. João III na manga do seu gibão. Na realidade, é mais razoável pensar numa cultura instalada que, começando pelo próprio rei, encontrava em Coimbra os intérpretes adequados à sua corporização. Frei Brás de Braga ou sobretudo João de Ruão (e não tanto Diogo de Castilho que completa a tríade construtiva que materializa a revolução estética protagonizada pelo mosteiro crúzio) são, legitimamente, os homens a quem se tem de entregar a ideia deste plano centrado complexo que conjuga as figuras geométricas do círculo e do quadrado na articulação harmoniosa entre o macro e o microcosmos. O governador do mosteiro e o arquitecto-escultor de maior notoriedade em Portugal neste período constituem, em boa verdade, a hipótese mais credível para a atri-

buição da responsabilidade criativa da fonte da Manga. Não se registando até então qualquer paralelo no país, é legítimo pensar que a ideia aqui executada faria parte dessa cultura arquitectónica importada que colocava no plano centrado a sua expressão mais erudita e mergulhava fundo no tempo à procura das raízes do equilíbrio cósmico. E se, no mesmo âmbito cronológico lato, existem em território nacional as evidências materiais dessa cultura estimuladas por idêntica encomenda de elite, não se conhecem as referências que, mais directamente, possam ter influenciado a articulação da múltipla centralidade na Manga. Sem que haja o menor indício de que as plantas e desenhos de arquitectura executados pelos tradistas italianos de créditos firmados (como o caso de António Averlino – Filarete) pudessem, nos primeiros anos da década de 30, circular em Portugal, pelo menos, as ideias divulgadas nos tratados estariam em voga no seio da encomenda mais prestigiada e entre a mão-de-obra mais esclarecida.



A obra dos tanques, dos cubelos e dos arcos (no que toca às alvenarias) ficava, em 1533, a cargo de Pero de Évora, Diogo Fernandes e Fernão Luís (Garcia, 1923, pp. 87-88). Jerónimo Afonso encarregou-se do trabalho das cantarias e João de Ruão da escultura retablear e demais imaginária (Correia, 1946, p. 270; Dias, 1988, pp. 208-210).

O claustro da Manga não era reservado à exclusividade dos cónegos na celebração dos rituais processionais, no usufruto das dependências anexas ou no recolhimento que implicava a presença dos quatro cubelos da fonte. A ele tinham, desde logo, acesso outras individualidades que pertenciam ao grupo contínuo de visitantes, religiosos ou não, que passavam pelo mosteiro. A hipótese de colocação da fonte da Manga como modelo inspirador do conjunto central inscrito no claustro dos Evangelistas do Escorial (concluído em 1593) justifica-se pela possibilidade de que Herrera (o suposto projectista da fonte no pátio do Escorial)



tenha sido confrontado com a Manga por alturas da coroação do rei Filipe em Portugal. A ideia da centralização do espaço, da relação de interdependência de cada um dos elementos constituintes ou da cristalização da simbólica da *Fons Vitae*, estão presentes em Coimbra e no Escorial. Na Manga, cujas afinidades são incontornáveis, o espaço é mais fluido e as unidades compositivas com maior suavidade na articulação. Em resumo, a mesma ideia na materialização do Paraíso que se expressa de maneira diferente em tempos também diferenciados. A pureza das linhas e das formas que se estendem no espaço humanista da Manga encontram, afinal, o paralelismo adequado no espaço controlado do Escorial pela política cristã. O modelo haveria de percorrer um caminho mais longo. Às portas de Paris, na região de Île-de-France, na catedral de Saint-Maclou de Pontoise, o arquitecto Pierre Lemercier ainda erigiu, nos finais do século XVI, uma espécie de “fonte da Manga” em miniatura a rematar a grande torre da igreja.

**Retábulo de S. Jerónimo**  
João de Ruão, 1533,  
fonte do claustro da Manga do mosteiro de Santa Cruz

**Gárgula da fonte do claustro da Manga do mosteiro de Santa Cruz**  
João de Ruão, 1533



**Torre da igreja de Saint-Maclou de Pontoise**  
Pierre Lemercier, finais do séc. XVI

A expressão erudita que, porventura, alcançou maior visibilidade no complexo crúzio foi a implantação sistematizada dos colégios. A extinção do novo claustro da Portaria (a norte) e da nova paroquial de S. João de Santa Cruz a sul da igreja monástica inscrevem-se nos planos reformistas que incluíam também a vertente, nunca descurada e de longa tradição medieval, do ensino.

Ocupando um espaço apenas genericamente identificável junto à igreja de Santa Cruz, os colégios de Santo Agostinho e de S. João Baptista mantinham cursos regulares a funcionar (para os religiosos e para o exterior) pelo menos a partir de 1535. Na sua descrição em 1540, Francisco de Mendanha limita-se a referir os dez gerais ou aulas que integravam o espaço lectivo do mosteiro e que eram, a partir de Fevereiro de 1535, alvo de obras de carpintaria. A varanda alinhada na fachada da nova portaria do mosteiro e que dava acesso ao geral de Santa Catarina, constituía a face exterior dos colégios. Atrás dela se organizaria então parte das várias dependências colegiais, dispostas de maneira regular entre a parede norte da igreja e o claustro da portaria.

A projecção definitiva de um ensino e cultura liderados pelos crúzios encontra-se estabelecida nos colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos, promovendo também a formação da Rua da Sofia, intimamente ligada à transferência da Universidade para Coimbra.

Os dois colégios tiveram uma construção prolongada. Projectados em 1535, ainda em 1547, quando se decide a sua entrega ao colégio das Artes, decorriam as obras no de S. Miguel. O colégio de Todos-os-Santos, mais pequeno do que o vizinho de S. Miguel, ficaria também mais cedo a funcionar. Alargando por compra ou troca o espaço físico dos colégios e canalizando para aqui o contingente de professores mandado vir de França pelo rei, as obras começaram no ângulo hoje ocupado pelo edifício da Caixa Geral de Depósitos. Planeados para doze colegiais cada um, “os de Todos-os-Santos deviam ser estudantes teólogos e artistas; os de S. Miguel ou todos canonistas, ou canonistas e teólogos” Brandão, 1924, I, p. 47).

O colégio de Todos-os-Santos, acompanhando a via pública de Montarroio, era um bloco rectangular com corredor a meio e seis celas por lado. O colégio de S. Miguel, mais complexo e dotado de claustro, projectava-se pela rua da Sofia de forma mais ampla. Embora estivesse já a funcionar em 1542, as obras prolongaram-se até à entrega ao colégio das Artes, num trabalho de colaboração entre Diogo de Castilho e João de Ruão. Os dois colégios crúzios acabaram por se integrar no colégio universitário das Artes (a funcionar a partir de 1548) e, depois de 1565, todo o conjunto foi entregue à Inquisição que reformulou o espaço para diferentes ocupações. O desenho de José Carlos Magne, em 1796, ainda se reporta ao terreiro de S. Miguel, elevado em plataforma



artificial a fazer a ligação entre as duas alas que substituem as antigas fachadas de S. Miguel e Todos-os-Santos.

Com a construção dos colégios de Santa Cruz começava não só a maior aventura no plano urbanístico da Coimbra Moderna, liderada pelo mosteiro com a vigilância do rei, mas também se alicerçava uma cooperação de esforços promovendo a especificidade cidadina e criando um registo de unidade em torno dos espaços fabricados. A rua da Sofia, onde se haveriam de montar os colégios religiosos sistematicamente integrados na Universidade, foi empreendimento apenas possível graças à intervenção organizada do mosteiro que cedeu terrenos, mão-de-obra qualificada e ciência construtiva.

A década de 30 do século XVI foi, assim, crucial em termos de uma projecção erudita para fora dos muros conventuais, sempre acompanhada pela reforma dos espaços internos.

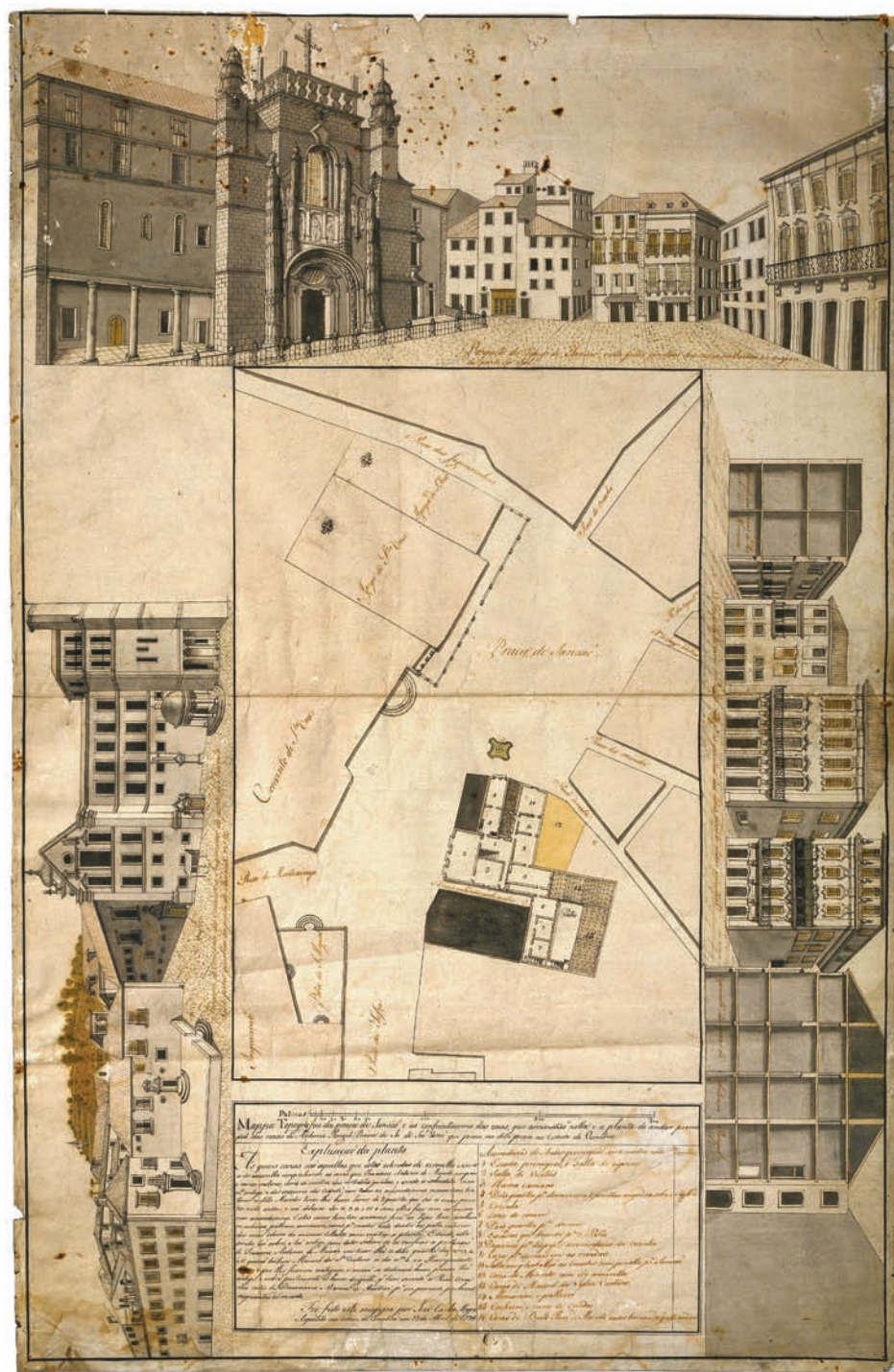
A mudança operada com a portaria, a mais directa acessibilidade ao exterior, é uma questão que se reveste da maior importância no âmbito das reformas espiritual e espacial. Tal como sucederia com a reforma dos Cavaleiros de Cristo em Tomar, frei Brás não deixou de promover em Santa Cruz a maior preservação da clausura, afastando o mundo de uma ingerência facilitada ao circuito interno do mosteiro. A nova portaria em Coimbra, substituindo os anteriores acessos

ao mosteiro que, ao longo de toda a Idade Média, também tinham contribuído para o maior envolvimento dos cônegos com o exterior, vinha, de igual modo, cortar a proximidade com os espaços de clausura pelo estabelecimento de uma cadeia rígida de sucessivos obstáculos na aproximação ao interior do mosteiro.

Desta forma, a remodelação operada na reforma de 1527 abrangia também a face externa do mosteiro. Não já a fachada da igreja, basicamente concluída nos anos 20 e ainda no seguimento das propostas manuelinas, mas, tanto quanto possível, um outro projecto cuja concepção para as superfícies exteriores se moldava na cultura humanista que os colégios ajudavam a solidificar. O protagonismo do espaço urbano configurado no Largo de Sansão dirigia, assim, a atenção dos crúzios na promoção dos volumes que se estendiam sobretudo a norte da igreja. Com a criação da nova portaria neste local, já denunciado no contrato estabelecido em 1528 (“...*honde agora estaa o mosteiro das donas*”) (Garcia, 1923, p. 184), estava também definitivamente transformado o circuito interno de circulação. O contexto da reforma condenava, desta forma, as Donas que, em Junho de 1529, ainda se mantinham junto do mosteiro (Campos, 1889, p. 442) e aproveitava esse espaço, acrescido de outras casas, para a constituição da elegante portaria que passaria também a expressar os conteúdos de erudição intrínsecos aos crúzios.

**Gravura de Coimbra (1562-1567)**  
Georg Hoefnagel, em *Civitas orbis terrarum*, ed. por Georg Braun, 1599





É a conciliação entre a descrição de Francisco de Mendanha em 1540 e o desenho de Carlos Magne em 1796 que oferece a visão mais clara do projecto realizado para a portaria a ocidente. Os trabalhos, que decorreram sobretudo na primeira metade da década de 30, mantiveram-se em articulação com o plano geral da reforma, incluindo, em toda a linha poente, a nova igreja paroquial de S. João Baptista, o coro alto da igreja e a definição do claustro da portaria com as dependências anexas. Desta forma, a superfície mural confinante com o Largo fechava a ocidente os espaços do colégio de Santo Agostinho, do claustro da portaria e de um pátio interno com as hospedarias. Acreditando que o desenho de Magne mantém a estrutura global definida nesta altura para o piso térreo, à excepção do corpo do dormitório que mais tarde sofreria acentuado prolongamento para ocidente, o muro situado entre a igreja e o ângulo noroeste seria sucessivamente preenchido por uma colonata jónica arquivada que antecedia a zona colegial e pela porta por onde “entra & sae a gente nobre”, revestida de solene aparato com “deambulatório pedrario quadrado cõ hum semicirculo de graos de pedraria que tem o pôto em o meyo do portal. Sobre estes graos se armã huas collunas estriadas & quadradas cõ seus bases & capitees romanos, sobre as quaes vay hua alque-traua cõ sua frisa & corneia de pedraria laurada de romano & cõ sua cimalha rica & muyto ao proposito. Desta sae abobeda a maneyra de ciborio cõ hua lanterna que tem o remate. Debayxo desta abobeda sta o portal de pedraria cõ alguma obra custosa” (Révah, 1958, s/p).

Em 1796 mantinha-se ainda a colonata com o que parece ser a ordem jónica, organizada por três colunas com mais duas adossadas às paredes laterais, que Rafael Moreira aproximou do nártex da igreja da Graça em Évora (Moreira, 1991, p. 388), no entendimento de um registo cultural progressivamente “colado” às sugestões italianizantes. Na realidade, o que se verifica nesta varanda que antecede o geral de Santa Catarina é a consagração das

propostas de Alberti quanto à definição dos pórticos e loggias de entablamento (à maneira grega com as colunas encimadas pela arquivada e as pilastras pelos arcos). Protegido pelo ângulo formado pelas superfícies parietais da fachada desenhada em 1796, encontrava-se também o templete, assente sobre três degraus semi-circulares, com quatro pilares (dois na parede à maneira de pilastras) de capitéis “ao romano”, a partir dos quais se erguia a implantação da semi-cúpula dotada de lanterna com remate. Os motivos ornamentais que preenchiem o friso foram completamente eliminados no desenho de Magne.

O resto da fachada poente visível no mesmo desenho, não pertence já a este período. A pequena capela patente no ângulo formado pelo avanço do dormitório resultou de um pedido formulado ao mosteiro, em Novembro de 1767, pela Irmandade do Senhor dos Passos do colégio da Graça, no sentido de obter autorização para a construção de uma capela de Santa Verónica.

A construção do bloco do dormitório redefiniu, posteriormente, a organização dos vãos dos andares altos, ao mesmo tempo que suprime o pátio das hospedarias. A localização das hospedarias junto da portaria já estava anunciada no contrato de 1528, integrando-se num pátio interno situado a norte do claustro da portaria e com ligações ao Largo de Sansão e às zonas funcionais do mosteiro. A hospedaria, encostada ao lado poente do pátio, pode entender-se como um bloco de configuração rectangular de dois pisos e dotada de torres nas extremidades. No piso térreo encontrava-se o refeitório e demais dependências necessárias ao acolhimento dos hóspedes, criando as condições para a preservação dos espaços de clausura; no piso superior corriam doze casas para dormir servidas, quase todas, por uma varanda estreita.

A entrada quinhentista do mosteiro assenta numa política de engrandecimento que reflecte a estrutura humanista do interior.

**Planta topográfica da praça de Sansão**  
José Carlos Magne, tinta da china e aguada sobre papel, 1796, MNMC, Inv. n.º 2941; DA133

O pequeno templete que se ergue diante da porta respira simultaneamente das categorias do sagrado, que também se levantavam na fonte do claustro da Manga, e de um comportamento formal que não esconde a preferência pelas estruturas centradas que acompanham igualmente a arquitectura civil e militar.

As raízes da ideia materializada na portaria do mosteiro cruzio podem abranger um leque vasto de inspiração que vai desde a cultura arquitectónica a circular às já invocadas ligações remotas à arquitectura castrense e às sugestões vindas da arquitectura militar (Moreira, 1981, p. 301); mas também podem passar pela reinterpretação de modelos fixados na arquitectura além-Pirinéus em decisiva direcção ao Renascimento. Com nítidas evocações à arquitectura fortificada, as estruturas centradas encontram-se nos castelos que a mais fina nobreza francesa construiu também pela mesma altura ao longo do Loire, no prolongamento de uma atitude que a encomenda italiana de elite já tinha avançado desde o século XV. As torres circulares que se colocam nos muros ou nos seus ângulos contribuem poderosamente para a conciliação entre o sentido de fortificação medieval e o ambiente palaciano de festa e lazer. Portugal não deixou de adoptar este elemento em contextos também diversificados. Basta lembrar a sua presença imperativa na Quinta da Cardiga (que ocuparia João de Castilho pelos anos 30, 40 de Quinhentos, ao serviço dos Cavaleiros da Ordem de Cristo) ou na Quinta da Bacalhoa um pouco mais tarde. Uma unidade cujas origens radicam fundo no tempo e encontra, afinal, legitimação pela sua reinterpretação na arquitectura do Renascimento em contextos religiosos ou profanos.

O portal dava acesso ao designado claustro do conselho, “*hua claustra muyto airosa de cem palmos de cõprido & quinze de largo cõ arcs de pedraria cõ hum poco de agoa em o meyo do ceo della*” (Révah, 1958, s/p), o que

equivale a um espaço regular de 22 metros de comprimento, dotado de galerias porticadas com uma profundidade de 3,30 m. Assiste-se, pois, a um esforço de regularização, apoiado pela prévia definição do claustro do Silêncio a nascente e pelo espaço ocupado pelas capelas da igreja (do lado do Evangelho) e as dependências colegiais a sul, que converte o claustro da portaria, tal como o entendeu Rui Lobo, no “*primeiro claustro do Renascimento de Coimbra*” (Lobo, 2006, p. 48), indiciando a suspeita de que aqui se encontra, afinal, o embrião do designado claustro castilhiano.

As informações mais próximas do tempo da construção deste claustro e que permitem a reconstituição dos espaços iniciais aí presentes são fornecidas pelo importante códice manuscrito que se guarda no Porto, embora contenha anotações que chegam ao primeiro quartel do século XVII. Assim, a sul situava-se a casa do despacho e a casa da fazenda; a poente a cela do prior acrescida de outras casas ligadas à rouparia; a ala norte não é referida, provavelmente porque por esta altura (cerca de 1531) não se encontrava ainda concluída. Finalmente, a nascente encontrava-se a casa da lenha e a casa do parlatório, transformada já em 1540 em casa do conselho, também com ligação directa à capela de S. Vicente, ou do Espírito Santo, pelo lado norte. A capela para onde, em 1535, Vasco Fernandes executava o retábulo que ainda hoje sobrevive, é importantíssima no capítulo da representação do régio poder. Quadrangular com 4,40 m. por lado, com cobertura de madeira artesoadada e ornada com as pombas pintadas em articulação com a iconografia do retábulo colocado na parede a norte, a capela do Espírito Santo ostentava sintomaticamente na parede a oriente a expressão desse poder, semanalmente renovado. À maneira de retábulo, e coadjuvado pelo outro onde “Apeles” pintou a Virgem no momento expressivo do Pentecostes, com moldura de João Alemão, a pedra com inscrição laudatória à glória do rei encontrava-se rodeada pelos elementos

arquitectónicos clássicos e ornados “ao romano” que preenchiem nesta altura o espaço humanista do mosteiro. A disposição das entradas, a sul para a casa do conselho e a poente para o claustro da portaria, não fazia, afinal, mais do que acentuar a acessibilidade da capela a uma população interna e externa ao mosteiro, ao mesmo tempo que promovia a nobilitação do “*memorial*”, transformado em “capela-mor”, cujos efeitos eram sublinhados pelo “arco romano” fronteiro revestido com grades especiais.

Mesmo que seja legítimo recorrer a projectistas estranhos à cidade e ao mosteiro, em João de Ruão e Diogo de Castilho, com a atenção constante de frei Brás, encontra-se a presença da ideia capaz de se materializar, numa cooperação tão cara a Coimbra, entre a força dos elementos arquitectónicos e a expressão decorativa que estes adquirem também pela via do ornamento. De facto, a definição da colunata que se encosta à igreja, tal como o templete que antecede o portal do claustro da portaria, constitui a marca da novidade em Coimbra e, portanto, passível de uma atribuição ao arquitecto-escultor francês que não passou por um processo de reajustamento aos registos do Renascimento. Já o claustro de arcaria repousando sobre colunas e dotado de peitoris configurou o modelo que Diogo de Castilho haveria de aplicar até ao fim da sua vida. Identicamente, o portal geminado com mainel central na capela do Espírito Santo mais não fazia do que repetir um esquema formal que Castilho já tinha usado, meia dúzia de anos antes, na construção do portal principal da igreja do mosteiro. Porventura, utiliza-o também na área da portaria, complementado com os labores “ao romano” que denunciam a sua entrega a uma moldura mais clássica que esse intervalo de tempo não deixaria de lhe imprimir.

Em obras de reconhecido envolvimento plural, há que ter também em conta a constante vigilância do rei no processo da reforma do mosteiro. Basta apenas lembrar a compa-

rência, nunca totalmente descodificada, em Santa Cruz dos arquitectos Diogo de Torralva (a 28 de Setembro de 1528) ou de Diogo de Arruda (a 21 de Junho de 1530), abstraindo agora da ingerência dos arquitectos régios em Lisboa, por exemplo em momento político-cultural tão delicado como a adaptação dos colégios cruzios ao colégio das Artes, para compreender que as causas construtivas de Coimbra não se esgotavam na mão-de-obra presente na cidade.

A construção do claustro da Portaria e a extinção do pequeno mosteiro das Donas a norte da igreja obrigaram também a nova projecção da igreja paroquial de S. João de Santa Cruz, em situação de coincidência com a igreja das Donas até ao período manuelino. As dimensões reduzidas da igreja, cada vez menos adequadas aos fregueses da paróquia de Santa Cruz, acabariam por ser alvo de obrigatória atenção. Como aclarou Nogueira Gonçalves (Gonçalves, 1988), em 1513 considerava-se já (num projecto abortado) estender o espaço inicial da igreja para poente até à linha da igreja do mosteiro masculino, com a capela de Santo António a desempenhar as funções de capela-mor da igreja das Donas. A rápida mudança de planos levaria, primeiro a pensar a deslocação da matriz da paróquia para o lado sul da igreja cruzia, abrangendo as capelas do lado da Epístola e abrindo a porta axial no topo poente da capela de S. Tiago, depois à construção da definitiva igreja paroquial, agora remetida a sul.

A nova igreja (cerca de 1530), de uma amplitude onde se inscrevem as capelas-nichos laterais e dotada de capela-mor quadrangular, é revestida com abóbada de perfil rebaixado com nervuras curvas, de feição idêntica à que o arquitecto Diogo de Castilho fazia, nas mesmas datas no coro alto da igreja cruzia. O pavimento primitivo, à mesma cota da igreja vizinha, foi substancialmente elevado ao mesmo tempo que a fachada poente foi adquirindo as configurações que se identificam em gravuras e fotografias antigas.



**Casa da quinta do Marujal**  
Diogo de Castilho (?), séc. XVI, desenho a tinta da china, José Luís Madeira, 1995

Até 1543 coube ao mosteiro de Santa Cruz escrever uma das páginas mais brilhantes do país no capítulo da construção erudita dos espaços. Uma conjugação de eficácia, na administração dos recursos culturais e financeiros acumulados ao longo da Idade Média, estabelecida pela vontade política de mudança, com a força de uma acção governativa esclarecida e mão-de-obra qualificada, elevaram o mosteiro à mais alta categoria no domínio da cultura e das artes do Renascimento.

A extinção do priorado-mor e a canalização de grande parte do seu património, com as respectivas rendas, para a Universidade e para as novas dioceses de Leiria e Miranda do Douro ditou a instabilidade governativa no interior do mosteiro e a crescente falta de capacidade e vontade na prossecução de uma reforma interna, basicamente dada agora por concluída. Os rendimentos provenientes de inúmeras propriedades foram então desviados e o mosteiro perdia a posse

efectiva de terrenos e quintas localizados sobretudo na área do Baixo Mondego. A título de exemplo, refira-se apenas a quinta do Marujal (Montemor-o-Velho) com casa e capela (datada de 1541) e onde se reconstituiu um espaço de matriz cultural humanista que teve, certamente, a intervenção de Diogo de Castilho. A quinta foi incorporada no padroado da Universidade a 10 de Junho de 1546.

O rei desistia da nomeação dos priores (num longo percurso de controle e autoridade balizada entre 1507 e 1543) que voltariam a ser eleitos em Capítulo. Em Coimbra, e até ao final do século, a régia dedicação vai, por inteiro, ao encontro da instituição universitária e das necessidades sentidas com a instalação dos Estudos, reunidos nos Paços régios a partir de 1544. Esgotava-se então em Santa Cruz o sonho acalentado de tutela e gestão sobre a Universidade. Pouco mais do que um cargo honorífico, restava ao prior a dignidade de Cancelário da Universidade.

## O “LONGO SÉCULO XVI”



O historial dos conflitos com os jesuítas remonta à propriedade crúzia coincidente com o espaço dos antigos colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos. Pedido de empréstimo pelo rei em 1547 para albergar o colégio das Artes, todo o conjunto foi submetido às obras de adequação a um dos mais importantes institutos da Universidade também reformada (Craveiro, 2002, pp. 186-224). Espelho da cultura humanista em Coimbra, o colégio das Artes começou a funcionar em 1548 sob a chefia do Principal André de Gouveia (chamado pelo rei do colégio de Guyenne em Bordéus) e juntou um escol de professores distintos na credibilização dos círculos europeus. Para aqui fabricou Diogo de Castilho, possivelmente com a colaboração de João de Ruão, o arrojado programa construtivo que implicava um modelo regularizado com pátios e varandas sobrepostas e onde se aplicava, pela primeira vez com tal clarificação na arquitectura da cidade, a ordem jónica, considerada adequada ao estudo e à concentração. A insólita posição das volutas dos capitéis (alvo de grandes interrogações historiográficas), com uma rotação de 90° face à canónica definição clássica, mais não faz do que reproduzir os desenhos gravados que circulavam e não faltavam também no mosteiro de Santa Cruz. A partir daqui, toda a experiência colegial quinhentista irá passar pela adopção da mesma ordem jónica, agora já em “correcta” definição.

**Colégio das Artes**  
Diogo de Castilho, 1548, Coimbra

Em 1545 era criada a diocese de Leira, anexando a jurisdição e rendas que o priorado de Santa Cruz tinha na cidade e seu termo. Para aí transitava então frei Brás de Barros, deixando para sempre o penoso governo dos crúzios e assumindo-se, até 1556, como o primeiro bispo da nova diocese.

Em Coimbra, o reformado mosteiro de Santa Cruz passaria a gerir a alegada maior precariedade dos meios financeiros, a agitação interna e a conflitualidade desencadeada contra as instituições e as forças culturais politicamente actuautes na cidade. Num jogo desgastante de poder e influência, as querelas mantidas com a Universidade, a Câmara, as Ordens religiosas ou o Bispado são realidades constantes ao longo do século. Particularmente agudas foram as disputas contra a Universidade, tendo como pano de fundo as rendas desviadas, e contra a Companhia de Jesus.



**Livro das  
Constituições e  
costumes que se  
guardam em os  
Moesteyros da  
Congregação de  
sancta Cruz de  
Coimbra...**

Impresso no  
mosteiro de Santa  
Cruz, Coimbra, 1558,  
BGUC, R-12-7

Entre 1555 e 1565, o colégio das Artes, entregue à tutela dos jesuítas, permaneceu no mesmo local, enquanto a rua da Sofia fervilhava na construção dos colégios das Ordens religiosas (já desde os inícios da década de 40), sistematicamente integrados na Universidade. Em 1565, depois de queixas sucessivas quanto à insalubridade do espaço, os jesuítas rumaram à proximidade com a Universidade (fabricando o complexo onde, a partir de 1772, se instalaria a nova Sé e as dependências afectas à Reforma Pombalina da Universidade), levando consigo o colégio das Artes e deixando vago o espaço junto ao mosteiro para a ocupação do Santo Ofício. O mesmo espaço que seria disputado pelos crúzios reivindicando, durante anos, uma propriedade que não mais lhes seria entregue.

Da mesma forma, as rendas do priorado-mor canalizadas para a Universidade em 1543 suscitaram uma onda de protestos por parte

dos crúzios que jamais veriam satisfeitas as suas reivindicações, num longo processo que implicou uma energia sistematicamente minada, acabando por enfraquecer também a vitalidade construtiva e a capacidade de liderança do mosteiro.

Até ao final do século as obras confinaram-se praticamente aos acabamentos internos de um programa construtivo definido anteriormente. As capelas do claustro do Silêncio, à excepção da manuelina capela de Jesus, fazem parte dessas escassas realizações levadas a cabo dentro dos muros conventuais. Com a mão-de-obra especializada e formada nos estaleiros crúzios entregue às campanhas construtivas dos colégios universitários, o mosteiro de Santa Cruz perdia a força do trabalho qualificado, ao mesmo tempo que perdia também a propriedade (ao longo da rua da Sofia) cedida compulsivamente às diversas Ordens religiosas.

Foi para fazer face às dificuldades que, em 1556, os diversos mosteiros sob a regra de Santo Agostinho se uniram em Congregação religiosa. Estabelecida a rotatividade dos priores, a Congregação passaria a integrar (para além do mosteiro crúzio de Coimbra) desde o mais significativo mosteiro de S. Vicente de Fora (Lisboa) aos mosteiros de S. Jorge e S. Pedro de Folques (próximos a Coimbra), S. Salvador de Moreira da Maia, S. Salvador de Grijó ou o mosteiro da Serra do Pilar. Generalizava-se, assim, a assistência mútua mas também a obrigação da ajuda financeira (em função dos respectivos rendimentos) às obras consideradas, em reunião capitular, como prioritárias ou relevantes para os mosteiros da Congregação.

## A REVITALIZAÇÃO CULTURAL

Nos finais do século XVI o mosteiro de Santa Cruz voltaria a encontrar o sopro da energia capaz de um novo estímulo construtivo.

A utilização das relíquias, na sequência do labiríntico processo de imposição do poder conventual ao longo da Idade Média, mantém-se como ferramenta poderosa no xadrez das influências esgrimidas na cidade. A descrição da vinda de relíquias da Flandres, do mosteiro de S. Marcos, e a sua entrada em Santa Cruz em 1595 (Santa Maria, Nicolau, 1668, P. II, Liv. VII, pp. 75-83) é um exemplo revelador. Os festejos então ocorridos contemplaram uma procissão de grande aparato, da Sé ao mosteiro, onde não faltaram os arcos triunfais e o fogo de artifício a acompanhar o tecido social da cidade hierarquicamente distribuído. A abrir a procissão, a alegoria da Fama com duas trombetas era precedida pelo Tempo, ao qual se seguiam as bandeiras dos Ofícios da cidade

(seguindo o ritual imposto na procissão do Corpo de Deus), os conventos citadinos (o mosteiro de S. Pedro da Ordem Terceira de S. Francisco, S. Francisco da Ponte, Eremitas de Nossa Senhora da Graça e S. Domingos), todos os clérigos das igrejas colegiadas de Coimbra, os membros do Cabido, o bispo, os fidalgos, o reitor da Universidade (D. Afonso Furtado de Mendonça), o corregedor, o juiz de fora, os vereadores da Câmara e o povo. Em suma, o reconhecimento global dos valores expressos no universo simbólico das relíquias e a entrega, da sociedade em uníssono, à consciência da eficácia representativa do ritual. A insistência na presença das figuras alegóricas tem um dos pontos culminantes no espectáculo que se desenrola no adro da igreja de Santa Cruz, com a montagem de um teatro onde actuam duzentos figurantes em redor de um trono definido “a modo de Eça”, sobre seis degraus. Dele partem quatro colunas de 25 palmos que sustentam um dossel onde se senta a Virtude. Junto dela, outro trono mais pequeno assente sobre três degraus é reservado ao Prémio. Do cenário montado constam ainda uma máquina de doze mastros com estandartes preenchidos com imagens de santos e duas escadas orientadas para norte e para oriente. A Fama e o Tempo posicionam-se junto à escada do oriente, a Fortaleza e a Justiça junto à escada do norte. Momento alto do cerimonial é o do recebimento das relíquias à porta da igreja pelo Anjo Custódio da Ordem de Santo Agostinho acompanhado pela Fortaleza, a Justiça, o Trabalho, o Merecimento, o Prémio (com dois anjos) e a Virtude. A coroação dos santos precede a entrada das relíquias na igreja até à capela-mor, “onde foraõ collocadas as Santas Reliquias em hum alto, & bem laurado throno, que estaua sobre o Altar mòr, & era de tres faces dourado em partes, & todo laurado de brutesco” (Santa Maria, Nicolau, 1668, P. II, Liv. VII, p. 81). Daí, a procissão seguiu então pelos claustros, do Silêncio e da Manga, onde parou junto à “...fonte, que

em o meyo desta claustra cobre hua abobeda de meya laranja, sustentada de oito colunas de marmore fixas, sobre quatro pontes de pedra, por baixo das quaes se communicão as agoas de oito tanques postos em cruz. Aqui estava a figura de Apolo com as tres Graças...” (Santa Maria, Nicolau, 1668, P. II, Liv. VII, p. 83). Ou seja, socorrendo-se de um vastíssimo conjunto de figuras alegóricas, onde não falta a carga erudita das componentes mitológicas do classicismo, o mosteiro cedia “generosamente” a público a visão apoteótica dos mecanismos que sustentavam a credibilização do seu poder. Por outro lado, o complexo ritual que decorre internamente, gerando também a distância, promove a elitização de um espaço restrito à comunidade arvorada em fiel depositário das engrenagens da Fé.

Outros sintomas de revitalização encontram-se nesse exercício de substituição dos equipamentos necessários tanto à apresentação de uma modernidade atualizada quanto à obrigatoria adequação a uma liturgia renovada. O antigo retábulo da capela-mor, da autoria de Cristóvão de Figueiredo, foi apeado para colocar um novo pintado por Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão (com a intervenção do ensamblador régio Bernardo Coelho) em 1611 (Serrão, 1992, II, pp. 470-471). As tábuas subsistem ainda no colégio do Carmo à rua da Sofia, tal como outras executadas em 1620 também para as diversas dependências do mosteiro crúzio e pela mesma parceria de pintores (Serrão, 1992, II, p. 471; Garcia, 1923, pp. 138-141).

No primeiro quartel do século XVII, as obras que conduziram à reformulação do longo bloco do dormitório poente-nascente (que corria por cima do refeitório e se alongava até ao claustro da Manga) englobaram, a poente, o espaço adequado às relíquias concebido “a modo de Igreja”. Ao tempo em

que D. Nicolau escreve a sua Crónica, as relíquias estariam já concentradas em local emblemático, expressamente destinado para o efeito, “no principio do Dormitorio principal do mesmo Mosteiro, que corre do poente ao Nascente, (onde) está hua fermosa casa com a porta pera o mesmo Dormitorio, & hua janella rasgada pera a Rua de S. Sofia: he esta casa feita a modo de Igreja com sua Capella, cõ hum arco de pedra branca de grande artificio, todo retocado de ouro; he a Capella de abobeda da mesma pedra branca toda cozida em ouro, com diversas laçarias, ramos, & serafins. Dentro desta Capella se leuanta sobre hum Altar o throno das Santas Reliquias... em que estão collocados os Reliquarios... Do arco da Capella pera fóra está a casa toda de rico azulajo pellas paredes, & o tecto todo pintado de brutesco...” (Santa Maria, 1668, P. II, Liv. VII, p. 84).

Sintoma claro dessa preocupação com os valores de eternização da espiritualidade religiosa que transportam as relíquias é também o enaltecimento desde sempre conferido à figura de S. Teotónio e que haveria de culminar na construção da sua capela.

A capela de S. Teotónio (1582-1588) rasgou a parede fundeira (a sul) da sala do Capítulo e assumiu-se como “capela-mor” de uma estrutura que ganhou, assim, uma sacralidade acrescida. Marcando uma posição que se afastava da acção construtiva de outras Ordens religiosas, o mosteiro entregou a obra aos oficiais mais reconhecidos na cidade. Ao arquitecto e escultor Tomé Velho coube a responsabilidade do projecto e execução de um conjunto (não o arco triunfal nem a escultura do santo) onde ainda decorre o vigor e a audácia reinterpretativa da cultura humanista da primeira metade do século, enriquecida agora com novas e refrescantes contribuições vindas da tratadística e da gravura europeias.



O colégio de Santo Agostinho, fora dos circuitos intra-muros, foi a grande aposta construtiva de uma época pautada pelas dificuldades. Das várias alternativas surgidas ao longo da segunda metade do século XVI para a instalação dos colegiais que continuavam no recinto do mosteiro ganhou corpo a ideia de uma construção sediada em terrenos previamente comprados à Câmara e aos herdeiros de João de Ruão (as antigas casas e quintal do escultor normando, junto à ermida da Madalena e à torre dos Sinos). O colégio fundava-se exactamente no espaço pretendido para a instalação da Universidade (com projecto feito pelo arquitecto Filipe Terzi e nas mãos do rei), gorados os anteriores projectos para a colocação dos Estudos, ainda na tentativa de salvaguarda da integridade dos Paços régios. O embargo lançado em 1592 às obras de fundação do colégio seria levantado logo no ano seguinte, resolvendo-se a causa a favor das pretensões crúzias e com a Universidade definitivamente remetida para os Paços.

Com uma imposição sobre a muralha da cidade, com acesso facilitado ao mosteiro e, ao mesmo tempo, numa área de proximidade física à Universidade, o colégio de Santo Agostinho afirmou-se no terreno da concorrência e da credibilidade dos Estudos. O seu estatuto privilegiado isentava os colegiais, a partir de Provisão dada por D. Sebastião, da comum deslocação à Universidade para a celebração de todos os Autos anteriores ao doutoramento que eram efectuados no mosteiro de Santa Cruz. Este regime diferenciado relativamente às outras Ordens religiosas permitiu, assim, a reivindicação de um papel determinante para o espaço cultural dos crúzios onde se tinha, em primeiro lugar, acolhido a Universidade.

O projecto para o colégio, cuja construção se iniciava em 1592, deverá pertencer a Jerónimo Francisco (+ 1598) (Craveiro, 2002, pp. 278-283), arquitecto régio na cidade onde teve também uma acção destacada ao serviço da Universidade, da Misericórdia, do bispo D. Afonso Castelo Branco, da Câmara, da Ordem do Carmo ou do cisterciense colégio do Espírito Santo (Craveiro, 2002, pp. 487-496). O conjunto colegial passou por alterações substanciais desde o século XIX para adaptação ao colégio dos Órfãos, e depois à Misericórdia e à Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, mas ainda se preserva a estrutura que identifica uma dinâmica da modernidade. Com o recurso a uma estratégia cenográfica que falseia a verdade dos volumes, o colégio de Santo Agostinho integra um comportamento formal de base tratadística e serliana, novo na cidade, e explora uma energia ornamental que interage com a versão mais contida e “triumfal” da arquitectura chã. A fachada poente mostra a simulação da fachada da igreja que, na realidade, lhe não corresponde, reflectindo sobretudo a vontade de imposição da estrutura religiosa na cidade. Circundando o morro, esta fachada acompanha o lado poente do claustro principal para, seguidamente, e depois do refeitório, descrever

Antonio Labacco,  
*Libro de Architettura*  
Roma, 1557, BPMP,  
RES. XVI-C-10



Portal da igreja do antigo colégio de Santo Agostinho década de 30 do séc. XVII

Igreja do antigo colégio de Santo Agostinho séc. XVII

apertada curvatura, guardando as zonas utilitárias do colégio, até entestar na longa faixa do dormitório. Pelo alçado nascente é possível determinar os vários corpos da sacristia, da cabeceira da igreja (dividida em dois níveis separados por cornija dupla encimada por mais um frontão triangular), dos dormitórios altos e das salas no piso térreo onde se incorpora a entrada da antiga portaria com a capela.

Se todas as fachadas sofreram arranjos ao longo dos tempos, a parte do sul é, sem dúvida, a mais reformada pela configuração dada à nova entrada, pela mutilação efectuada no pequeno claustro (construído apenas por volta de 1630, tal como a sacristia, o acabamento dos dormitórios altos e o guarnecimento a estuque da abóbada da igreja) e pela construção da torre que segue o modelo da emblemática torre da Universidade. O claustro, encostado ao flanco sul da igreja, teria uma configuração regular que as obras posteriores lhe retiraram.



Como parte integrante dos planos iniciais, encontravam-se a igreja, o claustro maior, os dormitórios com a portaria (com uma segunda virada a Sobre Ripas, rapidamente suprimida), o refeitório e as zonas utilitárias de apoio aos diversos serviços. Basicamente, os espaços que ainda se mantêm do antigo colégio dos crúzios. Na linha poente, o piso térreo seria preenchido pela livraria, pela sala dos Actos (no eixo da igreja) e por salas de aula, acompanhando já a ala poente do claustro maior.

A igreja, pequena e cujas dimensões tiveram de se adequar ao espaço disponível, obedece às fórmulas espaciais divulgadas sobretudo a partir da igreja da Graça, com nave única acolitada por capelas laterais intercomunicantes. E, tal como se verificou na cidade desde o exemplo da igreja de Santa Cruz, também aqui o coro alto se desenvolve extraordinariamente absorvendo os dois primeiros tramos da igreja. Abstraindo os estuques colocados cerca de 1630, a decoração que



reveste o portal principal e o interior da igreja, desde as pilastras ao intradorso dos arcos e aos dois púlpitos, segue os modelos nórdicos numa sequência arrebatadora de molduras em “ferronerie” que integram motivos geométricos de rectângulos, círculos e ovais, máscaras e “pontas de diamante”. Na mesma cultura estética, note-se, que ditou a construção do portal da capela das relíquias, anexa à sacristia do mosteiro crúzio.

Inteiramente nova na cidade é a concepção plástica que envolve o claustro rectangular datado de 1596. Tanto os quatro alçados como as abóbadas das galerias baixas constituem aqui a mais absoluta novidade, porventura paradigmática do esforço de demarcação do mosteiro relativamente à poderosa instituição da Universidade. Com afinidades marcantes com o claustro de Torralva em Tomar, o ambiente clássico que se respira em Santo Agostinho e a sua aproximação aos esquemas tratadísticos



Sacristia do mosteiro de Santa Cruz Manuel João, 1622-1624

Claustro do antigo colégio de Santo Agostinho Jerónimo Francisco (?), 1596

(em particular a Serlio) estabelecem o completo afastamento da “norma” vigente na cidade que impunha repetidamente o modelo castilhiano.

A sacristia do mosteiro teve várias campanhas construtivas mantendo a localização original, a sul da capela-mor. A primeira, mais pequena e sem qualquer vestígio, foi alargada nos princípios do século XVI. Esta, “era da mesma obra da igreja ainda que na abobeda não era toda de pedra mas so quatro rompantes que fazião duas cruces nas quais se fundava a mais abobeda de tijollo, ao modo de abobeda de aresta como dizem os architectos” (Cristo, D. José, fl. 52). Ou seja, uma dependência de dois tramos erguida, portanto, em paralelo com as obras a decorrer desde o priorado de D. Pedro Gavião. A ligação à capela da igreja atesta ainda o período manuelino na sequência dos contratos estabelecidos com mestre Boytac. Nesta altura, da sacristia sairia também



**Antiga enfermaria do mosteiro de Santa Cruz**  
séc. XVII, Escola Jaime Cortesão

**Antiga enfermaria do mosteiro de Santa Cruz**  
séc. XVII, Escola Jaime Cortesão

“*hua escadinha de pedra... que va tomar o caracoll que ja estaa feyto e desentulhará e acrecentará até çima honde hã de estar os synos*” (Garcia, 1923, p. 154).

Uma campanha efectuada por volta de 1590 aumentou a sacristia que sofreria ampla e definitiva remodelação no século XVII (1622-1624), sob a provável responsabilidade do arquitecto local Manuel João (+ 1628) embora, e com base no testemunho de D. José de Cristo, a atribuição a Pedro Nunes Tinoco se mantenha ainda firme. No entanto, é possível que apenas o lavabo lhe deva ser atribuído, enquanto que o “*gosto local*” (Soromenho, 1995, p. 391) já reconhecido na configuração de sabor flamenguizante da nova sacristia possa ser identificado com as orientações de Manuel João.

A vontade de iniciativa que dava corpo à modernização dos vários circuitos não deixou de se manifestar a vários níveis: nos andares altos da actual Escola Jaime Cortesão

preserva-se um corredor da antiga enfermaria crúzia, cuja construção ocorreu entre os anos 30 e 50 do século XVII. Ainda hoje existe o alinhamento definido por um ritmo cadenciado de abóbadas de berço interrompidas por cinco “unidades” (à maneira brunelleschiana) cupuladas (dotadas de lanternim no século XVIII) e onde se verifica uma ordenação regulada por intuitos de simetria, detectada também nos arcos centrais (agora entaipados) da fachada virada à rua. Na “capela” que se identifica centralmente, os elementos presentes e definidos pela abóbada de caixotões reportam ainda a uma filiação de recorte clássico que alimentou incessantemente a cultura dos crúzios.

## A RENOVAÇÃO BARROCA DOS ESPAÇOS

O mosteiro de Santa Cruz não ficou indiferente à plástica barroca. Pelo contrário; a visibilidade adquirida pelo dinamismo cenográfico de linhas e espaços seduziu os crúzios tanto quanto a generalidade das Ordens religiosas e do país. No século XVIII era hora de imprimir também um sinal de erudição actualizada e construir, mais uma vez, e marcando uma posição de força e inteligência, dentro e fora de muros.

Já avançado o século XVIII, a remodelação do portal da igreja com a inclusão do óculo de molduras sucessivas acima da porta de verga recortada, teria funcionado como a solução adequada à época para resolver a eventual deterioração do portal. Porventura, fruto da reforma efectuada por D. Gaspar da Encarnação (1723-52) (à memória de quem o advogado, magistrado e poeta brasileiro Cláudio Manuel da Costa haveria de dedicar o seu *Epicédio*), a nova entrada do templo optou pela conjugação de linhas rectas e



curvilíneas que condenaram a iconografia quinhentista e suprimiram o mainel central.

Perdidas as referências sobre a sua autoria ou sobre uma datação precisa das obras, resta a suspeita de que a escritura, datada de 22 de Março de 1755, pela qual o mosteiro de Santa Cruz compra, por 7.200 reis, um talhão de pedra, no sítio da Copeira, limite de Portunhos, para pedra para as obras do mosteiro (A.U.C., *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 43, Liv. 150, fls. 190/v-191/v, 194-197) possa constituir a alusão em falta para esta empreitada.

Na mesma centúria, as obras a decorrer na igreja passavam também pelo novo órgão (1719-1724) executado pelo mestre organeiro espanhol Manuel Gomes Herrera ou pelo revestimento azulejar do corpo e da capela-mor, em suma, pela exposição do espectáculo barroco de que os cónegos regantes de Santo Agostinho não quiseram, igualmente, prescindir.

**Órgão da igreja do mosteiro de Santa Cruz**  
Manuel Gomes Herrera, 1719-1724



**Parque de Santa Cruz**  
séc. XVIII

**Agar e Ismael no deserto**  
medalhão azulejado na fonte do Jardim da Sereia, séc. XVIII, Parque de Santa Cruz

A capela das Relíquias constitui momento alto da consagração crúzia no capítulo da autoridade em matéria espiritual. O designado Santuário eleva-se nos pisos altos sobre o bloco formado pela capela de Jesus, sala do Capítulo e capela de S. Miguel e apresenta interiormente a forma elíptica tão cara também ao barroco português. Aqui se alinhavam as mais de mil relíquias à salvaguarda do mosteiro e se expunha a sua tutela sobre os mecanismos intrincados da fé. Também por esclarecer a autoria (João Frederico Ludovice?) ou as datas concretas da construção, continua por desvendar o contrato não especificado, celebrado a 9 de Novembro de 1731, entre o mosteiro e o mestre Gaspar Ferreira (em que o arquitecto receberia 70 moedas de ouro de 4.800 reis “*das correntes neste Reino*” e se obrigava a assistir à obra da igreja, “*todas a vezes que necessario lhe for, e outrossim for chamado pera ella*”), E não a dando acabada no prazo de três anos, “*o Convento mandará buscar pera assistir a dita obra a custa delle Gaspar*



*Ferreira o Mestre mais perito que houver neste Reyno a quem se pagará a custa delle conforme o que com o dito mestre se ajustar...* (A.U.C., *Livros de Notas de Santa Cruz*, T. 38, Liv. 137, fls. 76/v-77/v).

Fora dos circuitos internos da casa conventual, o jardim da Sereia (dos meados do século XVIII), no parque de Santa Cruz, remata o percurso da cerca para nascente e oferece aos cônegos um espaço privilegiado de lazer e contemplação. Preenchido com uma vegetação arbórea diversificada (em 1774 referia-se a abundância de laranjeiras e limoeiros) situa-se fronteiro à Praça da República, com acesso entre as duas torres (com pintura a fresco interna e externamente) que antecediam o jogo da Péla e enquadram um arco tripartido e rematado pelas esculturas alegóricas das Virtudes teológicas da Fé, Esperança e Caridade. A alameda criada a partir daqui encontra um “núcleo” de dispersão no patamar que integra a magnífica

fonte de poderoso efeito cenográfico e composta pela estrutura da cascata (com a escultura de Nossa Senhora da Conceição) ladeada, em plano recuado, por dois medalhões azulejados. À esquerda, em moldura oval amparada pelos evangelistas S. Lucas e S. João, os azulejos, de perfil rococó e com legenda latina, transmitem a história bíblica de Agar e Ismael no deserto de Bersabeia, retirada do Livro do Génesis, 21. O momento em que o anjo enviado por Deus anuncia à escrava egípcia uma grande nação para o seu filho Ismael tem correspondência no alinhamento à direita onde se processa, com S. Mateus e S. Marcos, a história relatada no Segundo Livro dos Reis, 2, 19-22: o profeta Eliseu deita sal na fonte de Jericó, purificando as águas e restabelecendo a fertilidade na cidade.

A triangulação definida pelas escadarias que partem deste conjunto e vencem as diferentes cotas da encosta atrás acentuam os níveis de um espectáculo montado em torno de uma espiritualidade que congrega o lúdico e o prazer no usufruto da Natureza. O escadório que se projecta à direita absorve vários patamares com taças de água e bancos revestidos de azulejos com temas diversos. O percurso, acompanhado de pináculos piramidais, culmina na fonte da Nogueira onde se encontra o motivo que dá o nome ao Jardim: sob a estrutura setecentista do nicho onde se acolhe a Virgem com a pomba do Espírito Santo permanece o tritão (confundido com a sereia) que abre a boca de um golfinho por onde corre a água. A água que é, aliás, e em enquadramento bíblico, o tema que protagoniza todos os registos azulejares deste patamar.

Assumindo uma posição de centralidade no espaço do Jardim, o grande lago com os



**Fonte do Jardim da Sereia**  
séc. XVIII, Parque de Santa Cruz

quatro golfinhos a apontar os quatro elementos da Natureza, num conjunto rematado pela urna partida, encontra-se hoje numa geografia desactivada de regulação.

Pelas mesmas cronologias, o remate nascente da ala da enfermaria inserida hoje na Escola Jaime Cortesão abriu-se a uma área de lazer para os enfermos onde se reconstituiu grande parte da atmosfera gerada no jardim da Sereia. A organização idêntica dos torreões que fecham o espaço e onde se preservam as fontes dotadas também de uma estrutura cénica com moldura oval e preenchidas por uma decoração que simula terra (feita de concreções calcárias), estabelecem a exacta medida de uma cultura pragmática que não prescinde do espectáculo revitalizador da Natureza.



## A EXTINÇÃO DAS ORDENS E A DESAMORTIZAÇÃO DOS BENS



Fachada da igreja  
do mosteiro de  
Santa Cruz  
fotografia, c. 1960,  
IC, C-086

Os efeitos da Revolução Liberal chegaram também ao mosteiro de Santa Cruz. Em 1834, a presença das tropas liberais semeou a desordem e a destruição sobre o espaço físico dos crúzios enquanto se desmoronava o edifício cultural construído durante séculos. Os longos e perturbantes anos de solidão que se seguiram ditaram, não apenas a extinção das Ordens religiosas mas igualmente, em clima de acéfala iconoclastia, a perda e a disseminação de uma riqueza patrimonial a que não se furtou nenhuma Casa religiosa. Muitos dos espaços do mosteiro foram sendo sucessivamente ocupados e o espólio da livraria acabou parcialmente salvo e dirigido a várias instituições que, entretanto, se fundavam. Hoje avalia-se a dimensão desse património através (fundamentalmente) da sua consulta no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, na Biblioteca Nacional, na Biblioteca Pública Municipal do Porto (graças aos esforços de Alexandre Herculano), na Biblioteca Pública de Évora, no

Arquivo da Universidade de Coimbra ou na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Muito do recheio crúzio acabou como parte integrante das colecções dos museus que nasciam, também como fruto da cultura positivista e romântica, ávida da salvaguarda de uma memória identitária. Particularmente, a acção de figuras destacadas na cidade, como António Augusto Gonçalves, haveria de conduzir parte substancial do espólio crúzio para o que viria a ser, em 1911, o Museu de Machado de Castro em Coimbra.

Em 1877 era destruído o claustro da Portaria para dar lugar ao edifício da Câmara Municipal. A linha das fachadas era definitivamente alterada, com a igreja do mosteiro a desempenhar as funções de paroquial de Santa Cruz enquanto a sul, na antiga paroquial, nasceria o café que ainda se mantém. A fachada da igreja centenária de Santa Cruz foi então guarnecida com a estrutura das grades (c. 1870) que protegeram



a sua entrada até 1997 e sustentavam a cota mais elevada da Praça. Em 1940, o receio de bombardeamentos ditava a cobertura do portal da igreja.

Fachada da igreja  
do mosteiro de  
Santa Cruz  
fotografia, 1940,  
IC, A-121

No dia 3 de Janeiro de 1935 rematava-se ainda um capítulo de destruição: ruía a velha torre dos sinos (Gonçalves, 1980, pp. 219-225) que durante séculos configurou a paisagem cidadina.

Queda da torre dos  
sinos do mosteiro  
de Santa Cruz  
fotografia, 3-1-1935,  
IC, F-070

Em 1907 o mosteiro de Santa Cruz era elevado à categoria de Monumento Nacional reivindicando, assim, a protecção e o estatuto qualificado que, em 2003, levaria a igreja a assumir, em parceria com a igreja de Santa Engrácia de Lisboa, uma outra distinção. Pela salvaguarda do sepulcro régio a igreja transformava-se então no novo Panteão Nacional.

À data da fundação do mosteiro de Santa Cruz (1131) o recuo do perigo muçulmano permitiu uma implantação já fora da protecção da muralha. O complexo edificado que se formaria a partir daí projectou também a linha da cerca que coincide, a poente, com a frente definida pela fachada da igreja e se desenharia para nascente num circuito próximo às actuais ruas Nicolau Rui Fernandes e das Figueirinhas.

A linha das fachadas que abrange hoje o edifício da Câmara Municipal de Coimbra, a igreja do mosteiro e se prolonga pela fachada mais recuada do café é o resultado de um longo caminho feito de muitos momentos construtivos que implicaram outras tantas abordagens sobre o tempo cultural em que decorreram as transformações. Desde a implantação do mosteiro medieval sobre o sítio dos banhos régios e marcando fortíssima área de sociabilidade numa estratégia urbanística que implicava o domínio sobre o Largo formado à sua frente, ao mos-

teiro de Santa Cruz se deveu, tanto a regularização da malha urbana circundante que permanece até hoje como o alinhamento definido pelas fachadas. O protagonismo exercido sobre a actual Praça 8 de Maio, na confluência do “canal” com origem no Largo da Portagem e articulando a sequência para a Rua da Sofia, estabelece agora o primado dos poderes civil e religioso, numa reconversão de autoridade que, até 1834, pertenceu por inteiro ao mosteiro de Santa Cruz.

O restauro da fachada da igreja, promovido pelo IPPAR e concluído em 1997, deu a actual configuração à Praça. Sob projecto do arquitecto Fernando Távora, o antigo Largo de Sansão desceu à cota da igreja (anulada a elevação que a mantinha com impressão de soterrada, obrigando a um acesso por escadas protegidas por gradeamento) e colocaram-se as rampas de acesso aos planos laterais mais elevados. O “lago” fabricado frente à igreja recria a antiga fonte de Sansão que se articulava com uma outra dedicada a S. João (desactivada com D. Sebastião). Ao mesmo tempo, entre o “lago” e a igreja, as linhas marcadas no pavimento sugerem uma ligação explícita entre a água e o território do sagrado; um compromisso de purificação assumido no espaço que vive ainda, pese embora a agitação proveniente dos vários sectores políticos, económicos ou sociais e culturais, à sombra do edifício que, durante séculos, protagonizou os destinos traçados no Largo.

(página seguinte)  
Linha das fachadas  
com a Câmara  
Municipal de  
Coimbra, a igreja de  
Santa Cruz e o café  
Santa Cruz



## A IGREJA DO MOSTEIRO

A fachada da igreja do mosteiro tem constituído permanente desafio de interpretação. Não obstante todos os contributos historiográficos, as sucessivas alterações que aqui se verificaram continuam sem uma resposta decisiva que permita o estabelecimento de cronologias rigorosas ou o reconhecimento exaustivo da mão-de-obra envolvida.

A fachada da igreja mantém uma estrutura que obedece, por um lado à distribuição de planos anteriores ao século XVI e definidos pelo edifício românico, por outro à capacidade renovadora do período manuelino que prolonga as obras pelos inícios do reinado de D. João III. Das transformações ocorridas, o resultado mais significativo é a elevação da fachada românica e a construção do portal em pedra de Ançã, já em período joanino. A fachada românica foi organizada em cinco corpos (com dois volumes recuados e três avançados – o central que integrava o portal e os dois coincidentes com os contrafortes laterais), à maneira da Sé Velha, e a

uma altura que não excedia o momento em que os botaréus laterais assumem a forma octogonal. O contrato celebrado a 24 de Janeiro de 1513 entre o mosteiro e mestre Boytac (Garcia, 1923, pp. 152-159) assinala a ocasião propícia para a redefinição o corpo da igreja que implicaria a nova fachada.

A saída de Coimbra do arquitecto régio haveria de promover a ascensão de Marcos Pires, entretanto à frente das obras em Santa Cruz e nomeado mestre das obras reais na cidade em 1517. A ele caberia o acompanhamento da obra em calcário amarelo do Bordalo, incluindo a formação do grande janelão em calcário de Ançã, o seu remate com as guirlandas superiores e a colocação da iconografia da cruz. Esta obra estava concluída por 1518, faltando a estrutura do portal.

É apenas nos começos do reinado de D. João III, em 1522, que a fachada volta a ser uma prioridade. Nos quatro anos entretanto decorridos reformulavam-se praticamente todos os espaços internos; guarneceram-se a igreja e as torres de guirlandas e acabaram-se os túmulos. A urgência ia agora para o portal, a fazer, “na ordenança em que estava projectado” (Viterbo, 1914, p. 42). Os oficiais, libertos dos outros espaços concluídos, puderam então concentrar-se na fachada que teria, por esta altura, definido o grande janelão e uma porta de entrada de organização incerta. A estrutura “retabular” de Ançã começaria, então, a ser montada, cercando o janelão já terminado.

Em carta régia, infelizmente não datada, dava-se ordem ao recebedor das rendas do priorado, Nicolau Leitão, para que fossem pagos cem cruzados de ouro a Diogo de Castilho e a Nicolau Chanterene, “pedreiros e empreiteiros do portall do dito moestiro... que lhe mando dar pera fazerem as ymagees que estam por fazer no dito portall e ysto allem do que ja tem Recebido da sua empreitada” (Viterbo, 1914, p. 36). Com fundamento nas cartas régias publicadas e na estadia conhecida de Nicolau Chanterene

em Coimbra, as balizas cronológicas para a estrutura em pedra de Ançã do portal têm, assim, sido situadas entre 1522 e 1525.

Com as sepulturas dos reis acabadas, Nicolau Chanterene e Diogo de Castilho, os empreiteiros, puderam então dedicar-se ao trabalho do portal. Com eles transitaria, pelo menos, parte dos artistas vindos também das obras de Belém para a empreitada dos túmulos. Neste período, os artistas que se encontram presentes em Santa Cruz, testemunhando diversos contratos com a designação de pedreiros, são: Fernão Martins, João Aires, Sebastião Gomes, João Marques, Domingos Pereira, João Português, Fernão Pires e João Rodrigues, todos moradores em Coimbra à excepção de Sebastião Gomes que reside no Botão. Destes, apenas relativamente a João Rodrigues se dá a coincidência da presença de vários homónimos nos portais dos Jerónimos (Dias, 1993, p. 287). Os outros fariam, eventualmente, parte de uma mão-de-obra local que não deixou de ser aproveitada nesta campanha.

Diogo Pires-o-Moço, herdeiro da oficina de seu pai ou de seu tio, Diogo Pires-o-Velho, e que se encontra também registado em Santa Cruz até 1531, é um dos casos ainda não totalmente esclarecido. A guirlanda da igreja de Santa Cruz e os dois anjos heráldicos laterais, que lhe são atribuíveis, fazem dele um artista comprometido com as obras do mosteiro antes de 1518, às quais é lícito pensar que se terá mantido ligado depois desta data. Sendo incerta a sua participação na campanha dos túmulos e na estrutura em pedra de Ançã do portal, mantém-se a forte possibilidade de que aí tivesse colaborado. Diogo Pires não era apenas um imaginário de escultura avulsa de vulto. Prova a sua obra assinada que era também um decorador de superfícies murais, tocado, a um tempo, pela influência flamenga dos muitos lavrantes nórdicos presentes na cidade (Craveiro, 1997, pp. 127-135) e pelas lições mais italianizantes saídas do contacto com Nicolau Chanterene.



A surpreendente assinatura que se descobre, em letra cursiva, numa das faces da arquivolta superior do portal, situada no prolongamento marcado pela aduela central, é a abreviatura de Diogo mas não corresponde às que Diogo Pires-o-Moço colocou nas suas obras. Acompanhando a abreviatura encontra-se, em jeito de picotado na pedra, a letra C. O ponteiro que fez estas marcas não foi mais além, mas a grafia do C apresenta-se com a haste superior alongada, tal como Diogo de Castilho a repetiu em centenas de documentos em papel e pergaminho. A suspeita de que é em Santa Cruz que se encontra a única assinatura, até agora detectada, que o arquitecto colocou nas obras que dirigiu, é realçada pela similitude da sua grafia aposta noutro tipo de materiais mas também pela localização centrada em que se encontra. Eventualmente, não a colocou em local visível porque esse efeito não faria parte do projecto pré-estabelecido.

Insólita a intenção deliberada de fixar uma assinatura que nunca poderia ser vista, mas sem novidade a marcação de identidade na arquitectura deste período. Para além de outras formas de representação dos artistas envolvidos nas obras, como a figuração escultórica, letras isoladas ou outros sinais, muitas vezes de difícil interpretação, encontram-se, por exemplo, assinaturas em abreviatura nos muros interiores das Capelas Imperfeitas do mosteiro da Batalha (Gomes, 1997, p. 163), ou no caso mais divulgado do portal da rotunda de Tomar, onde João de Castilho datou a obra e colocou o seu nome no meio de densa vegetação. Muito longe das marcas medievais que denunciam a individualidade por motivos financeiros,

Assinatura de Diogo de Castilho c. 1525, portal da igreja de Santa Cruz

**S. Jerónimo e Apóstolo**  
(esculturas da fachada da igreja),  
Nicolau Chanterene,  
1522-1525, mosteiro  
de Santa Cruz

o universo das assinaturas presentes na arquitectura dos inícios do séc. XVI inscreve-se noutra mentalidade que coloca o artista na esfera do individualismo humanista nascente.

Nicolau Chanterene e Diogo de Castilho são precisamente os artistas que, na Coimbra do primeiro quartel do séc. XVI, melhor encarnam o espírito de libertação das velhas cadeias corporativas medievais. O primeiro, cuja importância na renovação do sentido estético da produção escultórica em Portugal e respectivo acompanhamento das estruturas mentais do Renascimento, em estreita ligação a uma elite político-cultural, são bem conhecidos (Dias, 1996), tem igualmente um trabalho destacado nas áreas em que a actividade escultórica se confunde e coabita com os mais elementares preceitos da arquitectura. Assim podem ser entendidas as composições retabulares do mosteiro jerónimo de S. Marcos, da capela de S. Pedro da Sé Velha de Coimbra ou do mosteiro da Pena em Sintra que contribuíram, na criação de uma espacialidade arquitectónica fictícia, para a fixação das formas normativas de representação do espaço num estrato de valores mais humanizado e, simultaneamente, mais afastado dos códigos de interpretação correntes no primeiro terço de Quinhentos. A exibição dos temas sagrados é agora acompanhada por uma multidão de figuras profanas que convivem serenamente com os mistérios do divino e, em conjunto, são enredadas num ambiente de referências clássicas e intrigantes sugestões decorativas. E se a mudança estética é acompanhada pelos pressupostos teóricos que circulam entre uma elite esclarecida que gravita sobretudo à volta da Corte, as novas formas do espaço, da forma e do ornamento transformam-se em léxico dominado pela encomenda de prestígio que ostenta o espectáculo do conhecimento. Num meio artístico de proto-renascimento, o pedreiro, o lavrante ou o produtor de artefactos tem de aprender a conversão para o nível prestigiado da criação e compreender, ao mesmo



tempo, os mecanismos sociais de poder no sentido da aquisição de um outro estatuto de público reconhecimento. A presença de Chanterene em Coimbra estimula a necessidade de redefinição das estruturas formais e decorativas que apenas o mosteiro de Santa Cruz estava em condições de promover. As rendas do priorado-mor, agora nas mãos do infante cardeal D. Afonso, “*mui douto na lingua latina*” (Santa Maria, 1668, P. II, p. 279), terceiro filho de D. Manuel e D. Maria, não faltavam para responder às despesas das obras, controladas em última instância pelo rei.

A mestre Nicolau não se pode atribuir o projecto do portal em pedra de Ançã, como a tradição oral, no seio do mosteiro, ainda perpetuava no primeiro quartel do século seguinte. Tal o resultado da projecção do artista que convive com os poderosos da Corte, se associa à elite intelectual do Reino, priva com figuras de primeiro plano na esfera do Renascimento humanista como o

flamengo Nicolau Clenardo e janta à mesa do arcediogo de Évora, o doutor João Petit. A sua estadia em Coimbra comprova-se através de vários testemunhos mas, fundamento documental, para além da sua participação nas obras do mosteiro crúzio, têm apenas o retábulo de S. Marcos e o túmulo de D. Leonor de Vasconcelos no mosteiro de Celas, convertido em porta. Os jacentes dos primeiros reis e, sobretudo, os relevos do claustro e o púlpito no mosteiro de Santa Cruz, bem como o retábulo de S. Pedro na Sé Velha, da sua indiscutível autoria, e datáveis de cerca de 1520-1526, desautorizam a atribuição a mestre Nicolau para a concepção geral do portal dos crúzios. Mesmo que aqui se detectem claras afinidades, sobretudo em certas faixas decorativas que preenchem os elementos de arquitectura, com o portal axial dos Jerónimos onde, em 1517, Nicolau Chanterene tem uma responsabilidade comprovada, a sua participação como empreiteiro do portal de Santa Cruz tem exclusivamente de ser entendida ao nível das grandes esculturas de vulto nos pilares laterais. Toda a sua produção, quando se ocupa do ornamento que convive com as estruturas arquitectónicas, é reveladora de conhecimento prévio do vocabulário classicizante, com o emprego de grutescos e referências à mitologia clássica e, ao mesmo tempo, de grande delicadeza no tratamento decorativo, quase ausentes no portal de Coimbra.

A participação de João de Ruão na fachada da igreja crúzia não se extrai de prova documental, mas a análise das três esculturas centrais do rei David, da Virgem e do Profeta, que têm de se remeter já para os primeiros anos da década de 30, não oferece quaisquer dúvidas no tocante à sua atribuição.

O percurso do escultor normando é hoje razoavelmente bem conhecido. Depois das primeiras encomendas em Portugal, realizadas para os Meneses na igreja da Atalaia e na capela da Varziela (Cantanhede), Coimbra transformou-se no seu destino “natural”

tal como o mosteiro de Santa Cruz se constituía em estaleiro privilegiado para a divulgação do equilíbrio formal do Renascimento. Em 1530 já se encontrava na cidade onde viveria até morrer em 1580, estabelecendo aqui uma escola sólida, cujas repercussões haveriam de perdurar na produção escultórica local, avançado o século seguinte. As “*muytas e boas hobras*” (Garcia, 1913, p. 2) que os crúzios já lhe deviam em 1530, não podiam deixar de estar relacionadas com a grande campanha iniciada em 1527 com frei Brás de Braga e que iria afectar toda a antiga estrutura do mosteiro. Por 1531, o coro alto estava acabado e as alterações no janelão provocavam a necessidade de preenchimento de um novo espaço. Os três nichos com as esculturas de David, da Virgem e do Profeta têm, portanto, de situar-se cronologicamente na década de trinta, tal como o indica a serena expressividade das imagens, tão característica de João de Ruão nesta altura.

A João de Castilho se atribui a traça dos dois portais da igreja do mosteiro de Belém, mesmo que a Nicolau Chanterene caiba a responsabilidade de execução do portal axial. A organização compositiva do portal sul dos Jerónimos ou, sobretudo, do portal dos Cavaleiros em Tomar (1515) denuncia os elos de uma cadeia montada, justamente, pelo maior arquitecto régio da primeira metade do século XVI. Pela mesma ordem de razões, o projecto do portal de Santa Cruz, feito antes de 1522, a ele deverá ser entregue. Por 1518, Diogo de Castilho, muito novo para que o rei lhe confiasse empresa de tal importância (os planos dos túmulos dos reis) saía das obras dos Jerónimos rumo a Coimbra. Consigo levaria os desenhos, feitos pelo irmão, que trariam nova dignidade aos reis e mais alicerçado orgulho na nação. A possibilidade de que, também nessa altura, levasse o projecto para o portal da igreja afigura-se altamente provável. Tal como tinha sucedido com a obra dos túmulos, também os trabalhos do portal seriam dados de empreitada a Diogo de Castilho e a Nicolau Chanterene.

## A organização da fachada

A fachada não se organiza em modelo de completa simetria mas as estruturas arquitectónicas basilares definem-se por intenções declaradas de um programa simétrico que radica as suas origens no equilíbrio românico e o desenvolve nos tempos manuelinos. A própria composição em pedra de Ançã manifesta, globalmente, uma “racionalidade” simétrica indesmentível, aplicada também ao universo decorativo na insistência de um programa iconográfico rico, diversificado e adverso à repetição.

A estrutura básica da fachada em calcário amarelo da zona do Bordalo é definida pelos dois contrafortes laterais de secção quadrangular que, sensivelmente a uma altura de dois terços, se prolongam adquirindo a forma octogonal. A articulação entre as partes quadrangular e octogonal é feita através de uma espécie de trompas que se enquadram de maneira feliz no conjunto. Culminam com grandes pirâmides também oitavadas e preenchidas por séries de folhagem recurvada, ornamento que é, aliás, comum à generalidade da fachada. Contornando a base de cada um destes coruchéus apresentam-se dezasseis cruces pequenas de galhos nodosos, à semelhança de todas as outras que, encimando estas pirâmides ou na parte central, celebram a apoteose do motivo da cruz.

Um corpo central avançado entre duas superfícies murais reentrantes estabelece o ritmo de alternância da fachada. Herdeira da antiga fachada românica, a nova frontaria manuelina tem a particularidade de apresentar cornijas sucessivas (interrompidas pelo portal em pedra de Ançã) que permitem também uma leitura horizontal estruturada em cinco níveis. Na base do coroaamento corre um friso decorado com os florões usuais na ornamentação manuelina, apenas interrompido nos panos frontais para a imposição das gárgulas: à direita uma espécie

de porco selvagem com cachaço proeminente e “barbatanas” em forma de asas; à esquerda também um animal híbrido que integra uma cabeça de leão com orelhas disformes e o corpo revestido com uma membrana mais própria do mundo aquático. A conciliação dos elementos aqui reunida deveria ser igualmente visível nas duas gárgulas centrais que desapareceram na sua quase totalidade. Idêntica formulação estética se encontra, afinal, ao longo das guirlandas laterais da igreja do mosteiro, denunciando a unidade das intenções iconográficas, da cronologia da execução destes espaços e da mão-de-obra envolvida.

As duas superfícies murais reentrantes da fachada terminam em plano inclinado e coroado por uma balaustrada composta essencialmente por dois estratos decorativos: um primeiro nível acima do friso com os florões e cinta encordoada, preenchido com dois motivos alternados de cesta gomada e estrangulada com asas e dois animais marinhos também unidos por estrangulamento. Os dois temas repetem-se, mais uma vez e sempre em alternância, ao longo das três faces (frontal e laterais) do corpo central da fachada e nas guirlandas laterais da igreja (nos remates do claustro sobrevive ainda o mesmo tema da cesta gomada). Acima destes motivos corre o parapeito da balaustrada ornamentado, na parte inferior, com outros temas ligados entre si por um filete arredondado e que se assemelham a pequenos novelos com estrangulamento ou não por corda ao centro (similar à decoração que se encontra numa das fontes do claustro do mosteiro conimbricense de Santa Clara-a-Velha) e que, hipoteticamente, se podem situar na linha de continuidade dos feixes vegetalistas que inundam a decoração dos portais laterais da Sé de Lamego (1514) ou no mosteiro dos Jerónimos. Três cruces por lado terminam esta sequência que estabelece a ligação ao corpo central da fachada em Coimbra. Aqui, uma nova balaustrada ligeiramente elevada e formada pelos mesmos motivos





**Motivo decorativo na balaustrada da igreja do mosteiro de Santa Cruz**  
c. 1518

**Base da cruz na balaustrada da igreja do mosteiro de Santa Cruz**  
c. 1518

acompanha os três lados frontal e laterais do rectângulo, definido também pelas quatro cruzes que se elevam acima de pequenos pilares de secção quadrangular que terminam em composições “capitulares” de arco em ferradura que, por sua vez, dão acesso aos motivos da cesta gomada. O parapeito facetado desta balaustrada central estabelece um rectângulo imperfeito sem sequência na parte posterior. Assinale-se uma clara intenção de frontalidade virada à Praça, realçada pelo tratamento dado aos motivos ornamentais que sofrem um corte abrupto na parte traseira.

A meio do rectângulo central, no plano inclinado que marca o pavimento, ergue-se o grande monte do calvário formado por sete níveis compostos de máscaras e tíbias, acima do qual se eleva a grande cruz central de 3,33 metros de altura por 2,02 metros na extensão das hastes transversais. Particular atenção foi dada a esta cruz, marca fundamental de toda a iconografia.

Enquanto nas cruzes laterais mais pequenas os galhos são apenas sugeridos por nódulos volumosos, aqui há um cuidado especial na definição da tipologia da cruz que tem paralelo na atenção conferida ao nível superior do monte do calvário onde as máscaras são deliberadamente marcadas, ao contrário do que sucede nos estratos inferiores, de mais difícil visibilidade, mas com massas desenvolvidas a identificar os volumes cranianos em conjugação com as tíbias.

Esculpido em pedra de Ançã, o brasão do bispo D. Pedro Gavião repete-se, em composições diferenciadas, por três vezes nos panos frontais e salientes da fachada, ostentando os cinco gaviões enquadrados em superfícies adornadas de “pontas de diamante”. Sem preâmbulos, a expressão do orgulho individual contido na política mecénica do Renascimento emergente.

A chave de decifração de semelhante esquema organizativo na fachada crúzia estará



também, possivelmente, na figura do bispo que, a partir de 1496, se empenha na continuidade da construção da sua Catedral na Guarda. As sucessivas empreitadas em 1504, 1510, 1514 e 1517, a cargo de Pero e Felipe Henriques (Viterbo, 1904, pp. 6-7), filhos do mestre da Batalha Mateus Fernandes, revelam as campanhas manuelinas expressas nos pilares torsos do cruzeiro, nas abóbadas ou na fachada principal da Sé. O resultado desta fase construtiva, extraída da conciliação entre a protecção régia e os interesses específicos do bispado, reside nos mesmos efeitos cénicos que, por esta altura, varriam o país. A fachada principal do edifício constitui, assim, o exemplo dessa vontade formal irrequieta e exuberante de que se revestia a arquitectura popular ou erudita. Mas a sua proximidade à fachada da igreja do mosteiro de Santa Cruz é bem mais notória. Na realidade, a paixão construtiva vinha rigorosamente das mesmas direcções: do rei e do bispo da Guarda também prior-mor de Santa Cruz.

Ao tempo de D. Pedro Gavião, até 1516, não estava ainda concluída a fachada da igreja de Coimbra e o portal só seria executado mais tarde. Mas, em período do bispo estavam definidas as linhas fundamentais da fachada com o aproveitamento do jogo rítmico da velha organização românica. Não se conhece qualquer risco para o portal da igreja mas é provável que o bispo não negligenciasse parte tão importante na projecção da imagem do mosteiro crúzio. Porventura, não teve tempo para o fazer e, a partir de 1519, Diogo de Castilho e Nicolau Chantelrene estavam na cidade para apresentar outras propostas de maior arrojo.

A ter existido um eventual primeiro projecto situar-se-ia, com certeza, na linha divulgada por mestre Boytac e pelo seu seguidor Marcos Pires, a quem cabe também a responsabilidade de execução dos portais da capela de S. Miguel do Paço Real (na futura Universidade) e da igreja de Ega, cujas afinidades com o portal principal da Sé da Guarda são incontornáveis (Craveiro, 2000, pp. 75-85). Por outro lado, também na catedral da Guarda, a denúncia da individualização, em claríssima aproximação aos preceitos humanistas, é feita em locais estratégicos de visibilidade, através da colocação sistemática dos brasões que identificam o bispo e a sua obra. Agora na base e em situação frontal nas fortíssimas torres sineiras, o chapéu episcopal e os cinco gaviões, mais do que identificar o bispo, reclamam a sua autoridade na condução da comunidade, arvorando-o a um papel de incontestável guardião na defesa dos valores cristãos. As impositivas torres da fachada da Sé, de secção triangular na base e octogonal na parte superior, comungam, mais uma vez, do espírito compositivo adoptado nas torres laterais da fachada da igreja de Coimbra: a mesma partilha de diferentes secções e a mesma aplicação de moldura envolvente a dividir verticalmente o espaço. Mais diluídas no conjunto em Santa Cruz, mais imponentes na catedral.

**Fachada da Sé da Guarda**  
Pêro e Filipe Henriques, 1º quartel do séc. XVI



**Pilar do portal da igreja do mosteiro de Santa Cruz**  
1522-1525

Se a parte constituída em calcário amarelo do Bordalo se mantém razoavelmente na fachada da igreja de Santa Cruz, já o revestimento em pedra de Ançã acusa uma deterioração acentuadíssima, tendo desaparecido não só parte considerável das micro-arquitecturas que lhe dão forma mas também uma decoração emblemática do período que, a permanecer, revelaria com maior clareza as intenções iconográficas que, assim, apenas se podem intuir.

A composição do portal elaborado em pedra de Ançã assenta numa estrutura fundamental de dois grandes pilares laterais compostos que, ao longo de uma trajectória olhada na vertical, vão sendo preenchidos com três nichos por banda e baldaquinos diferenciados que se interligam com “bacias” definidas por micro-arquitecturas em jeito de pequenos tempêtes. Ao nível dos Padres da Igreja, encontram-se mais dois nichos por lado, enquadrados por volumosa armação de troncaria disposta em X, no final da qual,

também mutilados, se prolongam estes pilares, agora de secção triangular, terminando em corte abrupto e envoltos por folhagem de pujante volumetria.

Da primitiva entrada apenas subsistem os grandes arcos que enquadravam a porta, com arquivolta preenchida por uma decoração composta maioritariamente pelos símbolos da Eucaristia (troncos de videira com abundante folhagem de parras e cachos de uvas) onde se apoiam pássaros diversos (todos igualmente mutilados). Um deles, sem cabeça e empoleirado em tronco de videira com uma asa aberta, representa um mocho, símbolo ambivalente de conhecimento mas também das sombrias regiões da cegueira nocturna. Na mesma arquivolta, restam também os membros posteriores e parte do tronco de um leão ou, eventualmente, o que sobrevive de um grifo.

Nascendo do grande arco do portal, mais dois pilares compostos enquadram o janelão e



constituem a versão simplificada dos pilares laterais, repetindo alguns dos ingredientes formais e decorativos dos mesmos. Encontram-se também mutilados na parte superior, terminando numa “rede” cruzada dos filetes de cada pilar e prolongam-se em pequenos pináculos ornamentados com folhagem e substâncias bulbosas (à direita).

O campo entre os pilares definidores da estrutura do portal é preenchido com os elementos que se interligam com as esculturas dos Padres da Igreja. Com registo de nascimento também no arco do portal, através de uma folhagem que se cola à superfície arredondada da última arquivolta, apresenta-se um tronco nodoso, possivelmente a representação da Árvore da Vida, que inflecte numa curvatura de 90° para ser interrompido em corte vertical, constituindo o suporte da coluna que se situa entre os dois pares dos Doutores; à esquerda S. Gregório e Santo Ambrósio e à direita S. Jerónimo e Santo Agostinho. Na base multifacetada da

coluna encontra-se mais um tronco adornado com delicado motivo de laçaria, a partir do qual nascem duas cornucópias da abundância com tratamento escultórico de grande finura, e cujo prolongamento dá acesso às mísulas compostas que sustentam os Padres. A coluna entre os Doutores, de fuste liso e anel a meio, termina ao nível da cabeça destes por capitel de volutas que saem do ábaco, de estrutura triangular e pontas cortadas com decoração floral e vegetalista. A cesta do capitel é preenchida com folhas de acanto presas por duplo drapeado. Os nichos dos Doutores apresentam a parte superior em concha e com o trabalho do formão em grande evidência. Por cima projecta-se um “tímpano” definido por arcos de volta perfeita que nascem dos pilares laterais e são interrompidos pelo lado do janelão. Destes arcos, arrancam outros em formação conupial que atravessam os pilares que enquadram o janelão e se interrompem abruptamente ao nível dos capitéis mais exteriores das arquivoltas do mesmo janelão.

**S. Gregório e Santo Ambrósio**  
(cópias)  
Nicolau Chanterene, 1522-1525, portal da igreja do mosteiro de Santa Cruz

**S. Jerónimo e Santo Agostinho**  
(cópias)  
Nicolau Chanterene, 1522-1525, portal da igreja do mosteiro de Santa Cruz





**Rei David**

João de Ruão,  
c. 1530, mosteiro de  
Santa Cruz

**Virgem**

João de Ruão,  
c. 1530, mosteiro de  
Santa Cruz

**Profeta Isaías**

João de Ruão,  
c. 1530, mosteiro de  
Santa Cruz

A solução triangular que assim se constitui é preenchida na base com argamassa de cimento, escondendo um espólio soterrado no desnível formado entre os diversos panos da fachada. A decoração destes “tímpanos” é composta por arcos polilobulados e cairelados de onde pendem “cachos” de romãs, figos, mirtilos e outros frutos e plantas não identificáveis, com ausência de simetria pelos três motivos à esquerda e quatro destes motivos à direita.

Logo acima do grande arco do portal encontra-se o espaço reservado aos três nichos que albergam as esculturas do rei David, da Virgem e de um profeta, possivelmente Isaías. Uma trilogia que contempla a presença de Cristo embora dela se ausente figurativamente: descende da linhagem de David, a sua vinda foi profetizada por Isaías e nasceu da Virgem. Os elementos arquitectónicos deste conjunto central, com pilastras molduradas, de bases e capitéis classicizantes e de feição tratadística, definem os

nichos, muito cavados e com remate superior também em concha.

Com uma definição arquitectónica de completo despojamento decorativo, a cornija onde assenta todo este conjunto mantém ainda as mísulas que, perdendo a funcionalidade no contexto onde ficaram depois inseridas, se situam no prolongamento dos colunelos exteriores do janelão. Estas mísulas, ligadas à respectiva cornija, indiciam pois uma situação inicialmente mais próxima da janela, alterada depois pela inserção dos três nichos. A comprová-lo, atente-se na presença de vestígios de diversa coloração que ainda se detectam na mísula da esquerda. A elas se fixariam então as bases dos colunelos que enquadram a janela, num mesmo tempo estético que a decoração de folhagem e a máscara (na mísula à esquerda), espécie de face demoníaca de cuja boca sai vegetação indefinida, numa “*alegoria do Tempo*” (Pereira, 1990, p. 174; Pereira, 1995, II, p. 143), também denunciam.

O entablamento coincide com o parapeito da janela que se constitui em jeito de portal reentrante. Na realidade, toda a estrutura do janelão se demarca da restante composição em pedra de Ançã, pela presença de uma argamassa separadora entre os dois conjuntos, o que permite conferir à janela um estatuto de unidade e anterioridade face à construção que se lhe adaptou. A composição montada a partir de 1522 “colava-se” ao janelão, organizado já pelas campanhas de Boytac. A junção entre os dois não foi exemplarmente conseguida mas o efeito visual de harmonia e unidade permanece, tendo tal “anomalia” passado sempre despercebida.

Os intercolúnios e as arquivoltas que formam os arcos de volta perfeita da janela são preenchidos por decoração diferenciada onde a sequência dos florões manuelinos dá lugar a uma vegetação vigorosa de folhas de acanto que também compreende uma “fauna” expressiva, como o grifo (repetido na parte superior da arquivolta) e o cavalo, unicórnio ou a figuração de Pégaso, colocados sobre redes de cestaria que assentam em bases tratadas de forma tosca no parapeito da janela. No intercolúnio e arquivolta interiores, a decoração desenvolve-se pela representação de fita que se enrola à volta de tronco nodoso (tal como acontece com o portal que faz o acesso do claustro à sala do capítulo, corroborando a atribuição do janelão a mestre Boytac). Este motivo, por vezes com um tratamento sinuoso de grande virtuosidade e independência, é repentinamente cortado sem ligação cuidada ao parapeito, apresentando-se com descontinuidade clara em várias aduelas. Mais uma vez, a presença de indícios que denunciavam as alterações a que a janela foi sujeita. Os capitéis dos colunelos são também preenchidos por uma vegetação constituída por folhagem diversa onde se inscrevem parras, cachos de uva e alcachofras. A encimar este conjunto, um motivo pentagonal moldurado (tema usual em mestre Boytac) e de campo vazio assenta sobre o último

arco da janela, com ligação a este através de mais um enrolamento vegetalista.

As esculturas avulsas que ainda preenchem alguns nichos da fachada em pedra de Ançã são todas cópias feitas em cimento em oficina do Porto e substituem as originais que se encontram em várias capelas do claustro. O avançado estado de deterioração destas esculturas, fruto da exposição às intempéries, levou a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais à sua substituição a partir de 1976, num processo que seria concluído em 1981. Nos dois nichos laterais e inferiores do pilar direito da fachada encontram-se dois apóstolos não identificáveis e no nicho superior direito do mesmo pilar reconhece-se S. Tiago. No pilar esquerdo os nichos inferiores estão vazios e só na parte superior está colocado o apóstolo S. Pedro. As figuras dos Padres da Igreja e as três centrais completam o conjunto das onze esculturas que sobrevivem na fachada.

Todas elas, excluindo as três últimas, adquirem proporções desmedidas relativamente ao espaço onde se inserem, obrigando à destruição dos elementos que formam os seus nichos. Assim, S. Pedro e S. Tiago medem respectivamente 1,72 m e 1,76 m de altura, encaixando-se num campo enriquecido por grossos troncos cruzados e obrigatoriamente mutilados pela colocação das esculturas. Os apóstolos da zona inferior atingem 1,65 m (o da esquerda) e 1,63 m (o da direita) para os nichos cujas dimensões não ultrapassam 1,60 m. Por seu lado, S. Gregório e Santo Ambrósio medem 1,86 m e 1,90 m respectivamente, e estão colocados em nichos cujo remate atinge 1,70 m. Finalmente, as figuras de S. Jerónimo e Santo Agostinho medem 1,70 m e 1,75 m de altura, colidindo o último com o remate do seu nicho situado a 1,74 m. Acrescente-se que também a corporalidade dos apóstolos, sobretudo dos dois colocados na zona inferior, acabam por interferir com as dimensões em largura dos respectivos nichos, acentuando esta insólita inadequação.

Portal da igreja  
de Santa Cruz  
João de Castilho;  
Diogo de Castilho/  
Nicolau Chanterene  
e outros, 1522-1525

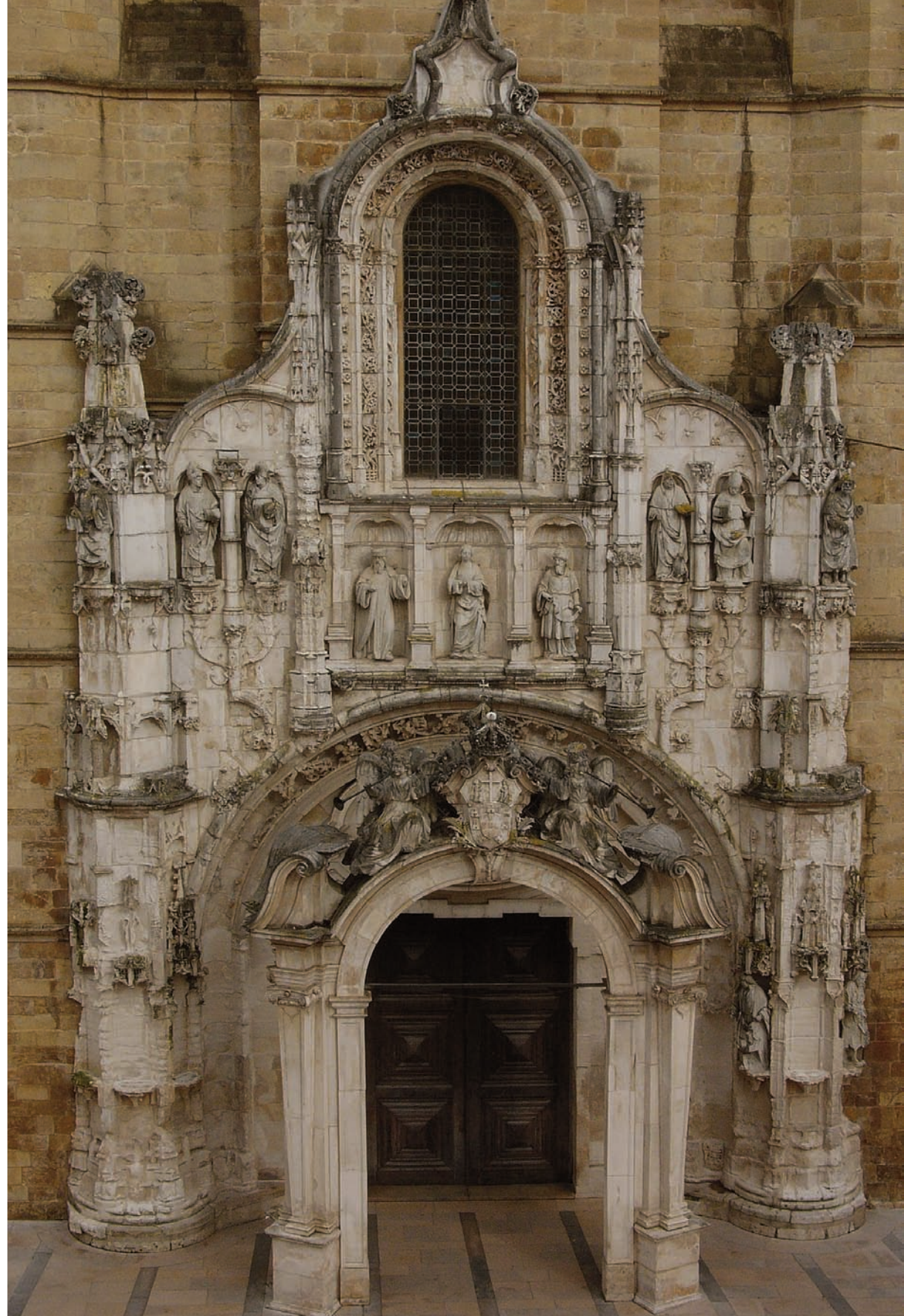
## O “portal da Majestade”

A primeira descrição conhecida da fachada data de 1540 e foi dada à estampa no próprio mosteiro no ano seguinte. Expressa-se nestes termos a pena de D. Francisco de Mendanha: “*O portal da Igreja principal sta entre duas torres mocicas de altura mediana & de canto talhado, & dizese portal da Magestade porque em o frontespicio delle sta a imagem de deos Padre em a forma que commumente se soe pintar, & em redor imagens de alguns Patriachas & Sanctos do velho Testamento, & da Virgem gloriosa que foy principio do nouo, & todo em perspectiua contrafeyto per o natural, esculpido em pedra muy custosa & especial*” (Révah, 1958).

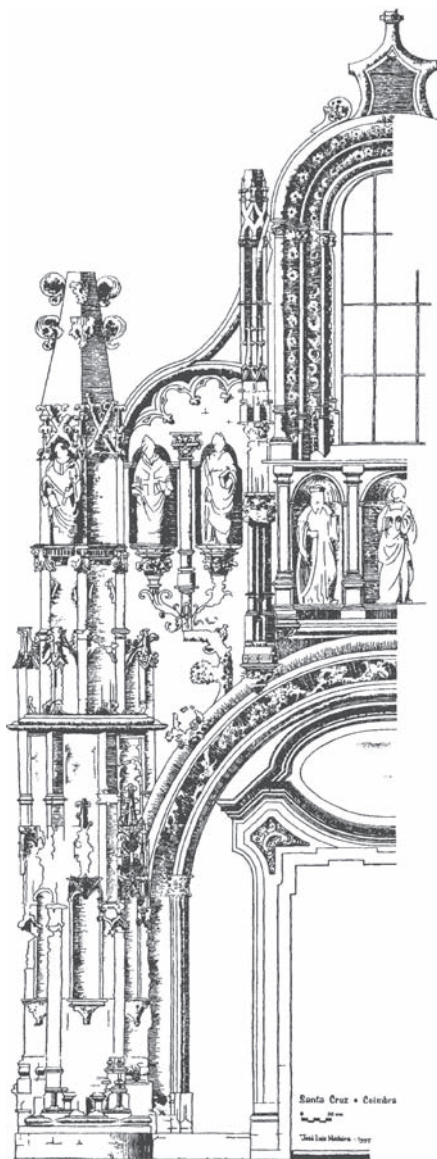
Por volta de 1589, Frei Jerónimo Roman, possivelmente decalcando a versão de D. Francisco de Mendanha ou outros apontamentos disponíveis, haveria de fazer novo relato das suas memórias sobre a visita ao mosteiro: “*Está el portal dela Iglesia entre dos Torres fuertes y masissas, de mediana altura, lavradas de piedra muy buena, y esta puerta es dicha dela Magestad, porque en el frontespicio de ella está Dios Padre con estremada postura y grandeça de manera que le enca-dea mucho el titulo, y está tan acompañada esta imagen de muchos Patriarchas, y algo mas abaxo la Reyna de el Cielo, que nó ay mas que desear y ver; porque las figuras tienen tanta perspectiva, y está todo tan al natural, y con tanta costa que muestra bien el poder del Monasterio: A la entrada tiene una coluna, de manera que siendo solo un arco sobre que se arma la puerta haze dos con aquella division dela coluna, y con ser dos, cada puerta es mui grande, y mui capaz*” (Correia, 1946, I, pp. 215-216). Se bem que não completamente explícitas, e dando azo a interpretações diversas, estas descrições têm o mérito de revelar o conteúdo iconográfico do portal e a sua constituição em entrada formada por arco duplo definido por uma coluna ao centro, à semelhança da opção tomada no portal do convento de

Jesus de Setúbal, no portal sul do mosteiro dos Jerónimos ou, desde logo, na capela real de S. Miguel.

O janelão sofreu alterações. Em data incerta foi alteado e reduzido em altura, como o comprovam os colunelos que ainda se podem ver na parte interna do coro da igreja, que descem 1,61m até ao pavimento, e pelos remates inferiores dos intradorsos que formam as arquivoltas do janelão. As razões desta alteração têm de se situar na edificação do coro alto e na necessidade de protecção deste espaço. E se o novo coro estava pronto em 1531, é por essa data que a remodelação tem de ser pensada, com o preenchimento desse campo, então vazio, pelos três nichos que albergam as esculturas de David, da Virgem e do Profeta. Na realidade, se estas esculturas se adequam ao momento ruanesco que tem correspondência explícita noutros contextos como a não distante Porta Especiosa da Sé, surpreende, por esta data, a intenção de “canónico” classicismo com a mais absoluta contenção decorativa nos registos arquitectónicos aí presentes. Na década de 30 do século XVI, João de Ruão (porque, pela análise estilística, se não pode duvidar da sua atribuição para as três esculturas, que se distanciam da força anímica das restantes imagens do portal) empenhava-se na divulgação dos mais delicados ornatos que cobriam as superfícies parietais dos motivos arquitectónicos dos seus retábulos. Por outras palavras: se as três esculturas do enxerto central se enquadram cronologicamente na década da construção do coro alto, já a estrutura arquitectónica onde se inserem parece fugida ao tempo, como que prefigurando uma sensibilidade de futuro que rejeita a carga ornamental envolvente. Decorrente da empreitada estabelecida no contrato de obras com Castilho em 1528, o portal que estabelece a ligação entre o refectório e o claustro do Silêncio, já evidencia essa preferência pela sobriedade decorativa e a aposta nos caminhos do classicismo.



Desenho do portal da igreja do mosteiro de Santa Cruz  
José Luís Madeira, 1997



E, também não deixa de ser interessante o paralelo visível entre as linhas de força que regem as arquiteturas dos nichos ruanescos e o Pentecostes de Vasco Fernandes (1535), executado para a capela do Espírito Santo e onde a “*contradição entre o classicismo da arquitectura e a ideia nervosa e dramática das figuras está expressa numa obra de intensidades e contradições*” (Rodrigues, 1992, p. 153).

As dimensões do primitivo janelão, ideado por mestre Boytac, e cujo peitoril vinha bater, sensivelmente, pela cintura das três esculturas (contando do exterior o mesmo 1,61 m que se conta no interior), não deixavam espaço alargado para a inserção de tão convicto e determinante programa iconográfico. A conjugação dos elementos sobreviventes no portal com as fontes documentais disponíveis determina a colocação de todo o conjunto figurativo descrito no século XVI no tímpano do portal. As argolas de ferro e os três tirantes que o peitoril da janela ainda preserva, e cuja função seria a de pendurar os “*Sanbenitos que alli debaxo de el Coro tiene puesto el Santo Oficio en testimonio de la dureza de esta gente, y su inconstancia en la fé*” (Correia, 1946, I, p. 216), inviabilizam a colocação de qualquer frontão naquele lugar. Atentando melhor nas palavras das duas descrições, a figura de Deus Pai tem “*em redor*” de si ou está “*acompanhada*” de Patriarcas e Santos tendo, “*algo mas abaxo*”, a Virgem. Mesmo que a Virgem pudesse coincidir com a Senhora que se situa no nicho central, as reduzidas dimensões que teria de ter o suposto frontão, aleatoriamente colocado acima, não poderiam ser suficientes para albergar a multidão formada pelo Padre Eterno, Patriarcas e Santos do Velho Testamento. O tímpano, que o portal teria obrigatoriamente dada a existência de coluna medial, afigura-se, assim, como a alternativa mais credível para a colocação, com imediata visibilidade, de uma iconografia de conciliação entre o Velho e o Novo Testamento. De facto, nunca foi dado o real valor às extraordinárias dimensões deste tímpano.

Completamente desfigurado no século XVIII e perdendo a visibilidade com a colocação do arco triunfal, têm sido esquecidas as potencialidades iconográficas que seria capaz de conter. O desenho à escala da fachada em pedra de Ançã possibilita uma melhor percepção do enorme campo do tímpano que era dotado de uma iconografia impositiva virada à praça dominada pelo mosteiro. O tímpano corresponderia, assim, ao “*frontespicio*” evocado nas descrições contendo, à maneira de composição pictórica e tratamento em perspectiva, a multidão figurativa da qual se excluem os Apóstolos. A posição da Virgem estaria, deste modo, remetida para o mainel central (à semelhança do que acontece com a escultura do infante D. Henrique no portal sul do mosteiro dos Jerónimos) ou, com maior verosimilhança, para o campo do próprio tímpano. Assim acontece com muitas das composições pictóricas da época, denunciando um programa iconográfico de leitura acessível ao qual a encomenda recorria frequentemente.



Portal da igreja do mosteiro de Santa Cruz  
sécs. XVI-XVIII

A remodelação do portal nos meados do século XVIII, com a inclusão do óculo de molduras sucessivas acima da porta de verga recortada, contribuiu para a perda definitiva da primitiva composição. Com possível ligação à reforma efectuada por D. Gaspar da Encarnação (1723-52) (Gonçalves, 1979, p. 34), a nova entrada do templo imprime outra estratégia decorativa ao portal e estabelece um vazio iconográfico no espaço mediador das sensibilidades quinhentista e setecentista.

Problema, por enquanto insolúvel, é o da estátuária que preenche a estrutura em pedra de Ançã. A crítica tem sido unânime em atribuir as três esculturas centrais a João de Ruão e as oito restantes, dos Doutores da Igreja e dos quatro Apóstolos sobreviventes, a Nicolau Chanterene. E se a sua análise não permite discordar de semelhantes atribuições, a verdade é que a dissonância entre as suas dimensões e aquelas dos nichos onde se inserem cria uma situação verdadeiramente insólita

em casos afins. Com efeito, apenas as três esculturas de Ruão se adequam às dimensões dos seus nichos. Todas as outras colidem com os elementos dos respectivos nichos sendo mesmo necessário destruí-los para que aí se possam encaixar. Assim acontece com os quatro Doutores da Igreja que, nalguns casos, partem o remate da concha do nicho, com o S. Pedro e S. Tiago que, nos extremos laterais (à esquerda e à direita) dos grandes pilares laterais, têm de partir os elementos de troncaria dos nichos e com os dois apóstolos no nível inferior do pilar direito que, igualmente, destroem os remates dos seus baldaquinos. Nestes dois pilares laterais fundou-se espaço para albergar dez imagens tendo desaparecido seis. Mas, o nicho superior que se encontra vazio no pilar esquerdo conserva ainda parte de uma decoração saída da volumosa troncaria disposta em X que se constitui à maneira de dossel. Se aqui tivesse estado alguma vez uma escultura da envergadura das outras, tal não poderia acontecer, por não caberem as duas, a escultura e a decoração.

Assim, ou este espaço foi preenchido com uma escultura mais pequena do que as suas congéneres (situação incompreensível) ou então, e desde sempre, permaneceu vazio.

Perdida a leitura da estatuária ausente, impressiona a falta de coordenação entre dois mestres da envergadura de Castilho e Chanterene na adequação das esculturas aos seus nichos. Tal circunstância, sem paralelo nas obras executadas ou dirigidas pelo arquitecto ou pelo escultor, poderia entender-se pela distância temporal que medeia o princípio e o fim desta empreitada. Eventualmente, e com a estrutura arquitectónica do portal já montada, o espaço de alguns anos poderia ser suficiente para a perda das medidas rigorosas dos nichos. Ou as esculturas foram feitas, sem rigor de medição, por executantes que copiaram os modelos preparatórios do mestre. À fragilidade destas hipóteses poderia ainda juntar-se a possibilidade de que as oito esculturas sobreviventes, dos Apóstolos e dos Doutores, tenham sido executadas para outro local. Mas, da mesma forma, não se vislumbra, no espaço do mosteiro crúzio e em cronologia adequada à estadia de Chanterene, onde se pudesse inserir tal conjunto escultórico, manifestamente adequado ao programa iconográfico da fachada da igreja.

Também não é possível saber se estas esculturas se encontram no exacto local de origem. Admitindo que as três ruanescas e os quatro Doutores continuam obedientes a uma estratégia iconográfica inicial (duvidando, mesmo assim, que a representação de Santo Agostinho fosse originalmente remetida para a parte direita do portal – onde hoje se encontra) os quatro Apóstolos dos pilares laterais podem, igualmente, manter-se no seu lugar primitivo. Mas são dez os nichos reservados nos pilares. Os dois apóstolos “em falta” encontrariam o seu lugar “natural” nas bases

formadas por entrançado no nível inferior e lateral à porta de entrada. Supostamente, e respeitando uma iconografia usual, aí se localariam as esculturas de S. Pedro e S. Paulo ou, como acontece no portal sul do mosteiro dos Jerónimos, os dois principais apóstolos situar-se-iam nos pilares laterais à esquerda e à direita, em situação de frontalidade para com o observador. Porém, encontrando-se superiormente à esquerda a figura de S. Pedro, a suspeita de uma mudança é inevitável, o que conduz a um intrincado labirinto de decifração iconográfica. *Grosso modo*, terá sido a reforma do século XVIII que, em grande parte, lançou as bases para um outro percurso de uma leitura que hoje se confunde e perturba.

O que falta seguramente no portal é a simbólica da majestade do rei D. Manuel, já que o portal foi projectado antes de 1522. Na cadeia dos espaços carismáticos do reinado, os emblemas régios estão sempre presentes em comportamento plástico de glorificação ao poder temporal. Impõem-se em contextos político-ideológicos de grande relevância como a Batalha, Tomar, Belém ou as próprias estruturas tumulares de Santa Cruz, e não estão nunca ausentes nos edifícios, laicos ou religiosos, de patrocínio real. Em conjugação com o programa iconográfico de matriz religiosa no portal crúzio, a presença da esfera armilar, da cruz de Cristo ou do escudo régio, isoladamente ou em articulação, daria o cunho emblemático da partilha do poder reforçando a sua representação. A localização dos símbolos régios no portal é incerta, dada a ausência de quaisquer vestígios disso reveladores. Normalmente, organizam-se nos tímpanos ou nas arquivoltas dos portais, espaços privilegiados para a exposição do poder. Desta forma, a imagem do poder teria, porventura, desaparecido da face crúzia nos meados do século XVIII, aquando da campanha das obras que suprimiram as majestades representadas.

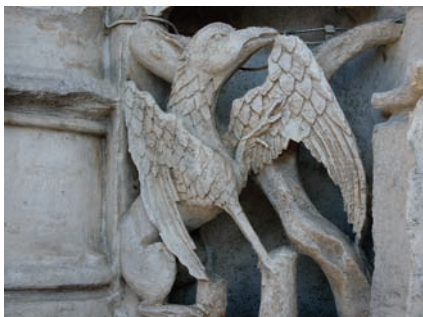


É verdadeiramente um tempo de transição que se manifesta no “portal da Majestade”; um tempo de procura de uma linguagem impositiva que aproveita e desenvolve uma sensibilidade volumétrica do Manuelino mas que se deixa já seduzir pelos valores do Renascimento emergente. As cestas gomas que se alternam com os animais marinhos na balastrada superior constituem a primeira abordagem em Coimbra aos designados “motivos lombardos” que, progressivamente, iam ganhando o espaço decorativo nacional. O tronco envolto em folhagem que surge do grande arco triunfal e que, com simetria intencional, inflecte numa curva acentuada para ser subitamente cortado, dá acesso a uma coluna com delicados ornatos de laçaria de onde nascem duas cornucópias cuja finura de tratamento contrasta com o mundo decorativo envolvente. Este é, assim, um projecto unitário feito de compromissos previamente assumidos. Os elementos aparentemente mais dissonantes entre si, conjugam-se em harmonia premeditada e denunciam a vontade de actualização e de mudança sem rejeitar os valores da tradição.

Já foi estabelecida a proximidade entre a estrutura “retabular” do portal e as composições tumulares dos reis no interior da igreja. Mas a estrutura em pedra de Ançã da fachada da igreja de Santa Cruz, concebida à maneira de retábulo, situa-se igualmente na continuidade do ciclo de portais-retábulos manuelinos, cuja origem Paulo Pereira remete para as directivas emanadas do retábulo de marcenaria da Sé de Coimbra, executado por Olivier de Gand e Jean d’Ypres e terminado em 1502 (Pereira, 1995, p. 115).

O portal crúzio integra-se nesta galeria de composições discursivas, cujos exemplos maiores se situam em Tomar ou Belém. Na realidade, todos em contexto de grande relevância político-ideológica onde se tornava imperiosa a articulação eficaz do discurso à sua representação.

**S. Pedro**  
Nicolau Chanterene,  
1522-1525, mosteiro  
de Santa Cruz



Redenção e da Glória. O grifo, símbolo solar, projecta também a dualidade ar/terra, pelo usufruto das categorias simbólicas ligadas à águia e ao leão. A reunião dos quatro elementos, consubstancia-se na presença (no janelão em equilíbrio de forças com o grifo) do cavalo, símbolo ambivalente solar e lunar, e ligado ao fogo regenerador e à água purificadora. Se, porventura, o cavalo fosse a representação desfigurada de um unicórnio, não se perderia o simbolismo lunar nem a ligação aos dois elementos do fogo e da água, mas sairia reforçada a presença de Cristo com o “corno da Salvação”, capaz de destruir o mal e o pecado. Tal como também é um emblema da Virgem, aludindo à pureza, à castidade feminina e à virgindade, ou ainda, na sua natureza solitária, à figuração da vida monástica. A última possibilidade na identificação deste animal tão deteriorado, e dada a presença de um elemento indefinido em curvatura a ligar o pescoço ao corpo, seria a representação de Pégaso. Filho de Poséidon e da Medusa, é fonte de humana elevação e de criatividade espiritual.

É, portanto, a dualidade entre o humano e o divino aquilo que parece caracterizar a força da iconografia religiosa que se desenrola no portal da igreja de Santa Cruz. Culminando todo o conjunto, o discurso da Redenção e da Salvação através do sacrifício do Mediador supremo corrobora a mensagem triunfal da Igreja. Em contexto apoteótico do motivo da cruz, os vasos que se alternam com as figurações marinhas nas balaustradas superiores, indiciam a natureza humana redimida pelas águas purificadoras da doutrina e do martírio de Cristo. Sobre os sete estratos a partir dos quais se eleva a grande cruz central da representação do Calvário ficam consumados os valores da eternidade e da universalidade, recordando-se que “três é o primeiro número ímpar completo, que quatro é o primeiro número par completo e que dos dois resulta o sete” (Santo Agostinho, 1995, p. 1065).

Além disso, se a mão-de-obra não era rigorosamente a mesma é, pelo menos, evidente a familiaridade dos oficiais com os conteúdos expostos. João de Castilho é, pois, se não o criador destes grandes portais-retábulos, constituiu-se, em Portugal, em arauto privilegiado deste tipo de composições arquitectónicas de grande impacto visual e simbólico, cujas relações com a Espanha proto-renascentista são manifestas em numerosas fachadas.

A fachada da igreja de Santa Cruz arvora-se também em pilar de conhecimento e das verdades cristãs, definindo regras comportamentais pelos fundamentos de natureza cristológica aí expressos. A densa vegetação que preenche o portal, constituída por folhagem generosa onde ainda é possível vislumbrar os frutos sagrados como a romã (também símbolo imperial), a alcachofra ou a bolota, alegorias da Igreja e símbolos regeneradores da Salvação e do poder do Espírito, concilia-se com os signos eucarísticos e promove o caudal da Verdade no terreno fecundo do Paraíso. O tronco que dá acesso às mísulas dos Padres da Igreja pode entender-se como a formulação da Árvore da Vida, da qual nascem as cornucópias da abundância espiritual contida nos ensinamentos dos Padres.

O grifo repetido no janelão e no arco de entrada é, na realidade, uma alusão à dupla natureza de Cristo, humana e divina, através da qual o Homem pode participar da



### O arco triunfal

O arco triunfal que resguarda a entrada da igreja não é historiograficamente uma peça “pacífica”. Atribuído a José do Couto dos Santos Leal (Castro, 1867, p. 42), arquitecto da Reforma Pombalina da Universidade, o arco não consta ainda no desenho de José Carlos Magne em 1796 e não aparece também colocado em gravura datável de cerca de 1840. Nesta circunstância, poderá ser um elemento reaproveitado e deslocado de um outro contexto. A sua expressão barroca indicia um tempo mais próximo aos meados do século XVIII que não se compadece com as estratégias plásticas de Oitocentos. O grande paralelismo entre o arco triunfal de Santa Cruz e o portal de entrada do colégio de S. Jerónimo também em Coimbra acusa, pelo menos, uma fonte de inspiração explícita para a obra crúzia. Esta incorporou os elementos arquitectónicos basilares do portal jerónimo, duplicou-os, oferecendo-lhes uma segunda face, colocou os

anjos fama na curvatura das aletas e substituiu as armas da Nação pelos emblemas de Santa Cruz.

O guarda-vento define-se por uma composição arquitectónica de duas faces iguais a partir do arco de volta perfeita sustentado pelas pilastras jónicas “em feição de apoio de hermes” (Gonçalves, 1947, p. 44) e decoradas com flores e romãs abertas entre as volutas dos capiteis. Superiormente, as aletas interrompidas sustentam quatro anjos fama, conservando ainda os dois virados à Praça as respectivas trombetas. O escudo da congregação crúzia, com o *Agnus Dei* e a cruz na face voltada à igreja e com a cruz segura pelos dois anjos na face mais exposta, encimado pela coroa fechada, dominam o programa iconográfico do triunfo da igreja.

Fachada do mosteiro de Santa Cruz gravura, c. 1840, IC, PB-00631

Grifo janelão da fachada da igreja do mosteiro de Santa Cruz, c. 1518

## A IGREJA PAROQUIAL DE SANTA CRUZ (CAFÉ SANTA CRUZ)

A construção da igreja paroquial de S. João de Santa Cruz abre uma nova frente de influência crúzia a sul da igreja monástica, dando nova amplitude ao espaço do Isento. Se num primeiro momento das reformas manuelinas se pensou na mudança da igreja paroquial, acanhada e repartida com as Donas, para o lado sul ocupando a capela dos Mártires (Gonçalves, 1988, pp. 116, 127-132), a sua localização definitiva surge na cadeia dos acontecimentos provocados pela reforma de 1527. A extinção do mosteiro feminino e o aproveitamento do seu espaço pelas novas estruturas de raiz humanista, acrescidos à necessidade de outro dinamismo para a igreja paroquial, desencadeou a opção decisiva e remetida para o lado direito do mosteiro. Mais uma vez, a atribuição do espaço a Diogo de Castilho não oferece qualquer dúvida.

A igreja organiza-se num plano de corpo rectangular formado por dois tramos e uma espécie de galilé, sobre os quais se define a

cobertura em abóbadas abatidas de combados, réplicas adaptadas da abóbada do coro alto. Lateralmente e em simetria, situavam-se os altares sob os arcos de volta perfeita que ainda se mantêm. A capela a oriente forma também um rectângulo imperceptível com abóbada nervurada onde se define um círculo que acentua a ideia de rotundidade de um conjunto dominado pela simbologia expressa nas chaves (entre os usuais flores, o cordeiro, o vaso eucarístico, o sol e a lua). Nas obras levadas a cabo no actual Café Santa Cruz, efectuadas durante o mês de Janeiro de 2002, foi possível apurar o nível do pavimento original da igreja que se situava sensivelmente à mesma cota do da igreja de Santa Cruz. Visualizou-se também uma mísula de assentamento de imagem e uma faixa de revestimento azulejar (com dois anjos) que denunciavam obras ocorridas na segunda metade do século XVIII. Extintas as Ordens religiosas, a paróquia passou para a igreja do mosteiro e o espaço da antiga paroquial de S. João de Santa Cruz foi assumindo funções várias.

A fachada do café (sob projecto datado de 1921 e assinado por Jaime Inácio dos Santos), recuada relativamente à linha da fachada da igreja do mosteiro, é uma reconstrução revivalista, comum aos finais do século XIX ou inícios do século XX, que alterou a disposição inicial, porventura, mais próxima daquilo que se vislumbra no desenho de José Carlos Magne (1796). Estava organizada em três vãos no piso térreo com o central dotado de frontão triangular e encimado por janela superior com frontão curvo rematado pela cruz. No mesmo alinhamento e junto ao beirado situava-se uma janela mais pequena. Esta estrutura sobreviveu até meados do século XIX, altura em que se destruíram os frontões e se abriram mais vãos no primeiro piso. Os inícios do século XX (o café foi inaugurado a 7 de Maio de 1923) conferiram-lhe o arranjo que hoje apresenta e transformaram o espaço no café mais carismático da Baixa de Coimbra.

## A CÂMARA MUNICIPAL DE COIMBRA

O edifício da Câmara Municipal aloja-se a norte da igreja ocupando todo o espaço do antigo claustro da portaria até ao claustro do Silêncio. É novamente a reforma de 1527 que determina, na sequência da extinção do mosteiro das Donas (que em 1529 ainda se encontrava aqui), a reformulação da frente que viria a ser ocupada pelo colégio de Santo Agostinho, pela fachada poente da nova portaria (que incluía acima a livraria) e pelas hospedarias. Em 1796, o desenho de Magne para a fachada a norte da igreja crúzia ainda integrava a colunata jónica arquivada que antecedia a zona colegial e o templete que dava acesso à portaria, mais uma vez, um trabalho conjunto entre Diogo de Castilho e João de Ruão, remetido para os primeiros anos da década de 30 de Quinhentos. No mesmo desenho, vê-se também o topo poente do bloco do dormitório seiscentista e a capela de Santa Verónica, construída em 1767.

Ao longo do século XIX a fachada foi sendo despojada do sentido humanista fixado no



século XVI. Desapareceu o templete, a *loggia* e o gradeamento que protegia toda a frente do colégio e das igrejas monástica e paroquial mas, globalmente, mantiveram-se os volumes e redefiniram-se os vãos. No terceiro quartel do século eram visíveis os sinais da ruína e da degradação a que tinha chegado o edifício. A destruição do claustro da portaria tornou-se então uma inevitabilidade.

A Câmara Municipal (1876-1879), sob projecto de arquitectura de Alexandre da Conceição (Madahil, 1949, p. 132), construiu uma imagem de autoridade em alternativa à dominação de Santa Cruz. O espírito classicizante da sua fachada, definida em equilíbrio e rigor de simetria, com o registo central destacado, mais elevado e de aparelho rusticado na “galilé” que dá acesso ao grande átrio interno, remata a praça a norte (continuando no bloco que destruiu também a porta do carro crúzia e que se prolonga até ao refeitório) e estabelece, por fim, o diálogo entre os poderes.

**Câmara Municipal de Coimbra**  
Alexandre da Conceição,  
1876-1879, fotografia,  
década de 50 do  
séc. XX, IC, AG-0056



## A IGREJA

A igreja aparece como o resultado conjugado das múltiplas intervenções que nela se efectuaram ao longo dos tempos. A sua abóbada rebaixada e a grande altura marca um “território” manuelino gerido a partir de 1507 por mestre Boytac, em conciliação de esforços com o prior D. Pedro Gavião, e cuja responsabilidade passou por reformular o velho edifício românico, conferindo uma nova face à igreja e um outro sentido de usufruto da cenografia “vertical” instalada. As mísulas espiraladas de que arrancam as nervuras que revestem a cobertura assinalam os diferentes tramos de um ritmo dinâmico e agitado que se resolve na repetição harmoniosa de um modelo formal e decorativo.

A estrutura interna deixa perceber uma composição de nave única para a qual se abrem as capelas laterais reelaborando as estratégias montadas no século XII. Nas paredes laterais à entrada da igreja



preserva-se o registo dos arcos (quatro por lado) que pertencia ao nártex românico desaparecido nas campanhas manuelinas.

Hoje, a entrada é dominada pela abóbada abatida, com enchimentos cerâmicos e materiais mais leves do que a pedra, que Diogo de Castilho fez, por 1531, para sustentar o coro alto. Desenvolvendo uma tradição instalada em Portugal por 1509 na capela-mor da Sé de Braga pelo seu irmão João de Castilho, é na abóbada do coro alto de Coimbra que, pela primeira vez, Diogo de Castilho utiliza as nervuras curvas – os combados – que lhe servirão de ensaio a tantas outras coberturas em espaços do aro conimbricense (a começar pela vizinha igreja paroquial de S. João de Santa Cruz – o actual café). A construção do coro alto trouxe modificações de monta a toda a igreja: obrigou aos arranjos exteriores com a inserção dos três nichos na fachada, libertou a capela-mor do cadeiral executado em 1513 por Machim e permitiu a deslocação dos túmulos dos reis.

O desenvolvimento do coro, ocupando um espaço rectangular que avança vigorosamente para a nave, haveria de influenciar todas as igrejas colegiais que em breve se construiriam na cidade. Esta opção estará, porventura, no número alargado dos cônegos e nas dimensões do nártex românico que se adiantava ainda mais na nave moldando, durante séculos, os horizontes visuais dos cruzios.

Igreja do mosteiro de Santa Cruz  
mestre Boytac,  
séc. XVI

Abóbada do coro alto da igreja do mosteiro de Santa Cruz  
Diogo de Castilho,  
c. 1531



**Pilastra com colunas balaústre de suporte ao coro alto**  
igreja do mosteiro de Santa Cruz, João de Ruão, c. 1531

**Diego de Sagrado, Medidas del Romano**  
Toledo, 1549 (ed. fac-similada)

**Igreja do mosteiro de Santa Cruz**  
séc. XVI

Os efeitos cénicos que decorrem da cadência ritmada e “floral” das nervuras da abóbada (onde as chaves emolduradas assumem um registo figurativo ou vegetalista) são complementados com os artifícios do ornamento em plena articulação com os elementos da arquitectura. “*Leuantado em cõpetente altura de abobeda de pedraria, cõ hum fermoso arco perpianho a maneyra de romano*” (Révah, 1958), o coro mantém os medalhões, em correspondência com os desaparecidos dos arcos das capelas laterais. As preferências “*ao romano*” (onde se integra João de Ruão) manifestam-se com clareza na definição das colunas balaústre e nos capitéis que apoiam lateralmente as descargas da abóbada. Um tratamento capitelar que reivindica também a linguagem decorativa dos temas fantasistas publicados em 1526 por Diego de Sagrado em Toledo (com edições portuguesas em 1541 e 1542) e que encontra nítido paralelismo no fôlego dado ao trabalho de marcenaria do Pentecostes de Vasco Fernandes, executado em data muito próxima à do coro alto.



Ainda no espaço coberto pela abóbada do coro alto, à Epístola, encontra-se o túmulo dos Cogominhos (deslocado para aqui nas reformas manuelinas da igreja), já numa interpretação de classicismo tardio e rematado por frontão interrompido sobre o qual se eleva a cruz assente em pequeno frontão curvo. À arca tumular enquadrada por duas pilastras caneladas sobrepõe-se uma estrutura com friso dórico e dois arcos geminados que encerram os brasões e as inscrições tumulares.

Alinhados lateralmente e em cintilações de azul e branco, num procedimento de desenho e cromatismo comum à época, os azulejos historiados setecentistas (de fabrico lisboeta) proclamam, ao Evangelho, os valores da Cruz de Cristo. Do pecado original à entrada da Cruz em Jerusalém transportada pelo imperador bizantino Heráclio, o programa iconográfico, repartido entre o mal e a salvação pela Cruz, contempla os seguintes temas: o pecado original; Moisés e a serpente; prefiguração de Cristo na Cruz; o imperador Heráclio e a Cruz;







**Revestimento azulejar da igreja do mosteiro de Santa Cruz** (escondido pelo órgão), séc. XVII

**Mísula da igreja do mosteiro de Santa Cruz** (escondida pelo órgão), pintura e douramento no séc. XVII

**Órgão da igreja do mosteiro de Santa Cruz**  
Manuel Benito Gomes Herrera, 1719-1724

vitória do imperador Constantino pela visão da Cruz (IN HOC SIGNO VINCES); a descoberta da verdadeira Cruz por Santa Helena; milagre da verdadeira Cruz; entrada triunfal da Cruz em Jerusalém, alçada pelo imperador Heráclio. Do lado da Epístola, como ocorre tantas vezes com os ciclos propagandísticos sobre a vida das figuras mais caras às várias Ordens religiosas, a série azulejar narra episódios da vida de Santo Agostinho: no sentido nascente-poente, Santo Agostinho recebendo a inspiração de Deus; Santo Agostinho e sua mãe Santa Mónica; baptismo de Santo Agostinho; sa-gração episcopal de Santo Agostinho; Santo Agostinho entrega o livro da Regra; morte de Santo Agostinho (Vieira, 1991, pp. 13-14).

O órgão, colocado no lado do Evangelho acima da capela dedicada a Santo António, interpreta o gosto pela música, presente desde sempre no espaço crúzio. A riquíssima colecção de livros musicais, pertencente ao mosteiro, e que se encontra espalhada por várias bibliotecas do país, testemunha a importância dada à música na liturgia promovida pelos cónegos de Santo Agostinho. O órgão que sobrevive, fabricado pelo mestre organeiro espanhol Manuel Benito Gomes Herrera entre 1719 e 1724, compôs harmoniosamente um conjunto de elementos pré-existentes, como partes da caixa ainda executada pelo marceneiro Francisco Lorete por contrato ocorrido em 1532 (Garcia, 1923, pp. 142-144) e onde, possivelmente, colaborou Heitor Lobo

(o mestre organeiro que trabalha em Évora na década de 40 do século XVI para o arcebispo de Évora e cardeal D. Henrique, fabricando os órgãos da casa do infante e da Sé). O órgão de Coimbra é rematado por uma grande águia, com dois pequenos anjos trompeteiros, ladeada por duas figuras masculinas emplumadas. Tem 3420 tubos (Vieira, 1991, p. 17) e continua funcional. O seu restauro, efectuado em 2007, permitiu a visibilidade dos azulejos enxaquetados, em azul e branco com frisos de grinaldas, que deveriam revestir a igreja no século XVII e que encontram correspondência no refeitório, na sala do Capítulo ou na capela de Jesus. É aqui que se encontra também a evidência de uma reforma que implicou não apenas o revestimento azulejar da igreja mas também a pintura e douramento da sua abóbada (Santa Maria, Nicolau, 1668, P. II, Liv. VII, pp. 92-96).

Nas paredes laterais ao arco triunfal da capela-mor estão os retábulos executados por João Machado (em 1906 e 1910), escultor saído da Escola Livre das Artes e do Desenho que, em Coimbra e sob a liderança de António Augusto Gonçalves, difundiu a cultura revivalista dos neos. Os retábulos da igreja de Santa Cruz, de Nossa Senhora da Conceição (à Epístola) e Nossa Senhora das Dores (ao Evangelho), projectam o sentido neo-renascentista com que o escultor preencheu o imaginário figurativo da encomenda laica e religiosa a partir do modelo estético mais consagrado na cidade.





O “objecto” mais celebrado da nave é o púlpito, datado de 1521 e da autoria de Nicolau Chanterene. Apoiado na hidra com corpo de dragão e cinco cabeças da base, a sua riqueza iconográfica expressa-se não apenas pelo preenchimento obsessivo da sua estrutura compositiva mas também pela diversidade dos temas em complementaridade discursiva de conhecimento integrado. Na parte superior dominam, sentados e inscritos em nichos, os Padres

da Igreja (em iconografia correspondente ao que se faria, logo a seguir, no portal-reábulo da fachada), Ambrósio, Jerónimo, Gregório e Agostinho, este voltado para a capela-mor e para o rei. Profetas e Sibilas acompanham a “sinfonia” da Palavra, credibilizada também pela presença dos temas clássicos. As micro-arquitecturas, os motivos que ornamentam as pilastras, os frisos e toda a organização montada configuram a cultura clássica, tal como os temas dos “Trabalhos de Hércules”, visíveis na base dos tronos de S. Jerónimo e S. Gregório, sustentam a aliança estabelecida entre a Antiguidade pagã e a parenética cristã. E é precisamente a sua capacidade de promover o diálogo entre a sobrecarga ornamental (ao gosto manuelino) e o sentido formal classicizante, no entendimento explícito entre os temas religiosos e os motivos profanos, que fazem do púlpito de Santa Cruz exemplar único no país e do qual os cruzios tanto se orgulharam.

**Púlpito da igreja de Santa Cruz**  
Nicolau Chanterene, calcário, 1521

**Hidra**  
motivo decorativo do púlpito da igreja do mosteiro de Santa Cruz, Nicolau Chanterene, 1521

**“Os trabalhos de Hércules”**  
púlpito da igreja do mosteiro de Santa Cruz, Nicolau Chanterene, 1521

**Entrada triunfal da Cruz em Jerusalém alçada pelo imperador Heráclio**  
azulejo, meados do séc. XVIII, igreja do mosteiro de Santa Cruz

## A CAPELA-MOR



Retábulo com o trono eucarístico séc. XVIII, capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Cruz

Abóbada da capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Cruz mestre Boytac, 1507-1513

(páginas seguintes) Túmulo de D. Afonso Henriques Diogo de Castilho, Nicolau Chanterene, 1518-1522, capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Cruz

Túmulo de D. Sancho I Diogo de Castilho, Nicolau Chanterene, 1518-1522, capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Cruz

A capela-mor é um espaço rectangular que a campanha manuelina de mestre Boytac instalou sobre a primitiva capela românica, poligonal e mais pequena. A cobertura segue o modelo instalado na igreja e com as chaves centrais em alinhamento com o poder que patrocinou toda a obra. São os emblemas do rei D. Manuel, o escudo régio, a cruz de Cristo e a esfera armilar, que voltam a ditar, a partir das chaves da abóbada e dos registos ornamentais integrados, a imagem de autoridade colada à política de centralismo régio.

O vão que, ao Evangelho, fazia a ligação ao claustro (de que ainda restam vestígios) foi fechado e revestido com molduras ao gosto neomanuelino, à semelhança do que acontece na passagem para a sacristia. A iluminação natural decorre das duas grandes janelas que ladeiam o túmulo de Afonso Henriques.

Os frisos de azulejo a azul e branco, do século XVIII, que correm lateralmente relatam diversos episódios da vida do primeiro

prior do mosteiro, S. Teotónio. Em harmonia conjugada com o discurso propagandístico, o rei Afonso Henriques interfere na narrativa aparecendo a receber o hábito de cónego regente e integrado na Ordem (Vieira, 1990, pp. 24-25).

O altar-mor, com o sacrário, é dotado de uma estrutura retabular, também do século XVIII, com o trono do Santíssimo e quatro anjos de fortíssima expressão plástica. O retábulo de talha barroca acolhia uma tela do pintor italiano Pascoal Parente, com o tema da Exaltação da Cruz e datada de 1788, que foi substituída por outra no século XIX (também retirada e deslocada para junto da capela das relíquias, ligada à sacristia) de António José Gonçalves, pai de António Augusto Gonçalves (Vieira, 1990, p. 25). Os antigos retábulos da capela-mor desapareceram ou foram dispersos por vários locais. Do retábulo pintado (em 1522-c.1530) por Cristóvão de Figueiredo mantêm-se ainda alguns painéis remetidos hoje ao antigo refeitório do mosteiro.







**Pormenor decorativo do túmulo de D. Afonso Henriques**  
1518-1522, capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Cruz

**Medalhão tumular**  
1518-1522, capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Cruz

Na capela-mor ganham especial relevo as composições tumulares dos dois primeiros reis de Portugal: D. Afonso Henriques ao Evangelho e seu filho D. Sancho I à Epístola. Pensados já em 1513, quando mestre Boytac assegurava que *“somente nos arcos honde hã de ser sepultados os Reys nõ faraõ cousa alguma”* (Garcia, 1923, p. 154), remetendo para soluções precisas e cuidadas ao pormenor, os túmulos, da encomenda do rei D. Manuel só seriam executados entre 1518 e 1522 (deslocados então os ossos do primitivo sepulcro localizado no claustro). Foram inicialmente colocados na igreja, entre o púlpito e as paredes testeiras da capela-mor, no espaço das capelas da Graça e de Santo André, antes da reforma joanina da igreja que a dotou com os arcos laterais que ainda se mantêm. Só por 1531, concluído o coro alto com a instalação do cadeiral que libertou a capela-mor das cadeiras, ficou espaço adequado para a colocação dos túmulos. Em 1535 verificava-se ainda a necessidade de correcção das estruturas



tumulares sob a supervisão de Nicolau Chanterene (Craveiro, 1990, pp. 17-20).

O problema da autoria do projecto e da mão-de-obra envolvida nestes conjuntos de tanta importância na estratégia política do reinado de D. Manuel continua incerto. Sem que haja provas concludentes para a sua atribuição a João de Castilho, esta continua a ser a alternativa mais viável e já lançada pela historiografia com base na credibilidade do arquitecto e nos paralelismos aos portais de Tomar e Belém (Gonçalves, 1979, p. 38; Dias, 1982, pp. 141-144). Por outro lado, se a colaboração de Diogo de Castilho na execução das arquitecturas e de Nicolau Chanterene, ao nível dos jacentes, é também dado assente e reconhecido há vários anos, a identificação dos restantes artistas comprometidos com os túmulos continua vaga e de contornos imprecisos. A equipa formada em Belém para a empreitada dos túmulos de Coimbra e constituída por Afonso Pires, Gaspar Tibério,

Pero Anes, Pero Fernandes, João Fernandes e seu irmão Duarte Amaro, António Roiz, Diogo Fernandes, António Fernandes, Rodrigo Anes ou João Pires, integra nomes que se encontram nos róis das obras dos portais do mosteiro dos Jerónimos entre 1517 e 1518 (Dias, 1993, pp. 277-291) e voltam a estar presentes em Santa Cruz entre 1518 e 1522. Outros ainda, que não se registam nestas datas em Coimbra, terão ido das obras dos Jerónimos para a cidade do Mondego, incorporados também na campanha dos túmulos, como talvez seja, por exemplo, o caso de Juan della Faya. É, em grande parte, essa diversidade de mão-de-obra que explica a diferença do tratamento escultórico que se processa na decoração das arquitecturas tumulares. Assim, a par de um comportamento formal que desenvolve a volumetria naturalista mais comum ao período manuelino e engloba temas retirados de um fabulário medieval encontram-se outros procedimentos que avançam na direcção explícita da cultura do Renascimento. Se os jacentes dos reis constituem a primeira lição de uma plasticidade humanizada em Portugal, os medalhões nos pilares laterais dos túmulos, recriando as moedas romanas, mais não são do que uma aproximação eloquente à cultura clássica. A escultura de vulto adquire a força retirada de um programa iconográfico sólido e coerente. A dificuldade de fazer atribuições específicas para cada uma destas peças, foi, mesmo assim, ultrapassada pela individualização do “mestre dos túmulos dos reis” (Gonçalves, 1979, pp. 27-53), a quem caberia também um papel importante na construção de mais firme patamar na interpretação escultórica do Renascimento em Portugal.

A não ser que os túmulos interferissem com as grandes janelas manuelinas da igreja, a impossibilidade física da implantação dos remates superiores no corpo do templo obriga a retirá-los da construção inicial acabada em 1522. A adaptação ao



**Virgem do Leite**  
“mestre dos túmulos dos reis”, 1518-1522, túmulo de D. Sancho I, capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Cruz

espaço da capela-mor suscitou, assim, a sua elevação com um tratamento formal idêntico ao conjunto dos túmulos. A composição dos remates, semelhante nos dois túmulos, desenvolve-se a partir de um arco abatido com projecção conupial de onde saem cogulhos que, superiormente, formam o motivo da cruz. O tema central apresenta o escudo de Portugal amparado pelos anjos enquanto nos nichos laterais se colocam as figuras de S. Cristóvão e Santa Helena (no túmulo de Afonso Henriques) e de S. João Baptista e do Imperador Heráclio ou Constantino (no túmulo de D. Sancho). A consistência iconográfica dos remates, literalmente encaixados entre os arranques das nervuras da abóbada da capela, desenvolve a simbólica da glorificação do rei e o estabelecimento claro de um fio condutor entre D. Manuel e D. Afonso I (com pretendida auréola de santidade), com extensão a D. Sancho, conferindo ao Venturoso a consagração do mito contido na teoria providencialista da origem divina do poder.

Na mudança efectuada da igreja para a capela-mor conservou-se a estrutura decorativa inicial que ainda hoje permanece, com a fortíssima carga expressiva de conciliação entre os valores do sagrado e do profano. Organizados à maneira de grandes arcos triunfais ladeados por dois pilares compostos onde se inscrevem dois andares de nichos, perfazendo para cada túmulo doze figuras, os “vãos” tumulares mantêm a simbologia de acesso ao espaço do divino e neles se conjugam as esculturas jacentes dos reis com a vigilância das entidades sagradas da Virgem, dos Apóstolos, dos Doutores da Igreja, Profetas, Evangelistas, Virtudes Cardeais e Teologais... Enquanto isso, nos “tímpanos”, a presença, em evidência, dos emblemas mais carismáticos do rei D. Manuel, acompanhando o programa de exaltação aos fundadores da monarquia, ressalta a intenção propagandística “*centrada num autêntico mito das origens que procurava «elevator» a figura do próprio monarca*” (Pereira, 1995, p. 127).

É flagrante a aproximação entre a estrutura “retabular” do portal e as composições tumulares dos reis no interior da igreja. O mesmo vocabulário estético de transição, a aplicação dos mesmos elementos ornamentais que figuram no portal (aqui fruto do desgaste irreversível da exposição ao tempo), a mesma projecção de força imagética retirada da consciência de uma capacidade interventiva nos caminhos político-ideológicos da comunidade. Em Santa Cruz é, pois, reforçado o carisma do poder real em Coimbra, estendido às campanhas construtivas manuelinas nos Paços.

Os “portais” que conduzem os dois primeiros reis à esfera mítica do sagrado pela mão esclarecida do rei D. Manuel, “iluminado” pela *razão* que legitima o seu poder, encontram nítido paralelo na obra mais paradigmática do seu reinado: o mosteiro dos Jerónimos. É sobretudo no portal virado a sul na igreja de Belém que as arquitecturas

tumulares de Coimbra encontram a sua mais sólida fonte de inspiração, quer ao nível da organização compositiva quer através da cadeia de complementaridade simbólica que liga os dois conjuntos. Tal como na porta travessa ieronimita também as sepulturas de D. Afonso Henriques e de seu filho D. Sancho I, se perspectivam em visualização imposta por um grande sentido de verticalidade, definido por vários planos em altura. O janelão dos Jerónimos dá, em Coimbra, lugar à formação da estrutura superior preenchida pelos relevos escultóricos dos anjos segurando a heráldica do Reino, mas o protagonismo da figura da Virgem é idêntico nos dois conjuntos. E, enquanto a porta do “*príncipe sem coroa*” (Muchagato, 1997, p. 48) dá acesso ao panteão régio ideado por D. Manuel, a igreja de Santa Cruz, que inscreve os elementos discursivos do poder numa fachada românica adaptada, constitui-se em espaço funerário privilegiado no acolhimento dos fundadores do Reino. É como que uma cadeia regeneradora cujas origens se encontram em Coimbra e vão terminar no panteão manuelino de Lisboa; um ciclo legitimador de poder, estabelecido também pelos flagrantes paralelismos estéticos, mas ao contrário. Porque primeiro é no mosteiro dos Jerónimos que se pensa e só depois surge a reforma do mosteiro crúzio.

Nos laços apertados da iconografia da morte vai mais longe a exposição do cerimonial ostentatório do poder. As claras afinidades que se detectam entre o portal da igreja guardiã dos corpos dos primeiros reis e, portanto, dos fundamentos da monarquia, e as composições tumulares dos mesmos passa, não só por idêntica estrutura arquitectónica imposta na “*Porta do Império*” (Pereira, 1990, pp. 177-179) de Belém, mas também pelo mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha, onde radicam as origens de muitas das resoluções decorativas encontradas nos túmulos ou no portal da igreja de Santa Cruz. Com efeito, deixa de

ser surpreendente o flagrante parentesco entre os baldaquinos que protegem as cabeças de D. João I e de D. Filipa de Lencastre (c. 1434), no octógono central da capela do Fundador na Batalha, os seis baldaquinos inferiores dos Apóstolos no portal crúzio e os baldaquinos tumulares, se se pensar no estabelecimento de uma corrente simbólica que une o espaço fúnebre dos fundadores da dinastia de Avis aos panteões régios de Coimbra e de Lisboa. A adopção desta linguagem batalhina, que também se expressa nos baldaquinos situados no grande portal das Capelas Imperfeitas, outra vez no contexto da morte, tem nítida correspondência quer no portal de Santa Cruz, quer em alguns momentos decorativos nos túmulos de D. Afonso e D. Sancho, quer ainda na igreja do mosteiro dos Jerónimos, aqui disseminada no interior e no exterior do templo. Na realidade, a dimensão cósmica contida nas cúpulas estreladas dos baldaquinos da igreja de Santa Cruz perfaz uma intenção universalista ligada à esfera do sagrado e contempla a redenção dinástica. As sugestões iconográficas promovidas pelo fundador da dinastia de Avis continuavam, decorrido quase um século, a ser aproveitadas na exposição clara de uma fortíssima retórica de poder.

(página seguinte)  
**Túmulo de D. Afonso Henriques**  
Diogo de Castilho,  
Nicolau Chanterene,  
1518-1522, capela-mor  
da igreja do mosteiro  
de Santa Cruz



Hactenus Henrici Comitis filio, Norwicheusium Bruno. Et si uiguo... et non clarum  
 quod potentissimus Anglorum Rex... pro Christiana...  
 ad infirmitate... Maria...  
 Anno...  
 Anno...  
 Anno...  
 Anno...

## AS CAPELAS LATERAIS

Nas capelas laterais à nave da igreja ainda permanece visível o conjunto das reformas levadas a cabo no período joanino. Na representação emblemática das “formas perfeitas”, o espaço aberto à comunidade pública pauta-se pela exaltação de conhecimento e poder, saída da reforma de 1527. É o que se passa através da reformulação operada no corpo da igreja e com a imposição sistemática da forma quadrangular, necessariamente adaptada aos espaços prévios. Nos primeiros anos da década de 30 do século XVI, na mesma altura em que estão também em curso as obras que haveriam de configurar a nova igreja paroquial de S. João, encostada a sul da igreja conventual, a reforma ditou então a supressão do mosteiro das Donas. O espaço ocupado pela antiga igreja do mosteiro feminino (desactivado também das suas funções de paroquial) pôde, assim, ser integrado no âmbito da igreja cruziá, promovendo a racionalização de um programa erudito e tendencialmente geometrizado, ao mesmo

tempo que se apresentava um novo enquadramento cenográfico.

Mantendo o espaço da igreja das Donas, a capela-mor e o inevitável bloco central do corpo, com abóbadas em “*arte custosa & mais estimada do moderno*” (Révah, 1958), reformularam-se as capelas laterais, seguramente, sob a direcção de Diogo de Castilho. Do lado do Evangelho respeitou-se a maior privacidade no acesso ao púlpito e criou-se um espaço intermédio, também revestido com azulejos setecentistas, onde se colocou a Deposição de João de Ruão (hoje no Museu N. de Machado de Castro). Mantém-se uma estrutura retabular pética ainda quinhentista, que não prescinde dos ingredientes clássicos dinamizados no plano superior com os três nichos ocupados pelo Salvador e por anjos músicos.

As capelas de Santo António (com imagem recente e azulejos setecentistas com cenas alusivas ao Santo) e de Nossa Senhora da



Graça (hoje do Senhor dos Passos), com um sentido de regularização imposta também pela cobertura de aresta com dois arcos cruzeiros, abriram-se para a nave através dos dois grandes arcos que enquadram o púlpito (em correspondência com o ritmo do lado fronteiro). Apresentam as duas uma composição de talha do século XVIII. Os azulejos (sempre do mesmo período) da capela do Senhor dos Passos registam os temas de S. Joaquim, Santa Ana e a Virgem.

A “cirurgia” do lado da Epístola revestiu-se de maior sofisticação na reforma joanina. A operação plástica a que foi necessário recorrer para esconder o espaço quatrocentista da capela dos Mártires primeiro e as reformas de Boytac depois, transformaram toda esta ala. À semelhança do que aconteceu com as capelas da parte esquerda, também aqui o espaço foi dividido em três unidades inter-comunicantes em que a central permanece fechada para o

corpo da igreja, estabelecendo, desta forma, um sentido de equilíbrio e simetria a partir do eixo da nave (Gonçalves, 1980, pp. 213-218; Gonçalves, 1988, p. 131). Para ocultar a abóbada da capela dos Mártires e camuflar as obras de Boytac, a altura das novas capelas desceu e o espaço usufruído ficou mais pequeno, aproveitando-se a oportunidade para uma configuração mais regular e, porventura, próxima daquela que organiza as capelas do lado do Evangelho.

A intervenção ocorrida no século XX (1972) recuperou a capela unificada de D. Gomes (1458) deixando à vista a sua cobertura quatrocentista. A primitiva capela de S. Tiago, frente à de Santo António, oculta a grande janela manuelina, integra o portal projectado para o exterior a poente (na realidade, logo desactivado pelo encosto à igreja paroquial) e ainda mantém a organização à maneira de templete com lanternim superior, copiando, afinal, os mesmos motivos

**Deposição de Cristo no túmulo**  
João de Ruão,  
calcário, 1535-1540,  
MNM, Inv. n.º 4085; E109





tantas vezes repetidos no campo da pintura e escultura e que tinha expressão paralela no templete da portaria joanina. Abaixo do grande arco gótico (com decoração flamejante extraída da lição batalhina) da capela de D. Gomes preservou-se o arco renascentista, marcando a campanha humanista das obras ocorridas ao longo da década de 30 do século XVI. Esta capela e a fronteira de Santo António eram protegidas por grades de ferro enquanto as outras estavam preservadas pela grande grade situada a cerca de 4,40 m para além do púlpito.

Os arcos de volta perfeita com correspondência aos dois que, mais perto da capela-mor, também se expressam com a mesma definição (substituindo os túmulos régios que aqui se encontravam até cerca de 1531) são o que resta da montagem definida pelos arcos arquitravados e dotados de medalhões que se impunham na nave da igreja, constituindo-se também como grandes arcos triunfais.



Capela à Epístola  
igreja do mosteiro  
de Santa Cruz

Ritmo das  
intervensões  
quatrocentista e  
quincentista à  
Epístola  
igreja do mosteiro  
de Santa Cruz

Diogo de Castilho é, nesta altura, o homem encarregado de todas as obras de arquitetura no mosteiro enquanto se entrega o campo decorativo a João de Ruão. A este pertencerão os frisos e capitéis “*lavrados de romano*”, os medalhões presentes no coro alto ou os desaparecidos nos portais das capelas laterais da igreja, tal como a Ruão deve ser confiado o planeamento de tantas outras obras no mosteiro. Nascia no espaço humanista de Santa Cruz a colaboração duradoura dos dois artistas que impuseram e protagonizaram a cultura do Renascimento em Coimbra.

## A SACRISTIA

*Descida da Cruz*  
atrib. André  
Gonçalves,  
séc. XVIII, sacristia  
do mosteiro de  
Santa Cruz

*Sacristia*  
Manuel João,  
1622-1624, mosteiro  
de Santa Cruz

A sacristia da igreja de Santa Cruz (1622), construída pelo arquitecto Manuel João, substituiu outras no mesmo local com diferente espacialidade e cujas dimensões é hoje impossível determinar. Sempre com uma localização a sul da capela-mor da igreja, a primitiva sacristia românica deu lugar a outra nos inícios do século XVI que sofreu nova remodelação, por volta de 1590, com um aumento do espaço em direcção à rua das Figueirinhas.

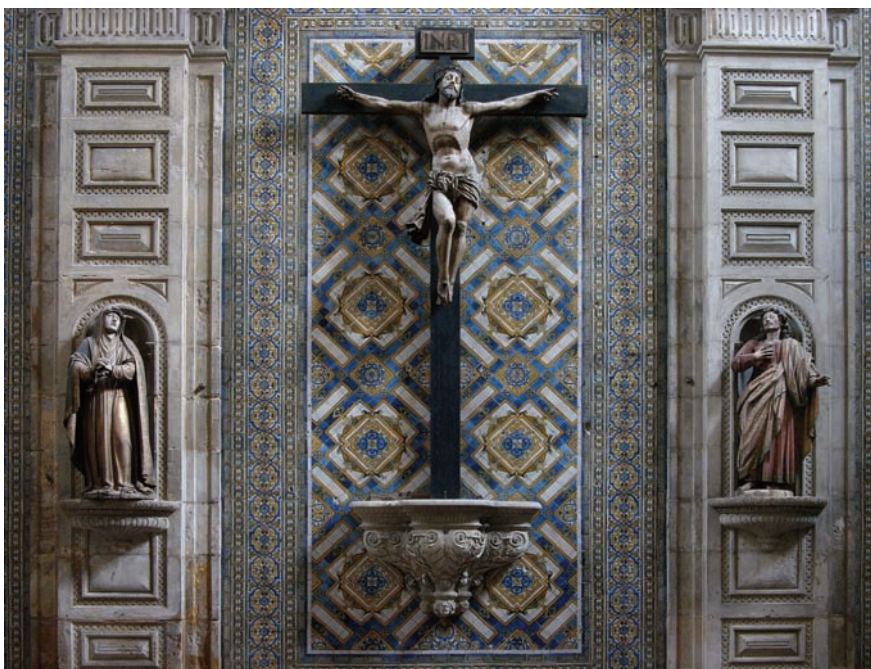
A autoria do projecto permanece incerta. Tradicionalmente, e com base em documentação recolhida no texto de D. José de Cristo (B.P.M.P., Ms. 86, fl. 51), tem sido atribuída a Pedro Nunes Tinoco, arquitecto régio presente em Santa Cruz nas datas da construção deste espaço. Na realidade, o apuramento historiográfico das credenciais de Manuel João desencadeou a reanálise do problema agora equacionado à luz da possibilidade de atribuir ao arquitecto de Coimbra um papel mais interven-



tivo no desenho da sacristia (Craveiro, 2002, pp. 514-517).

A actual sacristia inscreve-se numa cultura artística que não abdica da dinâmica ornamental apoiada nos modelos da gravura a circular, como os motivos das máscaras sobrepostas aos diversos vãos. A organização arquitectónica do espaço rectangular (rematado nos topos pela grande janela termal de grande efeito plástico e lumínico) e a agitação ritmada da sua abóbada, de três tramos e exuberantemente preenchida por motivos de “pontas de diamante” e caixotões octogonais de onde pendem bocetes, fazem desta sacristia um dos exemplares mais extraordinários do género no país. Num procedimento que haveria de ser seguido no mosteiro e ganharia também a adesão da arquitectura do período barroco, verifica-se a correspondência (nos tramos e nos arcos torais) entre a definição da abóbada e o pavimento em pedra de duas cores.





**Crucifixo**  
séc. XVII, sacristia  
do mosteiro de  
Santa Cruz

O expoente de glória e de brilho é alcançado na sacristia a vários níveis. Cobrem as paredes azulejos padronizados de “tapete”, com cintilações de azul, branco e amarelo, tão comuns ao século XVII e ainda podem ver-se várias pinturas, entre as quais se destaca a grande tela da “Descida da Cruz”, do séc. XVIII, cópia sobre o mesmo tema de Daniel Volterra, e cuja qualidade já levou à sua atribuição à proximidade da oficina de André Gonçalves. Outras telas, também do século XVIII e de oficina lisboeta, representam “Santo António com as vestes de cônego regente ajoelha perante a Virgem e o Menino”, “Santo Agostinho com Cristo e a Virgem” e a “Virgem e o Menino com Santa Isabel e S. João”.

Na parede sul dominam as grandes esculturas de madeira da Crucifixo com Cristo, a Virgem e S. João, os últimos em nichos que têm correspondência com os da parede fronteira com Santa Gudula e Santa Gertrudes, duas santas da Ordem agostinha. Todas as esculturas pertencem ao século XVII.

O arcaz que ainda se preserva, com filetes de marfim em decoração de efeitos geométricos, é do século XVII e da autoria de Samuel Tibau, embora ostente a data de 1711 e as iniciais FPM que corresponderão a um restauro efectuado nesta altura. O amituário, espécie de contador encaixado na parede nascente, junto à porta que dá acesso à sala do Capítulo, ostenta a embleática cruz segura por dois anjos e integra ainda algumas tabelas de marfim que identificam alguns nomes dos últimos utilizadores crúzios (Vieira, 1991, pp. 29, 58). Preserva-o um arco enquadrado por pilastras coríntias, num entendimento compositivo clássico e dotado de profusa decoração.

Para além da ligação ao corpo da igreja (reconfigurando o arco que protegia o armário para os cálices) e à capela-mor, a sacristia dá acesso à sala do Capítulo (em estreito corredor), à casa das Relíquias e à casa do Lavabo.

## A CAPELA DAS RELÍQUIAS



**Portal da sala  
do Tesouro**  
década de 30 do  
séc. XVII, mosteiro  
de Santa Cruz

O bloco rectangular concebido a poente da sacristia dá acesso à escadaria para os andares altos laterais ao corpo da igreja e à capela das Relíquias. Surgido na sequência da construção da nova sacristia, o átrio assim formado apresenta a abóbada com caixões rectangulares e almofadados, apelando a uma sobriedade de recorte geométrico em contraste com a exuberância ornamental da sacristia.

Aqui se guardam alguns paramentos, alfaias litúrgicas e a grande tela, muito deteriorada, proveniente da capela-mor. Foi pintada em 1876 por António José Gonçalves, com o tema da “Exaltação da Cruz” acompanhado pelo que parece ser a representação da Praça do Comércio em Lisboa e onde ainda figura o torreão caído em 1755.

O portal que o separa da capela quadrangular (com projecção octogonal) mais resguardada projecta-se como arco triunfal dotado de assinalável capacidade de impacto e cujo

sentido decorativo anda próximo da definição fixada em 1638 na fonte central do claustro do Silêncio. O portal segue os modelos nórdicos numa sequência arrebatadora de molduras em “ferronerie” que integram motivos geométricos de rectângulos, círculos e ovais, máscaras e “pontas de diamante”. Na mesma cultura estética, aliás, que ditou a construção do portal da igreja do colégio de Santo Agostinho na cidade, também do mosteiro crúzio.

A capela, hoje designada como capela do tesouro, tem cobertura rebaixada de perfil octogonal com os vários campos decorados e integra várias relíquias atestando a importância que os crúzios davam à exposição da materialidade da devoção. Ganham especial relevo o relicário de prata que contém o crânio de S. Teotónio, de 1624 (com inscrição onde se diz que, em 1621, o prior D. Miguel de Santo Agostinho separou o crânio do resto do corpo do santo), e os relicários, também de prata e do século XVI (1510) que,



## O LAVABO

**Casula**  
bordado com fio  
dourado, séc. XVIII,  
mosteiro de  
Santa Cruz

**Pluvial**  
bordado com fio  
dourado, séc. XVIII,  
mosteiro de  
Santa Cruz

**Lavabo da sacristia**  
Pedro Nunes Tinoco,  
mármore, c. 1630,  
mosteiro de  
Santa Cruz

supostamente, guardam relíquias dos cinco Mártires de Marrocos. Consumada a “limpeza”, operada a partir de 1834, expurgando o mosteiro das obras com qualidade mais significativa, restam aqui (numa definição musealizada), sobretudo, as peças de metal do século XIX necessárias à prática litúrgica e diversas esculturas pequenas pertencentes aos séculos XVIII e XIX.

A casa abobadada do lavabo situa-se a nascente da sacristia e, tal como acontece no topo oposto, é revestida por azulejos do século XVII. As afinidades do lavabo com outras obras de Pedro Nunes Tinoco apontam para a sua provável autoria. O confronto com o túmulo de D. Duarte de Menezes (1635), executado para a igreja monástica de S. Francisco em Santarém e hoje colocado no Museu de S. João de Alporão, permite estabelecer uma linha de continuidade no trabalho do arquitecto régio, pese embora a natureza diferente da obra. O resultado da estadia de Pedro Nunes Tinoco em Santa Cruz, mais do que o projecto para a sacristia é, agora sim, o lavabo.





## A SALA DO CAPÍTULO

A sala rectangular do Capítulo resulta da vontade reformadora extraída da aliança entre o rei D. Manuel e o prior do mosteiro D. Pedro Gavião (1507-1516). Respeitando uma estratégia de localização configurada pela primitiva sala capitular românica, o Capítulo manuelino obedece ao projecto ideado por mestre Boytac e com afinidades explícitas noutros espaços construídos pelo arquitecto. De facto, não é necessário sair do mosteiro para encontrar o mesmo universo formal e a mesma e reconhecível plasticidade. A igreja apresenta idêntica definição na abóbada nervurada dos quatro tramos tal como se oferece o mesmo efeito cenográfico a partir das longas mísulas espiraladas e dispostas ao longo das paredes laterais. Como acontece noutros locais no recinto do mosteiro, também aqui se processa um acordo formal entre a cobertura e o lajeado do pavimento; espécie de harmonia cósmica entre o céu e a terra.



Os azulejos enxaquetados que cobrem ainda hoje a sala capitular derivam de decisão tomada em 1582. Ao longo das paredes laterais correm ainda os bancos com os respectivos espaldares.

**Sala do capítulo**  
mestre Boytac,  
1º quartel do  
séc. XVI, mosteiro  
de Santa Cruz

O topo a sul é rematado pelo grande arco triunfal da capela de S. Teotónio enquanto a norte se situa a entrada para o claustro com o arco conupial, revestido de uma decoração preenchida pela fita e motivos vegetalistas, e se identifica, mais uma vez, a marcação do trabalho de mestre Boytac.

**Entrada da  
sala do capítulo**  
mestre Boytac,  
1º quartel do  
séc. XVI, mosteiro  
de Santa Cruz



## A CAPELA DE S. TEOTÓNIO

*cercado de huas grades douradas para mais veneração* (Santa Maria, 1668, P. II, Liv. IX, p. 190).

A capela de S. Teotónio (1582-1588) justifica-se pela dimensão da imagem do primeiro prior do mosteiro, construída ao longo de toda a Idade Média. Ainda em 1620, os cruzios contratavam com a parceria formada pelos pintores Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão a execução de quatro painéis da vida de S. Teotónio a colocar nas casas do ante-coro (Garcia, 1923, pp. 138-141), revelando a manutenção insistente da campanha propagandística em torno da figura fundadora.

O túmulo primitivo, localizado também na sala do Capítulo românica, seria, entretanto, deslocado até à sua definitiva instalação na capela que leva o seu nome: o corpo de S. Teotónio, falecido em 1162, foi colocado no ano seguinte em túmulo alto num arco vazado da parede do Capítulo, onde esteve até 1508, data em que transitou para a capela do Crucifixo até 1530. Regressou então ao Capítulo, *“encostado á parede do Altar do mesmo Santo, ao lado do Euangelho,*

A capela funciona, na realidade, como uma espécie de capela-mor da sala do Capítulo, “sacralizando” os dois espaços separados mas unidos pelo grande arco triunfal, executado já no século XVII. A opção plástica representada em todo este conjunto é reveladora, não apenas de uma carga que transporta ainda as heranças ruanescas no capítulo dos ritmos decorativos mas também, em idêntico grau de importância, da preservação das categorias humanistas do Renascimento que os cruzios tentaram manter, à revelia de outras alternativas em direcção à sobriedade ornamental que ia ganhando o país e a própria cidade. O seu arquitecto, Tomé Velho (Gonçalves, 2006, pp. 742-790), saído da escola de João de Ruão, com quem trabalhou também em parceria, fabricou um espaço onde a arquitectura e a escultura convivem e dialogam num mesmo patamar de protagonismo. Na abóbada de caixotões, nos frisos ou nas colunas e pilastras laterais aos nichos, o ornamento extraído dos figurinos do primeiro Renascimento desempenha papel vital na dinamização compositiva e prolonga a marca humanista do mosteiro. As esculturas dos Evangelistas, S. Marcos e S. Lucas à direita e S. Mateus e S. João à esquerda, ostentam um tratamento corpóreo muito próprio do escultor que também era Tomé Velho (seguindo, aliás, a tradição consolidada com



**Gravura de H. Vredeman de Vries** (Variações sobre as ordens coríntia e compósita), 1563, fl. 67/v, BPMP, RES. XVI-C-10

**Capela de S. Teotónio**  
Tomé Velho, 1582-1588 e séc. XVII



**S. Lucas e S. Marcos**  
Tomé Velho,  
1582-1588,  
capela de S. Teotónio  
do mosteiro de  
Santa Cruz

**S. Teotónio**  
oficina de Lisboa,  
madeira, 1627-1630,  
capela de S. Teotónio  
do mosteiro de  
Santa Cruz

João de Ruão da categoria profissional do escultor-arquitecto) e imprimem a adequada gravidade ao programa iconográfico da capela. A escultura central de S. Teotónio, em madeira, é de uma oficina de Lisboa (1627-1630) e demarca-se do “estilo” reconhecível de Tomé Velho.

No arco triunfal (1627-1630) é perceptível uma outra sensibilidade que aposta na colagem aos modelos decorativos extraídos da gravura nórdica e projectam um sentido festivo de grande impacto sobre a sala do Capítulo.

Para além do túmulo do Santo, em plano de centralidade, a capela alberga lateralmente mais dois túmulos: à esquerda o de D. Telo (falecido em 1136), um dos fundadores do mosteiro, e cujos restos mortais foram transferidos do claustro para este local em 1630, como consta na inscrição tumular. À direita, o do segundo prior do mosteiro, D. João Teotónio (falecido em 1181), sobrinho



de S. Teotónio, que, tal como aconteceu com as ossadas de D. Telo, foi transferido do claustro também em 1630.

A capela fomenta um discurso rico de sugestões iconográficas que integra também o retábulo de cinco painéis pintados, cerca de 1638, por anónimo autor local mas com claras influências de um “tenebrismo” lisboeta trazido pela influência das telas dos altares laterais da Sé Velha, estas eventualmente pintadas por Martim Conrado (Serrão, I, 1992, p. 510; Serrão, 2000, pp. 415-416). Os temas são, naturalmente, alusivos à vida de S. Teotónio (a cura do rei Afonso Henriques e de D. Mafalda, S. Teotónio em Glória e a sua morte enquadram o motivo, ao centro, do Calvário). Na propaganda encenada, a encomenda crúzia não esqueceu também a eficácia da “aliança” entre as duas figuras emblemáticas das fundações: do mosteiro e do reino.

## A CAPELA DE S. MIGUEL



Accede-se à capela de S. Miguel pela sala do Capítulo. A sua estrutura rectangular, de dois tramos, tem a abóbada com uma cobertura nervurada em estrela de quatro pontas, numa definição que se identifica com as coberturas das galerias do claustro e com a intervenção de Marcos Pires. A capela terá sido, portanto, construída em sintonia com o claustro manuelino, entre 1518 e 1522.

A capela deve a sua designação ao retábulo, já mais tardio, executado nos finais do século XVI ou inícios do século XVII, com a representação dos três arcanjos: S. Miguel ao centro ladeado por S. Rafael (acompanhando Tobias) à direita e S. Gabriel à esquerda, em tratamento que alonga as figuras, já sem o carácter humanizado e a corporalidade que tinham, até então, caracterizado a escultura. A estrutura tripartida do retábulo organiza uma composição simétrica e com o nicho central mais elevado. Pilastras e entablamentos são revestidos com uma ornamentação inspirada nos motivos de primeiro



**Retábulo dos Arcanjos**  
sécs. XVI-XVII,  
capela de S. Miguel  
do mosteiro de  
Santa Cruz

**Abóbada da capela de S. Miguel**  
Marcos Pires,  
1518-1522, mosteiro  
de Santa Cruz

Renascimento que integra ainda cartelas diversas e pontas de diamante, temas divulgados posteriormente. O coramento, rematado pela taça com a cruz, desenvolve as “feronneries” (nos remates laterais acompanhando a curvatura da abóbada), comum nas estratégias decorativas da segunda metade do século XVI.



## O CLAUSTRO

O claustro manuelino do mosteiro ocupa a posição do primitivo claustro românico. Ainda se conserva, embutida na parede da ala sul e logo acima do túmulo de D. Miguel Salomão, a lápide da sagração da igreja em 1228.

Integrada no volume de obras a desenvolver nas campanhas de mestre Boytac, a execução do claustro deveu-se inteiramente a Marcos Pires que o teria concluído por 1520. A sua organização quadrangular e ordenada a um ritmo de arcarias onde se perfilam os cinco tramos separados pelos contrafortes que sobem aos pisos superiores integram arcos apontados (contendo dois arcos redondos e unidos por coluna central), expressivos de uma dinâmica ornamental e discursiva própria do tempo. Dessa atmosfera de palpante naturalismo dá conta a decoração capitelar, a definição das mísulas no arranque das nervuras ou as abóbadas nervuradas e preenchidas com as chaves, ora com uma vegetação “carnuda” e rebelde,

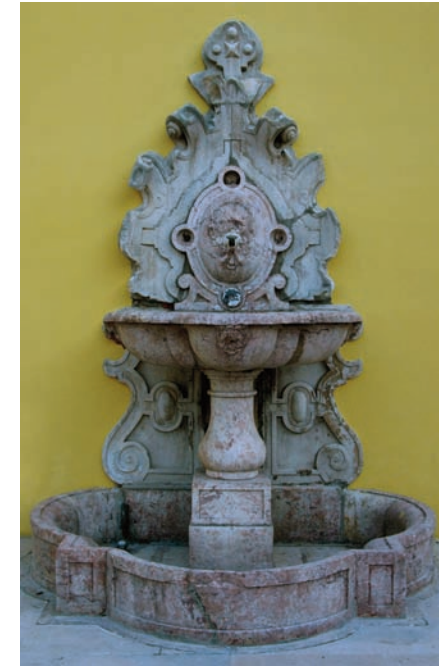


ora com os “eternizados” símbolos régios da cruz de Cristo, da esfera armilar e do brasão do rei D. Manuel. O momento “maior” dessa adesão incondicional à força da Natureza situa-se na fonte de Paio Guterres, cavaleiro medieval ligado à formação do reino, ao rei Afonso Henriques e às casas religiosas de Santo Agostinho. O mito das origens e o papel do mosteiro na engrenagem fundacional, expostos na propaganda montada na igreja com os túmulos dos reis, passavam, assim, também ao claustro. A fonte, localizada no ângulo sudeste do claustro porque servindo o refeitório manuelino remetido para a ala nascente (do qual não resta qualquer vestígio), dialoga na partilha de funcionalidade e carga simbólica que não prescinde, mais uma vez, dos emblemas do rei inscritos no reino de uma Natureza profusa e purificadora. Na cobertura abobadada que a protege as nervuras curvas são substituídas por troncos nodosos, num comportamento formal generalizado, afinal, a tantas construções do reinado.

Ala nascente do claustro do mosteiro de Santa Cruz  
Marcos Pires,  
c. 1520

Abóbada no claustro do Silêncio  
Marcos Pires,  
c. 1520, mosteiro de Santa Cruz





No plano central do claustro encontra-se a fonte que, em 1638, terá substituído outras anteriores. É rematada pela imagem de S. Miguel segurando o escudo nacional. Com taça dupla assente sobre o tanque recortado e sentido decorativo proveniente de outras referências mais sóbrias, a fonte central inscreve-se nos mesmos circuitos culturais e plásticos que ditaram a construção do arco que antecede a capela das relíquias e que, por seu turno, surge na sequência das grandes obras da sacristia.

No ângulo noroeste situava-se, até aos meados do século XX (altura em que a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais a transportou para plataforma formada acima do actual restaurante do Jardim da Manga), a fonte seiscentista que servia o refeitório nascido do contrato de obras estabelecido em 1528.

São diversos os túmulos que ainda se encontram nas galerias do claustro. Núcleo distri-

butivo dos circuitos e lugar de meditação, o claustro é também espaço de sepulcro por excelência. Aqui se sepultaram os primeiros reis e muitos outros de maior ou menor projecção. De alguns é a inscrição registada pelo azulejo que anuncia o local do sepulcro e o tumulado.

Abaixo da lápide da sagração, na ala sul, encontra-se o túmulo de D. Miguel Salomão, bispo de Coimbra entre 1162 e 1176 e sempre próximo do mosteiro de Santa Cruz. Faleceu em 1180 e à sua arca foram mais tarde (séc. XIII) acrescentados ornatos diversos. Na mesma galeria do sul, no tramo seguinte, está o túmulo do infante D. Henrique, filho do rei D. Sancho I. Também do século XII e com uma inscrição muito mutilada, a arca apresenta relevos figurativos importantes na captação de uma sensibilidade românica. O lugar da arca dos Mártires de Marrocos, tal como acontece com o túmulo de D. João Teotónio (2º prior do mosteiro e falecido em 1181), encontra-se meramente registado no azulejo.

**Fonte de Paio Guterres**  
claustro do Silêncio,  
Marcos Pires,  
c. 1520, mosteiro de  
Santa Cruz

**Fonte de Paio Guterres**  
claustro do Silêncio,  
Marcos Pires,  
c. 1520, mosteiro de  
Santa Cruz

**Fonte do claustro do Silêncio do mosteiro de Santa Cruz**  
séc. XVII, Coimbra



**Registo com as Bem-aventuranças**  
azulejo,  
sécs. XVIII-XIX,  
claustro do mosteiro  
de Santa Cruz



Entre a entrada para o Capítulo e a capela de Jesus, a lápide com inscrição quinhentista indica um dos locais de sepulcro do arcebispo D. Telo, um dos fundadores do mosteiro.

**Registo da ligação manuelina entre o claustro e a igreja**  
séc. XVI, mosteiro  
de Santa Cruz

**Claustro do Silêncio**  
Marcos Pires,  
c. 1520, mosteiro de  
Santa Cruz

O lambril de azulejo que corre nas galerias do claustro pertence genericamente aos finais do século XVIII e apresenta dois registos articulados. No plano inferior corre o “rodapé” marmoreado onde assenta o segundo registo organizado em campos figurativos autónomos e grande sentido cromático. Os “temas” protagonistas das molduras ovaladas e enquadradas entre grinaldas florais, em clara filiação barroca, projectam uma iconografia religiosa retirada dos Evangelhos e dizem respeito às Bem-aventuranças e Parábolas da pregação de Cristo (Vieira, 1991, pp. 39-40).

Ao longo do tempo, o claustro sofreu os reajustamentos às diversas circunstâncias ditas pela necessidade de actualização dos ingredientes presentes ou pela inversão das

estratégias culturais e políticas dos vários momentos. Alguns espaços e registos perderam-se para sempre; por vezes, detectam-se ainda elementos que persistem na clarificação do conjunto. Por exemplo, junto ao relevo da *Lamentação* ficou visível o registo do vão que estabelecia a ligação entre a capela-mor e o claustro, tal como, num plano mais central, se pôs a descoberto parte de um grande arco românico.



## A CAPELA DE JESUS



**Capela de Jesus com o túmulo de D. João de Noronha** séc. XVI, mosteiro de Santa Cruz

A capela de Jesus encosta-se à sala do Capítulo e abre para o claustro no extremo da ala sul, fechada por grade antiga. Embora deva ter sido projectada por mestre Boytac, as obras ter-se-ão prolongado como parece indicar a definição estrelada da sua abóbada abatida. A entrada para o claustro, pertencerá a Marcos Pires no contexto da empreitada das obras que leva a cabo até 1522, data da sua morte. Os azulejos enxaquetados que revestem as paredes têm vindo a ser substituídos.

Para além do retábulo simples (do século XVIII) que integra as figuras pintadas da Virgem e S. João enquadrando a imagem de madeira com Cristo crucificado (século XVII) (ainda com a representação em barro de Santa Maria Madalena, na base da mesa de altar), a capela de Jesus é fundamentalmente espaço convertido em sepulcro. Nas paredes laterais, de frente um para o outro, encontram-se dois túmulos, concluídos em 1521 e integrados nas campanhas de

obras de Marcos Pires. Na parede poente, está o túmulo de D. João de Noronha, filho do primeiro marquês de Vila Real, D. Pedro de Menezes, e de D. Brites de Lara, prior eleito do mosteiro em 1484 e falecido em 1506. Organizado à maneira de portal manuelino, o túmulo integra a arca com o brasão de armas do prior-mor e com a inscrição fúnebre. Do lado fronteiro, o túmulo de D. Pedro Gavião, prior-mor do mosteiro entre 1507 e 1516 (o primeiro de nomeação régia) e também bispo da Guarda, segue um modelo próximo do sepulcro do seu antecessor. A ele se deve a montagem de toda a campanha reformista manuelina, sempre em articulação com o rei. O seu brasão figura, assim, no túmulo tal como em tantos outros espaços do mosteiro.

Na capela encontra-se igualmente a arca funerária de D. Rodrigo de Carvalho, bispo de Miranda e fundador do colégio de S. Pedro, à rua da Sofia em Coimbra. Faleceu em 1559 e a arca é da segunda metade do sé-



## CAPELAS DO CLAUSTRO

culo XVIII, sustentada por pelicanos e preenchida por símbolos heráldicos e inscrições laudatórias. Foi restaurada em 1866 pela Câmara Municipal, tal como consta de inscrição junta.

A capela de Jesus funciona também como um depósito de peças em pedra de proveniência e natureza diversas. Ganham particular relevo as esculturas originais do portal da fachada da igreja, executadas por Nicolau Chanterene cerca de 1525. Os Apóstolos (entre os quais se identifica S. Tiago) e os Doutores da Igreja – Santo Agostinho e S. Jerónimo – apresentam o sentido naturalista bem próprio da cultura renascentista que Chanterene ajudou a implementar em Coimbra.

Para além de um conjunto de materiais pétreos diversos (a maior parte oriundo da fachada da igreja), aqui se colocou também uma imagem da Senhora da Piedade ainda do período manuelino e muito repintada.

As restantes capelas que se encontram no circuito do claustro, quase todas ainda acompanhadas pelas dependências anexas, pertencem a diferentes épocas. Na galeria norte, a seguir à entrada para o refeitório da campanha de obras de Diogo de Castilho depois de 1528, situa-se uma capela datável ainda dos meados do século XVI. Depois da entrada em duplo arco com uma intersecção em suspenso projecta-se a abóbada de berço com pequenos caixotões ornados alternadamente de florões. Mantém a imagem da Virgem esculpida por João de Ruão para o nicho central da fachada da igreja, cerca de 1531.

A ala nascente tem uma capela do século XVIII com portal barroco de concheados e rematado por brasão com motivo muito diluído. É forrada com azulejos setecentistas com cenas da vida de S. Joaquim e Santa Ana e guarda a imagem do rei David, o original ruanesco da fachada da igreja. Nesta ala ainda se encontra o portal, dos inícios do século XVII, que servia a escadaria (entaipada) de

**Retábulo da Crucifixão** sécs. XVII-XVIII, capela de Jesus do mosteiro de Santa Cruz



**Abóbada da capela na ala poente do claustro do Silêncio**  
João de Ruão, c. 1543, mosteiro de Santa Cruz

acesso aos andares altos. No extremo norte, de verga recta e datável dos inícios do século XVII, permanece o registo do portal desactivado que fazia a ligação ao claustro da Manga.

Na galeria sul, para além da capela de Jesus e da entrada para a sala do capítulo, situa-se a capela com arco do século XVI (de estrutura ornada de circunferências e losangos) e o interior transformado no século XVIII. Apresenta um altar de madeira da segunda metade do século XVIII, tal como os restos de pintura da abóbada e o revestimento de azulejo com os temas da *Adoração dos Pastores* e a *Fuga para o Egipto*. Por aqui começava a escada manuelina que subia ao andar superior do claustro e cujos degraus ainda permanecem no vão da parede, entre a ala claustral e a capela-mor.

Na ala poente encontra-se a porta de ligação à Câmara Municipal (em cota elevada de clássica sobriedade dórica), o acesso manuelino à igreja (com verga recortada e ornada com

dois florões e brasão com a representação das chagas de Cristo), o começo da escadaria que leva aos andares altos do claustro, o registo da porta entaipada que estabelecia comunicação entre os dois claustros (o da Portaria e o do Silêncio) e uma das capelas mais interessantes deste conjunto, que conserva ainda o lambril de azulejos policromos da cultura rococó no século XVIII. Encostada às dependências da Câmara, a capela apresenta um modelo de cobertura abatida com finas nervuras curvas que, ainda em 1543, era, por exemplo, utilizado na capela do Sacramento da igreja de Verride (Montemor-o-Velho), do priorado de Santa Cruz. A datação de Verride baliza, portanto, a construção da capela claustral entre os últimos anos da década de 30 e os primeiros da década de 40 do século XVI. Nem mais nem menos do que o desenvolvimento formal da cultura renascentista que, e sobretudo na sequência da reforma de 1527, chegaria também ao claustro. Aqui foi colocada a imagem do Profeta Isaías, de João de Ruão, retirada do nicho da fachada da igreja.

## OS RELEVOS DE NICOLAU CHANTERENE

A passagem do escultor francês Nicolau Chanterene pelo mosteiro encontra-se bem documentada. Por ele passou não apenas a marcação de um percurso estético que conduziria à consciência assumida da cultura humanista do Renascimento mas também a carga de protagonismo do mosteiro no domínio intelectualizado das práticas artísticas de vanguarda remetidas à década de 20 de Quinhentos. Para o mosteiro de Santa Cruz e até aos meados da década, Chanterene já tinha executado os jacentes dos reis, o púlpito e as esculturas do portal da igreja. Atendendo a outra encomenda na cidade, subsiste também o seu trabalho na Sé, para o bispo D. Jorge de Almeida, e no mosteiro de Celas, para a abadessa D. Leonor de Vasconcelos. Um pouco mais longe, o retábulo da capela da igreja do mosteiro de S. Marcos (Tentúgal) oferecia os modelos a referir para a interpretação humanista do Mundo e estimulava Diogo Pires-o-Moço a seguir as mesmas pisadas.

Os relevos em calcário de Ançã que, por 1522, Nicolau Chanterene fez para o claustro dos crúzios constituem também lição marcante na aprendizagem da encomenda e da mão-de-obra local, rumo a uma plástica erudita de formas e espaços do Renascimento. Eram quatro os relevos com os episódios da Paixão de Cristo (temas que exploram a humanidade de Cristo, tão caros à iconografia cristã da época), colocados em cada uma das alas do claustro e encaixados entre os arcos formeiros da abóbada. Hoje restam três, entaipado que foi o da *Crucifixão* que se encostava à parede da ala poente, junto às dependências camarárias. Em todos se organiza um espaço narrativo entre a multidão de figuras e composições arquitectónicas, numa articulação perspectica em completo domínio de execução. Todos são “emoldurados” lateralmente pelas colunas balaústre que, no ano de 1526, viriam a ser amplamente publicitadas em Toledo pelo tratado de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*. No plano inferior todos assentam sobre uma predela entre duas aletas e preenchida por enrolamentos vegetalistas e duas figuras de grutesco (meninos no relevo do *Ecce Homo*) que, em obediência de simetria, seguram uma cartela, uma caveira ou um escudo (vazio). Superiormente, o campo figurativo é rematado pelas abóbadas de caixotões perspectivadas que serviriam de modelo e inspiração às coberturas abobadadas que viriam, décadas mais tarde, a ser aplicadas na arquitectura portuguesa. As soluções concheadas dos cantos que resolvem a articulação entre as superfícies curvas das abóbadas e as planas dos volantes (entendendo os relevos num pacto com as composições retabulares) não deixariam também de ser utilizadas nos retábulos executados, mais tardiamente, por João de Ruão. O entablamento, de estrutura racionalizada que integra também o grutesco (no relevo do *Caminho do Calvario*), é coroado por elementos vegetalistas, frontões, vasos e medalhões, muito mutilados e já praticamente sem leitura.



Em todos eles a conjugação de forças entre o baixo, médio e alto relevo acentua a eficácia do campo perspéctico e dinamiza as linhas de acção contidas na cena representada.

Na ala nascente, junto à entrada para a capela de Jesus, encontra-se o relevo do *Ecce Homo*, tema amplamente retratado em pintura, e que Chanterene elegera aqui como metáfora da condição humana. A multidão das personagens que observa Cristo em vários planos agita-se ou quase parece alhear-se do sofrimento e, portanto, da salvação. O enquadramento arquitectónico (conjugando arcos de volta perfeita, pilastras lisas ou decoradas, entablamentos, a simulação da abóbada e os perfis de interioridade), responde sempre pela cultura clássica, enquanto as lanças em riste dos soldados sugerem as lições de perspectiva de Paolo Uccello. É pela ligação à gravura que este relevo é mais conhecido. Fonte ininterrupta de modelos aplicados às diversas artes plásticas, a gravura funciona desde o

século XV como factor decisivo para a “internacionalização” das artes. No caso do *Ecce Homo*, a correspondência explícita entre a gravura sobre o mesmo tema (c. 1480), de Martin Schongauer (The Minneapolis Institute of Arts), e a figura que se aproxima de Cristo na base dos degraus (Gonçalves, 2007); ou ainda entre a gravura do *Ecce Homo* (1511 – The University of Michigan Museum of Art) da série da *Grande Paixão* de Albrecht Dürer e as figuras do menino nos degraus e do soldado de costas provam não apenas a circulação da gravura à escala europeia mas também a capacidade de actualização do mosteiro e de Chanterene face aos desafios da sua contemporaneidade.

O relevo do *Caminho do Calvário*, inserido no extremo nascente da parede da ala norte, encostado ao refeitório, inscreve-se na mesma atmosfera de humanização, agora em “ruidosa” explosão de espanto e dor estampados no rosto dos figurantes que acompanham a cena.

**Relevo do *Ecce Homo***  
Nicolau Chanterene, calcário, c. 1522, claustro do mosteiro de Santa Cruz

***Ecce Homo***  
Martin Schongauer, gravura, c. 1480

***Ecce Homo***  
Albrecht Dürer, gravura, 1511



Só nos “volantes”, o menino (à direita) e a Virgem e S. João (à esquerda), em soberbo tratamento corpóreo e estabelecendo o equilíbrio da composição, parecem aceitar o destino já traçado. A cidade fortificada que se observa em segundo plano faz parte de uma estratégia decorativa que encontra afinidades com outros conjuntos europeus, particularmente ligados à esfera de influência da cidade francesa de Ruão, a já suspeitada proveniência de Chanterene (Moreira, 1991, pp. 256-260). Em Santa Cruz, como o faria de modo idêntico nos retábulos da igreja de S. Marcos, de S. Pedro para a Sé Velha ou na Pena em Sintra, a fortificação “anima-se” pela colocação de figuras debruçadas à varanda.

O jogo entre os motivos arquitectónicos e escultóricos dilui-se no relevo da *Lamentação*, colocado no topo poente da ala sul, junto à porta de ligação entre a igreja e o claustro. A contenção figurativa, a quase ausência das micro-arquitecturas (à excepção

do que se passa nos “volantes”) e o predomínio de um campo naturalístico que desemboca no monte do Calvário fazem desta cena no primeiro plano um retrato mais intimista, apenas com a presença dos que se abandonam ao sofrimento provocado pela morte (representada pela caveira na predela). Os figurantes integram, para além de Cristo, S. João e a Madalena (à cabeça e aos pés de Cristo), a Virgem, as santas mulheres e, à esquerda, as duas figuras masculinas (Nicodemos e José de Arimateia), uma com os instrumentos da Paixão, a outra apontando, resoluta, o caminho oposto.

**Relevo do Caminho do Calvário**  
Nicolau Chanterene, calcário, c. 1522, claustro do mosteiro de Santa Cruz

**Relevo da Lamentação**  
(pormenor), Nicolau Chanterene, calcário, c. 1522, claustro do mosteiro de Santa Cruz

## OS ANDARES ALTOS DO CLAUSTRO

Galeria sul no piso alto do claustro do Silêncio mosteiro de Santa Cruz

O acesso aos andares altos do claustro processa-se, acompanhado de lambril de azulejos de “figura miúda”, a partir do arco quinhentista na galeria poente. Mas, na ala superior a sul, ainda é visível o registo da porta manuelina com a escada que fazia a ligação aos pisos baixos. As galerias superiores estão organizadas num ritmo de arcarias (três arcos abatidos por tramo) entre os contrafortes e com as colunas assentes sobre parapeito baixo. Mantêm-se algumas das gárgulas originais com claras afinidades às gárgulas da fachada da igreja. As coberturas são, como sempre foram, de madeira. A galeria nascente foi construída na primeira metade do século XX pela DGEMN, no mesmo espírito formal e decorativo das restantes. Esta e a galeria norte estiveram ocupadas pelos serviços da Biblioteca Municipal até aos últimos anos do século XX.

Mantendo algumas dependências desactivadas, é a partir dos pisos altos do claustro que se tem acesso ao cadeiral no coro-alto



(passando pela grande entrada para o órgão resguardada por estrutura de madeira antiga) e para o Santuário.

## A PATARIA E O REFEITÓRIO

era entregue à Escola Livre das Artes e do Desenho e à Associação dos Artistas (em 1865). Já no século XX, o espaço era ocupado pela Biblioteca Municipal que daqui saíria apenas nos últimos anos do século. O refeitório manteve-se então na tutela da Câmara, adquirindo a designação de “Sala da Cidade” e funciona hoje como espaço expositivo privilegiado na ligação da comunidade ao núcleo museológico possível no complexo monástico.

A poente, mantêm-se o arco de ligação às zonas da pataria e da cozinha. A pataria identifica-se ainda como o acesso actual para o refeitório, para quem faz a entrada pela porta virada à rua Nicolau Rui Fernandes. Submetida nos últimos anos do século XX a uma campanha de escavações arqueológicas, foi possível atingir a sua cota original e recuperar o registo dos vãos laterais ao arco de passagem ao refeitório. O pavimento apresenta-se, assim, a dois níveis ligados por escada de corrimão metálico, registando dois momentos de ocupação: o mais baixo, original, coincidente com a cota do refeitório e mantendo ainda registos do primitivo revestimento azulejar; o superior adaptado à entrada forjada no século XIX para o exterior.

Substituindo o anterior refeitório manuelino, localizado na ala nascente do claustro, a reforma dos espaços impôs a entrada que se identifica no portal de verga recta e estabelece a ligação, em túnel, entre o refeitório e o claustro. O amplo espaço rectangular do refeitório encontra-se coberto por uma abóbada nervurada que, longe de reivindicar ainda os valores estéticos do gótico, projecta um sentido de dinamismo e energia próprios das concepções modernas. Ou seja, as abóbadas de incómoda leitura pelo facto de insistirem na montagem nervurada, de configuração recta ou curva, têm sido encaradas pela historiografia como portadoras de resquícios góticos e incapazes da adaptação aos novos tempos.

A construção do refeitório inscreve-se no âmbito da reforma espiritual levada a cabo no mosteiro de Santa Cruz a partir de 1527 e constitui o espaço protagonista do contrato de obras celebrado logo em 1528. O arquitecto Diogo de Castilho assumiria a responsabilidade da construção que implicava também a ampla reformulação que estava em curso no interior do mosteiro e integrava, por exemplo, a formação dos novos claustros da Manga e da Portaria. Mesmo que os planos tenham sido forjados nos círculos da Corte, seria a Diogo de Castilho que caberia toda a montagem de um sistema que articulava, na realidade, a nova concepção dos espaços à reforma clerical ditada e imposta intramuros.

Com a extinção das Ordens religiosas ficou comprometida a funcionalidade de todo este bloco. Rapidamente, a cozinha e dependências anexas seriam absorvidas pelo edifício camarário enquanto o refeitório



Instalações da Associação dos Artistas de Coimbra no refeitório do mosteiro de Santa Cruz 1935, IC, B-231

Na realidade, continua a ser negligenciada a sua adequação prática ao espaço onde se inserem bem como o carácter simbólico que envolve esta atitude de extracção pitagórica e remetida à matematização do espaço (Craveiro, 2002, pp. 326-347). O refeitório, com quatro tramos organizados pela abóbada estrelada em sequência, com a presença dos bancos corridos ao longo das paredes e com a manutenção da campanha azulejar (azulejos enxaquetados) que ainda subsiste, constitui o elemento mais expressivo de uma política de regularização do complexo monástico, adequada à dimensão do poder e à cultura renascentista triunfante no mosteiro.

No topo nascente o refeitório incorporava a capela que albergava o conjunto escultórico da *Ceia* do escultor Hodart (hoje no Museu N. de Machado de Castro), executado entre 1530 e 1534, sendo ainda visível a estrutura arquivada da entrada, em plano elevado sobre o pavimento.

Ao longo das pilastras laterais alinham-se finos colonelos balaústre encimados pelas cornijas salientes de volutas que, recuperando idênticos procedimentos no território espanhol, sustentam a arquitrave decorada com rosetões. Lateralmente à capela subsistem ainda os registos dos púlpitos com os respectivos acessos, tratados ao gosto marcante de João de Ruão, então ao serviço do mosteiro. Por aqui começa, de facto, um trabalho de articulação com os extraordinários e conhecidos efeitos duradouros entre Diogo de Castilho, João de Ruão e Hodart.

Pelo refeitório estende-se hoje um circuito de visita a um espólio que sobrevive no mosteiro. A maior parte das peças mais significativas da riqueza crúzia foi, há muito, distribuída por instituições várias que souberam então colher os resultados de uma argumentação política e ideológica fundada na salvaguarda patrimonial.



Destaca-se um conjunto de obras em pintura que traduz o elevado nível de qualidade da encomenda e onde estão representados nomes relevantes da pintura portuguesa.

De Cristóvão de Figueiredo subsiste parte do retábulo que pintou, entre 1522 e 1530, para a capela-mor da igreja. O *Calvário*, o *Ecce Homo* e o conjunto dos *Apóstolos* (inscritos depois em medalhões ovalados de talha) falam de uma cultura religiosa humanizada onde as formas e o espaço, tratado em domínio da perspectiva, se reportam à mestria de um dos mais conceituados pintores do reinado de D. João III. As outras tábuas do retábulo andam agora dispersas pelos museus nacionais de Machado de Castro e de Arte Antiga (aceitando-se integrada neste núcleo a *Deposição no Túmulo* que se encontra no Museu de Lisboa) enquanto as figuras da *Deposição* esculpidas por João Alemão foram deslocadas para a igreja de Nossa



Senhora da Piedade de Antuzede (Dias, 1983, pp. 3-14; Rodrigues, 1995, p. 295).

Garcia Fernandes, outro pintor conceituado do mesmo período, e com quem Cristóvão de Figueiredo trabalhou em parceria, está também representado: as cinco tábuas com os temas de *S. Vicente*, *S. Lourenço*, *Santo António*, *S. Sebastião* e *S. Roque* (c. 1530) mostram a finura do desenho em composições de vibrante cromatismo aplicado à pose estudada das figuras.

Vasco Fernandes, o pintor de Viseu também conhecido como Grão Vasco (Rodrigues, 2007) executou em 1535 o *Pentecostes*, destinado à desaparecida capela do Espírito Santo construída na ala nascente do claustro da Portaria. É um dos raros exemplos em Portugal que mantém a moldura original executada pelo marceneiro João Alemão. Entre o decorativismo da moldura e o sentido compositivo assumido na pintura parece haver um distanciamento

Registo de entrada da capela da *Ceia* João de Ruão, c. 1530, mosteiro de Santa Cruz

Púlpito do refeitório e registo do acesso João de Ruão, c. 1530, mosteiro de Santa Cruz





**S. Vicente**  
Garcia Fernandes,  
óleo sobre madeira,  
c. 1530, mosteiro de  
Santa Cruz

**Santo António**  
Garcia Fernandes,  
óleo sobre madeira,  
c. 1530, mosteiro de  
Santa Cruz



cultural que é ilusório. Na verdade, enquanto a moldura pactua com a carga ornamental de um primeiro Renascimento, transportando consigo a energia dos “motivos lombardos”, do grutesco e da animação do espaço pela via da decoração organizada nos equilíbrios da simetria, a dinâmica do *Pentecostes* assenta no impulso criativo da ideia materializada que conjuga religião e saber. No plano centralizado que acolhe a Virgem e as santas mulheres perfila-se um modelo arquitectónico

de radical contenção decorativa e em tudo devedor da matéria clássica. O tratamento das figuras, mais absortas no acto da escrita ou mais agitadas na perplexidade do episódio retratado, ganha força anímica na poderosa atitude das duas figuras de primeiro plano, S. Pedro e S. João, e resolve-se ainda na cultura humanista do período. O mistério contido no ambíguo olhar que S. Pedro lança ao observador ou nas figuras que espreitam, semi-escondidas pelos elementos das arquitecturas, tal como a



**S. Sebastião**  
Garcia Fernandes,  
óleo sobre madeira,  
c. 1530, mosteiro de  
Santa Cruz

**S. Roque**  
Garcia Fernandes,  
óleo sobre madeira,  
c. 1530, mosteiro de  
Santa Cruz

latinização da autoria, “*velascus*”, vertida para o papel que “descuidadamente” se encontra no chão, são ingredientes sempre explorados por uma cultura pictórica que não é outra coisa senão a cultura plástica do Renascimento. O tema pintado não se encontra, afinal, tão distante da moldura que o acolheu e as duas interpretações, jogando na dualidade discursiva, mais não fazem do que denunciar uma riqueza de procedimentos alternativos que o Renascimento também soube desenvolver.



O espaço do refeitório alberga ainda outros momentos pictóricos remetidos ao século XVIII como as grandes telas alusivas a S. Teotónio, em oração perante um altar com a representação da crucifixão e o registo da cura milagrosa de D. Afonso Henriques. O discurso laudatório contido na protagonização do primeiro prior do mosteiro, seria um caudal sempre alimentado pelos crúzios.

Outro núcleo de importantíssima expressão é o da escultura. Reunindo um espólio que perdeu o seu exacto contexto original e que andava disperso por várias dependências do mosteiro, a sua concentração chama a atenção sobre o papel da imagem (esculpida neste caso) dentro dos circuitos monásticos e compreende uma riqueza artística (em grande parte perdida) de que os crúzios nunca se demitiram. Para além das três esculturas provenientes do portal da fachada da igreja (Santo Ambrósio, S. Gregório e o Apóstolo S. Pedro), da

autoria de Nicolau Chanterene, destaca-se ainda o Anjo heráldico do escultor Diogo Pires-o-Moço que, com o seu par no Museu N. de Machado de Castro, foi colocado por 1518 na guirlanda lateral da igreja. Encontra-se também aqui um conjunto de escultura de mais pequenas dimensões em madeira, datável dos séculos XVI (Santo António), XVII e XVIII.

Os tapetes persas dos séculos XVI-XVII, integrados nas colecções do mosteiro, dão conta de uma capacidade financeira articulada com o gosto pelo exótico e pela produção requintada que se captava a Oriente. Tal como as peças de ourivesaria (salientem-se, do século XVI, o porta-paz e o relicário-braço de Santo Agostinho, e, do século XVIII, as custódias de prata e a bacia e gomil também de prata) ou os ricos paramentos que ainda aqui se conservam exprimem bem o grau de sumptuosidade decorrente dos actos litúrgicos no espaço crúzio.

**Pentecostes**  
Vasco Fernandes,  
óleo sobre madeira,  
1535, mosteiro de  
Santa Cruz

**Anjo heráldico**  
Diogo Prés-o-Moço,  
calcário, c. 1518,  
mosteiro de  
Santa Cruz

**Tapete persa**  
séc. XVII, mosteiro  
de Santa Cruz

## O CADEIRAL

Cadeiral  
(pormenor do  
guarda-pó), Machim,  
1513, mosteiro de  
Santa Cruz

Cadeiral  
Machim e  
Francisco Lorete,  
1513, c. 1531,  
mosteiro de  
Santa Cruz

**E**m 1513 o escultor flamengo Machim executou o cadeiral para a capela-mor manuelina. A construção do coro alto, por 1531, trouxe a deslocação das cadeiras para o novo espaço, libertando a capela-mor e permitindo a deslocação dos túmulos dos reis. Ao mesmo tempo, o necessário resguardo dos cônegos obrigou à mutilação do grande janelão sobre o portal da igreja e ao preenchimento com os três nichos exteriores. Adaptando-se ao novo espaço criado, as cadeiras foram então aumentadas com mais oito (quatro por lado) a rematar a sequência, numa execução do marceneiro francês Francisco Lorete em sintonia com o trabalho de Machim.

Deste período e com a envergadura deste, não existe no país exemplar que lhe possa corresponder. A maior parte dos cadeirais do Portugal manuelino ou foram destruídos no propósito de uma substituição mais adequada a nova cultura estética ou



desapareceram consumidos pelo fogo ou perderam-se por razões diversas.

Ajustado à estrutura arquitectónica do coro alto e das paredes manuelinas da igreja, o cadeiral de Santa Cruz apresenta complexo e riquíssimo programa iconográfico que não foi ainda totalmente decifrado e que terá, porventura, contado com a intervenção dos intelectuais afectos ao mosteiro. Nos registos superiores, onde corre o guarda pó, organizam-se várias cenas alusivas a uma epopeia marítima e conotada com a experiência nacional remetida às glórias do reinado de D. Manuel. Em alinhamento sequencial e intercalado por pequenas figuras em alto relevo, os episódios de conquista e navegação integram navios, fortificações, cidades, descendo muitas vezes ao pormenor da identificação de igrejas, fontes, pelourinhos... A cada um dos registos sobrepõe-se uma coroa aberta com elementos vegetalistas entrelaçados e com remate em forma de cruz com





**Cadeiral**  
(pormenor),  
Machim, 1513,  
mosteiro de  
Santa Cruz

**Cadeiral**  
Machim, 1513,  
mosteiro de  
Santa Cruz

**Cadeiral**  
(pormenor),  
Machim, 1513,  
mosteiro de  
Santa Cruz

a alcachofra, símbolo perseguido de regeneração. Em alinhamento inferior, o espaldar das cadeiras é o espaço reservado à ostentação dos emblemas régios. Sempre em atmosfera de grande exuberância vegetalista, aqui se repete a incansável imagem do poder identificada pela cruz de Cristo, o escudo régio e a esfera armilar.

Em dois planos, inferior e superior, a sequência das cadeiras integra pequenas estatuetas que suportam também a estante corrida. Representam um universo de dominadores e dominados com figuras de reis, guerreiros, escravos e prisioneiros. Nenhuma das cadeiras se demite de uma estrutura lúdica e fantasiada. A incrível efabulação que acompanha sistematicamente os dois registos do cadeiral, extensível também às “misericórdias” dos bancos, joga um papel decisivo no dinamismo, assim moralizado, do conjunto e vai longe na recuperação de um imaginário de cadeias ancestrais.



## O SANTUÁRIO

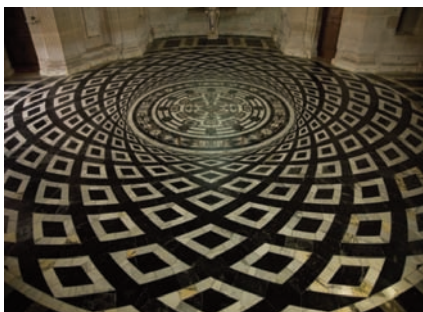
O Santuário tem uma estrutura rectangular pelo exterior e formação elíptica no interior, assentando nos andares altos para nascente da capela-mor da igreja e com acesso por porta de verga recta com decoração rococó. Construído para a reunião das muitas relíquias que andavam espalhadas pelo mosteiro, o Santuário é uma obra com data incerta que se inscreve, seguramente, dentro do século XVIII. O contrato celebrado a 9 de Novembro de 1731 entre o mosteiro e o mestre Gaspar Ferreira poderá indiciar uma pista de investigação, embora não seja seguro que as obras (não discriminadas) que o mestre arquitecto se comprometia a seguir, e que deveriam estar terminadas no prazo de três anos, correspondessem à construção do Santuário.

Fosse como fosse, é a cultura barroca de nítido recorte rococó que preside à construção deste espaço oval, na captação de um usufruto de grande dinamismo onde se



**Retábulo do santuário**  
séc. XVIII, mosteiro  
de Santa Cruz

inscreve o espectáculo que decorre da apresentação das relíquias, agora concentradas em torno de uma circularidade sustentada pela arquitectura. As janelas superiores estão organizadas entre os pares de pilastras que acompanham as paredes, num ritmo que estabelece também a presença das estruturas retabulares que se identificam como altares laterais marcados pela sequência de mísulas salientes onde se apoiam as pirâmides relicários. O retábulo principal, na axialidade da entrada e enquadrado por aparatosas colunas compósitas, dialoga com o que se situa por cima da porta (que integra uma forma de gaiola com seis faces de vidro) e com outros dois dispostos lateralmente, definindo uma linha cruzada dentro do circuito oval. Circundando o espaço, e com acesso a partir das quatro molduras inferiores às quais faltam já as portadas, encontra-se um espaço reservado de funções pragmáticas e de acesso aos planos superiores.



**Pavimento da capela do château d'Anet**  
Philibert de L'Orme, 1549-1550

**Desenho do pavimento do santuário**  
José Luís Madeira/  
Filipe Madeira, 2008

**Santuário**  
séc. XVIII, mosteiro de Santa Cruz

O lustre de vidro em amarelo, vermelho e verde, também do século XVIII, complementa a luz natural e acentua o brilho da composição. A estrutura que o suporta, igualmente oval e com pendentives em forma de pinha, corrobora os requeridos efeitos de grandeza e espectacularidade. No pavimento, dinamizado por pequenas lajes de pedra com cor e tamanhos diferenciados, marca-se a disposição oval no plano central a partir do qual partem as linhas espirais que organizam o restante espaço. Não sendo aqui alcançado o brilho que decorre do magnífico trabalho de ilusionismo perspectivado realizado por Philibert de L'Orme na cúpula e no pavimento da capela do Château d'Anet (1549-1550), a ideia resulta no mesmo delírio compositivo que marcou tanto a cultura francesa do Renascimento como o barroco transposto para o espaço cruzio de Coimbra.

Não é possível determinar com precisão a origem da inusitada solução do pavimento no Santuário, mas é fortíssima a possibili-



dade de que quem ideou o seu programa fosse conhecedor do Château a escassos quilómetros da cidade francesa de Dreux ou, pelo menos, da sua divulgação feita a partir do tratado de arquitectura de Jacques Androuet du Cerceau (1521-1586), *Le premier volume des plus excellents bastiments de France*, publicado em Paris, logo em 1576 e 1579. A estrutura regularizada e organizada à maneira de *villa italiana*, em íntima e lúdica conexão com a Natureza, que Philibert de L'Orme projectou para Diana de Poitiers integra a capela num diálogo permanente entre as formas geométricas do círculo e do quadrado e as linhas rectas ou curvas, definindo uma composição em cruz grega rematada por cúpula e lanternim. O ideário romanizado e remetido ao jogo complexo de espaços e formas ganha surpreendente vitalidade na projecção da cúpula, com correspondência à definição do pavimento. Os efeitos de *trompe l'oeil* (que, no século XVII italiano, Andrea Pozzo iria elevar à sua mais alta expressão a partir das coberturas pintadas)





**Pirâmide-relicário**  
séc. XVIII, mosteiro  
de Santa Cruz

**Sala do capítulo**  
João Frederico  
Ludovice, 1717,  
palácio-convento  
de Mafra

que decorrem da observação do interior da cúpula de caixotões conjugam-se aqui com a ciência da estereotomia remetida à quadratura do círculo, já testada na visão estática do Panteão que Philibert teria necessariamente visto em Roma. No percurso das heranças que desembocam na iconografia sustentada na capela de Anet ou em Coimbra, também o motivo das linhas entrelaçadas (que se estendem a outras zonas do Château d'Anet) já tinha sido ensaiado por Miguel Ângelo, por 1537, na Praça do Campidoglio em Roma (Potié, 1996). Uma ideia, afinal, transversal ao tempo e que encontra ainda acolhimento no piso do Santuário em Santa Cruz.

E, numa analogia que não necessita de uma relação de dependência directa, também as pirâmides relicários de Coimbra não deixam de evocar as duas grandes pirâmides que antecedem a entrada da capela de Anet. Guardiã da Fé e sustentáculo dos valores da cristandade, a pirâmide assume, assim,



uma projecção recuperada para o universo cristão, num procedimento construído pelo pensamento e pela literatura do Renascimento e formalizado em textos ilustrados como o *Hypnerotomachia Poliphili*, publicado em Veneza, em 1499.

O motivo central no pavimento do Santuário articula-se com a definição oval que tão veementemente se lhe sobrepõe a partir da abóbada mas, a sua natureza oval, transfigura-se num círculo perfeito a quem o observar a partir da porta da entrada ou da posição oposta, de costas para o retábulo principal. Em contrapartida, a deslocação do observador para os topos de uma linha perpendicular a esta dar-lhe-á a dimensão assumidamente ovalada do motivo central do pavimento. As potencialidades "ilusio-nistas" do pavimento decorrem, assim, de um domínio geométrico rigoroso onde o balanço da métrica estabelecida nos diferentes tamanhos das lajes promove uma visão dinâmica sempre em transformação.



Dir-se-ia, talvez, que Philibert de L'Orme encontra no Santuário de Coimbra a sua mais fidedigna representação portuguesa, tal como em Santa Cruz se cristaliza a consciência das formas sem tempo e sem necessidade de rótulos estilísticos.

A concordância (ensaiada também noutros espaços do mosteiro) entre a cobertura e a definição do pavimento não deixa de ser uma solução recorrente ao longo da história da arquitectura. Bastará pensar noutros exemplos como a igreja veneziana do Redentor (1577-1592) de Andrea Palladio ou, em Portugal, na biblioteca do Palácio-Convento de Mafra ou mesmo na igreja de Santa Engrácia (Panteão) (João Antunes, 1690), para pressentir uma estratégia de complementaridade que não se esgota num tempo determinado. O mentor do programa estabelecido no Santuário de Santa Cruz permanece desconhecido mas a relação que se desenha entre este espaço e a sala oval (do Capítulo) de Mafra faz suspeitar da



possível intervenção do arquitecto-ourives João Frederico Ludovice que, aliás, se encontra em Coimbra, em 1727, para fazer um frontal de prata para a capela dos Noviços do colégio de Jesus e, entre 1717 e 1725, se ocupa da banqueta para a Sé.

As relíquias do Santuário pertencem a várias épocas e integram as figuras mais caras ao ideário crúzio: bispos, papas, apóstolos, mártires e diversos santos apostam todos no valor da imagem enquanto elemento regenerador que enaltece e dignifica a instituição que os acolhe. Na dinâmica propagandística que está aqui em curso ganham especial relevo as relíquias dos mártires franciscanos de Marrocos (chegadas ao mosteiro em Dezembro de 1220) ou as do primeiro prior, S. Teotónio. No espaço que albergava mais de mil relíquias, o carácter de grandiosidade aqui assumido passava não apenas pela qualidade devocional dos objectos mas também pela quantidade organizada dos elementos referenciais da Fé.

**Retábulo-relicário**  
séc. XVIII, santuário  
do mosteiro de  
Santa Cruz

**Relicário**  
séc. XVIII, santuário  
do mosteiro de  
Santa Cruz

## BIBLIOGRAFIA

### FONTES MANUSCRITAS

BPMP, Biblioteca Pública Municipal do Porto: Cristo, D. José de, *Miscelaneo*, Ms. 86.

AUC, Arquivo da Universidade de Coimbra: *Livros de Notas de Santa Cruz*

### BIBLIOGRAFIA IMPRESSA

AAVV, *Garcia Fernandes. Um pintor do Renascimento eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1998.

AAVV, *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*, 2 vols., Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura/ Instituto Português de Museus, 1992.

AGOSTINHO, Santo, *A Cidade de Deus*, 3 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, 1995, 1996.

ALARCÃO, Jorge de, *Coimbra. A montagem do cenário urbano*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. À procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imp. Nacional- Casa da Moeda, 1985.

ANTUNES, Joana Filipa Fonseca, *Uma epopeia entre o sagrado e o profano: o cadeiral de coro do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, dissertação de Mestrado polic., Coimbra, FLUC, 2011.

BORGES, Nelson Correia, *João de Ruão. Escultor da Renascença Coimbrã*, Coimbra, FLUC, 1980.

BRAGA, Maria Manuela Correia, *Os cadeirais de coro no final da Idade Média em Portugal*, dissertação de Mestrado polic. Lisboa, UNL, 1998.

BRANDÃO, Mário, *O colégio das Artes*, 2 vols., Coimbra, Imp. da Universidade, 1924, 1933.

BRANDÃO, Mário, “Cartas de Frei Brás de Braga para os Piores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra”, *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XIII, Coimbra, Imp. Académica, 1937.

BRANDÃO, *Actas dos Capítulos do Mosteiro de Santa Cruz*, Coimbra, 1946.

CAMPOS, J. C. Aires de, “Cartas dos Reis e dos Infantes. Sobre varios assumptos tocantes ao mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra, à Universidade, e a alguns Collegios das Ordens Religiosas da mesma cidade, desde 1518 a 1571”, *O Instituto*, vol. XXXVI, 2ª Série, Coimbra, Imp. da Universidade, 1889.

CARVALHO, J. M. Teixeira de, *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1921.

CARVALHO, J. M. Teixeira de, “História e bibliografia dos estudos manuscritos ou impressos sobre a obra dos escultores franceses que trabalharam em Coimbra no século XVI”, *Arte e Arqueologia*, Ano I, Coimbra, 1930.

CASTRO, Augusto Mendes Simões de, *Guia histórico do viajante em Coimbra e arredores*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1867.

COELHO, Maria Helena da Cruz, *O Baixo Mondego nos finais da Idade Média (Estudo de História rural)*, Coimbra, F.L.U.C., 1983.

COELHO, Maria Helena da Cruz, “Receitas e despesas do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em 1534-1535” *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. VI, Coimbra, 1984.

COELHO, Maria Helena da Cruz, “Os mosteiros medievais num tempo de hospedar e de caridade”, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 6, Palencia, 1992.

COELHO, Maria Helena da Cruz; SANTOS, Maria José Azevedo, *De Coimbra a Roma. Uma viagem em meados de Quinhentos*, Coimbra, Coimbra Ed., 1990.

CORREIA, Vergílio, *Obras*, vol. I, Coimbra, 1946.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença em Coimbra*; dissertação de Mestrado polic., Coimbra, FLUC, 1990.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “Influência dos escultores do Norte da Europa na obra de Diogo Pires-o-Moço”, *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1997.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “A Sé da Guarda: A construção do Sagrado em espaço de fronteira”, *Actas do Congresso Histórico-Teológico do VIII Centenário da Diocese da Guarda*, Guarda, 2000.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “O labirinto das formas e as marcas do poder na fachada de Santa Cruz”, *Igreja de Santa Cruz de Coimbra. História, conservação e restauro da fachada e arco triunfal*, Lisboa, IPPAR, 2001.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*, dissertação de Doutoramento polic., Coimbra, FLUC, 2002.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “O Colégio das Artes”, *Monumentos*, nº 25, Lisboa, D.G.E.M.N., 2006, pp. 46-53.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “O Colégio da Sapiência, ou de Santo Agostinho, na Alta de Coimbra”, *Monumentos*, nº 25, Lisboa, D.G.E.M.N., 2006.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *A Arquitectura “ao Romano”, Coleção Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), nº 9, Vila Nova de Gaia, Fubu Ed., 2009.

CRUZ, António, *Santa Cruz de Coimbra na cultura portuguesa da Idade Média*, Bibliotheca Portvcalensis, vols. V-VI, Porto, 1963-1964.

DIAS, Pedro, *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença. 1490-1540*, Coimbra, Epartur, 1982.

DIAS, Pedro, “O retábulo quinhentista da igreja de Santa Cruz de Coimbra”, *Mundo da Arte*, nº 16, Coimbra, Epartur, 1983.

DIAS, Pedro, *A igreja de Jesus de Setúbal na evolução da arquitectura manuelina*, Lisboa, Pub. Ciência e Vida, 1987.

DIAS, Pedro, “Jerónimo Afonso, construtor coimbrão do séc. XVI”, *Arte Portuguesa. Notas de Investigação*, Coimbra, F.L.U.C., 1988.

DIAS, Pedro, *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, F.L.U.C., 1993.

DIAS, Pedro, “Os artistas e a organização do trabalho nos estaleiros portugueses de arquitectura nos séculos XV e XVI”, *A viagem das formas*, Lisboa, Ed. Estampa, 1995.

DIAS, Pedro, *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*, Coimbra, 1996.

DIAS, Pedro, *A Arquitectura Manuelina*, Coleção Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX (coord. Dalila Rodrigues), nº 5, Vila Nova de Gaia, Fubu Ed., 2009.

FERNANDES, Paulo Almeida, “*Hoc Templum Aedificavit Rex Portugalliae Alphonsus I: o mosteiro medieval*”, *Mosteiro de São Vicente de Fora. Arte e História* (coord. Sandra Costa Saldanha), Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010.

GALVÃO, Duarte, *Chronica de El-Rei D. Affonso Henriques*, Lisboa, 1906.

GARCIA, Prudêncio Quintino, *João de Ruão. Documentos para a biographia de um artista da renascença*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1913.

GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923.

GÓIS, Damião de, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, P. IV, Coimbra, 1955.

GOMES, Saul António, *Vésperas Batalhinas. Estudos de História e Arte*, Leiria, Ed. Magno, 1997.

GOMES, Saul António, *In Limine Conscriptio. Documentos, chancelaria e cultura no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Séculos XII a XIV)*, 2 vols., dissertação de Doutoramento, polic. Coimbra, F.L.U.C., 2000.

GOMES, Saul António, “D. Gomes Eanes e a Capela de Santo André e dos Cinco Mártires de Marrocos do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra”, *Arquivo Coimbrão*, vol. XXXV, Coimbra, 2002.

GONÇALVES, António Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1947.

GONÇALVES, António Nogueira, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, Epartur, 1979.

GONÇALVES, António Nogueira, *Estudos de História da Arte Medieval*, Coimbra, Epartur, 1980.

GONÇALVES, António Nogueira, “A capela matriz do Isento de Santa Cruz de Coimbra”, *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. X, Coimbra, 1988.

GONÇALVES, Carla Alexandra, *Os escultores e a escultura em Coimbra. Uma viagem além do Renascimento*, dissertação de Doutoramento polic., Coimbra, F.L.U.C., Coimbra, 2006.

GONÇALVES, Carla Alexandra, “Da Silésia a Portugal, uma viagem feita de imagens através do Renascimento”, Colóquio Internacional, *Diálogos com a Lusofonia*, Universidade de Varsóvia, Varsóvia, 2007 (Actas no prelo).

GOULÃO, Maria José, *Expressões artísticas do universo medieval*, Coleção *Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), nº 4, Vila Nova de Gaia, Fubu Ed., 2009.

GRILO, Fernando, *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511-1551)*, dissertação de doutoramento polic., Lisboa, FLUL, 2000.

LOBO, Rui, *Santa Cruz e a Rua da Sofia. Arquitectura e urbanismo no século XVI*, Coimbra, e/d/arq, 2006.

KUBLER, George A., *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes. 1521-1706*, Lisboa, Ed. Vega, 1988.

KUBLER, George A., “The claustral «Fons Vitae» in Spain and Portugal”, *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de Simbología Arte y Literatura*, 2, Palma de Mallorca, 1973.

MADAHIL, A. G. da Rocha, *Inventário do Mosteiro de Santa Cruz à data da sua extinção em 1834*, Coimbra, 1949.

MARTINS, Armando Alberto, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Séculos XII-XV. História e Instituição*, dissertação de Doutoramento polic., Lisboa, FLUL, 1996.

MOREIRA, Rafael, “A arquitectura militar do Renascimento em Portugal”, *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981.

MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, dissertação de Doutoramento polic., Lisboa, U.N.L., 1991.

MUCHAGATO, Jorge, *Nicolas Sapiéha, Jerónimos. Memória e Lugar do Real Mosteiro*, Lisboa, Ed. Inapa, 1997.

NASCIMENTO, Aires A., *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra. Vida de D. Telo, Vida de D. Teotónio, Vida de Martinho de Soure*, Lisboa, Ed. Colibri, 1998.

PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*. Iconologia da arquitectura manuelina na grande Estremadura, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1990.

PEREIRA, Paulo, “Do «modo» gótico ao manuelino (Séculos XV-XVI)”, *História da Arte Portuguesa* (Coord. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

POTIÉ, Philippe, *Philibert de L'Orme. Figures de la pensée constructive*, Marseille, Editions Parenthèses, 1996.

REAL, Manuel Luís, *A Arte Românica de Coimbra (Novos dados – novas hipóteses)*, dissertação de Licenciatura polic., Porto, F.L.U.P., 1974.

REAL, Manuel Luís, “O convento românico de São Vicente de Fora”, *Monumentos*, nº 2, Lisboa, D.G.E.M.N., 1995.

RÉVAH, I. S., “La «Descriçãam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra» imprimée en 1541”, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, Coimbra, Coimbra Ed., 1958.

RODRIGUES, Dalila (coord. de), *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1992.

RODRIGUES, Dalila, “Pintura: o ciclo renascentista”, *História da Arte Portuguesa* (Coord. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

RODRIGUES, Dalila, *Grão Vasco*, Lisboa, Alêtheia Editores, 2007.

RODRIGUES, Dalila, *A Pintura num século de excepção 1450-1550*, Coleção *Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), nº 6, Vila Nova de Gaia, Fubu Ed., 2009.

RODRIGUES, Jorge, “A arquitectura românica”, *História da Arte Portuguesa* (Coord. Paulo Pereira), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

ROSSA, Walter, *Diversidade. Urbanografia do espaço de Coimbra até ao estabelecimento definitivo da Universidade*, dissertação de Doutoramento polic., Coimbra, 2001.

SAGREDO, Diego de, *Medidas del Romano, Toledo 1526*, Valência, Albatros Ed. (ed. fac-similada), 1976.

SANTA MARIA, Nicolau de, *Chronica da Ordem dos Conegos Rerantes do Patriarcha S. Agostinho*, Lisboa, Na Officina de Joam da Costa, 1668.

SANTOS, Maria José Azevedo (coord. de), *Homenagem da Misericórdia de Coimbra a Armando Carneiro da Silva (1912-1992)*, Coimbra-Viseu, Palimage Ed.,/ Santa Casa da Misericórdia de Coimbra, 2003.

SERLIO, Sebastian, *Tercero y Quarto Libro de Architectura, Toledo, 1552*, Valência, Albatros Ed. (ed. fac-similada), 1977.

SERRÃO, Vítor, *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, 2 vols., dissertação de doutoramento polic., Coimbra, F.L.U.C., 1992.

SERRÃO, Vítor, *A pintura protobarroca em Portugal 1612-1657. O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Ed. Colibri, 2000.

SOROMENHO, Miguel, “Classicismo, italianismo e “estilo chão”. O ciclo filipino”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

TEIXEIRA, António José, *Documentos para a História dos Jesuítas em Portugal*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1899.

VENTURA, Leontina; FARIA, Ana Santiago, *Livro Santo de Santa Cruz*, Coimbra, INIC, 1990.

VIEIRA, José Bento, *Santa Cruz de Coimbra. Arte e História*, Coimbra, 1991.

VITERBO, Sousa, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*, 3 vols., Lisboa, Imp. Nacional, 1899, 1904, 1922.

VITERBO, Sousa, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra. Anotações e Documentos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1914.

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

### FOTOGRAFIA

JOSÉ PESSOA 22, 31, 33 esq., 42, 105

LIEVE DE BOECK 33 dir.

MARIA DE LURDES CRAVEIRO 40, 47, 65, 70-71, 90, 146 esq., 148 dir.

### CEDÊNCIA DE IMAGENS

BPMP Biblioteca Pública Municipal do Porto

MNMC Museu Nacional de Machado de Castro

BGUC Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

IBMC Imagoteca da Biblioteca Municipal de Coimbra







UNIÃO EUROPEIA  
FEDER

QR  
EN  
QUADRO  
DE REFERÊNCIA  
ESTRATÉGICO  
NACIONAL

mais  
CENTRO

Programa Operacional Regional do Centro