

RESTAURO STORICO Y SACRAE IMAGINES EN ÉVORA BAJO EL GOBIERNO DEL ARZOBISPO DON TEOTONIO DE BRAGANZA (1578-1602)

VITOR SERRÃO
Universidade de Lisboa
vit.ser@letras.ulisboa.pt

En este ensayo se aborda la figura de don Teotónio de Braganza (arzobispo de Évora entre 1578 y 1602) y su legado en los programas de decoración artística y en el modo como adaptó los principios tridentinos del *restauro storico* y la revitalización de las *sacrae imagines* en lugares de culto paleocristiano de su archidiócesis. Durante su *munus* se desarrolló un nuevo tipo de arquitectura sacra gracias a la participación de artistas con formación romana, como era el caso del arquitecto y escultor Pero Vaz Pereira. El arte que vio la luz en Évora a finales del siglo XVI, bajo el signo de la *Contramaniera*, alcanzó un esplendor que rivalizaría con el del reinado de Juan III y del humanista André de Resende. Con don Teotónio emergen nuevos temas y cultos, como los de los santos Mancio, Jordán, Comba y otros mártires considerados 'eborenses'. El arzobispo encargó trabajos en Madrid, Roma y Florencia para dignificar la catedral de la ciudad y el monasterio de la Cartuja, fundado por él mismo. Su gobierno coincide, pues, con un capítulo principal del arte portugués bajo las orientaciones de Trento que merece ser debidamente analizado.

Palabras clave: Évora; Tardomanierismo; *Restauro storico*; Concilio de Trento; César Baronio; Pero Vaz Pereira; Teotónio de Braganza.

'RESTAURO STORICO' AND 'SACRAE IMAGINES' IN ÉVORA UNDER THE GOVERNMENT OF ARCHBISHOP D. TEOTÓNIO DE BRAGANZA, 1578-1602

This essay focuses on the figure of D. Teotónio de Bragança, the Archbishop of Évora between 1578 and 1602, showing the importance of his building projects and artistic decorations, under the sign of Tridentine values. He adapted the principles of '*restauro storico*' and the revitalization of '*imagine sacrae*' in the Early Christian sanctuaries of his archdiocese. He promoted a new type of sacred architecture using artists formed in Rome, such as the architect and sculptor Pero Vaz Pereira. The art born in Évora in the late-16th century, under the sign of the *Contra-Maniera*, achieves a quality that rivals with that of the reign of King John III and the humanist André de Resende. Old cults and new iconographic themes emerge with D. Teotónio, such as *SS. Manços, Jordão, Comba* and other martyrs considered Évora-born. He ordered several works for Madrid, Rome and Florence to enrich the Cathedral and the Carthusian Monastery founded by him. Thus this period forms one of the most remarkable chapters in Portuguese Tridentine art and deserves to be properly analyzed.

Key words: Évora; Late Mannerism; *Restauro Storico*; Council of Trent; César Baronio; Pero Vaz Pereira; Teotónio de Bragança.

La Évora tridentina: una ‘nueva Roma’ en fase de esplendor artístico

El papel del 4.º arzobispo de Évora, don Teotonio de Braganza (1530-1602), en la implementación de las reformas tridentinas (1545-1563) fue especialmente relevante¹. Siempre se ha destacado más la faceta catequética de su *munus*, en particular todo lo referente a revisión teológica, apoyo asistencial y estrategias a favor de la archidiócesis, debido al contraste que supuso con el gobierno precedente del cardenal-infante don Enrique, un hombre del Renacimiento. Sin embargo, habría que subrayar que ese énfasis en el proselitismo contrarreformista solo fue posible porque dispuso de una base sólida de investigación histórica, enraizada en un gusto romanizado y en una conciencia de la importancia del patrimonio común.

En ese sentido, la figura de don Teotonio muestra –como a la sazón ya subrayaba su capellán y biógrafo, Nicolau Agostinho– un originalísimo perfil de prelado imbuido de afán renovador². Su acción constructiva no se redujo a obras tan conocidas y estudiadas como los monasterios de la Cartuja de Scala Coeli y de san Antonio de la Piedad. Durante los veintitrés años de su mandato al frente de una de las mayores archidiócesis de la Cristiandad, este ilustrado prelado se preocupó por recuperar el patrimonio paleocristiano, por definir estrategias de *restauro storico* según las directrices romanas de autores como César Baronio y por organizar los programas de decoración siguiendo los principios promulgados en la *Roma Felix*, los predominantes durante el pontificado de Sixto V (1585-1590)³.

Estas líneas del programa de transformación de la Évora *teotoniana* señalan un camino que refrendó los valores de *antichità christiana* de su historial, una tendencia que robusteció optando por la recuperación y afirmación de los santos mártires eborenses Mancio, Jordán, Comba, Innominata, Vicente, Sabina, Cristeta⁴. Aunque esta campaña de recuperación hagiológica ya despuntaba en textos humanistas como la *História da Antiguidade da Cidade de Évora* (1553)⁵, de André de Resende, en esta época volvió a ser objeto de investigaciones y de una política de rehabilitación que quedó de manifiesto en la construcción y recuperación de lugares de devoción.

Se trata, pues, de un personaje con absoluta originalidad dentro del panorama del mecenazgo portugués del siglo XVI. Con él, las directrices conciliares de Trento no se ciñeron exclusivamente a los principios organizativos de la Iglesia y a los dispositivos de control de su estrategia de representación, sino que incorporó, por ende, una profunda reflexión sobre las bases histórico-arqueológicas del Cristianismo en los dominios sujetos a su episcopado. Podemos afirmar con Flávio Gonçalves que «a Igreja apoderou-se do comando da arte religiosa, a fim de a expurgar das notas tidas por censuráveis e promover uma iconografia de combate, testemunho e catequese»⁶; no obstante, junto a esa defensa del papel didascálico de las *imágenes sagradas* contra el *falso dogma*, don Teotonio supo aplicar el concepto y práctica del *restauro storico* que ya había defendido el cardenal Baronio. Utilizando la experiencia y el pragmatismo de sus arquitectos –entre ellos Pero Vaz Pereira, a quien envió a Roma para su formación⁷–, el arzobispo remodeló viejas iglesias góticas de la ciudad, confiriéndoles un aspecto más acorde con lo que entendía ser una distribución

¹ Tras la finalización de este texto, el autor publicó, a partir de un amplio fondo documental inédito, el libro *Arte, Religião e Imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602* (Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 2015), que es un ensayo sobre la arquitectura y la decoración artística correspondientes al *munus* de don Teotonio.

² Agostinho, 1614; Palomo Del Barrio, 1994, Pereira, 1995, Alves, 2004.

³ Zeri, 1957, Cantino *et. al.*, 1980, Zuccari, 1992, Nicoli, 2011.

⁴ Serrão, 2012: 112-115.

⁵ Abreu, 2010: 223-230.

⁶ Gonçalves, 1973: 13.

⁷ Serrão, 2008: 131-136.

espacial comunitaria. Para los interiores defendió un lenguaje que, no cabe duda, contrasta con la austeridad que se observa en los exteriores. Para ello recurrió a programas de *arte total* en los que la talla dorada, el trabajo de molduras, el estuco y el fresco se unen para definir paredes y techumbres, ritmar los alzados y crear un gusto ornamental de nuevo cuño que toma su inspiración de las iglesias romanas tridentinas. La renovación de la iglesia de Santiago, en Évora⁸, y las de las parroquias * rurales de Nossa Senhora da Graça do Divor y São Pedro da Gafanhoeira, son ejemplos del gusto teotoniano que se mantendría en vigor, siguiendo las mismas pautas, en otras iglesias y conventos de la archidiócesis ya con su sucesor don Alejandro de Braganza (1602-1608).

La elección de un equipo artístico excepcional, del que formaban parte los arquitectos Nicolás de Frías y Pero Vaz Pereira, los canteros Jerónimo de Torres y Jorge Pechim, los entalladores Ascenso Fernandes y Diogo Nobre, los pintores Francisco João y Custódio da Costa, el fresquista José de Escovar, el orfebre João Luís, el bordador António Garcia –así como otros artistas, unos eborenses y otros extranjeros, como Duarte Frisón, pintor al servicio del arzobispo hasta su muerte (1597)⁹, o el pintor, también nórdico, Isbrant de Renoy–, muestra las posibilidades que se abrieron para llevar a cabo el proyecto de renovación. También sabemos del dispendio en esculturas encargadas en Valladolid, en tejidos traídos desde Lisboa, en paramentos y platas mandados hacer en Florencia... Y que, coincidiendo con la fecha de su muerte, estaba en curso una compra de vestimentas litúrgicas a un taller florentino que fue anulado por el gobierno de la *sede vacante*.

Durante el *munus* de don Teotonio asistimos a un notable enriquecimiento de los tesoros catedralicios, a la promoción de nuevos temas iconográficos, a la puesta en valor del estatuto social de los artistas que estaban a su servicio y a la definición de una tipología constructiva distinta de aquella que había caracterizado hasta entonces a la arquitectura eborensis. Todo este esfuerzo para modernizar la producción artística, cualificándola con fundamentos historicistas y en sintonía con los preceptos del *ars senza tempo*, hizo de Évora a finales del siglo XVI un caso excepcional de éxito en todo lo relativo a la construcción y renovación de su patrimonio que merece ser investigado. En este sentido, y a pesar de los brotes de peste, de la represión del Santo Oficio o de los años de carestía debido a la pérdida de las cosechas, la ciudad de Évora contó durante estos años con las mejores condiciones para asumir los preceptos tridentinos en sus componentes fundamentales de prestigio histórico, asistencia y organización social, memoria paleocristiana y dinámicas de crecimiento.

La personalidad del arzobispo don Teotonio (1530-1602)

Don Teotonio (fig. 1) era el quinto hijo de don Jaime I, 4.º duque de Braganza, y de su segunda esposa, doña Juana de Mendoza. Nació en Coímbra el 2 de agosto de 1530. Desde joven dio muestras de su vocación religiosa, lo que lo llevó a seguir estudios en el monasterio de Santa Cruz en Coímbra y, más tarde, en el colegio de la Compañía de Jesús de esa ciudad. Aunque tuvo la intención de ingresar en la Compañía, finalmente sería disuadido de su propósito. Según señala su biógrafo Nicolau Agostinho, llegó a tener privanza con Ignacio de Loyola, que lo llamó a Roma. Desde allí se desplazó a París, en cuya universidad se doctora en Teología. También pasó temporadas en la Universidad de Burdeos. Durante esos años viaja por tierras italianas, francesas e inglesas, multiplicando conocimientos¹⁰. En 1554 estaba en Londres: allí asistió a las nupcias entre María Tudor y Felipe II. Tuvo oportunidad de conocer, en 1574, a Teresa de Ávila, con la

⁸ Mangucci, 2014: 27-39.

* *N. del T.*: se usa ‘parroquia’ en su acepción sinónima de ‘pedanía’, es decir, entidad inferior al municipio o ‘concejo’. Para evitar confusiones, traducimos en los demás casos por ‘iglesia’ o ‘iglesia parroquial’.

⁹ Espanca, 1947: 140-142.

¹⁰ Agostinho, 1614: 80-81.



Fig. 1. Retrato de don Teotonio de Braganza. Segunda mitad del s. XVII. Catedral de Évora.

que mantuvo una relación epistolar, y se encargaría de impulsar en Évora la creación del convento de las carmelitas descalzas de Nuestra Señora de los Remedios, aunque su muerte en 1602 en Valladolid, adonde se había desplazado, le impediría asistir a la colocación de la primera piedra de dicha casa, proyectada por Francisco de Mora¹¹.

Don Teotonio legaría su rica biblioteca al monasterio de Scala Coeli, también llamado de la Cartuja, fundado por él (1587-1598). Entre los manuscritos donados se encontraba el célebre *Atlas* (1571) de Fernão Vaz Dourado, además de otras joyas bibliográficas¹². También sabemos de su interés por los estudios sobre China y Japón, de cómo mandó imprimir textos fundamentales sobre esa temática en las tipografías eborenses, entonces en fase de apogeo, así como de su apoyo a las misiones jesuíticas en Oriente. Ese interés viene corroborado por otros datos que conocemos, como la existencia de piezas exóticas procedentes de India, China y Japón en las colecciones de la nobleza local, como se sabe por los inventarios de los condes de Basto, gobernadores militares de la plaza.

La figura de don Teotonio muestra abundantes señales de un gusto estético *aggiornato* y esclarecido, dentro de los límites preceptivos de la *Contramania* tridentina, aunque endulzados por sus visitas a Roma y Florencia, que ponen de relieve ese concepto de *res publica christiana* que osó aplicar en Évora en nombre de un retorno a una *antichità christiana* cada vez más presente en su pensamiento y que, sin duda alguna, explica sus opciones constructivas. Así y todo, no dejó de hacerse eco de la arquitectura que por esos años se levantaba en el Palacio de Vila Viçosa –construido por su sobrino, don Juan I, duque de Braganza, y continuado por don Teodosio II–, para lo cual recurrió incluso a los mismos artistas. Así se entiende mejor la presencia, en obras promovidas por el arzobispo de Évora, de arquitectos de corte como Nicolás de Frias, Filippo Terzi y Baltazar Álvares, sin olvidar al fraile florentino Giovanni Vincenzo Casale (1539-1593), que hizo los planos del monasterio de la Cartuja y al que se debe lo esencial de dicha construcción¹³. Resulta evidente, como señala Miguel Soromenho, la impresión de unidad orgánica que se siente al observar el frontispicio cartujo, que mantiene similitudes con otros edificios eborenses dotados de frontispicio con pórtico externo; así como influencias innegables de la arquitectura romana tridentina, en particular la revitalización de una tipología de nártex de evocación paleocristiana. También se puede rastrear

¹¹ Bustamante & Marias, 1987: 277-318.

¹² Pereira, 1995: 845-860.

¹³ Soromenho, 1999: 9-13.

la inspiración de Casale en los dibujos para la fachada de san Lorenzo de Florencia, lo que hace suponer que tomó de ese concurso promovido en 1515 por León X, algunas soluciones formales. En marzo de 1588, contrataría al entallador Ascenso Fernandes para hacer el Sepulcro del Santísimo Sacramento (Sé) siguiendo el diseño de Nicolás de Frías, artista que había alcanzado prestigio con la fachada del Paço de Vila Viçosa y que acompañó de cerca la construcción de la Cartuja¹⁴.

Así pues, con don Teotonio nos encontramos ante un verdadero hombre de la Iglesia dotado de una vasta cultura erudita. Y probablemente fueron esas cualidades las que, en junio de 1578, llevaron al cardenal don Enrique a pedirle que regresase a Portugal como su ayudante y coepiscopo (obispo de Fez) dentro de la provincia eclesiástica de Évora. Los acontecimientos, sin embargo, se precipitaron. La derrota de las tropas portuguesas en Alcazarquivir y la consiguiente subida al trono de don Enrique, tío del desaparecido rey Sebastián, acaban por elevar a don Teotonio a la cátedra arzobispal. Como cabeza de la Iglesia en Evora, obtuvo apoyo popular, hizo frente a la hambruna de 1579 y a la peste de 1580, abrió los silos para socorrer a los más necesitados, y en su política asistencial fundó el Hospital de la Piedad, el Recogimiento de Santa María Magdalena y el Seminario de San Mancio. Para estas obras sociales tomó el modelo filantrópico de Miguel de Giginta (*Tratado de Remédio de Pobres*, Coímbra, 1579), defensor de las *casas de caridad*, el cual fue invitado para que asesorara la obra de esos hospicios¹⁵.

La solidez de su cultura y de su formación teológica condujeron al nuevo arzobispo de Évora a un liderar un gobierno ejemplar y al cumplimiento efectivo de la Constitución Apostólica de Sixto V. Pronto le tomó el pulso a la ciudad, descrita en 1596 por el teólogo Francisco Rodrigues:

Evora cabeça deste Arcebispado he huma Cidade mui insigne, e a segunda em priminencia neste Reyno de Portugal, donde os Reis delle tinhão sua Corte ordinariamente, quasi contemporânea na fundação com Roma, foy coroadada de muro, torres, e barbacans pelo famosíssimo Sertorio, e recebeu no culto divino pregadores evangélicos desde o tempo dos Apostolos porque hum discípulo de Christo, chamado Mantyo, que dizem lhe deu agoa no dia da ultima Cea pera lavar os pés dos discípulos foy o Apostolo desta cidade, e primeiro Bispo della, e que a ornou, e esmaltou com seu sangue sendo martirizado em o tempo do Prefeito Validio¹⁶.

Concedor de la importancia histórica de la ciudad, don Teotonio adoptó una estrategia renovadora –no exenta de conflictos ocasionales, ora con el cabildo ora con el gobernador militar, don Fernando de Castro, conde de Basto– y llevó a cabo una investigación con vistas a acrecentar el patrimonio de la archidiócesis con edificaciones y obras de arte. A finales del siglo XVI, el éxito de esa política de centralización según las normas apostólicas de Sixto V se hizo sentir tanto en la sede arzobispal, con sus *tres mil passos redondos dos muros adentro (com) sete mil vizinhos que em numero fazem trinta mil moradores*, como en el extenso territorio archidiocesano, en el que se levantaban 67 monasterios y 48 Misericordias¹⁷, todos visitados personalmente por el arzobispo y objeto de mejoras sustanciales, ya fuese en su construcción o en su dotación litúrgica.

Con don Teotonio, la tipología constructiva de la arquitectura sacra se altera de modo significativo en su archidiócesis. Las fachadas, aunque más rigurosas, reincorporan el uso de las dos torres laterales, ausentes de la arquitectura eborense desde la magna obra de la iglesia de santo Antão (Miguel de Arruda, Manuel Pires y Afonso Álvares)¹⁸. Al mismo tiempo, se despliegan nuevas soluciones para la integración del orden dórico en contexto cristiano que, si bien convergen

¹⁴ Arquivo do Cabido da Sé de Évora (ACSE), *L. 261 de Notas do Tabelião Baltazar de Andrade, de Évora*, ff. 99-105.

¹⁵ Cf. Alves, 2004: 155-165, Palomo del Barrio, 1995: 587-624.

¹⁶ Biblioteca Pública de Évora (BPE), *Fundo Rivara*, Arm. V-VII, 12, pieza 5. Espanca, 1949: 174.

¹⁷ Espanca, 1949: 178-179.

¹⁸ Branco, 1999: 237-240), Mangucci, 2014: 28-29.

con el lenguaje pagano, siguen el dictamen del *Tratado* de Serlio (IV, 1552) y su defensa de ese orden, «tão estimada pelos antigos para cultuar Júpiter, Marte ou Hércules e recomendada na construção tridentina para sublinhar o valor heróico dos mártires cristãos»¹⁹. Ese uso del dórico, tanto en estructuras complejas de cantería como en soluciones simplificadas con molduras de mortero, prevalece en las iglesias renovadas en la era teotoniana y acaba por alterar, de forma indiscutible, el paisaje arquitectónico del Alentejo. Existen otras características distintivas que merecen ser destacadas, caso de algunas fachadas en las que se vuelven a utilizar robustos pórticos adyacentes al frontispicio, tal como ya había sucedido en el modelo jesuítico del Espíritu Santo (Manuel Pires) y que se encuadra dentro de la tipología gótico-manuelina de la iglesia de san Francisco. Buenos ejemplos de este gusto renovado son los nártex de las iglesias de Graça do Divor y de san Sebastián (1599-1600).

Se observan también soluciones innovadoras en la organización de las obras, como el mantenimiento, en muchos casos, de las capillas mayores góticas (en la iglesia de Santiago en Évora, y en la de São Pedro da Gafanhoeira) y de las viejas estructuras altomedievales (en São Manços). Los equipos de albañiles utilizan un particular *modus operandi* de reconstrucción: durante las primeras fases se mantienen las viejas estructuras mientras se va levantando a su alrededor el cuerpo de las nuevas iglesias-caja; una vez concluidas estas, se procedía a la demolición de las estructuras preexistentes, como ocurrió en la iglesia de Santa Maria de Machede, dirigida por Vaz Pereira²⁰. En todas ellas se constata siempre la tesis de que los cuerpos de los templos son auditorios de sermones y, como tales, necesitan tanto de un espacio eficaz como de un programa decorativo catequético.

La revitalización del culto de san Mancio y las bases del restauro storico

Desde el inicio de su *munus*, el arzobispo don Teotonio centró sus esfuerzos en la dinamización de los lugares donde se suponía que habían sufrido martirio los *santos eborenses*, siguiendo la estela ya abierta por André de Resende. En un ambiente cultural de tradición humanista, como lo era la Évora *Colonia Romana* del siglo XVI, una ciudad innovadora donde el arte, la piedad y la devoción anduvieron de la mano, la producción artística de este tiempo la convirtió en una especie de laboratorio especializado, fiel a los cánones de Trento, que aunaba el combate al protestantismo con la fidelidad a las arcanas memorias. No sorprende, pues, que los textos de Resende hubiesen merecido una lectura atenta por parte del arzobispo.

Estando en Madrid para tratar en la corte de Felipe II de asuntos relacionados con su archidiócesis, don Teotonio consiguió la licencia regia necesaria para recibir unas reliquias de san Mancio, legendario obispo de Évora que habría sufrido martirio en el año 100²¹. Dichas reliquias, depositadas en el monasterio de Villanueva de San Mancio, pasarían a principios del s. XIII a la abadía benedictina de Sahagún. Gracias a sus buenos oficios, consiguió obtener un fragmento de hueso del brazo, aunque otras fuentes hablan de un hueso de cráneo o, incluso, de una *caña de la*

¹⁹ Mangucci, 2014: 35.

²⁰ Goulart & Serrão, 2004: 211-238.

²¹ Francisco Galvão, en una carta a Severim de Faria (1641), apoya esa fecha (f. 63): *San Manção discípulo de X^o bpo de Evora, segundo Jeronimo Osorio, martirizado cerca do ano 100 em tempo de Trajano como dizem auctores de mta conta. São vicente, sta sabina e sta Cristeta irmãos naturaes desta cidade, martirizados em 303 q.do da perseguição aos cristãos de Daciano, presidente na Espanha... Sãta Comba com hum Bispo e outra irmã tãobem virgem foram martirizados neste mesmo tpo com outros mts martyres junto a Tourega*. BPÉ, MSS. 29, n.º 47-123.

²² Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Reservados, Mss. 29, 47/3, f. 217: *Reliquia de S. Mãos que trouxe em 1592. Vindo o Arcebispo Dom Theotonio de Madrid... trouxe consigo huma reliquia da cana da perna de S. Manços, que está no altar mor da Sé, veio pousar com ella ao Mostr^o de Santo Ant^o e dahi se fez huma procissão solene Domingo 7 dabrill com toda a clerezia e cabido e freguesias...*

*pierna*²². Hizo su entrada triunfal en la ciudad en abril de 1592 acompañado de la reliquia y, para recibirlos, se realizaron festejos por todo el dominio de la archidiócesis²³. Así lo confirma el biógrafo de don Teotonio, Nicolau Agostinho, cuando señala las solemnidades con que fue acogida la reliquia, con procesión en compañía del cabildo, hermandades, hidalgos y pueblo, incluidos los habitantes de la parroquia de São Manços. Hay que puntualizar, no obstante, que, por deliberación del cabildo²⁴, ya se habían cursado diligencias el 7 de junio de 1588, dirigidas a Felipe II, para que intercediese en la obtención de la reliquia que ahora llegaba, casi cuatro años más tarde. La reliquia fue depositada en la catedral, *onde está mui decentemente em um sacrário no altar-mor*. El arzobispo le encargaría más tarde el relicario definitivo, constituido por pirámide de cristal con facetas vidriadas, guarnecida con oro y rematada en el vértice por una esfera de plata con cruz (Museo de la Catedral) (fig. 2)²⁵.

Urgía dinamizar, dice el mismo biógrafo, el culto en la parroquia

de invocação do Sancto, que está a quatro Legos da Cidade, onde seu corpo esteve antiguamente, depois de ser achado nos monturos fora da dita Cidade por hum Lavrador, a quem elle appareceo em sonhos, para que lhe desse sepultura, que o levou à sua Herdade, onde lhe fez huma Egreja, em que esteve venerado ate às Guerras, e perdição de Hespanha: no qual tempo foy levado a Castella, onde lá ficou...²⁶.



Fig. 2. *Relicario de san Mancio* (c. 1592). Museo de Arte Sacra de la Catedral de Évora.

En consecuencia, don Teotonio ordenó que la iglesia de la población de São Manços fuese ampliada y ennoblecida de acuerdo con planos concebidos para mantener su estructura paleocristiana (figs. 3 y 4). El marzo de 1594, el maestro eborense Diogo Martins iniciaba las obras²⁷, un buen

²³ Arquivo do Cabido da Sé de Évora (ACSE), *L. 11 de Acórdãos*, octubre de 1591.

²⁴ Arquivo do Cabido da Sé de Évora (ACSE), *L. 9 de Acórdãos*, ff. 140 y ss.

²⁵ Goulart, 2004: n. 119.

²⁶ Agostinho, 1614: 21-22.

²⁷ ADÉ, *L. 309 de Notas*, ff. 36-38.



Fig. 3. Iglesia de san Mancio (en la pedanía de São Manços), reconstruida manteniendo su basilica paleocristiana (1594-1595). Supervisión atribuida a Pero Vaz Pereira.



Fig. 4. Lateral de la iglesia de san Mancio, incorporando las ruinas paleocristianas (1594-1595).

ejemplo de lo que podríamos considerar *arquitectura contrarreformista teotoniana* marcada por el sentido de renovación baroniana. De hecho, durante esos años de transición al siglo XVII, se observa un claro empeño en «lançar pontes entre dois universos facilmente irredutíveis, caucionando as referências à Antiguidade clássica com as lições dos textos bíblicos»²⁸.

A respecto de san Mancio, escribe Nicolau Agostinho que el arzobispo deseaba “fazerlhe uma igreja na parte onde na Cidade foy martirizado: como por tradição se diz: à Porta de Moura, onde

²⁸ Mangucci, 2014: 35.



Fig. 6. *San Mancio*, detalle del pergamino de autenticación de la reliquia (1596), atrib. a Duarte Frisón. Évora, Archivo Capitular.

Fig. 5. Columna de san Mancio. Évora, capilla de san Mancio.

està huma coluna de pedra mármore, metida na parede do, com hum Crucifixo em cima: à qual dizem foi atado, quando em seu martirio o açoutaram²⁹. Esa capilla sería integrada en la Casa Soure, en el cuerpo de la torre de la cerca romana, junto a las Portas de Moura, incluyendo una hornacina parietal que protegía la columna-calvario de mármo, donde la leyenda situaba el martirio del santo³⁰ (fig. 5). Además del precioso pergamino iluminado (1596) con hermosos medallones con los santos S. MANCIVS (fig. 6), S. PRIMITIVS y S. FACVNDV y un texto que deja constancia de la donación³¹, la capillita está recubierta con azulejos policromos –*padrão de maçaroca*– y posee un pequeño retablo tardomanierista con cuatro lienzos (prisión, martirio del santo y el hallazgo de las reliquias) muy acorde con el concepto baroniano de pedagogía del martirio³². Estos lienzos son probablemente de Bartolomé Sánchez, pintor oriundo de Peñas de San Pedro (Murcia) que se instala en Évora a principios del siglo XVII³³. Su interés estriba en el hecho de que legitima una nueva iconografía como forma de consolidar un culto, tal como ya había sucedido con otras iniciativas hagiológicas.

²⁹ Agostinho, 1614: 21-22.

³⁰ Espanca, 1966: 92-93.

³¹ Goulart, 2004: n. 118.

³² Zuccari, 2012, pp. 445-501.

³³ ADÉ, *Habilitações De Genere*, Maço 18, Proc. 648. Ya se encontraba en Évora en 1612.



Fig. 7. Capilla mayor del santuario de Nossa Senhora da Assunção da Tourega, renovado a instancias de don Teotonio.



Fig. 8. *San Jordán*, retablo de la iglesia de Tourega (finales del s. XVI), por el Maestro de São Brás (Duarte Frisón ?).

El empeño de don Teotonio por dinamizar los viejos enclaves hierofánicos de su archidiócesis lo lleva también a promover en 1592 unas excavaciones junto a la villa de Sines, en el litoral atlántico. Un año antes se había localizado el yacimiento arqueológico donde se suponía reposaban los restos de san Torpe, mártir legendario de tiempos de Nerón, “que na mesma perdição de Hespanha foy enterrado, & cuberto de areas nos alisserses da igreja donde antes fora venerado”³⁴. Su iglesia, que fue levantada donde se presumía que había recibido martirio y sepultura³⁵, comenzó a ser destino de romerías muy concurridas. Los preceptos constructivos seguidos son los recomendados en el *restauro storico* defendido por el cardenal Baronio, al que, por ende, se cita para dar fe de los hechos³⁶.

En los campos aledaños a la parroquia de Nossa Senhora da Assunção da Tourega, cerca del convento de Valverde donde el arzobispo solía pasar temporadas, se hicieron búsquedas arqueo-

³⁴ Agostinho, 1614: 22.

³⁵ Agostinho, 1614: 21-22.

³⁶ BNP, Reservados, Mss. 29, 47, *Noticias relativas a S. Manços e S. Torpes*. El anónimo memorialista cita como autoridad a César Baronio cuando afirma que san Torpe fue martirizado en el año 69 en algún lugar del Alentejo. Ricardo Estevens Pereira prepara un estudio sobre el culto del santo en Sines. Ver además, sobre la veneración de los santos mártires peninsulares, los estudios de Cécile Vincent-Cassy (Cassy, 2011).

lógicas para valorar el lugar del martirio de las santas Comba e Innominata, hermanas de san Jordán. Aunque las referencias sobre dicho enclave son difusas, aparecía ya citado por André de Resende y otros humanistas. Todavía hoy en día se pueden admirar las ruinas de la ermita de santa Comba y, junto a ella, las de la Fonte Santa –a la que Resende llamaba *cueva de los mártires*–, el lugar donde, supuestamente, habían padecido suplicio esos cristianos a principios del siglo IV, durante las persecuciones ordenadas por el pretor Daciano³⁷. Si estas ruinas fueron o no remozadas durante el *munus* de don Teotonio es algo sobre lo cual no existe certeza, pero el hecho de que la iglesia de Tourega hubiese sufrido remodelaciones a finales del siglo XVI torna plausible esa hipótesis, pues encaja dentro de la política de incremento de los lugares sacros, que es seña de su gobierno. Junto al templo todavía se pueden ver las ruinas de un palacio señorial –que la tradición atribuye a la familia Cogominho– que se supone habría sido utilizado por don Teotonio. En la iglesia, la capilla mayor, con estructura semicircular y bóveda de cascarón decorada con molduras de mortero, conserva todavía un retablo manierista con tablas de excelente factura (fig. 7). Una de ellas representa *São Jordão* (fig. 8), mártir eborense ensalzado por la propaganda teotoniana. Es del mismo artista que pintó, hacia 1570, las tablas del retablo de la ermita de san Blas (Évora), y al que ya se ha intentado identificar con Duarte Frisón, pintor al servicio de don Teotonio. Sobre las ruinas de Tourega también se sabe que, a principios del siglo XVIII, fue palco de concurridas peregrinaciones junto al lugar llamado de la Fonte Santa³⁸.

Durante este período que precede al jubileo de 1600, otros santuarios y lugares de tradición hierofánica relacionados con supuestos cultos precursores fueron objeto de atención por parte del arzobispo, lo cual prueba su interés por los orígenes del Cristianismo en el Alentejo y, a su vez, enlaza las soluciones que fue adoptando con la teoría y la práctica baronianas. La ampliación y ‘restauración’ de la iglesia parroquial de São Manços, en 1594-1595, dejan constancia de su respeto por la memoria preexistente, para lo cual promueve previamente una intervención histórico-arqueológica sobre el terreno destinada a confirmar su veracidad.

Las obras catedralicias de don Teotonio

Pese a no haber conseguido concretar algunas de ellas, fueron muchas las obras emprendidas durante los veintitrés años que duró su gobierno al frente de la archidiócesis. Dice Nicolau Agostinho que don Teotonio “desejou alargar, & estender a Capella mór para mais comodo dos Conegos, e Beneficiados, por ser pequena, mas não foi possiuel fazello, por não achar posto para isso”³⁹, aunque hubiese comenzado a planificar un nuevo presbiterio –lo cual implicaba alterar el preexistente retablo flamenco– y ya hubiese seleccionado a los canteros encargados de labrar la nueva piedra. Uno de los maestros fue el arquitecto Mateus Neto, que había formado parte de aquella brillante generación de canteros de los tiempos del cardenal-infante don Enrique que habían dejado una huella indeleble en los grandes monumentos de la ciudad⁴⁰. Pero el proyecto teotoniano se malogró.

Otro testimonio nos dice que “quis fazer a capela mor [de la catedral] mais larga e comprida, para ho qual tinha já lavrado pedraria que custou alguns tresentos mil reis, da qual não se pos por obra por o Cabido anterior, e a pedra se vendeo e se gastou com mujto pouco proveito”⁴¹. También se frustró su intención de *arrasar e igualar el terreiro* –dada la resistencia del conde de Basto y

³⁷ Espanca, 1966: 344-347.

³⁸ BPÉ, Manisola, Cód. 71, *Noticias da Freguezia da Assumpção de Tourega, 1736*.

³⁹ Agostinho, 1614: 20.

⁴⁰ ADÉ, L. 50 de *Notas de Fernão de Arcos*, ff. 42 v.-47.

⁴¹ BNP, Reservados, MSS 29, 50, *Arcebispo de Evora D. Theotonio de Bragança. Noticias do seu governo*, f. 7 v.

del propio municipio, que defendían los derechos adquiridos de la población—, así como su propósito de “rellenar con tierra y escombros el claustro bajo para levantarlo hasta el nivel de la iglesia, de forma que quede todo raso y claro”. Todo este afán ‘antigoticista’ se ajusta bien a sus gustos. Recuérdese lo que había ocurrido con la demolición de las naves góticas de Santiago. De todas formas, lo cierto es que su muerte paralizó esos planes que, por lo demás, no habían sido acogidos con entusiasmo por parte del cabildo. La mañana del 28 de enero de 1586 cayó un rayo sobre la torre del crucero de la catedral⁴² que provocó graves estragos: “derrobou pella banda de fora munta parte da dita torre: fez huma fenda na Capella Mor por fora: cobrou a vidraça de Nossa Senhora; chamuscou muita parte do retábulo da capela-mor; quebrou a sacra”⁴³. Gastó más de 200.000 reales en reparaciones y, en 1588, mandó hacer en Lisboa el remate de la torrecilla de la linterna, pintada y dorada por el acreditado maestro Francisco João (48.230 reales)⁴⁴. En 1592, dados los desperfectos causados en el cimacio del celebre retablo flamenco costeados un siglo antes por el obispo don Alfonso de Portugal, ordenó que se colocase en el remate una “Asunción de la Virgen, ... painel de Nossa Senhora no altar mor o que esta no alto do retavolo que custou duzentos cruzados”⁴⁵. No sería de extrañar que esa obra fuese la tabla manierista hoy en el Museo de Arte Sacra (procedente de la catedral), pintada por el maestro Diogo Teixeira (1540-1612). El dibujo eximio de la Virgen, de trazos alargados, y la elegancia de la composición, muestran una clara apuesta por un lenguaje de *decoro* dentro de los preceptos de la *pittura senza tempo*. Sus grandes dimensiones no se alejan mucho, por cierto, de las tablas flamencas del antiguo retablo mayor (Museo de Évora).

De otras obras y proyectos importantes en la catedral se ocupó también durante estos años don Teotonio, como ocurrió con la música catedralicia. Para su mayor desarrollo invitó a una escolanía de cantores e ilustres músicos extranjeros cuyos nombres son conocidos. Envío a Valencia a un esclavo suyo, llamado Sousa, para que se formase como maestro cerero, cargo que después desempeñaría en la catedral. En mayo de 1588, presidió la junta que encargó al orfebre João Luís la realización de una costosísima lámpara de plata para la catedral (600.000 reales) que, por desgracia, se ha perdido, a pesar de las alabanzas que recibe debido a su singularidad⁴⁶. Probablemente también fue João Luís el autor del *San Sebastián* de plata por lo cual pagó la nada desdeñable suma de 500 cruzados. Entre sus compras, realizó un encargo en Florencia, por lo que es posible que sea ese el origen de un elegante cáliz de oro esmaltado que se conserva en el Museo de la Catedral, junto a otras piezas suntuosas (ajuar litúrgico y platas).

Las obras de don Teotonio en el monasterio de la Cartuja

A todo esto, don Teotonio fue también dedicando importantes sumas para obras de calado en otras instituciones religiosas y de caridad que fue instituyendo, entre las que cabe destacar las del monasterio de Scala Coeli, o de la Cartuja, obra prima de su gobierno de la archidiócesis. Asimismo, corrió con los gastos de las obras que se llevaron a cabo en el monasterio de san Antonio de la Piedad, iniciadas por el cardenal don Enrique, y donde los restos de don Teotonio serían sepultados en 1602, tras su envío desde Valladolid.

⁴² ACSÉ, *L. 9 de Acórdãos*, f. 90 y ss.

⁴³ BPÉ, Manisola, Cód. 98-2.

⁴⁴ BPÉ, Livraria Manisola, Cód. 85.

⁴⁵ BNP, Reservados, MSS 29, n.º 50, f. 5 v.

⁴⁶ ADÉ, *L. 1 de Notas do Tabelião António Cordeiro*, ff. 49 v.-50 v. y 69 v.-72 v.

Desde marzo de 1594 hasta febrero de 1595 el arzobispo costeó las obras de una capilla ubicada en la Cartuja, que probablemente sigue un proyecto de Pero Vaz Pereira⁴⁷, al que se designa su arquitecto y escultor. Entre 1587 y 1591 vemos al arzobispo haciendo varios pedidos para su fundación de cartujos. Se pueden encontrar referencias a esculturas encargadas en Madrid y Valladolid, como es el caso del *Cristo crucificado*, hoy en día en el altar manierista de la sacristía, así como un *Ecce Homo* y otras piezas destinadas a la iglesia y dependencias del Scala Coeli. Algunas de esas esculturas serían más tarde ornamentadas y doradas por el pintor Custódio da Costa, o enmarcadas por el maestro escultor y entallador Diogo Nobre⁴⁸. La documentación abunda y necesita ser analizada con detenimiento. En ella se refieren los tejidos, platas, muebles, imágenes, tablas o libros litúrgicos adquiridos para aprovisionar el monasterio de la Cartuja con uno de los mejores conjuntos de la Península Ibérica. Precisamente de la Cartuja procede, entre otras piezas localizables, un bellissimo portapaz de plata de finales del siglo XVI con la inscripción *Teotonivs. de. Bragança. Arco. Piscopvs Elborens* (Museo Nacional de Arte Antigua, n.º inv. 96). El arzobispo también discutió con el acreditado pintor al óleo de *Su Majestad*, Hernán Gómez (1548-1612), establecido en la corte de Lisboa, la realización de un gran retablo para la capilla mayor de la Cartuja. Esa obra, sin embargo, no llegó nunca a concretarse, aunque por ahora no están esclarecidas las razones de este fiasco. Lo que sí se conserva es un dibujo preparatorio (Biblioteca Pública de Évora) cuya osadía y capricho manierista, dentro de los valores de la *Bella Maniera*, probablemente no fueron del agrado del proselitista don Teotonio, que pretendía algo de más *decoro*⁴⁹.

Don Teotonio y el concepto tridentino de *restauro storico*

Para la formación intelectual de don Teotonio fue fundamental la renovación doctrinaria que supuso el Concilio de Trento, y muy especialmente su apuesta por revitalizar el patrimonio histórico y arqueológico paleocristiano. Esta orientación condujo a los responsables a desarrollar, dentro de su reorganización postconciliar, una práctica de conservación y puesta en valor de los lugares de culto paleocristiano. Sus bases doctrinales están consustanciadas en las obras de autores como Baronio, Carlos Borromeo, Roberto Belarmino y Gabriele Paleotti, sin olvidar el papel desempeñado por el portugués fray Bartolomé de los Mártires, arzobispo de Braga presente en Trento. Un dato seguro es que sus obras se encontraban en los anaqueles de las bibliotecas eborenses, tanto en la suya como en la de los Castro, condes de Basto y gobernadores militares de la ciudad.

Según el ideario del Concilio de Trento, la arquitectura religiosa debía ser repensada a la luz del principio *restauratio est rinnovata creatio*, un principio que el propio don Teotonio haría suyo al defender la subordinación del espacio sacro a una liturgia que apostara por seducir y esclarecer (*animos impellere*) exaltando el valor histórico-arqueológico y los vestigios preexistentes. El concepto de *restauro storico* de César Baronio –*peritissimus antiquitatis*⁵⁰– se basaba en esa reapreciación del papel del historiador como *investigator veritatis* capaz de adaptar los espacios a nuevas funcionalidades, pero sin menoscabo de su autenticidad. Por eso el papel de la decoración como fuente afectiva, documental y pedagógica, *ad perpetuam rei memoriam vs. ad maiorem gloria Dei* se convierte en un auténtico programa para la puesta en valor del patrimonio eclesiástico⁵¹. La recuperación del *locus sacrum* a través del *restauro devoto* –capaz de devolverle su función litúrgica

⁴⁷ ADÉ, L. 311 de *Notas de Pero Borges*, ff. 10 v.-13.

⁴⁸ BPÉ, Cód. CVII/1-28: *Inventario de tudo o que o Arçebispo tem dado aos padres cartuxos...*

⁴⁹ Serrão, 1999: 30-37.

⁵⁰ Casella, 2004: 92-106.

⁵¹ Casella, 2004: 47-52, Guazelli, Michetti & Scorza, 2012: 67-110.

a espacios desmemoriados y, al mismo tiempo, los suficientemente hábil para enriquecerlos con actualizaciones sensibles— estuvo en el centro del debate y seguía la estela de una tradición humanista que iba desde García de Resende hasta Severim de Faria. Surge así, a partir de las tesis de Baronio, la defensa del *hecho histórico*. Para ello se acude al análisis riguroso de las fuentes documentales —filológicamente organizadas— y al estudio arqueológico de los vestigios (paleocristianos, románicos o, incluso, góticos). Este método de valorar el patrimonio católico encuentra un amplio eco en la archidiócesis de Évora: «las fuentes históricas se convierten en objeto de una doble investigación (filológica y patrimonial) que abre sus puertas a arquitectos, escultores, pintores, doradores, imagineros, entalladores, estucadores, azulejeros, orfebres y otros artistas que darán fiel cumplimiento de una suerte de *arte senza tempo*, clímax del triunfo de Roma y de la autoridad absoluta de la Iglesia»⁵².

Con las obras de Baronio quedaron definidos los principios que deberían regular el *restauro storico* de los lugares paleocristianos y las normas para una arquitectura *senza tempo*. La restauración de la iglesia de los santos Nereo y Aquileo, en Roma, orientada por Baronio, fue una intervención modélica con respeto por los vestigios, precedida por el análisis del templo. De acuerdo con la concepción baroniana⁵³, las iglesias paleocristianas y medievales deberían ser apreciadas como *opus antiquitatis*, por lo que se tornaba imperioso restaurar sus estructuras y decoraciones de tipo neoconstantiniano, como señal de respeto a la estratificación del tiempo. Existe también una dimensión de *destino heroico*, acto providencial, en esa suerte de intervención destinada a preservar la memoria del sitio hierofánico a partir de evaluaciones de los vestigios con actuaciones fundamentadas. De ese modo, como afirman los *Annales*, la complicidad entre los territorios y la memoria histórica de la Iglesia se funde en una fuerza identitaria compartida por los vastos dominios abrazados.

Gregorio XIII, al que Baronio tanto elogiara por su *política de restauración*, envió en 1572 el breve *Cum sicut* al arzobispo y a los vicarios de Braga. En él se ordenaba que los eclesiásticos costeasen la *restauratio* para provecho de la *auctoritas* romana. Estos valores surgen aplicados a la realidad portuguesa también en el manuscrito *De Antiga et Veneranda Species Aedificatione Religiosa in Regni Portucalensis Pro Maxima Causa Christiana*, descubierto por Gabriella Casella, donde la identidad lusitana queda imbuida de *carácter providencial* a través de alusiones a milagros locales, o sea, una hagiología autóctona basada en la idea de *destino heroico*. Ese manuscrito (firmado *M.L.*) prueba la potencia del método baroniano en que la intención apologética refuerza el peso de la antigüedad cristiana y la identidad de una ‘élite’ nacional. Aunque no se haga ninguna reseña específica al caso de Évora, sí se refiere el papel histórico asumido por Portugal, acorde con la intención que Baronio le atribuía: su contribución a la reconquista de la Península y cristianización del territorio, traducida en la *aedificatione ecclesiae et fondatione monasterii per mano genus portucalensis*⁵⁴.

Sacrae imagines y cultos reactivados en el paisaje edificado de Évora

Figura clave en la política de don Teotonio para la renovación constructiva fue su arquitecto Pero Vaz Pereira (c. 1570-1644)⁵⁵. Aunque nacido en Portalegre, en 1593 lo encontramos ya al servicio del arzobispo de Évora, residiendo en la ciudad y trabajando en las obras de la Cartuja, en la órbita del arquitecto Nicolás de Frías. Antes había pasado un período de formación en Roma,

⁵² Serrão, 2012: 112.

⁵³ Casella, 2004: 111-151.

⁵⁴ Serrão, 2008: 130-136.

⁵⁵ Serrão, 2008: 130-136.



Fig. 9. Iglesia de san Pedro da Gafanhoeira. Proyecto de Pero Vaz Pereira.

enviado por el propio arzobispo. Allí vivió durante el pontificado de Sixto V y –quizás– de Clemente VIII, aprendió la escultura y la arquitectura y, muy probablemente, los conceptos de *restauro storico* para la recuperación de los viejos templos paleocristianos.

Ya de regreso a Evora aparece referido como escultor del arzobispo en un contrato, fechado a 6 de febrero de 1595, relativo a la construcción de la capilla de san Benito en la Herdade da Torre (Portel). La obra, a cargo del maestro Vicente Ferreira, había sido encomendada por el prior de la Cartuja, don Beltrão Morellio⁵⁶. En otro contrato de diciembre de 1595, relativo a unas donaciones para las obras de la Cartuja, aparecen citados, además del prior, los testigos Pero Vaz Pereira, escultor del arzobispo, y el pintor Custódio da Costa. Ambos estaban trabajando a la sazón en dichas obras⁵⁷. En diciembre de ese mismo año, ellos dos ya aparecían como testigos de parte del arzobispo en un contrato sobre obras de la Cartuja⁵⁸. Se puede admitir que Vaz Pereira fuese el responsable del trazado del claustro pequeño (1602), que se estaba construyendo por entonces.

Estos documentos –así como otros referentes a los años del arzobispado de don Teotonio y de su sucesor, don Alejandro– muestran el papel decisivo desempeñado por Vaz Pereira como intérprete de estas ideas. Está completamente justificado que se atribuyan a su autoría muchos de los proyectos de reconstrucción y decoración de las iglesias relacionadas con viejos cultos eborenses. Tanto por los elementos estilísticos como por las pruebas documentales, está atestada su intervención en santa María de Machede, san Mancio, Graça do Divor, Santiago y Cartuja (Évora), São Vicente do Pigeiro, san Pedro en Gafanhoeira (fig. 9), etc. A su regreso de Roma, Vaz Pereira trajo de la ciudad papal a Portalegre ciertas reliquias que fueron depositadas en el altar de san Crispín y san Crispiniano en la catedral de dicha ciudad⁵⁹, lo cual pone de manifiesto un papel responsable

⁵⁶ ADÉ, L. 311 de Notas de Pedro Borges, ff. 8 v.-11 v.

⁵⁷ BPÉ, *Mosteiro da Cartuxa, Escrituras desde 1587*, f. 58.

⁵⁸ BPÉ, ff. 70 y ss.

⁵⁹ Pestana, 1993: 153-166.



Fig. 10. Fachada con exonartex de la iglesia de Nossa Senhora da Graça do Divor (Évora), renovada por Pero Vaz Pereira.

en estas políticas de refuerzo de la memoria paleocristiana. Trabaja para la Casa de Braganza en la finalización del Palacio Ducal –con que se cerraba la campaña iniciada en 1584 por Nicolás de Frías, que había alterado y ampliado la primitiva fachada realizada por el francés Francisco de Loreto–, y su nombre aparece ligado a otras documentadas obras públicas, civiles y religiosas. Por ende, sabemos que le dedicó a don Teodosio II, duque de Braganza, un *Tratado de Rádio Latino*.

La designación de escultor con que aparece citado en documentos arzobispales revela que Pereira poseía, además de la práctica en arquitectura y los conocimientos de matemáticas y geometría, actividad regular como decorador. Desde esa perspectiva deben ser vistas algunas de las obras identificadas. Por ejemplo, en la campaña que dirigió para la reconstrucción de Santa Maria de Machede, una de las parroquias más antiguas del arzobispado⁶⁰, no solo se encargó de realizar el proyecto, según la tipología funcional y civilista ya descrita, sino que también concibió la decoración de frescos, estucos y azulejos que revisten el espacio interior, y que incluye un erudito programa pictórico donde se dan cita sibilas y profetas y donde, una vez más, se equipara la sabiduría antigua con los valores cristianos a la luz de las directrices tridentinas.

La obra en la que ese pragmatismo de decoración se desenvuelve de modo más sabio será la iglesia da Graça do Divor, una reconstrucción de finales del siglo XVI que cumple con los cánones observados en otras construcciones de ese tiempo: nártex porticado (fig. 10), nave *chã* (austera, funcional) con amplitud ceremonial, preservación de la capilla mayor anterior... Y, sin embargo, es impresionante cómo el revestimiento de estucos que decoran los techos sigue un erudito diseño de molduras que remite, inevitablemente, para las decoraciones de *stucchi* y frescos de la Roma de Sixto V. Los frescos pueden atribuirse a Custódio da Costa, un pintor que aparece relacionado con trabajos en los que también participa Vaz Pereira y que, incluso, llegaría a trabajar para el Palacio Ducal de Vila Viçosa. El arco triunfal (fig. 11) y el techo de la capilla mayor de Divor (fig. 12) son especialmente interesantes por el rigor de su programa, que pone de manifiesto una dirección arquitectónica precisa. Las molduras de mortero de las coberturas, con *stucco* y cartelas pintadas,

⁶⁰ Goulart & Serrão, 2004: 211-238.



Fig. 11. Decoración teotoniana de la iglesia de Graça do Divor, con estucos y frescos, c. 1595-1600. Proyecto de Pero Vaz Pereira; pintura de Custódio da Costa (?), imágenes de Diogo Nobre (?).



Fig. 12. Decoración teotoniana de la iglesia de Graça do Divor, con *stucchi* y frescos.

sigue modelos de la vieja tradición constantiniana y fueron tan bien acogidos que acabaron creando escuela en las obras de decoración que se realizaron por esos años. En la supervisión de la obra decorativa, el arquitecto optó también por azulejos, ora *de padrão* (en serie), ora con motivos y temas exclusivos (*figura avulsa*), donde surgen símbolos marianos que refuerzan el sentido conciliador del programa pretendido.

Por su parte, en Santa Maria de Machede, como ha observado Celso Mangucci, la opción por los azulejos ajedrezados (*enxaquetados*) es responsabilidad del programa concebido por Vaz Pereira, y se integran en ese mismo discurso *bel composto*. En muchas otras viejas iglesias, como la que existía en la iglesia de São Jordão (Torre de Coelheiros), hoy en ruinas, todavía se pueden observar restos de decoraciones de estuco y fresco que responde al gusto del *bel composto y senza tempo* cuya paternidad ideológica se reconoce. De nuevo Évora, la antiquísima *Colonia Romana* que supo italianizarse con el Renacimiento, vuelve a parecerse a la capital de los papas en la imagen que, alrededor de 1600, ofrecen su paisaje edificado y los programas decorativos de sus iglesias.

Este fue el gusto artístico, proselitista y fielmente tridentino de don Teotónio de Braganza, la marca distintiva del tardomanierismo eborense, tanto en el modo como encaró y estimuló la construcción de espacios religiosos como en el espíritu atento a lo *bel composto* con que solucionó la decoración de sus interiores. Es el gusto dominante en una Évora que recibe al mismísimo Felipe II y a los nobles de la Monarquía Dual, que ve sus palacios enriquecidos –como el de los condes de Basto, con los magníficos frescos que cubren sus salones–, la ciudad de los *Estudos Gerais* mantenidos por los jesuitas en el Colegio del Espíritu Santo, la misma Évora que acoge un mecenazgo proactivo y unas oficinas tipográficas con una intensa producción editorial. Ese gusto seguirá manifestándose hasta el *munus* de don José de Melo, incluso en parroquias con recursos artísticos modestos, como ocurría con muchos santuarios pintados al fresco por José de Escovar, donde, a pesar de las limitaciones creativas, resuenan todavía las mismas fuentes teotoninas⁶¹. La fuerza sacrosanta de las *imágenes sagradas*, como intermediarias en la oración, fue expresada a través de una práctica de apertura unívoca, basada en una programación centralizada y en artistas capaces de llevarla a buen puerto.

El esfuerzo de recuperación de una historia oculta, fabulada en muchos casos debido a intereses propagandísticos, le permitió al arzobispo rehabilitar viejos lugares del martirologio, forjar nuevas iconografías y enfatizar discursos artísticos de gran fuerza catequética. Hubo una intención apologética de probar la antigüedad del culto cristiano en tierras alentejanas y de destacar la importancia de una élite portuguesa verdaderamente ilustrada. Así pues, el propósito de consolar espiritualmente a través de las *imágenes sagradas*, en alianza con la escenografía de estos espacios remozados, entendidos como auditorios en los que pervivía la memoria de las comunidades cristianas relacionadas con ellos a lo largo de los tiempos, constituyen dos de las líneas tridentinas de renovación artística más importantes del arzobispado de don Teotónio en la Évora de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII.

Trad. de J. León Acosta

⁶¹ En activo en Évora entre 1583 y 1622, el *fa presto* José de Escovar decoró con frescos muchas iglesias y capillas de la archidiócesis.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu, S. (2010): «André de Resende, um novo Alberti? Um ideólogo entre o «princeps» e o «architectus», na recuperação da «Vrbs» romana de Évora (1531-1537)». En: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade, pp. 223-230.
- Agostinho, N. (1614). *Relaçam Summaria da Vida do illustrissimo, et Reverendissimo Senhor Dom Theotonio de Bragãça, Quatro Arcebispo de Évora*. Évora: Off. Francisco Simões.
- Alves, L. (2004): «O Arcebispo D. Teotónio de Bragança e a reestruturação do sistema assistencial da Évora Moderna». En: *Igreja, Caridade e Assistência na Península Ibérica (sécs. XVI-XVIII)*. Lisboa: Colibri, pp. 155-165.
- Azevedo, C. (1982): «O Arcebispo de Évora D. Teotónio de Bragança, fundador da Cartuxa». En: *Boletim de Trabalhos Históricos*, 73, pp. 356-365.
- Branco, M. J. (1999): «Renascimento, Maneirismo e ‘Estilo Chão’ em Évora». En: *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimientos em Évora (1516-1624)*. Évora: Comissão Nac. Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, pp. 219-247.
- Bustamante, A. / Mariás, F. (1987): «Francisco de Mora y la arquitectura portuguesa». En: *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimientos*. Coimbra: Minerva, pp. 277-318.
- Cantino, G. et al. (1980): «Roma Nell’anno 1600». En: *Ricerche di Storia Dell’Arte*, 10.
- Casella, G. M. (2004): *O Senso e o Signo. A relação com as préexistências românicas (1564-1700)*. Contributos para uma História do Restauro Arquitectónico em Portugal, tesis de doctorado, 4 vols., Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Cassy, Cécile-Vincent (2011): *Les Saintes Vierges et Martyres dans l’Espagne du XVIIème siècle. Culte et Image*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Conde, A. (2005): *Modelos de apoio às mulheres no período moderno: a acção do Cardeal-Infante D. Henrique*. Évora: Universidade de Évora.
- Espanca, T. (1947): «Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII». En: *A Cidade de Évora*, 13-14, pp. 109-213.
- Espanca, T. (1949): «Miscelânea Histórico-Artística». En: *A Cidade de Évora*, 19-20, pp. 173-180.
- Espanca, T. (1966): *Inventário Artístico de Portugal. VI. Concelho de Évora*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.
- Gomes, J. (1983): «O Arcebispo de Évora D. Teotónio de Bragança, fundador da Cartuxa, na Vida de Santa Teresa de Jesus». En: *Igreja Eborense*, I, pp. 7-34.
- Gonçalves, F. (1973): *Breve Ensaio sobre a Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*, separata de *Belas-Artes – Revista da Academia Nacional de Belas-Artes*. Lisboa: Oficinas Graficas da C. N. E.
- Goulart, A. (2004): *Tesouros de Arte e Devoção*, Exposição de Arte Sacra. Évora: Fundação Eugénio de Almeida.
- Goulart, A. / Serrão, V. (2004): «O ciclo de Sibilas e Profetas da igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico». En: *Artis – Revista do Instituto de História da Arte*, 3, pp. 211-238.
- Guazelli, G. A. / Michetti, R. / Scorza, F. (eds.) (2012): *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*. Roma: Viella.
- Guerreiro, J. (1971): *Galeria dos Prelados de Évora*. Évora: Gráfica Eborense.
- Mangucci, C. (2014). «Anatomia da Arquitectura da Igreja da Colegiada de Santiago de Évora». En: *Boletim do Arquivo Distrital de Évora*, 1, pp. 27-39.
- Marcocci, G. / Paiva, J. P. (2013): *História da Inquisição Portuguesa 1536-1821*. Lisboa: Esfera dos Livros.
- Mariás, F. (1988): *El largo siglo XVI. Conceptos fundamentales para la historia del arte español*. Madrid: Taurus.
- Matos, L. (1976): «Ebora humanística, 1490-1550». En: *A Cidade de Évora*, 59, pp. 5-21.
- Moreira, R. (1983): «Projectos para a Cartuxa de Évora». En: *Catálogo de la XVIIª Exposição de Arte, Cultura e Ciência do Conselho da Europa - Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: MNAA.
- Nicoli, O. (2011): *Vedere com gli occhi del cuore. Alle origine del potere delle immagini*. Roma: Laterza.
- Palomo del Barrio, F. (1994): *Poder y disciplinamiento en la diócesis de Évora: el episcopado de D. Teotonio de Bragança*. Madrid: UCM.
- Palomo del Barrio, F. (1995): «La autoridad de los prelados postridentinos y la sociedad moderna. El gobierno de Don Teotonio de Braganza en el arzobispado de Évora». En: *Hispania Sacra*, vol. XLVII, 96, pp. 587-624.
- Pereira, B. (1995): «Duas bibliotecas humanísticas: alguns livros doados à Cartuxa de Évora por Diogo Mendes de Vasconcelos e por D. Teotónio de Bragança». En: *Humanitas*, XLVII, pp. 845-860.
- Pestana, M. I. (1993): «Pero Vaz Pereira, arquitecto seiscentista de Portalegre. Tentativa cronológica e questões a propósito». En: *A Cidade*, 8, pp. 153-166.
- Polónia, A. (1999): *O Cardeal Infante D. Henrique, Arcebispo de Évora. Um prelado no limiar da viragem tridentina*, tesis de doctorado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Resende, A. (1553): *História da Antiguidade de Cidade de Evora*. Évora: Off. de André de Burgos.
- Serrão, V. (1998): «Pintura e Propaganda em Évora nos alvares do século XVII: um panfleto contra a iconoclastia e dois casos de repressão». En: Barreto, L.F. et al. (coords.) *Inquisição Portuguesa. Tempo, Razão e Circunstância*. Lisboa-São Paulo: Prefácio, pp. 423-444.

- Serrão, V. (1999): «Um desenho de Fernão Gomes para o Mosteiro da Scala Coeli de Évora». En: *Monumentos*, 10, pp. 30-37.
- Serrão, V. (2008): *O Fresco Maneirista no Paço de Vila Viçosa, Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*. Caxias: Fundação da Casa de Bragança.
- Serrão, V. (2012): «Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750)». En: Paiva, J. P. (coord.), *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: olhares novos*. Lisboa: Centro Estudos de História Religiosa, Universidade Católica, pp. 103-132.
- Silva, H. (2013): *O Clero Catedralício Português e os equilíbrios sociais do poder, 1564-1670*. Lisboa: Centro Estudos de História Religiosa.
- Soromenho, M. (1999): «As possíveis fontes tipológicas da fachada da Igreja (da Cartuxa de Évora)». En: *Monumentos*, 10, pp. 8-13.
- Soromenho, M. (2009): *A Arquitectura do Ciclo Filipino*, in *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, vol. 10. Lisboa: Fubu.
- Zeri, F. (1957): *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo de Scipione Pulzone da Gaeta*. Turín: Einaudi.
- Zuccari, A. (1992): *I pittori di Sisto V*. Roma: Fratelli Palombi Editori.
- Zuccari, A. (2012): «Baronio e l'iconografia del martirio». En: *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*. Roma: Viella, pp. 445-501.

Agradecimientos: a Antónia Conde, Artur Goulart, Celso Mangucci, Fátima Farrica, Fernando Bouza Alvares, Fernando Grilo, Francisco Bilou, Gabriella Casella, Hugo Crespo, João Francisco Marques, João Ruas, Joaquim Chorão Lavajo, Jorge Moleirinha, José Chitas, José Alberto Machado, José Pedro Paiva, Juan Gil, Maria José Redondo Cantera, Manuel Branco, Milene Gil, Paulina Araújo, Pedro Pinto, Ricardo Pereira y Sylvie Deswarte-Rosa.

Fecha de recepción: 08-IX-2014

Fecha de aceptación: 15-XII-2014