



Ana Rita Amado Carvalho

Os Retábulos da Nova Igreja do Mosteiro de Santa Clara em Coimbra

Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural,
orientada pela Doutora Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro, apresentada ao
Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade
de Letras da Universidade de Coimbra.

2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

Os Retábulos da Nova Igreja do Mosteiro de Santa Clara em Coimbra

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	Os Retábulos da Nova Igreja do Mosteiro de Santa Clara em Coimbra
Autor/a	Lic.^a Ana Rita Amado Carvalho
Orientador/a	Doutora Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro
Júri	Presidente: Doutora Maria Luísa Pires do Carmo Trindade
	Vogais:
	1. Doutora Sandra da Costa Saldanha
	2. Doutora Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro
Identificação do Curso	2º Ciclo em História da Arte, Património e Turismo Cultural
Área científica	História da Arte
Especialidade/Ramo	História da Arte
Data da defesa	26-02-2016
Classificação	17 valores



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Resumo

Edificado por iniciativa de D. João IV, o mosteiro de Santa Clara-a-Nova resolvia os eternizados problemas com a inconstância do Mondego mas, sobretudo, contribuía para a afirmação e legitimação da nova monarquia, ecoando sobre a cidade a matriz régia associada às práticas políticas da Restauração.

A aparente rigidez do programa arquitectural, estabelecido na igreja do mosteiro, dialoga com uma atmosfera luxuosa, de ouro e brilho, onde se inscreve o ciclo retabular de Santa Clara-a-Nova. Reflectindo uma campanha política, aliada a ideários pós-tridentinos, os 16 retábulos da igreja traduzem-se numa aposta em temática litúrgica e franciscana, sempre direccionada para uma abordagem que beneficiava a história da instituição, sendo o seu objectivo primordial a glorificação da relíquia sagrada do corpo da Rainha Santa.

Saídos da mais prestigiada escola de talha do país, Domingos Lopes, António Gomes e Domingos Nunes (oriundos da cidade do Porto) foram os responsáveis pela execução das novas máquinas retabulares de Santa Clara de Coimbra. O gosto régio pelas formas tratadísticas foi impresso aos entalhadores portuenses pelas plantas de Mateus do Couto. Contudo, a rigidez do traçado não impediu a agitação das linhas sinuosas da talha, conseguindo estabelecer harmoniosa comunhão.

Os grandes objectivos deste trabalho passam pela análise criteriosa do programa retabular no interior da igreja, pela observação detalhada das fontes iconográficas que serviram de modelo aos diferentes retábulos e pelo confronto produtivo com as obras afins e produzidas no mesmo circuito laboral.

Palavras-chave: Santa Clara-a-Nova, Retábulo, Talha dourada, Arte Religiosa, Domingos Lopes, Domingos Nunes, António Gomes.

Abstract

Built by initiative of King D. João IV, the monastery of Santa Clara-a-Nova was the solution to the eternal problems of the inconstant Mondego but, most of all, it contributed to the assertion and legitimization of the new monarchy, with the regal array associated to the political practices of the Restoration echoing over the city.

The apparent rigidity of the architectural programme, established in the church of the monastery, dialogues with a luxurious atmosphere, of gold and brightness, where the retable cycle of Santa Clara-a-Nova is inscribed. Reflecting a political campaign, allied with post-tridentine ideals, the 16 altarpieces of the church translate into a liturgical and Franciscan theme, directed to an approach which benefitted the history of the institution and of which its primary goal was to glorify the sacred relic of the body of Rainha Santa.

Upon completion of their studies at the most prestigious school of gilding of the country, Domingos Lopes, António Gomes and Domingos Nunes (originally from the city of Oporto), were responsible for the execution of the new retables of Santa Clara in Coimbra. The regal taste for the traditional forms was imprinted in the Portuguese guilders by the designs of Mateus do Couto. However, the tracing rigidity did not impede the flurry of the sinuous lines of the gilded carvings, thus creating a harmonious communion.

The main goals of this work are the thorough analysis of the retable programme in the church interior, the detailed observation of the iconographic sources that served as a model to the different retables and the productive comparison of the retables with the related work produced in the same labour circuit.

Key-words: Santa Clara-a-Nova, Retable, Gilded Carvings, Religious Art, Domingos Lopes, Domingos Nunes, António Gomes.

Agradecimentos

No decorrer desta jornada construtiva e de crescimento académico e pessoal, não poderia deixar de agradecer a um leque vasto de pessoas e instituições, que me acompanharam e contribuíram para a elaboração da presente dissertação.

Agradeço aos professores de História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, por me acompanharem e fornecerem toda uma bagagem essencial, que levo para toda a vida e que me ajudou a crescer como pessoa e profissional. Neste claro processo evolutivo agradeço o apoio da professora Doutora Luísa Trindade, da professora Doutora Joana Brites, do professor Doutor Francisco Pato Macedo, do professor Doutor Delfim Sardo e de todos os outros professores da casa que contribuíram de igual modo para a minha formação académica e pessoal, no decorrer da minha licenciatura e mestrado.

Um sincero e especial agradecimento à professora Doutora Maria de Lurdes Craveiro, orientadora desta tese, pelo apoio, tempo, paciência e preciosos conselhos que me disponibilizou, confiando e impulsionando-me oportunidades e experiências enriquecedoras para a minha formação.

À Confraria da Rainha Santa Isabel, pela oportunidade de estudo do seu rico património e pela boa vontade do Srº Prof. Doutor António Rebelo em me autorizar o registo fotográfico nos coros da igreja, sem os quais o trabalho dificilmente ganharia relevância e enriquecimento. Agradecimento também ao Srº Carlos Barreira e ao colega mestre Carlos Gustavo.

Agradeço à organização do *I Simpósio de História da Arte* com o tema “*O Retábulo no espaço Iberoamericano: forma, função e iconografia*” por me ter aceite e proporcionado momentos de imenso conhecimento e partilha. Agradeço às sugestões e conselhos do Professor Doutor Carlos Moura, do Professor Doutor Francisco Lameira, da Doutora Carla Queirós e um especial agradecimento à Doutora Sílvia Ferreira que se disponibilizou para a procura de documentos na Torre do Tombo, fundamentais para a elaboração desta dissertação.

Por último, não podia deixar de agradecer aos meus pais que sempre me apoiaram para o sucesso das minhas realizações pessoais, financiando a minha formação. À minha mãe por me ceder gentilmente o registo fotográfico do interior da igreja de Santa Clara-a-Nova. Ao meu companheiro, Engº Paulo Oliveira, pelo esforço e dedicação, incentivando-me e motivando-me na elaboração desta tese. E a toda a minha família, amigos, alunas e colegas por sempre acreditarem em mim.

Índice

Introdução.....	4
1. Santa Clara-a-Nova como estratégia régia	10
O erguer do novo templo: os ritmos de construção do mosteiro	14
2. A igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova.....	21
Uma síntese de permanências nacionais	21
O envolvente calor da talha.....	24
3. O Ciclo Retabular da Igreja de Santa Clara-a-Nova	29
3.1. Retábulo da capela-mor	37
3.2. O conjunto retabular do corpo da igreja	44
3.2.1. O Santo Fundador	49
3.2.1.1. Painel de S. Francisco	49
3.2.1.2. Painel da visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco.....	55
3.2.2. A Santa Padroeira.....	59
3.2.2.1. Painel da Rainha Santa Isabel (Milagre das Rosas de Alenquer)	61
3.2.2.2. Painel de Santa Isabel de Portugal	66
3.2.3. Os Santos franciscanos.....	72
3.2.3.1. Painel de Santo António.....	72
3.2.3.2. Painel de S. Luís de Tolosa	76
3.2.3.3. Painel de São João Capistrano	80
3.2.3.4. Painel de Santa Coleta.....	84
3.2.3.5. Painel de São Bartolomeu	88
3.2.3.6. Painel de São Pedro de Alcântara	92
3.2.4. Personagens litúrgicas	98
3.2.4.1. Painel da Nossa Senhora da Conceição	98
3.2.4.2. Painel de São Pedro.....	108
3.2.5. Retábulos colaterais.....	112
3.2.5.1. Painel do Baptismo	112
3.2.5.2. Painel da Comunhão	117
3.3. Retábulo gémeo da igreja.....	121

3.4. O majestático conjunto de talha da igreja	123
4. O circuito laboral da retabulária da igreja	125
4.1. Domingos Lopes (e Manuel Moreira)	125
4.2. António Gomes e Domingos Nunes	131
4.3. A confluência de artistas da escola de talha do Porto	135
Conclusão.....	138
Bibliografia	143
Anexos	166

Introdução

Deslocadas do seu contexto temporal, as expressões artísticas que subsistiram até aos dias de hoje encontram-se desactualizadas. Para uma leitura iconográfica é necessário saber interpretar a mensagem subjacente, que nem sempre é compreendida, cabendo ao historiador de arte a missão de a descodificar. Desde os tempos mais remotos que se usa a imagem para registar uma ideia ou mensagem a transmitir, usando-a como veículo de comunicação. O poder das instâncias clericais (tal como o de todas as elites) soube tirar partido disso, encontrando no retábulo o mecanismo mais eficaz. A retabulária tornou-se, desta forma, um “*discurso*”, como refere António Filipe Pimentel¹. Esse universo discursivo permanece no nosso quotidiano (de forma muitas vezes incompreensível) e ganha lugar na memória colectiva de uma sociedade que herdou uma educação cristã ainda persistente.

Foi neste contexto que a imagem do retábulo de S. Francisco na igreja de Santa Clara-a-Nova, sendo uma presença constante do percurso catequético, se tornou tão familiar que despertou um carinho especial, suficiente para ter sido escolhido como tema para o trabalho elaborado no âmbito da cadeira de Temas de Arte Religiosa, do 1º ano do Mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com a orientação da Professora Maria de Lurdes Craveiro. A descodificação desse retábulo, executada no trabalho intitulado “*O retábulo da estigmatização de São Francisco*”, foi o ponto de partida para a presente dissertação motivando a possibilidade de leitura dos restantes painéis figurativos que, ao fim de quatro séculos, continuam a exercer o seu objectivo principal de transmitir a narrativa da vida dos santos (caso se alcance a sua correcta interpretação). Por sugestão da Prof. Maria de Lurdes Craveiro, orientadora desta tese, foi alastrado o trabalho a todos os retábulos do interior da igreja, os quais serão explorados da melhor forma possível na presente dissertação.

O estudo relativo aos retábulos da igreja de Santa Clara-a-Nova teve o seu primeiro registo em 1947 no *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*, onde se procede a uma descrição superficial de todo o interior da igreja, com a incorrecta identificação de alguns temas representados. Passados 37 anos, é publicado na obra de Domingos de Pinho Brandão,

¹ PIMENTEL, A. F. (2002). *O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação, a primeira transcrição do contrato de encomenda de 1692 relativo a onze retábulos para a nova igreja de Santa Clara de Coimbra. Essa publicação foi basilar para que, em 2003, Nelson Correia Borges a utilizasse para a identificação mais actualizada dos retábulos da nave da igreja, no seu artigo “A talha” publicado em *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*, nº 18, avançando também a autoria do retábulo do altar-mor que até então continuava desconhecida. A partir desta publicação, nada mais foi registado e abordado, com tão relevante significado sobre o interior retabular da igreja de Santa Clara-a-Nova. Propõe-se com esta dissertação a análise e interpretação, da forma mais actualizada possível, daquilo que há mais de 10 anos se deixou por debater: afinal, o que reflecte o ciclo retabular da igreja de Santa Clara-a-Nova?

Cingindo o espaço de estudo apenas ao interior da igreja (deixando de lado os coros) parte-se do geral para o particular, da exploração e análise de toda a essência do mosteiro, aliada a práticas políticas e religiosas, concentrando a atenção na igreja, onde se irá explorar toda uma iconografia associada ao ciclo retabular e elaborar um confronto com os circuitos laborais aí convergentes. Para tal, ordena-se o texto em quatro capítulos primordiais: “1. *Santa Clara-a-Nova como estratégia régia*”; “2. *A igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova*”; “3. *O ciclo retabular da igreja de Santa Clara-a-Nova*”; e “4. *O circuito laboral da retabulária da igreja*”. Os grandes objectivos deste trabalho passam pela análise criteriosa do programa retabular no interior da igreja, pela observação detalhada das fontes iconográficas que serviram de modelo aos diferentes retábulos e pelo confronto produtivo com as obras afins e produzidas no mesmo circuito laboral.

O primeiro capítulo centra-se em torno do mosteiro e pretende analisar tanto a estratégia régia aplicada ao cenóbio, como os seus ritmos construtivos. Sobre o processo inerente ao investimento do rei neste mosteiro, destacam-se artigos de Leonor Ferrão, “Um Motivo Arquitectónico Emblemático” divulgado no *I Congresso Internacional do Barroco* (1991); e de António Filipe Pimentel em “Repercussões do tema do Palácio-Bloco na arquitectura portuguesa” apresentado ao *VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte* (1995); e, principalmente, “Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio: Notas para o estudo do Mosteiro Novo de Santa Clara de Coimbra” no catálogo de exposição *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal* (1999). Relativamente à análise da construção do mosteiro, esse estudo já se encontra executado por Luísa Silva e Leonor Ferrão na *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*, nº 18 (2003), concretamente, nos

artigos "A construção do novo mosteiro" e "[Não] São rosas, Senhor. Sobre as obras do claustro (1704-1760)", respectivamente.

Cingindo-se exclusivamente à igreja monacal, o segundo capítulo explora as vertentes externas e internas da arquitectura da igreja e a caracterização decorativa. Ao nível da arquitectura, detectam-se nomes incontornáveis como George Kubler, com *A arquitectura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706* (1988); e José Eduardo Horta Correia, em *Arquitectura portuguesa: renascimento maneirismo estilo chão* (2002). Exclusivamente sobre arquitectura monacal feminina, o nome de Paulo Varela Gomes é imperativo, através essencialmente da sua tese de doutoramento, defendida em 2001, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: A planta centralizada*, e do seu artigo de 2002 "A Fachada Pseudo-Frontal nas Igrejas Monásticas Femininas Portuguesas" publicado em *Conversas à volta dos conventos*. No que toca à decoração da igreja, foram essenciais os trabalhos já publicado no *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra* (1947) e na *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*, nº 18, concretamente o artigo "A talha" (2003) de Nelson Correia Borges.

O núcleo primordial desta dissertação concentra-se no capítulo três que se inicia com uma breve e sucinta introdução à temática retabular do mosteiro em ligação a uma campanha política e devocional inscrita. Não é objectivo desta dissertação o estudo profundo relativo à evolução da talha e do retábulo – estudo esse que já foi exemplarmente conseguido nos trabalhos de Robert C. Smith, *A Talha em Portugal*; Natália Marinho Ferreira Alves, *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*; por inúmeros trabalhos de Francisco Lameira, entre os quais *A talha no Algarve durante o antigo regime* e, numa versão mais abreviada, *O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio* – mas escolhe-se iniciar o capítulo três nesse sentido, contextualizando o ciclo retabular da igreja.

A partir deste tópico procede-se ao estudo iconográfico e criterioso do conjunto de dezasseis retábulos da igreja. Para tal, organizou-se em três núcleos: "3.1. Retábulo da capela-mor", "3.2. Conjunto retabular do corpo da igreja" e o "3.3. Retábulo gémeo da igreja". Para cada um realizou-se a sua descrição física, localização e contextualização com as tipologias construtivas utilizadas na época, identificando sempre que possível a sua autoria e análise comparativa com outros recursos iconográficos. Pretende-se, com este estudo, dar voz aos retábulos da igreja, num processo actualizado e valorativo do património desta casa religiosa.

Devido à sua complexidade e extensão, o capítulo “3.2. *O conjunto retabular do corpo da igreja*” introduz o núcleo retabular da nave através da análise da sua singular homogeneidade de conjunto e da multiplicação de um padrão compositivo subjacente. A partir daqui organizou-se o estudo do programa iconográfico dos diferentes painéis figurativos por cinco temáticas distintas: “3.2.1. *O Santo Fundador*”; “3.2.2. *A Santa Padroeira*”; “3.2.3. *Os Santos franciscanos*”; “3.2.4. *Personagens litúrgicas*”; e “3.2.5. *Retábulos colaterais*”. Em cada tema, procurou-se interpretar o episódio implícito, relacionando-o e comparando-o, sempre que possível, com representações da mesma temática iconográfica. Se, por um lado, se pretende explorar ao máximo as temáticas menos comuns, por outro, não é intenção desenvolver aprofundadamente os temas que já grandes autores trabalharam.

O quarto e último capítulo vai ao encontro da análise do circuito laboral da retabulária da igreja, aprofundando os autores por detrás da obra (sem se tornar extensivo) comparando as diferentes mãos-de-obra dentro da igreja. Procedeu-se à recolha fotográfica dos trabalhos da mesma oficina que ainda subsistem e aos quais se teve acesso. Para esse estudo, nomes como Natália Ferreira Alves, Sílvia Ferreira e Carla Queirós apresentam-se irrefutáveis e ganham protagonismo através das respectivas teses de doutoramento: Natália Ferreira Alves (1989), *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*; Sílvia Ferreira (2009), *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras. Volume I, II e III*; Carla Queirós (2006), *A importância da sede do Bispado de Lamego na difusão da estética retabular: tipologias e gramática decorativa nos séculos XVII-XVIII*.

O património e a arte rodeiam-se de estímulos de uma linguagem recorrente, legível à luz do seu tempo, que carecem de actualizada interpretação. Espera-se, com esta dissertação, dar voz às mudas imagens do interior do panteão devocional, que ainda cumpre as suas funções devocionais, e que se revelam aos olhos de todos aqueles que cruzam as suas portas (mas que nem sempre alcançam tudo o que lhes é mostrado). O contributo essencial deste trabalho prende-se com a interpretação de uma restrita parte do património de Santa Clara de Coimbra, nunca antes abordado com esta amplitude e enquadramento, que não tem como pretensão fechar um ciclo, mas antes encarar essa temática sob novas perspectivas, abrindo novos horizontes.

No decorrer da presente dissertação tentou-se, sempre que possível, o contacto com os documentos originais. Uma das maiores dificuldades prendeu-se com o registo fotográfico no interior da igreja de Santa Clara-a-Nova, impedido a quem se apresente no mesmo para

efectuar um trabalho sobre o mosteiro. Por sua vez, o contributo essencial da Confraria da Rainha Santa Isabel na autorização do registo fotográfico nos coros da igreja revelou-se produtivo para o confronto entre as obras existentes no mosteiro, que resultou elucidativo da influência artística que os entalhadores usaram na execução dos retábulos. Essa barreira não existe para quem visita a igreja em âmbito turístico, tendo livre acesso fotográfico a todo o seu interior, exceptuando o coro-baixo. Talvez os mecanismos de privacidade da instituição devessem ser ajustados relativamente à comunidade científica, garantindo de forma mais efectiva a valorização turística e cultural do património que defendem.

1. Santa Clara-a-Nova como estratégia régia

O mosteiro de Santa Clara de Coimbra foi construído na margem esquerda da cidade por iniciativa de Dona Mor Dias no século XIII. Com a participação directa da Rainha D. Isabel de Aragão na construção, o mosteiro ganhou uma projecção que seria também alimentada pela salvaguarda do sepulcro régio. A ligação do mosteiro com a cidade e a concentração franciscana naquela área geraram uma relevância tal que até o próprio rio quis abraçar o solo consagrado. Este território ocupado por duas grandes construções dedicadas à Ordem de S. Francisco e ligadas à cidade através da ponte, estabelece, assim, o protagonismo franciscano. O flagelo das cheias do Mondego obrigou as freiras a uma atenção constante ao seu património e a alterações sistemáticas nos circuitos de circulação interna.

Não obstante as condições agrestes ao longo de séculos, as clarissas insistiram na ocupação do espaço, resistindo mesmo à possibilidade de mudança oferecida pelo rei D.Manuel I². Em carta enviada a D.João IV, a abadessa mor da instituição pedia-lhe que fizesse mudar a localização do mosteiro, longe do risco de inundação³. Este pedido interessou particularmente o monarca, que via nele uma oportunidade de glorificação do reinado, face ao anterior, de Filipe III⁴. O monarca espanhol teria sido o responsável pelo processo de canonização da Rainha D. Isabel, que se prolongou entre 1611 a 1625, nomeando-a protectora do reino⁵. Por conseguinte, D.João IV vê no pedido de construção do novo mosteiro uma motivação para extinguir as réstias lembranças filipinas, legitimando a nova dinastia⁶ e albergando sob sua

² PIMENTEL, A. F., 1999. "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio: Notas para o estudo do Mosteiro Novo de Santa Clara de Coimbra". In: *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal*. Zaragoza: Diputación Provincial, pp. 130-132.

³ SILVA, L., 2003. "A construção do novo mosteiro". In: *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. Nº 18*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 35.

⁴ FERRÃO, L., 2003. "[Não] São rosas, Senhor. Sobre as obras do claustro (1704-1760)". In: *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. Nº 18*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 41-47.

⁵ VASCONCELOS, A. d., 1894. *D. Isabel de Aragão*. Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. 617-619.

⁶ Ao mesmo tempo que se celebrava a independência de 1640, intensificava-se a conflituosa agitação interna despontada pela ascensão ao trono da Casa de Bragança. Era, portanto, imprescindível a legitimação da nova monarquia tanto interna como externamente. As campanhas construtivas da Restauração traduziram-se na aposta pelo nacionalismo, remetendo ao glorioso passado histórico português, amparado pela força divina e procurando um integralismo católico. Nascidas no seio de continuidades que se demoraram no tempo, as novidades arquitecturais da nova dinastia começam a ter destaque com a preferência bragantinista pelas igrejas de planta centralizada, de aspirações tratadistas e bélicas. GOMES, P. V., 2001. *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: A planta centralizada*. Porto: Fac. de Arquitectura da Universidade, D.L., pp. 199-201.

protecção a nova santa e padroeira do Reino de Portugal⁷, monumentalizando a grandeza e consagração do seu reinado pelo reforço da linhagem real e nacional da santa rainha⁸.

O novo mosteiro é construído numa cota mais elevada, em confronto directo com o pólo da Universidade, onde o poder régio é reforçado pela presença sistemática do brasão real, tal como acontece na entrada da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova, demarcando o patrocínio do monarca na edificação. O impacto e a monumentalidade do mosteiro na malha urbana de Santa Clara confere à paisagem um equilíbrio de complementaridade com a Alta de Coimbra, sendo já pertencente à representação iconográfica da cidade e actuando como uma espécie de polo de ligação entre as duas colinas, separadas pelo rio mas unidas pela mesma tutela⁹.

O monarca manda afixar todo o discurso político no portal da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova (1649-1696) a uma escala visível a partir da cidade de Coimbra, como estrutura comemorativa da Restauração de 1640¹⁰. O portal que é composto por duas pilastras delimitando a porta de entrada, rematadas por um espaço quadrangular preenchido pelas armas régias, enquadradas entre pilastras e volutas, terminando com uma cruz, segue a mesma tipologia iniciada no portal da igreja de S. João Baptista de Angra¹¹ (datado de 1642) e que serve o mesmo propósito comemorativo. Tal como acontece no portal da igreja da Piedade de Santarém¹² (1664-1677), desenvolvendo-se através da mesma configuração, mas notando-se uma tendência para apostar numa escala cada vez menor do brasão real, à medida que nos afastamos do marco comemorativo assinalado. Com isto, o monarca assinalava em Santa Clara a legitimação definitiva e exclusivamente portuguesa da guarda e posse do túmulo da Rainha Santa Isabel, servindo igualmente para a afirmação da nova dinastia em contraposição à antiga¹³.

⁷ FERRÃO, L., 1991. "Um Motivo Arquitectónico Emblemático". In: *I Congresso Internacional do Barroco: actas.* Porto: Reitoria da Universidade do Porto, p. 601.

⁸ PIMENTEL, A. F., 1999. "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio...", pp. 129-153.

⁹ RODRIGUES, V., 2003. "Coimbra: caracterização da margem esquerda". In: *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. Nº 18.* Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 9.

¹⁰ FERRÃO, L., 1991. "Um Motivo Arquitectónico ...", pp. 600-601.

¹¹ Construída num espaço de arrojada imposição de propósitos castelhanos, vai alimentar a glória da nova dinastia atuando como símbolo comemorativo da mesma. SERRÃO, V., 1990. *Santarém.* Lisboa: Editorial Presença, p. 64.

¹² A igreja foi construída como festejo da vitória da Batalha do Ameixial (1663) num período em que se atravessava na região um "(...) espírito de revolta antifilipina (...)" fazendo-se usar de planos centralizados de cruz grega que denuncia um gosto mais humanista não deixando de destacar no seu exterior o portal com insígnias alusivas à Restauração. SERRÃO, V., 1990. *Santarém...*, p. 64.

¹³ FERRÃO, L., 1991. "Um Motivo Arquitectónico ...", pp. 600-601.

Desta forma, embora tenha sido mão espanhola a conseguir a canonização da rainha, era agora sob construção e tutela nacional que o corpo da santa portuguesa se encontrava. Contudo, a edificação correspondente ao dormitório aparenta desenvolver-se através de um esquema quadrangular rematado por torres rectangulares angulares, que nos remete para a tipologia que António Filipe Pimentel designou de “palácio-bloco”¹⁴ e que nos chegou por casamento ideológico de arquitecturas herdadas no período filipino em Portugal, derivadas de construções como o Alcazar de Madrid, o Palácio do El Prado, o Palácio do Buen Retiro ou o Mosteiro do Escorial¹⁵.

Neste sentido, encontramos em Santa Clara-a-Nova um delicado paradoxo que se move em terrenos perigosamente movediços entre uma edificação que se quer nacional e o transparecer de influências contaminadas por tipologias arquitecturais de gosto filipino. Na realidade, aquilo a que um olho mais treinado contempla é, simplesmente, um corpo alongado rematado por duas torres angulares que assimila, na sua construção, modelos de permanências com uma complementaridade discursiva que advém de experiências anteriormente impostas e que se desenvolvem numa linha paralela¹⁶ sem nunca se articularem directamente com as apetências filipinas.

A edificação do dormitório do mosteiro de Santa Clara-a-Nova é alimentada por influências implantadas na arquitectura civil dos séculos XVII-XVIII que, retomando inspirações anteriores a 1580¹⁷, inovando modelos que se prolongam no tempo num gosto que adquire um apego sentimental de síntese de influências previamente experimentadas¹⁸, como que aniquilando as marcas contaminadas de valores adquiridos no antigo regime.

No período que é designado de “transição” por Carlos Azevedo, a casa nobre portuguesa adquire um prolongamento horizontal através de um processo evolutivo contínuo,

¹⁴ O modelo que António Filipe Pimentel chamou de “(...) *palácio-bloco* (...)” e que encontra a sua origem nos castros medievais, é caracterizado por uma edificação fechada sobre si mesma contornando um pátio central quadrangular e que veio modernizar a tipologia de palácio já existente em Itália e Espanha. Nos reinados de Carlos V e Filipe II, desenvolveu-se em Espanha uma tipologia palaciana caracterizada pelas suas torres angulares, rematadas por coruchéus pontiagudos, que se expandiu por todo o reino tornando-se símbolo da monarquia castelhana. Esta tipologia chega-nos a Portugal após 1580 e tem o seu marco materializado no Palácio Corte-Real, tornando-se símbolo dos valores trazidos pela união ibérica e modelo a seguir por parte da arquitectura seguinte que queria fazer ecoar a severidade aristocrática através da estética das construções, conjugando a “(...) *arquitectura chã lusitana* (...)” e o “(...) *desornamiento español* (...)”. PIMENTEL, A. F., 1995. “Repercussões do tema do Palácio-Bloco na arquitectura portuguesa”. In: *Sep. do VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*. Badajoz: s.n., pp. 81-94.

¹⁵ PIMENTEL, A. F., 1995. “Repercussões do tema do Palácio-Bloco ...”, p. 81.

¹⁶ PIMENTEL, A. F., 1995. “Repercussões do tema do Palácio-Bloco ...”, p. 85.

¹⁷ SILVA, L., 2003. “A construção do novo mosteiro”..., pp. 35-39.

¹⁸ CORREIA, J. E. H., 2002. *Arquitectura portuguesa: renascimento maneirismo estilo chão*. Lisboa: Presença, pp. 63-64.

desapegando-se dos loteamentos estreitos de desenvolvimento vertical da fachada e adoptando, desde a segunda metade do século XVI, uma fachada horizontalizante de estética regular e simples, de proporções simétricas e sóbrias, e que vai ao encontro dos valores desenvolvidos no designado “estilo chão” nacional¹⁹, caracterizando as casas nobres setecentistas, nessa procura de estruturas de “formas tradicionais”, estáveis e que emanem um gosto mais doméstico e conservador. Procura-se a monumentalidade através de formas maciças²⁰ e os traços militares, que estão inscritos tanto na arquitectura civil como na religiosa deste período. O uso dos torreões na arquitectura civil tem a sua raiz na torre senhorial e, posteriormente, na casa-torre medieval²¹. O elemento militar da torre materializa a autoridade régia e prolonga-se no tempo através da sua adopção por parte de uma nobreza que se queria afirmar. O emprego de torreões, que tão bem foram aplicados em Santa Clara-a-Nova, advém de tendências anteriores ao período filipino, testemunhadas no Solar dos Pinheiros (Barcelos, 1448) ou no Solar dos Távoras (Souropires, inícios do século XVI), através do esquema de duplicação de torres rematando um corpo abatido, conferindo regularidade ao conjunto e propagando-se no tempo²².

Assim, a estrutura do dormitório não ostenta valores castelhanos, apresentando, ao invés, um gosto claramente nacionalista de valores anteriores que se demoraram no tempo e que já se vinham a implantar em Portugal antes do período filipino. Segundo George Kubler, o gosto por uma estética mais austera e sóbria já se vinha a desenvolver em Portugal após o reinado de D. Manuel I e antes das actuações espanholas, defendendo que em Santa Clara-a-Nova as características espanholas desaparecem²³.

O projecto resultou magnânimo e ambicioso, o que ia contra os anseios do rei em economizar na obra. A grandiosa panorâmica do mosteiro acarreta um grande impacto cénico através do grandioso portal da igreja e da colossal estrutura correspondente ao dormitório que gritam sobre a cidade a imagem poderosa do Rei através do brasão régio e do carácter real que os dois torreões adquirem. Era a dinastia portuguesa que agora velava pelo corpo sagrado de linhagem régia nacional e que imite essa afirmação através de uma estrutura de arquitectura

¹⁹ SERRÃO, V., 1986. *História da Arte em Portugal - O Maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa, p. 134.

²⁰ AZEVEDO, C. d., 1971. *Solares portugueses ...*, p. 69.

²¹ PIMENTEL, A. F., 1995. "Repercussões do tema do Palácio-Bloco ... pp. 81-94.

²² Veja-se a título de exemplo: A Casa dos Mascarenhas (situada na Travessa da Praça, perpendicular à Rua Belém, em Lisboa, 1614), o Paço dos Arcos (em Oeiras, século XVI), a Quinta de Valflores (em Loures, século XVII), a Quinta da Forja (em Montemor-o-Velho, século XVIII), o Paço da Ribeira (em Lisboa), o Palácio de Mafra e o Paço dos Bispos-Condes de Coimbra (na Figueira-da-Foz). PIMENTEL, A. F., 1995. "Repercussões do tema do Palácio-Bloco ... pp. 81-94.

²³ KUBLER, G., 1988. *A arquitectura portuguesa chã...*, p. 158.

civil, apelando à tipologia dos anteriores palácios régios. Como lhe chamou António Filipe Pimentel, o novo mosteiro de Santa Clara é igualmente um *mosteiro-panteão* e um *mosteiro-palácio*²⁴, erguido para afirmação da restaurada dinastia sobre a cidade que acolheu o corpo do primeiro Rei da nação portuguesa²⁵.

O erguer do novo templo: os ritmos de construção do mosteiro²⁶

Atendendo ao pedido das clarissas por alvará de 12 de Dezembro de 1647, o monarca ordena a construção de um novo mosteiro longe da teimosia do rio Mondego que insistia em perturbar o antigo cenóbio²⁷. Transfere-o para um patamar mais seguro, junto à ermida de Nossa Senhora da Esperança, e encarrega o conde de Cantanhede, D. António Luiz de Menezes, de supervisionar as obras²⁸. A construção foi monetariamente custeada pela coroa e, muito embora fosse uma construção régia, não transparece extravagância ou luxo, naturalmente devido às consequências do período da Restauração que o país estava a viver²⁹. Como refere o monarca: “(...)que se faça como convém ao serviço de nosso Senhor e não aja nisto superfluidades gastos nem despesas de que Deus se não servira nem o aperto das guerras do tempo presente o permitem(...)”³⁰. Contudo, não deixa de ter impresso os símbolos régios como marca de poder, centrando todo o discurso político no portal da igreja³¹.

Só dois anos depois é que se lança a primeira pedra para o futuro mosteiro, que se iria basear na planta de Frei João Turriano³². Os planos do frade foram respeitados quase na íntegra ao

²⁴ Ensaia-se em Santa Clara-a-Nova uma tipologia que iria proliferar mais tarde no mosteiro-palácio de Mafra.

²⁵ PIMENTEL, A. F., 1999. "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio... pp. 136-137.

²⁶ Sobre o estudo da construção do mosteiro de Santa Clara-a-Nova: SILVA, L., 2003. "A construção do novo mosteiro"... pp. 35-39. E mais concretamente sobre o claustro do mesmo cenóbio: FERRÃO, L., 2003. "[Não] São rosas, Senhor...", pp. 41-47.

²⁷ Mais do que a atenção com as condições de vida das clarissas, o rei fez questão de sublinhar também a sua preocupação com o estado da padroeira do reino: “(...) grande perigo e perda das vidas das Religiosas que o abitão, alem de outra ele muta e notável fonderação, como he a da sepultura da St^a Raynha Santa Isabel que esta enterrada no corpo do dito convento de Santa Clara (...)”, em A.U.C., 1648-1724. "Registo Do Alvara De sua Magestade Para o novo Mosteiro de S. Clara". In: *Fazenda - Mosteiro de Santa Clara: "Registo dos papéis pertencentes ao novo mosteiro..."* (Alvarás, nomeações, vendas, obras). 1V-1^oE-10-2: n^o 51.

²⁸ VASCONCELOS, A. d., 1894. *D. Isabel de Aragão...*, p. 498.

²⁹ SILVA, L., 2003. "A construção do novo mosteiro"... p. 35.

³⁰ A.U.C., 1648-1724. "Registo Do Alvara De sua Magestade Para o novo Mosteiro de S. Clara". In: *Fazenda - Mosteiro de Santa Clara: "Registo dos papéis pertencentes ao novo mosteiro..."* (Alvarás, nomeações, vendas, obras). 1V-1^oE-10-2: n^o 51.

³¹ FERRÃO, L., 1991. "Um Motivo Arquitectónico ...", p. 600.

³² VASCONCELOS, A. d., 1894. *D. Isabel de Aragão...*, p. 499.

longo da demorosa obra³³. Seguindo as instruções de D. João IV: “(...) *Fara o ditto Padre Frey João Turriano*³⁴ *a traça para o ditto mosteiro no sitio que parecer mais conveniente. (...) Que a Capella Mor da Igreja se fassa com toda a sumptusidade porque he de servir para sepulturas dos Reys que nella se quizerem sepultar (...) acomodando o da Raynha Santa Izabel no mais superior lugar. Quer mais o ditto senhor que se fassam huns passos*³⁵ *acomodados junto do ditto mosteiro para huma Raynha ou Infanta que nelles se quizer recolher, que tenham serventia para dentro do ditto mosteiro e tribunas para a capella mayor. (...) Todas as oficinas hão de ser abobadadas (...)*”³⁶.

Ao longo da construção, o mosteiro viu entrar e sair diversas mãos qualificadas. Em 1649, mas ainda sob ordens de Frei João Turriano, Domingos de Freitas assina contrato como mestre-de-obras e, um ano depois, assina outro para a construção do primeiro aqueduto do mosteiro. Após a sua morte, Pedro de Freitas, seu irmão, continua o seu trabalho³⁷. Em 17 de Junho de 1663, Francisco Rodrigues e Manuel Rodrigues Velozo estão à frente dos trabalhos³⁸. Segue-lhes Manuel Sugeciro, que assina escritura em 16 de Abril de 1685. Mateus do Couto³⁹, arquitecto e engenheiro do rei, desloca-se a Coimbra por várias vezes, para assegurar e medir a evolução dos trabalhos do mosteiro. Depois da direcção de Frei João Turriano, que conseguiu finalizar a intenção prioritária do novo mosteiro, foi Mateus do

³³ SILVA, L., 2003. "A construção do novo mosteiro" ..., p. 35.

³⁴ Frei João Turriano nasceu em 1610 e foi filho de arquitecto e engenheiro militar, o italiano Leonardo Turriano. Com 19 anos ingressa na ordem beneditina, tomando o hábito a 29 de Novembro de 1629. Estudou matemática, desenho, arquitectura e engenharia militar. Na Universidade de Coimbra foi lente de matemática e engenheiro-mor de D. João IV. Da sua autoria são a fortaleza da Cabeça Secca (iniciada em 1646); a traça da capela-mor das Sés de Viseu e Leiria; e por variadas obras conventuais, entre as quais o dormitório e hospedarias do mosteiro beneditino de Semide; o novo dormitório de Alcobaça; o das Inglezinhas de Lisboa; o de Odivelas; o da Estrela; o de Travanca; a igreja nova de Santo Tirso; o mosteiro de Lisboa, ... A execução da planta de Santa Clara-a-Nova “(...) e os outros seus possíveis trabalhos no campo da architectura não militar demonstram bem o papel que os engenheiros militares desempenharam na architectura portuguesa nos séculos XVII e XVIII (...)”, dir. PEREIRA, José Fernandes; coord. PEREIRA, Paulo; fot. PALMA, Manuel, 1989. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, p. 504. Ainda sobre este arquitecto: ABREU, S. M., 2003. "Livros e saber prático e saber prático de um arquitecto do século XVII: a biblioteca de Fr. João Turriano e o mosteiro novo de Santa Clara em Coimbra". In: *Ciências e Técnicas do Património: Revista da Faculdade de Letras do Porto. I série, vol. 2*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, pp. 803-822; coord. por VITERBO, Sousa, 1922. *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, pp. 144-145.

³⁵ Pensa-se que os Paços correspondem à estrutura que se desenvolve fora de muros e que tem acesso directo à sacristia do mosteiro.

³⁶ SILVA, L., 2003. "A construção do novo mosteiro" ..., p. 35.

³⁷ SILVA, L., 2003. "A construção do novo mosteiro" ..., p. 36.

³⁸ Segundo Luísa Silva, estes dois mestres são os primeiros oriundos de Coimbra, sendo que, os anteriores, provinham da capital.

³⁹ Mateus do Couto iniciara o seu percurso profissional em 1647, numa altura em que se difundiam as campanhas da pós-Restauração. Seguindo as pisadas de seu tio (o arquitecto régio, civil e militar com o mesmo nome), foi nomeado em 1669 arquitecto de Santa Engrácia. Trabalhou em diversas obras na zona de Lisboa e Alentejo, sendo autor também de trabalhos em retábulos e tribunas. dir. PEREIRA, José Fernandes; coord. PEREIRA, Paulo; fot. PALMA, Manuel, 1989. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*..., p. 142.

Couto a quem coube prosseguir a grandiosa obra. Desta forma, a planta originária de Frei João Turriano sofre alterações para responder melhor às exigências estilísticas da época, procurando algo mais “agitado” e “marcante”, distante das ideologias que proliferavam a quando da execução da planta original. Durante dez anos, Manuel Sugeciro encontra-se no mosteiro como mestre-de-obras, tido assinado escritura em 16 de Abril de 1685. Em 1692, contractam-se os mestres imaginários António Gomes e Domingos Nunes para a execução de onze retábulos e Domingos Lopes para o retábulo da capela-mor. Sob o comando de Manuel Sugeciro, prosseguiram-se os trabalhos dos retábulos da igreja que teriam de respeitar a traça de Mateus do Couto. A igreja e o portal adjacente encontravam-se concluídos em 1696. Em 1722, Manuel Caldeira e Gaspar Ferreira tornam-se os novos mestres-de-obras, por escritura de 30 de Setembro⁴⁰.

A construção do claustro só se executa após a conclusão do espaço da igreja sendo datado de 1700 a primeira referência sobre a sua necessidade e de 24 de Agosto de 1704 a ordem da medição da obra, constando que o Marquês do Alegrete determinou a Manuel do Couto⁴¹ a execução da sua planta. Segundo os registos de medição analisados por Leonor Ferrão, em 3 de Abril de 1709 já se teria colocado o pavimento do sobre-claustro, em 1 de Outubro de 1713 a conclusão de duas alas e em 5 de Agosto de 1717 já se encontrava em execução uma terceira ala. Note-se que, ao longo da construção do mosteiro, a vigilância régia intervém sempre na supervisão das obras. Após a morte de Manuel do Couto, em 1733, as obras tomam um ritmo vagaroso durante, aproximadamente, vinte anos. Como refere Leonor Ferrão, este corte na dinâmica da construção pode advir da convergência de pessoal qualificado em torno das obras do Palácio de Mafra, provocando fragilidades na estrutura que conduziram a alguns desmoronamentos, como é o caso, ainda durante a direcção de Mateus do Couto, do refeitório, em 18 de Julho de 1696; e da ala do claustro do lado do olival, em 1734, sofrendo ordem de demolição um ano depois. Em 1737, na sequência destes acontecimentos, é incumbido ao arquitecto Custódio Vieira a reedificação da planta de forma a fortalecer a débil construção⁴².

No mesmo ano, e após a sua nomeação como arquitecto dos Paços Reais de Sintra, Almeirim, Salvaterra, Mosteiro da Batalha e da província do Alentejo, a 13 de Abril, dirigiu-se ao

⁴⁰ SILVA, L., 2003. "A construção do novo mosteiro"..., pp. 36-37.

⁴¹ Seguindo as pisadas de seu padrinho Mateus do Couto (que vem mais tarde a substituir), Manuel do Couto inicia o seu percurso de aprendiz de arquitectura civil em 1683, contudo, o rumo da sua jornada acaba por seguir linhas de arquitectura militar. Ao mesmo tempo que colaborava na empreitada de Santa Clara-a-Nova, participava nas Obras Gerais da Universidade de Coimbra. dir. PEREIRA, José Fernandes; coord. PEREIRA, Paulo; fot. PALMA, Manuel, 1989. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*..., p. 142.

⁴² FERRÃO, L., 2003. "[Não] São rosas, Senhor...", p. 43.

mosteiro para averiguar o progresso da construção, elaborando, a 30 de Junho, a medição relativa aos trabalhos desenvolvidos até então. Em 22 de Setembro de 1738, é aprovado o novo projecto que implicaria actualizações estéticas, como o arredondamento dos cantos⁴³, enobrecidos por nichos e tabelas, que adquirem na sua base uma fonte encimada por dois golfinhos com caudas entrelaçadas e um búzio; no piso térreo, entaiparam-se as janelas que alternavam com os arcos de volta perfeita e, no seu lugar, empregaram para cada nembo, um par de colunas dóricas que emolduram duas tabelas simétricas com motivo circular saliente no centro; no que toca ao segundo piso, as janelas do projecto de Manuel do Couto foram mantidas acrescentando-se “guardas em pedraria rendilhada”⁴⁴.

Carlos Mardel⁴⁵ vem substituir Custódio Vieira após a sua morte em 24 de Abril de 1744. Como é costume, executa uma certidão de medição em 18 de Novembro de 1744 e, com esta, apresenta o seu parecer técnico que vai ao encontro de novas actualizações no projecto, focadas essencialmente no segundo piso e remate do claustro, no mesmo intuito do planeamento equilibrado entre o reforço das estruturas e a aplicação prudente do ornamento. São da sua responsabilidade os templetos com nichos que alternam com as janelas, as gárgulas, a platibanda de remate, da mesma estética que as varandas do segundo piso, e os pináculos que acentuam o ritmo dado pelo alinhamento das colunas⁴⁶. O claustro encerra o percurso de obras com Carlos Mardel em 1760, segundo certidão de 12 de Fevereiro, e só não se prolonga após a sua morte porque é chumbada a colocação de uma quinta fonte⁴⁷, em 23 de Dezembro de 1773, continuando-se, contudo, os trabalhos de encanamento de água aos quatro chafarizes do claustro⁴⁸.

Como alerta Leonor Ferrão, os 60 anos em torno da construção do claustro do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova resultam de uma obra de singular unidade, pese embora as suas diversas

⁴³ O resultado acabado do claustro de Santa Clara-a-Nova explora o uso interrupto do seu modelo compositivo exemplarmente conseguido através do arredondamento dos cantos, aproximando-se a uma forma perfeita na repetição infinita da sua matriz.

⁴⁴ FERRÃO, L., 2003. “[Não] São rosas, Senhor...”, p. 44.

⁴⁵ O arquitecto Carlos Mardel chegara a Portugal com o objectivo de trabalhar como engenheiro das Águas Livres. O seu notável trabalho fez com que sucedesse a Custódio Vieira em 1747, atingindo a categoria de arquitecto dos Paços Reais e Alentejo. Dois anos depois fora nomeado arquitecto das Ordens Militares e, em 1751, coronel engenheiro. Executa diversas obras ao nível do abastecimento de águas, arquitectura civil e, com menos frequências, arquitectura religiosa (como a portaria e claustro de Santa Clara-a-Nova). Colaborou também no reerguer da Lisboa pós 1755. dir. PEREIRA, José Fernandes; coord. PEREIRA, Paulo; fot. PALMA, Manuel, 1989. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal...*, pp. 280-283.

⁴⁶ FERRÃO, L., 2003. “[Não] São rosas, Senhor...”, p. 44.

⁴⁷ Segundo Leonor Ferrão, a reprovação deste elemento mostra-se infeliz. A autora refere que a inclusão de uma quinta fonte, como estava previsto, ia ao encontro do simbolismo das cinco chagas de Jesus Cristo e do sangue acolhido no “Santo Graal”, materializadas através da “fons vitae”, fonte central de onde brotam quatro rios em direcções diferente. FERRÃO, L., 2003. “[Não] São rosas, Senhor...”, pp. 45 e 47.

⁴⁸ FERRÃO, L., 2003. “[Não] São rosas, Senhor...”, p. 45.

reformulações. Apesar disso, soube adaptar as estéticas vigentes ao longo da sua construção tal como os modelos barrocos souberam ajustar-se à arquitectura do século XVIII em Coimbra⁴⁹, resultando num original espaço que bebe influências de projectos anteriormente credenciados, como o claustro de D. João III (no Convento de Cristo, em Tomar) e do Colégio da Sapiência (em Coimbra)⁵⁰.

O uso corrente dos mecanismos estéticos ondulantes, adaptados ao claustro, prolongaram-se nas construções posteriores do mosteiro. A construção da portaria remonta a 1761, após ordem de 20 de Outubro dirigida a Gaspar Ferreira⁵¹ para seguir os planos assinados por Carlos Mardel⁵². Após a sua morte, em 1762, a obra pára para se executarem as devidas certidões de medição que se executam um ano depois⁵³. A obra só retoma em 1768 com a orientação de Domingos Moreira Meireles, tendo ainda trabalhado nesta a mão de Luis Teotónio Chama, em 1768 e 1769, e dada por concluída em 1770⁵⁴.

Como qualquer edificação, as intervenções de manutenção são trabalhos constantes e necessários. Desta forma, o mosteiro continua a sofrer agitações após 1770, como é o caso do processo de encanamento de águas até aos quatro chafarizes do claustro, como já referido. A demora na conclusão da obra acontece pois esta era uma obra régia e, por isso, acompanhou as alterações económico-sociais da época⁵⁵.

A partir de 1834, por decreto de 28 de Maio, deu-se a extinção de todos os conventos e casas religiosas das ordens regulares⁵⁶. Sendo que, em mosteiros femininos, este só se extinguiu aquando da morte da última freira. No caso do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, só irá acontecer em Março de 1886, passando para os domínios da Congregação de S. José de Cluny com o objectivo de se montar um colégio missionário, ficando destinado à Confraria da Rainha Santa as hospedarias e a casa do capelão, e a igreja ficaria para uso comum. Em 1910,

⁴⁹ CRAVEIRO, M. d. L., 1996. "A Segunda Metade do Século XVIII em Coimbra - Tradição e Inovação no Discurso Arquitectónico". In: *Oficinas Regionais. VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*. Tomar: Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar, p. 509.

⁵⁰ FERRÃO, L., 2003. "[Não] São rosas, Senhor...", p. 45.

⁵¹ Gaspar Ferreira surge em 1718 como mestre-de-obras na Universidade de Coimbra. Executa trabalhos como arquitecto, construtor, entalhador e tracista de diversas edificações na mesma cidade, entre as quais a actual Biblioteca Joanina. dir. PEREIRA, José Fernandes; coord. PEREIRA, Paulo; fot. PALMA, Manuel, 1989. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal...*, pp. 187-188.

⁵² CORREIA, V., 1947. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra...*, p. 75.

⁵³ CRAVEIRO, M. d. L., 1996. "A Segunda Metade do Século XVIII em Coimbra ...", p. 511.

⁵⁴ CRAVEIRO, M. d. L., 1996. "A Segunda Metade do Século XVIII em Coimbra ...", p. 512.

⁵⁵ SILVA, L., 2003. "A construção do novo mosteiro"..., pp 36-38.

⁵⁶ VASCONCELOS, A. d., 1894. *D. Isabel de Aragão...*, p. 518.

o colégio missionário é extinto e o claustro, os coros e o templo transferem-se para a guarda da confraria, sendo que a zona conventual foi ocupada por um regimento do exército⁵⁷.

A construção do novo mosteiro de Santa Clara prolongou-se no tempo. Uma urgente edificação de uma obra de tamanha envergadura está sujeita a diversas circunstâncias ao longo da sua elaboração. Mesmo assim, correspondeu na perfeição à sua função inicial. Em momento algum, o poder régio se desligou do desenvolvimento da construção que mandou edificar e que serviria um propósito que beneficiava as aspirações do rei. Os arquitectos por detrás da obra, pertenciam ao circuito régio, com importante ligação à Universidade de Coimbra. A construção acompanhou a evolução das circunstâncias políticas, económicas e sociais da coroa, como as guerras e a escassez do poder de investimento monetário que se faziam sentir. Desta forma, as obras do mosteiro de Santa Clara-a-Nova atrasaram mas, mesmo assim, cumpriram rapidamente o objectivo de recolher as religiosas e salvaguardar o túmulo da Rainha Santa Isabel⁵⁸.

⁵⁷ CORREIA, V., 1947. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra...*, p. 76.

⁵⁸ SILVA, L., 2003. "A construção do novo mosteiro"..., p. 38.

2. A igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova

Uma síntese de permanências nacionais

“(…)Santa Clara-a-Nova reúne muitas das mais características tendências nacionais da arquitectura portuguesa posterior a 1500. (...)” (KUBLER, 1988, p. 158)

Correspondendo à tipologia construtiva usualmente aplicada para mosteiros femininos, a igreja de Santa Clara-a-Nova é composta por uma única nave que funciona como elo de ligação entre os coros e a cabeceira da igreja, sendo a entrada dos fiéis feita na lateral oriental. Foi construída entre 1649-1696⁵⁹ e projectada pela mão de frei João Turriano⁶⁰ e, posteriormente, orientada por Mateus do Couto⁶¹.

A planta apresenta, assim, uma igreja de nave única composta a sul pela cabeceira, sacristia e corredores circundantes⁶² e, a norte, pela extensão referente aos coros, ocupando uma área idêntica à da nave e desenvolvendo-se em dois pisos, sendo o piso inferior organizado como uma igreja de três naves. As paredes que circundam a nave e os coros da igreja têm mais de

⁵⁹ GONÇALVES, A. N. e. C. V., 1947. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, p. 75.

⁶⁰ D. João IV encarrega o engenheiro-mor do Reino (subsequentemente é lente de matemática da Universidade de Coimbra) de executar o projecto para o novo mosteiro. SILVA, L., 2003. "A construção do novo mosteiro". In: *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. Nº 18*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 35.

Segundo Leonor Ferrão, o frade beneditino viu a sua planta ser executada nos iniciais dezanove anos sendo posteriormente transferida para as mãos de Mateus do Couto. FERRÃO, L., 2003. "[Não] São rosas, Senhor. Sobre as obras do claustro (1704-1760)". In: *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. Nº 18*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 41.

⁶¹ Mateus do Couto veio substituir Frei João Turriano no seu cargo de “(...) arquitecto e engenheiro do rei (...)”, executando várias medições aos trabalhos que já se iam desenrolando no novo mosteiro, sendo que já se teriam iniciado as obras da igreja e sacristia em 1677, segundo medição feita, dando conta da conclusão do dormitório, cozinha e refeitório. SILVA, L., 2003. "A construção do novo mosteiro"..., p. 36.

Pode-se dizer que os trabalhos da igreja só se iniciaram após a conclusão das dependências mais urgentes e que correspondem ao período temporal em que o arquitecto Mateus do Couto esteve à frente do projecto.

Apesar de seguir a planta de Frei João Turriano, foi-lhe expressamente incumbida a traça das abóbadas e do portal da igreja. FERRÃO, L., 2003. "[Não] São rosas, Senhor..., pp. 41-42.

⁶² “Estes corredores a rodear a capela-mor tornaram-se solução característica da arquitectura portuguesa da Restauração.” KUBLER, G., 1988. *A arquitectura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*. Lisboa: Vega, D.L., p. 157.

As medidas saídas do Concílio de Trento, que vieram intensificar as que já vinham a ser experimentadas desde as reformas implementadas por D. Manuel em Portugal nos conventos femininos, accionadas pelo Concílio de Latrão (1513-14), reflectiram-se nessa estratégia da sacristia com acesso directo ao exterior e corredores a rodear a capela-mor no sentido de interditar o acesso dos sacerdotes ao interior do espaço monacal. GOMES, P. V., 2000. *As igrejas conventuais de freiras carmelitas descalças em Portugal e algumas notas sobre arquitectura de igrejas de freiras*. Porto, p. 95; e GOMES, P. V., 2002. "A Fachada Pseudo-Frontal nas Igrejas Monásticas Femininas Portuguesas". In: *Conversas à volta dos conventos*. Évora: Casa do Sul Editora, D.L., pp. 231-232.

três metros de espessura, assemelhando-se a uma estrutura militar⁶³. Este tipo de arquitectura robusta e de cariz bélico transmite um sentido de protecção e clausura personificando-se num gigante cofre relicário para protecção e guarda do túmulo da Rainha Santa Isabel.

O esquema da nave apresenta uma organização próxima de um duplo quadrado, com recinto abatido, remetendo para o conjunto de cinco igrejas do século XVI que Paulo Varela Gomes identifica como partilhando a mesma planta de motivo quadrangular e diferença entre as cotas da nave e capela-mor⁶⁴. A nave ocupa uma extensão de 14 metros de largura, 27,5 metros de comprimento e 25 metros de altura, rematada por abóbada de berço. George Kubler constrói um paralelo, através da aproximação da altura com o comprimento do espaço da igreja, com a nave de Santo Antão em Lisboa (1613-53), formando um particular módulo colossal⁶⁵. O autor faz também a ligação com os confessionários embutidos na parede poente com a mesma estratégia registada na igreja dos Jerónimos em Belém (século XVI)⁶⁶.

De frente para a cidade de Coimbra, prolonga-se por 90 metros de comprimento a única fachada da igreja, dando a ilusão de ser composta por uma nave gigantesca. Contudo, o que vemos no exterior corresponde à nave, coros, cabeceira e sacristia da igreja e não a um espaço unitário. Essa extensão apresenta ritmos distintos conferidos através do uso e ausência de pilastras e janelas⁶⁷. O exterior da secção correspondente aos coros é de linguagem simples, apresentando dois registos de cinco vãos rectangulares, designadamente as janelas do coro alto e do coro baixo. A da nave da igreja é destacada pela aplicação rítmica de pilastras, desenvolvendo-se em duas alturas, sendo a inferior rasgada a meio pelo imponente portal e a superior aberta por cinco janelas correspondentes aos tramos da igreja, com intervalos iguais entre si. As seis pilastras intervalam-se com os vãos num espaçamento simétrico a igual distância com a excepção das duas pilastras centrais que limitam a perturbação arquitectural do portal⁶⁸, dando a percepção de se encontrarem desalinhas com os vãos superiores. Este desalinho “(...) *maneirista* (...)”, como refere José Eduardo Horta Correia, entre vãos e

⁶³ KUBLER, G., 1988. *A arquitectura portuguesa chã...*, p. 157.

⁶⁴ As cinco igrejas apontadas são: S. Vicente de Évora, Santa Maria de Estremoz, Misericórdia de Santarém, Santa Catarina dos Livreiros de Lisboa e a Sala dos Reis de Alcobaça. GOMES, P. V., 2001. *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: A planta centralizada*. Porto: Fac. de Arquitectura da Universidade, D.L., p. 46.

⁶⁵ KUBLER, G., 1988. *A arquitectura portuguesa chã...*, p. 157.

⁶⁶ KUBLER, G., 1988. *A arquitectura portuguesa chã...*, p. 157.

⁶⁷ O jogo entre pilastras e janelas irá aparecer também mais tarde na fachada do Mosteiro de Arouca (1704-1718). KUBLER, G., 1988. *A arquitectura portuguesa chã...*, pp. 159-160.

⁶⁸ O eixo central na fachada conferido pelo portal e alinhamento das pilastras remete-nos para a ilusão de uma fachada frontal, levando Paulo Varela Gomes a designá-la como *fachada pseudo-frontal*. GOMES, P. V., 2002. "A Fachada Pseudo-Frontal nas Igrejas Monásticas Femininas Portuguesas". In: *Conversas à volta dos conventos*. Évora: Casa do Sul Editora, D.L., pp. 229-242.

pilastras já havia sido experimentado no Convento de Santa Helena do Monte Calvário em Évora (século XVI), por Afonso Álvares⁶⁹, e em tantos outros exemplos da arquitectura portuguesa. Do mesmo modo, o distanciamento entre as pilastras adquire paralelo com o ritmo do claustro de Diogo de Torralva no Convento de Cristo em Tomar (século XVI), como alerta George Kubler, na alternância entre os espaçamentos das pilastras⁷⁰.

A zona da capela-mor encontra-se como prolongamento a sul do ritmo da fachada da nave embora numa composição mais baixa. Nesta, abrem-se quatro vãos delimitados por cinco pilastras que se repetem num registo rebaixado correspondendo ao corredor que liga a igreja à sacristia e que circunda a capela-mor. Apesar da única nave da igreja transmitir internamente uma sensação de um núcleo unitário sóbrio com uma cobertura de grande amplitude, a sua grandiosidade não ofusca a altivez e imponência do altar que se eleva sobre a igreja através de mecanismos visuais.

O interior da nave, de grande monumentalidade estrutural, faz a transição das paredes laterais para a abóboda, através de uma arquitrave que vai unificar todo o corpo, rasgando-se vãos no registo superior que iluminam o interior da igreja. Apresenta uma tipologia de “nave salão”, como a da igreja de S. Roque de Lisboa e que mais tarde vai influenciar igrejas como a do seminário jesuíta de Santarém (iniciada em 1675), a de Nossa Senhora do Cabo de Espichel (1701-1707) e a do Mosteiro de Arouca (1704-1718) prolongando-se, afinal, este sentido espacial em cronologias muito posteriores. A sua cobertura em abóboda de berço de caixotões vai ao encontro de modelos que lhe são próximos como a abóboda da igreja de Nossa Senhora da Graça (1555), do Colégio de Jesus (iniciado em 1598) ou na generalidade das igrejas colegiais de Coimbra, entre outros mais afastados temporal e geograficamente. O esquema da cobertura ultrapassa o arco de volta perfeita da cabeceira, encimado por três vitrais alusivos à Rainha Santa Isabel, e prolonga-se para a capela-mor, encontrando-se policromada nesse espaço. O altar-mor situa-se num patamar elevado, acedido por uma escadaria central, obrigando o espectador a levantar o olhar para o altar e conferindo a ilusão de altura que a capela não tem face à nave. O recinto dos fiéis é posicionado num patamar um a dois degraus abaixo do corredor que circunda toda a nave e que percorre as capelas circundantes, tal como já vinha a acontecer na igreja de S. Roque em Lisboa (1567-1586)⁷¹. A delimitar o recinto rebaixado da nave estende-se uma grade de pau preto. Ao fundo da igreja, desenvolvem-se o

⁶⁹ CORREIA, J. E. H., 2002. *Arquitectura portuguesa: renascimento maneirismo estilo chão*. Lisboa: Presença, p. 66.

⁷⁰ KUBLER, G., 1988. *A arquitectura portuguesa chã...*, p. 157.

⁷¹ KUBLER, G., 1988. *A arquitectura portuguesa chã...*, p. 157.

coro alto e o coro baixo separados por uma parede com três divisórias em ferro, duas para os coros e uma para um altar de dupla face. A igreja possui também dois púlpitos, um junto à divisória dos coros (do século XVIII) e outro a meio da nave, tal como duas pias de água benta junto à porta.

Em suma, a ânsia do rei na legitimação definitivamente portuguesa da posse do sepulcro régio e na afirmação da nova dinastia alastrou-se não só ao portal e dormitório mas também à estrutura arquitectural de toda a igreja, que absorveu uma síntese de influências nacionais. Muito embora estes modelos de tendências italianizantes já se tenham entranhado no contexto português, a arquitectura da Restauração não nasce isolada e funde em Santa Clara uma comunhão de continuidades condensadas no panteão que glorifica a Rainha D. Isabel. Contudo, como pôde George Kubler afirmar que a igreja de Santa Clara-a-Nova está isenta de contaminações espanholas⁷² se ela se ergue para veneração de uma Santa de sangue aragonês?

O envolvente calor da talha

A campanha política difundida na composição arquitectural do novo mosteiro de Santa Clara prolonga-se também no seu programa decorativo interno que acompanhou as novas exigências devocionais. O interior das grossas paredes de Santa Clara-a-Nova é aquecido pelo calor da talha e da decoração que veste a igreja. A fria sobriedade e simplicidade da estrutura da nave é agitada internamente através dos retábulos que se encaixam entre as pilastras da igreja e que circundam toda a nave. O esplendor de luz dourada é acompanhado de relevos e telas compondo a narrativa litúrgica da igreja. Neste sentido, a nave é decorada, num registo inferior, por treze retábulos (dois colaterais e onze laterais) circundando a nave e por um painel, da mesma composição, sobre a porta de entrada. No registo superior, quatro grandes telas do século XVIII⁷³ marcam os quatro cantos da estrutura, correspondendo aos quatro Padres da Igreja. Ao fundo da igreja, na parede de separação dos coros, encontramos dois retábulos sem altar que coroam dois túmulos correspondendo ao da neta da Rainha Santa⁷⁴, a

⁷² O autor defende que “(...) em Santa Clara-a-Nova de Coimbra desaparecem todas as características espanholas. O respeito espanhol pelas fórmulas académicas italianas nunca orientou o risco da igreja coimbrã. (...)” KUBLER, G., 1988. *A arquitectura portuguesa chã...*, p. 158.

⁷³ De molduras douradas por Gabriel Ferreira e António Vidal, por contrato de 20 de Março de 1737. CORREIA, V., 1947. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra...*, p. 78.

⁷⁴ O túmulo foi feito ao mesmo tempo e à semelhança do da sua avó, embora numa escala mais pequena. Na tampa, posta em oração, a figura feminina coroada encontra-se acompanhada de 3 leões, aos seus pés, 2 anjos

Infanta D. Isabel, no lado do evangelho, e do lado da epístola encontra jacente uma “*senhora da dinastia de Aviz*”⁷⁵. Entre estes, erguem-se as duas grades de ferro dos coros, separadas por uma tela a óleo do século XVII correspondendo a “*(...) Santa Clara pondo em fuga a soldadesca (...)*”⁷⁶. Rematando tudo isto, o retábulo gémeo do coro alto vigia a igreja e os coros em simultâneo.

Na face oposta encontra-se a capela-mor num brilho ofuscante. Desenvolvendo-se numa estrutura mais estreita e de semelhante composição da da nave, é composta pelo altar-mor, num patamar mais elevado que o nível da igreja, e rodeada de telas do século XVIII, por baixo das aberturas dos vãos de cada tramo, correspondendo, no lado do evangelho, à cena da Rainha Santa tomando o hábito de clarissa, à de S. Francisco dando a regra da segunda ordem e à da morte de Santa Isabel; do lado da epístola, encontramos a transladação das relíquias do antigo mosteiro, S. Francisco recebendo o jubileu da Purciúncula e D. Pedro II beijando a mão do corpo sagrado da Rainha Santa Isabel. Por baixo destas, e do mesmo período, quatro telas dos evangelistas com molduras lobuladas.

O retábulo do altar-mor está assente sobre um embasamento constituído por mesa de altar e sacrário, seguido por uma imagem de vulto da Rainha Santa Isabel (da autoria de Teixeira Lopes) e por uma funda tribuna contendo o túmulo de prata da Rainha Santa, em exposição no interior de uma câmara dourada de caixotões e parede de vidro, e o grandioso trono eucarístico. A enquadrar tudo isto, erguem-se três arcos de colunas torsas, decoradas por folhagem, parras de uvas e fénixes, rematadas pelo escudo régio que se sobrepõe às arquivoltas do retábulo e fecha toda a composição. De cada lado da câmara, dois nichos sustentam a imagem de S. Francisco, do lado do evangelho, e de Santa Clara, do lado da epístola.

O aspecto inovador da igreja reside na singular composição retabular do esquema narrativo da nave. Os 14 retábulos seguem todos a mesma composição dada por Mateus do Couto⁷⁷,

amparando-a e 2 anjos sustentando-lhe o docel. A decorar o resto da tampa do túmulo, distribuem-se os correspondentes escudos heráldicos. Velando pela figura, um grupo de 14 santas circundam as laterais da arca, sendo que na face frontal encontra-se a Virgem com o menino, acompanhada de 2 anjos de cada lado. CORREIA, V., 1947. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra...*, p. 84.

⁷⁵ De composição mais simples, sustenta uma figura feminina estendida sobre a tampa, com o hábito de clarissa e acompanhada por dois anjos. Em cada frontal erguem-se dois braços, um na cabeceira e outro a seus pés. Virgílio Correia data o túmulo de 1450 onde lhe fora esculpidos “*(...) dois padrões de brocado do séc. XV (...)*”. Alerta também para as possíveis identificações: a do dr. Joaquim Martins Teixeira de Carvalho que defende tratar-se de D. Catarina, filha do infante de D. Pedro; e a de Braamcamp Freire que afirma ter sido executada para D. Isabel de Aragão. CORREIA, V., 1947. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra...*, p. 84.

⁷⁶ CORREIA, V., 1947. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra...*, p. 78.

⁷⁷ BORGES, N. C., 2003. “A talha”..., p. 70.

ajustando-se ao arco das capelas-nicho e enquadrando um baixo-relevo envolvendo-o por colunas torsas coríntias revestidas de folhagem, parras de uvas, querubins e fénixes, entablamento com mísulas, rematados com uma edícula rectangular com um motivo oval no centro. Toda a decoração é baseada em folhagens de acanto, volutas, cabeças de anjo, etc ... Os retábulos que compõem a nave distribuem-se ao longo da mesma: 9 laterais, encaixando-se entre as pilastras da igreja; 2 colaterais; 2 sem altar, paralelamente aos colaterais; e 1 painel da mesma composição sobre a porta de entrada.

Os baixo-relevos apresentam um grande sentido de movimento, através de corpos ondulantes, diagonais e panejamentos flutuantes e são pintados sobre folha de ouro, em cores suaves. Os seus imaginários e entalhadores, António Gomes e Domingos Nunes (que também efectuam obras no Porto e Aveiro⁷⁸), assinaram contrato em 28 de Outubro de 1692⁷⁹. Segundo expresso em contrato, comprometem-se a executar dois retábulo colaterais (o de S. João Baptista, a baptizar Cristo; e o de S. João Evangelista, onde ministra a comunhão à virgem) e nove laterais, sendo que cinco seriam distribuídos do lado da epístola (Estigmatização de S. Francisco; aparição do menino a Santo António; Rainha Santa Isabel distribui rosas aos canteiros; S.Luis, bispo de Tolosa, salva D.Dinis de um urso; e S.João Capristano recebendo o cálice de Nossa Senhora) e os outros quatro do lado do evangelho (Imaculada Senhora da Conceição; Cristo a dar o poder das chaves a S.Pedro; S.Bartolomeu a entregar na portaria de Santa Clara a antífona "*Stella Coeli*"; e Santa Catarina de Bolonha a receber o habito das mãos do papa)⁸⁰. É provável que, posteriormente tenham sido encomendados os 3 painéis que faltam e que não constam em contrato (identificados por Nelson Correia Borges como: a aparição de Santo António a Santa Teresa, que se encontra por cima da porta, e os que ladeiam a separação para os coros, nomeadamente o Milagre das Rosas, do lado do evangelho, e o papa Gregório IX visitando o cadáver de São Francisco)⁸¹, visto que os processos de decoração da igreja se prolongaram até ao século XIX⁸².

⁷⁸ BORGES, N. C., s.d. *A Arte nas Festas do Casamento de D.Pedro II: Lisboa, 1687*. Porto: Paisagem Editora, p. 82.

⁷⁹ BORGES, N. C., 2003. "A talha" ..., p. 70.

⁸⁰ BRANDÃO, D. d. P., 1984. *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação*. Porto: Diocese do Porto, p. 754.

⁸¹ BORGES, N. C., 2003. "A talha" ..., p. 71.

⁸² S.I.P.A., 2003. *Mosteiro de Santa Clara-a-Nova / Mosteiro de Santa Isabel / Santuário da Rainha Santa Isabel*. [Online]

Available at: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2678 [Acedido em 27 Janeiro 2015].

Sabe-se que a quando da conclusão da igreja, apenas existiam doze retábulos (o retábulo-mor e os onze encomendados para a nave) como consta na descrição da procissão da última transladação do corpo sagrado da Rainha Santa: “*No anno de 1696 (...) Tinha-se acabado o sumptuoso Templo de Santa Clara de Coimbra, em cuja grãdeza se desvelou o zelo, & devoção del Rey D. Pedro II. pertendendo, que o corpo da Santa Rainha sua ascendente, para quem se erigia o edificio, fosse venerado em hua Igreja, que em tudo mostrasse a majestade de hu palácio Regio (...) Aqui se reverenciou, por tempo de dezanove anos, que tantos se gastarão na erecção daquela notável maquina, mas agora que havia chegado à sua perfeção ultima, assim nas paredes, como no adorno dos seus doze altares, (...)*”⁸³.

⁸³ SOLEDADE, F. F. d., 1721. *Historia Serafica Chronologica da Ordem de S. Francisco na Provincia de Portugal. Tomo V.* Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram, p. 1015.

3. O Ciclo Retabular da Igreja de Santa Clara-a-Nova

Entre os séculos XV e XVIII⁸⁴ Portugal foi-se cobrindo de um manto intenso de luz dourada no interior das suas igrejas. Ao longo desses séculos, os emotivos retábulos aquecidos a ouro foram ganhando as preferências nacionais, deixando-se para trás as mais frias (de pudor tratadístico) estruturas italianizantes trabalhadas em pedra. Coimbra beneficiou até bastante tarde das obras pétreas saídas da oficina de João de Ruão, mas, ao mergulhar pelo século XVII adentro, intensificou-se a encomenda de monumentais estruturas de aparato em madeira dourada⁸⁵. A escolha pela retabulária em talha dourada ia ao encontro da captação da atenção dos fiéis e procurava corresponder aos ideais reformadores tridentinos que se difundiram a partir do séc. XVI.

A estratégia defensiva do Concílio de Trento (1545-1563) reafirmou e redefiniu a doutrina da Igreja de forma tão eficaz que a sua aplicação prolongou-se durante três séculos⁸⁶. A reforma propagada reagia com três objectivos essenciais: o funcionamento institucional da Igreja; a formação e disciplina do clero secular; e a vida religiosa dos fiéis⁸⁷. Para tal, era imprescindível o controlo, a disciplina e a vigilância que o poder papal teria que fazer actuar eficazmente, apetrechando-se para isso, de uma rede organizada e juridicamente capaz. Esse rigor difundia-se não só dentro do clero e das ordens clericais, mas também fora dele. Era necessário fazê-lo chegar às populações com o intuito da catequização dos crentes e da conversão dos não crentes, mostrando assim uma Igreja de ideais concretos e vigiados, de modo a evitar qualquer hipótese de heresia.

Neste sentido, faz-se usar da arte como meio de propaganda dos princípios de uma Fé que pretendia converter-se em ensinamentos de um “(...) *crístianismo vivido* (...)”⁸⁸ para a educação das populações que, embora não tivessem acesso às leituras do livro sagrado, teriam

⁸⁴ SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal: [catálogo]*. Lisboa: Serviço de Belas Artes - Arquivo de Arte, p. 7.

⁸⁵ PIMENTEL, A. F., 2002. *O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 240-247.

⁸⁶ PAIVA, J. P., 2014. “A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal: Novos Problemas, Novas Perspectivas”. In: *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas Conquistas: Olhares Novos. Seminário de História Religiosa Moderna*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, p. 13.

⁸⁷ PAIVA, J. P., 2014. “A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal...” p. 17.

⁸⁸ PAIVA, J. P., 2014. “A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal...” p. 18.

que ter acesso aos modelos de uma exemplar “(...) *experiência religiosa* (...)”⁸⁹ que deveria ser imitada, comparecendo regularmente na eucaristia e na confissão, lugar onde o culto era agora difundido com mais decência e cerimonialidade. Para tal, as igrejas apetrecharam-se de uma arte triunfante onde se verificou muito mais que uma “(...) *tendência para o embelezamento dos templos* (...)”⁹⁰ mas uma profunda sensibilização dos fiéis através do sentido da visão, com o objectivo de chegar não só aos olhos do corpo humano mas, principalmente, aos “(...) *olhos do coração e (...) do entendimento* (...)”⁹¹.

Esses veículos pedagógicos que a Contra-Reforma soube aproveitar transportavam os novos valores produzidos na sessão XXV (1563) do Concílio de Trento. Foi com base no capítulo *Da invocação, veneração e relíquias dos santos e das sagradas imagens*, que os novos critérios estéticos para a glorificação de Deus começaram a ir ao encontro da reafirmação do uso correcto das imagens sagradas⁹². Elaborou-se um código que valorizava a representação dos santos, proclamava a estima das relíquias, amparava o modelo exemplar de veneração dos santos mártires, defendia o uso benévolo das imagens, alertando para a não superstição, indecência, desonestidade ou formosura excessiva e pretendia a sua função didáctica, sendo que se deveria ter nas igrejas representações de Cristo, da Virgem Maria e dos outros santos⁹³. A função pedagógica e catequética da arte e das invocações sagradas seria usada pela Igreja no ensinamento das histórias a elas associadas, induzindo às boas práticas a serem imitadas pela população numa tentativa de controlo das acções dos seus fiéis. A educação religiosa exemplar dependia assim dessa vigilância e controlo, cabendo aos bispos o dever de “(...) *inspeccionar a conveniência, conformidade e decência das imagens* (...)”⁹⁴ a expor, pois estas teriam que captar a atenção dos fiéis apelando aos sentidos e à emotividade, adaptadas para a sua fácil compreensão⁹⁵.

Apesar deste controlo regrado, as directrizes artísticas saíram “(...) *pouco precisas* (...)”⁹⁶, pelo que depressa se formularam diversos tratados e escritos e começaram a circular gravuras e desenhos que vieram complementar a orientação dos artistas e dos encomendantes, como é exemplo a publicação de Andrea Gilli da Fabriano, *Dialogo degli errori dei pittori*, de 1564,

⁸⁹ PAIVA, J. P., 2014. “A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal... p. 18.

⁹⁰ PAIVA, J. P., 2014. “A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal... p. 18.

⁹¹ PAIVA, J. P., 2014. “A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal... p. 27.

⁹² PAIVA, J. P., 2014. “A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal... p. 24.

⁹³ ALVES, N. M. F., 1989. *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto Arquivo Histórico, pp. 40-43.

⁹⁴ PAIVA, J. P., 2014. “A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal... p. 26.

⁹⁵ PAIVA, J. P., 2014. “A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal... p. 24.

⁹⁶ ALVES, N. M. F., 1989. *A arte da talha no Porto na época barroca...* p. 41.

onde questiona os frescos da Capela Sistina do ponto de vista estético e moral. É autor também da obra *Diálogos de Giov* que vai abrir caminho para um percurso que será seguido em tratados seguintes como em 1588, na obra *Riposo*, onde Raffaello Borghini, recomenda aos pintores o respeito de três regras: a fidelidade nos textos oficiais; o tratamento do tema feito com piedade, veneração e decência; e, de forma a se evitarem erros, o artista não ter tanta liberdade de inspiração, sendo que, para isso, teria que ser culto e leigo para conhecer os textos sagrados⁹⁷. Tentava-se, por tudo, abandonar as representações que pudessem provocar escândalo, como defende Jean Van der Meulen no seu tratado de 1570, *De picturis et imaginibus sacris*. Também aos arquitectos se dá especial atenção para que estes sigam as mesmas linhas de construção de uma igreja, como, por exemplo, nos diz a obra *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, de S. Carlos Baorromeu⁹⁸.

A bula de confirmação dos decretos do Concílio de Trento foi expedida a 26 de Janeiro de 1564, com vista a ser aplicada a partir de 1 de Maio. Em Portugal o monarca ordena que se executem os decretos tridentinos, dispondo-se a ajudar nesse sentido, vontade que foi anunciada por D. Sebastião no alvará de 12 de Setembro de 1564⁹⁹.

A iconografia desta época adquire novas directrizes e os temas difundidos no interior das igrejas sofrem novos rumos. Mesmo mantendo as temáticas iconográficas das antigas devoções, são introduzidas novas que, por sua vez, teriam que ser explicadas através dos sermões, dos ensinamentos catequéticos e da liturgia. Neste contexto, a arte retabular difundia na perfeição os ideários Contra-Reformistas, levando a uma interpretação simbólica em busca de uma função didáctica, destinada aos crentes e fazendo-se usar da talha dourada para conferir uma moldura de ouro que atraía o olhar, decorada de elementos simbólicos, igualmente contribuidores para essa função didáctica¹⁰⁰. Através delas, davam-se a conhecer os santos das ordens religiosas como forma de imortalizar o seu exemplo, servindo de auxiliares pedagógicos na catequização¹⁰¹.

No século XVI já há muito que se fazia uso da retabulária em madeira em Portugal, mas foi a partir do Concílio de Trento que esta foi adoptada com uma maior incidência. Mesmo não sendo objectivo desta dissertação o estudo profundo relativo à evolução da talha e do retábulo

⁹⁷ WEISBACH, W., 1948. *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., p. 63.

⁹⁸ ALVES, N. M. F., 1989. *A arte da talha no Porto na época barroca...* pp. 40-43.

⁹⁹ ALMEIDA, F. d., 1967-1971. *História da Igreja em Portugal*. Porto: Livraria Civilização, p. 335.

¹⁰⁰ ALVES, N. M. F., 1989. *A arte da talha no Porto na época barroca...* p. 46.

¹⁰¹ CARVALHO, M. J. V. d. & CORREIA, M. J. P., 2009. *A escultura nos séculos XV a XVII*. Porto: Fubu Editores.

– estudo esse que já foi exemplarmente conseguido nos trabalhos de Robert C. Smith, *A Talha em Portugal*; Natália Marinho Ferreira Alves, *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*; por inúmeros trabalhos de Francisco Lameira, entre os quais *A talha no Algarve durante o antigo regime* e, numa versão mais abreviada, *O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio* – é interessante perceber que a estrutura do retábulo fixo de madeira já vem a ser maturada desde o séc. XV e que não é estranha ao contexto artístico na época pós-tridentina.

Na altura da execução da igreja de Santa Clara-a-Nova (1649-1696) e da encomenda dos seus retábulos, já existia um conjunto de tipologias retabulares em circulação. Em 1649, à data do início da construção da igreja, já decorria o processo de maturação e formulação das estruturas retabulares e da talha dourada. A talha dos primeiros 75 anos do século XVII projectou-se e ganhou destaque, tornando-se a preferência decorativa dos anos posteriores. Apesar disso, formulou bases de modelos distintos de ornamentação que viriam a ser grandemente aplicados, desenvolvendo-se no último quartel do século XVII¹⁰².

Absorvendo os ideários tridentinos, a arte retabular soube adaptar-se às recentes exigências indo progressivamente transformando-se em conformidade com o que era exigido, elaborando para isso novas matrizes de actuação. Sem nunca haver a total ruptura com as práticas antigas, foram-se actualizando estruturas e produzindo novos elementos essenciais. Foi-se introduzindo o trono eucarístico para adoração do Santíssimo Sacramento, valorizando-se a madeira sob talha dourada e preferindo-se o trabalho escultórico ao invés do da pintura.¹⁰³ Cresceu uma tendência para a conquista de toda a superfície do retábulo com ornamentação dourada que se acentuou em Espanha, Portugal e respectivas colónias enquanto que, no resto da Europa e nos circuitos das elites mais esclarecidas e economicamente favoráveis, se elegia a pedra (ou a sua imitação) como material base de actuação¹⁰⁴.

Assim, como sintetiza António Filipe Pimentel, realiza-se uma metamorfose na estrutura arquitectónica retabular que vai progressivamente ao encontro de uma planta mais dinâmica, integrando colunas de fuste espiralado, remate de arquivoltas concêntricas em torno de um camarim central, ornamentado de uma floresta naturalista de simbolismo eucarístico. Encenava-se, desta forma, o dogma eucarístico num ambiente emotivo e teatral que adquiriu

¹⁰² SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal...*, p. 49.

¹⁰³ PIMENTEL, A. F., 2002. *O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso...*, pp. 244-245.

¹⁰⁴ LAMEIRA, F., 2005. *Promontoria monográfica. História da arte; 01 - O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, pp. 89-90.

expressões originais face à Europa, por vindas da situação política do país e da privação das relações com a Santa Sé¹⁰⁵.

As diversas circunstâncias externas ocasionaram reacções na arte portuguesa. O fim do domínio filipino em Portugal (1640), a paz entre Espanha e, conseqüentemente, com a Santa Sé (1668), e a descoberta do ouro no Brasil (1695), produziram os seus efeitos numa retabulária que se regia também por directrizes regradas e que, a pouco e pouco, adquirem para si expressões que a vão tornar numa arte dita *nacional*. Já desde os finais do século XVI, a talha portuguesa começa a distinguir-se da espanhola mas só começa a adquirir a sua total independência na viragem do século XVII para o século XVIII¹⁰⁶. Desapegando-se cada vez mais do seu carácter ibérico, a talha do último quartel do século XVII obtém progressivamente características exclusivamente portuguesas a partir da conjugação de elementos fulcrais para esta transformação. A coluna de fuste em espiral e o remate de arcos concêntricos levaram à transformação em retábulos mais dinâmicos e menos tratadistas, conjugando-se com a aplicação de relevos de folhas de acanto, parras de uvas, fénixes e anjos, criando um sentido de unidade e movimento que formam, segundo Robert C. Smith, a primeira manifestação barroca em Portugal¹⁰⁷.

Desta forma, aquilo a que Robert Smith chamou de *estilo nacional* nasceu das circunstâncias peculiares a que foi submetido. Floresceu das fontes primitivas do imaginário colectivo nacional, remetida à arte executada aquando da formação de Portugal, fazendo emergir formas artísticas familiarmente conhecidas misturadas com novos apetrechos de actualidade estética e formulando, assim, um novo ar português, exaltando as emoções da Restauração comemoradas através da arte para exposição e afirmação¹⁰⁸.

Era este o panorama artístico português aquando da execução da igreja de Santa Clara-a-Nova (1649-1696). Transformando o velho ou aplicando o novo, o que é certo é que a reforma decorativa foi rigorosamente seguida por todo o território português. No caso de Santa Clara, a reformulação de um novo mosteiro deu aso à execução de retabulária nova, especialmente encomendada para esse efeito e seguindo em conformidade com os decretos difundidos. Adoptou-se um discurso pós-tridentino, com o uso da mística do ouro da talha dourada, cobrindo não só o altar-mor que incorpora o trono tridentino e exalta o relicário principal da

¹⁰⁵ PIMENTEL, A. F., 2002. *O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso...*, p. 245.

¹⁰⁶ SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal...*, p. 8.

¹⁰⁷ SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal...*, p. 69.

¹⁰⁸ PIMENTEL, A. F., 2002. *O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso...*, p. 246-247.

comunidade monacal, mas também os retábulos didáticos dos santos fundadores e principais da casa, conjugados com representações de Cristo e da Virgem Maria, num cenário envolvente de coerência discursiva complementando a mensagem e o sentido de toda a igreja, conferindo-lhe alma.

O artigo “A Talha” que Nelson Correia Borges produziu para a revista *Monumentos* é o artigo mais completo sobre a retabulária do mosteiro de Santa Clara-a-Nova. Inicia o seu texto chamando a atenção para a diversidade estilística dos vários retábulos presentes no mosteiro, chegando a chamar-lhe mesmo “(...) *museu da talha* (...)”¹⁰⁹. Isto porque, para além da produção retabular para o novo mosteiro, nele incorporam-se também os retábulos do mosteiro antigo que foram trazidos da antiga igreja (e que se encontram actualmente nos coros).

A retabulária para o novo mosteiro de Santa Clara beneficiou de circunstâncias singulares que lhe puderam conferir uma homogeneidade estilística obediente por completo aos novos desígnios devocionais. Essa transformação não se separa por completo das antigas estruturas e devoções que foram durante largos anos acarinhadas pelos seus clérigos e devotos. A ligação estabelecida com as peças antigas adquire uma postura defensiva face a qualquer mudança que, por necessidade de actualização tolera a reintegração nas novas estruturas ao invés da sua substituição ou, em casos extremos, destruição. Face às mudanças artísticas pós-tridentinas era comum nos mosteiros o reaproveitamento de retábulos, tanto por factores económicos como emocionais¹¹⁰. Em Santa Clara, a mudança de mosteiro fez transladar as estruturas retabulares antigas, numa primeira fase, para culto provisório. Concluída a igreja, aproveitaram-se os retábulos velhos para uso interno da comunidade e expuseram-se os novos, encomendados para o efeito.

O universo retabular da nova igreja engloba os temas iconográficos que se deveriam apresentar segundo os decretos tridentinos para uma comunidade monacal. Nele compõem representações do santo fundador da ordem (S. Francisco), imagens representativas dos milagres e da vida do santo a que a igreja é dedicada (Rainha Santa Isabel), alusões a outros santos associados à mesma ordem (Santo António, S. Luis, bispo de Tolosa, São João Capristano, Santa Catarina de Bolonha/Santa Coleta, São Bartolomeu e São Pedro de Alcântara), e imagens da vida de Cristo e da Virgem (São João Baptista baptizando Cristo,

¹⁰⁹ BORGES, N. C., 2003. "A talha". In: *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. Nº 18*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 65.

¹¹⁰ BORGES, N. C., 2003. "A talha"..., p. 65.

São João Evangelista dando a comunhão à Virgem, São Pedro a receber as chaves de Cristo e a Imaculada Conceição). O ciclo retabular da igreja de Santa Clara-a-Nova é organizado hierarquicamente, proporcionando um eixo longitudinal, de ligação entre o retábulo relicário do altar-mor (dedicado à exposição do Santíssimo Sacramento e do corpo da Rainha Santa) e o retábulo gémeo do coro-alto, funcionando como pólos de actuação entre a *igreja de dentro* e a *igreja de fora*. Os doze retábulos da nave da igreja constituem-se segundo dois grandes ciclos iconográficos subjacentes: os litúrgicos e os franciscanos. O ciclo litúrgico inicia-se com os retábulos colaterais de comemoração da Eucarístia (São João Baptista baptizando Cristo, São João Evangelista dando a comunhão à Virgem), complementando-se com representações da santa padroeira do reino (Imaculada Conceição) e do primeiro papa (São Pedro). O franciscano conjuga temática obrigatória (S. Francisco, Santo António, Rainha Santa Isabel, S. Luis, bispo de Tolosa, São João Capristano, Santa Catarina de Bolonha/Santa Coleta e São Pedro de Alcântara) com outras da preferência da casa (a entrega de São Bartolomeu da antífona *Stella Coeli*), resultando em abordagens únicas e exclusivas para aquela igreja.

3.1. Retábulo da capela-mor



Imagem 1 – Retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova (na imagem as esculturas de S. Francisco e de Santa Clara foram retiradas)¹¹¹.

No interior da igreja de Santa Clara-a-Nova todas as atenções recaem sobre o altar-mor (imagem 1). Nele está condensado todo o sentido e propósito da igreja que centra a sua energia em torno do relicário do corpo de Santa Isabel que resplandece envolto de luz dourada. O poder do ouro é o atractivo primário entre a atenção do espectador e o retábulo principal que dirige toda a essência da igreja. Projectado para exibição da mais nobre jóia da casa, actua como núcleo principal centrando-se na glorificação da relíquia do corpo régio através de uma majestática estrutura retabular, digna da realeza, e entregue à execução da mais prestigiada mão-de-obra do país.

O retábulo-mor eleva-se no seu esplendor através de uma escadaria¹¹² (adequada à altivez de uma Rainha) desenvolvendo-se sobre um embasamento constituído por mesa de altar e sacrário (imagem 2), seguido de uma imagem de vulto da padroeira (de finais do século

¹¹¹ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

¹¹² O altar encontra-se elevado para facilitar uma maior visibilidade para o coro-alto.

XIX¹¹³) e por uma funda tribuna¹¹⁴ contendo a sua última morada exposta no interior de uma câmara dourada de caixotões e parede de vidro, sucedida pelo trono eucarístico.¹¹⁵ Para exposição e devoção dos crentes, o camarim de ouro ensaia o nobre e último aposento de Santa Isabel, que descansa no seu leito de prata (imagem 3). A caixa do tesouro régio é abraçada por uma estrutura que reforça o poder do rei (impresso pelo brasão real) e que transmite os valores nacionais do passado através de três arcos de volta perfeita que evocam a época triunfante que a restaurada monarquia pretendia imprimir. As salientes e reentrantes colunas do retábulo (imagem 4) são compostas de capitéis coríntios, colunas torsas decoradas por folhagens, parras de uvas e fénixes, com o último terso decorado simetricamente dos dois lados dos arcos (imagem 5) contendo a representação de reminiscências de grutesco, na coluna de dentro; uma fénix envolta em folhagens, na do centro; e apenas folhagens nas posteriores; apoiadas por mísulas de decoração vegetalista contendo, cada uma, uma cabeça de anjo alada (imagem 6). Cada capitel sustenta um arco retorcido, envolto de folhagens e parras de uvas, rasgado por cinco anéis rematados de cabeças de anjo aladas, em que o do centro suporta o brasão régio que fecha toda a estrutura (imagem 7 e 8). A relíquia sagrada é escoltada por imagens de vulto das figuras fundadoras da ordem, que se posicionam lateralmente em nichos: S. Francisco, do lado do evangelho, e Santa Clara, do lado da epístola (imagem 9).

Apesar de pouco frequentes, os retábulos relicários ganham uma maior difusão a partir do século XVII¹¹⁶. Justificam-se pela necessidade de exposição das relíquias das grandes casas religiosas, facilitando a sua devoção¹¹⁷. As relíquias podiam ser desde pequenos fragmentos de objectos até ao corpo integral do santo, como acontece em Santa Clara de Coimbra. Sendo a relíquia do corpo régio o coração do propósito da igreja, privilegiou-se a sua colocação num espaço centralizado e de grande visibilidade, como cumpre a tribuna do retábulo-mor. Os

¹¹³ Encomendada ao escultor António Teixeira Lopes em 1895. *S.I.P.A., 2003. Mosteiro de Santa Clara-a-Nova / Mosteiro de Santa Isabel / Santuário da Rainha Santa Isabel. [Online]* Available at: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2678 [Acedido em 27 Janeiro 2015].

¹¹⁴ Acedida por uma passagem que se encontra atrás do altar e que dá ligação tanto ao camarim do retábulo como à sacristia da igreja.

¹¹⁵ BORGES, N. C., 2003. "A talha". In: *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. Nº 18*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 71.

¹¹⁶ LAMEIRA, F. (2005). *Promontoria monográfica. História da arte; 01 - O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, p. 10.

¹¹⁷ Essa aposta do século XVII por retábulos que colocassem em evidência as relíquias que se encontravam na posse das entidades religiosas, e que desde sempre foram veneradas, pode deduzir-se da necessidade de glorificação e afirmação do carácter divino e milagroso da fé cristã, que se materializava e se tornava acessível através da relíquia, amparando os ideários pós-tridentinos associados a um período de paz e prosperidade económica.

camarins funcionam como espaços centrais dos retábulos-mor ou laterais, posicionando-se num patamar elevado e em substituição do nicho principal, de pouca profundidade, possibilitando o incremento de um outro preenchimento decorativo, convertendo-se no principal ponto convergente das igrejas pela sua visibilidade e destaque, colocando em evidência a imagem devocional e o seu carácter misterioso, onde vai actuar todo o milagre litúrgico¹¹⁸.

O camarim do retábulo-mor das clarissas de Coimbra funciona com um duplo propósito, sendo dividido em duas partes essenciais actuando no discurso litúrgico da igreja: a câmara da relíquia sagrada e o trono eucarístico. O relicário dourado contrasta com o cristal e a prata do novo túmulo régio, que tivera que esperar 63 anos até receber definitivamente o corpo sagrado¹¹⁹. Mandado executar por D. Afonso Castelo Branco após a primeira abertura do primitivo túmulo em 1612, aquando dos processos de canonização da Rainha, o cofre transparente e os seus respectivos complementos¹²⁰ ficaram a cargo dos ourives Domingos Vieira e Miguel Vieira, como avança Nelson Correia Borges¹²¹. Para albergar o novo túmulo, D. Afonso Castelo Branco patrocina e encomenda uma capela para coro-alto do antigo mosteiro em 1613, como atesta a inscrição no local. O requinte decorativo da valiosa tumulária paralelepípedica traduz-se em ornamentação de influência tratadística, rodeando aberturas de cristal transparente que vão ao encontro da intensão inicial de expor todo o corpo da Santa.

O trono que coroa o módulo central vem no seguimento de uma tradição pós-tridentina que pretendia enaltecer a solenidade eucarística através da exposição do Santíssimo Sacramento, ganhando especial protagonismo em território nacional. O Concílio de Trento lançara as bases para a prática intensiva de uma serie de cerimoniais que exigiram estruturas e regulamentação específica, para enaltecimento público da vitória da Eucaristia. Destacam-se as procissões do Corpo de Deus, a oração das 40 horas, o Lausperene, a Adoração Perpétua, etc... onde, em

¹¹⁸ CAMACHO, R. (1991). "El espacio del milagro: El camarín en el barroco español". In *I Congreso Internacional do Barroco: actas. Volume I*. Porto: Reitoria da Universidade: Governo Civil, p. 185.

¹¹⁹ Sobre o túmulo de prata da Rainha Santa Isabel: BORGES, N. C. (1999). "O novo túmulo seiscentista". In *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal* (pp. 115-128). Zaragoza: Diputación Provincial; BORGES, N. C. (s.d.). "O túmulo de prata da Rainha Santa Isabel, em Coimbra". In *Separatas de In Memoriam Carlos Alberto Ferreira de Almeida* (pp. 163-173). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

¹²⁰ A estrutura de prata fora concebida inicialmente para uma capela-arco em pedra de Ançã, que se encontra no lado da epístola do coro alto do antigo mosteiro, e fora encomendada e patrocinada pelo bispo-conde D. Afonso de Castelo Branco em 1613. BORGES, N. C. (1999). "O novo túmulo seiscentista". In *Imagen de la Reina Santa...*, pp. 117-118.

¹²¹ BORGES, N. C. (1999). "O novo túmulo seiscentista". In *Imagen de la Reina Santa...*, pp. 121-122.

todas, o Santíssimo Sacramento ganha o protagonismo primordial, exigindo condições expositivas específicas. Em Portugal, a execução dessas estruturas, inicialmente móveis, aparecem no século XVII e são primeiramente associadas aos carmelitas e, mais tarde, à comunidade jesuíta, principal difusora deste elemento que só se torna fixo nos finais do século XVII e inícios do século XVIII, como aponta Fausto Sanches Martins¹²². Apenas em 1705, na publicação papal *Instrução*, se vai encontrar a primeira referência documental oficial que aborda o elemento do trono. O artigo normativo da oração das 40 horas (obrigatórias em Roma a partir de então e, após 1749, estendida a toda comunidade cristã) exigia a sua visibilidade a partir de todos os cantos da igreja, sem uma decoração excessiva que condicionasse a sua visualização, e uma distribuição de velas escalonada.

Em Santa Clara, a tribuna côncava do trono eucarístico desenvolve-se em forma semicircular, rematada de semi-cúpula, evidenciando o jogo de reentrâncias que agita todo o retábulo, e decorada de motivos vegetalistas (imagem 10). O trono escalonado, de movimentada decoração (com elementos vegetalistas e cabeças de anjo aladas, apresenta num registo central uma representação da coroa de espinhos e três pregos, símbolos da Paixão de Cristo¹²³), e escoltado lateralmente por anjos nos primeiros degraus, faz adivinhar as fileiras de velas que se acendiam nas correspondentes festividades e que reflectiam a luz que incidia no ouro da talha, proporcionando um carácter teatral e místico (imagem 11 e 12).

Hierarquicamente posicionado, o brasão real glorifica o poder do rei e remata toda a estrutura, impondo ascensionalmente o seu poder. Desta forma, a relíquia régia encontra-se protegida entre as figuras franciscanas de maior relevo e debaixo da tutela do rei, formando simbolicamente um triângulo e remetendo para uma hierarquia piramidal onde o monarca se encontra acima da ordem religiosa.

A composição de todo o retábulo corresponde à tipologia que a historiografia tradicional vem etiquetando como “*nacional*”. Avançada por Robert Smith para caracterizar globalmente a produção do último quartel do século XVII, sistematiza o modelo compositivo que se apresenta constantemente nas igrejas deste período e que corresponde à conjugação de colunas pseudo-salomónicas; enriquecidas com relevos de folhas de acanto, anjos e fénixes;

¹²² MARTINS, F. S. (1991). "O trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função e simbolismo". In *I Congresso Internacional do Barroco: actas. Volume II* (pp. 17-58). Porto: Reitoria da Universidade: Governo Civil.

¹²³ Esta simbologia encontra-se representada, por exemplo, na igreja da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco no Porto (imagem 13).

arcos concêntricos e trono eucarístico piramidal¹²⁴. A rápida expansão deste padrão, aliado ao crescimento económico e à descoberta do ouro do Brasil, adquire singular destaque no território nacional, diferenciando-se do contexto europeu. Os elementos que fazem igualmente justiça ao rótulo que lhe é correspondido traduzem-se por características que nos remetem para os inícios da formação de Portugal – onde tanto o arco de volta perfeita, que emoldurava os portais das igrejas românicas, como o uso de parras de uvas, aves e figuração humana, alimentavam os ideários políticos da Restauração¹²⁵.

O retábulo-mor de Santa Clara-a-Nova agrupa-se neste seguimento, destacando a interessante utilização da coluna salomónica (e não a usual pseudo-salomónica, atribuída por Robert Smith para este período), com reminiscências do estilo anterior no discurso estético aplicado no terço inferior das colunas (não se conhece até então qualquer outra aplicação de igual abordagem). Nelson Correia Borges alerta para a semelhança compositiva entre este retábulo e o da igreja do mosteiro de Santa Maria de Cós de 1676 (imagem 14)¹²⁶. A solução de três colunas torsas em perspectiva já havia sido experimentada no retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais (1688), em Lisboa (imagens 15-17), resultando numa solução pouco observada.

Segundo Nelson Correia Borges, o documento de 23 de Fevereiro de 1693 relativo ao erro no projecto da capela-mor, onde se coloca em confronto o arquitecto Mateus do Couto e o comissário de obras, denuncia o autor do retábulo na altura em que este já se encontrava pronto, apesar de ainda não se ter concluído a capela. A execução da estrutura retabular ficara a cargo do entalhador Domingos Lopes sendo que, a 17 de Dezembro do mesmo ano, esta já estaria montada na igreja, faltando concluir apenas os painéis da câmara tumular e do trono. O trabalho final ficou a cargo de Manuel Moreira, colaborador que veio substituir Domingos Lopes quando este necessitou de se ausentar para o Porto¹²⁷. A falta de mais documentação sobre este retábulo não permite a correcta datação da encomenda e execução da sua estrutura, podendo concluir-se que, por volta do final do ano de 1693 e inícios de 1694, o retábulo se dava por concluído. Sabe-se que, em 1696, quando recebeu o legítimo corpo sagrado “*A Igreja nova não obstante a sua majestade, & beleza, também se armou com regia ostentação, & a Capella mór com muyta especialidade. Em fim o throno como cousa principal excedeo a*

¹²⁴ SMITH, R. C. (1995-96). *Inventário: A Talha em Portugal: [catálogo]*. Lisboa: Serviço de Belas Artes - Arquivo de Arte, pp. 69-71.

¹²⁵ SMITH, R. C. (1995-96). *Inventário: A Talha em Portugal: ...*, p. 72.

¹²⁶ BORGES, N. C., 2003. "A talha"..., p. 71.

¹²⁷ BORGES, N. C., 2003. "A talha"..., p. 71.

*tudo na composição, & magnificência. Estando isto assim preparado chegou a tarde do sobredito dia, em q se formou a procissão (...) & veyo acabar na Igreja nova; aonde foy colocado o corpo da Rainha Santa em a tribuna da Capella mor, de cujo assento nasce o throno em que esteve exposto o Santissimo Sacrameto no dia seguinte.*¹²⁸ No mesmo documento é também expresso o descontentamento das clarissas por, a partir de aquele momento, apenas poderem ver à distância o que durante anos fora de sua posse e guarda, sentimento que o autor fez também associar à própria Rainha: “*Como a Santa Rainha assim na vida, como depois da morte havia experimetado boa companhia nesta Comunidade (...) mais se agradaria de estar com ellas no Coro, do que distante da sua presença no throno do Altar mor.*”¹²⁹, tornando ainda mais evidente a relação de forças entre os coros e a capela-mor separados pela nave da igreja, que afasta da comunidade o coração das suas devoções.

Em suma, o retábulo da capela-mor, de finais do século XVII, servira dois propósitos distintos (relicário e eucarístico) conseguindo agrupar as necessidades cerimoniais com os anseios políticos e devocionais, servindo igualmente de panteão para a veneração do principal tesouro da casa. Todo o aparato é envolto de uma narrativa que Domingos Lopes e Manuel Moreira souberam dominar e que evocava os restaurados valores nacionais. Encontramos em Santa Clara-a-Nova uma estrutura de dupla finalidade mas que se erguia com o mesmo propósito, encontrando no retábulo-mor o epicentro que pretendia beneficiar “de igual forma” a *igreja de dentro* e a *igreja de fora* (apesar de não o chegar a fazer).

¹²⁸ SOLEDADE, F. F. (1721). *Historia Serafica Chronologica da Ordem de S. Francisco na Provincia de Portugal. Tomo V.* Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram, pp. 1019- 1020.

¹²⁹ SOLEDADE, F. F. (1721). *Historia Serafica Chronologica da Ordem de S. Francisco ...*, p.1018.

3.2. O conjunto retabular do corpo da igreja

Os retábulos que envolvem a nave da igreja de Santa Clara-a-Nova apresentam notória homogeneidade na sua composição que, em comunhão com a perfeita simbiose entre talha e espaço arquitectónico, deixam transparecer singular sensação de conjunto. Os retábulos do corpo da igreja foram executados de raiz para aquele espaço específico, enquadrando-se na perfeição com o campo arquitectónico a eles destinado (imagens 18-20). No contrato de encomenda de 1692, lavrado a 28 de Outubro com os mestres entalhadores António Gomes e Domingos Nunes, estipulava-se que se executassem dois retábulos colaterais e nove retábulos laterais para a nova igreja de Santa Clara respeitando as plantas feitas por Mateus do Couto e fazendo-se usar de “(...) *pao de Castanho*¹³⁰ *Cortado em boa talhadia* (...)”¹³¹ (imagem 21).

Para além do enquadramento arquitectónico dos retábulos, que se encaixam entre os arcos de volta perfeita das capelas emolduradas entre as pilastras da igreja, essa homogeneidade é conferida pela multiplicação do mesmo esquema compositivo. O repetido arranjo estético dos retábulos da nave sistematiza, como já referimos anteriormente, a propaganda régia do portal de entrada. Apesar do registo ser uniforme, de corpo único e de um só tramo, podemos distinguir dois modelos compositivos distintos: os que compõem os retábulos colaterais (imagem 22) e os que se enquadram nas capelas-nicho (imagens 18-20). Isto acontece devido à diferenciação arquitectónica do espaço destinado à talha que, no caso dos retábulos colaterais, torna-se mais estreito.

A composição dos nove retábulos laterais é limitada pelo arco das capelas-nicho e é constituída por mesa de altar, seguida de embasamento com predela de relevos e motivo oval central com inscrição. O corpo do retábulo é destinado à exposição dos grandes baixos-relevos alusivos a temáticas religiosas seguido de um relevo rectangular, que preenche o espaço entre o baixo-relevo e o entablamento, estando ambos enquadrados por duas colunas torsas coríntias. O entablamento com mísulas é rematado por uma edícula rectangular, à semelhança do que acontece no portal de entrada da igreja, com um motivo oval no centro.

¹³⁰ A par com a madeira de carvalho, o castanho foi uma das madeiras preferencialmente escolhidas pelos entalhadores portugueses para a elaboração dos trabalhos em talha. ALVES, N. M. F., 1989. *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto Arquivo Histórico, pp. 178-179.

¹³¹ BRANDÃO, D. d. P., 1984. *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação*. Porto: Diocese do Porto, pp. 754-755.

Toda a decoração em talha pintada é baseada em motivos vegetalistas, em folhagens de acanto, volutas, cabeças de anjo, parras de uvas, querubins e fénixes.

Esta mesma composição é estreitada para as duas capelas laterais e apresenta algumas modificações para esse efeito. Desta forma, a composição repetida colateralmente é composta por mesa de altar, seguida de um embasamento de dupla predela, que confere altura ao retábulo, corpo enquadrando um baixo-relevo ladeado por colunas torsas coríntias revestidas de folhagem, parras de uvas, querubins e fénixes. Entre o relevo e o entablamento com mísulas, o friso decorativo foi estendido verticalmente de forma a ocupar o espaço sobrance. O remate com edícula rectangular foi condensado e apresenta um motivo rectangular no seu centro.

A sensação quente que o ouro confere à pedra fria da igreja é intensificada através da complementaridade com a pintura que é aplicada não só no trabalho da madeira como também entre as pilastras da igreja, colorindo a pedra dos arcos das capelas. O modelo compositivo dos nove retábulos laterais alastra-se também aos dois retábulos sem altar do fundo da igreja que não constam do contrato. Tudo indica que tenham sido encomendados posteriormente, a par com o painel que remata o interior do portal da igreja, uma vez que ostentam a mesma homogeneidade estilística e compositiva dos demais, apresentando ainda características similares que sugerem apresentar-se de trabalhos da mesma oficina.

Este tipo de composição geométrica de dupla edícula rectangular que se sobrepõe já advém das características retabulares do século anterior, de influência tratadística, onde se faz uso de elementos arquitectónicos para se emoldurar um espaço rectangular central¹³². Robert Smith alerta para a duração prolongada de um século e meio de grande influência serliana tanto em Portugal como em Espanha¹³³. Como acontece nos retábulos de Santa Clara-a-Nova, o remate em edícula já vem a ser utilizado como podemos conferir, a título de exemplo, no retábulo mor da igreja de Nossa Senhora da Luz em Carnide¹³⁴ (Lisboa), construído entre 1575-1592 (imagem 23)¹³⁵. Encontramos igualmente este tipo de remate representado num desenho de

¹³² SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal...*, p. 34.

¹³³ SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal...*, p. 35.

¹³⁴ Sobre a igreja de Nossa Senhora da Luz em Carnide: FRIAS, H. M. d., 1994. *A arquitectura régia em Carnide/Luz*. Lisboa: Livros Horizonte.

¹³⁵ SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal...*, p. 36.

autor anónimo pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, de meados do século XVII (imagem 24)¹³⁶.

Um dos elementos decorativos que actualizam a estrutura compositiva dos retábulos de Santa Clara-a-Nova provém da utilização de colunas torsas decoradas que, muito embora já venham a ser utilizadas na arte retabular, diferem em Portugal pelo emprego decorativo de parras de uvas, fénixes e anjos. Esta nova aplicação a elementos já existentes resulta numa conjugação que dificilmente encontra paralelos fora do contexto nacional. As colunas torsas pseudo-salomónicas de 5 a 6 espiras, de ordem coríntia ou compósita revestida de cachos, folhas e parras de uvas têm as suas primeiras manifestações em Espanha em 1625 na catedral de Santiago de Compostela (imagem 25), em 1633 num retábulo da igreja da Companhia de Jesus em Granada, em 1657 no retábulo-mor da igreja da Paixão em Valladolid (destruído), em 1658 no altar da capela de S. Paulo da catedral de Sevilla e em 1663 no retábulo de Santa Cruz de Medina de Ríoseco¹³⁷. Em Portugal, os primeiros exemplares de colunas de fuste espiralado decorado de elementos vegetalistas remontam a 1676 (como são exemplos as colunas do retábulo perdido de S. Nicolau do Porto ou as do retábulo da Árvore de Jessé da igreja de Santa Maria de Beja) e às décadas de 1680-1690, começando a ganhar maior protagonismo ao longo das duas décadas seguintes¹³⁸. Contudo, a inovação exclusivamente portuguesa reside na introdução dos elementos simbólicos das fénixes, anjos e querubins que comungam com as parras, folhas e cachos de uva rodopiando entre as torsões da coluna, tal como acontece no conjunto retabular do corpo da igreja de Santa Clara-a-Nova. O outro elemento actualizador encontra-se na aplicação de folhas de acanto em alto-relevo acompanhadas de fénixes e anjos ao longo da decoração dos retábulos.

A escolha de painéis em relevo como peças principais para os retábulos da nave de Santa Clara-a-Nova advém de um gosto que se fixou maioritariamente na zona de Coimbra e Porto no século XVII, de influência espanhola¹³⁹. Para além de Santa Clara-a-Nova, este gosto foi aplicado nos retábulos-relicários do transepto da Sé Nova (Coimbra), nos painéis da sacristia do bispo da Sé do Porto, no cadeiral de S. Bento da Vitória (Porto), no retábulo de N^a S^a da Luz, da igreja de S. João da Foz (Porto), no relevo da Estigmatização da igreja de S. Francisco (Aveiro), e no relevo da Adoração do Verbo, do tímpano do retábulo de N^a S^a da Glória

¹³⁶ SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal...*

¹³⁷ SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal...*, p. 91.

¹³⁸ SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal...*, p. 70.

¹³⁹ SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal...*, p. 77.

(Santarém)¹⁴⁰. Em Santa Clara-a-Nova esta escolha funciona como uma espécie de capa de livros através da representação do exemplo máximo e simbólico da entidade divina representada que resume toda a história da sua vida.

A partir do século XVII as ordens religiosas apresentam especial adoração pelas cenas em que se transcendem os limites da natureza, espiritualizando o corpo pela força da alma, privilegiando-se os êxtases e as visões, o momento do clímax da acção que sintetizava toda a história¹⁴¹. Desde os inícios do cristianismo que a materialização da existência de Deus através de fenómenos milagrosos dá à sociedade motivação de fé e credibilidade religiosa da presença de um ser espiritual superior¹⁴². Assim, foi interesse da Igreja divulgar este tipo de temática com o objectivo de persuadir e motivar os fiéis no caminho religioso. Sendo a ordem franciscana uma ordem secular que se encontra em contacto com o mundo, aproveitara os seus santos para abordar e divulgar aspectos de um Evangelho que depressa teve grande aceitação popular.¹⁴³ Ao longo do tempo, foram-se deixando os temas narrativos da vida dos santos, episódio por episódio, para se privilegiar os temas centrais de cada santo¹⁴⁴, como acontece nos retábulos da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova. A devoção a um só tema começa a ser generalizada a partir do século XVII, embora já fosse prática defendida no século anterior¹⁴⁵. Segundo Francisco Lameira, nas igrejas que adoptam este tipo de modelo é comum existir mais que um retábulo deste género que confere um maior protagonismo ao tema principal, absorvendo para este toda a atenção do espectador. Era exactamente este o tipo de estratégia que a nova Igreja pós-tridentina pretendia para os seus templos.

Neste sentido, e nas casas franciscanas, os temas escolhidos vão ao encontro da representação hagiográfica dos santos fundadores da ordem, do santo padroeiro, dos santos da ordem franciscana e de imagens da vida de Cristo e da Virgem. O programa iconográfico dos relevos distribui-se segundo a localização estipulada em contrato com o acrescento dos dois retábulos sem altar do fundo da igreja e do painel sobre a porta de entrada (imagem 26). Os baixo-relevos apresentam um grande sentido de movimento, através de corpos ondulantes, diagonais

¹⁴⁰ SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal...*, p. 77.

¹⁴¹ MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandres*. Madrid: Ed. Encuentro, pp. 169-170.

¹⁴² TEIXEIRA, V. G., 1999. *O maravilhoso no mundo franciscano português da baixa idade média*. Porto: Granito, imp., p. 161.

¹⁴³ TEIXEIRA, V. G., 1999. *O maravilhoso no mundo franciscano português...*, pp. 5-16.

¹⁴⁴ MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII...*, p. 171.

¹⁴⁵ LAMEIRA, F., 2005. *Promontoria monográfica. História da arte; 01 - O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, p. 11.

e panejamentos flutuantes e são pintados sobre folha de ouro, em cores suaves¹⁴⁶. Carlos Moura defende as influências goticizantes nos painéis de Santa Clara de Coimbra através da representação de objectos na diagonal, artifício usado na arte do século XIV italiano¹⁴⁷.

¹⁴⁶ CORREIA, V., 1947. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, p. 78.

¹⁴⁷ MOURA, C., 1986. "Uma poética da refulgência: a escultura e a talha dourada". In: *História da Arte em Portugal - O limiar do barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, p. 106-107.

3.2.1. O Santo Fundador

3.2.1.1. Paineis de S. Francisco



Imagem 28 – Relevos da estigmatização de São Francisco de Assis, da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova¹⁴⁸.

“(...) o pr.º da jmaijem do seráfico sam Fram.º Resebendo as chaguas com as mais jmaijens e cousas que forem nesesarias para o dito passo que se costuma (...)”¹⁴⁹.

O primeiro retábulo lateral do lado da epístola corresponde à estigmatização do santo fundador, como estipulado em contrato (imagem 27), localizado hierarquicamente no conjunto dos retábulos laterais do lado da epístola e iniciando a leitura global da retabulária de temática franciscana. O painel é composto pela figura do santo, de frei Leão e de um serafim (imagem 28). Frei Leão encontra-se sentado no canto inferior esquerdo absorvido pela leitura

¹⁴⁸ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

¹⁴⁹ Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. P., 1984. *Obra de talha dourada...*, pp. 754-757.

de um livro e ignorando a acção que se desenrola à sua volta. S. Francisco, posicionado no lado direito, estica-se em direcção à aparição do serafim envolto em nuvens, que se encontra no canto superior esquerdo, conferindo marcante diagonal na composição. A cena é rodeada de rochas e árvores e, como fundo, apresenta uma paisagem com a representação de casario. Ambas as figuras vestem hábito franciscano e o serafim é representado cruxificado¹⁵⁰.

A cena do relevo congela a passagem da vida de S. Francisco em que este recebe os estigmas. Segundo S. Boaventura, a quando do seu retiro de Quaresma em honra de São Miguel para o monte Alverne, o santo contempla a aparição de um “(...) *serafim de seis asas flamejantes(...)*” cruxificado em que “(...) *Duas asas elevavam-se por cima de sua cabeça, duas outras estavam abertas para o vôo, e as duas últimas cobriam-lhe o corpo(...)*”. Durante esse êxtase, S. Francisco sente “(...) *uma alegria transbordante ao contemplar a Cristo que se lhe manifestava de uma maneira tão milagrosa e familiar, mas ao mesmo tempo uma dor imensa, pois a visão da cruz traspassava sua alma com uma espada de dor e de compaixão(...)*”¹⁵¹. Após a aparição, surgem-lhe marcas nas mãos e nos pés e na lateral direita do tronco, correspondendo à localização das 5 chagas de Cristo. S. Francisco assemelhava-se assim a Cristo, não apenas pela sua forma de estar na vida, mas também de forma tão visível como os estigmas, executando, a partir daí, diversos milagres.

S. Francisco de Assis nasceu em 1182, em Assis e foi jovem para a guerra, acabando como prisioneiro, em 1202, e resgatado um ano depois devido à sua enfermidade. É por via de um chamamento divino, que se lhe pede a reconstrução da capela onde este se encontrava, aprendendo o valor do trabalho e das esmolas para a reedificação da capela de S. Damião. Convertido a uma vida semelhante à de Cristo, entrega-se à pobreza e à pregação da palavra de Deus. Depressa seguem-lhe outros homens como discípulos, iniciando-se uma nova ordem religiosa. Em 1224, aparecem-lhe os estigmas depois de subir ao monte Alverne para orar, acabando por morrer dois anos depois, tornando-se santo em 1228.

O tema dos estigmas entende-se no contexto onde o relevo está inserido. O mosteiro franciscano de Santa Clara-a-Nova exhibe, portanto, uma temática franciscana. A história de S. Francisco contempla diversos episódios cruciais que se foram difundindo ao longo dos séculos mas, a partir do século XVII, acarinhou-se essencialmente a cena da sua

¹⁵⁰ BORGES, N. C., 2003. "A talha". In: *Monumentos: revista semestral de edificios e monumentos. Nº 18*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 71.

¹⁵¹ São Boaventura, 2012. *Legenda Menor*. [Online] Available at: http://www.paxetbonum.net/biographies/minor_legend_pt.html#6 [Acedido em 19 Junho 2015].

estigmatização, pois esta resumia todo o seu propósito de vida assemelhando-se a Jesus Cristo¹⁵². Assim, o seu brasão é representado por dois braços que se cruzam, ambos com chagas; o que apresenta uma manga de hábito simboliza S. Francisco e o braço nu retrata Cristo, tal como se encontra figurado no remate do retábulo (imagem 29).

Após a morte de S. Francisco de Assis, depressa se deu início à produção de toda uma iconografia relativa à vida do santo¹⁵³. Deste modo, e inspirada nas modificações realizadas nas suas hagiografias, a imagem de S. Francisco foi-se sucessivamente modificando de acordo com a versão mais actualizada. Nas primeiras imagens do santo, o ícone de S. Francisco é representado a mostrar os estigmas, uma vez que eram as chagas que caracterizavam e confirmavam a sua santidade¹⁵⁴. Desde 1235 que se apresenta o santo ajoelhado, como representam, a título de exemplo, Bonaventura Berlinghieri (imagem 30), Giotto (imagem 31), Erfurt (imagem 32) e Domenico Veneziano (imagem 33). A partir daqui, a tendência é cada vez mais para se elevar o santo, desde a posição de pé, até mesmo a levantá-lo do chão, como na pintura de Vicente Carducho, de 1576-1638 (imagem 34)¹⁵⁵. Nos séculos seguintes representa-se S. Francisco a descair, segurado por anjos, como que o santo, enfraquecido pelo êxtase que presenciou, caísse desfalecido, assemelhando-se ao êxtase de Santa Teresa¹⁵⁶, como acontece na representação de 1729 de Giambattista Piazzetta (imagem 35)¹⁵⁷. O fundo das representações tende a seguir o gosto estético em voga e introduzem-se novidades como raios de luz que ligam as chagas do anjo às de S. Francisco, delimitando-as e destacando melhor os estigmas, como já Giotto tinha feito (imagem 36)¹⁵⁸. Os raios não aparecem descritos na biografia do santo, são usados como estratégia visual pelos artistas. Introduce-se

¹⁵² MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandres*. Madrid: Ed. Encuentro, p. 172.

¹⁵³ CESAR, A. M., 2010. *Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis: da cena narrativa ao retrato – Séculos XIII-XVI*, p.6. [Online]

Available at: http://www.ifcs.ufrj.br/~arshistorica/dezembro2010/doc/arshistorica02_a03.pdf
[Acedido em 20 Junho 2014].

¹⁵⁴ CESAR, A. M., 2010. *Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis: da cena narrativa ao retrato – Séculos XIII-XVI*, pp. 6-7. [Online]

Available at: http://www.ifcs.ufrj.br/~arshistorica/dezembro2010/doc/arshistorica02_a03.pdf
[Acedido em 20 Junho 2014].

¹⁵⁵ CESAR, A. M., 2010. *Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis: da cena narrativa ao retrato – Séculos XIII-XVI*, pp. 7-8. [Online]

Available at: http://www.ifcs.ufrj.br/~arshistorica/dezembro2010/doc/arshistorica02_a03.pdf
[Acedido em 20 Junho 2014].

¹⁵⁶ CESAR, A. M., 2010. *Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis: da cena narrativa ao retrato – Séculos XIII-XVI*, p. 173. [Online]

Available at: http://www.ifcs.ufrj.br/~arshistorica/dezembro2010/doc/arshistorica02_a03.pdf
[Acedido em 20 Junho 2014].

¹⁵⁷ GIORGI, R., 2003. *Santos*. Barcelona: Electa, pp. 136-137.

¹⁵⁸ MÂLE, E. (1985). *El Barroco, arte religioso del siglo XVII...*, p. 172.

também a personagem de um monge sentado a ler que é identificado como frei Leão por ser o único companheiro que S. Francisco conduziu a essa parte do monte¹⁵⁹. Apesar de frei Leão não constar nas biografias do santo¹⁶⁰, a igreja acarinhou esta introdução (desde o século XIV) pois conferia-lhe um carácter de testemunha, credibilizando o milagre¹⁶¹. Desta forma, o tema da estigmatização de S. Francisco evoluiu ao longo do tempo, inspirado nos textos que a igreja ia criteriosamente controlando, agarrando-se ao tema dos estigmas como estratégia de legitimação da santidade de S. Francisco. No caso do relevo dos estigmas em Santa Clara-a-Nova, S. Francisco de Assis apresenta-se numa posição de movimento ascensional, acompanhado de frei Leão e envolto em natureza (imagem 28).

Os entalhadores do painel da estigmatização de S. Francisco na nova igreja de Santa Clara de Coimbra revelam influências de gravuras que circulavam na época¹⁶². No âmbito da temática religiosa, circulavam diversos livros ilustrados em Portugal desde os finais do século XV e inícios do século XVI, tais como “(...) *tratados de devoção, (...), Bíblias, Missais, Breviários, Pontificais, Ofícios da Virgem (...)*”¹⁶³. O tema dos estigmas consta em missais e livros religiosos como o *Compendio e sumario de confesores, tirado de toda a substancia do manual / copilado & abreviado por hum religioso frade menor, da ordê de S. Francisco da Prouincia da Piedade*, de 1571 (imagem 37), com um S. Francisco de joelhos, acompanhado de um anjo serafim, enquadrado em linhas de força diagonais; a *Explicação da segvnda regra de S. Clara*, de 1621 (imagem 38), com o santo ajoelhado perante crucifixo, à entrada de uma caverna, denotando uma diagonal compositiva; ou o *Missae propriae festorum ordinis fratrum minorum ...*, de 1675 (imagem 39) representando S. Francisco de joelhos e mãos cruzadas, acompanhado de frei Leão e de uma cabeça de anjo. Este tema aparece igualmente numa gravura do Mestre E. S (imagem 40), mas, nesta, a diagonal não é tão marcada e há um maior ruído de fundo. Em todas as outras, a diagonal compositiva está sempre presente e, nas duas primeiras, o S. Francisco encontra-se com os braços abertos como no relevo da igreja de Santa Clara, ao contrário da do *Missae propriae festorum ordinis fratrum minorum ...*, de

¹⁵⁹ MÂLE, E. (1985). *El Barroco, arte religioso del siglo XVII...*, p. 172.

¹⁶⁰ Provavelmente deve-se por este ser um dos autores da biografia do santo.

¹⁶¹ MÂLE, E. (1985). *El Barroco, arte religioso del siglo XVII...*, p. 184.

¹⁶² Após o Concílio de Trento, depressa se difundiram tratados de como se deveriam representar as imagens religiosas e, de seguida, começaram a se difundir livros de gravuras, de ornamentos e “registos de santos”, como comprovam estudos recentes, como os de Marie-Thérèse Mandroux-França, na sua obra *L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVI^e au XVIII^e siècle: un patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portugais*. ALVES, N. M. F., 1989. *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto Arquivo Histórico, p. 176.

¹⁶³ VASCONCELOS, J. de., 1929. *Albrecht Durer e a sua influência na Península*. Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. 66-67.

1675, que apresenta S.Francisco de mãos cruzadas. Contudo, é essa que mais se assemelha ao relevo do retábulo da estigmatização da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova, pela sua organização compositiva, a mesma diagonal, a presença de frei Leão no canto inferior esquerdo, o mesmo desenho de árvore e a envolvência pela natureza.

Na plataforma disponibilizada pelo instituto franciscano da Universidade de St. Bonaventure (USA)¹⁶⁴ divulgam-se gravuras e desenhos alusivos à temática franciscana e recolhidos a partir da colecção de Livros Raros do *Franciscan Institute* e da Universidade de St. Bonaventure. Um total de 63 gravuras sobre a temática dos estigmas, num intervalo temporal de 1503 até 1763, confirma, mais uma vez, a imensa preferência por esta iconografia (imagens 41-102). Na sua larga maioria, o santo é representado de joelhos, com os braços abertos recebendo os estigmas, intensificados pelo uso dos raios de luz que acentuam a dinâmica inter-relacional. Esta estratégia visual apenas não é usada em 7 das 63 gravuras, mais concretamente na de 1512 do livro *Firmame[n]ta trium ordinu[m] Beatissimi Patris nostri Francisci* (imagem 45); na de 1516 do livro *Questio sup[er] regula[m] Sancti Fra[n]cisci ad littera[m]/ ...Gilberti Nicolai..., Fratr[u]m Mi[n]oru[m] de Observa[n]tia Cismo[n]tano[rum]...*(imagem 47); na de 1594 do livro *S. Francisci historia* (imagem 63); na de 1603 do livro *Magni S. Francisci vita* (imagem 69); na de 1625 do livro *Bref discours et abrege de la vie, vertus, & miracles du...Jacques de la Marque* (imagem 77); na de 1702 do livro *Missae propriae sanctorum Fratrum Minorum S.P.M. Francisci: ad formam Missalis Romani:...*(imagem 94); e na de 1763 do livro *Encomia coelituum, digesta per singulos anni menses & dies* (imagem 100). Em 60 das 63 gravuras o santo encontra-se ajoelhado, sendo representado de pé apenas na gravura de 1503 do livro *Tractato delli defecti della mesa utile perli sacerdoti semplici... Francesco della Piazza* (imagem 41), na de 1596 do livro *Tractado sobre el Ave Maria: con dos tablas copiosissimas de la Sagrada Scriptura y de los sermones de todo el ano...* (imagem 65) e na de 1653 do livro *Le Tableau de la Croix Represente dans les Ceremonies de la ste. messe, ensemble le tresor de la devotion aux sou frances de Nre. S.I.C. le tout enrichi de belles figures* (imagem 88).

No retábulo dos estigmas a importância da liberdade do artista na execução da obra, sem se cingir a uma gravura única, permitiu a oportunidade de mostrar a desenvoltura expressa na qualidade técnica. Isto deveu-se à escolha de uma das mais trabalhadas temáticas franciscanas

¹⁶⁴ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

que não ofereceu dúvidas aos imaginários quanto à sua representação. Porém, nem sempre o tema escolhido é do conhecimento comum e, por isso, é essencial o suporte iconográfico relativo ao assunto a tratar.

3.2.1.2. Paineis da visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco



Imagem 104 – Relevos do painel sem altar localizado no fundo da igreja, do lado da epístola, relativo à visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco no mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Santa Clara-a-Nova¹⁶⁵.

A figura de S. Francisco ganha destaque num segundo retábulo que não consta do contrato inicial mas que, nitidamente, saiu da mesma oficina, reforçando, mais uma vez, o relevante papel da imagem do fundador da ordem. O painel sem altar do lado da epístola que se encontra ao fundo da igreja na parede de separação dos coros, coroa o túmulo de uma “(...) *senhora da dinastia de Aviz* (...)”¹⁶⁶ (imagem 103). O foco principal do relevo (imagem 104) dirige o olhar do espectador para o canto inferior direito onde se destacam as figuras de S. Francisco, aureolado e posicionado sobre um pedestal; e do papa Nicolau V, ajoelhado a seus pés, ricamente vestido e fazendo-se acompanhar da tiara papal que jaz no chão. Num segundo plano e a rodear a cena principal quatro figuras posicionam-se em composição triangular em direcção ao canto superior esquerdo do painel, equilibrando a composição e conferindo uma diagonal realçada pelo contraste com a verticalidade e rigidez da figura do santo. Como

¹⁶⁵ MOURA, C., 1986. "Uma poética da refulgência: a escultura e a talha dourada". In: *História da Arte em Portugal - O limiar do barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, p. 107.

¹⁶⁶ CORREIA, V., 1947. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra...*, p. 84.

cenário de fundo, uma parede de pedra com um arco de volta perfeita e uma porta encerram o espaço principal onde se desenrola a cena, iluminada por um candeeiro. No canto superior esquerdo encontra-se uma inscrição onde se lê: FVNERIS S FRANCISCI / PERMIRA CONSTITVT (imagem 105). Na edícula que remata o painel, gravaram-se os símbolos representativos de S. Francisco expostos sobre uma cabeça de anjo alada centrada numa nuvem. Mais uma vez, usou-se a representação dos dois braços cruzados com chagas mas acrescentou-se a Cruz de Cristo (imagem 106).

A cena representa a visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco na igreja do convento de Assis. Esta iconografia tem como base o relato do cardeal Austergius que presenciou e testemunhou toda a acção¹⁶⁷. Como escreveu Frei Marcos de Lisboa em 1557, nas *Chronicas da ordem dos frades Menores do seraphico padre san Francisco*: “(...) o Senhor Papa Nicolao tendo grãde desejo de ver o corpo do bemaventurado padre São Francisco, determinou yr a Assis por esta causa (...)”¹⁶⁸. Mas na chegada, o guardião que velava pelo mistério da localização do santo sepulcro, não facilitou o seu acesso até se certificar das boas intenções de Nicolau V: “(...) E assi certificado o guardião pedio a sua Sanctidade, que elle so com outros três dos mais aceitos seus & não mais, viessem. E assi o fez o Papa, porque não tomou se não a mim [Cardeal Austergius], & a hum Bispo Frances, & ao dito seu secretairo micer Pedro. E a três horas andadas da noite, o guardião foy a chamar o senhor Papa, que todas as cousas estavaô aparelhadas (...)”¹⁶⁹. Chegando ao lugar, virão que o corpo de S. Francisco “(...) estava em pe direito, não chegado nê encostado a parte algũa, nê de mármore, nê de parede nem doutra cousa. Tinha os olhos abertos como de pessoa viva, & alçados contra o ceo moderadamente. Estava o corpo sem nenhũa corrupção de nenhũa parte delle, com a cor branca & corada, como se viuuo estevera. Tinha as mãos cubertas com as mangas do habito, diãte dos peitos, como costumão trazer os frades Menores. Vendoo assi o Papa pos os geolhos em terra com grão reverencia & devação, & alçou o habito de hum pè, & vio elle, & os que aly estávamos, que em aquelle sancto pée estava a chaga com o sangue tão fresco & rezente, como se aquelle hora se fizera com ferro em algû corpo vivo. (...)”¹⁷⁰. Este relato aparece também nos *Annales ordinis Minorum* escritos em 1628 por Wadding¹⁷¹. Indo em concordância com o descrito, o painel de Santa Clara-a-Nova figura S. Francisco em

¹⁶⁷ MÁLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandres*. Madrid: Ed. Encuentro, pp. 413-414.

¹⁶⁸ Frei Marcos de Lisboa, 1557. *Chronicas da ordem dos frades Menores do seraphico padre san Francisco. Primeira Parte.* Porto: Versão facsimilada de 2001., fol. 241.

¹⁶⁹ Frei Marcos de Lisboa, 1557. *Chronicas da ordem dos frades Menores ...*, fol. 241.

¹⁷⁰ Frei Marcos de Lisboa, 1557. *Chronicas da ordem dos frades Menores ...*, fol. 241.

¹⁷¹ MÁLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: ...*, p. 413.

pé, como se estivesse vivo, com o olhar levantado e as mãos escondidas debaixo do hábito e sobre o peito. As personagens da acção são apenas seis: S. Francisco (em pé), o papa Nicolau V (de joelhos), o guardião do túmulo (que se encontra na porta), o cardeal Austergius (denunciado pela sua veste vermelha), o bispo Francês (com capa e cruz ao peito), e o secretário *micer* Pedro de Nozedo (de aparência mais jovial). O episódio desenrolou-se de noite (daí a representação dos círios nas mãos dos três oficiais que acompanham o papa) na capela subterrânea abobadada do mosteiro franciscano de Assis, debaixo da capela-mor. Atrás de S. Francisco aparentam figurar sarcófagos em madeira uma vez que foi isso que aquele grupo viu ao sair da capela: “(...) não atentávamos que era já passada toda a noite, & o guardião disse ao Senhor Papa que era já muy perto da manhã, & assi sahimos fora daquela capela ou apartamento de mármores. E olhamos a húa parte & a outra, & vimos húas sepulturas cubertas de arame, dentro nas quaes estavaô os companheyros de bemaventurado Padre enterrados, as quaes abertas vimos q estavaô todos inteiros (...)”¹⁷².

Esta iconografia não obteve tanta difusão como a da representação da estigmatização de S. Francisco, contudo não deixou de implementar e reforçar uma estratégia de valorização que se difundiu a partir do século XVII¹⁷³. Emile Mâle refere a existência de uma gravura pertencente ao livro *Vida de san Francisco de Asís* de Thomas de Leu, datada de 1600-1610, e repetida em *Vida de san Francisco*, de Van Emden, que retratando o mesmo tema. Em 1630, Hyre pinta um quadro para a igreja dos frades capuchinhos de Marais (Paris) onde figura a visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco, fazendo-se acompanhar de um grande séquito de frades (imagem 107). Em 1646, a ilustração do livro *Histoire admirable de la vie du pere seraphic S. Francois* de Paul Weerts apresenta uma gravura com o mesmo tema (imagem 108). Nela figura a representação de S. Francisco, postado em pé sobre o seu sepulcro; acompanhado do papa Nicolau V, beijando o túmulo do santo; a do cardeal Austergius, autor e testemunha da visitação do papa à igreja subterrânea de Assis, em 1449; e a do resto da comitiva que os acompanha e que se entende que sejam o bispo Francês e o secretário do papa, possuindo um a tiara papal e outro uma cruz de três braços (símbolo de S. Pedro ou de todos os santos que foram papas). Ambas as representações assemelham-se quase na íntegra ao relevo de Santa Clara-a-Nova, desde a posição do santo ao cenário de fundo e candeeiros, diferindo na quantidade de personagens. Isto leva a pensar-se que os autores deste painel tiveram acesso a estas ou a alguma cópia destas gravuras para a execução do relevo. O

¹⁷² Frei Marcos de Lisboa, 1557. *Chronicas da ordem dos frades Menores ...*, fol. 241.

¹⁷³ MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: ...*, p. 413.

mesmo tema e composição são posteriormente usados no convento do Louriçal para o desenho de uma das composições azulejares, datadas do início do século XVIII, que se encontram a decorar o interior da igreja do convento do Desagravo do Louriçal, no lado da epístola (ver imagem 109)¹⁷⁴.

Ainda em contexto português mas com uma tipologia compositiva distinta, o mesmo tema foi representado no convento de S. Francisco de Leiria (imagem 110) baseando-se no quadro pintado por Eugenio Cajés para o claustro de S. Francisco de Madrid que apenas se conhece através do seu desenho preparatório que se encontra na Galeria Albertina, em Viena (imagem 111)¹⁷⁵.

Em Santa Clara-a-Nova o relevo da visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco, que vem representar uma iconografia tão pouco usual, seguiu linhas gerais de gravuras que circulavam na época. A orientação baseada em ilustrações já existentes deveu-se à sua especificidade temática, que foi pouco difundida e dominada pelos autores.

¹⁷⁴ EUSÉBIO, J., 2015. *Os ciclos de azulejos da igreja do convento do Louriçal*. Pombal: Câmara Municipal de Pombal, pp. 15-22.

¹⁷⁵ PACHECO, F., 1990. *Arte de la Pintura*. Madrid: Catedra, pp. 699-700.

3.2.2. A Santa Padroeira

A igreja de Santa Clara-a-Nova é consagrada à Rainha Santa Isabel e, no conjunto retabular da nave, são-lhe dedicados dois painéis. É a padroeira da igreja mas também da cidade e, durante 21 anos, da “ (...) *nação portuguesa* (...)”¹⁷⁶. Refundadora do mosteiro de Santa Clara de Coimbra, ficou eternamente ligada a esta instituição e à sua cidade por vontade expressa em testamento. Terminados os processos que levaram à sua canonização, o rei D. Filipe III depressa a elegeu como padroeira e protectora do reino de Portugal, conforme fora aprovado em 14 de Novembro de 1625¹⁷⁷.

Filha de D. Pedro III de Aragão e de D. Constança de Hohenstaufen, nasceu em 1271 no Reino de seu pai e herdou o nome da sua tia-avó, Santa Isabel da Hungria. Casou com o rei de Portugal D. Dinis e dele teve dois filhos, D. Constança e D. Afonso IV. Herdou a bondade e a tenacidade, praticando desde muito cedo a caridade, a devoção e a solidariedade para com os mais necessitados, chegando a fundar diversos hospitais, casas de acolhimento e igrejas. Paciente e humilde face às infidelidades do marido, ajudou-o a criar os filhos bastardos adquirindo marcante presença moderadora na política ibérica¹⁷⁸. Após enviudar em 1325, vestiu-se de luto com o hábito de clarissa e dirigiu-se em romaria a Santiago de Compostela, por alma de seu marido, ofertando ao apóstolo o sacrifício das suas riquezas¹⁷⁹. No seu regresso, recolheu-se no mosteiro de Santa Clara em Coimbra. Fez uma última peregrinação a Santiago de Compostela que terminou em Estremoz, pois viu-se obrigada a intervir nas discórdias entre seu filho (Rei de Portugal) e seu neto (Rei de Castela e Leão), acabando por falecer aí a 4 de Julho de 1336. O seu corpo foi depositado em Coimbra como pediu em testamento, no túmulo de pedra que já teria mandado lavrar para esse efeito e, mais tarde, transladada para o de prata do século XVII. D. Isabel fora beatificada em 1516, pelo papa

¹⁷⁶ Já desde 1554 que a Rainha Santa é considerada “(...) *protectora e defensora peculiar da nação portuguesa*(...)”, mas tal estatuto só é oficializado em 1625. VASCONCELOS, A. d., 1993. *Dona Isabel de Aragão (a Rainha Santa)*. Volume I. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra, pp. 302-303.

¹⁷⁷ VASCONCELOS, A. d., 1993. *Dona Isabel de Aragão (a Rainha Santa)*. Volume II, p. 605.

¹⁷⁸ SILVA, A. J., 2012. *Os nossos santos e beatos: e outros, que Portugal adotou*. Lisboa: A Esfera dos Livros, p. 115.

¹⁷⁹ ESPERANÇA, F. M. d., 1666. *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores da S. Francisco na Provincia de Portugal*. Segunda Parte, que conta os seus progressos no Estado de tres Custodias, principio de Provincia, & Reforma Observante. Lisboa: Oficina de Antonio Craesbeeck de Mello, pp. 291-293.

Leão X, e canonizada em 1625, pelo papa Urbano VIII¹⁸⁰. A ela atribuem-se-lhe diversos milagres sendo o mais conhecido o Milagre das Rosas.

¹⁸⁰ Sobre os processos de beatificação e canonização da santa: VASCONCELOS, A. d., 1993. *Dona Isabel de Aragão (a Rainha Santa). Volume I e II...*

3.2.2.1. Painel da Rainha Santa Isabel (Milagre das Rosas de Alenquer)



Imagem 112– Painel do terceiro retábulo lateral do lado da epístola da igreja de Santa Clara-a-Nova¹⁸¹.

“(...) E o treseiro será da imajem da Rainha samta fazendo feria aos Pedreiros que trazia na obra que fes em Alemqer (...)”¹⁸²

De frente para a porta de entrada encontra-se o terceiro painel lateral do lado da epístola, alusivo à Padroeira, acompanhada por 6 pedreiros (imagem 112). Em primeiro plano, a Rainha Santa Isabel (imagem 113), apoiada no seu bordão de peregrina, oferece uma rosa a um mestre pedreiro (imagem 114) que se ajoelha à sua frente com o chapéu pousado no joelho e com a sua cesta de ferramentas (imagem 115), fazendo-se acompanhar de uma personagem mais nova (imagem 116), remetendo para a representação de um mestre e o seu aprendiz. A composição destas figuras é marcada pela carregada diagonal que a entrega da rosa confere aos braços das personagens (imagem 117). Na cena de fundo identificam-se quatro pedreiros através do material em que trabalham e das ferramentas que utilizam, tendo

¹⁸¹ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

¹⁸² Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. P., 1984. *Obra de talha dourada...*, pp. 754-757.

cada um uma rosa em sua posse (imagem 118), num cenário envolto de flora. Na edícula de remate figura uma coroa de flores (imagem 119).

Dado o contexto e natureza de toda a envolvência, fazia todo o sentido identificar a temática retratada como a visita da Santa Isabel à construção do convento de Santa Clara-a-Velha como o fazem Wifredo Rincón García e Alfredo Romero Satamaría no seu artigo "*Iconografía de Santa Isabel en el Arte Español y Portugués*". Contudo, o que é exigido em contrato faz referência ao episódio do milagre das rosas de Alenquer, registado pelo franciscano Frei Manoel da Esperança em 1666¹⁸³. Segundo consta aqui, a igreja do Espírito Santo em Alenquer fora fundada pela Rainha D. Isabel após aparecer-lhe "(...) *em sonhos o Espirito divino, Terceira Pessoa da Santissima Trindade, & consolador das almas, advertindoa, que lhe fizesse hum templo dedicado a seu nome, do qual ella em acordando do sono tratou com muita presteza (...) Continuando a obra, passou por este lugar hua moça com huas poucas rosas, as quaes lhe mandou pedir, & quando as recebeo, levantou, como era seu costume, as mesmas mãos ao ceo, dando louvores a Deos, que entre espinhos ásperos criava flores tão belas. Despedindose à tarde, deu hua a cada hum dos ditos officiaes, declarando, que com ella lhes pagava o jornal d'aquelle dia inteiro. Tomàrao isto por graça: porèm quando ja sol posto recolhiao os fardeis, as rosas em suas próprias mãos se cõvertéraõ em dobras, que eraõ moedas d'ouro.*"¹⁸⁴. Este episódio ocorreu em 1320 e a igreja fora construída no lugar onde já existia um hospital e albergaria, ficando anexa a este¹⁸⁵ (imagem 120).

É o Milagre das Rosas de Alenquer que se encontra representado em Santa Clara-a-Nova, tal como fora pedido em contrato, identificando-se a temática através das rosas que os pedreiros trazem consigo, aludindo ao momento em que a rainha as distribui. A santa é vestida com roupas nobres, sem coroa e identificada através dos atributos das rosas e do bordão de peregrina que a denunciam como a rainha D. Isabel, apesar de que esta só irá receber o bordão cinco anos depois do milagre de Alenquer¹⁸⁶.

¹⁸³ A arqueóloga Raquel Caçote Raposo refere que o registo deste episódio remonta a 1561 pela mão do escrivão Francisco Telles. RAPOSO, R. C., s.d. *Casas e Igreja do Espírito Santo (Alenquer)*. [Online] Available at: https://www.academia.edu/8965093/Casas_e_Igreja_do_Esp%C3%ADrito_Santo_Alenquer [Acedido em 7 Novembro 2015].

¹⁸⁴ ESPERANÇA, F. M. d., 1666. *Historia Serafica ...*, p. 283.

¹⁸⁵ S.I.P.A., 2002. *Capela e Albergaria do Espírito Santo / Capela e Albergaria do Paço da Rainha Santa Isabel*. [Online] Available at: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6614 [Acedido em 10 Novembro 2015].

¹⁸⁶ ESPERANÇA, F. M. d., 1666. *Historia Serafica ...*, pp. 291-293.

A iconografia da Rainha Santa difundiu-se logo a partir da sua morte, intensificando-se com os processos canónicos associados à sua santificação e aliando-se às novas tecnologias gráficas¹⁸⁷. A sua beatificação agiu como combustível para a primeira explosão da difusão da sua imagem, sendo a gravura o veículo mais rápido. O seu carácter áulico resultou do estudo e elaboração das biografias relativas a D. Isabel que vinham no seguimento dos procedimentos elementares para a sua beatificação e, mais tarde, a sua canonização. Uma das primeiras iconografias representando a santa vestida de Rainha remonta a 1531 e pertence ao livro *Breuiariu[m] secu[n]du[m] usu[m] insignis monasterii s[an]ct[a]e crucis coli[m]brie[n]sis ordinis diui Augustini*, Coimbra: per Germanum Galhardu[m] (imagem 121). Posteriormente, por volta de 1540/1550, o pequeno retábulo devocional dedicado à Rainha Santa Isabel (que se encontra actualmente no Museu Nacional Machado de Castro) incorpora a imagem da santa vestida de rainha, coroada e suportando rosas no seu regaço (imagem 122). Em 1567, o livro de Fr. Diogo do Rosário, *Histórias das vidas & feitos heróicos & vidas insignes dos sanctos*, anexaria uma gravura da rainha coroada e aureolada, suportando nas suas mãos a coroa de Espanha e a de Portugal (imagem 123), que se iria repetir em 1577 na reedição de Coimbra e na obra de 1569, *Officium Sanctae Elisabeth Portugaliae quōdam Regenae. Secnudii [sic] cōsuetudine[m] ordinis Cisterciēñ[sis]* (imagem 124)¹⁸⁸. A gravura de 1590 da Rainha assistindo à construção do hospício junto ao seu paço de Santa Clara de Coimbra, pertencente ao livro: *Flos Sanctorum das vidas e obras insignes dos sanctos*, produzido em Lisboa por Baltazar Ribeiro, retrata, mais uma vez, D. Isabel vestida de rainha, com ceptro, coroa e aureola (imagem 125). Do mesmo carácter áulico resulta a gravura da Rainha Isabel datada de 1598, pertencente ao livro de Pedro de Mariz, *Dialogos de Varia Historia...*, retratando o busto perfilado da santa coroada e aureolada (imagem 126).

Se a sua beatificação conferiria uma imagem aureolada da rainha, a sua canonização marcaria a preferência por uma representação aliada à santidade franciscana, figurada pelo hábito de clarissa. Contudo, o modelo régio nunca se esgotou e alcançaria no século XIX a sua maior reprodução. Na vizinha Espanha, a Rainha Portuguesa fora representada coroada, vestida em trajes modestos, e suportando rosas no seu regaço, numa pintura de finais do século XVII e inícios do século XVIII, pertencente à igreja paroquial da Puebla de Alfindén, em Zaragoza (imagem 127). Na gravura de 1681, pertencente ao livro de Frey Diogo do Rosario, *Flos*

¹⁸⁷ PIMENTEL, A. F., 1999. "Propaganda Fidei. A representação gravada da Rainha Santa Isabel". In: *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal, Vol. I*. Zaragoza: Diputación Provincial, pp. 65-66.

¹⁸⁸ PIMENTEL, A. F., 1999. "Propaganda Fidei. A representação gravada da Rainha Santa ...", p. 69.

sanctorum : historia das vidas de Christo S.N. e de sua Santissima Mãe, Vidas dos Santos ... a Rainha Santa figura coroada, de bordão e rosas no regaço (imagem 128). Na cidade aragonesa de Teruel, existe uma pintura de D. Isabel de Portugal, datada da primeira metade do século XVIII, que projecta uma Rainha ricamente vestida, deixando transparecer por baixo das luxuosas vestes o hábito de clarissa (imagem 129). Com a mesma riqueza nas roupagens encontramos a escultura de Isabel de Aragão, da primeira metade do século XVIII, pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro (imagem 130). O século XIX preferiu a imagem régia da santa rainha como exemplifica a pintura espanhola, datada de 1887, da autoria de Bernardino Montañés Pérez, pertencente à Diputación Provincial de Zaragoza (imagem 131), mas que cresceu vinculada à escultura icónica que Teixeira Lopes executou para a igreja de Santa Clara-a-Nova, em 1896, e que fora amplamente reproduzida (imagem 132)¹⁸⁹.

A pintura de Bento Coelho da Silveira pertencente à igreja matriz de Salvaterra de Magos (Santarém) executada cerca de vinte anos antes da encomenda do conjunto retabular de Santa Clara-a-Nova, foi identificada no livro *Imagen de la Reina Santa* como o milagre das rosas de Alenquer¹⁹⁰ (imagem 133). Nela é representada a santa ricamente vestida (pela moda que se trajava no século XVII), acompanhada pelo seu séquito, trazendo rosas no seu regaço e ofertando moedas aos seus oficiais de obra, ajoelhados a seus pés. Apesar da legenda retratar o milagre de Alenquer, em nada se identifica esse episódio: nem o cenário alude à construção da igreja, nem a Rainha oferta rosas. Nelson Correia Borges refere que uma “(...) *tela de carácter arcaizante mostra Santa Isabel distribuindo rosas aos canteiros (...)*”¹⁹¹ pertencente ao retábulo da *Rainha Santa* localizado no coro-alto da igreja. Com a autorização da Confraria da Rainha Santa Isabel, o registo fotográfico no coro-alto do retábulo referido confirma o modelo iconográfico utilizado no painel da igreja (imagem 134). Nele figura a representação da Rainha, identificada com o báculo, entregando uma rosa ao canteiro que se ajoelha à sua frente, acompanhado por dois canteiros a executar o seu ofício, cada um portador de uma rosa, tal como é figurado no retábulo da nave da igreja (imagem 135). A cena difere da que se encontra na igreja pelo seu cenário de fundo e pela plasticidade estética, vigente nos séculos anteriores. Comprova-se, assim, que os entalhadores de Santa Clara-a-Nova tiveram acesso a modelos existentes no próprio cenóbio.

¹⁸⁹ PIMENTEL, A. F., 1999. "Propaganda Fidei. A representação gravada da Rainha Santa ..., pp. 75-79.

¹⁹⁰ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal, Volume I*. Zaragoza: Diputación Provincial, pp. 102-103.

¹⁹¹ BORGES, N. C., 2003. A talha. In: *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Nº 18. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 68.

O tema do milagre de Alenquer é pouco representado, sendo mais usual o milagre das rosas, uma vez que não consta na lista de milagres averiguados para a validação da sua canonização. Conclui-se que seja esse o motivo deste tema ser pouco conhecido. Apesar disso, as clarissas de Coimbra não o quiseram menosprezar e escolheram-no apresentar em dois retábulos no mosteiro, retratando a sua Rainha que, para além de Santa Clara, fundara diversas igrejas consagradas pela mão de Deus.

3.2.2.2. Paineis de Santa Isabel de Portugal



Imagem 137 – Paineis do retábulo que se encontra no fundo da igreja, na parede de separação dos coros, no lado do evangelho da igreja de Santa Clara-a-Nova¹⁹².

O retábulo sem altar do lado do evangelho que se encontra no fundo da igreja na parede de separação dos coros, coroando o túmulo da Infanta D. Isabel, neta da Rainha Santa Isabel, não faz parte do grupo de onze retábulos do contrato de 1692 (imagem 136). O painel deste retábulo é composto pela imagem de Santa Isabel que se ergue entre pilastras, vestida de clarissa, coroada e com auréola, segurando na mão direita o bordão de peregrina e rosas no regaço. Elevada sobre um pedestal tem a seus pés 3 personagens (que aparentam ser uma criança, um homem de moletas e uma senhora) que erguem seus olhos, mãos e taças para a personagem principal, formando um triângulo compositivo (imagem 137). De fundo foi retratada uma paisagem com árvores e montes. Na edícula de remate do retábulo foi representado o brasão régio que une a casa de Portugal com a de Aragão (imagem 138).

A primeira iconografia associada à Rainha Santa Isabel onde, tal como no painel da igreja, esta se encontra com o hábito de clarissa, advém do seu túmulo de pedra que mandou executar ainda em vida (imagem 139)¹⁹³. Foi a partir dele que se executou grande parte da sua iconografia que não tardou a representar também o regaço de flores alusivo ao popular

¹⁹² Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

¹⁹³ Sobre o seu túmulo de pedra: MACEDO, F. P. d., 1999. "O Túmulo Gótico de Santa Isabel". In: *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal. Volume II*. Zaragoza: Diputación Provincial, pp. 93-114.

milagre das rosas. No ano de 1325, vendo-se perante a viuvez, veste-se de luto com o hábito franciscano tal como já havia estipulado: “(...) *Trazia sempre consigo encerrado em hum cofre o religioso habito da Ordê de S.Clara, ou pera sua mortalha se falecesse primeiro, ou pera se vestir comm elle em caso, que viuvasse. E conhecendo agora pela doêça d’ElRei, que avia de ficar neste segúdo estado, a os dous do dito mez protestou publicamente, como sua têçaô era vestillo por devação, honestidade, & luto, sê por isso renûciar, ou perder a liberdade eu tinha, de despende suas rendas conforme lhe parecesse em proveito dos vassalos. Depois, no dia seguinte a seu falecimento vestio o habito santo (...) Vestida pois em o habito de gloriosa S. Clara, cingida com hum cordão, & vèò branco na cabeça, do qual mo se vestio, & toucou toda a vida: com este luto devoto, religioso, & santo saô à Sala Real, onde se poz o cadáver de seu marido defunto. (...)*”¹⁹⁴; tendo redigido dois documentos para explicar as suas intenções¹⁹⁵. Em seguida, segue em peregrinação a Santiago de Compostela, onde oferta ao apóstolo grande parte das suas riquezas e onde recebe do Arcebispo: “(...) *duas peças, com q então a armou Romeira de Sant-Iago. A primeira, hum bordão a o modo de muleta encastoadado em prata, & no remate com hûa pedra vermelha: a segunda, hûa bolsa de setim alionado, forrada de couro, & bordada d’hûa parte com a figura do mesmo S. Apostolo, da outra com hûa Concha, que he a sua insígnia. Dellas ambas fez a Santa tão grande estimação, que sem as largar na vida, as levou por morte à sepultura.*”¹⁹⁶. Foram estas duas características (a de viúva e a de peregrina) aliadas à simbologia da coroa (representando a sua realeza) que figuraram no protótipo iconográfico da Santa Rainha, resultando dessa tripla conjugação advinda da sua própria vontade¹⁹⁷.

Após a beatificação em 1516, surgem diversas imagens de D. Isabel entre as quais a gravura do livro *Vida & milagres da gloriosa Raynha Sancta Ysabel, molher do catholico Rey dõ Dinis sexto de Portugal. Com o compromisso da cõfraria do seu nome, & graças a ella concedidas*, feito por Ioam da Barreyra em 1560 (ver imagem 140); e a iluminura de 1592 do *Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, D^a. Isabel, e dos seus bons feitos e milagres em sua vida e depois da sua morte* (ver imagem 141). Em ambas a Rainha é figurada

¹⁹⁴ ESPERANÇA, F. M. d., 1666. *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S.Francisco na Provincia de Portugal. Segunda Parte, que conta os seus progressos no Estado de tres Custodias, principio de Provincia, & Reforma Observante*. Lisboa: Oficina de Antonio Craesbeeck de Mello, pp. 291-292.

¹⁹⁵ Sobre as declarações da Rainha ver: VASCONCELOS, A. d., 1993. *Dona Isabel de Aragão (a Rainha Santa). Volume I*. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra, pp.103-107.

¹⁹⁶ ESPERANÇA, F. M. d., 1666. *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S.Francisco ...*, pp. 292-293.

¹⁹⁷ MACEDO, F. P. d., 1999. "O Túmulo Gótico de Santa Isabel"..., pp. 108-110.

com o seu hábito de viúva e coroa de espinhos, acompanhada por coroa e ceptro régios; na gravura segura o bordão de peregrina e na iluminura um cruxifixo.

Em 1625 proclamou-se oficialmente a santidade da Rainha D. Isabel¹⁹⁸, condicionando a produção de uma iconografia sistemática e grandemente difundida, onde a santa figurava vestida de clarissa, coroada e aureolada, com o bordão de peregrina e o regaço com rosas. A simbologia dessa imagem remetia à realeza, pela coroa; à santidade, pela auréola; à viuvez, nas vestes; à peregrinação a Santiago de Compostela, pelo bordão; e aos milagres, pelas rosas. Desde os tempos mais remotos da cristandade, os devotos procuravam trazer consigo um pouco do santo da sua veneração seja através de relíquias, seja, mais tarde, pela aquisição de estampas e gravuras. Desta forma, multiplicaram-se pequenas imagens alusivas a essas temáticas que, pelas suas características, adquiriam uma fácil e rápida circulação. Com a canonização da Rainha Santa Isabel, lançou-se o protótipo daquela que iria ser a iconografia mais difundida até ao século XIX¹⁹⁹, como exemplifica a gravura pertencente à colecção Armando Carneiro da Silva (imagem 142) que já circulava quatro anos antes de 1625 e que serviu de modelo directo à gravura do livro *Philippus Prudens Caroli V...*, de 1639 (imagem 143).

Em 1631, publicou-se um desenho de S. Isabel no livro *Triunfos de la Nobleza Lusitana y origen de sus blazones*, de António Soares de Albergaria, que se assemelha à figuração da santa no painel de Santa Clara-a-Nova (imagem 144). Nas duas representações, a rainha coloca-se em pé sobre um pedestal, vestida de viúva, coroada, com rosas no regaço, bordão de peregrina e identificada pelo seu brasão régio, mas, como acontece tantas vezes na reprodução das gravuras, a imagem de Santa Clara-a-Nova encontra-se invertida.

A gravura de 1649, pertencente ao livro de Adam Burvenich, *Vierfacher Geistlicher...* Coln: Peter Metternich vor den Augustinern, retrata uma Santa Isabel coroada e aureolada, de trajes nobres (mas deixando à mostra o cinto franciscano de três nós), com livro e duas coroas numa mão e na outra oferece uma moeda a um pobre (imagem 145). No mesmo livro, encontramos uma Rainha Isabel vestida de Clarissa com a data da sua canonização na legenda (imagem 146). As duas representações compiladas na mesma obra podem representar, não duas representações da mesma santa, mas a representação de S. Isabel de Portugal e S. Isabel

¹⁹⁸ Sobre os processos da sua canonização: VASCONCELOS, A. d., 1993. *Dona Isabel de Aragão ...*, pp. 319-438; Sobre a sua canonização: VASCONCELOS, A. d., 1993. *Dona Isabel de Aragão ...*, pp. 439-464.

¹⁹⁹ A escultura de Teixeira Lopes do século XIX vem substituir a preferência imagética da Rainha Santa até então mais associada à sua representação com hábito de clarissa.

da Hungria (sua tia-avó). Foi comum desde muito cedo associarem-na à representação de S. Isabel da Hungria, sua familiar, a quem dedicou o mosteiro de Santa Clara-a-Velha e fez questão de ser figurada na cabeceira do seu túmulo pétreo. S. Isabel da Hungria, herdou-lhe o conhecido milagre das rosas (imagem 147) que fora incrementado iconograficamente e abraçado desde muito cedo para figurar a rainha portuguesa. Sendo aceite oficialmente em 1625, a par com a “(...) *Cura de uma rapariga, cega de nascimento, pelo simples contacto da mão de D.Isabel (...)*”, o “(...) *tumor que soror Margarida, freira de Chelas, próximo de Lisboa, tinha no estomago, desapareceu apenas a santa rainha fez sobre elle o signal da cruz (...)*”, a aplicação de “(...) *uma clara de ovo a uma ferida grave, feita na cabeça de um leproso, fica logo sã (...)*”, o milagre onde a rainha “(...) *osculando o pé de uma pobre mulher, cura um cancro, que o corroía (...)*” e a “(...) *Conversão da agua em vinho (...)*”, como os únicos milagres aceites que efectuou ainda em vida²⁰⁰. O milagre das rosas, executado em pleno inverno, relata o episódio onde a santa é interceptada por D. Dinis que questiona o conteúdo do volume do seu regaço, respondendo que eram rosas. O rei pede para as ver, pois não acreditava que houvesse tais flores na referida estação do ano, mostrando como o dinheiro (ou para pagar as obras do mosteiro de Coimbra ou para dar aos pobres²⁰¹) se convertera em belas rosas. A primeira edição desta história remonta ao ano de 1562, na crónica escrita por Fr. Marcos de Lisboa, no seguimento de uma tradição oral que já se teria materializado iconograficamente após a sua beatificação²⁰². A veracidade comprovada desse milagre nunca mais se desagregou da imagem da rainha portuguesa, adquirindo protagonismo preferencial face aos seus outros atributos.

Após a sua beatificação, e durante todo o processo de canonização, a difusão da representação da rainha enraizou-se numa memória colectiva devocional que pressionava, cada vez mais, as instâncias oficiais no sentido da sua canonização²⁰³. O medalhão de S. Isabel da primeira metade do século XVII, pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro (imagem 148) é o exemplo mais que perfeito do tipo de objectos devocionais que circulavam e que difundiam a imagem tipificada das gravuras da Rainha Santa. Da mesma iconografia, produziram-se uma série de pinturas datadas do século XVII que correspondem à imagem em circulação como podemos comprovar na pintura pertencente ao Mosteiro de Santa Clara-a-Nova (imagem

²⁰⁰ VASCONCELOS, A. d., 1993. *Dona Isabel de Aragão ...*, pp. 421-424.

²⁰¹ Existem as duas versões.

²⁰² VASCONCELOS, A. d., 1993. *Dona Isabel de Aragão ...*, p. 424.

²⁰³ PIMENTEL, A. F., 1999. "Propaganda Fidei. A representação gravada da Rainha Santa Isabel". In: *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal, Vol. I*. Zaragoza: Diputación Provincial, pp. 65-68.

149); na pintura pertencente à Academia das Ciências de Lisboa (imagem 150); na pintura pertencente ao Convento de Santa Clara de Huesca, em Espanha (imagem 151); nas pinturas pertencentes ao Museu de Évora (imagens 152, 154 e 156); na pintura pertencente ao Museu Grão Vasco (imagem 153); na pintura de finais do século XVII, pertencente ao Museu de Zaragoza (imagem 155); na pintura datada de 1701-1750, pertencente ao Museu da Guarda (imagem 157); ou na pintura da primeira metade do século XVIII, pertencente à Diputación Provincial de Zaragoza (imagem 158).

O fundo das representações, que mistura elementos paisagísticos com arquiteturas, tal como é feito no painel de Santa Clara-a-Nova, só começa essencialmente a aparecer a partir do século XVIII como podemos, a título de exemplo, ver na gravura do século XVIII, pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro (imagem 159); na pintura datada de 1799, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga (imagem 160); ou na gravura datada de 1815/25, pertencente à Coleção Armando Carneiro da Silva (imagem 161). Em todas, a tendência é associar à Rainha uma linguagem grandiloquente da arquitetura.

Tal como a pintura, também a escultura se baseou nas gravuras da época, como podemos ver na escultura da Rainha Santa Isabel do século XVII, pertencente ao Museu Grão Vasco (imagem 162); na dos inícios do século XVII, pertencente à Capela privativa do Reitor da Universidade de Coimbra (imagem 163); ou na do século XVII, pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro (imagem 164).

Na realidade, o que fora representado na igreja de Coimbra alude à representação da virtude isabelina da caridade, figurada através dos desfavorecidos a seus pés e que fora representada com base no protótipo do século XVII da imagem da rainha em grande circulação, rodeada de um fundo que se vai adoptar essencialmente a partir do século XVIII. A caridade fora a característica mais procurada na representação da Santa Rainha pois romaneava a comunhão entre o despojamento das suas riquezas e a compaixão da realeza para com os mais necessitados, tornando-se nobre não por aquilo que tem mas pelo que faz²⁰⁴.

Assim, o painel do retábulo de Santa Clara-a-Nova encerra o protótipo iconográfico celebrativo difundido aquando da canonização da Rainha Santa Isabel, em confronto com o segundo painel de S. Francisco do lado da epístola, igualmente adossado à parede de separação dos coros e sem constar no contrato de 1692. A sua posterior incrementação e colocação estratégica na igreja podem ser originárias de uma tentativa de se querer equiparar,

²⁰⁴ PIMENTEL, A. F., 1999. "Propaganda Fidei. A representação gravada da Rainha Santa Isabel" ..., p. 68.

lado a lado, os dois fundadores, separados a meio pela grade de ferro do coro baixo que é coroadado com uma pintura de uma terceira entidade fundacional: S. Clara.

3.2.3. Os Santos franciscanos

3.2.3.1. Paineis de Santo António



Imagem 165 - Painel do retábulo de Santo António na igreja de Santa Clara-a-Nova²⁰⁵.

“(...) E o seg.º Retabolo será da jmaijem de santo An.º com o menino acentado que Comduzer ao Retabolo (...)”²⁰⁶

Como referido em contrato, a cena do painel do segundo retábulo lateral do lado da epístola faz alusão à aparição do Menino Jesus a Santo António. Representa-se Santo António ajoelhado em frente a um altar com uma cruz, esticando o braço direito para a terna figura jovial do Menino aureolado envolto em nuvens, anjos e cabeças de anjo aladas (imagem 165). No pedestal onde se ajoelha jazem umas disciplinas e, por cima da sua cabeça, encontra-se um anjo que segura uma coroa de flores. Por detrás das nuvens onde figura o Menino, lançam-se

²⁰⁵ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

²⁰⁶ Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. P., 1984. *Obra de talha dourada...*, pp. 754-757.

raios de luz que se estendem na diagonal. Toda a cena é enquadrada por um portal e tanto a vestimenta do santo como o fundo da cena são revestidos de padronagem a ouro. O altar é decorado com o gosto da época, composto de sanefa com franjas e sebastos dos mesmos tons. A parte frontal e lateral do altar é coberta por tecidos estampados de fundo dourado. A edícula de remate faz referência a uma cruz envolta de flores-de-lis (imagem 166). Toda a composição do painel é marcada de diagonais que agitam a composição. A força da posição do braço de Santo António em direcção à aparição, que repete a mesma diagonal do painel de S. Francisco, é reforçada pelos raios de luz. A cena é agitada pelos movimentos oblíquos dos anjos e das nuvens e intensificada pela posição do pedestal e dos mosaicos do pavimento da divisão, que reforçam as linhas diagonais de toda a representação.

A cena do relevo representa o episódio da vida do santo em que este recebe a visita divina do Menino Jesus. Conta-se que durante a sua jornada até Limoges (França), ficou alojado em casa de um senhor francês que gentilmente lhe deu hospedagem. Numa noite, o dono da casa que passava em frente à porta do quarto onde dormia Santo António, espreitou pela porta entreaberta e presenciou o santo com um menino nos braços. No dia seguinte, confrontado com o sucedido, o santo pede ao anfitrião que guardasse segredo sobre aquela aparição, o qual consentiu e só revelou o milagre após a morte do santo²⁰⁷.

Santo António nascera em Lisboa com nome de baptismo de Fernando de Bulhões a 15 de Agosto de 1195. Seus pais, Martinho de Bulhões e D. Maria Teresa Taveira²⁰⁸, baptizaram-no na Sé de Lisboa onde foi menino de coro e iniciou os seus estudos²⁰⁹. Pelos seus 15 anos, já órfão de pai e mãe, entra como noviço para a Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho do mosteiro de S. Vicente de Fora. Dois anos mais tarde, parte em direcção a Coimbra saciando a sua fome do saber e instala-se no mosteiro de Santa Cruz²¹⁰. Aí é eleito para a função de porteiro²¹¹ o que lhe proporciona o encontro com os frades mendicantes do convento dos Olivais (actual convento de Santo António dos Olivais) e com os franciscanos que seguiam em direcção a Marrocos e cujos corpos dão origem às conhecidas relíquias²¹².

²⁰⁷ MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandres*. Madrid: Ed. Encuentro, p. 174.

²⁰⁸ dir. BERGSTROM, Magnus, 1900?. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, ilustrada com cerca de 15.000 gravuras e 400 estampas a côres. Volume II*. Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, p. 839.

²⁰⁹ C.M.L. e D.S.C.C., 1981. *O culto de Santo António na região de Lisboa: exposição comemorativa do 750º ano da morte de Santo António (1231-1981) na Sé Patriarcal de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa e Direcção dos Serviços Centrais e Culturais, p. 7.

²¹⁰ dir. BERGSTROM, Magnus, 1900?. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira ...*, p. 839.

²¹¹ C.M.L. e D.S.C.C., 1981. *O culto de Santo António na região de Lisboa ...*, p. 7.

²¹² SILVA, A. J., 2012. *Os nossos santos e beatos: e outros, que Portugal adotou*. Lisboa: A Esfera dos Livros, p. 98.

Esse contacto com a vida franciscana e com o exemplo verosímil dos Santos Mártires de Marrocos fez transformar a fé de Fernando e, após ter algumas visões em que lhe aparecera S. Francisco, entrega-se definitivamente à ordem franciscana ingressando no convento dos Olivais com o nome de António²¹³. Ainda deslumbrado com o modelo dos seus irmãos martirizados, parte em direcção a Marrocos mas vê-se obrigado a regressar por motivo de doença em 1221. Na viagem de retorno, o barco onde seguia atraca na região da Sicília devido às fortes tempestades o que lhe permite participar no Capítulo Geral dos Franciscanos, em Assis. Encontra-se com S. Francisco de Assis que, ao perceber o seu talento de orador, nomeia-o pregador e incumbe-o de ensinar teologia em Bolonha, Tolosa e Limoges²¹⁴. Em 1225 parte em pregação rumo ao sul de França e, por volta de 1230, regressa a Itália e instala-se em Pádua no convento de Camposampiero (actual Convento Dei Santuari Antoniani)²¹⁵. Morre a 13 de Junho de 1231 e logo no ano seguinte o papa Gregório IX emite a sua bula de canonização.

É fácil prever que a produção de iconografia sobre o Santo António acompanhou a sua rápida canonização. Assim, as suas primeiras representações são originárias de Itália e apresentam-no com hábito castanho com capuz, sandálias e cinto, trazendo na mão um livro. A iconografia do santo é muitas vezes representada a par com a de S. Francisco ou com outros santos, a partir do século XIV, acrescentando-lhe ainda o atributo da chama, simbolizando o seu amor a Deus. Quando em 1433 Sicco Polentone publica a biografia do santo, explodem os trabalhos de iconografia dos episódios da vida antoniana²¹⁶. Assim, para além do livro e da chama aparecem-lhe, no século XV, outros atributos tais como o lírio (imagem 167); ou o coração, que agora acompanha a chama que o santo aparece a oferecer à Virgem ou a Deus; ou a representação de Santo António com a Virgem e o Menino. A partir do século XVII, preferiu-se a representação do Santo com o menino²¹⁷. A cena do milagre da aparição do Menino Jesus a Santo António invadiu as igrejas franciscanas pois resumia a vida do santo no momento de maior climax entre ele e a entidade divina. Tal como a cena da estigmatização está para S. Francisco, a aparição do Menino está para Santo António como o episódio de maior aproximação a Cristo, credibilizando a sua santidade. É por isso, que na iconografia do santo reproduzida a partir do século XVII a figura do menino é constante (imagens 168-175). Essa ligação entre as duas cenas principais de Santo António e de S. Francisco é intensificada

²¹³ dir. BERGSTROM, Magnus, 1900?. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* ..., p. 840.

²¹⁴ dir. BERGSTROM, Magnus, 1900?. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* ..., p. 841.

²¹⁵ C.M.L. e D.S.C.C., 1981. *O culto de Santo António na região de Lisboa...*, p. 8.

²¹⁶ dir. BERGSTROM, Magnus, 1900?. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* ..., pp. 847-848.

²¹⁷ MÁLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII...*, p. 174.

nos painéis dos retábulos da igreja Santa Clara-a-Nova pela duplicação da diagonal das duas cenas e pela repetição da posição das mãos em direcção à entidade celestial.

Segundo Emile Mâle, a cena do milagre da aparição do Menino Jesus a Santo António é representada de diversas maneiras, sendo que existem representações em que o menino aparece só ao santo (imagens 176, 177, 178 e 182), escoltado por anjos (imagens 165, 179, 180, 181 e 184) ou acompanhado de sua Mãe (imagem 183). Nas imagens em que ambos aparecem sós ou com a representação do dono da casa a testemunhar a cena pela porta (imagem 177), a relação entre o santo e o Menino tende a ser muito mais íntima e humanista. Do mesmo modo, mas acompanhados por uma comitiva de anjos, o quadro de Santo António de Pádua com o Menino, de 1665, de Murillo, pertencente ao Museo de Bellas Artes de Sevilla (imagem 180), o quadro sobre a visão de Santo António do mesmo autor (imagem 181) ou a estampa da Aparição do menino a Santo António de 1824 (imagem 184) transmitem laços de proximidade entre a figura do Menino e a do santo de uma notória cumplicidade, chegando ao extremo de, na gravura de 1824, o santo se assemelhar quase a um pai, abraçando e beijando o seu filho. Pelo contrário, nas representações em que o Menino Jesus é escoltado por anjos adquirem por vezes uma expressão mais divina e distanciada tal como acontece no painel do retábulo de Santa Clara-a-Nova (imagem 165), no quadro de 1656 do pintor espanhol Murillo (imagem 179), ou na estampa italiana de 1640 que o influenciou²¹⁸. Esse distanciamento entre as entidades distintas é intensificado tanto no retábulo de Coimbra como no quadro de Sevilha pelo levantar das mãos do santo e louvor à aparição divina que lhe aparece de cima resplandecendo em luz celestial.

No painel de Santa Clara de Coimbra, denota-se o gosto que se intensificou a partir do século XVII, representando-se Santo António com o Menino no momento do climax do milagre. O ambiente íntimo e de oração (conferido pela representação das disciplinas e do altar) é interrompido pela aparição do divino Menino Jesus que majestaticamente se ergue perante Santo António, conferindo uma relação distanciada perante a cena terrena e reforçada pela escolta celestial. O enquadramento do painel coloca o espectador na posição do anfitrião francês que presenciar o milagre através da porta do quarto onde se encontra o santo. Este painel denota grande agitação e movimento reforçado pela multiplicação de linhas diagonais.

²¹⁸ MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII...*, p. 174.

3.2.3.2. Paineis de S. Luís de Tolosa



Imagem 185 - Paineis do retábulo dedicado a S. Luís de Tolosa na igreja de Santa Clara-a-Nova²¹⁹.

“(...) E o qarto altar será da jmaijem De São luis Bispo Religioso da ordem de sam Fran.º estando livrando a El Rei dom Denis de hum javali que lhe avia morto o Cavallo e o levou debaixo de ssi (...)”²²⁰

O painel do quarto retábulo lateral na igreja de Santa Clara-a-Nova retrata a cena de S. Luís, bispo franciscano, auxiliando o Rei D. Dinis de um ataque de um javali, e encontra-se em concordância com o estipulado em contrato (imagem 185). O Bispo S. Luís, no canto superior direito, apresenta-se com hábito franciscano e coroa de bispo, segurando na mão direita um báculo e na esquerda um livro. Abaixo deste, dispõem-se em diagonal as restantes três personagens. Em cima, no lado esquerdo, envolto de árvores vislumbra-se uma cabeça de cavalo e, no lado oposto da diagonal, estica-se um javali em direcção à figura do rei. D. Dinis apresenta-se de bigode, ricamente vestido, usando uma capa vermelha, botas com esporas e trazendo duas espadas: uma à cintura e outra na mão direita, que empunha em direcção à

²¹⁹ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

²²⁰ Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. P., 1984. *Obra de talha dourada...*, pp. 754-757.

figura do javali. A seus pés, um ceptro e uma coroa denunciam o seu estatuto e jazem no chão da cena. O fundo do painel é envolto em árvores e arbustos que ocupam quase toda a lateral esquerda do painel e, no lado direito, é representado um monte com duas árvores e algumas ervas onde assenta a figura franciscana. Encontra-se representado na edícula de remate deste retábulo uma mitra episcopal (imagem 186).

Esta cena retrata a lenda em que D. Dinis é atacado por uma fera e é salvo pela intercepção divina de S. Luís de Tolosa. Existe alguma divergência no que toca à localização do episódio desta lenda, uns referem que se desenrolou em Monte Real (Leiria)²²¹ outros afirmam que se passou em Baleizão (Beja)²²². A lenda conta que um dia o rei D. Dinis saíra para caçar montado a cavalo e fora surpreendido por um monstruoso urso que o fez cair da sua montada. Aflito com o animal selvagem por cima de si, o rei invoca a protecção de S. Luís, Bispo de Tolosa e parente de sua esposa, que lhe aparece e lhe indica que matasse o animal com a espada que trazia à cintura. O rei assim o fez e consegue vencer a fera. Em honra deste milagre e de outro em que o santo ressuscita o falcão do rei, D. Dinis manda erguer uma capela em devoção ao bispo S. Luís de Tolosa no convento de São Francisco em Beja (actualmente o convento está convertido em uma pousada).

S. Luís foi bispo da ordem franciscana da sede episcopal de Tolosa (País Basco, Espanha) e era primo em 2º grau de D. Dinis²²³. Nasceu em 1274 em Salerno (Itália) e era filho e sucessor de Carlos de Anjou. Em 1284 foi entregue junto com os seus irmãos como reféns para auxiliar a libertação de seu pai aos aragoneses e, durante o seu cativeiro em Barcelona, cresceu-lhe a ânsia de abraçar a vida religiosa. Assim que o libertaram, renuncia o direito ao trono e ingressa na ordem franciscana. Em 1296 foi ordenado bispo de Tolosa e, um ano mais tarde, veio a falecer de febre em Brignoles (França) durante a sua viagem a Roma para ir participar na canonização do rei de França Luís IX, seu tio-avô. Foi canonizado em 1317²²⁴. A grande veneração da Rainha Santa por seu familiar, arcebispo de Tolosa, ocasionou a introdução da sua iconografia no seu túmulo pétreo. É figurado com auréola, cinto franciscano

²²¹ CABRAL, J., 1993. *Anais do Município de Leiria*. Leiria: Câmara Municipal, pp. 222-223.

²²² VAZ, M. M., 2014. *O túmulo do Rei D. Dinis*. [Online] Available at: <http://capeiaarraiana.pt/2014/03/09/73057/> [Acedido em 07 Julho 2015].

²²³ VAZ, M. M., 2014. *O túmulo do Rei D. Dinis*. [Online] Available at: <http://capeiaarraiana.pt/2014/03/09/73057/> [Acedido em 07 Julho 2015].

²²⁴ GIORGI, R., 2003. *Santos*. Barcelona: Electa, p. 230.

e mitra, segurando na mão esquerda o báculo e na direita um livro (imagem 187)²²⁵, tal como é representado no painel da igreja.

A cena representada no painel retabular entende-se no contexto em que está inserida porque para além de fazer referência ao rei D. Dinis, esposo da santa padroeira da igreja de Santa Clara-a-Nova, remete para a intercepção divina e milagrosa do santo franciscano S. Luís de Tolosa. Este tema aparece-nos representado no túmulo do rei D. Dinis, no mosteiro de São Dinis em Odivelas (imagem 188), em um dos pedestais em que este assenta, representando um urso em cima de um homem aludindo a esse episódio (imagem 189)²²⁶. Na igreja, junto a um dos supostos locais deste milagre, encontramos uma tela com o mesmo tema. O painel pintado a óleo que actualmente se encontra na igreja matriz de Baleizão mas que era proveniente da igreja de S. Pedro de Pomares (Baleizão) representa as mesmas 4 figuras que o painel do retábulo de Santa Clara-a-Nova mas numa outra composição e, ao invés da personagem do javali, temos um animal parecido a um cão (imagem 190)²²⁷. Maria de Lourdes Cidraes faz ainda referência à existência de um outro quadro representando o mesmo tema na zona do Baixo Alentejo, mas sobre o qual não sabe adiantar mais informações. Contudo, o autor Fialho de Almeida, no seu livro *Em Alvito O Castelo*, revela a existência de um painel com o mesmo tema de “(...) *D. Dinis atacado por um javali (...)*”²²⁸ que actualmente se encontra no paço episcopal de Beja (actual Museu Episcopal de Beja) e que provavelmente corresponde ao quadro referido por Maria de Lourdes Cidraes. Essa obra poderá ter relação com a capela que D. Dinis mandou erguer no convento de São Francisco em Beja em agradecimento da intervenção divina do santo bispo.

Tanto no painel de S. Luís de Tolosa em Coimbra, no de Baleizão, ou no que está no paço episcopal de Beja, é nítida a confusão entre animais. A representação ingénua da fera que ataca o rei pode dever-se tanto à fragilidade que a literatura oral oferece como ao seu desconhecimento morfológico. Os ursos são animais selvagens que, embora se tenham afastado progressivamente da zona sul do território português e caminhando em direcção à

²²⁵ MACEDO, F. P. d., 1999. "O Túmulo Gótico de Santa Isabel". In: *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal. Volume II*. Zaragoza: Diputación Provincial, p. 106.

²²⁶ VAZ, M. M., 2014. *O túmulo do Rei D. Dinis*. [Online]

Available at: <http://capeiaarraiana.pt/2014/03/09/73057/>

[Acedido em 07 Julho 2015].

²²⁷ CIDRAES, M. d. L., 2013. *Encantamentos, milagres e outros prodígios - Os animais das nossas lendas*. Lisboa: s.n, p. 16.

²²⁸ ALMEIDA, F. d., 2005. *Em Alvito O Castelo*. Alvito: Câmara Municipal de Alvito, p. 30.

sua extinção, apresentam registo documental da sua existência desde o século XI²²⁹. Conhece-se movimentação desta espécie na zona da Beira Interior e Alentejo até ao século XV e, a partir daí, a sua presença ameaça tornar-se cada vez mais nortenha e escassa²³⁰. É portanto plausível que em pleno século XVII já não se tivesse contacto regular com esta criatura e, por isso, o urso que no túmulo do século XIV (pertencente ao rei D. Dinis) foi esculpido com todo o seu conhecimento morfológico, o painel e contrato do retábulo de Santa Clara-a-Nova já não o demonstra. Foi eventualmente por isso confundido inconscientemente com um javali (animal selvagem de igual distinção que o urso em contexto da actividade nobre da caça).

²²⁹ ÁLVARES, F. & DOMINGUES, J., 2010. "Presença histórica do urso em Portugal e testemunhos da sua relação com as comunidades rurais". *AÇAFA On Line*, nº 3, p. 9.

²³⁰ ÁLVARES, F. & DOMINGUES, J., 2010. "Presença histórica do urso em Portugal ...", p. 11.

3.2.3.3. Paineis de São João Capistrano



Imagem 191 – Paineis do retábulo dedicado a S. João Capistrano na igreja de Santa Clara-a-Nova²³¹.

“(...) E o quinto Retabolo será de jmaijem de sam joão caprestano com A jmaijem de nossa Sn.^a dando lhe o Calis (...)”²³²

No quinto retábulo lateral do lado da epístola figuram São João Capistrano e Nossa Senhora como estipulado em contrato (imagem 191). Do lado esquerdo o santo é representado ajoelhado a estender os braços na direcção da aparição, trajando hábito franciscano e acompanhado de um estandarte em forma de cruz com uma bandeira vermelha e inscrição central: IHS. A Virgem eleva-se do lado direito do painel e é acompanhada de uma comitiva de anjos e cabeças de anjo aladas. Apresenta-se aureolada, sentada em nuvens e segurando um cálice nas suas mãos. O fundo do painel ilustra uma paisagem de flores, árvores e montanhas. O gesto da personagem franciscana define uma diagonal marcada em direcção à figura divina. Na edícula de remate é representada uma espada, uma cruz e uma palma (imagem 192).

²³¹ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

²³² Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. P., 1984. *Obra de talha dourada...*, pp. 754-757.

São João de Capistrano²³³ nasceu na região de Capestrano (Abruzos, Itália) em 1386²³⁴. Passou os primeiros anos da sua vida em Abruzos mas por volta de 1405-1406 encontrava-se em Perúgia para ingressar no *collegio della Sapienza*, onde estuda direito. João de Capistrano era um aluno bastante aplicado e torna-se juiz, advogado e até governador. Devido aos seus altos cargos e à sua ligação política foi preso em Torgiano a 12 de Julho de 1416, no meio de uma guerra civil, com 30 anos de idade. Durante o seu tempo de cativo, assistiu a duas visões de São Francisco que fizeram com que se convertesse e mudasse radicalmente o rumo da sua vida. Depois do seu resgate, regressa a Perúgia e é recebido na comunidade franciscana do convento de Monteripido. Para isso, cancela o contrato de casamento que nunca chegara a ser consumado. Em 1417 veste o hábito de franciscano e inicia uma vida de pregação a partir daí. Durante cerca de 40 anos pregou por toda a Europa auxiliado pelo seu guia espiritual e professor de pregação São Bernardino de Siena. Em 1426 defende o seu mestre em Roma durante o debate público que acusava São Bernardino de Siena de heresia por pregar e evocar a devoção do nome de Jesus Cristo através do culto do cristograma “IHS” que expunha frequentemente durante a sua pregação. A vitória de São Bernardino de Siena nesse debate foi celebrada pelo seu discípulo através de um longo sermão onde exibiu o cristograma que Bernardino usava, conseguindo, através desse gesto, libertar uns possuídos pelo demónio. Este acontecimento deu origem à representação do estandarte com a inscrição IHS na iconografia do santo. Em 1453 João de Capistrano viaja até à Hungria pregando contra os turcos que ameaçavam invadir a Europa para aniquilar o Cristianismo. Através das suas palavras, incentivou as multidões para lutarem contra os numerosos invasores e, no campo de batalha, motivou as fileiras dos fiéis armado unicamente com um cruxifixo, lutando por Jesus Cristo. A vitória dos cristãos trouxe paz e reconhecimento de uma notória intervenção divina que fez descansar a alma a São João de Capistrano três meses depois a quando do seu falecimento aos 71 anos de idade. Diz-se que o santo era extremo devoto da Virgem Maria. Foi canonizado em 16 de Outubro de 1690 pelo papa Alexandre VIII. Desta forma, a presença do retábulo de S. João Capistrano compreende-se no contexto da igreja pois este fora canonizado dois anos antes da encomenda dos retábulos da nave da igreja de Santa Clara-a-Nova.

²³³ Designado também de João de Capistrano. TAVARES, J. C., 1990. *Dicionário de Santos: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa*. Porto: Lello & Irmão, pp. 84-85.

²³⁴ TAVARES, J. C., 1990. *Dicionário de Santos...*, p. 84.

Ao nível da sua iconografia, o santo é representado acompanhado de uma cruz e/ou de um estandarte com o cristograma difundido por São Bernardino de Siena²³⁵ (imagens 193-196). Veste hábito franciscano e carrega uma cruz vermelha ao peito²³⁶. É também frequente a alusão à sua participação na batalha contra os turcos através da representação do santo de armadura, armado com uma espada ou espezinhando um turco (imagens 197-199). Menos comum é a sua representação junto com a Virgem Maria, relacionando o santo com a sua devoção a Nossa Senhora (imagem 200), tal como é representado no painel de um dos retábulos laterais da igreja de Santa Clara-a-Nova (imagem 191). A edícula do retábulo faz alusão à propaganda de São João Capistrano na luta contra os turcos. É composta por uma espada, elemento que simboliza a batalha travada; por uma cruz, a verdadeira espada do santo no campo de batalha; e a representação de uma palma que não adquire neste contexto um significado lógico, uma vez que a palma é o atributo dos mártires e o santo não foi martirizado.

Do mesmo mosteiro, encontra-se no coro-alto um retábulo identificado como de “(...) *São Bernardino de Sena* (...)”²³⁷ cujo tema do painel central se assemelha quase na íntegra ao do retábulo de São João Capistrano na nave da igreja (imagem 201). Em ambos, o santo encontra-se na lateral inferior esquerda e estica-se em direcção ao cálice que Nossa Senhora sustenta, demarcando uma diagonal. O gesto das mãos e a representação do estandarte do santo, que reproduz a mesma figuração, denuncia a nítida influência. Nossa Senhora, que no painel da igreja foi esculpida numa escala maior, aparece sentada em nuvens e escoltada de anjos e cabeças de anjo aladas. Segura o mesmo cálice e o manto azul cai-lhe dos ombros de igual forma nas duas representações. Os dois temas diferem na sua plasticidade: o rosto de São João foi figurado com uma expressão mais velha no retábulo do coro-alto; e a paisagem de fundo adquire influências flamengas na pintura do coro-alto. Intende-se que o retábulo do coro-alto seja de expressão anterior, como comprova a sua plasticidade e confirma a sua localização (uma vez que foi nos coros da igreja que se manteve uma grande parte da retabulária do antigo mosteiro). Desta forma, o retábulo de São João Capistrano da nave da igreja terá seguido as linhas gerais da pintura do retábulo do coro-alto. Indo em concordância com o contrato, teriam os entalhadores seguido o modelo da representação de São Bernardino

²³⁵ TAVARES, J. C., 1990. *Dicionário de Santos...*, pp. 84-85.

²³⁶ TAVARES, J. C., 1990. *Dicionário de Santos...*, pp. 84-85.

²³⁷ BORGES, N. C., 2003. "A talha". In: *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. Nº 18*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 69.

de Sena? Ou estará esta pintura mal identificada, representando efectivamente São João Capistrano?

3.2.3.4. Paineis de Santa Coleta



Imagem 202 – Painel do retábulo dedicado a Santa Coleta na igreja de Santa Clara-a-Nova²³⁸.

“(...) E o qarto será da jmaijem de samta catharina de Bolenia Religioza de samta clara com mais as jmaijens que se lhe darão os temsois (...)”²³⁹

O último retábulo lateral do lado do evangelho ostenta um painel com uma composição representada por cinco figuras, duas femininas e três masculinas (imagem 202). Ao centro, o papa veste traje, luvas e coroa papal e encontra-se sentado num trono de dossel e ladeado por dois bispos que o acompanham. Aos seus pés, ajoelham-se duas figuras femininas, vestindo o hábito de clarissas, sendo que a da direita recebe das mãos da figura entronizada um papel onde se percebe a seguinte inscrição: S.COLETA, FR/EYRA DE S^a CL/ARA, AQVAL DEI/TOY OHABITO O/ PAPA, ELHE FES/ PROFISAM E MAN/DOY REFORMAR/ A SVA RELIGIAM. (imagem 203). O fundo do painel e as vestes das personagens são

²³⁸ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

²³⁹ Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. P., 1984. *Obra de talha dourada...*, pp. 754-757.

preenchidos com enobrecida padronagem. Na edícula de remate eleva-se uma coroa de flores (imagem 204).

No contrato foi estipulado que este retábulo iria invocar a imagem de Santa Catarina de Bolonha (1413-1463), religiosa agostinha que se converteu à ordem franciscana²⁴⁰. Contudo, a santa que nos é exibida corresponde a Santa Coleta Boylet, como é referido na inscrição do painel. Santa Coleta é aqui representada recebendo a autorização das mãos do papa Bento XIII para reformar a sua ordem²⁴¹.

Nascida a 13 de Janeiro de 1381, em Corbie (Picardia, França), Santa Coleta recebera o nome de Nicolette em homenagem a São Nicolau de Bari, santo de quem seu pai foi devoto e que se aceita ter auxiliado divinamente o seu parto, reconhecido como milagroso devia à idade avançada de sua mãe²⁴². Os seus pais, Roberto Boyet e Marguerite Moyon, deixaram-na órfã em 1399, confiando a sua tutela ao abade beneditino D. Raoul de Roye. A santa recusa casar-se e escolhe a vida religiosa de pobreza e oração depois de doar todos os seus bens aos pobres. Junta-se a várias casas religiosas mas nunca se sente totalmente satisfeita, acabando por não se fixar em nenhuma. A sua instabilidade é devida à forte procura dos valores de pobreza que não consegue alcançar em nenhum dos conventos onde entrara. Em 1402 estabiliza-se finalmente na Ordem Terceira de São Francisco, em Corbie, onde passa três anos da sua vida em reclusão numa pequena cela, num período que se revelou repleto de visões. Através delas é revelada a sua missão reformadora que Coleta, auxiliada por Frei Henrique de Baume (seu colaborador e director espiritual), procura fazer actuar. É com esta intensão que se dirige a Nice em Outubro de 1406, acompanhada por Frei Henrique de Baume e pela Baronesa de Brissay²⁴³, onde é aceite pelo papa Bento XIII, que lhe conferiu o título de abadessa com o objectivo de reformar a Regra de Santa Clara²⁴⁴. Foi uma mulher viajada e sofredora que operou variados milagres, fundando e reformando diversos mosteiros, vindo a finalizar a sua

²⁴⁰ TAVARES, J. C., 1990. *Dicionário de Santos: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa*. Porto: Lello & Irmão, p. 38.

²⁴¹ POMPERMAYER, Ê., LISBOA, M. & SOLIGO, S. M., 2010. *Reforma Coletina*. [Online] Available at: <http://coletadecorbie.blogspot.pt/2010/09/reforma-coletina.html> [Acedido em 29 Junho 2015].

²⁴² POMPERMAYER, Ê., LISBOA, M. & SOLIGO, S. M., 2010. *Biografia*. [Online] Available at: <http://coletadecorbie.blogspot.pt/2010/09/biografia.html> [Acedido em 29 Junho 2015].

²⁴³ MENDES, G. C., 2015. *Santa Coleta Boylet de Corbie, Virgem Clarissa e Reformadora de sua Ordem*. [Online]

Available at: <http://santosebeatoscaticos.blogspot.pt/2015/05/santa-coleta-boylet-de-corbie-virgem.html> [Acedido em 29 Junho 2015].

²⁴⁴ POMPERMAYER, Ê., LISBOA, M. & SOLIGO, S. M., 2010. *Reforma Coletina*. [Online] Available at: <http://coletadecorbie.blogspot.pt/2010/09/reforma-coletina.html> [Acedido em 29 Junho 2015].

missão terrena no dia 6 de Março de 1447 no mosteiro de Gand (Bélgica). Em 1472 inicia-se o processo para a sua canonização, mas a espera torna-se demorada. Sendo beatificada a 23 de Janeiro de 1740, apenas é canonizada a 24 de Maio de 1807 pelo papa Pio VII²⁴⁵.

Conhece-se grande difusão de Santa Coleta em terras de França e Espanha. Em Portugal, o seu nome é pouco divulgado. O estudo de Ivo Sousa, publicado em 1994, vem introduzir o tema das fundações coletinas em território nacional. A figura de D. Leonor tornou-se fundamental enquanto mecenas na promoção da reforma coletina e na criação das suas primeiras casas religiosas em Portugal²⁴⁶. O convento de Jesus de Setúbal (construído nos finais do século XV) foi o primeiro cenóbio regido pela reforma de Santa Coleta, contando com o apoio do mosteiro de Santa Clara de Gandía (Espanha) na sua edificação. Caracterizava-se pela rígida educação das noviças, envoltas num duro sistema de penitências físicas e psicológicas, e de grande devoção Eucarística²⁴⁷. Do mesmo espírito reformador, o mosteiro da Madre de Deus de Xabregas (inaugurado em 1509) apenas permitia ingressar senhoras das altas estirpes da nobreza ou ligadas à família régia, confluindo em torno do panteão da casa real²⁴⁸.

São poucas as suas representações em Portugal e ainda mais escassos os estudos sobre a sua iconografia. Numa página de blog dedicada à Santa Coleta de Corbie (<http://coletadecorbie.blogspot.pt/>) da autoria das irmãs Érica Pompermayer, Marilene Lisboa e Sandra Maria Soligo, encontra-se uma recolha iconográfica interessante que peca pela omissão da data e localização original das obras²⁴⁹. Entre as trinta imagens e gravuras aí apresentadas, encontra-se uma que representa a entrega da bula pelo papa Bento XIII a Santa Coleta (ver imagem 205). A gravura é composta pela representação do papa, entronizado debaixo de um dossel, que entrega a sua decisão a Santa Coleta que se encontra ajoelhada, estando esta acompanhada por Frei Henrique de Baume e pela Baronesa de Brissay. A cena é testemunhada ainda por duas figuras masculinas no canto inferior direito. Em comparação

²⁴⁵ MENDES, G. C., 2015. *Santa Coleta Boylet de Corbie, Virgem Clarissa e Reformadora de sua Ordem*. [Online]

Available at: <http://santosebeatoscatolicos.blogspot.pt/2015/05/santa-coleta-boylet-de-corbie-virgem.html> [Acedido em 29 Junho 2015].

²⁴⁶ SOUSA, I. C. d., 1994. "A Rainha D. Leonor e a introdução da reforma coletina da ordem de Santa Clara em Portugal". In: *Las Clarisas en España y Portugal: Congreso Internacional, Salamanca, 20-25 e septiembre de 1993. Actas II/2*. Madrid: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, pp. 1033-1034.

²⁴⁷ SOUSA, I. C. d., 1994. "A Rainha D. Leonor e a introdução da reforma coletina ... pp. 1045-1049.

²⁴⁸ SOUSA, I. C. d., 1994. "A Rainha D. Leonor e a introdução da reforma coletina ... pp. 1056-1057.

²⁴⁹ POMPERMAYER, Ê., LISBOA, M. & SOLIGO, S. M., s.d. *Iconografia*. [Online]

Available at: <http://coletadecorbie.blogspot.pt/p/iconografia.html> [Acedido em 30 Junho 2015].

com o painel de Santa Clara-a-Nova, a gravura retrata mais personagens, incluindo a figuração de Frei Henrique de Baume e da Baronesa de Brissay. Em Coimbra, a representação difere da gravura pois é o papel da ordem que o papa lhe entrega e não o hábito. Toda a composição adquire movimento através de diagonais, seja no gesto da entrega, ou na colocação dos objectos na diagonal.

Fica por perceber o porquê desta troca entre santas em relação ao proposto em contrato, lançando-se também o mote para o investimento na temática coletina, pouco explorada em Portugal. Porque se teria trocado uma santa franciscana que, tal como o corpo da Rainha Santa Isabel, tronara-se relíquia após a morte, por uma santa que reformara a ordem franciscana? Estaria esta troca relacionada com os processos de beatificação de Santa Coleta, beatificada 48 anos depois do contrato de Santa Clara-a-Nova?

3.2.3.5. Paineis de São Bartolomeu



Imagem 206 – Painel do terceiro retábulo lateral do lado do evangelho na igreja de Santa Clara-a-Nova²⁵⁰.

“ (...) E o treseiro da jmaijem de sam Bartholameu dando hum papel a huma Freira na portaria e tera mais duas Religiosas aCompanhando tudo de meo Relego (...) ”²⁵¹

O painel do retábulo alusivo a São Bartolomeu reproduz um portal por onde quatro clarissas recebem São Bartolomeu que se encontra prostrado à porta (imagem 206). Em primeiro plano destaca-se o apóstolo de barba e cabelos curtos que entrega um papel à freira que avança sobre ele. Atras desta, outras três religiosas acompanham e testemunham a entrega representada. O papel que é entregue contém uma inscrição onde se lê: STELLA CÆ/ÆLI EXTI/RPAV[I]T (imagem 207). Na edícula de remate do retábulo figura um coração (imagem 208).

A cena representada vai ao encontro do estipulado em contrato com a diferença de serem três e não duas as religiosas que acompanham a freira na portaria do convento. Como é referido,

²⁵⁰ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

²⁵¹ Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. P., 1984. *Obra de talha dourada...*, pp. 754-757.

retrata-se São Bartolomeu a entregar um papel a uma freira que veste o hábito de clarissa. No *Inventário Artístico de Portugal*, António Nogueira Gonçalves identifica esta representação como sendo a entrega da antífona *Stella Coeli* na portaria de Santa Clara²⁵². A antífona *Stella Coeli* é um cântico de oração utilizado com o objectivo de afastar e proteger da peste e das epidemias²⁵³. O hino invocado à Virgem Maria inicia com as palavras em latim “(...) *Stella caeli extirpavit* (...)”²⁵⁴, as mesmas da inscrição do retábulo.

São Bartolomeu foi um dos doze apóstolos de Cristo. Segundo as escrituras sagradas, depois do episódio do Pentecostes os apóstolos espalharam-se pelo mundo para pregar a palavra de Deus. São Bartolomeu deslocou-se até à Índia, passando pela Arábia, Mesopotâmia e Arménia²⁵⁵. A *Legenda Áurea* fala-nos em diversos milagres operados na Índia, lugar onde o santo liberta do demónio uma filha do rei Polímio e os templos daquela região, convertendo e baptizando os seus habitantes após a purificação daquele local²⁵⁶. Existem várias versões em relação à sua morte, contudo o martírio que mais circula é o de que o santo tenha sido esfolado vivo e depois decapitado²⁵⁷.

Podemos identificar as representações de São Bartolomeu através dos seus atributos como a palma, insígnia de todos os mártires; o livro, marca da sua evangelização (imagem 209); o demónio acorrentado, fazendo remeter ao milagre onde o santo derrota o demónio na Índia (imagem 211); e os símbolos que identificam o seu martírio, a faca e/ou a sua pele (imagens 209-210)²⁵⁸. Grande parte da iconografia sobre o apóstolo São Bartolomeu representa-o a ser esfolado ou trazendo consigo a sua pele (imagens 210 e 212), isto deveu-se sobretudo ao gosto pelas ciências e pela anatomia que se generalizou a partir do século XVI²⁵⁹. No painel retabular da igreja de Santa Clara-a-Nova nada faz identificar São Bartolomeu, a não ser que se tenha acesso à escritura do contrato dos retábulos, se conheça o episódio retratado, ou que se identifique o apóstolo pela sua fisionomia, uma vez que o santo é comumente representado de cabelos negros e barba espessa²⁶⁰.

²⁵² CORREIA, V., 1947. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, p.78.

²⁵³ PEARCE, A. J., 2006. *The Text-Book of Astrology*. s.l.:American Federation of Astr, p. 364.

²⁵⁴ PEARCE, A. J., 2006. *The Text-Book of Astrology*..., p. 364.

²⁵⁵ TAVARES, J. C., 1990. *Dicionário de Santos: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa*. Porto: Lello & Irmão, p. 28.

²⁵⁶ VORÀGINE, J., 1982. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 108-110.

²⁵⁷ VORÀGINE, J., 1982. *La Leyenda Dorada*. ..., p. 110.

²⁵⁸ TAVARES, J. C., 1990. *Dicionário de Santos*..., pp. 28, 188, 190, 193 e 195.

²⁵⁹ GIORGI, R., 2003. *Santos*. Barcelona: Electa, p. 49.

²⁶⁰ GIORGI, R., 2003. *Santos*. Barcelona: Electa, p. 48.

A cena do painel alude ao episódio milagroso em torno da figura de São Bartolomeu, que se desenrolou no mosteiro de Santa Clara de Coimbra. Segundo relatou Frei Manoel da Esperança em 1666, quando o surto de peste que se alastrava pela Europa chegou a Coimbra, as clarissas dirigiram as suas orações aos apóstolos no sentido de identificar a qual deveriam recorrer para se livrarem do mal que se adivinhava pela cidade. Acendendo círios com os doze nomes, fora o de São Bartolomeu o último a se apagar, elegendo-o como seu advogado²⁶¹. Contudo, por volta de 1480, as freiras insistiam em sair do mosteiro com medo da peste que prevalecia: *“(...) Mas o Senhor, q nesta grãde mercê queria dar muita parte a sua Mãe clemêntissima, permitio q o mal fosse lavrando, & as freiras assombradas das muitas mortes, que viaõ, tratassem já de fugirem pera casa de seus paes. Resistio em quanto pode a zelosa Abadessa, mas vencida da sua necessidade, & importunas instancias chegou á grade pera ordenar a ida pelo modo, q foise mais acertado. Neste tempo lhe aparecéo hũ pobre na mesma casa da grade, que era de gracioso aspecto, como qué represétava hũ mêsageiro do Ceo. Cõsolou a na sua tribulação, & cõfortãdoa muito na cõfiãça de Deos, lhe disse estas palavras. «Mandai rezar todos os dias no coro esta santa devação da Virgem Senhora nossa, que vos dou escrita neste pergaminho, & logo vereis as suas misericordias.» Não fez mais a Abadessa, que receber o escrito, quando o portador se escondéo de seus olhos, sem aver hũa pessoa, que ou d’antes, ou depois o visse, nê conhecesse. Por onde se entêdeó, que era S. Bertholameo, Advogado do mosteiro, & seu Padroeiro santo, o qual da parte da Emperatriz dos Anjos lhe trouxêra a receita milagrosa contra os males da peste. O pergaminho se guarda entre as outras Reliquias, em Custodia de prata, com duas figuras de joelhos, feitas do mesmo metal: hũa do S. Apostolo: outra desta Abadessa. Tem pouco mais de três dedos em largo, & meio palmo de comprido. Contém a Antifona, & a Oração seguintes, escritas de boa letra. «Stella coeli extirpavit, (...)» Sucedeo este caso milagroso primeiro que se contasse*

²⁶¹ *“(...) de repente vio, q lhe entrava em casa o mesmo fogo de peste, q já tinha abrazado a cidade. Morrêrão alguas freiras, outras estavam feridas; & todas intimidadas pediaõ cõ muitas lagrimas à Majestade divina, que embainhasse logo a espada de sua indignação. Pera isso buscãrãõ muitos remedios de devações, & penitencias, que lhes saiaõ em vãõ, atè virem a concordar entre si, que tomassem por advogado a hum dos Santos Apostolos, o qual seria aquelle, cujo cirio ardédo em o altar durasse mais que os outros. Com esta resolução acendêrãõ doze círios iguaes, & do mesmo pezo, em que estavaõ escritos os nomes dos dítos doze Apostolos; & prostradas de joelhos, em quanto elles ardiaõ, derretêrãõ suas almas em ferventes orações. Foraõse todos gastando, & somente o de S. Bertholameu durou ainda mais tẽpo. Quando viraõ o sucesso, ficãrãõ muito elegres em rezaõ de que a Rainha Santa fora singular devota deste sagrado Apostolo por se aver recebido na sua Igreja em a Vila de Trancoso com ElRei seu marido D.Dinyz. Demais que o mosteiro estava edificado nos limites da parochia, que elle tem em Coimbra, onde se guarda hũa relíquia sua. E alentadas por todas estas rezões, cõ grãde contentamento estregaraõ a saúde, & a vida na sua intercessaõ. (...)”* ESPERANÇA, F. M. d., 1666. *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S.Francisco na Provincia de Portugal. Segunda Parte, que conta os seus progressos no Estado de tres Custodias, principio de Provincia, & Reforma Observante*. Lisboa: Oficina de Antonio Craesbeeck de Mello, p. 62.

o ano de 1480, (...)”²⁶². Conta-se que a peste sessou com o entoar do cântico, voltando mais tarde em 1598 mas sem afectar o mosteiro. Foi a partir deste episódio que as clarissas de Coimbra reconheceram São Bartolomeu como seu protector, dando destaque à sua imagem em dois altares (um na igreja e outro no coro) onde entoavam diariamente a Antífona e oração mariana; mensalmente uma missa cantada; e anualmente celebravam a sua festa com procissão e jantar oferecido aos pobres em honra do Apóstolo²⁶³.

Desta forma, a iconografia representada no painel é exclusiva da casa clarissa de Coimbra sendo apenas figurada no seu contexto particular. Como referiu Frei Manoel da Esperança, eram dedicados ao apóstolo dois altares do mosteiro velho e que não se conhece paradeiro. Dado o seu contexto e circunstância, pode-se dizer que o retábulo de São Bartolomeu na igreja de Santa Clara-a-Nova apresenta uma representação única que não se figurou em mais nenhum outro mosteiro franciscano.

²⁶² ESPERANÇA, F. M. d., 1666. *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco*, pp. 62-65.

²⁶³ ESPERANÇA, F. M. d., 1666. *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco*, pp. 65-66.

3.2.3.6. Painel de São Pedro de Alcântara



Imagem 214 – Pormenor do painel que se encontra a rematar a entrada principal da igreja de Santa Clara-a-Nova²⁶⁴.

O painel que se encontra a rematar a entrada principal da igreja não consta do contrato de 1692 (imagem 213). Santa Teresa, no canto inferior esquerdo, é interrompida na sua escrita pela aparição de São Pedro de Alcântara que ocupa mais de metade do painel envolto de nuvens e anjos (imagem 214). Ao fundo, a paisagem é representada com um sol encoberto pela metade por montanhas, por uma igreja e por dois franciscanos que caminham lado a lado estando a figura aureolada do lado esquerdo apontando para o céu e segurando uma vara na mão esquerda (imagem 215). A santa carmelita, envolta de uma estrutura arquitectural em formato de L, traja o hábito da sua ordem, estando ajoelhada junto a uma mesa de toalha vermelha com um livro aberto, uma pena e um tinteiro, representada com auréola de santo e abrindo os braços em gesto de surpresa (imagem 216). De igual modo se encontra o santo franciscano, que abre os seus braços olhando para Santa Teresa por baixo de si (imagem 217). Circundando-o, os agitados anjos e cabeças de anjo aladas celebram a glória do santo, envoltos em nuvens. Os anjos alados seguram sete objectos simbólicos relacionados com os atributos de São Pedro de Alcântara representando: uma cruz (imagem 218), uma palma

²⁶⁴ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

(imagem 219), uma coroa de rosas (imagem 220), um ramo de lírio (imagem 221), um livro (imagem 222), o cinto de corda franciscano (imagem 223), e cilício e disciplinas com as quais o santo se martirizava²⁶⁵ (imagem 224). A composição apresenta um grande sentido de agitação e movimento.

Segundo António Nogueira Gonçalves, em 1947, no *Inventário Artístico de Portugal*, o relevo sobre a porta retrata a aparição de Santo António a Santa Teresa²⁶⁶. Contudo, não se encontra nenhuma referência a essa aparição nem uma ligação aparente entre Santa Teresa (carmelita) e Santo António (franciscano). Gonçalo Gomes Figueiredo em 2008, no trabalho que desenvolveu para a disciplina de Arte Religiosa II, orientado por António Filipe Pimentel, identificou-o como São Pedro de Alcântara²⁶⁷. Esta identificação parece a que melhor se enquadra uma vez que São Pedro de Alcântara foi orientador espiritual, amigo e confidente de Santa Teresa de Ávila²⁶⁸, faleceu primeiro que a santa e apareceu-lhe em visões após a sua morte²⁶⁹. Salvador Andrés Ordax, em 1982, em artigo no *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, faz menção a este painel confirmando a cena retratada como a aparição de São Pedro de Alcântara a Santa Teresa de Ávila²⁷⁰. Santa Teresa é identificada pelo hábito carmelita, pela pena e o livro, remetendo para a sua vastíssima produção literária²⁷¹. São Pedro de Alcântara veste o seu traje franciscano e é identificado pelos atributos que os anjos seguram. A cena do fundo remete para um milagre da vida do santo em que este caminhou acompanhado sobre as águas do rio Guadiana²⁷².

Como refere Salvador Andrés Ordax, poucos são os estudos feitos sobre a iconografia e as associações entre Santa Teresa e São Pedro de Alcântara²⁷³. Por isso, a identificação do tema do painel revelou-se tão difícil. Contudo, no artigo *Iconografia Teresiano-Alcantarina*, Salvador Andrés Ordax executa uma análise criteriosa sobre os temas principais das importantes relações transcendentais entre os dois santos. Alerta-se para a aposta

²⁶⁵ Segundo Frei Antonio Corredor García, o santo flagelava-se duas vezes por dia e usou “(...) cilício de folha de lata (...)” por vinte anos. GARCÍA, F. A. C., 2006. *São Pedro de Alcântara*. Cucujães: Editorial Missões, p. 14.

²⁶⁶ CORREIA, V., 1947. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, p. 78.

²⁶⁷ FIGUEIREDO, G. G., 2008. *Os retábulos da Igreja de Santa Clara-A-Nova. Trabalho de Arte Religiosa II, apresentado à FLUC*. Coimbra: s.n., p. 7.

²⁶⁸ TAVARES, J. C., 1990. *Dicionário de Santos: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa*. Porto: Lello & Irmão, p. 119.

²⁶⁹ DIAS, M. S., 2012. *A Imitação de Cristo (Vidas de Santos)*. Coimbra: G.C. Gráfica de Coimbra, Lda., p. 125.

²⁷⁰ ANDRÉS ORDAX, S., 1982. "Iconografia Teresiano-Alcantarina". In: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 301-326.

²⁷¹ TAVARES, J. C., 1990. *Dicionário de Santos...*, p. 137.

²⁷² ANDRÉS ORDAX, S., 1982. "Iconografia Teresiano-Alcantarina"... , p. 319.

²⁷³ ANDRÉS ORDAX, S., 1982. "Iconografia Teresiano-Alcantarina"... , p. 301.

maioritariamente franciscana dada a estes temas, numa tentativa de glorificação e importante influência que o santo franciscano executou sobre a reformadora da ordem das carmelitas descalças, sendo esta a própria autora de escritos referentes ao santo que, a par com outras fontes literárias de autores como Frei Juan de Santa María e Frei Juan de San Bernardo, revelaram-se num importante apoio biográfico para os processos de beatificação e canonização do santo²⁷⁴.

Santa Teresa foi a fundadora da “(...) *Ordem Reformada das Carmelitas Descalças* (...)”²⁷⁵, nasceu a 28 de Março de 1515 em Ávila (Espanha) e entrou para o convento carmelita de Ávila em 1535²⁷⁶. Depois de retornar ao convento após um isolamento, dedicou-se à oração e à leitura. Foi durante esses anos que começaram as suas visões e experiências místicas, as quais foram relatadas por ela nos diversos escritos e obras literárias que executou ao longo da sua vida. A partir de 1560 começa a reformar a ordem carmelita, remetendo-a para as suas origens²⁷⁷, e a lutar para a fundação do futuro Carmelo de São José de Ávila, inaugurado a 24 de Agosto de 1562²⁷⁸. Veio a falecer em Alba pela noite de 4 de Outubro de 1582²⁷⁹. Foi beatificada em 1614 por Paulo V e canonizada em 1622 pelo papa Gregório XV²⁸⁰. Ao longo da sua vida foram inúmeros os relatos de visões e aparições a que assistiu, referindo que São Pedro de Alcântara lhe apareceu três vezes depois que este falecera²⁸¹. A primeira aparição de São Pedro a Santa Teresa ocorreu a 18 de Outubro de 1562, data da morte do santo, onde a santa relata que lhe apareceu dizendo que ia descansar, figurando-se envolto de luz e glória, chegando a conversar com ela sobre “(...) *la gloria que goçavan sus potencias, y como se hallava ya en estado seguro, y le declaro la celsitud a que le auia conseguido com la constancia de la pureça virginal; los triunfos de la guerra de las passiones naturales; y los deleytes que goçavan los sentidos com las delicias de el Parayso; y vltimamente como los rigores de su penitencia, cilicios, açotes, ayunos, y mortificaciones le auian adquirido dichoso y dilatado Reyno en la celestial Jerusalem, y como posseía en si mismo tanto premio*

²⁷⁴ ANDRÉS ORDAX, S., 1982. "Iconografia Teresiano-Alcantarina" ..., p. 303.

²⁷⁵ TAVARES, J. C., 1990. *Dicionário de Santos*..., p. 137.

²⁷⁶ GIORGI, R., 2003. *Santos*. Barcelona: Electa, p. 337.

²⁷⁷ Uma vida de reclusão e solidão numa silenciosa comunidade pouco numerosa.

²⁷⁸ PINTO, A. M. M., 2011. *A possibilidade da fé: Santa Teresa de Jesus, processos antropológicos e místicos Teresianos*. Marco de Canaveses: Edições Carmelo, pp. 27-28.

²⁷⁹ PINTO, A. M. M., 2011. *A possibilidade da fé: Santa Teresa de Jesus*,..., p. 30.

²⁸⁰ PINTO, A. M. M., 2011. *A possibilidade da fé: Santa Teresa de Jesus*,..., p. 30.

²⁸¹ ANDRÉS ORDAX, S., 1982. "Iconografia Teresiano-Alcantarina" ..., p. 317.

y gloria (...)”²⁸². O santo despediu-se dizendo: “(...) *Felizes sofrimentos e penitências na terra, que me conseguiram tão grandes prêmios no céu (...)*”²⁸³.

São Pedro de Alcântara nasceu em Alcântara (Espanha) no ano de 1499 e colocaram-lhe o nome de Juan de Sanabria Garcia Garavito. Ao longo da sua vida, sempre prestara vocação para a religião e cedo deixou os estudos para ingressar pela vida religiosa, tomando o hábito franciscano em 1515 e alterando o seu nome para Pedro de Alcântara²⁸⁴. Depressa teve destaque dentro da ordem, cumprindo fielmente as regras de pobreza franciscana e procurando afastar-se ao máximo dos prazeres terrenos, agonizando voluntariamente o seu corpo. Era a alma que lhe preocupava e que se revelava de maior importância, de tal forma que a sua pregação se tornava tão transcendental que chegava a comover os mais incrédulos, sendo vários os relatos dos seus êxtases²⁸⁵. Foi um santo de grande austeridade na sua penitência, passando dias sem comer e sem dormir, andando sempre descalço e pouco agasalhado, mutilando-se e atormentando-se frequentemente e nunca se deitando para dormir. Foi pregador tanto em Espanha como em Portugal e, a partir de 1560, teve grande influência junto a Santa Teresa de Ávila. Tornou-se seu conselheiro, amigo e confidente, foi fundador da ordem dos franciscanos descalços influenciando também a formação da ordem descalça das carmelitas²⁸⁶. Veio a falecer em Ávila em 1562. A sua vida mística, de grandes feitos e milagres valeu-lhe a beatificação no ano de 1622 no dia 18 de Abril pelo papa Gregório XV e a sua canonização em 1669 a 28 de Abril pelo papa Clemente IX.

O tema da aparição de São Pedro de Alcântara a Santa Teresa adquiriu grande projecção a partir da data da canonização do santo, em 1669. Anteriormente, apenas encontramos referência a uma pintura (actualmente de paradeiro desconhecido) de Vicente de la Barbiera, executada em 1633 para a nova igreja de Santo António de Pádua (Palermo)²⁸⁷. Salvador Andrés Ordax dá-nos conta, aquando das festas comemorativas da sua canonização, de pelo menos três obras relativas a este tema: um quadro executado para um altar mandado erguer pelos frades carmelitas descalços de San Cristóbal (Boadilla del Monte, Madrid); uma escultura de um altar que foi colocado diante da igreja de San Felipe, ao lado de Santa Cruz

²⁸² ANDRÉS ORDAX, S., 1982. "Iconografia Teresiano-Alcantarina"... , p. 318.

²⁸³ Anon., 2008. *Biografia de São Pedro de Alcântara*. [Online]

Available at: http://dialogos.files.wordpress.com/2008/09/pedro-de-alcantara_biografia.pdf [Acedido em 27 Junho 2015].

²⁸⁴ GARCÍA, F. A. C., 2006. *São Pedro de Alcântara*. Cucujães: Editorial Missões, pp. 7-9.

²⁸⁵ GARCÍA, F. A. C., 2006. *São Pedro de Alcântara*. Cucujães: Editorial Missões, p. 10.

²⁸⁶ ANDRÉS ORDAX, S., 1982. "Iconografia Teresiano-Alcantarina"... , pp. 301-302.

²⁸⁷ ANDRÉS ORDAX, S., 1982. "Iconografia Teresiano-Alcantarina"... , p. 318.

(Málaga); e uma gravura em cobre de Pedro de Villafranca Malagón (imagem 225)²⁸⁸. De todas, apenas chegou até hoje a gravura, muito provavelmente as outras duas obras foram executadas para serem efémeras, com vista a ornamentar a celebração enunciada. A gravura foi publicada primeiramente em 1669 no livro *Historia y admirable vida del glorioso padre S. Pedro de Alcántara, por sus Heroycas Vistudes, Milagros...* e em 1670 no livro *Triunfos gloriosos, epitalâmios sacros, pomposos y solemnes aparatos, aclamación alegre, que se celebraron año M.DC.LXIX en la Imperial y Coronada Villa de Madrid... a la canonizacion solemne de... S. Pedro de Alcántara*²⁸⁹. As gravuras eram um elemento fundamental de divulgação iconográfica; de fácil transporte, a sua influência alastrou-se além-fronteiras. De igual modo, a gravura de Pedro de Villafranca Malagón foi base de referência para várias obras, incluindo o painel alusivo a São Pedro de Alcântara de Santa Clara-a-Nova.

É nítida a cópia fiel desta gravura na pintura de Diego de Borgraf, datada de 1677 e executada para a sacristia da igreja de San Francisco, também conhecida como catedral de Tlaxcala (Puebla) (imagem 226)²⁹⁰. Também de grande semelhança com a gravura de Pedro de Villafranca Malagón é o painel que se encontra a rematar o portal principal da igreja de Santa Clara-a-Nova (imagem 213 e 214) diferindo apenas pela introdução figurada de uma igreja (imagem 215) e pela exclusão dos dois anjos músicos que se encontram à esquerda de São Pedro de Alcântara na gravura (imagem 225). Pressente-se que essa introdução celebre o novo templo franciscano, tal como as carmelitas celebravam em 1630 o convento de Santa Cruz do Buçaco.

Salvador Andrés Ordax dá-nos conta de outras obras relativas ao mesmo tema como o quadro de Claudio Coello sobre a visão de Santa Teresa, pertencente à coleção da Marquesa de Alamos, em Jerez de la Frontera (imagem 227); a gravura de 1716 de Westerhout; a estampa de Schmitner; a de Juan Daniel de Montealegre; e, recentemente o fresco do claustro de Santo António de Ávila, realizado por um noviço franciscano em 1957²⁹¹. Dentro das obras de Claudio Coello destaca-se ainda o quadro sobre o Milagre de São Pedro de Alcântara (imagem 228), onde este caminha sobre um rio com um companheiro, pertencente à

²⁸⁸ ANDRÉS ORDAX, S., 1982. "Iconografía Teresiano-Alcantarina"... , p. 319.

²⁸⁹ ANDRÉS ORDAX, S., 1982. "Iconografía Teresiano-Alcantarina"... , p. 320.

²⁹⁰ ANDRÉS ORDAX, S., 1982. "Iconografía Teresiano-Alcantarina"... , p. 320.

²⁹¹ ANDRÉS ORDAX, S., 1982. "Iconografía Teresiano-Alcantarina"... , pp. 320-321.

Pinacoteca Antigua, em Munich, e que reproduz o mesmo tema que nos aparece em miniatura no lado inferior direito do painel do portal da igreja de Santa Clara-a-Nova (imagem 215)²⁹².

A implementação deste painel no ciclo retabular da igreja de Santa Clara de Coimbra, vem comemorar, não só a canonização do santo franciscano, mas também celebrar a relação entre as duas ordens (a reformada ordem das carmelitas descalças, influenciada pelos ideários franciscanos) por via da reforma espiritual.

²⁹² GAYA NUÑO, J. A., 1957. *Claudio Coello*. Madrid: C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, p. 22, 37 e lám. 38.

3.2.4. Personagens litúrgicas

3.2.4.1. Painel da Nossa Senhora da Conceição



Imagem 229 – Painel do primeiro retábulo lateral do lado do evangelho na igreja de Santa Clara-a-Nova²⁹³.

*“(...) o pr.º de jmaijem de Nosa Sn.ª da Comseisão com todos os tributos tudo de meo Relego (...)”*²⁹⁴

Como é exigido em contrato, no primeiro retábulo lateral do lado do evangelho figura Nossa Senhora da Conceição, com nimbo de doze estrelas, que se encontra de pé, olhando o horizonte, com as mãos postas em oração, em cima de uma lua equilibrada sobre três cabeças de anjo que assentam sobre uma esfera azul, rodeada de uma serpente, estando esta alinhada sobre um pedestal, como que se de uma estátua de vulto se tratasse (imagem 229). Como fundo, nuvens e raios de luz e glória saem por detrás da Senhora rodeando-a. À sua volta distribuem-se seis anjos que seguram, cada um, diferentes símbolos. No lado direito, o anjo de

²⁹³ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

²⁹⁴ Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. P., 1984. *Obra de talha dourada...*, pp. 754-757.

cima segura um ramo de oliveira (imagem 230), por baixo dele o anjo carrega um espelho (imagem 231) e o de baixo trás uma fonte (imagem 232). No lado esquerdo, e de cima para baixo, os atributos que os anjos guardam são uma folha de palmeira (imagem 233), uma torre (imagem 234) e uma casa (imagem 235). Na edícula de remate do retábulo encontram-se lírios (imagem 236).

O estudo sobre a iconografia de Nossa Senhora já se encontra aprofundado pela tese de mestrado de Cristina Maria Sequeira Vouga, *A Virgem apocalíptica na imaginaria portuguesa da produção pós tridentina: Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora da Esperança: expectativa na diocese de Viseu*, de 2008. Segundo a autora, as representações alusivas à Virgem Maria já aparecem no século II e o seu culto começou a ser praticado desde o século IV²⁹⁵. Contudo, a imagem da Imaculada Conceição que comumente é aceite actualmente deriva de um protótipo que se começou a difundir em Portugal no século XVII e que advém da representação da Virgem Apocalíptica presente no território nacional desde o século XII²⁹⁶.

A iconografia da Imaculada Conceição tem por base a aceitação do dogma da sua concepção que desencadeou cerca de dezassete séculos de discussão, tendo ficado totalmente estabelecido e aceite apenas em 8 de Dezembro de 1854. A discussão em torno do dogma desencadeia-se a partir da controvérsia lançada por S. Justino, S. Ireneu e S. Tertuliano que estabelece uma antítese entre Eva e Maria, nos finais do século II e inícios do século III²⁹⁷. Para estes teólogos, Maria seria o início de uma Nova Era pois, ao contrário de Eva, Maria não desobedeceu a Deus e, por isso, tornara-se imaculada. Séculos mais tarde, esta teoria foi posta em causa por S. Agostinho e seus discípulos (S. Leão Magno, S. Fulgêncio e S. Beda Venerável) que defendiam que, sendo Maria descendente de Eva, era igualmente portadora do pecado original. Apesar das teorias contra, há registos de celebrações em torno da Imaculada Conceição desde o século VII. As comemorações em torno da imagem da Virgem já vêm a ser praticadas desde o século VI com a celebração do dia da sua morte e mais tarde a introdução da Purificação, Anunciação e Natividade. Foi no Oriente que se iniciou o festejo da concepção de Santa Ana, a 9 de Dezembro, em torno do século VII, alastrada no mesmo século até Roma, onde se celebrou a festa da Imaculada. Contudo, só no século IX é que

²⁹⁵ VOUGA, C. M. S., 2008. *A Virgem apocalíptica na imaginaria portuguesa da produção pós tridentina: Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora da Esperança: expectativa na diocese de Viseu*. Coimbra: Dissertação de mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 21.

²⁹⁶ VOUGA, C. M. S., 2008. *A Virgem apocalíptica na imaginaria portuguesa...*, p. 22.

²⁹⁷ VOUGA, C. M. S., 2008. *A Virgem apocalíptica na imaginaria portuguesa...*, p. 25.

aparecem no ocidente referências à celebração da Conceição de Maria e dois séculos depois é acolhida na Inglaterra²⁹⁸.

No século XII em Inglaterra, S. Anselmo de Aosta defendia a tese da purificação da Virgem antes da concepção de Jesus Cristo. Maria nascera com o pecado original mas, para puder conceber Jesus, fora purificada por Deus para que Cristo nascesse sem a herança do pecado original. Já o seu discípulo Aedmero defende a concepção Imaculada de Maria e S. Bernardo encontra-se, no mesmo século, opositor à celebração do momento da Conceição de Maria pois se tratar do culto de um acto pecaminoso²⁹⁹.

Em Paris do século XIII interpretava-se que o culto à Imaculada Conceição era inconveniente e que só Cristo fora concebido sem pecado, o que provocou uma discussão, sugerida por Alexandre de Hales, em torno da definição do momento da santificação de Maria. Para S. Tomás de Aquino, a Virgem fora santificada antes do seu nascimento e depois de assumir o pecado original³⁰⁰. Já S. Boaventura lança a hipótese desta nem ter chegado a contrair o pecado original, solenizando em 1263 a sua anual celebração a 8 de Dezembro. Por sua vez, Henrique de Gante propõe duas leituras: que por um lado Maria é concebida do pecado mas que, por outro, aquando da recepção da alma esta já venha com a graça santificadora da Virgem. Contudo, João Duns Escoto argumenta que Maria fora preservada imune do pecado original pois só assim se explicaria a perfeição de Cristo. A teoria de Escoto tornou-se a oficial da Universidade de Paris, determinando a festa da Imaculada Conceição em 1496. Era esta a tese que fora seguida por todas as ordens (principalmente pelos franciscanos) nos finais do século XIV à excepção dos dominicanos que abraçaram as teorias de Alberto Magno e S. Tomás de Aquino³⁰¹.

A 17 de Outubro de 1439 decreta-se no Concílio da Basileia que Maria fora imune do pecado original. 37 anos depois, Sisto IV publica uma série de constituições que vão ao encontro dessa teoria, condenando as heresias que fossem contra essa ideia. No século XVI fica aprovado na sessão V do Concílio de Trento que Maria não fora sujeita ao pecado original e que, por isso, adquirira um lugar distinto e privilegiado entre os homens³⁰².

²⁹⁸ VOUGA, C. M. S., 2008. *A Virgem apocalíptica na imaginaria portuguesa...*, p. 26.

²⁹⁹ VOUGA, C. M. S., 2008. *A Virgem apocalíptica na imaginaria portuguesa...*, pp. 27-28.

³⁰⁰ VOUGA, C. M. S., 2008. *A Virgem apocalíptica na imaginaria portuguesa...*, p. 28.

³⁰¹ VOUGA, C. M. S., 2008. *A Virgem apocalíptica na imaginaria portuguesa...*, pp. 29-30.

³⁰² VOUGA, C. M. S., 2008. *A Virgem apocalíptica na imaginaria portuguesa...*, pp. 30-31.

Na Península Ibérica, as questões sobre a imaculidade mariana encontravam-se em discussão acesa no século XVII e, neste contexto, Filipe II constitui a *Real Junta da Imaculada Conceição* em 1615 com vista a apaziguar essa polémica, pedindo ao papa Paulo V a definição do dogma da Imaculada Maria que, em 6 de Agosto do ano seguinte, lhe envia o *Regis Pacifi* onde ordena o cumprimento do decreto do Concílio de Trento e suas constituições e em 1617 publica o Decreto *Santissimus Dominus nostros* proibindo a divulgação da teoria de que a Virgem fora concebida em pecado. O rei, indignado com a resposta pede a todas as Universidades que enviem missivas ao papa que sustentem o seu pedido inicial (a Universidade de Coimbra colaborou nesse sentido por requerimento de 21 de Novembro de 1617). Apenas cinco anos depois é publicado o Decreto *Sanctissimus* pelo Papa Gregório XV proibindo afirmar-se que a Virgem fora gerada em pecado, com excepção dos dominicanos. A situação não ficara esclarecida pois a 8 de Dezembro de 1661 Alexandre VII, a pedido do rei espanhol Filipe VI, decreta a *Solicitud o omnium* onde clarifica a essência dos decretos tridentinos e das leis doutrinárias relativas à concepção da Virgem, promovendo o culto e comemoração da Virgem Imaculada, impondo a sua celebração e determinando penas a quem discordasse³⁰³.

A celebração da Imaculada Conceição de Maria foi generalizada depois da publicação da bula *Commissi nobis*, em 1708, por Clemente XI. Mesmo já sendo aceite e festejada, só no século XIX se esclarece o dogma da Imaculada Conceição através da bula *Ineffabilis Deus*, publicada pelo papa Pio IX a 8 de Dezembro de 1854³⁰⁴.

No decorrer deste longo processo a iconografia da Imaculada Conceição foi-se consolidando tornando-se vasta e recorrente. Em Portugal, o culto à Imaculada Conceição iniciou-se no século XII-XIII pela introdução da sua celebração (iniciada pelo primeiro Bispo de Lisboa no século XII) e tendo como seu principal difusor a ordem franciscana³⁰⁵. Mais tarde, no século XVII, a Imaculada Conceição torna-se uma figura de relevo pois é elevada a padroeira de Portugal a 16 de Março de 1646, por intenção do rei D. João IV³⁰⁶. Este desígnio do rei copiava a devoção à Virgem Maria dos primeiros reis de Portugal numa afirmação de poder

³⁰³ VOUGA, C. M. S., 2008. *A Virgem apocalíptica na imaginária portuguesa...*, pp. 31-32.

³⁰⁴ VOUGA, C. M. S., 2008. *A Virgem apocalíptica na imaginária portuguesa...*, pp. 32-33.

³⁰⁵ OSSWALD, C., 2013. "A Imaculada Conceição na pintura e na escultura – contextualização histórico-hagiográfica; a formação de um dogma". In: *Santa Beatriz da Silva*. s.l.:s.n., pp. 398-399.

³⁰⁶ OSSWALD, C., 2013. "A Imaculada Conceição na pintura e na escultura ...", p. 400.

restaurado, longe das reminiscências do reinado anterior, como símbolo do início de uma Nova Era³⁰⁷.

É neste sentido que se explica a representação de Nossa Senhora na igreja de Santa Clara-a-Nova. A imagem do painel sugere uma versão correspondente à iconografia da Virgem Imaculada intitulada de *Tota Pulchra*, nome derivado do versículo em latim: “(...) *toda bela és tu, ó minha amada, e em ti defeito não há (...)*”³⁰⁸ (Ct 4,7) que alude à sua beleza pura e imaculada³⁰⁹. Essa tipologia representa a imagem de Nossa Senhora rodeada dos seus atributos e metáforas bíblicas inspiradas no *Cântico dos Cânticos*. O primeiro a identificar a relação desses textos com a mãe de Cristo fora San Bernardo de Claraval, no século XII e, no mesmo século, Abelardo relaciona o verso da *Tota Pulchra* com a concepção da Virgem³¹⁰. Segundo Juan Miguel González Gómez, foi a partir do século XVI que este tipo de representação se começou a expandir tornando-se a preferida depois do Concílio de Trento, pois reproduzia uma concepção pura e divina, envolta por uma mística sagrada longe de qualquer indício de pecado.

Antes da definição do modelo iconográfico da Virgem *Tota Pulchra*, a representação da concepção de Maria era relacionada com a cena do abraço de Santa Ana e São Joaquim em frente à Porta Dourada. Contudo, esse esquema foi sendo banido por fazer referência a um momento carnal e impuro, indo contra a teoria de que a concepção da Virgem ocorrera sem pecado. Desta forma, pretendia-se representar a Virgem na sua plenitude imaculada, longe ainda do lugar terreno e rodeada dos símbolos que aludem à sua beleza e pureza divina, representante de uma Nova Eva. Suzanne Stratton vê na representação alemã da *Ahrenkleidjungfrau* de 1450-1460 a reminiscência da primeira alusão à representação de Maria *Tota Pulchra*, onde é representada vestida como a esposa do *Cântico dos Cânticos*, e nas ladainhas marianas como a de Loreto a primeira fonte literária que fundamenta a simbologia a ela associada³¹¹.

³⁰⁷ VOUGA, C. M. S., 2008. *A Virgem apocalíptica na imaginária portuguesa...*, pp. 40-43.

³⁰⁸ ed. Difusora Bíblica, 2000. *Bíblia Sagrada*. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica.

³⁰⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., 2004. "Reflejos de la Perfecta Hermosura. Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla.". In: *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma. [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, p. 118.

³¹⁰ STRATTON, S., 1988. "*La Inmaculada Concepción en el arte español*". [Online]

Available at: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf

[Acedido em 22 Julho 2015].

³¹¹ STRATTON, S., 1988. "*La Inmaculada Concepción en el arte español*". [Online]

Available at: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf

[Acedido em 22 Julho 2015].

As primeiras representações da Virgem Maria rodeada dos seus atributos e símbolos bíblicos remontam aos finais do século XV e adquirem o seu auge ao longo dos séculos XVI-XVII³¹². Contudo, já anteriormente se começam a formular relações com alguns dos seus atributos como alertam Margarita Llorens Herrero e Miguel Ángel Català Gorgues, apontando como exemplos a representação de Maria na capela de Notre Dame da igreja de Cahors, de 1484; uma pintura de 1492 pertencente ao The National Gallery em Londres da autoria de Carlo Crivelli; e o retábulo de Santa Ana do século XV de Rumold de Laubach exposto no Museu de Francfort³¹³. Estes autores alertam também para uma pintura preservada no Palácio Episcopal de Palma de Maiorca data de inícios do século XV representando a figura da virgem rodeada de alguns atributos e rematada com a inscrição de “(...) *Tota pulchra e samica nostra et macula originalis non est in te Mater Dei (...)*”³¹⁴.

A inicial difusão do protótipo iconográfico de Maria *Tota Pulchra* deveu-se à circulação da sua representação em livros de horas dos inícios do século XVI como confirma a gravura de 1503 pertencente ao livro *Heures de la Vierge á l’Usage de Rouen*, impresso por Antoine Verard em Paris (imagem 237)³¹⁵. Esta gravura foi reproduzida por várias vezes em outros livros, circulando e influenciando diversas obras. Serviu de base para a execução do painel da Virgem no retábulo-mor da igreja de San Saturnino em Artajona (Navarra), de 1505 (imagem 238), e no retábulo do lado da epístola da igreja da Santa Maria de Muro de Aguas, de 1549³¹⁶.

Um dos artistas que mais produziu esta iconografia foi o valenciano Juan de Juanes (imagem 240) que, baseando-se nas visões do jesuíta P. Martín Alberro e nas descrições da abadessa Isabel de Villena, executou inúmeras representações³¹⁷; a pertencente à igreja da Companhia de Jesus de Valencia (imagem 241), de semelhante composição à que se encontra no Museu de L’Almudí em Valencia; e a da igreja da Conceção em Sot de Ferrer incluindo Santa Ana e São Joaquim (imagem 247).

Durante o século XVI reproduziram-se imagens da Virgem envolta dos símbolos alusivos ao *Cântico dos Cânticos* com base nas primeiras *Tota Pulchras* em representações como a que se

³¹² GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., 2004. "Reflejos de la Perfecta Hermosura...", p. 118.

³¹³ LLORENS HERRERO, M. & CATALÀ GORGUES, M. Á., 2007. *La inmaculada concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana, p. 79.

³¹⁴ LLORENS HERRERO, M. & CATALÀ GORGUES, M. Á., 2007. *La inmaculada...*, p. 80.

³¹⁵ HERAS Y NÚÑEZ, M. d. I. A. d. I., 1994. "La Virgen "tota pulchra" en el arte riojano del siglo XVI". *Berceo*, nº 126, pp. 37-38.

³¹⁶ HERAS Y NÚÑEZ, M. d. I. A. d. I., 1994. "La Virgen "tota pulchra"...", pp. 38-39.

³¹⁷ GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., 2004. "Reflejos de la Perfecta Hermosura...", p. 118.

encontra no cadeiral do coro da igreja de Amiens, de 1508³¹⁸; a que se encontra no Breviário de Grimani de 1510³¹⁹; o relevo de 1544-1546 do cadeiral do coro da basílica do Pilar em Zaragoza, da autoria de Juan Moreto, Esteban de Obray e Nicolás Lobato³²⁰; a do retábulo-mor de 1550 da igreja paroquial da Assunção em Trasobares (Zaragoza)³²¹; a que foi representada no altar da igreja de Córdoba³²²; a do retábulo-mor de 1563-1571 da igreja de Sunijana de Morillas da autoria de Juan de Salazar, Tomás de Oñate e Andrés de Miñano³²³; a do retábulo do século XVI da ermita da Conceição de Enciso³²⁴, entre outras (imagens 239-250). No século XVI persiste a composição difundida pela gravura de 1503 mas começa a aparecer uma nova incorporação dos símbolos que se transferem para a paisagem de fundo como é exemplo a pintura de 1589 da Imaculada Conceição de Cristoval Gomez (imagem 244).

Ao longo dos séculos XVII-XVIII continua a adoptar-se a composição quinhentista da Virgem *Tota Pulchra* como acontece no retábulo lateral da Imaculada Conceição de 1616 na Ermita do Santo Cristo de Labastida³²⁵ (imagem 252), na pintura do século XVII pertencente à igreja de San Esteban de Eguino³²⁶, na pintura da Imaculada Conceição do século XVII do convento de Santa Engracia de Olite em Navarra³²⁷, entre outros. Contudo, essa composição vai adquirindo uma tendência para misturar os atributos na cena de fundo (imagens 251-267). Em Santa Clara-a-Nova, a *Tota Pulchra* do século XVII aí representada adquire influências das antigas representações iconográficas deste tema com a variante de que os símbolos se encontram sustentados por anjos, caso que não acontece nas gravuras do século XVI mas que não é estranho a esta iconografia pois os anjos já aparecem a executar essa função numa *Tota Pulchra* do século XVI, pertencente ao Museu Nacional de Virreinato em Tepotzotlán (imagem 246). Mais frequentemente os anjos irão marcar presença na exposição dos atributos em obras posteriores como a Imaculada Conceição de 1701 de Juan Correa do Convento das

³¹⁸ ESCOBAR CORREA, J. G., 2012. *Ave María, gratia plena: iconología e iconografía de la inmaculada concepción*. Medellín.: Maestría thesis, Universidad Nacional de Colombia, p. 94.

³¹⁹ ESCOBAR CORREA, J. G., 2012. *Ave María, gratia plena...*, p. 99.

³²⁰ ESCOBAR CORREA, J. G., 2012. *Ave María, gratia plena...*, p. 99.

³²¹ ESCOBAR CORREA, J. G., 2012. *Ave María, gratia plena...*, p. 100.

³²² ESCOBAR CORREA, J. G., 2012. *Ave María, gratia plena...*, p. 100.

³²³ SÁENZ PASCUAL, R., 2005. "La iconografía de la Inmaculada Concepción en la pintura renacentista de la actual diócesis de Vitoria". In: *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte : actas del simposium*. Vol. 2. s.l.:s.n., p. 1094.

³²⁴ HERAS Y NÚÑEZ, M. d. I. A. d. I., 1994. "La Virgen "tota pulchra"...", p. 42.

³²⁵ SÁENZ PASCUAL, R., 2005. "La iconografía de la Inmaculada Concepción en la pintura renacentista de la actual diócesis de Vitoria". In: *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte : actas del simposium*. Vol. 2. s.l.:s.n., pp. 1101-1103.

³²⁶ SÁENZ PASCUAL, R., 2005. "La iconografía de la Inmaculada Concepción...", p. 1096.

³²⁷ SÁENZ PASCUAL, R., 2005. "La iconografía de la Inmaculada Concepción...", p. 1098.

Madres Dominicadas em Tudela (imagem 258), a pintura de José de Páez datada de 1770 (imagem 259), ou a gravura da valenciana da Puríssima Conceição de c. 1810 (imagem 266).

Os atributos associados à representação da Conceição de Maria são diversos e não apresentam nenhuma constante nas representações da *Tota Pulchra*³²⁸. Os escolhidos para os anjos no retábulo de Nossa Senhora da Conceição da igreja de Santa Clara-a-Nova foram a palmeira, o ramo de oliveira, o espelho, a fonte, a torre e a casa, acrescentando ainda os lírios do remate da composição. Os símbolos ligados à vegetação são os mais comuns³²⁹ pois remetem para os elementos de um jardim, associados à esposa do Cântico dos Cânticos: “(...) *És um jardim fechado, minha irmã e minha esposa, um jardim fechado, uma fonte selada. Os teus rebentos são um pomar de romãzeiras com frutos deliciosos, com alfenas e nardos, nardo e açafraão, cálamos e canela, com toda a espécie de árvores de incenso, mirra e aloés, com todos os bálsamos escolhidos. (...)*” (Ct. 4, 12-14).

Segundo Marco Antonio Pérez Pérez, a palmeira aparece associada à sabedoria, vitória, justiça e perfeição³³⁰, pois “(...) *Os justos florescerão como a palmeira e crescerão como os cedros do Líbano. (...)*” (Sl. 92, 13) e a sabedoria falou dizendo que crescera “(...) *como a palmeira de En-Guédi, como as roseiras de Jericó, como uma formosa oliveira na planície, (...)*” (Sir. 24, 14). A oliveira, associada igualmente à sabedoria, representa um sinal de paz como refere Cristina Osswald, sendo representada a ser oferecida à Virgem pelo anjo Gabriel nas primeiras representações de Anunciações³³¹.

O espelho, símbolo de justiça e verdade, é visto ainda por Marco Antonio Pérez Pérez como sinónimo de perfeição³³² e por Cristina Osswald de virgindade³³³. Nas escrituras, ele é relacionado à sabedoria: “(...) *Ela [a sabedoria] é um reflexo da luz eterna, um espelho imaculado da actividade de Deus e uma imagem da sua bondade. (...)*” (Sb. 7, 26).

A fonte que o último anjo segura no lado direito da Virgem faz alusão à água símbolo de vida e elemento purificante³³⁴, identificado também na descrição da beleza da esposa do Cântico

³²⁸ STRATTON, S., 1988. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. [Online] Available at: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf [Acedido em 22 Julho 2015].

³²⁹ OSSWALD, C., 2013. "A Imaculada Conceição na pintura e na escultura ...", p. 410.

³³⁰ PÉREZ PÉREZ, M. A., 2004. "La simbología de la Inmaculada". In: *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma. [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajatur, pp. 76-79.

³³¹ OSSWALD, C., 2013. "A Imaculada Conceição na pintura e na escultura ...", p. 411.

³³² PÉREZ PÉREZ, M. A., 2004. "La simbología de la Inmaculada" ..., pp. 75-76.

³³³ OSSWALD, C., 2013. "A Imaculada Conceição na pintura e na escultura ...", p. 410.

³³⁴ PÉREZ PÉREZ, M. A., 2004. "La simbología de la Inmaculada" ..., p. 74.

dos Cânticos como sendo “(...) *um jardim fechado, minha irmã e minha esposa, um jardim fechado, uma fonte selada.*(...)” (Ct. 4, 12) e uma “(...) *fonte de jardim, nascente de água viva que jorra desde o Líbano.* (...)”(Ct. 4, 15).

Tal como a fonte, também a torre que o segundo anjo do lado esquerdo do painel carrega é referida no Cântico dos Cânticos como sendo a Torre de David, “(...) *O teu pescoço é como a torre de David erguida para troféus: dela pendem mil escudos, tudo broquéis dos heróis.* (...)”(Ct. 4, 4), representando beleza, dignidade e firmeza na fé em Deus³³⁵, mas também simbolizando a vigilância e união entre Deus e o Homem³³⁶.

O último anjo do lado esquerdo carrega uma casa com uma porta, símbolo da casa de Deus “(...) *Aqui é a casa de Deus, aqui é a porta do céu.*(...)” (Gn. 28, 17)³³⁷.

Os lírios presentes na edícula que remata o retábulo fazem lusão à imaculada virgindade, beleza e pureza da Virgem³³⁸ pois “(...) *Tal como um lírio entre os cardos é a minha amada entre as jovens.* (...)” (Ct. 2, 2)³³⁹.

A representação de Nossa Senhora corresponde a uma imagem tipificada alusiva à Virgem Apocalíptica³⁴⁰ relatada por São João Evangelista como “(...) *uma Mulher vestida de sol, com a Lua debaixo dos pés e com uma coroa de doze estrelas na cabeça.* (...)” (Ap. 12,1), acompanhada de um globo com um dragão pois “(...) *Quando o Dragão se viu precipitado na terra, lançou-se na perseguição da Mulher que tinha dado à luz um Menino* (...)” (Ap. 12, 13). Ainda sobre o elemento da lua e do sol, o Cântico dos Cânticos refere “(...) *Quem é essa que desponta como a aurora, bela como a Lua, fulgurante como o Sol, terrível como as coisas grandiosas* (...)” (Ct. 6, 10).

Este modelo iconográfico da Imaculada Conceição só se tornou definitivo depois do Concílio de Trento³⁴¹ e difundido através de tratados como o do pintor Francisco Pacheco de 1649³⁴². No seu livro *Arte de la Pintura* refere que a imagem da Imaculada Conceição se deverá

³³⁵ PÉREZ PÉREZ, M. A., 2004. "La simbología de la Inmaculada"... , pp. 79-80.

³³⁶ OSSWALD, C., 2013. "A Imaculada Conceição na pintura e na escultura ... , p. 411.

³³⁷ GONZÁLEZ MORENO, F., 2005. "Tota pulchra es amica mea et macula non est in te: Azulejería talaverana inmaculista". In: *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium. Vol. 2.* s.l.:s.n., p. 880.

³³⁸ PÉREZ PÉREZ, M. A., 2004. "La simbología de la Inmaculada"... , pp. 80-81.

³³⁹ OSSWALD, C., 2013. "A Imaculada Conceição na pintura e na escultura ... , p. 411.

³⁴⁰ VOUGA, C. M. S., 2008. *A Virgem apocalíptica na imaginária portuguesa*..., pp. 21-23.

³⁴¹ STRATTON, S., 1988. "La Inmaculada Concepción en el arte español". [Online]

Available at: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf

[Acedido em 22 Julho 2015].

³⁴² OSSWALD, C., 2013. "A Imaculada Conceição na pintura e na escultura ... , p. 401.

representar “(...) *en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los belísimos cabellos tendidos, de color de oro; (...) Hase de pintar com túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo a fundar la religión de la Concepción Purísima, que confirio el Papa Julio II, año de 1511; vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagem, unido dulcemente com el cielo; coronada de estrelas; doce estrelas compartidas en un círculo (...) debaxo de los pies, la luna (...) Adórnase com serafines y com ángeles enteros que tienen algunos de los atributos (...)*”³⁴³.

É sobre este modelo que a figura de Nossa Senhora é representada no centro do painel do retábulo lateral da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova com o acrescento de que toda a figuração assenta sobre um pedestal como se fosse uma escultura de vulto, à semelhança da Nossa Senhora do retábulo que foi feito para o mesmo mosteiro no século XVII e que actualmente se encontra no Museu Nacional Machado de Castro (imagem 268). Contudo, Francisco Pacheco sugere a representação da “(...) *media luna com las puntas abaxo. (...)*”³⁴⁴, pormenor que não é tido em consideração em Santa Clara de Coimbra. Este conselho, seguiu a teoria publicada em 1614 pelo jesuíta P. Luis del Alcázar onde defende que “(...) *es evidente entre los doctos matemáticos, que si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abaxo, de suerte, que la mujer no estaba sobre el cóncavo, sino sobre el convexo (...)*”³⁴⁵. Como se entende, esta percepção académica da representação da lua adquire domínios matemáticos e astrológicos que não se seguiram em Santa Clara mas se imprimiam na cidade universitária como figura a Nossa Senhora da Sé Velha (imagem 269).

³⁴³ PACHECO, F., 1990. *Arte de la Pintura*. Madrid: Catedra, pp. 576-577.

³⁴⁴ PACHECO, F., 1990. *Arte de la Pintura...*, p. 577.

³⁴⁵ PACHECO, F., 1990. *Arte de la Pintura...*, p. 577.

3.2.4.2. Paineis de São Pedro



Imagem 270 – Painel do segundo retábulo lateral do lado do evangelho da igreja de Santa Clara-a-Nova³⁴⁶.

“(…) e o seg.º será da jmaijem de sam Pedro também de meo Relego (…)”³⁴⁷

No segundo retábulo lateral do lado do evangelho figura-se Cristo de pé a entregar as chaves a São Pedro que se ajoelha à sua frente, e que confere uma nítida diagonal compositiva, acompanhados de duas figuras que testemunham o acto (imagem 270). Como fundo, foi representada uma igreja e árvores, introduzindo-se uma palmeira no lado direito do painel. Carlos Moura, no seu artigo para a História da Arte Portuguesa, relaciona a estética da igreja deste painel com as que Giotto pintou em Assis³⁴⁸. Na edícula de remate encontra-se representado uma tiara papal (imagem 271).

A cena do painel deste retábulo retrata o episódio bíblico da entrega das chaves ao apóstolo São Pedro. Essa passagem desenrola-se quando Cristo se reúne com os apóstolos perto de Cesareia de Filipe onde, segundo São Mateus, anuncia: “(…) *Tu és Pedro, e sobre esta Pedra edificarei a minha Igreja, e as portas do Abismo nada poderão contra ela. Dar-te-ei as*

³⁴⁶ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

³⁴⁷ Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. P., 1984. *Obra de talha dourada...*, pp. 754-757.

³⁴⁸ MOURA, C., 1986. "Uma poética da refulgência: a escultura e a talha dourada". In: *História da Arte em Portugal - O limiar do barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, p. 106-107.

chaves do Reino do Céu; tudo o que ligares na terra ficará ligado no Céu e tudo o que desligares na terra será desligado no Céu. (...)” (Mt. 16, 18-19).

Pescador de profissão, Pedro nascera em Betsaida com o nome de Simão³⁴⁹. Quando o seu irmão André lhe deu a conhecer Jesus Cristo, Pedro era já casado e residia em Cafarnaum (região vizinha à sua aldeia de origem)³⁵⁰. No primeiro contacto que teve com o Messias, Cristo chama-o de Cefas (Pedro) e depressa se converte a seu discípulo, acompanhando-o na sua jornada³⁵¹. É o primeiro nomeado para o grupo dos doze apóstolos de Jesus Cristo, seguindo fervorosamente o seu mestre durante dois anos. É no monte Hermon que Cristo declara que Pedro é a pedra da sua Igreja e confia-lhe as chaves do céu. Certo dia, ao recusar que o seu mestre lhe lavasse os pés e de afirmar que jamais o abandonaria, Cristo repreende-o dizendo que ele o negaria por três vezes, facto que se veio a confirmar mais tarde e que lhe conferiu remorsos³⁵² para o resto da vida. A forte devoção que transmitia pelo Messias levou-o a golpear a orelha direita de um dos guardas que prendiam Cristo, em defesa do seu Salvador. Após a morte e ressurreição de Jesus Cristo, Pedro pretendia regressar à sua vida piscatória mas, depois de ter uma visão do seu mestre, permaneceu em Jerusalém a pregar a palavra de Deus. Segundo Tiago de Voragine, S. Pedro segue até Roma um falso profeta que conhece em Jerusalém com o nome de Simão³⁵³. Permanece em Roma até ao fim dos seus dias, pregando durante vinte cinco anos³⁵⁴. Tiago de Voragine conta que os santos Pedro e Paulo uniram forças contra o mago Simão acabando por vencê-lo à vista de todos. Contudo, Simão tinha-se tornado companheiro do imperador de Roma Nero e este, ao saber da sua morte, ordena a captura e execução de Pedro e Paulo³⁵⁵. Durante o seu cativeiro, Pedro converte os seus carrascos que o deixam sair em liberdade mas, após uma visão, Pedro volta à cidade para enfrentar o seu martírio com dignidade sendo cruzificado de cabeça para baixo por não ser digno de morrer como o seu mestre³⁵⁶.

A ordem dada em contrato para a elaboração deste painel não foi precisa quanto à sua composição o que conferiu liberdade aos artistas para a sua execução. É fácil entender a

³⁴⁹ GIORGI, R., 2003. *Santos*. Barcelona: Electa, p. 293.

³⁵⁰ dir. BERGSTROM, Magnus, 1900?. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, ilustrada com cerca de 15.000 gravuras e 400 estampas a côres. Volume XX*. Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, p. 825.

³⁵¹ dir. BERGSTROM, Magnus, 1900?. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira...*, p. 825.

³⁵² O arrependimento de S. Pedro foi grandemente representado a partir dos finais do século XVI como uma prova da fragilidade humana que procurava o sentimento da piedade cristã nos espectadores. MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII...*, p. 88.

³⁵³ VORAGINE, T. d., 2004. *Legenda Áurea*. Porto: Ed. Civilização, pp. 328-330.

³⁵⁴ VORAGINE, T. d., 2004. *Legenda Áurea...*, p. 330.

³⁵⁵ VORAGINE, T. d., 2004. *Legenda Áurea...*, pp. 330-332.

³⁵⁶ VORAGINE, T. d., 2004. *Legenda Áurea...*, pp. 332-334.

escolha dos entalhadores para ilustrar São Pedro neste retábulo uma vez que, na iconografia do santo, o tema da entrega das chaves é aquele que mais vezes é representado. Isto acontece porque este episódio representa uma duplicidade dogmática: não só marca o ponto fundacional da Igreja, como inicia em Pedro o ofício do papado³⁵⁷. Assim, são apresentados no retábulo de São Pedro da igreja de Santa Clara-a-Nova esses dois dogmas ilustrados tando na representação da igreja no fundo do painel, como na tiara papal presente na edícula de remate. A pesquisa desta temática no catálogo coletivo on-line dos Museus portugueses, MatrizNet (<http://www.matriznet.dgpc.pt/>), elucida a preferência portuguesa pela representação da figura do santo sozinho com o atributo das chaves, não contendo nenhum registo da iconografia da entrega das chaves a São Pedro.

S. Pedro é iconograficamente representado de cabelos e barba curta e arredondada. Por vezes veste hábito de papa, outras vezes apresenta-se vestido de apóstolo com túnica e manto, identificado pelos seus atributos: as chaves, a barca de pescador, o peixe, o galo, as cadeias, a cruz invertida e/ou a cruz papal de três ramos³⁵⁸. É também comumente representado junto a S. Paulo, como é exemplo a gravura do livro *Breuiariu[m] secu[n]du[m] usu[m] insignis monasterii s[an]ct[a]e crucis coli[m]brie[n]sis ordinis diui Augustini*, de 1531 (imagem 272).

Em resposta ao ataque reformador do século XVI, Roma fez difundir provas da passagem do primeiro papa na cidade, descredibilizando os argumentos protestantes e fazendo crescer por toda a Europa iconografia alusiva ao santo, concentrando o seu foco de difusão na Basílica de S. Pedro, construção que se agiganta na paisagem como afirmação da legitimidade do papado³⁵⁹. Vários foram os episódios retratados da vida do santo, contudo, é o episódio da entrega das chaves que mais vezes se repete, aparecendo desde as iluminuras medievais até aos nossos dias (imagens 274-284). Muitas das vezes, o santo é representado ajoelhado (embora nem sempre essa solução seja aplicada como se comprova pela imagem 273 representando uma iluminura do início do século XI do pergaminho *Perikopenbuch Heinrichs II*, onde o santo se encontra de pé perante Jesus), recebendo simbolicamente as chaves das mãos de Cristo e acompanhado de apóstolos que testemunham essa entrega.

³⁵⁷ MÁLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandres*. Madrid: Ed. Encuentro, p. 83.

³⁵⁸ TAVARES, J. C., 1990. *Dicionário de Santos: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa*. Porto: Lello & Irmão, p. 118.

³⁵⁹ MÁLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII...*, pp. 81-83.

Em Santa Clara-a-Nova o tema ofereceu liberdade ao artista na execução de uma iconografia que lhe era conhecida pela sua recorrência e relevância dentro das igrejas do século XVII. Apesar de se cingir aos elementos base desse episódio, reduzindo-se o número de apóstolos, a sua simplicidade é enriquecida pela experimentação de elementos exóticos como a árvore da direita.

3.2.5. Retábulos colaterais

Os retábulos colaterais da igreja de Santa Clara-a-Nova são dedicados às duas principais solenidades da Igreja Católica: o baptismo e a eucaristia. Uma vez que se trata de celebrações originárias dos textos sagrados, foram consideradas por Lutero como os únicos dois sacramentos do cristianismo³⁶⁰. Para tais representações, usaram-se (em Santa Clara de Coimbra) momentos da vida de Cristo e da Virgem. Do lado do Evangelho encontra-se representado o Baptismo de Cristo e, do lado da Epístola, encontra-se referenciado o momento da Comunhão da Virgem.

3.2.5.1. Paineis do Baptismo



Imagem 286 – Paineis do retábulo colateral do lado do evangelho da igreja de Santa Clara-a-Nova³⁶¹.

“(...) o pr^o da parte dr.^a do Altar mor será de sam joão baptista e meterão nelle o painel principal hum que está já feito na jgreija velha e o aComodarão em o d.^o Retabolo o melhor que puder ser, e temdo alguma jmaagem serão obrigados a Comsertarem na de sorte que

³⁶⁰ CARMONA MUELA, J., 2001. *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid: Istmo, p. 115.

³⁶¹ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

fique Com toda a perfeição, e em Riba no seg.º painel lhe porão hûm livro e hum Cordr.º tudo bem guarnesido(...)”³⁶²

O painel do retábulo colateral do lado do evangelho é, assim, composto por cinco figuras masculinas (imagens 285-286). Ao centro, o Baptista do lado direito, de barba e cabelos longos, veste capa e túnica feita de peles esfarrapadas e eleva uma concha sobre Cristo desnudado e ajoelhado a seus pés que se encontra no centro de toda a composição, ligeiramente inclinado dentro de água e com as mãos cruzadas sobre o peito. A acompanhar estes, dois anjos assistem à cena no lado esquerdo do painel segurando as roupagens de Cristo. A rematar a acção, a quinta figura representa Deus Pai que presencia o acontecimento envolto de nuvens com dois anjos e dois querubins a acompanhá-lo. Por baixo deste e ainda entre as nuvens, o Espírito Santo, virado para as personagens em baixo, lança raios de luz em direcção à cena central. Como fundo, o painel retrata uma paisagem citadina, ladeada de árvores e, em baixo, encontra-se representado o rio Jordão, correndo entre rochas sobre as quais foi esculpido um lagarto no lado esquerdo, enquanto no lado direito se prolongaram as raízes das árvores. Ao centro, entre as duas figuras principais, representaram-se dois lírios brancos, símbolos de dupla pureza (a de Cristo e a de João Baptista). Sobre o rio e em miniatura, encontramos uma pequena embarcação com um pescador (possível alusão a S. Pedro) acompanhada de quatro peixes que sobem ao topo da água. A figura de Deus e das testemunhas aladas contrasta com as representações de nudez, que denunciam o carácter terreno das outras personagens, trabalhadas através de musculatura definida, demonstrando o domínio do artista em relação ao conhecimento do corpo humano. A Santíssima Trindade representada pelo Pai, o Filho e o Espírito santo é aqui representada numa verticalidade centrada a meio do painel que difere das diagonais que se estruturam, mais ou menos marcadas, nos restantes painéis de Santa Clara-a-Nova. Na edícula de remate podemos observar o cordeiro do *Agnus Dei*; deitado sobre um livro, que denuncia o carácter profético do santo; segurando o estandarte vermelho que comumente se associa a São João Baptista e que por regra contém a inscrição “*Ecce Homo*”, mas que aqui não é visível³⁶³ (imagem 287).

³⁶² Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. P., 1984. *Obra de talha dourada...*, pp. 754-757.

³⁶³ TAVARES, J. C., 1990. *Dicionário de Santos: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa*. Porto: Lello & Irmão, pp. 82-83.

Ao contrário dos restantes retábulos da nave da igreja, as tábuas que compõem este painel estão dispostas na horizontal. Isto acontece pois, tal como é referido em contrato, esta composição retabular é resultado do reaproveitamento de um painel já existente anteriormente executado para um retábulo da antiga igreja de Santa Clara, e em que os entalhadores foram obrigados a reformular a cena consoante as condições da obra anterior. O mais provável é, portanto, que o antigo painel já estaria estruturado com as tábuas na horizontal, tendo os artistas que se adaptar ao arranjo pré-existente. Repare-se que os veios dos diferentes tabuados do painel não cortam a direito a composição, denunciando as prováveis alterações que lhe foram feitas para aproveitar o velho painel. A figura de Cristo, de São João Baptista e dos anjos figurados à esquerda do painel encontram-se com um recorte que os encaixa no ritmo dos relevos mas que não acompanha as linhas horizontais das tábuas. Seriam estas as personagens que se mantiveram do anterior retábulo?

A cena do painel retabular representa a passagem bíblica do Baptismo de Cristo, relatada nas escrituras sagradas, no momento em que João baptiza Jesus no rio Jordão, descendo sobre eles o Espírito Santo (em forma de pomba branca) ao rasgarem-se os céus para a aclamação do Filho de Deus. Tal como relata, a título de exemplo, São Mateus: *“Então, veio Jesus da Galileia ao Jordão ter com João, para ser baptizado por ele. João opunha-se, dizendo: «Eu é que tenho necessidade de ser baptizado por ti, e Tu vens a mim?» Jesus, porém, respondeu-lhe: «Deixa por agora. Convém que cumpramos assim toda a justiça.» João, então, concordou./ Uma vez baptizado, Jesus saiu da água e eis que se rasgaram os céus, e viu o Espírito de Deus descer como uma pomba e vir sobre Ele. E uma voz vinda do Céu dizia: «Este é o meu Filho muito amado, no qual pus todo o meu agrado.»”* (Mt. 3, 13-17).

São João Baptista fora o único filho do sacerdote Zacarias e da prima da Virgem Maria, Isabel. O seu nascimento fora anunciado a seu pai pelo arcanjo Gabriel quando este se encontrava no templo de Jerusalém. Ao pedir um sinal da palavra de Deus, Zacarias fica mudo até ao nascimento da criança, aquando da nomeação do seu nome. Este milagre é identificado como *“Benedictus”* e, junto com o *“Magnificat”*, proclamado no milagre da visita de Maria a Isabel, formam *“(…) dois dos mais emblemáticos hinos bíblicos (...)”*³⁶⁴. A três meses do nascimento de João, Maria vai visitar a sua prima Isabel, auxiliando-a até ao final da gravidez³⁶⁵. A aproximação e saudação da Virgem fez purificar o santo dentro do seio

³⁶⁴ SILVA, A. J., 2012. *Os nossos santos e beatos: e outros, que Portugal adotou*. Lisboa: A Esfera dos Livros, p. 106.

³⁶⁵ VORÀGINE, J., 1982. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Editorial, p. 318.

maternal que saltou de alegria com a proximidade a Cristo. As escrituras não nos fizeram chegar qualquer informação sobre a sua infância, apenas que partiu cedo de casa dos pais dirigindo-se para o deserto, adoptando uma vida de penitência³⁶⁶. Levando uma vida santificada onde procurou a perfeição espiritual, recebeu o dom do conhecimento e da profetização e seguiu pregando, convertendo e baptizando os crentes. Fora o último profeta do Antigo Testamento e o mensageiro do Novo, preparando o advento de Cristo. É confrontado pelo seu primo no Jordão que lhe pede para ser baptizado, cedendo contrariado ao pedido do Filho de Deus. Mais tarde é preso por Herodes Antipas quando o acusa de adultério, morrendo decapitado a pedido de Salomé, tornando-se no primeiro mártir do cristianismo.

Esta temática foi reproduzida até à exaustão, considerada como uma das cenas mais importantes da vida de Cristo pois retrata o momento do início da sua pregação até ao derradeiro destino na cruz. Simboliza a cerimónia de aceitação do novo membro que é purificado pela água e renasce como homem novo³⁶⁷. Apesar de, nos séculos anteriores, a representação do Baptismo de Cristo sobreviver fiel às escrituras, persistindo no tempo até aos dias de hoje, a arte do século XVII introduziu algumas novidades nessa representação, e nas cenas da vida de Cristo em geral³⁶⁸. Emile Mâle detecta essencialmente duas alterações nas composições do Baptismo a partir de Seiscentos. A primeira deveu-se ao nível do vestuário que cobre o Filho de Deus, indo ao encontro da intenção da Contra-reforma de cobrir a nudez das figuras. Assim, adoptaram-se outras estratégias de vestuário que não se cingissem ao pequeno pano que usualmente se figurava nas representações anteriores, ou mesmo a sua completa nudez como acontece, por exemplo, nos mosaicos do baptistério de Ravena, do século V (imagens 288-289). A partir do século XVII a figura de Cristo apareceu-nos vestido com o seu manto e túnica, mas com as vestes abertas mostrando o seu tronco nu, como já anteriormente havia sido experimentado na obra de 1584 do pintor italiano Annibale Carracci para a igreja de São Gregório, em Bolonha (Itália) (imagem 290)³⁶⁹. A outra modificação diz respeito ao carácter humilde que a figura do filho de Deus passa a adoptar em confronto com a imagem de grandeza que os séculos anteriores lhe reservaram. Ao invés de ser representado de pé, superior a São João Baptista, é agora posicionado abaixo deste, inclinando-se para receber o baptismo de seu primo, numa atitude de humildade, colocando as

³⁶⁶ GIORGI, R., 2003. *Santos*. Barcelona: Electa, p. 195.

³⁶⁷ CARMONA MUELA, J., 2001. *Iconografía Cristiana...*, p. 115.

³⁶⁸ MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandres*. Madrid: Ed. Encuentro, pp. 295-297.

³⁶⁹ MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII...*, p. 211.

mãos sobre o peito, como um qualquer pecador³⁷⁰. Em Santa Clara manteve-se a representação desnuda de Cristo, coberto com um único pano branco (que usualmente se figurava nas representações dos séculos anteriores) apesar de já se encontrar em posição de humildade, num patamar inferior a São João Baptista e com as mãos cruzadas sobre o peito. Seria essa posição adoptada posteriormente na reformulação do novo retábulo? Ou também estaria Cristo num patamar inferior no seu anterior painel? E será o seu vestuário o indício de que esta figura sobrevivera do retábulo anterior?

A composição de todo o painel adquire semelhanças com a pintura de Giovanni Bellini, de 1500 na igreja de Santa Corona (Itália) (imagem 291) ou com a pintura que se encontra no retábulo da capela de São João Baptista, na igreja da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco no Porto, datada do século XVI (imagem 292). Em todas existe um eixo central que une a Santíssima Trindade e divide do lado direito São João Baptista e do lado esquerdo as testemunhas que presenciam o acto. As parecenças são mais evidentes entre a obra de Giovanni Bellini e o painel de Santa Clara pelo mesmo cruzamento das mãos de Cristo, a mesma posição da pomba e a mesma representação de Deus Pai rodeado de cabeças aladas.

É notável no painel do Baptismo de Santa Clara-a-Nova a nítida composição das estratégias de incrementação do anterior painel que fora regido por modelos do século XV-XVI, e que se destaca da sensibilidade artística dos restantes retábulos do conjunto da igreja.

³⁷⁰ MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII...*, p. 210.

3.2.5.2. Painel da Comunhão



Imagem 294 - Painel do Retábulo colateral do lado da epístola da igreja de Santa Clara-a-Nova³⁷¹.

“(...) e o outro altar ou Retabolo colatral será de sam João evangelista feito de meo Relego estando o samto dando a Comunhão a nossa Sn.ª Com o altar e todas as mais jmagens que se puderem aComodar para semelhante acto e emsima no seg.º painel lhe porão huma Aguia guarnecida em Redondo (...)”³⁷²

No painel do retábulo colateral do lado da epístola figura um altar acompanhado de dois anjos, São João Evangelista, Nossa Senhora e duas personagens que a precedem (imagens 293-294). O retábulo do altar representado no painel é composto por duas pilastras e um arco de volta perfeita que emolduram um crucifixo. Em frente à mesa de altar decorada com duas velas e um cálice eucarístico, as três figuras femininas ajoelham-se perante o Apóstolo que veste alva, estola e manípulo segurando a hóstia nas mãos. Ao fundo de três degraus, dois anjos segurando círios, ajoelham-se perante a cena. Na edícula de remate encontra-se representada uma águia (imagem 295). Como consta em contrato, a cena do painel faz alusão ao momento da comunhão da Virgem dado por São João Evangelista.

³⁷¹ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

³⁷² Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. P., 1984. *Obra de talha dourada...*, pp. 754-757.

Tal como seu pai e seu irmão mais velho, S. João era pescador na Galileia, filho de Zebedeu e Salomé³⁷³. Pertenceu ao grupo dos doze apóstolos de Cristo e, depois da ressurreição de seu mestre, permaneceu uma temporada na Ásia, lugar onde espalhou a palavra de Deus e fundou diversas igrejas³⁷⁴. Era ainda primo de Jesus por parte da mãe e, por isso, considerado como o discípulo predilecto de Cristo. João Evangelista é autor do *Evangelho Segundo São João*, sendo-lhe atribuídos também três cartas e o *Apocalipse*.³⁷⁵ O Evangelho segundo São João foi redigido entre o ano 90 e 100 e relata a vida de Cristo. Contudo, em comparação com os outros evangelhos, este encontra-se escrito com uma linguagem muito mais abstracta e espiritual. O tema principal que aborda é a fé, tratando sempre de desvendar o conteúdo das palavras de Jesus.³⁷⁶ O seu conteúdo espiritual elevado faz com que seja assimilado a um voo de uma águia e, por isso, o seu atributo é a águia, tal como é representada no remate do retábulo.

O tema da comunhão da Virgem dada por S. João Evangelista é um episódio que não consta na biografia do santo. Contudo, sabemos que Maria foi-lhe confiada por Cristo às portas da sua morte³⁷⁷ como relata S. João no seu Evangelho: “(...) *Então, Jesus, ao ver ali ao pé a sua mãe e o discípulo que Ele amava, disse à mãe: «Mulher, eis o teu filho!» Depois, disse o discípulo: «Eis a tua mãe!» E, desde aquela hora, o discípulo acolheu-a como sua. (...)*” (Jo. 19, 26-27).

A cena retratada no painel é um tema pouco conhecido e representado. Ele aparece-nos em contexto das Reformas protestantes quando as questões relativas ao sacramento da eucaristia são questionadas. Isto porque a cena da primeira eucaristia, a última ceia, representada desde os primórdios do cristianismo, se caracterizava por fixar o momento em que Cristo anuncia a traição de um dos apóstolos e não o momento em que consagra e distribui o pão e o vinho. Esse tema só irá conhecer a sua primeira representação no século XV, mas os artistas nunca se desprendem da antiga representação. Só a partir da segunda metade do século XVI é que começa a crescer o número de representações relativas ao momento da consagração da eucaristia³⁷⁸.

³⁷³ dir. BERGSTROM, Magnus, 1900?. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, ilustrada com cerca de 15.000 gravuras e 400 estampas a côres. Volume XIV*. Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, p. 279.

³⁷⁴ VORAGINE, T. d., 2004. *Legenda Áurea*. Porto: Ed. Civilização, p. 84.

³⁷⁵ ZUFFI, S., 2003. *Episodios y personajes del evangelio - Los diccionarios del arte*. Barcelona: s.n., p. 22.

³⁷⁶ CARMONA MUELA, J., 2001. *Iconografía Cristiana*. ..., p. 62.

³⁷⁷ VORAGINE, T. d., 2004. *Legenda Áurea*. Porto: Ed. Civilização, p. 84.

³⁷⁸ MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandres*. Madrid: Ed. Encuentro, p. 90.

Associadas às representações do sacramento do corpo e sangue de Cristo surgem as da comunhão. Durante a Idade Média, foram escassas as obras relativas a esse momento que vão progressivamente ganhando lugar na arte dos séculos XV e XVI, tornando-se frequentes no século XVII. Exemplos disso são o quadro flamengo do século XV de Joos van Wassenhove pertencente à *Galleria Nazionale delle Marche* em Urbino (imagem 296) e os exemplos referidos por Emile Mâle, como o quadro do século XVI de Tintoretto relativo à última ceia (imagem 297); o quadro de cerca de 1600 pintado por Baroccio para a igreja de Santa Maria de Minerva em Roma; o quadro espanhol de Ribera sobre a comunhão dos apóstolos, de 1638-1651, pertencente à *Certosa e Museo di San Martino*, em Nápoles (imagem 298); e o quadro francês de J. B. Corneille³⁷⁹.

Para além da cena da comunhão dos apóstolos administrada por Jesus Cristo, foram acarinhadas outras representações sobre o tema da comunhão como é o caso da comunhão dos santos, onde se apresenta a imagem dos santos no leito da sua morte a receberem o corpo de Cristo pela última vez, ou as comunhões referentes aos êxtases, visões e milagres dos santos das diversas ordens religiosas³⁸⁰.

Mais rara mas usual é a excepcional iconografia da comunhão da Virgem por S. João. Segundo Emile Mâle este tema aparece em obras como o quadro seiscentista de J. B. Speranza para a igreja de Santa Lúcia em Selci (Roma), a pintura do século XVII de Romanelli para as carmelitas de Regina Coeli na Via Lungara, que se conhece devido a uma gravura de Bolswert, e uma representação no Hospital San Jaime em Aix-en-Provence³⁸¹. Alusivo a este tema, conhece-se também a pintura do século XVII de um retábulo do mosteiro de Santa Paula em Sevilha da autoria de Alonso Cano (imagem 299)³⁸². No mesmo espírito compositivo, mas representando San Pedro Pascual, santo valenciano da Ordem da Misericórdia, encontra-mos o fresco do tecto da capela da comunhão da Parroquia de San Pedro Apóstol de Buñol (imagem 300)³⁸³.

Na própria igreja de Santa Clara-a-Nova encontramos o mesmo tema numa pintura do coro baixo. Adoçada ao terceiro arco toral da nave lateral do lado da epístola, encontra-se uma

³⁷⁹ MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII...*, p. 91.

³⁸⁰ MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII...*, pp. 91-93.

³⁸¹ MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII...*, p. 93.

³⁸² www.iglesiasanpedroapostol.com, s.d. *La Comunión de la Santísima Virgen*. [Online]

Available at: <http://www.iglesiasanpedroapostol.com/frescos-iglesia-pedro-apostol-santisima-virgen.php> [Acedido em 2 Agosto 2015].

³⁸³ www.iglesiasanpedroapostol.com, s.d. *La Comunión de la Santísima Virgen*. [Online]

Available at: <http://www.iglesiasanpedroapostol.com/frescos-iglesia-pedro-apostol-santisima-virgen.php> [Acedido em 2 Agosto 2015].

pintura em madeira representando o que parece ser a comunhão da Virgem por S. João Evangelista (imagens 301-302). A pintura faz alusão a Nossa Senhora ajoelhada recebendo a hóstia do apóstolo, acompanhados de dois acólitos segurando círios envoltos numa cena de interior com altar simples com cruz e dossel em madeira (imagem 302). Toda a composição é ladeada por duas pilastras, estando a divisão coberta por um tecido vermelho, com uma janela e uma porta representadas no fundo da cena. Não se conhece a autoria ou data desta pintura, contudo, encontra-se uma inscrição no remate da pilastra desse mesmo arco onde se lê: “ESTE RETABULO MANDO FAZER AMº D/MARIANNA VALLASQUES NO ANNO DE 1740” e que pode elucidar a sua data (imagem 303).

3.3. Retábulo gémeo da igreja



Imagem 304 – Parede de separação dos coros na igreja de Santa Clara-a-Nova, fotografado a partir da nave da igreja³⁸⁴.

A rematar a parede de separação dos coros no fundo da igreja encontra-se o retábulo gémeo do coro alto (imagens 304-307). Este retábulo tem como objectivo a exposição do Santíssimo Sacramento num lugar estratégico que possibilite a visibilidade e proximidade com a nave e o coro-alto, simultaneamente. É no altar do Santíssimo, de duas faces, que se condensa a ligação entre a *igreja de fora* e a *igreja de dentro*.

O retábulo desenvolve-se sob um arco abatido onde dois anjos ajoelhados sustentam as mísulas de suporte da composição, constituída por uma dupla repetição de colunas e frontão interrompido de volutas. Esta composição repete-se no lado do coro diferindo no tema representado na porta do sacrário (imagem 308).

Esta estratégia segue os ideários do Concílio de Trento em expor o Santíssimo Sacramento na *igreja de fora*³⁸⁵. Esta solução permitia às freiras seguir as regras do concílio ao mesmo tempo que o conservam perto de si.

Não foi encontrada qualquer documentação relativa a este retábulo³⁸⁶, contudo, tanto Vergílio Correia como Nelson Correia Borges, datam a sua composição do século XVII, contemporâneos aos retábulos da nave, “(...) *mas de fase anterior* (...)”³⁸⁷.

³⁸⁴ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

³⁸⁵ GOMES, P. V. (2000). *As igrejas conventuais de freiras carmelitas descalças em Portugal e algumas notas sobre arquitectura de igrejas de freiras*. Porto, p. 95.

³⁸⁶ BORGES, N. C. (2003). "A talha". In *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 71.

³⁸⁷ CORREIA, V. (1947). *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, p.78.

3.4. O majestático conjunto de talha da igreja

O mundo retabular da igreja de Santa Clara-a-Nova é vinculado a um programa político subjacente, seja na capela-mor, pela imposição régia aliada aos valores nacionais que estimulam e enquadram a câmara do relicário que, muito mais que guardar o corpo de uma santa clarissa, protege a lembrança da ancestral linhagem régia portuguesa; seja no homogéneo conjunto da nave, que multiplica e celebra os ideários da Pós-Restauração. O ciclo retabular é desta forma formulado no sentido de conferir à igreja a riqueza e “(...) *majestade de hu palácio Regio (...)*”³⁸⁸, digno de albergar uma rainha.

Toda a narrativa retabular compõe-se segundo uma geografia hierárquica, coroada pela capela-mor - onde se concentra o núcleo primordial de uma igreja que se rege em torno da relíquia do corpo santo - e sucedido pelos retábulos colaterais de expressividade pós-tridentina, na celebração da Eucaristia: através do sacramento da Comunhão, do lado da Epístola; e do Baptismo, do lado do Evangelho.

A parede oeste da igreja funciona como o lado nobre, pois é a lateral que o espectador observa primeiro ao entrar no edifício, incorporando os temas mais caros da ordem, iniciando hierarquicamente a narrativa com o retábulo de S. Francisco, seguido de Santo António. A Rainha Santa Isabel encontra-se em terceiro lugar, numa posição central, precedida dos dois santos mais importantes da ordem e seguida de seu marido, com S. Luís de Tolosa, e de S. João Capistrano.

Ao entrar na igreja, o lado do evangelho passa despercebido numa primeira instância e, por isso, foi reservado a temáticas diversas. As duas cenas do lado do altar destinam-se à representação da padroeira do reino, N^a Sr^a da Conceição, e da primeira entidade papal, o apóstolo S. Pedro. Depois da porta encontram-se cenas relativas à ordem franciscana, nomeadamente, a devoção das clarissas de Coimbra pelo apóstolo S. Bartolomeu e a enigmática representação de Santa Coleta. O painel sobre a porta, que não consta em contrato, evoca São Pedro de Alcântara na sua associação a Santa Teresa de Ávila, incorporando uma discreta celebração da construção da nova igreja clarissa.

³⁸⁸ SOLEDADE, F. F. d., 1721. *Historia Serafica Chronologica da Ordem de S. Francisco na Provincia de Portugal. Tomo V.* Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram, p. 1015.

De igual forma, a parede de separação dos coros, que não continha inicialmente retabulária, encontra-se destinada a duas representações celebrativas dos fundadores: S. Francisco e S. Isabel. A Rainha Santa é duplamente representada no mesmo ciclo retabular, tal como acontece com o santo fundador da ordem, equiparando-se a ele. No conjunto dos painéis da nave ignora-se qualquer associação à fundadora da ordem feminina que apenas tem lugar na pequena escultura do retábulo-mor e nas pinturas da igreja (a da parede de separação dos coros e as da capela-mor). Porventura, uma ausência que teria a intenção de silenciar a existência de S. Clara, com a finalidade de elevar a Rainha Santa Isabel a um estatuto equiparado ao da primeira clarissa da ordem.

Ao nível da temática, aquela que se revelou mais recorrente na época conferiu aos entalhadores uma maior liberdade compositiva e iconográfica, concedida pela forte aposta em diagonais marcadas e de maior movimento, demonstrando a qualidade técnica dos seus autores. Por outro lado, os temas menos difundidos, obrigou os artistas a apegarem-se à iconografia e gravuras existentes para a elaboração dos relevos, limitando a desenvoltura artística. O retábulo do Baptismo, de tema comum, foge a esta regra por cingir em contrato a adoção de um painel antigo, limitando a liberdade compositiva dos autores. Em suma, encontramos na nova igreja de Santa Clara de Coimbra um ciclo retabular homogéneo, de coerência discursiva e estética, que incorpora as preferências da ordem e responde aos desígnios régios.

4. O circuito laboral da retabulária da igreja

Antes de se iniciar este capítulo, tal como alerta Natália Marinho Ferreira Alves, há que ter em atenção um conjunto de aspectos que dificultam este e qualquer estudo sobre talha: o desaparecimento e/ou substituição das máquinas retabulares; as descontextualizações actuais de alguns retábulos; o anonimato e/ou falhas documentais que impossibilitam a correcta identificação dos autores; a execução de obras em parceria, que não deixam definir a expressividade individual dos artistas; e as diferentes tipologias retabulares que dificultam o paralelo entre as obras³⁸⁹.

4.1. Domingos Lopes (e Manuel Moreira)

A responsabilidade da máquina central de toda a igreja recaiu sobre o entalhador Domingos Lopes e o arquitecto Mateus do Couto³⁹⁰. O retábulo da capela-mor, de finais do século XVII, é envolto por uma narrativa que evoca os restaurados valores nacionais e foi confiada a uma mão-de-obra prestigiada, do melhor em território português. Não se conhecem até hoje os documentos relativos a este contrato. Contudo, em 2003 Nelson Correia Borges identificou a autoria do retábulo através de um documento pertencente ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo, com a data de 23 de Fevereiro de 1693, relativo a um erro no projecto da capela-mor, onde coloca em confronto o arquitecto Mateus do Couto e o comissário de obras, denunciando o autor do retábulo na altura em que este já se encontrava pronto, apesar de ainda não se ter concluído a capela. A execução da estrutura retabular ficara a cargo do “(...) *mestre portuense Domingos Lopes (...)*”³⁹¹, sendo que, a 17 de Dezembro do mesmo ano, esta já estaria montada na igreja, faltando concluir apenas os painéis da câmara tumular e do trono. Conclusão que foi executada pelo seu colaborador Manuel Moreira, que o substituiu quando

³⁸⁹ ALVES, N. M. (2001). *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, p. 48.

³⁹⁰ Nelson Correia Borges lança a hipótese do arquitecto Mateus do Couto ter feito o risco do retábulo-mor da igreja, tal como o fez para os retábulos da nave. Apesar disso, foi da sua responsabilidade a empreitada de obras da igreja de Santa Clara-a-Nova. BORGES, N. C. (s.d.). *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II: Lisboa, 1687*. Porto: Paisagem Editora, p. 82.

³⁹¹ BORGES, N. C. (2003). "A talha". In *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 71.

este precisou de se “(...) *ausentar para o Porto (...)*”³⁹². A falta de mais documentação sobre este retábulo não permite a correcta datação da encomenda e execução da sua estrutura podendo concluir-se que por volta do final do ano de 1693 e inícios de 1694, o retábulo se dava por concluído.

Natural do Porto, Domingos Lopes foi morador na Rua da Porta Nova e na Rua da Ponte Nova, exercendo a sua actividade entre 1668 e 1696³⁹³. Foi um artista polivalente pois dominava o trabalho das diferentes etapas do processo da talha, aparecendo nominado na documentação de mestre arquitecto (encarregue do risco), entalhador (encarregue da talha), imaginário e escultor (encarregue de esculpir as imagens dos santos), ensamblador (encarregue da montagem das peças de uma estrutura retabular) e mestre carpinteiro (encarregue do trabalho da madeira)³⁹⁴. A documentação também refere que em 1675 trabalharam como oficiais na sua oficina Manuel Álvares e Manuel Dias e, em 1696, o aprendiz Manuel de Gouveia³⁹⁵. Como era comum acontecer, também Domingos Lopes executou parceria para a execução dos Retábulos da Sé do Porto, em 1682, com Domingos Nunes³⁹⁶. A sua fama levou-o a ser chamado a trabalhar num vasto perímetro geográfico, entre Braga e Aveiro (imagens 309-310)³⁹⁷.

No trabalho de Natália Alves relativo a este artista, nunca é referida a empreitada na igreja de Santa Clara de Coimbra³⁹⁸, ou, muito menos, a da igreja do mosteiro de Santa Maria de Cós (que Nelson Correia Borges identifica como sendo da mesma autoria)³⁹⁹. O contrato de execução para o retábulo de Santa Maria de Cós (em Alcobaça), encontrado por Vítor Serrão, foi celebrado em Lisboa a 9 de Março de 1676 com “(...) *Domingos Lopes mestre marceneiro e entalhador morador nesta Cidade junto ao mosteiro da trindade (...)*”⁴⁰⁰.

O estudo das obras de talha de Lisboa e seus artífices correspondentes a este período, é da autoria de Sílvia Maria da Silva Ferreira, na sua tese de doutoramento, de 2009, *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras*. Segundo a autora, Domingos Lopes

³⁹² BORGES, N. C. (2003). "A talha"..., p. 71.

³⁹³ ALVES, N. M. (2001). *A Escola de Talha Portuense* ..., p. 52.

³⁹⁴ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto Arquivo Histórico, pp. 61-62.

³⁹⁵ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca: ...*, p. 89.

³⁹⁶ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca: ...*, p. 99.

³⁹⁷ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca: ...*, pp. 117, 119-122.

³⁹⁸ A autora baseia-se em documentação do Porto.

³⁹⁹ “(...) *o retábulo-mor do Mosteiro de Santa Maria de Cós, feito em 1676 pelo mesmo Domingos Lopes (...)*” BORGES, N. C. (2003). "A talha"..., p. 71.

⁴⁰⁰ PINA, Cristina Maria André e GOMES, Sousa Saul António. (1998). *Intimidade e Encanto: O Mosteiro Cisterciense de S^a. Maria de Cós (Alcobaça)*. Leiria: Edições Magno, pp. 151, 427-429.

aparece a residir na Rua ou Travessa da Trindade⁴⁰¹, junto ao mosteiro da Santíssima Trindade em Lisboa⁴⁰², trabalhando entre 1671-1693 (tabela 2) nos retábulos para as capelas-mores das igrejas do Mosteiro de Cós (imagem 312), do convento de S. Bernardo de Portalegre⁴⁰³ e do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova (imagem 311). Assim, entende-se que Nelson Correia Borges terá confundido os dois artistas, identificando-o como sendo natural do Porto em vez de Lisboa, tal como Sílvia Ferreira avança: “(...) *Este Domingos Lopes deverá ser um homónimo do Porto.*(...)”⁴⁰⁴. Repare-se que das poucas obras que lhe foram atribuídas, todas são dirigidas para a capela-mor das igrejas, lugar que inevitavelmente merecia uma atenção qualificada. Esse aspecto é denunciador de lacunas de variada ordem, uma vez que não se entende como a pouca empreitada do artista é dirigida apenas para estruturas de tão elevada exigência. Pois certamente se encontraria, dentro dos circuitos artísticos da capital, uma habilidade técnica mais abrangente.

Apresentando-se de forma inédita na presente dissertação, a transcrição dos excertos onde o nome de Domingos Lopes é referido, nos documentos relativos às obras do mosteiro de Santa Clara de Coimbra (avançados por Nelson Correia Borges e gentilmente cedidos no presente ano por Sílvia Ferreira), revelou-se esclarecedora da sua autoria. No documento lavrado em Santa Clara-a-Nova no dia 17 de Dezembro de 1693, refere-se que “(...) *o retabolo da capella mor estava assentado e lhe faltavam sette pesas a saber trez paineis na forma dos outros que estavam assentados e quatro no trono dous por banda e acabar as portas guarnecelas e pregalas com suas machofemias e cavadas pelas costas e pregar as fixaduras e faltando alguma couza de perfeicam na ditta obra que seja correspondente á traça por estar presente o mestre della Domingos Lopes e se queria abzentar para sua caza que tem na cidade do Porto por elle foi ditto que elle deixava em seu nome para fazer a obra asima referida a Manuel Moreira oficial de intalhador que aestio na manufactura do ditto retabolo* (...)”⁴⁰⁵ (documento 1). Ainda no mesmo documento, o autor do retábulo-mor da nova igreja

⁴⁰¹ Aparece referido que fora morador: “(...)na Rua da Oliveira, freguesia da Santíssima Trindade (...)”, “(...) junto à igreja do mosteiro da Santíssima Trindade (...)” ou na “(...) Travessa da Trindade (...)”. FERREIRA, S. M. (2009). *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras. Volume II. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 497-498.*

⁴⁰² A autora faz também referência à confluência de entalhadores na zona do Bairro Alto, local onde morava Domingos Lopes. FERREIRA, S. M. (2009). *A Talha Barroca de Lisboa... Volume I..., p. 100.*

⁴⁰³ O segundo contrato para a feitura de um retábulo para a capela-mor desta igreja fora celebrado com Domingos Lopes um ano depois de se ter comprometido com o mesmo procurador, Frei Bento da Silva, a executar o retábulo-mor para a igreja de Santa Maria de Cós. Contudo, não nos chegou até hoje qualquer referência que nos possa levar a uma interpretação do retábulo de Portalegre. FERREIRA, S. M. (2009). *A Talha Barroca de Lisboa... Volume I..., pp. 402-405.*

⁴⁰⁴ FERREIRA, S. M. (2009). *A Talha Barroca de Lisboa... Volume II..., p. 498.*

⁴⁰⁵ ANTT. (1693). “Obras no convento de Santa Clara”. In *Conselho da Fazenda, L.º 182, fl. 211.*

de Santa Clara de Coimbra é denominado de capitão, arquitecto e mestre, referindo-se que morava no Porto: “(...) *ao capitão Domingos Lopes Arquitecto e mestre que fes o retabolo para a capella mor morador na cidade do Porto, (...)*”⁴⁰⁶ (documento 1). A transcrição destas passagens não oferece dúvidas quanto à identificação de Domingos Lopes como sendo o entalhador do Porto (e não o de Lisboa com o mesmo nome), denominado de mestre arquitecto e capitão que confirmam a sua polivalência, como Natália Alves anunciara.

Das obras atribuídas a Domingos Lopes do Porto, encomendam-lhe retábulos em dez igrejas: capela de Jesus em Aveiro⁴⁰⁷ (1668), igreja da Santa Casa da Misericórdia no Porto⁴⁰⁸ (1669), igreja de Ovar⁴⁰⁹ (1681), Sé do Porto⁴¹⁰ (1682), igreja de S. João de Ovil em Baião (1683), igreja do mosteiro da Serra do Pilar em Vila Nova de Gaia (1684), igreja do convento de Santo Elói⁴¹¹ (1685), igreja de São Vítor em Braga (1689), igreja do convento de Santa Clara em Vila do Conde⁴¹² (1691), igreja de Nossa Senhora da Vitória no Porto⁴¹³ (1694). Das obras que ainda subsistem e que se tem acesso, entende-se uma maior aproximação plástica entre o retábulo de Coimbra e os retábulos do entalhador do Porto, do que com as obras do artista de Lisboa.

No retábulo-mor do portuense Domingos Lopes pertencente à capela de Nossa Senhora do Amparo na igreja do mosteiro da Serra do Pilar (contratado a 5 de Fevereiro de 1684) (imagens 317-320) comprova-se uma maior afinidade plástica com o retábulo de Santa Clara de Coimbra. No mesmo sentido, o retábulo da igreja de S. Vítor em Braga (contratado a 8 de Setembro de 1689 e alterado pelo mesmo em 1691) (imagens 321-330) vem reforçar as semelhanças com a plasticidade decorativa do retábulo de Coimbra. Em ambos os retábulos, as soluções decorativas das colunas torsas envolvem e preenchem o espaço do fuste com uma maior densidade, tal como acontece em Santa Clara-a-Nova. Essa plasticidade adquire uma maior discrepância estética em comparação à do retábulo da igreja de Santa Maria de Cós (imagens 331-341). Apesar de não se identificar soluções estéticas idênticas, muito porque a complexa estrutura retabular carecia da convergência de diferentes trabalhadores, constata-se uma clara semelhança denunciadora da mesma escola laboral. A confirmação da autoria de

⁴⁰⁶ ANTT. (1693). “Obras no convento de Santa Clara”. In *Conselho da Fazenda, L.º 182, fl. 213*.

⁴⁰⁷ A obra “(...) *não teve efeito (...)*” ALVES, N. M. (2001). *A Escola de Talha Portuense ...*, p. 53.

⁴⁰⁸ A obra fora executada para a sacristia.

⁴⁰⁹ Posteriormente alterada.

⁴¹⁰ Não se especifica em qual retábulo trabalhou.

⁴¹¹ O convento de Santo Elói encontra-se actualmente convertido em um hotel.

⁴¹² O convento de Santa Clara de Vila do Conde encontra-se actualmente em obras, sendo que na igreja aberta ao público não se identifica qualquer obra significativa em talha.

⁴¹³ O retábulo-mor que ai se encontra adquire plasticidades estéticas do século seguinte (imagens 313-316).

Domingos Lopes do Porto no retábulo de Santa Clara-a-Nova é reforçada pelo confronto produtivo entre as obras das duas oficinas, elucidando a discrepância plástica entre as empreitadas dos diferentes autores.

Relativamente à figura de Manuel Moreira, ela aparece associada ao retábulo de uma forma muito secundária pois vem apenas substituir o autor da obra na altura em que este tivera que se ausentar, não interferindo directamente no entalhe da estrutura, mas sim na montagem. É identificado como “(...) *Manuel Moreira oficial de intalhador que adestio na manufactura do ditto retabolo (...)*”⁴¹⁴. Para além de ser apresentado como mero oficial, não se conhece nenhuma obra da sua autoria nem de qualquer documento que enuncie o nome deste Manuel Moreira, que veio fazer trabalho de ensamblador no retábulo-mor da igreja de Santa Clara-a-Nova.

Desta forma, a execução do relicário régio fora executada por mão-de-obra portuense. Domingos Lopes, executou o retábulo de Santa Clara-a-Nova nos anos terminos da sua actividade laboral (conhecida até hoje), denunciando que dominava uma área geográfica mais vasta do que a anunciada por Natália Alves.

⁴¹⁴ ANTT. (1693). “Obras no convento de Santa Clara”. In *Conselho da Fazenda*, L.º 182, fl. 211.

4.2. António Gomes e Domingos Nunes

O conjunto retabular da nave da igreja conta com a mão do prestigiado entalhador António Gomes que liderou a oficina que executou algumas das mais importantes obras do Norte do país. Natural do Porto na freguesia de São Miguel da Lama, Couto de Landim (Santo Tirso), foi filho de Francisco Gomes e de Maria Fernandes. Foi casado com Isabel Luís e, vendo-se na condição de viúvo, uniu-se matrimonialmente de novo com Isabel do Vale. Iniciou a sua carreira como aprendiz de seu irmão Manuel Gomes, partindo para a cidade do Porto onde chegou a morar na Rua da Porta de Carros, Rocio de São Bento das Freiras, Rua das Flores, Rua Nova do Bonjardim e na Rua do Paraíso. Trabalhou com o entalhador portuense João Nunes e, posteriormente, com Domingos Lopes, na condição de obreiro⁴¹⁵. Ao longo dos documentos relativos ao seu trabalho aparece referido como mestre arquitecto, entalhador, escultor, imaginário, ensamblador e torneiro (que trabalha a madeira com torno)⁴¹⁶. A sua oficina é a que tem mais dados relativos aos seus aprendizes e oficiais. Foram registados como seus aprendizes José (em 1670), Manuel Francisco (em 1690) e Roque Moreira dos Santos (em 1725). Como seus oficiais estiveram, em 1689, Francisco Correia e Francisco Ferreira; e em 1691, João Vieira e Francisco Ferreira. À data do contrato dos retábulos de Santa Clara de Coimbra (1692), duplica-se o número de oficiais associados à sua oficina, devido ao aumento de produção, registando-se os nomes de António de Paiva Aguiar, Manuel Carvalho, Manuel Soares de Carvalho e Francisco Coelho⁴¹⁷. Contendo um amplo raio de actuação entre Vilar de Frades e Sertã⁴¹⁸, faz diversas parcerias ao longo da sua vida, nomeadamente com Domingos Nunes, João da Costa, Manuel da Fonseca, Filipe da Silva, Caetano da Silva Pinto e José Correia⁴¹⁹.

O seu parceiro de longa data, Domingos Nunes, também autor do conjunto da nave, foi morador do Porto entre 1675 e 1705 na Rua das Flores, Rua Nova do Paraíso, Rua Nova do Bonjardim e Rua de Fora de Porta de Carros, e aparece designado de entalhador, escultor,

⁴¹⁵ ALVES, N. M. (2001). *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, p. 57.

⁴¹⁶ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto Arquivo Histórico, p. 61.

⁴¹⁷ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca...*p. 89.

⁴¹⁸ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca...*pp. 117, 123-126.

⁴¹⁹ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca...*pp. 96-98.

imaginário e ensamblador⁴²⁰. Domingos Nunes tinha como aprendiz na sua oficina, em 1692, Bento Ferreira e, dois anos depois, ainda lhe era conferida essa designação⁴²¹. Ao longo da sua vida, trabalhou como parceiro de António Gomes, Domingos Lopes e António Azevedo Fernandes⁴²².

Os entalhadores e imaginários dos retábulos da nave da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova têm um percurso similar e trabalharam muitas vezes em conjunto em encomendas de diversas zonas entre Sertã e Vilar de Frades (imagens 342-343)⁴²³. Segundo Natália Marinho Ferreira Alves, este tipo de parcerias foi recorrente entre os artistas dos séculos XVII e XVIII⁴²⁴. Ao longo das suas obras (tabela 3), António Gomes e Domingos Nunes aparecem associados em nove dos seus trabalhos concentrados no início das suas carreiras, mais concretamente entre 1678 e 1696, como mostra a seguinte tabela:

Tabela 1 – Tabela que elenca os trabalhos de parceria entre António Gomes e Domingos Nunes.

Trabalhos de parceria entre António Gomes e Domingos Nunes:	
1678, 19 de Dezembro	Obra do sepulcro da <u>Sé de Lamego</u> (Lamego)
1679, 16 de Dezembro	Retábulo mor da <u>igreja do convento de Santo António</u> (Aveiro)
1680, 15 de Junho	Retábulo mor da <u>igreja do colégio de Nossa Senhora da Graça</u> (Porto)
1683-1684	Retábulo e forro da capela-mor da <u>igreja da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco</u> (Porto)
1684, 26 de Julho	Retábulo mor da <u>igreja do colégio de S. Bento</u> (Coimbra)
1685, 1 de Agosto	Retábulo, tribuna e trono da capela-mor da <u>igreja matriz</u> (Sertã)
1687, 13 de Fevereiro	Retábulo, tribuna e sacrário da <u>igreja matriz</u> (Cernache do Bonjardim)
1692, 28 de Outubro	Retábulos laterais e colaterais da <u>igreja do mosteiro de Santa Clara</u> (Coimbra)
1696, 7 de Agosto	Retábulo e tribuna da <u>igreja do convento de Vilar de Frades</u> (Vilar de Frades)

De todas as obras acima mencionadas, é em Santa Clara-a-Nova que se dá especial ênfase ao trabalho de painéis de relevo (imagem 344). Na maioria das suas obras encontra-se uma fraca aposta em painéis com relevos sendo o mais frequente a execução de retábulos para emoldurar esculturas, como

⁴²⁰ ALVES, N. M. (2001). *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal...*, p. 62.

⁴²¹ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca...* p. 89.

⁴²² ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca...* pp. 98-99.

⁴²³ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca...* pp. 123-129.

⁴²⁴ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca...* pp. 94-103.

acontece, a título de exemplo, no retábulo e tribuna da capela-mor da igreja do convento de Arouca, de 1701; no retábulo mor da igreja de Leça da Palmeira, em Matosinhos, de 1701 (imagens 345-346); em quatro retábulos encomendados para a igreja do convento de Vila da Feira, em Santa Maria da Feira, de 1702⁴²⁵; nos retábulos colaterais, frontais e frontispícios da igreja de Pena Maior, em Paços de Ferreira, de 1704 (imagem 347).

Na oficina laboral destes dois artistas é rara a implementação de painéis figurativos. Quando o fazem, adquirem uma escala inferior aos de Santa Clara de Coimbra, como acontece, a título de exemplo, nos espaldares do cadeiral do coro da igreja do mosteiro de S. Bento da Vitória, de 1704 (imagens 348-352); no retábulo-mor da igreja de Miragaia, de 1719-1722 e 1724 (imagens 353-363); e no da igreja do mosteiro de Jesus em Aveiro, de 1725 (imagens 364-370). Em S. Bento da Vitória, os relevos do espaldar, que funcionam (tal como em Santa Clara-a-Nova) como autênticas telas, apesar de se encontrarem em grande número, não atingem as proporções dimensionais dos de Coimbra. Em Miragaia a talha enche todo o revestimento da capela, pautada por dez painéis (duas cartelas figurativas de médio tamanho, seis pequenas e duas de alto-relevo) que se destacam entre toda a decoração da capela, mas sem atingirem tamanhos elevados. Em Aveiro, a talha da capela-mor, tal como em Miragaia, alastra-se por toda a sua extensão, enquadrando relevos figurativos entre os vãos de limitadas dimensões.

Em Santa Clara de Coimbra essa modalidade foi explorada ao máximo pelos autores que puderam obter maior liberdade e escala na sua execução, contrariamente ao que acontece nos seus trabalhos onde os painéis de relevos são escaços e de tamanho reduzido. Os entalhadores portuenses António Gomes e Domingos Nunes, tiveram em Santa Clara a oportunidade de exploração de um incomparável trabalho de painéis figurativos em relevo numa escala única em todo o reino.

⁴²⁵ Não se conseguem identificar, entre os retábulos da igreja matriz de Vila da Feira, em Santa Maria da Feira, os quatro encomendados em 1702, da autoria de Domingos Nunes.

4.3. A confluência de artistas da escola de talha do Porto

Como seria de esperar de uma encomenda régia, a escolha por artistas conceituados mobilizou até Coimbra mestres oriundos da mais conceituada escola de talha deste período. Na nova igreja de Santa Clara, o gosto régio pelas formas tratadísticas foi impresso aos entalhadores do Porto pelas plantas de Mateus do Couto⁴²⁶. Contudo, a rigidez do traçado não impediu a agitação das linhas sinuosas da talha, conseguindo estabelecer harmoniosa comunhão.

A cidade do Porto tornou-se um dos principais centros prestigiados de talha de todo o país, ganhando maior relevância a partir do último quartel do século XVII. Liderando o mercado por mais de um século, elegiam-se matérias-primas da mais alta qualidade para a criação de obras de grande criatividade e perfeccionismo (tornando-se essas as principais características da escola de talha portuenses). Com o acentuar da preferência por igrejas revestidas a ouro, cresceu o volume das encomendas, o que obrigou os artistas à criação de parcerias entre eles, para conseguirem dar maior vazão aos inúmeros pedidos⁴²⁷.

Natália Marinho Ferreira Alves é a figura incontornável sobre o estudo da escola de talha do Porto, exemplarmente alcançado pela sua tese de doutoramento, *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica* (1989), e complementado por vários outros trabalhos da sua autoria como: *A apoteose do barroco nas igrejas dos conventos femininos portugueses* (1992); *A evolução da talha dourada no interior das igrejas portuenses* (1995); ou o livro *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal* (2001). Neste seu último trabalho, selecciona quatro oficinas do Porto que tinham à sua frente as mais conhecidas figuras de renome da talha do país a partir da década de 70 do século XVII. Três das quais trabalharam com o objectivo de conferir à nova igreja de Santa Clara de Coimbra um majestático conjunto retabular de talha dourada: Domingos Lopes, Domingos Nunes e António Gomes.

Nos séculos XVII e XVIII, a fama do Porto no epicentro da arte da talha de Portugal expandiu-se por um vasto raio de actuação ultrapassando as fronteiras da cidade e dominando

⁴²⁶ A transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692 refere que “(...) estava Contratado com os ditos An.tº gomes, e Dominguos Nunes ... faserem honse Retabolos ... acabados na forma das Plantas que estão feitas e assinadas por Matheus do Couto(...)”. BRANDÃO, D. d. (1984). *Obra de talha dourada, ...*, 754-757.

⁴²⁷ ALVES, N. M. (2001). *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, p. 47.

mais de metade do território⁴²⁸. A procura pela qualidade e elevado nível técnico de talha concentrou no norte do país o seu centro de criação e exportação das majestáticas estruturas que se destinavam a aquecer e inundar de ouro o interior das igrejas portuguesas.

Agrupam-se, assim, na nova igreja de Santa Clara de Coimbra, modelos ensaiados na mais prestigiada escola de talha do país, associada à difusão de ideários nacionais. A fama da escola do Porto alastrou-se até Lisboa onde a empreitada régia confiara a encomenda coimbrã aos maiores nomes do mercado da talha do seu tempo.

⁴²⁸ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto Arquivo Histórico, pp, 229-230.

Conclusão

Esta investigação centrou-se no estudo do ciclo retabular da igreja de Santa Clara-a-Nova. Analisou-se o programa retabular inscrito, explorando os aspectos iconográficos que serviram de modelo aos diferentes retábulos, e estabeleceu-se o confronto produtivo entre as obras afins e produzidas no mesmo circuito laboral. Por este caminho, tentou responder-se à pergunta de investigação norteadora deste trabalho: "O que reflecte o ciclo retabular da igreja de Santa Clara-a-Nova?"

Neste sentido, percorreu-se um trajeto introdutório de contextualização e enquadramento que passou pela análise da estratégia política implícita na cenografia do mosteiro, traduzindo-se na estrutura palacial do dormitório e no portal do panteão que aqui se constitui, imprimindo o poder do Rei sobre a cidade, na legitimação da dinastia portuguesa e da linhagem régia nacional. Objetivou-se a compreensão da demorada empreitada de construção do novo cenóbio, constantemente acompanhada pelos vários monarcas que, desde cedo, demonstraram o seu interesse na construção. A observação do sentido arquitectural e decorativo da igreja permitiu o registo de uma síntese de influências nacionais, também aliada a uma propaganda política que alastrou tanto externa como internamente.

A análise criteriosa do programa retabular no interior da igreja permitiu verificar que as 16 obras de talha, correspondendo aos ideários tridentinos, foram especialmente elaboradas para aquele espaço e reflectem uma abordagem catequética em torno da relíquia da Rainha Santa Isabel, da componente litúrgica da Igreja e da vida dos santos franciscanos (chegando a introduzir-se iconografia exclusiva daquela casa religiosa).

No retábulo relicário e eucarístico da capela-mor, interligam-se as necessidades cerimoniais e os anseios políticos e devocionais, em confronto directo com o retábulo gémeo do coro-alto que expõe o Santíssimo Sacramento num lugar estratégico, respondendo às necessidades da *igreja de dentro* e da *igreja de fora*. Da análise do retábulo-mor, apurou-se a originalidade decorativa da estrutura através da incorporação de reminiscências decorativas na tipologia da composição da coluna, conseguindo agrupar as necessidades cerimoniais com os anseios políticos e devocionais. Já o estudo do retábulo gémeo carece de ser aprofundado, necessitando de uma investigação que vá ao encontro do confronto deste tipo de solução em outras comunidades religiosas femininas.

A homogeneidade da nave da igreja adquire características tratadísticas do século anterior, dinamizadas pela utilização de colunas torsas decoradas com parras de uvas, fénixes e anjos, de acordo com as orientações pós-tridentinas. A iniciar hierarquicamente o ciclo franciscano, a análise do retábulo do santo fundador da ordem, de temática obrigatória e recorrente, revelou-se proporcionador da liberdade do artista, permitindo-lhe a oportunidade para mostrar a desenvoltura expressa na qualidade técnica. A escolha de uma iconografia frequente não ofereceu dúvidas aos imaginários quanto à sua representação. Porém, nem sempre o tema escolhido é do conhecimento comum e, por isso, é essencial o suporte iconográfico relativo ao assunto a tratar, como se apurou no painel da visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco. O retábulo da aparição do Menino a Santo António, num ambiente íntimo e de oração, oferece uma relação distanciada entre ambos, constatando-se a agitação conferida pelas linhas movimentadas das constantes diagonais. O tema da santa padroeira aparece referenciado em dois painéis da igreja, denunciando a sua importância e valor. Entendeu-se que o painel da entrega das rosas em Alenquer representa um milagre pouco difundido, em contraposição com o que se encontra no painel da Santa Rainha, no fundo da igreja, que encerra o protótipo iconográfico celebrativo difundido aquando da sua canonização. A devoção da Rainha Santa Isabel a S. Luís de Tolosa é exposta no painel em que este salva D. Dinis de um javali, denunciando o desconhecimento da morfologia do animal da lenda (o urso, que se encontrava em extinção). O retábulo de São João Capistrano terá seguido as linhas gerais da pintura do retábulo do coro-alto (carecendo da sua correcta identificação, que por razões tipológicas não foi abrangida neste trabalho). No retábulo que inicialmente estava destinado a Santa Catarina de Bolonha figura Santa Coleta Boylet, celebrando o momento em que esta recebe das mãos do papa a autorização para a reforma da ordem franciscana. O episódio de São Bartolomeu a entregar a antífona *Stella Coeli* às clarissas de Coimbra ganhou destaque num painel da igreja, figurando uma representação exclusiva da casa coimbrã. O tema da aparição de São Pedro de Alcântara a Santa Teresa remata o ciclo franciscano onde se celebra a canonização do santo e a relação entre as duas ordens, guiando-se pela gravura de Pedro de Villafranca Malagón, e introduzindo a referência comemorativa da nova igreja.

O ciclo de temática litúrgica inicia-se com os retábulos colaterais da igreja, dedicados ao baptismo e à eucaristia. No painel do Baptismo de Cristo incorpora-se uma estrutura já existente, como exigido em contrato. Já no painel da comunhão da Virgem dada por S. João figura-se uma iconografia pouco recorrente (mas usada também numa pintura que se encontra no coro-baixo do mesmo mosteiro). A representação da Virgem *Tota Pulchra* segue modelos

que lhe são próximos e que correspondiam ao património da casa. A entrega das chaves a S. Pedro revela-se original e exótica, representando um tema comum cuja execução ofereceu liberdade ao artista.

A investigação permitiu concluir que a retabulária da igreja foi executada por mão-de-obra portuense. Avançou-se a proveniência do entalhador do retábulo-mor, Domingos Lopes, expandindo a área geográfica da sua actuação, através da inédita exploração da transcrição dos documentos originais (gentilmente cedidos pela Doutora Sílvia Ferreira). Através da análise e comparação dos vários autores, veio a verificar-se que o retábulo-mor é da autoria de Domingos Lopes do Porto e não o de Lisboa. O conjunto da nave foi confiado a António Gomes e Domingos Nunes, como comprova o contrato de 1692, apurando-se que obtiveram uma maior escala de execução de painéis figurativos em relevo. O gosto régio pelas formas tratadísticas foi impresso aos entalhadores do Porto pelas plantas de Mateus do Couto, contudo, a rigidez do traçado não impediu a agitação das linhas sinuosas da talha, conseguindo estabelecer harmoniosa comunhão. Agrupam-se, assim, na nova igreja de Santa Clara de Coimbra, modelos ensaiados na mais prestigiada escola de talha do país, associada à difusão de ideários nacionais. A fama da escola do Porto alastrou até Lisboa onde a encomenda régia confiara a empreitada coimbrã aos maiores nomes do mercado da talha do seu tempo. As dificuldades de acesso a todas as obras impossibilitaram o confronto entre os retábulos existentes das diferentes oficinas confluentes na igreja de Santa Clara-a-Nova.

O estudo iconográfico revelou-se essencial para a descoberta da mensagem retabular. No que toca às temáticas mais frequentes, o estudo de Emile Mâle foi essencial na correcta interpretação iconográfica dos painéis da nave da igreja. Se, por um lado, os temas menos comuns ofereceram dificuldades na sua interpretação, por outro, abriram novos horizontes para a aposta no seu estudo. Demonstrou-se que o conjunto retabular da igreja de Santa Clara-a-Nova resultou numa abordagem única em Portugal e, apesar da longevidade do mosteiro, ainda encerra enigmas e levanta questões pertinentes à comunidade científica. Importa ressaltar que esta investigação não encerra o tema, mas apresenta oportunidades para novos e mais profundos trabalhos, especialmente a partir dos pontos já citados sobre os quais não foi possível aqui aprofundar, bem como a escolha enigmática da representação de Santa Coleta. Seria enriquecedor também o confronto temático entre as outras casas franciscanas.

O ciclo retabular da igreja de Santa Clara-a-Nova reflecte uma campanha política (que alastrou a todo o mosteiro), aliada aos ideários tridentinos que proliferavam à luz do seu

tempo, traduzindo-se numa aposta de temática litúrgica e franciscana, sempre objectivada para uma abordagem que beneficiava a história da instituição, sendo o seu objectivo primordial a glorificação da relíquia sagrada do corpo da Rainha Santa.

Com organização hierárquica, a abordagem retabular da igreja de Santa Clara-a-Nova servia uma dupla finalidade (Panteão e Palácio). Em louvor a uma casa religiosa regida pelas novas exigências devocionais, pretendia engrandecer-se o seu maior tesouro (de cariz régio). Para tal, organizou-se o discurso retabular proporcionando um eixo longitudinal, ligando o retábulo-mor ao retábulo gémeo do coro-alto (funcionando como pólos de actuação entre a *igreja de dentro* e a *igreja de fora*); rodeado por dois grandes ciclos iconográficos subjacentes: os litúrgicos (que traduzem nos retábulos colaterais a comemoração da Eucarístia e que se complementam com as representações da santa padroeira do reino e do primeiro papa); e os franciscanos (conjugando temática obrigatória com outras da preferência da casa, resultando em abordagens únicas e exclusivas para aquela igreja). As formas académicas da capital foram impressas aos entalhadores do Porto que souberam agitá-las com a força da decoração da talha, resultando obras inovadoras, coerentes e homogéneas.

Com o objectivo em colaborar em futuras investigações, indicam-se alguns tópicos temáticos que carecem de estudo e que seria interessante explorar: a iconografia clarissa em Portugal; a retabulária em madeira de Coimbra; e o alargamento do estudo a todo o património artístico de Santa Clara-a-Nova. O principal contributo deste trabalho será abrir novos capítulos de investigação acerca do conjunto retabular da igreja de Santa Clara-a-Nova, da arte religiosa em Portugal e da relevância dos mosteiros femininos na promoção da arte ao serviço da fé no espaço português, para além de fornecer ferramentas essenciais à melhor exposição e interpretação do património da igreja de Santa Clara-a-Nova.

Bibliografia

- A.U.C., 1648-1724. "Registo Do Alvara De sua Magestade Para o novo Mosteiro de S. Clara". In: *Fazenda - Mosteiro de Santa Clara: "Registo dos papéis pertencentes ao novo mosteiro..."* (Alvarás, nomeações, vendas, obras). 1V-1ºE-10-2: nº 51.
- ABREU, S. M., 2003. "Livros e saber prático e saber prático de um arquitecto do século XVII: a biblioteca de Fr. João Turriano e o mosteiro novo de Santa Clara em Coimbra". In: *Ciências e Técnicas do Património: Revista da Faculdade de Letras do Porto. I série, vol. 2*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, pp. 803-822.
- AFONSO, D., 1560. *Vida & milagres da gloriosa Raynha Sancta Ysabel, molher do catholico Rey dõ Dinis sexto de Portugal. Com o compromisso da cõfraria do seu nome, & graças a ella concedidas..* s.l.:por Ioam da Barreyra.
- ALMEIDA, F. d., 1967-1971. *História da Igreja em Portugal*. Porto: Livraria Civilização.
- ALMEIDA, F. d., 2005. *Em Alvito O Castelo*. Alvito: Câmara Municipal de Alvito.
- ÁLVARES, F. & DOMINGUES, J., 2010. "Presença histórica do urso em Portugal e testemunhos da sua relação com as comunidades rurais". *AÇAFA On Line, nº 3*, pp. 1-22.
- ALVES, N. M. F., 1989. *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto Arquivo Histórico.
- ALVES, N. M. F., 1992. *A apoteose do barroco nas igrejas dos conventos femininos portugueses*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- ALVES, N. M. F., 1995. *A evolução da talha dourada no interior das igrejas portuenses*. Porto: Revista Museu.
- ALVES, N. M. F., 2001. *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa.
- ANDRÉS ORDAX, S., 1982. "Iconografia Teresiano-Alcantarina". In: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 301-326.

ANTT, 1693. "Obras no convento de Santa Clara". In: *Conselho da Fazenda, L.º 182, fl. 211*. s.l.:s.n.

AZEVEDO, C. d., 1971. *Solares portugueses: introdução ao estudo da casa nobre*. Lisboa: Livros Horizonte.

BASTO, A. d. M., 1964. *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal. Gabinete de História da Cidade.

BATORÉO, M. L. V., 2011. *Os 'primitivos portugueses' e a gravura do norte da Europa: a utilização instrumental de fontes gráficas*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

BORGES, N. C., 1999. "O novo túmulo seiscentista". In: *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal*. Zaragoza: Diputación Provincial, pp. 115-128.

BORGES, N. C., 2003. "A talha". In: *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. Nº 18*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 65-73.

BORGES, N. C., s.d. "O túmulo de prata da Rainha Santa Isabel, em Coimbra". In: *Separatas de In Memoriam Carlos Alberto Ferreira de Almeida*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 163-173.

BORGES, N. C., s.d. *A Arte nas Festas do Casamento de D.Pedro II: Lisboa, 1687*. Porto: Paisagem Editora.

BRANDÃO, D. d. P., 1984. *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação*. Porto: Diocese do Porto.

C.M.L. e D.S.C.C., 1981. *O culto de Santo António na região de Lisboa: exposição comemorativa do 750º ano da morte de Santo António (1231-1981) na Sé Patriarcal de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa e Direcção dos Serviços Centrais e Culturais.

CABRAL, J., 1993. *Anais do Município de Leiria*. Leiria: Câmara Municipal.

CAMACHO, R., 1991. "El espacio del milagro: El camarín en el barroco español". In: *I Congresso Internacional do Barroco: actas. Volume I*. Porto: Reitoria da Universidade: Governo Civil, pp. 185-212.

CARMONA MUELA, J., 2001. *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid: Istmo.

CARVALHO, M. J. V. d. & CORREIA, M. J. P., 2009. *A escultura nos séculos XV a XVII*. Porto: Fubu Editores.

CIDRAES, M. d. L., 2013. *Encantamentos, milagres e outros prodígios - Os animais das nossas lendas*. Lisboa: s.n.

coord. José António Correia Pereira, 2005. *Fontes franciscanas I - S. Francisco de Assis - escritos, biografias, documentos*. Braga: Editorial Franciscana.

coord. por VITERBO, Sousa, 1922. *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e construtores portuguezes ou a serviço de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional.

CORREIA, J. E. H., 2002. *Arquitectura portuguesa: renascimento maneirismo estilo chão*. Lisboa: Presença.

CORREIA, V., 1947. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

CRAVEIRO, M. d. L., 1996. "A Segunda Metade do Século XVIII em Coimbra - Tradição e Inovação no Discurso Arquitectónico". In: *Oficinas Regionais. VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*. Tomar: Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar, pp. 507-524.

DIAS, M. S., 2012. *A Imitação de Cristo (Vidas de Santos)*. Coimbra: G.C. Gráfica de Coimbra, Lda..

dir. BERGSTROM, Magnus, 1900?. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, ilustrada com cerca de 15.000 gravuras e 400 estampas a côres. Volume II*. Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia.

dir. BERGSTROM, Magnus, 1900?. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, ilustrada com cerca de 15.000 gravuras e 400 estampas a côres. Volume XIV*. Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia.

dir. BERGSTROM, Magnus, 1900?. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, ilustrada com cerca de 15.000 gravuras e 400 estampas a côres. Volume XX*. Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia.

dir. CHORÃO, João Bigotte, 1998-2003. *Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa; São Paulo: Verbo.

dir. PEREIRA, José Fernandes; coord. PEREIRA, Paulo; fot. PALMA, Manuel, 1989. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença.

ed. Difusora Bíblica, 2000. *Bíblia Sagrada*. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica.

ESCOBAR CORREA, J. G., 2012. *Ave María, gratia plena: iconología e iconografía de la inmaculada concepción*. Medellín.: Maestría thesis, Universidad Nacional de Colombia.

ESPERANÇA, F. M. d., 1666. *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S.Francisco na Provincia de Portugal. Segunda Parte, que conta os seus progressos no Estado de tres Custodias, principio de Provincia, & Reforma Observante*. Lisboa: Oficina de Antonio Craesbeeck de Mello.

EUSÉBIO, J., 2015. *Os ciclos de azulejos da igreja do convento do Louriçal*. Pombal: Câmara Municipal de Pombal.

FERRÃO, L., 1991. "Um Motivo Arquitectónico Emblemático". In: *I Congresso Internacional do Barroco: actas..* Porto: Reitoria da Universidade do Porto, pp. 593-619.

FERRÃO, L., 2003. "[Não] São rosas, Senhor. Sobre as obras do claustro (1704-1760)". In: *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. Nº 18*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 41-47.

FERREIRA, S. M. C. N. A. d. S., 2009. *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras. Volume I, II e III*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

FIGUEIREDO, G. G., 2008. *Os retábulos da Igreja de Santa Clara-A-Nova. Trabalho de Arte Religiosa II, apresentado à FLUC*. Coimbra: s.n.

Frei Marcos de Lisboa, 1557. *Chronicas da ordem dos frades Menores do seraphico padre san Francisco. Primeira Parte..* Porto: Versão facsimilada de 2001.

FRIAS, H. M. d., 1994. *A arquitectura régia em Carnide/Luz*. Lisboa: Livros Horizonte.

GARCÍA, F. A. C., 2006. *São Pedro de Alcântara*. Cucujães: Editorial Missões.

GAYA NUÑO, J. A., 1957. *Claudio Coello*. Madrid: C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez.

GIORGI, R., 2003. *Santos*. Barcelona: Electa.

GOMES, P. V., 2000. *As igrejas conventuais de freiras carmelitas descalças em Portugal e algumas notas sobre arquitectura de igrejas de freiras*. Porto: s.n.

GOMES, P. V., 2001. *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: A planta centralizada. Tese de Doutoramento*. Porto: Fac. de Arquitectura da Universidade, D.L..

GOMES, P. V., 2002. "A Fachada Pseudo-Frontal nas Igrejas Monásticas Femininas Portuguesas". In: *Conversas à volta dos conventos*. Évora: Casa do Sul Editora, D.L., pp. 229-242.

GONÇALVES, A. N. e. C. V., 1947. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., 2004. "Reflejos de la Perfecta Hermosura. Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla.". In: *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma. [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 118-121.

GONZÁLEZ MORENO, F., 2005. "Tota pulchra es amica mea et macula non est in te: Azulejería talaverana inmaculista". In: *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium. Vol. 2*. s.l.:s.n., pp. 869-890.

GUEVARA, A. d., 1542. *Oratorio de religiosos y exercício de virtuosos*. Valladolid: Juan de Villaquiran, impressor.

HERAS Y NÚÑEZ, M. d. l. A. d. l., 1994. "La Virgen "tota pulchra" en el arte riojano del siglo XVI". *Berceo*, nº 126, pp. 35-44.

IGLESIAS ROUCO, L. S., 2002. "El retablo y la escenografía barroca. En torno al transparente y camarín en Burgos". In: *El retablo: tipología, iconografía y restauración: actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 129-147.

Igreja Católica, 1531. *Breuiariu[m] secu[n]du[m] usu[m] insignis monasterii s[an]ct[a]e crucis coli[m]brie[n]sis ordinis diui Augustini..* Coimbra: per Germanum Galhardu[m].

Igreja Católica, 1569. *Officium Sanctae Elisabeth Portugaliae quōdam Regenae. Secnudii [sic] cōsuetudine[m] ordinis Cistercieñ[is]*. João Álvares ed. Coimbra: s.n.

KUBLER, G., 1988. *A arquitectura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*. Lisboa: Vega, D.L. .

LAMEIRA, F., 2000. *A talha no Algarve durante o antigo regime*. Faro: Câmara Municipal.

LAMEIRA, F., 2005. *Promontoria monográfica. História da arte; 01 - O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve.

LE GAC, A. & ALCOFORADO, A., 2003. *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*. Coimbra: s.n.

LLORENS HERRERO, M. & CATALÁ GORGUES, M. Á., 2004. "La Inmaculada Concepción en la Pintura Valenciana". In: *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma. [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 157-170.

LLORENS HERRERO, M. & CATALÁ GORGUES, M. Á., 2007. *La inmaculada concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana.

MACEDO, F. P. d., 1999. "O Túmulo Gótico de Santa Isabel". In: *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal. Volume II*. Zaragoza: Diputación Provincial, pp. 93-114.

MÂLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandres*. Madrid: Ed.Encuentro.

MARTINS, F. S., 1991. "O trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função e simbolismo". In: *I Congresso Internacional do Barroco: actas. Volume II*. Porto: Reitoria da Universidade: Governo Civil, pp. 17-58.

MOURA, C., 1986. "Uma poética da refulgência: a escultura e a talha dourada". In: *História da Arte em Portugal - O limiar do barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, pp. 87-120.

org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal. Volume I e II*. Zaragoza: Diputación Provincial.

org. Santa Iglesia Catedral Metropolitana, 2004. *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma. [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.

OSSWALD, C., 2013. "A Imaculada Conceição na pintura e na escultura – contextualização histórico-hagiográfica; a formação de um dogma". In: *Santa Beatriz da Silva*. s.l.:s.n., pp. 397-414.

PACHECO, F., 1990. *Arte de la Pintura*. Madrid: Catedra.

PAIVA, J. P., 2014. "A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal: Novos Problemas, Novas Perspectivas". In: *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas Conquistas: Olhares Novos. Seminário de História Religiosa Moderna*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, pp. 13-58.

PEARCE, A. J., 2006. *The Text-Book of Astrology*. s.l.:American Federation of Astr.

PÉREZ PÉREZ, M. A., 2004. "La simbología de la Inmaculada". In: *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma. [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 71-85.

PIMENTEL, A. F., 1995. "Repercussões do tema do Palácio-Bloco na arquitectura portuguesa". In: *Sep. do VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte..* Badajoz: s.n., pp. 81-94.

PIMENTEL, A. F., 1999. "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio: Notas para o estudo do Mosteiro Novo de Santa Clara de Coimbra". In: *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal*. Zaragoza: Diputación Provincial, pp. 129-153.

PIMENTEL, A. F., 1999. "Propaganda Fidei. A representação gravada da Rainha Santa Isabel". In: *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal, Vol. I*. Zaragoza: Diputación Provincial, pp. 65-80.

PIMENTEL, A. F., 2002. *O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

- PINA, Cristina Maria André e GOMES, Sousa Saul António, 1998. *Intimidade e Encanto: O Mosteiro Cisterciense de S^a. Maria de Cós (Alcobaça)*. Leiria: Edições Magno.
- PINTO, A. M. M., 2011. *A possibilidade da fé: Santa Teresa de Jesus, processos antropológicos e místicos Teresianos*. Marco de Canaveses: Edições Carmelo.
- QUEIRÓS, C. S. F., 2002. *Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional: 1680-1780*. Lamego: Câmara Municipal.
- RINCÓN GARCÍA, W. & ROMERO SANTAMARÍA, A., 1999. "Iconografía de Santa Isabel en el Arte Español y Portugués". In: *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal, Vol. I*. Zaragoza: Diputación Provincial, pp. 37-64.
- RODRIGUES, V., 2003. "Coimbra: caracterização da margem esquerda". In: *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. N^o 18*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 9-15.
- SÁENZ PASCUAL, R., 2005. "La iconografía de la Inmaculada Concepción en la pintura renacentista de la actual diócesis de Vitoria". In: *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte : actas del simposium. Vol. 2*. s.l.:s.n., pp. 1083-1104.
- SERRÃO, V., 1986. *História da Arte em Portugal - O Maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa.
- SERRÃO, V., 1990. *Santarém*. Lisboa: Editorial Presença.
- SILVA, A. J., 2012. *Os nossos santos e beatos: e outros, que Portugal adotou*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- SILVA, L., 2003. "A construção do novo mosteiro". In: *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. N^o 18*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 35-39.
- SMITH, R. C., 1968. *Cadeiras de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal: [catálogo]*. Lisboa: Serviço de Belas Artes - Arquivo de Arte.
- SOLEDADE, F. F. d., 1721. *Historia Serafica Chronologica da Ordem de S. Francisco na Provincia de Portugal. Tomo V.* Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram.

SOUSA, I. C. d., 1994. "A Rainha D. Leonor e a introdução da reforma coletina da ordem de Santa Clara em Portugal". In: *Las Clarisas en España y Portugal: Congreso Internacional, Salamanca, 20-25 e septiembre de 1993. Actas II/2*. Madrid: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, pp. 1033-1071.

TAVARES, J. C., 1990. *Dicionário de Santos: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa*. Porto: Lello & Irmão.

TEIXEIRA, V. G., 1999. *O maravilhoso no mundo franciscano português da baixa idade média*. Porto: Granito, imp..

TORGAL, L. R., 1976. *A Restauração: reflexões sobre a sua historiografia*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Inst. Hist. e Teoria das Ideias.

TORGAL, L. R., 1984. *Acerca do significado sociopolítico da Revolução de 1640*. Coimbra: Faculdade de Letras.

Universidade Católica Portuguesa. Centro de Estudos de História Religiosa, 2000-2001. *Dicionário de história religiosa de Portugal*. Mem Martins: Círculo de Leitores.

VASCONCELOS, A. d., 1894. *D. Isabel de Aragão*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

VASCONCELOS, A. d., 1993. *Dona Isabel de Aragão (a Rainha Santa). Volume I e II*. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra.

VASCONCELOS, J. d., 1929. *Albrecht Durer e a sua influência na Península*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

VORÀGINE, J., 1982. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Editorial.

VORAGINE, T. d., 2004. *Legenda Áurea*. Porto: Ed. Civilização.

VOUGA, C. M. S., 2008. *A Virgem apocalíptica na imaginária portuguesa da produção pós tridentina: Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora da Esperança: expectação na diocese de Viseu*. Coimbra: Dissertação de mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

WEISBACH, W., 1948. *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A..

ZUFFI, S., 2003. *Episodios y personajes del evangelio - Los diccionarios del arte*. Barcelona: s.n.

Webgrafia

Museo de Bellas Artes de Sevilla, s.d. *San Antonio de Padua con el Niño*. [Online]

Available at:

http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/museos/MBASE/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp&idpieza=20&pagina=2

[Acedido em 9 Julho 2015].

ACI Digital, s.d. *São João de Capistrano*. [Online]

Available at: <http://www.acidigital.com/santos/santo.php?n=122>

[Acedido em 6 Julho 2015].

ALMA MATER - Biblioteca Digital de Fundo Antigo da Universidade de Coimbra, 1571.

COMPENDIO E SUMARIO DE CONFESORES, TIRADO DE TODA A SUBSTANCIA DO MANUAL. [Online]

Available at:

<http://almamater.uc.pt/wrapper.asp?t=Compendio+e+sumario+de+confesores%2C+tirado+de+toda+a+substancia+do+manual&d=http%3A%2F%2Fbdigital%2Eesib%2Euc%2Ept%2Fbg6%2FUCBG-JF-42-2-3%2FglobalItems%2Ehtml>

[Acedido em 21 Junho 2014].

ALMA MATER - Biblioteca Digital de Fundo Antigo da Universidade de Coimbra, 1621.

Explicação da segvnda regra de S. Clara. [Online]

Available at:

<http://almamater.uc.pt/wrapper.asp?t=Explica%20da+segunda+regra+de+Santa+Clara&d=http%3A%2F%2Fbdigital%2Eesib%2Euc%2Ept%2Fbduc%2FBiblioteca%5FDigital%5FUCFL%2Fdigicult%2FUCFL%2DCF%2DF%2D4%2D5%2FglobalItems%2Ehtml>

[Acedido em 21 Junho 2014].

ALMA MATER - Biblioteca Digital de Fundo Antigo da Universidade de Coimbra, 1675.

Missae propriae festorum ordinis fratrum minorum [Online]

Available at:

<http://almamater.uc.pt/wrapper.asp?t=Missae+propriae+festorum+ordinis+fratrum+minorum%2E%2E&d=http%3A%2F%2Fbdigital%2Eesib%2Euc%2Ept%2Fbg1%2FUCBG-R-40->

11%2FUCBG-R-40-11_item1%2Findex%2Ehtml

[Acedido em 21 Junho 2014].

Anon., 2008. *Biografia de São Pedro de Alcântara*. [Online]

Available at: http://dialogos.files.wordpress.com/2008/09/pedro-de-alcantara_biografia.pdf

[Acedido em 27 Junho 2015].

Anon., 2014. *All about Mary*. [Online]

Available at: <http://allaboutmary.tumblr.com/post/104671899897/tota-pulchra-es-amiga-mea-et-macula-non-est-in>

[Acedido em 29 Julho 2015].

Anon., s.d. "*Batismo de Cristo*", óleo sobre tela por Giovanni Bellini (1430-1516, Italy).

[Online]

Available at: <http://pt.wahooart.com/@/8Y32QL-Giovanni-Bellini-Batismo-de-Cristo>

[Acedido em 6 Novembro 2015].

Anon., s.d. *A estigmatização de São Francisco (Louvre)*. [Online]

Available at:

[http://www.artble.com/artists/giotto_di_bondone/paintings/stigmatization_of_st_francis_\(louvre\)](http://www.artble.com/artists/giotto_di_bondone/paintings/stigmatization_of_st_francis_(louvre))

[Acedido em 21 Junho 2014].

Anon., s.d. *Berlinghieri, Bonaventura*. [Online]

Available at: http://www.wga.hu/html_m/b/berlingh/stfranci.html

[Acedido em 21 Junho 2014].

Anon., s.d. *Estigmatização de São Francisco*. [Online]

Available at: <http://www.mare.art.br/detalhe.asp?idobra=3259>

[Acedido em 21 Junho 2014].

Arcos de Pilares, 2013. *As Colunas da Igreja*. [Online]

Available at: http://www.sendarium.com/2013_06_01_archive.html

[Acedido em 17 Julho 2015].

Artehistoria Proyectos Digitales, S. L., s.d. *Comunión de los apóstoles*. [Online]

Available at: <http://www.artehistoria.com/v2/obras/10727.htm>

[Acedido em 2 Agosto 2015].

BASTOS, A., 2012. *Após quase seis anos de restauração, painel embeleza Catedral Metropolitana de Florianópolis*. [Online]

Available at: <http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/geral/noticia/2012/05/apos-quase-seis-anos-de-restauracao-painel-embeleza-catedral-metropolitana-de-florianopolis-3749948.html>

[Acedido em 17 Julho 2015].

BORRELA, L., 2010. *Um milagre em S. Pedro de Pomares, Baleizão*. [Online]

Available at: <http://paxivlia.blogspot.pt/2010/05/um-milagre-em-s-pedro-de-pomares.html>

[Acedido em 7 Julho 2015].

CAMPOS, T., 2012. *Salve, São Pedro !*. [Online]

Available at: <http://tulacampos.blogspot.pt/2012/07/salve-sao-pedro.html>

[Acedido em 17 Julho 2015].

CESAR, A. M., 2010. *Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis: da cena narrativa ao retrato – Séculos XIII-XVI*. [Online]

Available at: http://www.ifcs.ufrj.br/~arshistorica/dezembro2010/doc/arshistorica02_a03.pdf

[Acedido em 20 Junho 2014].

Colección Andrés Blaisten, s.d. *José de Páez, 1720-1790*. [Online]

Available at:

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=5>

4

[Acedido em 29 Julho 2015].

Dizionario Biografico degli Italiani, 2001. *Giovanni da Capestrano, santo*. [Online]

Available at: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-da-capestrano-santo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-da-capestrano-santo_(Dizionario-Biografico)/)

[Acedido em 30 Junho 2015].

Dornicke, 2010. *File:Alonso Cano - São João Evangelista dando a comunhão à Virgem.JPG*. [Online]

Available at: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alonso_Cano_-_

[S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_Evangelista_dando_a_comunh%C3%A3o_%C3%A0_Virgem.J](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alonso_Cano_-_S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_Evangelista_dando_a_comunh%C3%A3o_%C3%A0_Virgem.JPG)

PG

[Acedido em 2 Agosto 2015].

Dornicke, 2010. *File:Juan de Juanes - Inmaculada Concepción.JPG*. [Online]

Available at: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juan_de_Juanes_-_Inmaculada_Concepci%C3%B3n.JPG

[Acedido em 30 Julho 2015].

franciscanfriarstor, s.d. *Basilica of Sts. Cosmas & Damian - Paintings*. [Online]

Available at:

http://www.franciscanfriarstor.com/archive/theorder/Basilica/stf_basilica_paintings.htm

[Acedido em 9 Julho 2015].

Fundación Catedral de Santiago, 2013. *Capilla Mayor*. [Online]

Available at: <http://www.catedraldesantiago.es/es/arquitectura#>

[Acedido em 20 Junho 2015].

GODINHO, V. d. M., s.d. *Portugal, as frotas do açúcar e as frotas do ouro (1670 —1770)*.

[Online]

Available at: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35730>

[Acedido em 28 Maio 2015].

Gran Enciplopedia Navarra, s.d. *Artajona*. [Online]

Available at:

<http://www.enciclopedianavarra.com/navarra/artajona/2110/1&print=1?op=EMA>

[Acedido em 29 Julho 2015].

HERRERA, T. J., 2012. *La Aparición de San Pedro de Alcántara a Sta. Teresa de Jesús, Diego de Borgraf, Catedral de Tlaxcala, Tlaxcala..* [Online]

Available at: <https://www.flickr.com/photos/tachidin/6674879965>

[Acedido em 27 Junho 2015].

J.Luis, 2015. *CARRACCI, Annibale*. [Online]

Available at: <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=6001>

[Acedido em 8 Novembro 2015].

Juan Fco, 2013. *Tota Pulchra*. [Online]

Available at: <http://deassidoyotrosecos.blogspot.pt/2013/08/tota-pulchra.html>

[Acedido em 29 Julho 2015].

la bibliothèqu André-Desguine, s.d. *Un livre d'heures*. [Online]

Available at: <http://bibliotheque-desguine.hauts-de-seine.net/Ressources/Desguine/Pdf/B00160.pdf>

[Acedido em 28 Julho 2015].

LEBRÓN, J. M., 2011. *Bartolome Esteban Murillo, cuadros, pinturas*. [Online]

Available at: <http://ermundodemanue.blogspot.pt/2011/06/bartolome-esteban-murillo-cuadros.html>

[Acedido em 10 Julho 2015].

Luis Bernardo Vélez Saldarriaga, 2013. *Autor: Taller peruano. Título: Inmaculada Concepción, (Tota Pulchra) Época: Siglo XVIII. Piedra de huamanga policromada..* [Online]

Available at: <https://www.flickr.com/photos/ludovicoh/8698620683/in/photostream/>

[Acedido em 29 Julho 2015].

M.N.M.C., s.d. *S. Bartolomeu*. [Online]

Available at: <http://www.museumachadocastro.pt/pt-PT/colecoes/Pintura/assvirg/ContentDetail.aspx?id=957>

[Acedido em 15 Julho 2015].

MatrizNet. DGPC, s.d. [Online]

Available at:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=159763>

[Acedido em 11 Novembro 2015].

MatrizNet. DGPC, s.d. *N.º de Inventário: 1027*. [Online]

Available at:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=207925>

[Acedido em 13 Novembro 2015].

MatrizNet. DGPC, s.d. *N.º de Inventário: 2240*. [Online]

Available at:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=208424>

[Acedido em 13 Novembro 2015].

MatrizNet. DGPC, s.d. *N.º de Inventário: 314*. [Online]

Available at:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=772&EntSep=5#gotoPosition>

[Acedido em 13 Novembro 2015].

MatrizNet. DGPC, s.d. *N.º de Inventário: ME 18359*. [Online]

Available at:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=34133>

[Acedido em 13 Novembro 2015].

MatrizNet. DGPC, s.d. *N.º de Inventário: ME 4465*. [Online]

Available at:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=19034>

[Acedido em 13 Novembro 2015].

MatrizNet. DGPC, s.d. *N.º de Inventário: ME 889*. [Online]

Available at:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=18112>

[Acedido em 13 Novembro 2015].

MENDES, G. C., 2015. *Santa Coleta Boylet de Corbie, Virgem Clarissa e Reformadora de sua Ordem*. [Online]

Available at: <http://santosebeatoscaticos.blogspot.pt/2015/05/santa-coleta-boylet-de-corbie-virgem.html>

[Acedido em 29 Junho 2015].

Ministère de la culture, s.d. *Base Mémoire: Archives photographiques*. [Online]

Available at:

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memsmn_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=OBJT&VALUE_98=%20huile%20sur%20toile%20par%20Jean%20Restout&DOM=All&REL_SPECIFIC=3

[Acedido em 17 Julho 2015].

Musée du Louvre, s.d. *Laurent de LA HYRE*. [Online]

Available at: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1126

[Acedido em 03 Dezembro 2015].

Museu Nacional Machado de Castro, s.d. *Livro Antigo*. [Online]

Available at: <http://www.museumachadocastro.pt/pt-PT/colecoes/outrassecoes/livro%20antigo/ImageDetail.aspx?id=238>

[Acedido em 13 Novembro 2015].

NALÓN RAMOS, M., 2013. *La obra pictórica de Francisco Reiter en la Balesquida*. [Online]

Available at: <http://antiguascofradias.blogspot.pt/2013/05/la-obra-pictorica-de-francisco-reiter.html>

[Acedido em 29 Julho 2015].

NAVES, N. d. M., s.d. *Mosaico Romano e Mosaico Bizantino*. [Online]

Available at: <http://noelianaves.blogspot.pt/p/mosaico-romano-e-mosaico-bizantino.html>

[Acedido em 17 Julho 2015].

POMPERMAYER, Ê., LISBOA, M. & SOLIGO, S. M., 2010. *Biografia*. [Online]

Available at: <http://coletadecorbie.blogspot.pt/2010/09/biografia.html>

[Acedido em 29 Junho 2015].

POMPERMAYER, Ê., LISBOA, M. & SOLIGO, S. M., 2010. *Reforma Coletina*. [Online]

Available at: <http://coletadecorbie.blogspot.pt/2010/09/reforma-coletina.html>

[Acedido em 29 Junho 2015].

POMPERMAYER, Ê., LISBOA, M. & SOLIGO, S. M., s.d. *Iconografia*. [Online]

Available at: <http://coletadecorbie.blogspot.pt/p/iconografia.html>

[Acedido em 30 Junho 2015].

RAPOSO, R. C., s.d. *Casas e Igreja do Espírito Santo (Alenquer)*. [Online]

Available at:

https://www.academia.edu/8965093/Casas_e_Igreja_do_Esp%C3%ADrito_Santo_Alenquer

[Acedido em 7 Novembro 2015].

RATZINGER, J., 2005. *El Papa Benedicto XVI sobre las imágenes del Compendio del Catecismo 2005. Sandro Magister*. [Online]

Available at: <https://catequeticaquilmes.wordpress.com/2005/03/20/el-papa-sobre-las-imagenes-del-compendio-del-catecismo-sandro-magister/>

[Acedido em 2 Agosto 2015].

Rick, 2005. *Tota pulchra es*. [Online]

Available at: <http://www.flickrriver.com/photos/rickstl/768427088/>

[Acedido em 29 Julho 2015].

ROSARIO, F. D. d., 1681. *Flos sanctorum : historia das vidas de Christo S.N. e de sua Santissima Mãe, Vidas dos Santos e suas festas repartidas pellos doze mezes: Com sermões, & Praticas que servem para muytas Festas do Anno*. [Online]

Available at: <https://archive.org/stream/flossanctorumhis00rosa#page/n9/mode/2up>

[Acedido em 11 Novembro 2015].

S.I.P.A., 2002. *Capela e Albergaria do Espírito Santo / Capela e Albergaria do Paço da Rainha Santa Isabel*. [Online]

Available at: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6614

[Acedido em 10 Novembro 2015].

S.I.P.A., 2003. *Mosteiro de Santa Clara-a-Nova / Mosteiro de Santa Isabel / Santuário da Rainha Santa Isabel*. [Online]

Available at: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2678

[Acedido em 27 Janeiro 2015].

S.I.P.A., s.d. *Mosteiro de Santa Maria de Cós / Igreja de Santa Maria de Cós*. [Online]

Available at:

http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=IPA.00003313

[Acedido em 2 Novembro 2015].

São Boaventura, 2012. *Legenda Menor*. [Online]

Available at: http://www.paxetbonum.net/biographies/minor_legend_pt.html#6

[Acedido em 19 Junho 2015].

Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura, 2013. *O Batismo de Jesus nos mosaicos de Ravena*. [Online]

Available at: http://www.snpcultura.org/batismo_Jesus_mosaicos_ravena.html

[Acedido em 8 Novembro 2015].

SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]

Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>

[Acedido em 12 Junho 2015].

SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]

Available at: http://web.sbu.edu/friedsam/scan/Whole_Books/vierfacherpost/pages/239.htm

[Acedido em 11 Novembro 2015].

SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]

Available at: http://web.sbu.edu/friedsam/scan/Whole_Books/vierfacherpost/pages/338.htm

[Acedido em 11 Novembro 2015].

SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]

Available at:

http://web.sbu.edu/friedsam/scan/whole_books/f%2010,320%20de%20origine%20post/pages/P.%200516%20-%20Elizabeth%2C%20of%20Hungary%2C%20Saint%20.htm

[Acedido em 14 Novembro 2015].

SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]

Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>

[Acedido em 9 Julho 2015].

SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]

Available at:

http://web.sbu.edu/friedsam/scan/whole_books/f%2010,320%20de%20origine%20post/pages/P.%200860%20-%20PROVINCE%20OF%20CONCEPTION.htm

[Acedido em 29 Julho 2015].

STRATTON, S., 1988. *"La Inmaculada Concepción en el arte español"*. [Online]

Available at: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf

[Acedido em 22 Julho 2015].

The Web Gallery of Art, s.d. *The Last Supper*. [Online]

Available at: http://www.wga.hu/art/t/tintoret/5_1580s/3lastsup.jpg

[Acedido em 02 Agosto 2015].

Tiago, 2014. *São João de Capistrano, O.F.M. - Patrono dos Capelães Militares e dos Juristas - 23 de Outubro*. [Online]

Available at: <http://santossanctorum.blogspot.pt/2014/10/sao-joao-de-capistrano-ofm-patrono-dos.html>

[Acedido em 6 Julho 2015].

Tumblr, s.d. *tota pulchra*. [Online]

Available at: <https://www.tumblr.com/search/tota%20pulchra>

[Acedido em 29 Julho 2015].

Universidad de Navarra, s.d. *Exposición virtual: Tota pulchra*. [Online]

Available at: <http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp07/hufaexp07p19.html>

[Acedido em 29 Julho 2015].

Universidad de Navarra, s.d. *López Enguídanos, Tomás. La Purisima Concepcion. [Valencia : A expensas de su Esclavitud, ca.1800]. EST 301.665*. [Online]

Available at: <http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp07/imagenes/hufaexp07-39ag.jpg>

[Acedido em 29 Julho 2015].

Universidad de Navarra, s.d. *Peleguer y Tossar, Manuel. Purisima Concepcion Patrona de España y sus Indias que se venera en el Rl Conv.º de S. Francisco de V.ª. [Valencia] : Sale a expensas de su Archi-cofradria (sic), 1797. EST 301.081*. [Online]

Available at: <http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp07/imagenes/hufaexp07-39g.jpg>

[Acedido em 29 Julho 2015].

Universidad de Navarra, s.d. *Sigüenza y Ortiz, Mariano. La Purisima Concepcion: que se venera en el R.l Conv.to de S.n Francisco de Val.a. [Valencia : A expensas de su Illt.e Archi-Cofradia, ca.1810]. EST 301.787*. [Online]

Available at: <http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp07/imagenes/hufaexp07-84g.jpg>

[Acedido em 29 julho 2015].

Vas Honorabile, 2013. *Santo Antônio e a Virgem Maria*. [Online]

Available at: <http://vashonorabile.blogspot.pt/2013/06/santo-antonio-e-virgem-maria.html>

[Acedido em 9 Julho 2015].

VAZ, M. M., 2014. *O túmulo do Rei D. Dinis*. [Online]

Available at: <http://capeiaarraiana.pt/2014/03/09/73057/>

[Acedido em 07 Julho 2015].

wikipedia.org, 2010. *La visión de San Antonio de Padua*. [Online]

Available at:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Lavisi%C3%B3ndeSanAntonio.JPG>

[Acedido em 9 Julho 2015].

www.iglesiasanpedroapostol.com, s.d. *La Comunion de la Santísima Virgen*. [Online]

Available at: <http://www.iglesiasanpedroapostol.com/frescos-iglesia-pedro-apostol-santisima-virgen.php>

[Acedido em 2 Agosto 2015].

York Project, 2013. *Carlo Crivelli: Die Übergabe des Schlüssels, Szene: Thronendende Madonna mit Christuskind, welches Hl. Petrus den Schlüssel übergibt*. [Online]

Available at: <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/carlo-crivelli-die-uebergabe-des-schluessels-szene-thronendende-madonna-mit-christuskind-welches-hl.-petrus-den-schluessel-uebergibt-02170.html>

[Acedido em 17 Julho 2015].

York Project, 2013. *Meister des Perikopenbuches Heinrichs II.: Perikopenbuch Heinrichs II., Szene: Der Hl. Petrus empfängt die Schlüssel*. [Online]

Available at: <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/meister-des-perikopenbuches-heinrichs-ii.-perikopenbuch-heinrichs-ii.-szene-der-hl.-petrus-empfaengt-die-schluessel-06541.html>

[Acedido em 17 Julho 2015].

York Project, 2013. *Pietro Perugino: Fresken in der Sixtinischen Kapelle, Szene: Christus übergibt Petrus den Schlüssel zum Himmelreich*. [Online]

Available at: <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/pietro-perugino-fresken-in-der-sixtinischen-kapelle-szene-christus-uebergibt-petrus-den-schluessel-zum-himmelreich-07344.html>

[Acedido em 17 Julho 2015].

Anexos



Imagem 2 – Retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova (na imagem as esculturas de S. Francisco e de Santa Clara foram retiradas)⁴²⁹.

⁴²⁹ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 3 – Pormenor do altar e embasamento do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁴³⁰.



Imagem 4 – Pormenor do relicário central do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova com a imagem de vulto de Teixeira Lopes do século XIX⁴³¹.

⁴³⁰ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁴³¹ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 4 – Colunas do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁴³².

⁴³² Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 5 – Pormenor do último terço das colunas do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova do lado do evangelho⁴³³.



Imagem 6 - Pormenor das mísulas que sustentam as colunas do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova do lado da epístola⁴³⁴.

⁴³³ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁴³⁴ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 7 – Arquivoltas do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁴³⁵.



Imagem 8 – Pormenor do remate do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova onde é representado o brasão régio⁴³⁶.

⁴³⁵ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁴³⁶ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 9 – Pormenor da câmara relicária escoltada lateralmente por esculturas de S. Francisco e Santa Clara no retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁴³⁷.



Imagem 10 – Pormenor do trono do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁴³⁸.

⁴³⁷ S.I.P.A., 2003. *Mosteiro de Santa Clara-a-Nova / Mosteiro de Santa Isabel / Santuário da Rainha Santa Isabel*. [Online]

Available at: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2678

[Acedido em 27 Janeiro 2015].

⁴³⁸ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 11 – Pormenor do trono do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁴³⁹.



Imagem 12 – Pormenor da lateral do trono do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova onde se pode ver os anjos laterais⁴⁴⁰.

⁴³⁹ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁴⁴⁰ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 13 – Pormenor do retábulo colateral do lado da epístola na igreja da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco no Porto⁴⁴¹.



Imagem 14 - Retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Cós, em Alcobaça (Leiria), datado de 1676 e da autoria de Domingos Lopes⁴⁴².

⁴⁴¹ Foto de 2015 da minha autoria.

⁴⁴² S.I.P.A., s.d. Mosteiro de Santa Maria de Cós / Igreja de Santa Maria de Cós. [Online] Available at: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=IPA.00003313 [Acedido em 2 Novembro 2015].



Imagem 15 - Retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, em Lisboa (1688)⁴⁴³.



Imagem 16 - Retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, em Lisboa (1688)⁴⁴⁴.

⁴⁴³ Foto de 2004 gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.

⁴⁴⁴ Foto de 2004 gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.



Imagem 17 - Retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, em Lisboa (1688)⁴⁴⁵.

⁴⁴⁵ Foto de 2004 gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.



Imagem 18 – Panorâmica do interior da igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova feita a partir da cabeceira.⁴⁴⁶



Imagem 19 – Interior da nave única da igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova a partir do canto do lado do evangelho.⁴⁴⁷



Imagem 20 – Repetição do esquema compositivo do portal nos retábulos do interior da igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁴⁴⁷ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁴⁴⁸ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

«Comttrato dos Retabolos p. o novo mostr.^o de samta clara».

«... e loguo pello (...) R.^{do} P.^o Frei Ant.^o me foi dito em presenſsa das testemunhas aodiamte nomeadas e no fim desta notta asinadas que elle estava Contratado com os ditos An.^{to} gomes, e Dominguos Nunes que presentes estavão pera elles lhe faserem honse Retabolos em que emtrão dous colatrais p.^a a jgreija nova do dito mostr.^o de samta clara e os nove para os lados da dita jgreija acabados na forma das Plantas que estão feitas e asinadas por Matheus do Couto e pello R.^{do} P.^o Comissario os quais Retabolos serão feitos de pao de Castanho Cortado em boa talhadia e acabados a Cômtemto do d.^o R.^{do} P.^o Comissario e de pessoas que bem o emtendão e tendo Algum erro ou falta o tornarão a fazer à sua custa que serão feitos na maneira seguinte a saber o pr.^o da parte dr.^{ta} do Altar mor será de sam João baptista e meterão nelle o painel principal hum que está já feito na jgreija velha e o aComodarão em o d.^o Retabolo o melhor que puder ser, e tendo alguma jmaigem serão obrigados a Comsertarem na de sorte que fique tudo Com toda a prefeicão, e em Riba no seg.^{do} painel lhe porão hum livro e hum Cordr.^o tudo bem guarnesido, e o outro altar ou Retabolo colatral será de sam João evangelista feito de meo Relego estando o samto dando a Comunhão a nosa Sn.^{ra} Com o altar e todas as mais jmagems que se puderem aComodar para semelhante acto e emsima no seg.^{do} painel lhe porão huma Aguia guarnessida em Redondo os quais dous Retabolos colatrais darão acabados e aCemtados em seu lugar antes do dia de sam João Baptista do anno que vem de mil seis sentos novemta e tres e que pellos ditos dous Retabolos coletrais acabados e asentados em seos lugares e aCeitos Por elles lhe darão cento e trimta mil Reis sem que para o dito efeito lhe haião de dar mais Cousa alguma do que a sobred.^a qamtia de semto e trimta mil Reis E que os qatro Retabolos que hão de ficar da banda da porta será o pr.^o de jmaijem de Nosa Sn.^{ra} da Comseisão com todos os trebutos tudo de meo Relego e o seg.^{do} será da jmaijem de sam Pedro tambem de meo Relego E o traseiro da jmaijem de sam Bartholameu dando hum papel a huma Freira na portaria e tera mais duas Religiosas aCompanhando tudo de meo Relego E o qarto será da jmaijem de samta catharina de Bolenia Religioza de samta clara com mais as jmaijens que se lhe darão os temsois E os simco Retabolos que hão de ficar da outra banda será o pr.^o da jmaijem do serafico sam Fram.^{oo} Resebendo as chaguas com as mais jmaijens e cousas que forem nesesarias para o dito passo que se costuma E o seg.^{do} Retabolo será da jmaijem de santo An.^{to} com o menino acentado que Comduzer ao Retabolo E o traseiro será da imajem da Rainha samta fazendo feria aos Pedreiros que trazia na obra que fes em Alemqer E o qarto altar será da jmaijem De São luis Bispo Religioso da ordem de sam Fran.^{oo} estando livrando a El Rei dom Denis de hum

javali que lhe avia morto o Cavallo e o levou debaixo de ssi E o quinto Retabolo será da jmaijem de sam joão caprestano com A jmaijem de nosa Sn.^{ra} dando lhe o Callis os quais Retabolos serão todos de meo Relego na forma que atras se declara e que por estes nove Retabolos dos lados da jgreija lhe darão hum Comto de Reiz sem mais outra alguma (sic) E os ditos mestres os aCamtarão em seos lugares tudo por sua Comta pondo tudo o mais que para o tal efeito lhe for nesesario e Carretos delles será por conta dos ditos mestres e que os ditos nove Retabolos darão acabados e asemtados em seus lugares em termo de dois annos pr.^{os} e seg.^{tas} que terão principio do dia da feitura desta em diante e hão de fmdar em outro tal dia de mil seis semtos novemta e qatro sem que lhe falte cousa alguma e que dos nove Retabolos dos lados da jgreija darão qatro delles acabados e asemtados em a d.^a jgreija athe dia de Paschoa da Resurreicão do anno que há de vir de mil seis semtos novemta e qatro E que por Comta da dita obra lhe daria logo duzentos e trinta mil reis em dr.^o e que o mais dinheiro lhe daria assim Como josem trazendo a dita obra em este mesmo Convento aonde o virião Reseber E loguo por ahi estar presente Joseph Ferreira Executor e Tizoureiro aplicado para as obras do dito most.^{ro} pessoa que Reconhesso e m.^{or} na mesma cidade de coimbra por elle forão entregues aos ditos mestres duzentos e trinta mil Reis em dinheiro em boas moedas de pratta das Corremtes neste Reino por comta da dita obra...».

Tabellião: Manuel Pinheiro — Coimbra

A. U. C. — S. N., n. 128, ff. 31-32 v.

Imagem 21 – Transcrição do contrato de 28 de Outubro de 1692 de onze retábulos (dois colaterais e nove laterais) para a igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova aos mestres imaginários António Gomes e Domingos Nunes.⁴⁴⁹

⁴⁴⁹ BRANDÃO, D. d. (1984). *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação*. Porto: Diocese do Porto, pp. 754-757.



Imagem 22 – Foto dos retábulos colaterais da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova. Na esquerda o retábulo do lado do evangelho e do lado direito o da epístola⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ Fotos de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

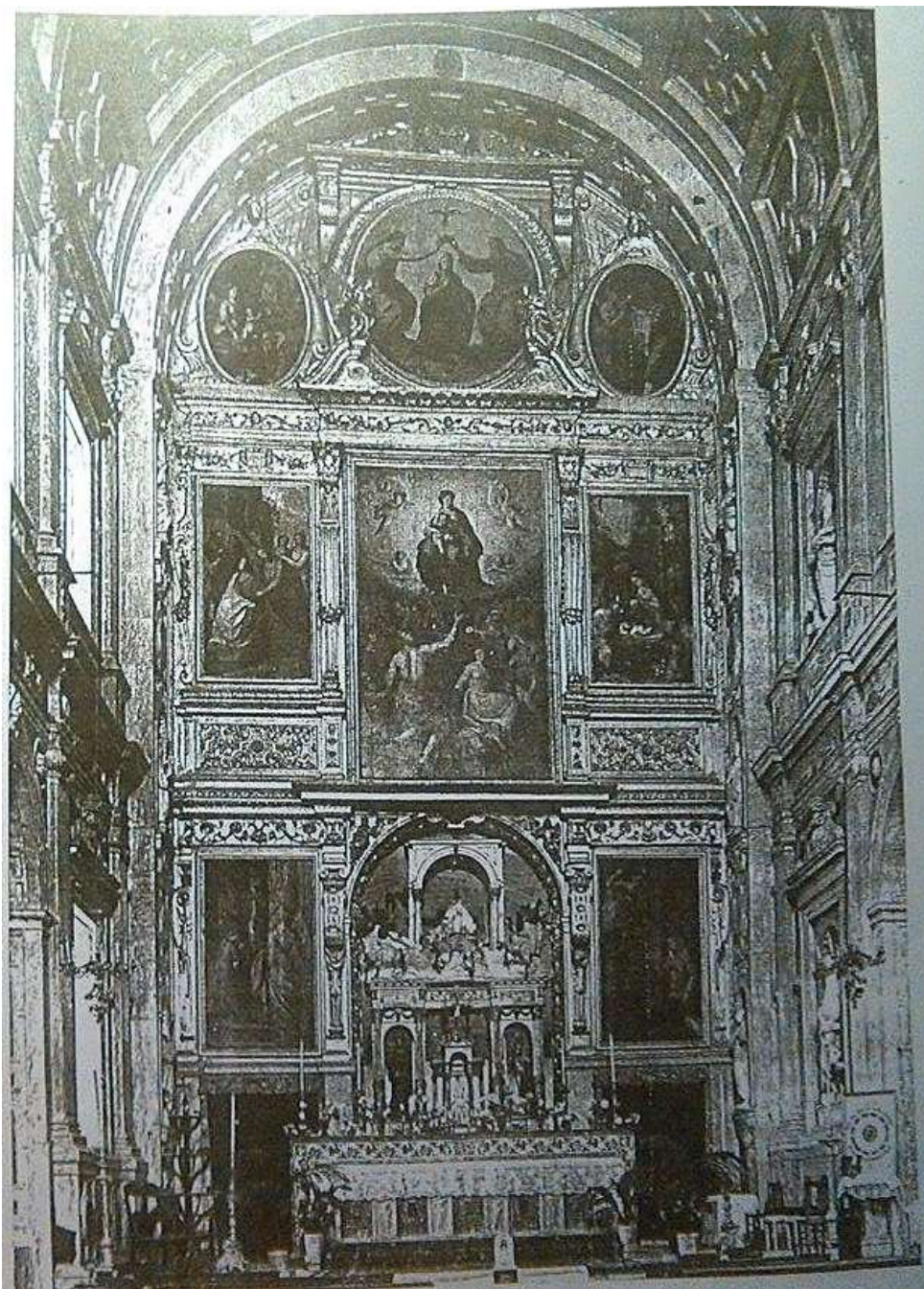


Imagem 23 - Retábulo mor da igreja de Nossa Senhora da Luz em Carnide (Lisboa), 1575-1592⁴⁵¹.

⁴⁵¹ SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal...*

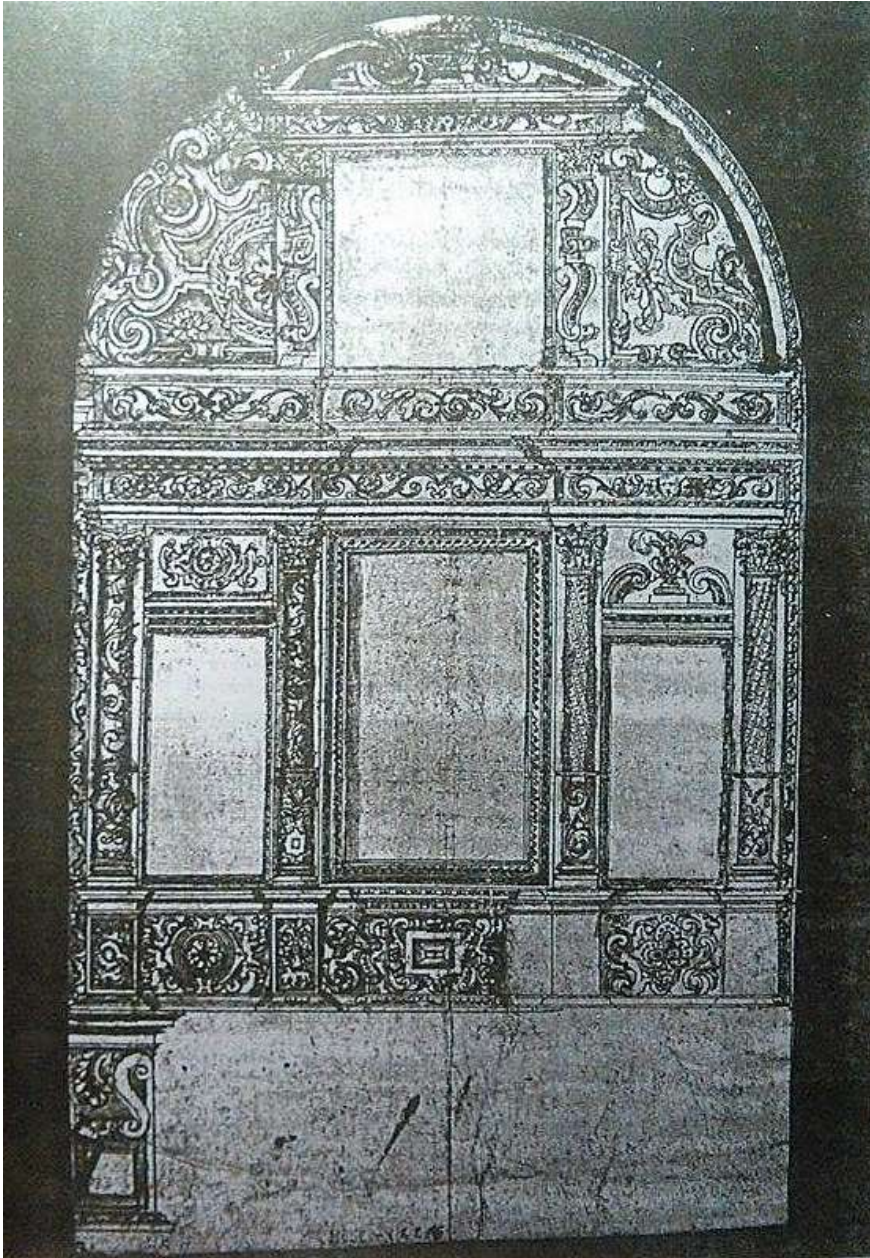


Imagem 24 - Desenho de autor anónimo pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, de meados do século XVII⁴⁵².

⁴⁵² SMITH, R. C., 1995-96. *Inventário: A Talha em Portugal...*



Imagem 25 – Colunas do retábulo da capela-mor da catedral de Santiago de Compostela⁴⁵³.



Imagem 26 – Planta e localização dos retábulos da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁴⁵⁴.

⁴⁵³ Fundación Catedral de Santiago, 2013. *Capilla Mayor*. [Online] Available at: <http://www.catedraldesantiago.es/es/arquitectura#> [Acedido em 20 Junho 2015].

⁴⁵⁴ Imagem numerada e legendada por mim usando foto retirada de S.I.P.A., 2003. *Mosteiro de Santa Clara-a-Nova / Mosteiro de Santa Isabel / Santuário da Rainha Santa Isabel*. [Online] Available at: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2678 [Acedido em 27 Janeiro 2015].



Imagem 27 - retábulo da estigmatização de São Francisco de Assis na igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁴⁵⁵.



Imagem 28 – Relevo da estigmatização de São Francisco de Assis, da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 29 – Símbolos de São Francisco de Assis na edícula de remate do retábulo da estigmatização de São Francisco de Assis, na igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁴⁵⁷.



Imagem 30 – Pintura sobre madeira alusiva à vida de São Francisco de Assis, 1235, na Igreja de San Francesco, Pescia. “A pintura de São Francisco é um dos primeiros retábulos dedicados ao santo, que foi canonizado em 1228 (...)”⁴⁵⁸. À direita, pormenor da representação da estigmatização de S. Francisco onde este se apresenta ajoelhado.

⁴⁵⁶ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁴⁵⁷ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁴⁵⁸ Anon., s.d. *Berlinghieri, Bonaventura*. [Online]

Available at: http://www.wga.hu/html_m/b/berlingh/stfranci.html [Acedido em 21 Junho 2014].



Imagem 31 – Pintura de São Francisco recebendo os estigmas, de Giotto, de cerca de 1300, em Paris, Louvre⁴⁵⁹.



Imagem 32 – Vitral de São Francisco recebendo os estigmas, de Erfurt, de cerca de 1235-1245, na Igreja dos Franciscanos, Barfüsser-Kirche, Chever, Alemanha⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ Anon., s.d. *A estigmatização de São Francisco (Louvre)*. [Online] Available at: [http://www.artble.com/artists/giotto_di_bondone/paintings/stigmatization_of_st_francis_\(louvre\)](http://www.artble.com/artists/giotto_di_bondone/paintings/stigmatization_of_st_francis_(louvre)) [Acedido em 21 Junho 2014].

⁴⁶⁰ CESAR, A. M., 2010. *Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis...*, p. 8.



Imagem 33– Pintura sobre madeira da estigmatização de São Francisco, de Domenico Veneziano, de cerca de 1445, no National Gallery of Art, Washington, EUA⁴⁶¹.



Imagem 34– Pintura da estigmatização de São Francisco (1576-1638), de Vicente Carducho, do Hospital da V.O.T. de San Francisco de Assis, Madrid, Espanha⁴⁶².

⁴⁶¹ CESAR, A. M., 2010. *Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis...*, p.8.

⁴⁶² CESAR, A. M., 2010. *Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis...*, p.10.



Imagem 35 – “Giambattista Piazzetta, *Éxtasis de san Francisco*, 1729, Vicenza, *Palacio Chiericati*, *Pinacoteca Civica*.”⁴⁶³.



Imagem 36 – Fresco da estigmatização de São Francisco (1325-1328), de Giotto di Bondone, na Capela Bardi, S. Croce, Florença⁴⁶⁴.

⁴⁶³ GIORGI, R., 2003. *Santos*. Barcelona: Electa, pp. 136-137.



Imagem 37 – Gravura da folha de rosto da obra *Compendio e sumario de confesores, tirado de toda a substancia do manual / copilado & abreviado por hum religioso frade menor, da ordẽ de S. Francisco da Prouincia da Piedade*, de 1571⁴⁶⁵.

⁴⁶⁴ Anon., s.d. *Estigmatização de São Francisco*. [Online]
Available at: <http://www.mare.art.br/detalhe.asp?idobra=3259>
[Acedido em 21 Junho 2014].

⁴⁶⁵ ALMA MATER - Biblioteca Digital de Fundo Antigo da Universidade de Coimbra, 1571. *COMPENDIO E SUMARIO DE CONFESORES, TIRADO DE TODA A SUBSTANCIA DO MANUAL*. [Online]
Available at:
<http://almamater.uc.pt/wrapper.asp?t=Compendio+e+sumario+de+confesores%2C+tirado+de+toda+a+substancia+do+manual&d=http%3A%2F%2Fbdigital%2Eesib%2Euc%2Ept%2Fbg6%2FUCBG-JF-42-2->



Imagem 38 - Gravura da folha de rosto da obra *Explicação da segvnda regra de S. Clara*, de 1621⁴⁶⁶.

[3%2FglobalItems%2Ehtml](#)

[Acedido em 21 Junho 2014].

⁴⁶⁶ ALMA MATER - Biblioteca Digital de Fundo Antigo da Universidade de Coimbra, 1621. *Explicação da segvnda regra de S. Clara*. [Online]

Available at:

<http://almamater.uc.pt/wrapper.asp?t=Explica%E7%E3o+da+segvnda+regra+de+Santa+Clara&d=http%3A%2F%2Fbdigital%2Eesib%2Euc%2Ept%2Fbduc%2Fbiblioteca%5Fdigital%5FUCFL%2Fdigicult%2FUCFL%2DCF%2DF%2D4%2D5%2FglobalItems%2Ehtml>

[Acedido em 21 Junho 2014].



Imagem 39 - Gravura da folha de rosto da obra *Missae propriae festorum ordinis fratrum minorum* ..., de 1675⁴⁶⁷.

⁴⁶⁷ ALMA MATER - Biblioteca Digital de Fundo Antigo da Universidade de Coimbra, 1675. *Missae propriae festorum ordinis fratrum minorum* [Online]

Available at:

http://almamater.uc.pt/wrapper.asp?t=Missae+propriae+festorum+ordinis+fratrum+minorum%2E%2E&d=http%3A%2F%2Fbdigital%2Esisb%2Euc%2Ept%2Fbg1%2FUCBG-R-40-11%2FUCBG-R-40-11_item1%2Findex%2Ehtml

[Acedido em 21 Junho 2014].



Imagem 5 – Estampa da estigmatização de São Francisco, do Mestre E. S⁴⁶⁸.



Imagem 41- Gravura pertencente ao livro *Tractato delli defecti della mesa utile perli sacerdoti semplici...* Francesco della Piazza de 1503⁴⁶⁹.

⁴⁶⁸ BATORÉO, M. L. V., 2011. *Os 'primitivos portugueses' e a gravura do norte da Europa: a utilização instrumental de fontes gráficas*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, pp. 162 e 196.

⁴⁶⁹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].

1570
**Privilegia & indulgē-
tie fratrum minorum
ordinis sancti fr̄cis̄ci
Cū regula eiusdem.**



Imagem 42 - Gravura pertencente ao livro *Privilegia et indulgē[n]tie fratrum minorum ordinis sancti fra[n]cisci cu[m] regula eiusdem* de 1508⁴⁷⁰.



**Ora pro nobis beate Franciscē.
Et digni efficiamur, p̄sonibus xp̄i.**

Imagem 43 - Gravura pertencente ao livro *Constitutiones Alexandrinae Fratrum Minorum* de 1509⁴⁷¹.

⁴⁷⁰ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁴⁷¹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 44 - Gravura pertencente ao livro *Questi sono il Fioreti de Sancto Francesco* de 1509⁴⁷².



Imagem 45 - Gravura pertencente ao livro *Firmame[n]ta trium ordinu[m] Beatissimi Patris nostri Francisci* de 1512⁴⁷³.

⁴⁷² SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 46 - Gravura pertencente ao livro *Enchiridion: sive interrogatoriu[m] p[er]utile p[ro] a[nim]ab[us] rege[n]dis...* de 1513⁴⁷⁴.

**Defensorium elucidatiuum Ob
seruãtie regularis fratru[m] Mino
rum: editus a reuerēdo P. Boni
facio prouincie Frãcie ministro.**



Imagem 47 - Gravura pertencente ao livro *Defensorium elucidatiuum Obserua[n]tie Regularis Fratrum Minorum/ editu[m] a Reuere[n]do P. Bonifacio, Prouincie Fra[n]cie ministro* de 1516⁴⁷⁵.

⁴⁷³ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁴⁷⁴ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 48 - Gravura pertencente ao livro *Questio sup[er] regula[m] Sancti Fra[n]cisci ad littera[m]/ ...Gilberti Nicolai..., Fratr[u]m Mi[n]oru[m] de Obserua[n]tia Cismo[n]tano[r]um...* de 1516⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁴⁷⁶ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

Jesus. Maria. Franciscus.
In laudem seraphici Francisci

minorum fratrum patriarche.

Cum pater et custos salve francisce minorum:
 Et que parvus ait filius: aure nota.
Tu pater in toto merito es celeberrimus orbes
 Cuius honoratum nomen ad astra ferunt.
Qui crebro in sones poteras traducere noctes:
 Et tennes lacrymis: vere sepe genas.
Dum christi assidue repetebas mente labores:
 Et crucis horrendum: ed pietatis opus.
Spernere diuitias: et regia lecta solebas:
 Ultima quo vere fata sequantur opes.
Non tantum tibi dona dedit pro paupere vita
 Chastus: habet meritis multa sed ordo tuus.
Que q: diuersis fuerant diffusa libellis:
 Et pariter coeant hoc opus multa facit.
Hic sunt dicta alibi: que per dispendia multas
 Per multas fuerant inuenienda moras.
Queq: prius fuerant impressa sine ordine: recta
 Nunc alphabeti composuit series.
Si velles igitur librum percurrere ad vnguem:
 Quomodo sint numeri queq: legenda monent.
At tu pro nostro pater o diuine labore:
 Ante deum pro me seruius ede preces.

Distichum.

Accepe que potui: sed non que posse volebam:
 Pectora contutus: sustolle ac celsa polorum.

Ad lectorem distichum.

Per lege cuncta pie: scio te me vera fateri
 Dicturum: et grates habiturum proinde decentes.

Tem ad lectorem Tetrastichum.

Qui cupis errores obscuros peller: libamus:
 Qui licem cecis reddere nonit: eme.
Lectari poteris: non intellecta fuerit:
 Que tibi sub panno codice aperta legis.

Aliud Tetrastichum.

Plurimus hinc p: idem procol improbus exalat error:
 Multorum errores peller: quid melius?
Paruum opus est video: nunq: hoc tibi iure negarim:
Parua sed interdum scis preciosa magis.




Imagem 49 - Gravura pertencente ao livro *Compendium privilegiorum Fratrum Minorum, necnon & aliorum fratrum mendicantium ordine alphabetico congestum* de 1532⁴⁷⁷.

⁴⁷⁷ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 50 - Gravura pertencente ao livro *Compendium privilegiorum Fratrum Minorum, necnon & aliorum fratrum mendicantium ordine alphabetico congestum* de 1532⁴⁷⁸.



Imagem 51 - Gravura pertencente ao livro *Compe[n]dium privilegiorum Fratrum Minorum: necnon [et] aliorum fratrum mendicantiu[m] ordine alphabetico congetu[m]* de 1532⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁴⁷⁹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 52 - Gravura pertencente ao livro *Compe[n]dium priuilegiorum Fratrum Minorum: necnon [et] aliorum fratrum mendicantiu[m] ordine alphabetico congestu[m]* de 1532⁴⁸⁰.



Imagem 53 - Gravura pertencente ao livro *Expositione de la Regula di Frati Menori* de 1533⁴⁸¹.

⁴⁸⁰ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 54 - Gravura pertencente ao livro *Oeconomia concionalis super evangeliiis Quadragesimae* de 1551⁴⁸².

STATVTA GENERA

LIA ORDINIS SANCTI FRAN:
cisici regularis obseruantiæ per Sanctis
simum Dominum Nostrum Papam
Iulium Tertium approbata, &
à multis modis purgata
ac denno in lucem
redita.



Imagem 55 - Gravura pertencente ao livro *Statuta Generalia Ordinis Sancti Francisci Regularis Observantiae:...* de 1554⁴⁸³.

⁴⁸¹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].

⁴⁸² SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].

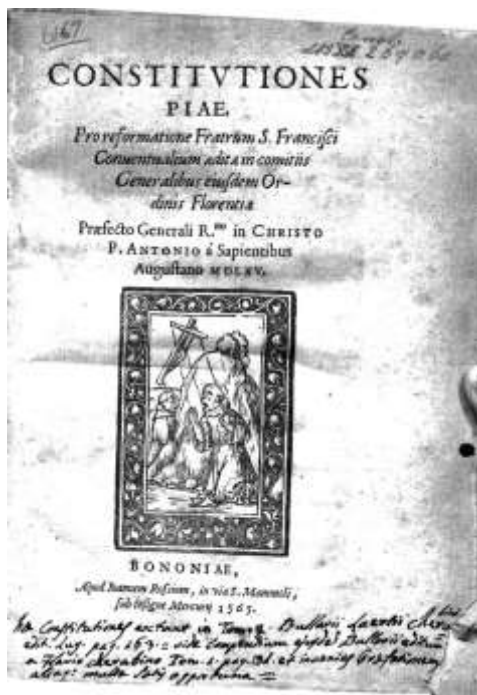


Imagem 56 - Gravura pertencente ao livro *Constitutiones piae pro reformatione fratrum S. Francisci Conventualium* de 1565⁴⁸⁴.



Imagem 57 - Gravura pertencente ao livro *Tabula Capituli Generalis Romani. Ordinis Fratrum Minorum S. Francisci de observantia* de 1575⁴⁸⁵.

⁴⁸³ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]

Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>

[Acedido em 12 Junho 2015].

⁴⁸⁴ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]

Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>

[Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 58 - Gravura pertencente ao livro *Compendium privilegiorum Fratrum Minorum, necnon et aliorum fratrum mendicantium, ordine alphabetico congestum:...* de 1578⁴⁸⁶.



Imagem 59 - Gravura pertencente ao livro *Historiarum seraphicae religionis, libri tres ...* de 1586⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁴⁸⁶ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 60 - Gravura pertencente ao livro *Constitutiones Alexandrinae Fratrum Minorum* de 1587⁴⁸⁸.

D A R D I DEL DIVIN' AMORE.

*Del R. P. Frà Cornelio Castellucci
Capuccino d'Urbino.*

Divisi in cinque parti principali.

*Nella prima si tratta dell'immenso Amor di Dio verso l'huomo,
e di quello dell'huomo verso Dio.*

Nella seconda de l'ingiarie fette al nostro Saluator Christo Gesù.

Nella terza dell' eccellente dolor del Christo, e della Gloriosa Verga.

Nella quarta di distorre sopra dell'ingratitude, e gratitudine.

E nella quinta sopra la sempiterna Gloria del Paradiso.

Opera spirituale, e ripiena di divotissime contemplationi,
e di bellissime sentenze; non meno utile, che necessaria
a tutti quelli, che desiderano infiammarli nell'amor di
Dio, & acquistar la sua santa gracia in questa vita, & nel-
l'altra la gloria eterna.

*Ornata di due tavole copiosissime. Una è de' capi principali,
e l'altra delle cose più notabili.*

CON LICENTIA, ET PRIVILEGIO.



IN VENETIA. M D X C I I I.

Appresso Bartolamio Carampello.

Imagem 61 - Gravura pertencente ao livro *Dardi del divin amore* de 1593⁴⁸⁹.

⁴⁸⁷ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]

Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>

[Acedido em 12 Junho 2015].

⁴⁸⁸ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]

Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>

[Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 62- Gravura pertencente ao livro *Dardi del divin amore* de 1593⁴⁹⁰.



Imagem 63 - Gravura pertencente ao livro *S. Francisci historia* de 1594⁴⁹¹.

⁴⁸⁹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].

⁴⁹⁰ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].

**ESPOSIZIONE
DELLA REGOLA
DE' FRATI MINORI
DI S. FRANCESCO.
CON LICENZA DA' SUPERIORI.**



IN FIRENZE.
Appresso Michelagnolo Sermartelli.
MDXCIII.

Reprodução de [illegible]

Imagem 64 - Gravura pertencente ao livro *Esposizione della Regola de'frati minori di S. Francesco: con licenzia de superiori* de 1594⁴⁹².



Imagem 65 - Gravura pertencente ao livro *Tractado sobre el Ave Maria: con dos tablas copiosissimas de la Sagrada Scriptura y de los sermones de todo el ano...* de 1596⁴⁹³.

⁴⁹¹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁴⁹² SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

STATVTA
CONSTITVTIONES,
ET DECRETA

Generalia.

FAMILIAE CISMONTANAE

Ord. S. Franc. de Obferuantia.

Ex Decreto Gen. Cap. Vallifolietani An. D. 1593. celebrati
restituta:

Reuerendij. P. DONAVENTYRAE Calatayronen.
Tertius Ord. S. Franc. Gen. Minij. in
edita.



PLACENTIAE, Apud Ioannem Bazachium, M. D.
Superiorum consilio.



Imagem 66 - Gravura pertencente ao livro *Statuta Constitutiones, et decreta generalia familiae cismontanae S. Franc. de Obervantia...* de 1596. À direita, pormenor da representação da estigmatização de S. Francisco⁴⁹⁴.



Imagem 67 - Gravura pertencente ao livro *Interrogatorio utile, & necessario per li R. Padre Confessori* de 1597⁴⁹⁵.

⁴⁹³ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁴⁹⁴ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 68 - Gravura pertencente ao livro *Croniche de gli ordine instituiti dal P.S. Francesco* de 1597-1608⁴⁹⁶.



Imagem 69 - Gravura pertencente ao livro *Magni S. Francisci vita* de 1603⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁴⁹⁶ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 70 - Gravura pertencente ao livro *Vita del Serafico P.S. Francesco* de 1604⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].

⁴⁹⁸ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].

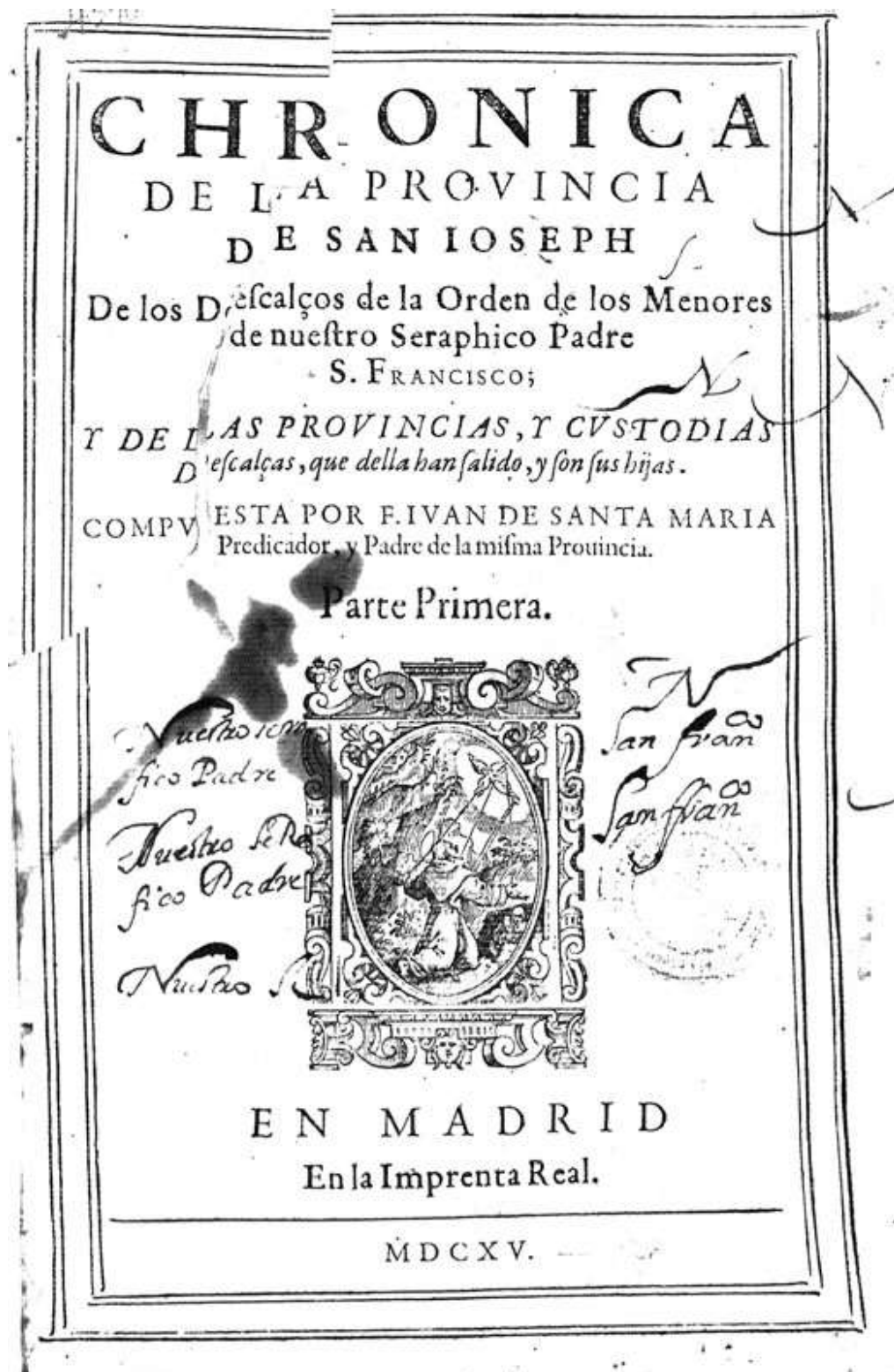


Imagem 71 - Gravura pertencente ao livro *Chronica de la Provincia de San Ioseph de los Descalços de la Orden de los Menores de nuestro seraphico padre S. Francisco;*... de 1615-1618⁴⁹⁹.

⁴⁹⁹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 72 - Gravura pertencente ao livro *De vita S.P. Francisci liber* de 1616⁵⁰⁰.



Imagem 73 - Gravura pertencente ao livro *Discursos predicables de las excellencias del nombre de Iesus: y de los nombres, y atributos de Christos...* de 1619⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁵⁰¹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

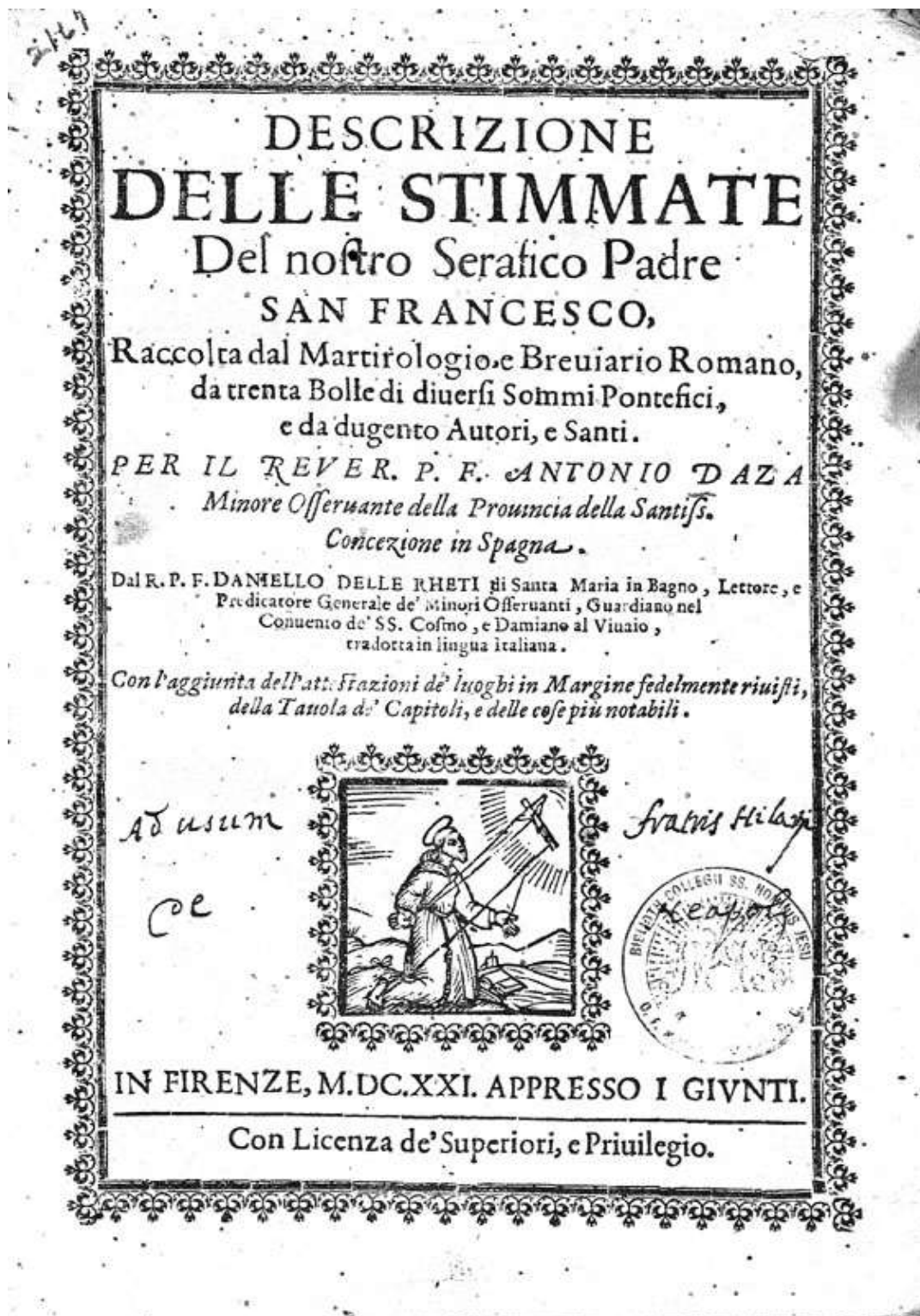


Imagem 74- Gravura pertencente ao livro *Descrizione delle stimmate del nostro serafico padre san Francesco: raccolta dal Martirologio...* de 1621⁵⁰².

⁵⁰² SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 75 - Gravura pertencente ao livro *Regla, y constituciones de la venerable orden tercera de penitencia,...* de 1623⁵⁰³.

⁵⁰³ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].

A P O L O G E T I C V S
DE PRÆTENSO MONACHATV

Augustiniano sancti Francisci, in quo deteguntur,
& refelluntur varij errores ex hac vna
controuerfia exorti.

AUCTOR EP. F. LVC A D E S. FRANCISCO,
Vaddingo Lectore Theologo in Coñuentu S. Petri Montis
Aurei Romæ, totiusque Religionis Seraphicæ
Chronographo.

REVERENDISSIMO P. F. BERNARDINO
de Senis, totius familiæ Cisimontanæ Commissario
Generali dicatus.



CVM PRIVILEGIO.

MATRITI, apud D. Theresiam Iuntam
Regiam Typographam.

Anno M. DC. XXV.

Imagem 76 - Gravura pertencente ao livro *Apologeticus de praetense monachatu*.... de 1625⁵⁰⁴.

⁵⁰⁴ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 77 - Gravura pertencente ao livro *Bref discours et abrege de la vie, vertus, & miracles du...Jacques de la Marque* de 1625⁵⁰⁵.

⁵⁰⁵ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 78 - Gravura pertencente ao livro *Floretum Alvernium: in quo de serafici patriarchae Francisci praestantia luculenter, ac pie disseritur* de 1626⁵⁰⁶.



Imagem 79 - Gravura pertencente ao livro *Trattato della vita attiva, o del vero acquisto della virtu christiane...* de 1629⁵⁰⁷.

⁵⁰⁶ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁵⁰⁷ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 80 - Gravura pertencente ao livro *Apodixis sanctitatis et puritatis B. Francisci* de 1630⁵⁰⁸.

⁵⁰⁸ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].

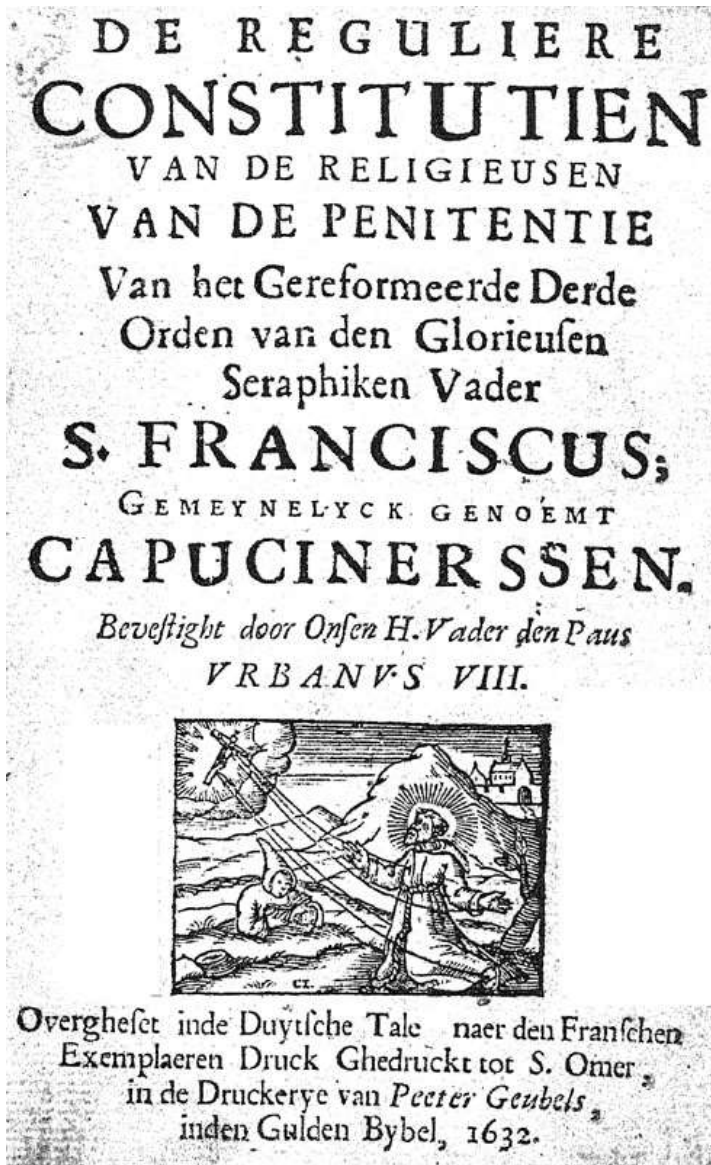


Imagem 81- Gravura pertencente ao livro *De Reguliere Constitutien Van de Religiuesen Van de Penitentie Van het Gereformeerde Derde Orden van den Glorieusen Seraphiken Vader S. Franciscus* de 1632⁵⁰⁹.

⁵⁰⁹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

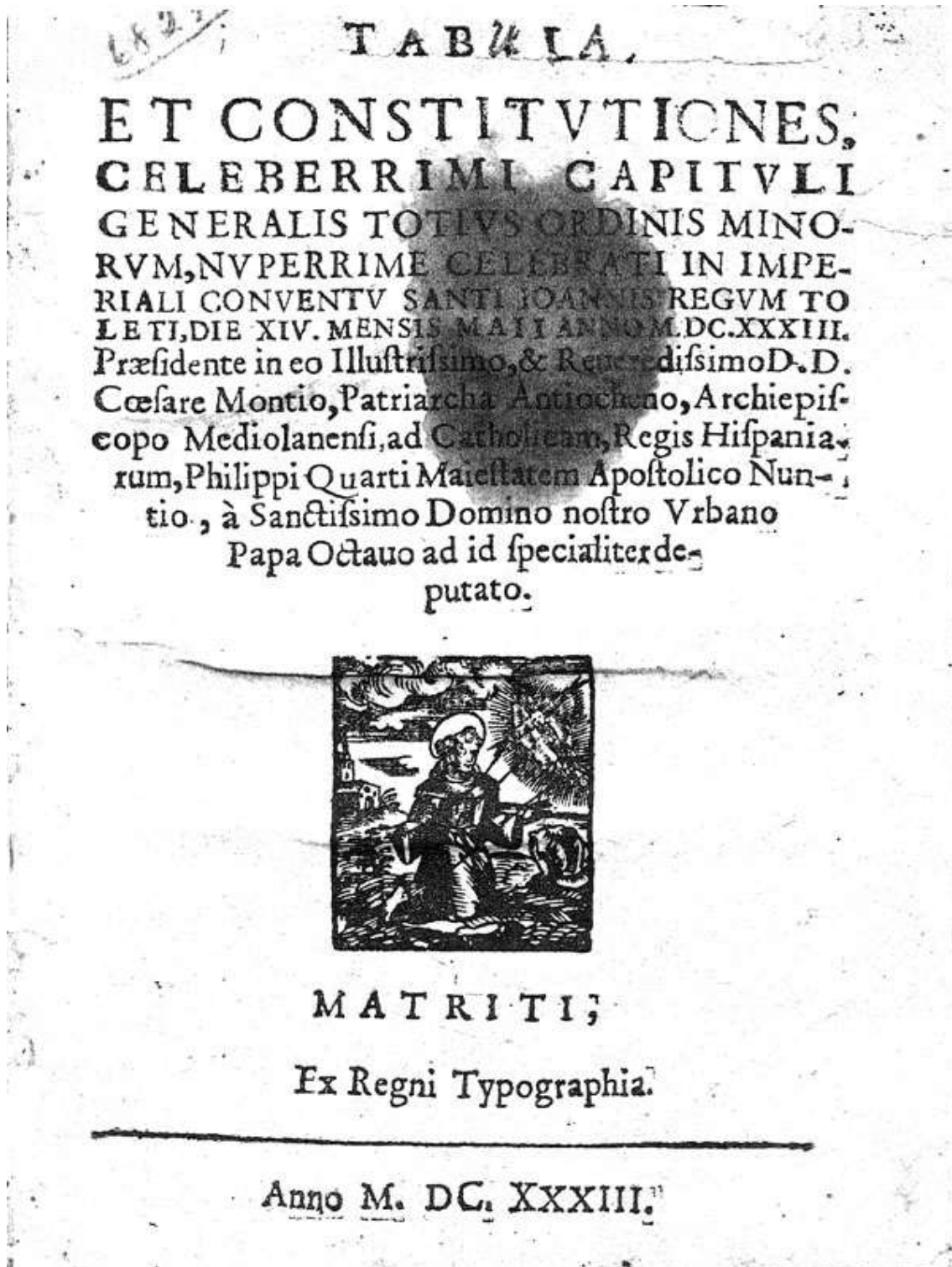


Imagem 82 - Gravura pertencente ao livro *Tabula, et constitutione celeberrimi Capituli Generalis totius Ordinis Minorum...* de 1633⁵¹⁰.

⁵¹⁰ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 83 - Gravura pertencente ao livro *Seraphici patris S. Francisci ordinis minorum fondatoris admiranda historia* de cerca de 1600⁵¹¹.



Imagem 84- Gravura pertencente ao livro *Seraphici patris S. Francisci, Ordinis Minorum fondatoris Admiranda historia* de cerca de 1634⁵¹².

⁵¹¹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁵¹² SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 85 - Gravura pertencente ao livro *Regla segona del glorios pare Saint Francesch, donada a la gloriosa Santa Clara y confirmada per lo santissim pare Papa Innocencio Quart* de 1644⁵¹³.



Imagem 86 - Gravura pertencente ao livro *Missæ propriae festorum Ordinis Fratrum Minorum: ad formam Missalis Romani, ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti...* de 1644⁵¹⁴.

⁵¹³ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁵¹⁴ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 87 - Gravura pertencente ao livro *Histoire admirable de la vie du pere seraphic S. Francois* de 1646⁵¹⁵.



Imagem 88 - Gravura pertencente ao livro *Le Tableau de la Croix Represente dans les Ceremonies de la ste. messe, ensemble le tresor de la devotion aux sou frances de Nre. S.I.C. le tout enrichi de belles figures* de 1653⁵¹⁶.

⁵¹⁵ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

TRACTATUS
DE
IOANNIS SCOTI
DOCTORIS SVBTILIS
THEOLOGORVMQVE PRINCIPIS

Vitâ, Patriâ, Elogijs encomiasticis, scriptis, Doctrinâ nullo unquam erroris neve maculata, virtutibus in communi & particulari, utpote timore Dei in eo, profundâ humilitate, singulari obedientia, Evangelicâ paupertate, Charitate erga Deum & proximum, singulari devotione erga Deiparam, extaticis raptibus, cœlestibus apparitionibus, pluribus sanctimonie ejus Argumentis, & Authoribus qui proinde etiam inter Divos connumerant, &c.

Authore R.P.F. IOANNE COLGANO *sacra Theologiae Lectore Jubilato, Ordinis Fratrum Minorum Hibernorum, strict. Obsery. in Conventu S. Antony a Padua Lovanij.*

*Pro Gruen.
F.F. Min.*



*Saliburgerij
strict. Obsery.*

ANTUERPIÆ,
Typis Ioan. Marcelli Parijs, in platea vulgò Camme-
tract dicta, sub nigro Canc. 1656.

Cum Gratia & Privilegio.

Imagem 89 - Gravura pertencente ao livro *Tractatus de Ioannis Scoti....vita, patria....* de 1656⁵¹⁷.

⁵¹⁶ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁵¹⁷ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

T A B V L A

7121 Celeberrimi Capituli Generalis Ordinis
Fratrum Minorum Regularis Obser-
vantiae S.P.N. Francisci

Romæ celebrati die 1. Iunij 1664.

Et Epistola exhortatoria ad Fratres Ministri
Generals, recenter electi.



F1
930.01
1664



R O M A E

Ex Typographia Reuerendæ Cam. Apostolicæ 1664:

Superiorum permisſu :

Imagem 90 - Gravura pertencente ao livro *Tabula celeberrimi Capituli Generalis Ordinis Fratrum Minorum Regularis Observantiae s.p.n. Francisci* de 1664⁵¹⁸.

⁵¹⁸ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

E P I T O M E
DEL VIAGE QVE

HIZO A MARRVECOS EL PADRE Fr.
Francisco de la Concepciõ, Consultor del Santo
Oficio, Padre, y Difinidor de la Santa
Prouincia de S. Diego de Andalucia.

DE ORDEN DE LA MAGESTAD CATOLICA DE NUESTRO
gran Monarca Filipo Quarto: con particular presente, y carta suya para el
Emperador de aquel Imperio. favoreciendo la Mision y Conuento
que alli tiene esta Santa Prouincia.

TRATASE EN ELLA DE LAS COSAS MAS MEMO-
rables que sucedieron, y de los Misionarios que llevó para la
asistencia de aquel Conuento.

Por Fr. Gines de Ocaña compañero que fue del venerable P. Fr. Iuan de Pri-
do, que en el febre dicho Imperio fue agorado, acuchillado, asactado, y quemado
o viuo por la confesion, y defensa de nuestra Santa Fè Cato-
lica: y en este viage lo ha sido de nuestro padre Fray
Francisco de la Concepcion.



Con licencia, en Sevilla por Iuan Cabeças, Año de 1675.

Imagem 91 - Gravura pertencente ao livro *Epitome del viage que hizo a marrvecos el padre fr. Francisco de la concepcio[n], consultor del santo oficio, padre, y difinidor de la Santa Provincia de S. Diego de Andalucia* de 1675⁵¹⁹.

⁵¹⁹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].

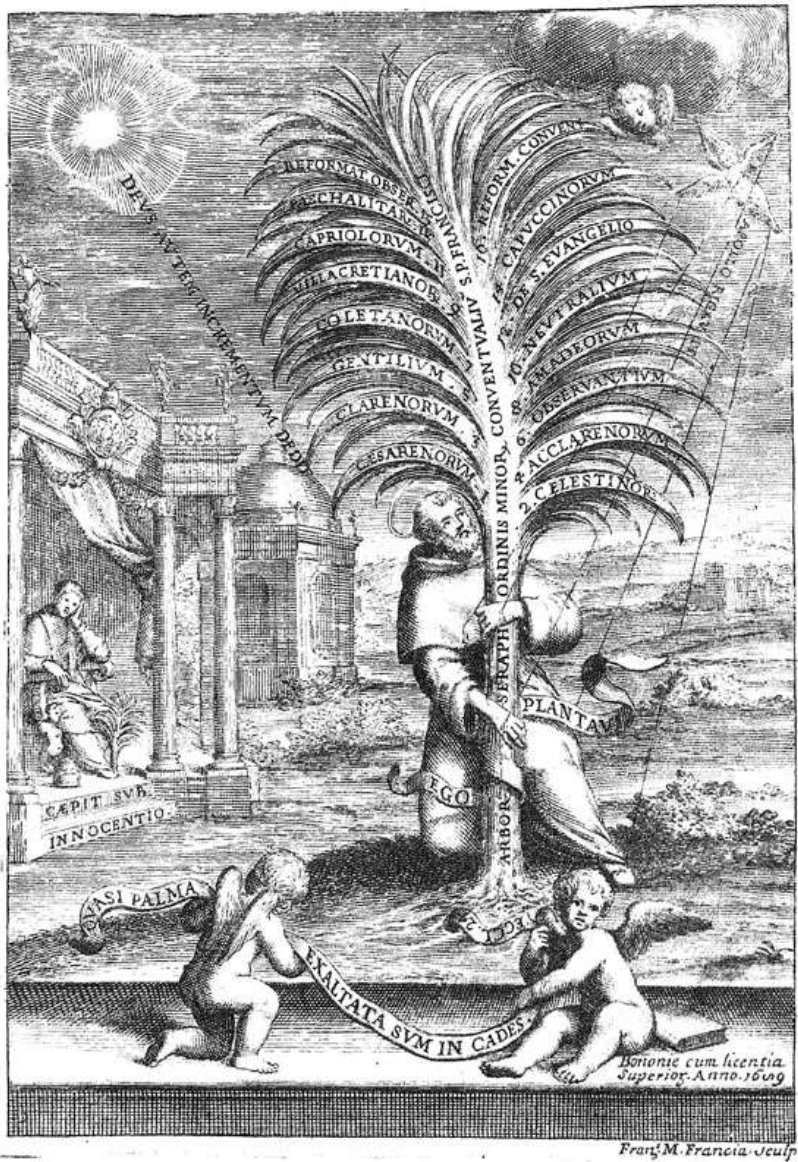


Imagem 92 - Gravura pertencente ao livro *Tractatus unicus veritatem fundamentalium Ordinis Minorum Conventualium* de 1693⁵²⁰.

⁵²⁰ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

HISTORIA CRONOLOGICA

DELLA PROVINCIA DI SYRIA,
E Terra Santa di Gierusalemme ,

Doue il N. Salvatore operò le merauiglie della Redentione
del Mondo ,e doue sparò il suo Sangue Pretiosissimo .

*Con li Felici Progressi fatti in quella dalla Religione Serafica del
P. S. Francesco , cominciando dall' Anno 1219.*

Opera Composta in Spagnuolo

DAL M. R. P. F. GIOVANNI DI CAL
Min. Offeru. della Prouincia di Burgo

Tradotta nella Lingua Italiana dal M. R. P. Angelico
Min. Riformato , effendo attuale Guardiano , e Custode
della medesima Prouincia di Terra Santa .



D E D I C A T A

AL MOLT'ILLUSTRE SIGNOR

CARLO CASTAGNA.



IN VENETIA, M. DC. XCIV.

Appresso Antonio Tiuani.

Imagem 93 - Gravura pertencente ao livro *Historia cronologica della provincia di Syria, e Terre Santa di Gierusalemme...* de 1694⁵²¹.

⁵²¹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 94 - Gravura pertencente ao livro *Constitutiones Urbanae: necnon sedis apostolicae decreta ad seraphicam minorum conventualium religionarum spectantia* de 1702. À direita, pormenor da representação da estigmatização de S. Francisco⁵²².

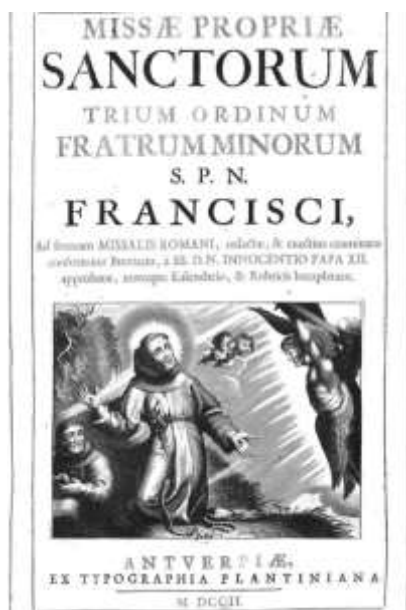


Imagem 95 - Gravura pertencente ao livro *Missae propriae sanctorum Fratrum Minorum S.P.M. Francisci: ad formam Missalis Romani:...* de 1702⁵²³.

⁵²² SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁵²³ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 96 - Gravura pertencente ao livro *Processionale et chorale ad norma missalis ac ritualis S Romanae Ecclesiae in usum Fratrum Minorum Recollectorum* de 1707⁵²⁴.



Imagem 97 - Gravura pertencente ao livro *Kleines Regelbuchlein oder kurze Verfassung der heiligen Regel des dritten Ordens Sti. Francisci, sammt den Ordenssatzungen...* de 1735⁵²⁵.

⁵²⁴ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁵²⁵ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

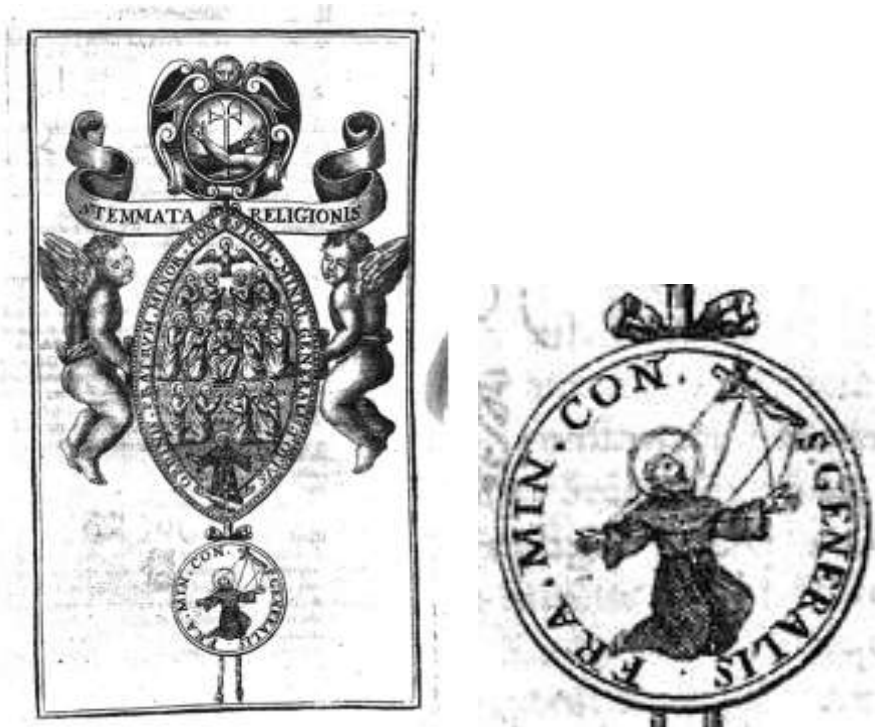


Imagem 98 - Gravura pertencente ao livro *Constitutiones urbanae fratrum ordinis minorum S.P. Francisci conventualium* de 1736. À direita, pormenor da representação da estigmatização de S. Francisco⁵²⁶.



Imagem 99 - Gravura pertencente ao livro *Ratiocinium juventutis Franciscanae, sive Disquisitiones historico-theologicae super regulam, constitutiones & statum Ordinis Nostri Seraphici Fratrum Minorum S. Francisci Conventualium* de 1740⁵²⁷.

⁵²⁶ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 100 - Gravura pertencente ao livro *Colleccam regular da explicacam...S. Francisco* de 1747⁵²⁸.



Imagem 101 - Gravura pertencente ao livro *Encomia coelituum, digesta per singulos anni menses & dies* de 1763⁵²⁹.

⁵²⁷ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁵²⁸ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

**REGLA,
Y
TESTAMENTO
DE N. S. P.
S. FRANCISCO.
CON LA DECLARACION
de ella, y otros tratados.**



**En Zarag. : Por Francisco
Magallon.**

Imagem 102- Gravura pertencente ao livro *Regla y testamento de N.S.P S. Francisco* sem data⁵³⁰.

⁵²⁹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].

⁵³⁰ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 103 – Painel sem altar localizado no fundo da igreja, do lado da epístola, relativo à visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco no mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁵³¹.

⁵³¹ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 104 – Relevo do painel sem altar localizado no fundo da igreja, do lado da epístola, relativo à visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco no mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Santa Clara-a-Nova⁵³².



Imagem 105 – Pormenor do relevo do painel sem altar localizado no fundo da igreja, do lado da epístola, relativo à visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco no mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Santa Clara-a-Nova⁵³³.

⁵³² MOURA, C., 1986. "Uma poética da refulgência: a escultura e a talha dourada". In: *História da Arte em Portugal - O limiar do barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, p. 107.

⁵³³ MOURA, C., 1986. "Uma poética da refulgência: a escultura e a talha dourada"..., p. 107.



Imagem 106 – Edícula que remata o painel sem altar localizado no fundo da igreja, do lado da epístola, relativo à canonização de São Francisco no mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Santa Clara-a-Nova⁵³⁴.



Imagem 107 – Quadro de Hyre de 1630 para a igreja dos frades capuchinhos de Marais (Paris)⁵³⁵.

⁵³⁴ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁵³⁵ Musée du Louvre, s.d. *Laurent de LA HYRE*. [Online] Available at: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1126 [Acedido em 03 Dezembro 2015].



Imagem 108 – Gravura pertencente ao livro *Histoire admirable de la vie du pere seraphic S. Francois* de Paul Weerts, 1646⁵³⁶.



Imagem 109 - Composição azulejar do século XVIII que se encontra no lado da epístola da igreja do convento do Desagrado do Santíssimo Sacramento do Louriçal⁵³⁷.

⁵³⁶ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁵³⁷ Foto de 2014 da minha autoria.



Imagem 110 – Desenho preparatório, pertencente à Galeria Albertina, em Viena, para a pintura que estaria no claustro de S. Francisco de Madrid⁵³⁸.



Imagem 111 – Relevo da visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco, pertencente ao convento de S. Francisco de Leiria, datado do século XVII, e actualmente localizado perto da Câmara Municipal de Leiria, no cruzamento entre a Rua dos Mártires e a Rua de Alcobaça⁵³⁹.

⁵³⁸ PACHECO, F., 1990. *Arte de la Pintura...*, pp. 699-700.

⁵³⁹ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 112– Painel do terceiro retábulo lateral do lado da epístola da igreja de Santa Clara-a-Nova⁵⁴⁰.



Imagem 113 - Painel do terceiro retábulo lateral do lado da epístola da igreja de Santa Clara-a-Nova⁵⁴¹

⁵⁴⁰ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁵⁴¹ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 114 - Painel do terceiro retábulo lateral do lado da epístola da igreja de Santa Clara-a-Nova⁵⁴²



Imagem 115 - Painel do terceiro retábulo lateral do lado da epístola da igreja de Santa Clara-a-Nova⁵⁴³

⁵⁴² Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁵⁴³ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 116 - Painel do terceiro retábulo lateral do lado da epístola da igreja de Santa Clara-a-Nova⁵⁴⁴



Imagem 117 - Painel do terceiro retábulo lateral do lado da epístola da igreja de Santa Clara-a-Nova⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁵⁴⁵ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 118- Pannel do terceiro retábulo lateral do lado da epístola da igreja de Santa Clara-a-Nova⁵⁴⁶.



Imagem 119 – Edícula do terceiro retábulo lateral do lado da epístola da igreja de Santa Clara-a-Nova⁵⁴⁷.



Imagem 120 – Igreja do Espírito Santo em Alenquer⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁵⁴⁷ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁵⁴⁸ S.I.P.A., 2002. *Capela e Albergaria do Espírito Santo / Capela e Albergaria do Paço da Rainha Santa Isabel*. [Online]

Available at: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6614 [Acedido em 10 Novembro 2015].



Imagem 121 - Gravura do livro *Breuiariu[m] secu[n]du[m] usu[m] insignis monasterii s[an]ct[a]e crucis col[im]brie[n]sis ordinis diui Augustini*, de 1531⁵⁴⁹



Imagem 122 – Pequeno retábulo devocional dedicado à Rainha Santa Isabel datado de cerca de 1540/50, pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro⁵⁵⁰.

⁵⁴⁹ Igreja Católica, 1531. *Breuiariu[m] secu[n]du[m] usu[m] insignis monasterii s[an]ct[a]e crucis col[im]brie[n]sis ordinis diui Augustini*.. Coimbra: per Germanum Galhardu[m].

⁵⁵⁰ MatrizNet. DGPC, s.d. [Online]

Available at: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=159763> [Acedido em 11 Novembro 2015].



Imagem 123 – Estampa da Rainha Santa Isabel datada 1567 pertencente ao livro: ROSÁRIO, Fr. Diogo do, *Histórias das vidas & feitos heróicos & vidas insignes dos sanctos*, Braga, António de Mariz, 1567, p. 39⁵⁵¹.



Imagem 124 – Gravura da Santa Isabel de Portugal, datada de 1569 pertencente ao livro *Officium Sanctae Elisabeth Portugaliae quōdam Regenae. Secnudü [sic] cōsuetudine[m] ordinis Cistercieñ[sis]*⁵⁵².

⁵⁵¹ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal. Volume I*. Zaragoza: Diputación Provincial, p. 168.

⁵⁵² Igreja Católica, 1569. *Officium Sanctae Elisabeth Portugaliae quōdam Regenae. Secnudü [sic] cōsuetudine[m] ordinis Cistercieñ[sis]*. João Álvares ed. Coimbra: s.n.

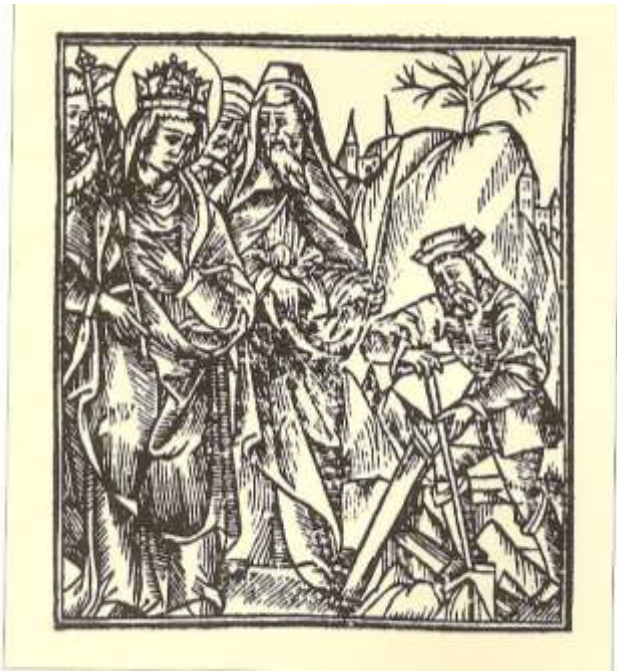


Imagem 125 – Gravura de 1590 da Rainha assistindo à construção do hospício junto ao seu paço de Santa Clara de Coimbra, pertencente ao livro: *Flos Sanctorum das vidas e obras insignes dos sanctos*, Lisboa, Baltazar Ribeiro, 1590, fol. 233 v.⁵⁵³.



Imagem 126 – Gravura da Rainha Santa Isabel datada de 1598, pertencente ao livro: MARIZ, Pedro de, *Dialogos de Varia Historia...*, Coimbra, António de Mariz, 1598, a seguir ao fol. 91 v.⁵⁵⁴.

⁵⁵³ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel...*, p. 169.

⁵⁵⁴ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel...*, p. 170.



Imagem 127 – Pintura da Rainha Santa Isabel de finais do século XVII e inícios do século XVIII, pertencente à igreja paroquial da Puebla de Alfindén, em Zaragoza⁵⁵⁵.



Imagem 128 – Gravura de 1681 da Santa Isabel de Portugal, pertencente ao livro: ROSARIO, Frey Diogo do, *Flos sanctorum : historia das vidas de Christo S.N. e de sua Santissima Mãe, Vidas dos Santos e suas festas repartidas pellos doze mezes: Com sermões, & Practicas que servem para muytas Festas do Anno*⁵⁵⁶.

⁵⁵⁵ org. por the Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel...*, pp. 94-95.

⁵⁵⁶ ROSARIO, F. D. d., 1681. *Flos sanctorum : historia das vidas de Christo S.N. e de sua Santissima Mãe, Vidas dos Santos e suas festas repartidas pellos doze mezes: Com sermões, & Practicas que servem para muytas Festas do Anno*. [Online]

Available at: <https://archive.org/stream/flossanctorumhis00rosa#page/n9/mode/2up> [Acedido em 11 Novembro 2015].



Imagem 129 – Pintura da Rainha Isabel de Portugal, da primeira metade do século XVIII, pertencente ao palácio episcopal de Albaracín, em Teruel⁵⁵⁷.



Imagem 130 – Escultura de Isabel de Aragão da primeira metade do século XVIII, pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel...*, pp. 100-101.

⁵⁵⁸ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel...*, pp. 139-140.



Imagem 131 – Pintura de Santa Isabel cuidando de uma doente, datada de 1887, da autoria de Bernardino Montañés Pérez, pertencente à Diputación Provincial de Zaragoza⁵⁵⁹.



Imagem 132 – Escultura da Rainha Santa Isabel da autoria de Teixeira Lopes, de 1896, pertencente ao mosteiro de Santa Clara-a-Nova e colocada no altar-mor⁵⁶⁰.

⁵⁵⁹ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel...*, pp. 106-108.

⁵⁶⁰ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 133 – Pintura de 1670/80 da autoria de Bento Coelho da Silveira representando “Santa Isabel e o Milagre das Rosas de Alenquer” na igreja matriz de Salvaterra de Magos (Santarém)⁵⁶¹.



Imagem 134 – Painel central do retábulo da Rainha Santa localizado no lado do evangelho no coro-alto do mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁵⁶².

⁵⁶¹ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel...*, pp. 102-103.

⁵⁶² Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 135 - Painel central do retábulo da Rainha Santa localizado no lado do evangelho no coro-alto do mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁵⁶³.

⁵⁶³ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 136 - retábulo que se encontra no fundo da igreja, na parede de separação dos coros, no lado do evangelho da igreja de Santa Clara-a-Nova⁵⁶⁴.



Imagem 137 – Painel do retábulo que se encontra no fundo da igreja, na parede de separação dos coros, no lado do evangelho da igreja de Santa Clara-a-Nova⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁵⁶⁵ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 138 – Edícula do retábulo que se encontra no fundo da igreja, na parede de separação dos coros, no lado do evangelho da igreja de Santa Clara-a-Nova⁵⁶⁶.



Imagem 139 – Túmulo de pedra da Rainha Santa Isabel do século XIV⁵⁶⁷.

⁵⁶⁶ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁵⁶⁷ MACEDO, F. P. d., 1999. "O Túmulo Gótico de Santa Isabel". In: *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal. Volume II*. Zaragoza: Diputación Provincial, p. 97.



Imagem 140 – Gravura de 1560 do livro AFONSO, Diogo, *Vida & milagres da gloriosa Raynha Sancta Ysabel, molher do catholico Rey dō Dinis sexto de Portugal. Com o compromisso da cōfraria do seu nome, & graças a ella concedidas*, feito por Ioam da Barreyra⁵⁶⁸.



Imagem 141 – Iluminura de 1592 do *Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, D^a. Isabel, e dos seus bons feitos e milagres em sua vida e depois da sua morte*, pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro⁵⁶⁹.

⁵⁶⁸ AFONSO, D., 1560. *Vida & milagres da gloriosa Raynha Sancta Ysabel, molher do catholico Rey dō Dinis sexto de Portugal. Com o compromisso da cōfraria do seu nome, & graças a ella concedidas..* s.l.:por Ioam da Barreyra.

⁵⁶⁹ Museu Nacional Machado de Castro, s.d. *Livro Antigo*. [Online] Available at: <http://www.museumachadocastro.pt/pt-PT/colecoes/outrassecoes/livro%20antigo/ImageDetail.aspx?id=238> [Acedido em 13 Novembro 2015].



Imagem 142 – Gravura de 1621 da S. Isabel, pertencente à coleção Armando Carneiro da Silva, Coimbra⁵⁷⁰.



Imagem 143 – Gravura da Rainha Lusitana S. Isabel do livro CARAMUEL, *Philippus Prudens Caroli V...*, 1639, p. 40⁵⁷¹.

⁵⁷⁰ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: ... Volume I...*, pp. 171-172.

⁵⁷¹ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: ... Volume II...*, p. 61.



Imagem 144 – Desenho aguarelado de 1631 do livro *Triunfos de la Nobleza Lusitana y origen de sus blazones*, de António Soares de Albergaria, pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa⁵⁷²



Imagem 145 – Gravura de Santa Isabel de 1649, pertencente ao livro de Burvenich, Adam, *Vierfacher Geistlicher...* Coln: Peter Metternich vor den Augustinern⁵⁷³.

⁵⁷² org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: ... Volume I...*, p. 41.

⁵⁷³ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]

Available at: http://web.sbu.edu/friedsam/scan/Whole_Books/vierfacherpost/pages/338.htm [Acedido em 11 Novembro 2015].



Imagem 146 - Gravura celebrativa da canonização da Santa Isabel de Portugal de 1649, pertencente ao livro de Burvenich, Adam, *Vierfacher Geistlicher...* Coln: Peter Metternich vor den Augustinern⁵⁷⁴.



Imagem 147 – Gravura de S. Isabel da Hungria de 1587, pertencente ao livro do Bispo de Mantua, Francesco Gonzaga, *De origine seraphicae religionis Fra[n]ciscanae*, Rome : Ex Typographia Dominici Basae⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: http://web.sbu.edu/friedsam/scan/Whole_Books/vierfacherpost/pages/239.htm [Acedido em 11 Novembro 2015].

⁵⁷⁵ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: http://web.sbu.edu/friedsam/scan/whole_books/f%2010,320%20de%20origine%20post/pages/P.%200516%20-%20Elizabeth%2C%20of%20Hungary%2C%20Saint%20.htm [Acedido em 14 Novembro 2015].



Imagem 148 – Medalhão de S. Isabel da primeira metade do século XVII, pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro⁵⁷⁶.



Imagem 149 – Pintura de Santa Isabel de Aragão da primeira metade do século XVII, pertencente ao Mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁵⁷⁷.



Imagem 150 – Pintura de S. Isabel do século XVII, pertencente à Academia das Ciências de Lisboa⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: ... Volume I...*, pp. 224-225.

⁵⁷⁷ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: ... Volume I...*, pp. 92-93.

⁵⁷⁸ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: ... Volume I...*, pp. 92-93.



Imagem 151 – Pintura do século XVII representando a Rainha Santa Isabel, pertencente ao Convento de Santa Clara de Huesca (Espanha)⁵⁷⁹.



Imagem 152 – Pintura da Rainha Santa do século XVII, pertencente ao Museu de Évora⁵⁸⁰.

⁵⁷⁹ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: Volume II...*, p. 174.

⁵⁸⁰ MatrizNet. DGPC, s.d. *N.º de Inventário: ME 4465*. [Online]

Available at: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=19034> [Acedido em 13 Novembro 2015].



Imagem 153 – Pintura da Rainha Santa Isabel do século XVII, pertencente ao Museu Grão Vasco⁵⁸¹.



Imagem 154 – Pintura da Rainha Santa do século XVII, pertencente ao Museu de Évora⁵⁸².

⁵⁸¹ MatrizNet. DGPC, s.d. *N.º de Inventário: 2240*. [Online]
Available at: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=208424>
[Acedido em 13 Novembro 2015].

⁵⁸² MatrizNet. DGPC, s.d. *N.º de Inventário: ME 889*. [Online]
Available at: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=18112>
[Acedido em 13 Novembro 2015].



Imagem 155 – Pintura de finais do século XVII da Rainha Santa, pertencente ao Museu de Zaragoza⁵⁸³.



Imagem 156– Pintura de S. Isabel de finais do século XVII e inícios do século XVIII, pertencente ao Museu de Évora⁵⁸⁴.

⁵⁸³ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: ...Volume I...*, pp. 96-98.

⁵⁸⁴ MatrizNet. DGPC, s.d. *N.º de Inventário: ME 18359*. [Online]

Available at: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=34133> [Acedido em 13 Novembro 2015].



Imagem 157– Pintura de S. Isabel datada de 1701-1750, pertencente ao Museu da Guarda⁵⁸⁵.



Imagem 158 – Pintura da primeira metade do século XVIII, pertencente à Diputación Provincial de Zaragoza⁵⁸⁶.

⁵⁸⁵ MatrizNet. DGPC, s.d. *N.º de Inventário: 314*. [Online]

Available at:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=772&EntSep=5#gotoPosition>
[Acedido em 13 Novembro 2015].

⁵⁸⁶ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa:... Volume I...*, p. 99.



Imagem 159 – Gravura de S. Isabel do século XVIII, pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro⁵⁸⁷.



Imagem 160 – Pintura da Rainha Santa repartindo as esmolas, datada de 1799, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga⁵⁸⁸.

⁵⁸⁷ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: ... Volume I...*, pp. 177-178.

⁵⁸⁸ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: ... Volume I...*, pp. 104-105.



Imagem 161 – Gravura da Rainha Santa Isabel datada de 1815/25, pertencente à Coleção Armando Carneiro da Silva⁵⁸⁹.



Imagem 162 – Escultura da Rainha Santa Isabel do século XVII, pertencente ao Museu Grão Vasco⁵⁹⁰.

⁵⁸⁹ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: ... Volume I...*, p. 183.

⁵⁹⁰ MatrizNet. DGPC, s.d. *N.º de Inventário: 1027*. [Online]

Available at: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=207925> [Acedido em 13 Novembro 2015].



Imagem 163 – Escultura da Rainha Santa dos inícios do século XVII, pertencente à Capela privada do Reitor da Universidade de Coimbra⁵⁹¹.



Imagem 164 – Escultura da Rainha Santa do século XVII, pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro⁵⁹².

⁵⁹¹ org. por la Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, ... Volume I. ...*, p. 138.



Imagem 165 - Painel do retábulo de Santo António na igreja de Santa Clara-a-Nova⁵⁹³.



Imagem 166 – Edícula de remate do retábulo de Santo António na igreja de Santa Clara-a-Nova⁵⁹⁴.

⁵⁹² Foto de 2015 da minha autoria.

⁵⁹³ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁵⁹⁴ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 167 - Santo António representado com um livro e um cruxifixo no canto superior esquerdo da gravura. Gravura e pormenor pertencentes ao livro *Compendium privilegiorum Fratrum Minorum, necnon et aliorum fratrum mendicantium, ordine alphabetico congestum:...*, de 1578, Paris⁵⁹⁵.



Imagem 168 – Santo António representado com o menino e flor-de-lis no lado esquerdo da gravura. Gravura pertencente ao livro *B. P. Francisci Assisiatis opuscula: nunc primum collecta, tribus tomis distincta, notis et commentarijs asceticis illustrata*, de 1623⁵⁹⁶.

⁵⁹⁵ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 9 Julho 2015].

⁵⁹⁶ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 9 Julho 2015].



Imagem 169 - Santo António representado com o menino e flor-de-lis no lado direito da gravura. Gravura pertencente ao livro *Primus Sententiarum*, de 1627⁵⁹⁷.



Imagem 170 - Santo António representado com o menino e flor-de-lis no lado direito da gravura. Gravura pertencente ao livro *Mensa mystica: in qua eucharisticus cibus suavitate varia quinquaginta sermonum degustandus proponitur...*, de 1639⁵⁹⁸.

⁵⁹⁷ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 9 Julho 2015].

⁵⁹⁸ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 9 Julho 2015].



Imagem 171 – Pormenor do Santo António representado com o menino. Gravura pertencente ao livro *Speculum spirituale, De humanae vitae miseriis, De miris mortis effectib[us] et diffuse, De excellentiis purgatorii*, de 1642⁵⁹⁹.



Imagem 172 - Pormenor do Santo António representado com o menino e flor-de-lis. Gravura pertencente ao livro *Instruizione de' Cordigeri del serafico P. S. Francesco d'Assisi, e de' superiori erigenti, aggreganti, comunicanti le gratie spirituali, e che guidano le compagnie*, de 1644⁶⁰⁰.

⁵⁹⁹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 9 Julho 2015].

⁶⁰⁰ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 9 Julho 2015].



Imagem 173 - Pormenor do Santo António representado com o menino e flor-de-lis. Gravura pertencente ao livro *Disputationes logicales collectae ex doctrina Scoti...*, de 1646⁶⁰¹.



Imagem 174 - Santo António representado com o menino e um cruxifício. Gravura pertencente ao livro *Le tableau de la croix represente dans les ceremonies de la ste. messe, ensemble le tresor de la devotion aux sou frances de Nre. S.I.C. le tout enrichi de belles figures*, de 1653⁶⁰².

⁶⁰¹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 9 Julho 2015].

⁶⁰² SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 9 Julho 2015].



Imagem 175 - Santo António representado com o menino e flor-de-lis. Gravura pertencente ao livro *Relazioni del gran Santo di Padova Antonio*, de 1654⁶⁰³.

R E G I S T R V M.
† A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T V
X Y Z A a B b C c.



B O N O N I A E,
Typis Jacobi Montij. MDCIL.
Superiorum permissu.

Imagem 176 - Santo António representado com o menino. Gravura pertencente ao livro *D. Antonii de Padua Serm. Quadrag[esimalis]...*, de 1649⁶⁰⁴.

⁶⁰³ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 9 Julho 2015].

⁶⁰⁴ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 9 Julho 2015].

68

Relazioni del Santo di Padova



*Nella casa' di Tiso Camposanpiero è veduto sedere
sopra un suo libro Gesù bambino, che l'abbraccia, e l'ac-
carezza.*

IV. 21. 1713

Imagem 177 – Aparição do menino a Santo António. Gravura pertencente ao livro *Relazioni del gran Santo di Padova Antonio*, de 1654⁶⁰⁵.



Imagem 178 – Quadro de Santo António do século XVII pertencente à capela de Santo António da igreja de Cosmo e Damião, em Roma⁶⁰⁶.

⁶⁰⁵ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]

Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 9 Julho 2015].

⁶⁰⁶ Imagem retirada de: franciscanfriarstor, s.d. *Basilica of Sts. Cosmas & Damian - Paintings*. [Online]

Available at: http://www.franciscanfriarstor.com/archive/theorder/Basilica/stf_basilica_paintings.htm
[Acedido em 9 Julho 2015].



Imagem 179 – Quadro da aparição do Menino Jesus a Santo António do pintor espanhol Murillo, de 1656, pertencente à igreja de Sevilha⁶⁰⁷.



Imagem 180 – Quadro de Santo António de Pádua com o Menino, de 1665, do autor espanhol Murillo, no Museo de Bellas Artes de Sevilla⁶⁰⁸.

⁶⁰⁷ Imagem retirada de: wikipedia.org, 2010. *La visión de San Antonio de Padua*. [Online] Available at: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Lavisi%C3%B3ndeSanAntonio.JPG> [Acedido em 9 Julho 2015].

⁶⁰⁸ Imagem retirada de: Museo de Bellas Artes de Sevilla, s.d. *San Antonio de Padua con el Niño*. [Online] Available at: http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/museos/MBASE/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp&idpieza=20&pagina=2 [Acedido em 9 Julho 2015].



Imagem 181 – Quadro sobre a visão de Santo António de Murillo, século XVII⁶⁰⁹.



Imagem 182 – Quadro sobre Santo António de Pádua e o Menino Jesus de Murillo, século XVII, Museu de Sevilha⁶¹⁰.

⁶⁰⁹ LEBRÓN, J. M., 2011. *Bartolome Esteban Murillo, cuadros, pinturas*. [Online] Available at: <http://ermundodemanue.blogspot.pt/2011/06/bartolome-esteban-murillo-cuadros.html> [Acedido em 10 Julho 2015].

⁶¹⁰ MÁLE, E., 1985. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII...*, p. 181.



Imagem 183 – Quadro de Van Duck representado a Virgem entregando o Menino Jesus a Santo António⁶¹¹



Dilectus meus mihi, & ego illi.
Il signor delle Cornalle, ch'è la stessa purezza, e non dimora, che tra Gigli, non riposa, che tra le braccia dell'anime innocenti, e pure. Chi lo aveva, si ingorli trovamenti al core, e gaudia di suoi facci, in un sì Santo, in la parte delle menti, e del core.

Imagem 184 - Aparição do menino a Santo António. Gravura pertencente ao livro *Vita e miracoli del gloriosissimo Taumaturgo Santo Antonio de Padova*, de 1829⁶¹².

⁶¹¹ Imagem retirada de: Vas Honorabile, 2013. *Santo Antônio e a Virgem Maria*. [Online] Available at: <http://vashonorabile.blogspot.pt/2013/06/santo-antonio-e-virgem-maria.html> [Acedido em 9 Julho 2015].

⁶¹² SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 9 Julho 2015].



Imagem 185 - Painel do retábulo dedicado a S. Luís de Tolosa na igreja de Santa Clara-a-Nova⁶¹³.



Imagem 186 – Edícula do painel do retábulo dedicado a S. Luís de Tolosa na igreja de Santa Clara-a-Nova⁶¹⁴.

⁶¹³ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁶¹⁴ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 187 – À esquerda: pormenor da representação de S. Luís de Tolosa. À direita: túmulo pétreo da Rainha Santa Isabel, atribuído a Mestre Pero, de inícios do século XIV⁶¹⁵.



Imagem 188 – Túmulo do século XIV do rei D. Dinis no mosteiro de São Dinis em Odivelas⁶¹⁶.



Imagem 189 – Pormenor da representação do urso em cima de um homem no túmulo do rei D. Dinis no mosteiro de São Dinis, em Odivelas⁶¹⁷.

⁶¹⁵ MACEDO, F. P. d., 1999. "O Túmulo Gótico de Santa Isabel" ..., p. 101.

⁶¹⁶ VAZ, M. M., 2014. *O túmulo do Rei D. Dinis*. [Online] Available at: <http://capeiaarraiana.pt/2014/03/09/73057/> [Acedido em 07 Julho 2015].

⁶¹⁷ VAZ, M. M., 2014. *O túmulo do Rei D. Dinis*. [Online] Available at: <http://capeiaarraiana.pt/2014/03/09/73057/> [Acedido em 07 Julho 2015].



Imagem 190 – Tela a óleo de autor desconhecido pertencente à igreja matriz de Baleizão representando S. Luís de Tolosa a salvar o rei D. Dinis do ataque do urso⁶¹⁸.



Imagem 191 – Painel do retábulo dedicado a S. João Capristano na igreja de Santa Clara-a-Nova⁶¹⁹.

⁶¹⁸ CIDRAES, M. d. L., 2013. *Encantamentos, milagres e outros prodígios...*, p. 16.

⁶¹⁹ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 192 - Edícula do retábulo dedicado a S. João Capristano na igreja de Santa Clara-a-Nova⁶²⁰



Imagem 193 – Gravura pertencente ao livro *Historiarum seraphicae religionis, libri tres ...*, 1586⁶²¹.

⁶²⁰ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁶²¹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 194 – Gravura pertencente ao livro *Primus Sententiarum*, 1627⁶²². Pormenor, á direita, da representação de S. João Capestrano.



Imagem 195 – Gravura pertencente ao livro *Facies nascentis & succrescentis Provinciae Seraphico-Austriacae Strictoris Obseravantiae, seu, Compendiosa descriptio reformatae ejusdem provinciae FF. Minorum, variis monumentis & notulis antiquioribus, nunc primo repertis expolita & venustata*, 1743⁶²³.

⁶²² SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].

⁶²³ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online] Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/> [Acedido em 12 Junho 2015].



Imagem 196 – Gravura pertencente ao livro *Synoptico-memorialis catalogus Observantis Minorum Provinciae S. Ioannis a Capistrano, olim Bosnae Argentinae; a dimidio seculi XIII. usque recentem aetatem, ex archivo et chronicis eiusdem recusus*, 1823⁶²⁴.



Imagem 197 – São João Capestrano representado com capacete militar⁶²⁵.

⁶²⁴ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]
Available at: <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>
[Acedido em 12 Junho 2015].

⁶²⁵ Imagem retirada de Tiago, 2014. *São João de Capistrano, O.F.M. - Patrono dos Capelães Militares e dos Juristas - 23 de Outubro*. [Online]
Available at: <http://santossanctorum.blogspot.pt/2014/10/sao-joao-de-capistrano-ofm-patrono-dos.html>
[Acedido em 6 Julho 2015].



Imagem 198 – São João Capestrano representado com armadura e espada na mão⁶²⁶.



Imagem 199 – Púlpito de São João na Catedral de Viena, séc. XVIII, onde o santo é representado a espezinhar um infiel⁶²⁷.

⁶²⁶ Imagem retirada de Tiago, 2014. *São João de Capistrano, O.F.M. - Patrono dos Capelães Militares e dos Juristas - 23 de Outubro*. [Online]
Available at: <http://santossanctorum.blogspot.pt/2014/10/sao-joao-de-capistrano-ofm-patrono-dos.html>
[Acedido em 6 Julho 2015].

⁶²⁷ Imagem retirada de Tiago, 2014. *São João de Capistrano, O.F.M. - Patrono dos Capelães Militares e dos Juristas - 23 de Outubro*. [Online]
Available at: <http://santossanctorum.blogspot.pt/2014/10/sao-joao-de-capistrano-ofm-patrono-dos.html>
[Acedido em 6 Julho 2015].



Imagem 200 – São João Capestrano representado com a Nossa Senhora⁶²⁸.



Imagem 201 – Retábulo de “(...) São Bernardino de Sena (...)” do coro-alto do mosteiro de Santa Clara-a-Nova⁶²⁹.

⁶²⁸ Imagem retirada de Tiago, 2014. *São João de Capistrano, O.F.M. - Patrono dos Capelães Militares e dos Juristas - 23 de Outubro*. [Online]

Available at: <http://santossanctorum.blogspot.pt/2014/10/sao-joao-de-capistrano-ofm-patrono-dos.html> [Acedido em 6 Julho 2015].

⁶²⁹ BORGES, N. C., 2003. “A talha”..., p. 66.



Imagem 202 – Painel do retábulo dedicado a Santa Coleta na igreja de Santa Clara-a-Nova⁶³⁰.

⁶³⁰ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 203 – Pormenor do painel do retábulo dedicado a Santa Coleta na igreja de Santa Clara-a-Nova ⁶³¹.



Imagem 204 – Edícula de remate do retábulo dedicado a Santa Coleta na igreja de Santa Clara-a-Nova ⁶³².

⁶³¹ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁶³² Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 205 – Gravura de autor e proveniência desconhecidas, representando a visita de Santa Coleta, de Frei Henrique de Baume e da Baronesa de Brissay ao papa Bento XIII, em Nice, acompanhados por outras duas figuras⁶³³.



Imagem 206 – Painel do terceiro retábulo lateral do lado do evangelho na igreja de Santa Clara-a-Nova⁶³⁴.

⁶³³ POMPERMAYER, Ê., LISBOA, M. & SOLIGO, S. M., s.d. *Iconografia*. [Online] Available at: <http://coletadecorbie.blogspot.pt/p/iconografia.html> [Acedido em 30 Junho 2015].

⁶³⁴ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 207 – Pormenor do painel do terceiro retábulo lateral do lado do evangelho na igreja de Santa Clara-a-Nova⁶³⁵.



Imagem 208 – Edícula do terceiro retábulo lateral do lado do evangelho na igreja de Santa Clara-a-Nova⁶³⁶.

⁶³⁵ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁶³⁶ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

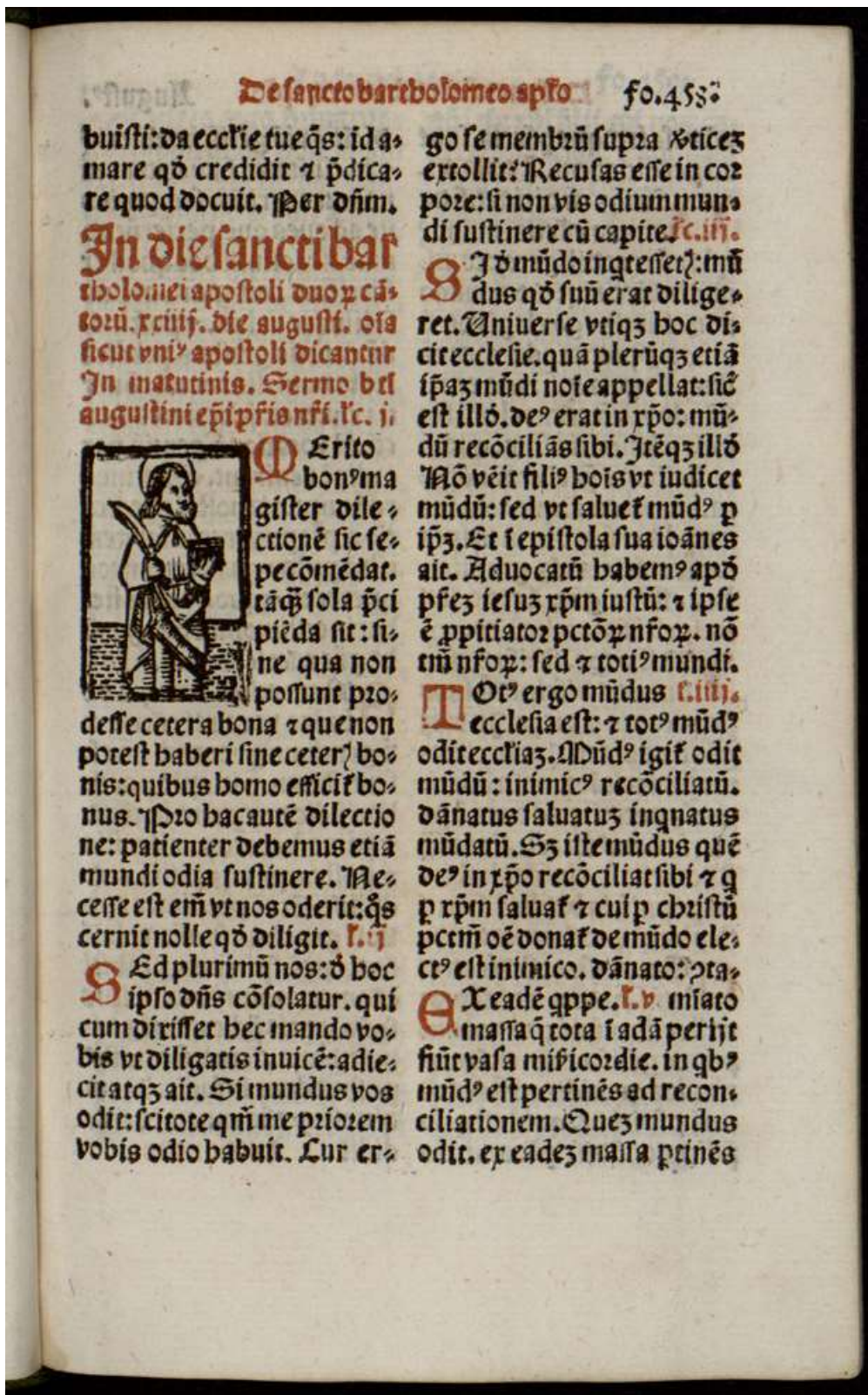
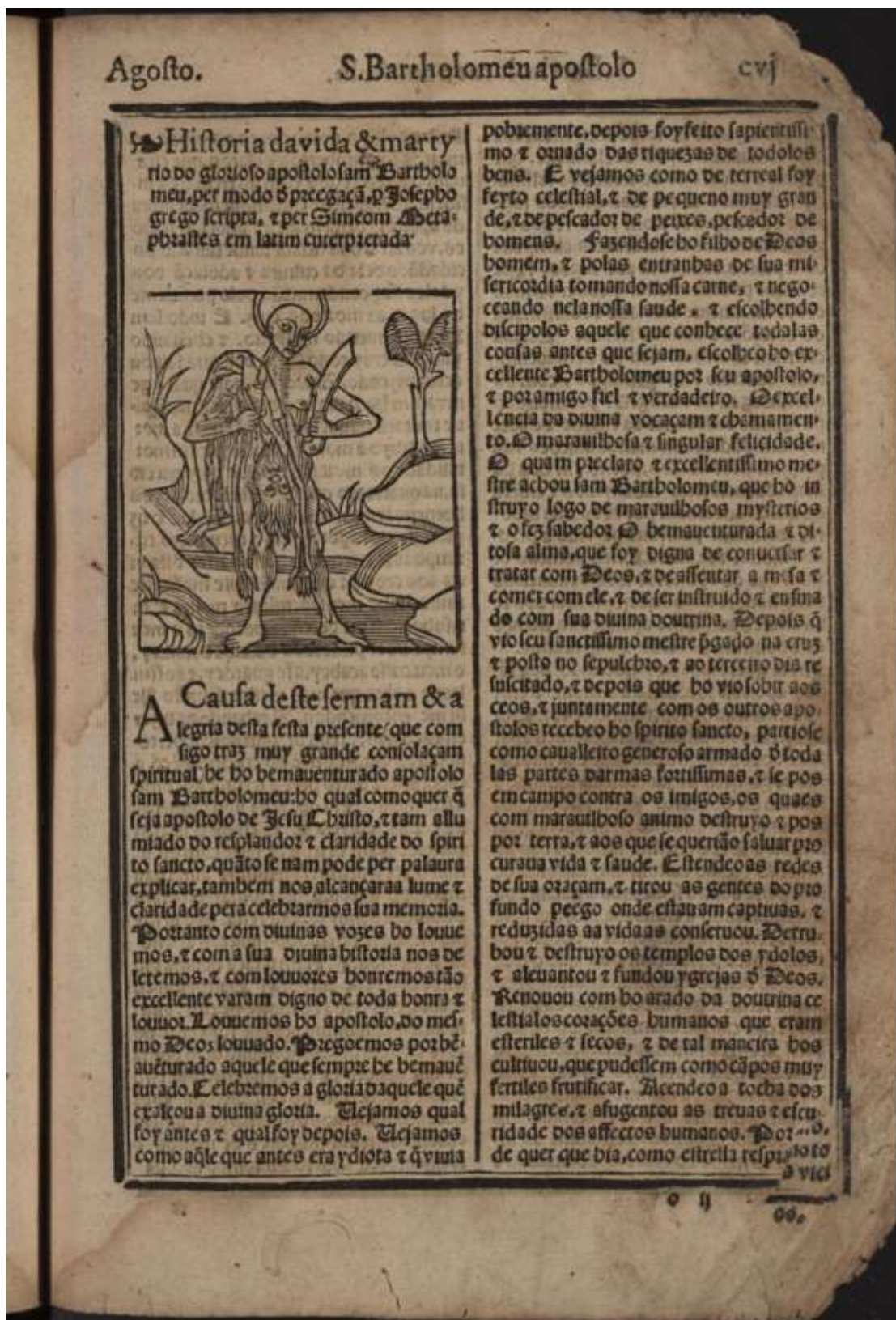


Imagem 209 – Gravura do livro *Breuiariu[m] secu[n]du[m] usu[m] insignis monasterii s[an]ct[a]e crucis colib[ri]e[n]sis ordinis diui Augustini*, de 1531⁶³⁷.

⁶³⁷ Igreja Católica, 1531. *Breuiariu[m] secu[n]du[m] usu[m] insignis monasterii s[an]ct[a]e crucis colib[ri]e[n]sis ordinis diui Augustini*. Coimbra: per Germanum Galhardu[m], p. 458.

Imagem 210 – Gravura do livro *Oratorio de religiosos y exercicio de virtuosos*, de 1542⁶³⁸.

⁶³⁸ GUEVARA, A. d., 1542. *Oratorio de religiosos y exercicio de virtuosos*. Valladolid: Juan de Villaquiran, impressor, p. cvj.



Imagem 211 – Pintura de São Bartolomeu do século XV-XVI, pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro⁶³⁹.



Imagem 212 – Escultura do martírio de São Bartolomeu, de João de Ruão, do século XVI, pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro⁶⁴⁰.

⁶³⁹ M.N.M.C., s.d. *S. Bartolomeu*. [Online]

Available at: <http://www.museumachadocastro.pt/pt-PT/coleccoes/Pintura/assvirg/ContentDetail.aspx?id=957>
[Acedido em 15 Julho 2015].

⁶⁴⁰ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 213 – Painel que se encontra a rematar a entrada principal da igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁴¹.



Imagem 214 – Pormenor do painel que se encontra a rematar a entrada principal da igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁴².

⁶⁴¹ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁶⁴² Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 215 - Pormenor do painel que se encontra a rematar a entrada principal da igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁴³.



Imagem 216 - Pormenor do painel que se encontra a rematar a entrada principal da igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁴⁴.

⁶⁴³ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁶⁴⁴ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 217 - Pormenor do painel que se encontra a rematar a entrada principal da igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁴⁵.



Imagem 218- Pormenor do painel que se encontra a rematar a entrada principal da igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁴⁶.

⁶⁴⁵ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁶⁴⁶ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 219 - Pormenor do painel que se encontra a rematar a entrada principal da igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁴⁷.



Imagem 220- Pormenor do painel que se encontra a rematar a entrada principal da igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁴⁸.

⁶⁴⁷ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁶⁴⁸ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 221 - Pormenor do painel que se encontra a rematar a entrada principal da igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁴⁹.



Imagem 222 - Pormenor do painel que se encontra a rematar a entrada principal da igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁵⁰.

⁶⁴⁹ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁶⁵⁰ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 223 - Pormenor do painel que se encontra a rematar a entrada principal da igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁵¹.



Imagem 224 - Pormenor do painel que se encontra a rematar a entrada principal da igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁵².

⁶⁵¹ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁶⁵² Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 225 - Gravura em cobre de Pedro de Villafranca Malagón, de 1669⁶⁵³.

⁶⁵³ ORDAX, S. A., 1982. "Iconografía Teresiano-Alcantarina". In: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid: Universidad de Valladolid, p. 326.



Imagem 226 – Pintura de Diego de Borgraf, datada de 1677 e executada para a sacristia da igreja de San Francisco, também conhecida como catedral de Tlaxcala (Puebla)⁶⁵⁴.

⁶⁵⁴ HERRERA, T. J., 2012. *La Aparición de San Pedro de Alcántara a Sta. Teresa de Jesús, Diego de Borgraf, Catedral de Tlaxcala, Tlaxcala.* [Online]
Available at: <https://www.flickr.com/photos/tachidin/6674879965>
[Acedido em 27 Junho 2015].

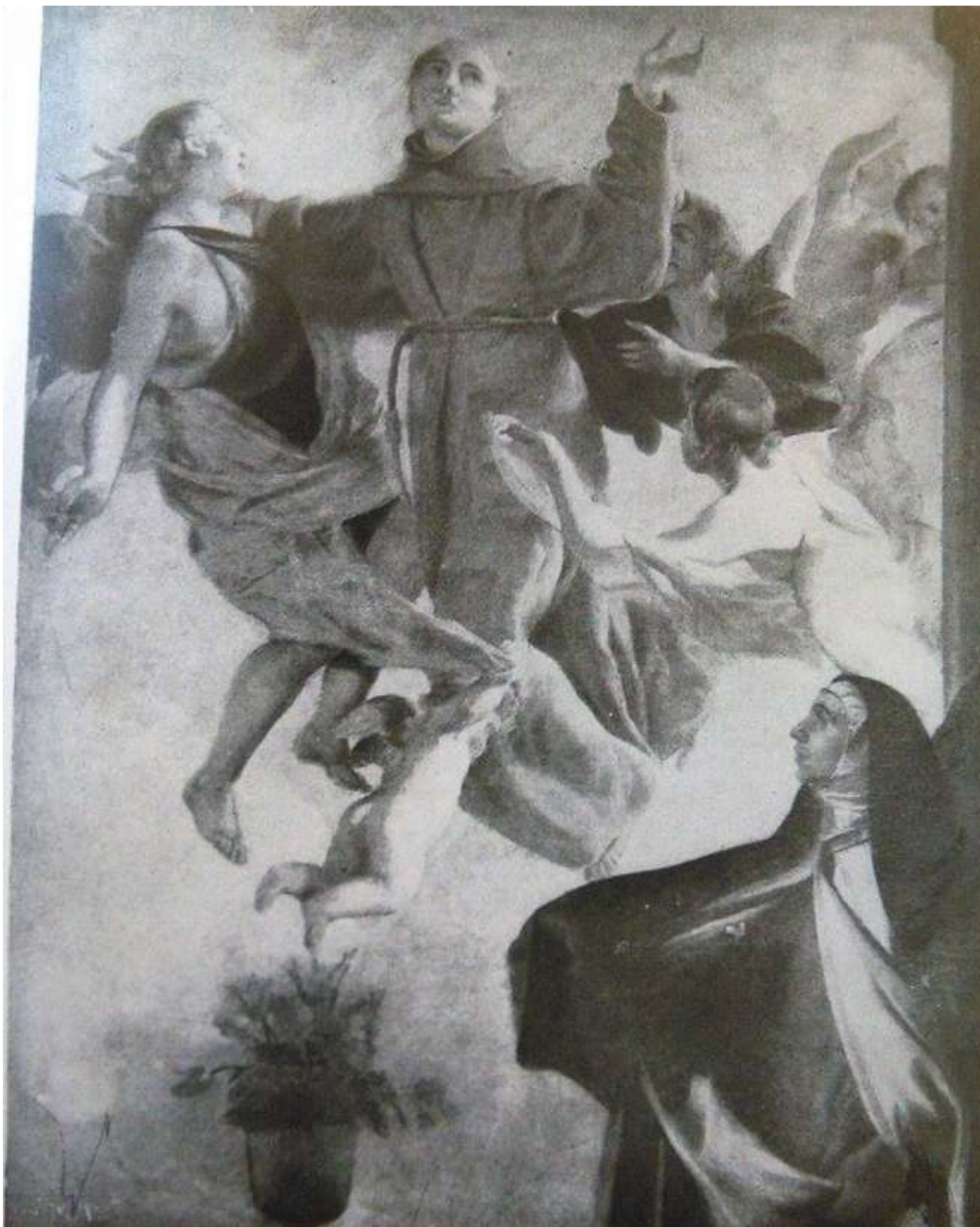


Imagem 227 – Quadro sobre a visão de Santa Teresa da autoria de Claudio Coello, pertencente à Coleção Marquesa de los Alamos, em Jerez de la Frontera (Cádiz)⁶⁵⁵.

⁶⁵⁵ GAYA NUÑO, J. A., 1957. *Claudio Coello*. Madrid: C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, p. 22, 37 e Lám 39.



Imagem 228– Quadro sobre o Milagre de São Pedro de Alcântara onde caminha sobre um rio com um companheiro da autoria de Claudio Coello, pertencente à Pinacoteca Antigua, em Munich⁶⁵⁶.

⁶⁵⁶ GAYA NUÑO, J. A., 1957. *Claudio Coello*. Madrid: C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, p. 22, 37 e lám. 38.



Imagem 229 – Painel do primeiro retábulo lateral do lado do evangelho na igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁵⁷.



Imagem 230 – Pormenor do painel: anjo com ramo de oliveira⁶⁵⁸.

⁶⁵⁷ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁶⁵⁸ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 231 - Pormenor do painel: anjo com espelho ⁶⁵⁹.



Imagem 232 - Pormenor do painel: anjo com fonte ⁶⁶⁰.

⁶⁵⁹ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁶⁶⁰ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 233 - Pormenor do painel: anjo com folha de palmeira ⁶⁶¹.



Imagem 234 - Pormenor do painel: anjo com torre ⁶⁶².

⁶⁶¹ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁶⁶² Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 235 - Pormenor do painel: anjo com casa ⁶⁶³.



Imagem 236 - Edícula do primeiro retábulo lateral do lado do evangelho na igreja de Santa Clara-a-Nova ⁶⁶⁴.

⁶⁶³ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁶⁶⁴ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 237 – gravura de 1503 pertencente ao livro *Heures de la Vierge à l'Usage de Rouen*, impresso por Antoine Verard em Paris⁶⁶⁵.



Imagem 238 – Retábulo-mor da igreja de San Saturnino (Artajona)⁶⁶⁶.

⁶⁶⁵ la bibliothèqure André-Desguine, s.d. *Un livre d'heures*. [Online]
Available at: <http://bibliotheque-desguine.hauts-de-seine.net/Ressources/Desguine/Pdf/B00160.pdf>
[Acedido em 28 Julho 2015].

⁶⁶⁶ Gran Enciclopedia Navarra, s.d. *Artajona*. [Online]
Available at: <http://www.enciclopedia.navarra.com/navarra/artajona/2110/1&print=1?op=EMA>
[Acedido em 29 Julho 2015].



Imagem 239– Gravura da Virgem Tota Pulchra de 1510 impressa por Gillet Hardouyn em Paris⁶⁶⁷.



Imagem 240 – Pintura da Tota Pulchra de Juan de Juanes datada de cerca de 1540⁶⁶⁸.

⁶⁶⁷ Universidad de Navarra, s.d. *Exposición virtual: Tota pulchra*. [Online] Available at: <http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp07/hufaexp07p19.html> [Acedido em 29 Julho 2015].

⁶⁶⁸ Dornicke, 2010. *File:Juan de Juanes - Inmaculada Concepción.JPG*. [Online] Available at: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juan_de_Juanes_-_Inmaculada_Concepci%C3%B3n.JPG [Acedido em 30 Julho 2015].



Imagem 241– *Tota Pulchra* de Juan de Juanes na igreja da Companhia de Jesus de Valencia⁶⁶⁹.



Imagem 242 – *Tota Pulchra* datada da segunda metade do século XVI de autor anónimo, no Museu de L'Almudí (Valencia)⁶⁷⁰.

⁶⁶⁹ LLORENS HERRERO, M. & CATALÁ GORGUES, M. Á., 2004. "La Inmaculada Concepción en la Pintura Valenciana". In: *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma. [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, p. 159.

⁶⁷⁰ LLORENS HERRERO, M. & CATALÁ GORGUES, M. Á., 2004. "La Inmaculada...", pp. 214-215.

160 TERTIA PARS



Imagem 243 – Gravura pertencente ao livro *De origine seraphicae religionis Fra[n]ciscanae* de 1587⁶⁷¹.



Imagem 244 – Imaculada Conceção de 1589 de Cristoval Gomez (Sevilha)⁶⁷².

⁶⁷¹ SPAETH, P. J., s.d. *Franciscan Engravings & Woodcuts*. [Online]

Available at:

http://web.sbu.edu/friedsam/scan/whole_books/f%2010,320%20de%20origine%20post/pages/P.%200860%20-%20PROVINCE%20OF%20CONCEPTION.htm

[Acedido em 29 Julho 2015].

⁶⁷² org. Santa Iglesia Catedral Metropolitana, 2004. *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma. [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 222-223.



Imagem 245 – *Tota Pulchra* de c. 1600 pertencente ao Mosteiro de Santa Maria de Jesus em Sevilha⁶⁷³.



Imagem 246- *Tota Pulchra* do século XVI pertencente ao Museu Nacional de Virreinato (Tepotzotlán)⁶⁷⁴.

⁶⁷³ org. Santa Iglesia Catedral Metropolitana, 2004. *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma. [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 230-231.



Imagem 247 – Imaculada Conceição do século XVI atribuída a Juan de Juanes na igreja da Conceição (Sot de Ferrer)⁶⁷⁵.



Imagem 248 – pintura espanhola do século XVI⁶⁷⁶.

⁶⁷⁴ Tumblr, s.d. *tota pulchra*. [Online]
Available at: <https://www.tumblr.com/search/tota%20pulchra>
[Acedido em 29 Julho 2015].

⁶⁷⁵ Tumblr, s.d. *tota pulchra*. [Online]
Available at: <https://www.tumblr.com/search/tota%20pulchra>
[Acedido em 29 Julho 2015].



Imagem 249 – Alegoria da Imaculada Conceição triunfando sobre o pecado de finais do século XVI pertencente ao Mosteiro de Santa Paula em Sevilha⁶⁷⁷



Imagem 250 – Tímpano do portal principal da igreja de Palma de Maiorca do século XVI-XVII⁶⁷⁸.

⁶⁷⁶ Anon., 2014. *All about Mary*. [Online]

Available at: <http://allaboutmary.tumblr.com/post/104671899897/tota-pulchra-es-amiga-mea-et-macula-non-est-in>

[Acedido em 29 Julho 2015].

⁶⁷⁷ org. Santa Iglesia Catedral Metropolitana, 2004. *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma. [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajatur, pp. 234-235.



Imagem 251 – Imaculada Conceção de 1600-1650 de José de Ribera pertencente ao Museu do Prado (Madrid)⁶⁷⁹.



⁶⁷⁸ Rick, 2005. *Tota pulchra es*. [Online]
Available at: <http://www.flickrriver.com/photos/rickstl/768427088/>
[Acedido em 29 Julho 2015].

⁶⁷⁹ Tumblr, s.d. *tota pulchra*. [Online]
Available at: <https://www.tumblr.com/search/tota%20pulchra>
[Acedido em 29 Julho 2015].

Imagem 252 - Retábulo lateral da Imaculada Conceição de 1616 na Ermita do Santo Cristo de Labastida⁶⁸⁰.



Imagem 253- Tota Pulchra de c. 1620 de Giuseppe Caesari na paróquia de Santo Domingo de Guzmán (Huelva)⁶⁸¹.



⁶⁸⁰ SÁENZ PASCUAL, R., 2005. "La iconografía de la Inmaculada Concepción...", p. 1102.

⁶⁸¹ org. Santa Iglesia Catedral Metropolitana, 2004. *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma. [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 238-239.

Imagem 254 – Imagem da Imaculada Conceição de 1621 de autor anónimo pertencente à Catedral de Sevilha⁶⁸².



Imagem 255 – Virgem Tota Pulchra de 1625, Valencia⁶⁸³.



Imagem 256 – Imaculada Conceição de 1675 pertencente à igreja-museu de Santa Clara (Bogotá)⁶⁸⁴.

⁶⁸² org. Santa Iglesia Catedral Metropolitana, 2004. *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma. [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 240-241.

⁶⁸³ org. Santa Iglesia Catedral Metropolitana, 2004. *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma. [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 218-219.



Imagem 257 – Imaculada Conceição de 1675-1700 pertencente à Fraternidade dos doze apóstolos de Lima (Lima)⁶⁸⁵.



Imagem 258 – Imaculada Conceição de 1701 de Juan Correa no Convento das Madres Dominicanas (Tudela)⁶⁸⁶.

⁶⁸⁴ Tumblr, s.d. *tota pulchra*. [Online]
Available at: <https://www.tumblr.com/search/tota%20pulchra>
[Acedido em 29 Julho 2015].

⁶⁸⁵ Tumblr, s.d. *tota pulchra*. [Online]
Available at: <https://www.tumblr.com/search/tota%20pulchra>
[Acedido em 29 Julho 2015].



Imagem 259 – Pintura da Tota Pulchra de 1770 do pintor José de Páez⁶⁸⁷.



Imagem 260 – Imagem de 1777 da Imaculada Conceição Tota Pulchra de Francisco Reiter⁶⁸⁸.

⁶⁸⁶ Tumblr, s.d. *tota pulchra*. [Online]

Available at: <https://www.tumblr.com/search/tota%20pulchra>
[Acedido em 29 Julho 2015].

⁶⁸⁷ Colección Andrés Blaisten, s.d. *José de Páez, 1720-1790*. [Online]

Available at: <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=54>
[Acedido em 29 Julho 2015].



Imagem 261 – Painel azulejar da Imaculada Conceição de 1783 pertencente ao Museu de L'Almudí (Valencia)⁶⁸⁹.



Imagem 262 – Imaculada Conceição de 1790 atribuída a Manuel de Samaniego no Museu do Banco Central de Ecuador (Quito)⁶⁹⁰.

⁶⁸⁸ NALÓN RAMOS, M., 2013. *La obra pictórica de Francisco Reiter en la Balesquida*. [Online] Available at: <http://antiguascofradias.blogspot.pt/2013/05/la-obra-pictorica-de-francisco-reiter.html> [Acedido em 29 Julho 2015].

⁶⁸⁹ PÉREZ PÉREZ, M. A., 2004. "La simbología de la Inmaculada". In: *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma. [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, p. 73.



Imagem 263 – Imaculada Conceção peruana do século XVIII pertencente ao Museu de Arte Colonial de Bogotá⁶⁹¹.



Imagem 264- Gravura da Puríssima Conceção de 1797 (Valencia)⁶⁹².

⁶⁹⁰ Tumblr, s.d. *tota pulchra*. [Online]

Available at: <https://www.tumblr.com/search/tota%20pulchra>
[Acedido em 29 Julho 2015].

⁶⁹¹ Luis Bernardo Vélez Saldarriaga, 2013. *Autor: Taller peruano. Título: Inmaculada Concepción, (Tota Pulchra) Época: Siglo XVIII. Piedra de huamanga policromada..* [Online]

Available at: <https://www.flickr.com/photos/ludovicoh/8698620683/in/photostream/>
[Acedido em 29 Julho 2015].

⁶⁹² Universidad de Navarra, s.d. *Peleguer y Tossar, Manuel. Purisima Concepcion Patrona de España y sus Indias que se venera en el Rl Conv.º de S. Francisco de V.ª*. [Valencia] : Sale a expensas de su Archi-cofадria



Imagem 265– Gravura da Puríssima Conceção de c.1800 de Tomás López Enguídanos (Valencia)⁶⁹³.



Imagem 266 – Gravura da Puríssima Conceção de c. 1810 (Valencia)⁶⁹⁴.

(sic), 1797. EST 301.081. [Online]

Available at: <http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp07/imagenes/hufaexp07-39g.jpg>

[Acedido em 29 Julho 2015].

⁶⁹³ Universidad de Navarra, s.d. López Enguídanos, Tomás. *La Purisima Concepcion*. [Valencia : A expensas de su Esclavitud, ca.1800]. EST 301.665. [Online]

Available at: <http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp07/imagenes/hufaexp07-39ag.jpg>

[Acedido em 29 Julho 2015].

⁶⁹⁴ Universidad de Navarra, s.d. Sigüenza y Ortiz, Mariano. *La Purisima Concepcion: que se venera en el R.l Conv.to de S.n Francisco de Val.a*. [Valencia : A expensas de su Illt.e Archi-Cofradia, ca.1810]. EST 301.787. [Online]



Imagem 267 – Relevo representando a Tota Pulchra sem data ou autor⁶⁹⁵.



Imagem 268– Pormenor e Retábulo da Nossa Senhora da Conceição do século XVII executado por Manuel da Rocha, pertencente o Mosteiro de Santa Clara e actualmente exposto no Museu Nacional Machado de Castro⁶⁹⁶.

Available at: <http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp07/imagenes/hufaexp07-84g.jpg>
[Acedido em 29 julho 2015].

⁶⁹⁵ Juan Fco, 2013. *Tota Pulchra*. [Online]

Available at: <http://deassidoyotrosecos.blogspot.pt/2013/08/tota-pulchra.html>
[Acedido em 29 Julho 2015].

⁶⁹⁶ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 269 – Nossa Senhora da Conceição, de 1684-1691, atribuída ao escultor Frei Cipriano da Cruz e ao pintor Manuel Ferreira, pertencente à Sé Velha de Coimbra⁶⁹⁷.



Imagem 270 – Painel do segundo retábulo lateral do lado do evangelho da igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁹⁸.

⁶⁹⁷ LE GAC, A. & ALCOFORADO, A., 2003. *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*. Coimbra: s.n, p. 131.

⁶⁹⁸ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 271 – Edícula de remate do segundo retábulo lateral do lado do evangelho da igreja de Santa Clara-a-Nova⁶⁹⁹.



Imagem 272 - Gravura do livro *Breuiariu[m] secu[n]du[m] usu[m] insignis monasterii s[an]ct[a]e crucis col[im]brie[n]sis ordinis diui Augustini*, de 1531⁷⁰⁰.

⁶⁹⁹ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁷⁰⁰ Igreja Católica, 1531. *Breuiariu[m] secu[n]du[m] usu[m] insignis monasterii s[an]ct[a]e crucis col[im]brie[n]sis ordinis diui Augustini*. Coimbra: per Germanum Galhardu[m].



Imagem 273 – Iluminura do início do século XI do pergaminho *Perikopenbuch Heinrichs II*⁷⁰¹.

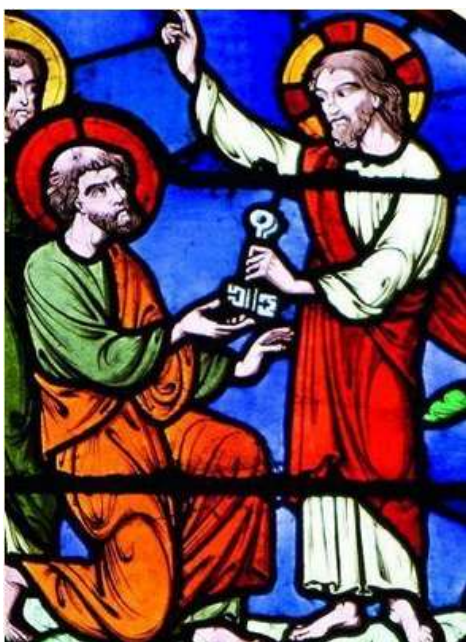


Imagem 274 - Cristo entregando as chaves a São Pedro no vitral da Basílica de Paray-le-Monial, em França⁷⁰².

⁷⁰¹ York Project, 2013. *Meister des Perikopenbuches Heinrichs II.: Perikopenbuch Heinrichs II., Szene: Der Hl. Petrus empfängt die Schlüssel.* [Online]

Available at: <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/meister-des-perikopenbuches-heinrichs-ii.-perikopenbuch-heinrichs-ii.-szene-der-hl.-petrus-empfaengt-die-schluesel-06541.html>

[Acedido em 17 Julho 2015].

⁷⁰² Arcos de Pilares, 2013. *As Colunas da Igreja.* [Online]

Available at: http://www.sendarium.com/2013_06_01_archive.html

[Acedido em 17 Julho 2015].



Imagem 275 – Pintura de Cristo entregando as chaves a S. Pedro de Lorenzo Veneziano, 1370⁷⁰³.



Imagem 276 – Fresco da Capela Sistina representando Cristo a entregar as chaves a S. Pedro de Pietro Perugino, 1480-1482⁷⁰⁴.

⁷⁰³ CAMPOS, T., 2012. *Salve, São Pedro !*. [Online]
Available at: <http://tulacampos.blogspot.pt/2012/07/salve-sao-pedro.html>
[Acedido em 17 Julho 2015].

⁷⁰⁴ York Project, 2013. *Pietro Perugino: Fresken in der Sixtinischen Kapelle, Szene: Christus übergibt Petrus den Schlüssel zum Himmelreich*. [Online]
Available at: <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/pietro-perugino-fresken-in-der-sixtinischen-kapelle-szene-christus-uebergibt-petrus-den-schluessel-zum-himmelreich-07344.html>
[Acedido em 17 Julho 2015].



Imagem 277 – Pormenor do painel onde aparece a Virgem e o Menino Jesus a entregarem a chaves a S. Pedro vestido de papa de Carlo Crivelli, 1488⁷⁰⁵.



Imagem 278 – Pintura da entrega das chaves a S. Pedro de Raffaello Sanzio, 1515, Londres⁷⁰⁶.

⁷⁰⁵ York Project, 2013. *Carlo Crivelli: Die Übergabe des Schlüssels, Szene: Thronende Madonna mit Christuskind, welches Hl. Petrus den Schlüssel übergibt.* [Online]
Available at: <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/carlo-crivelli-die-uebergabe-des-schluessels-szene-thronende-madonna-mit-christuskind-welches-hl.-petrus-den-schluessel-uebergibt-02170.html>
[Acedido em 17 Julho 2015].

⁷⁰⁶ CAMPOS, T., 2012. *Salve, São Pedro !.* [Online]
Available at: <http://tulacampos.blogspot.pt/2012/07/salve-sao-pedro.html>
[Acedido em 17 Julho 2015].



Imagem 279 – Tapeçaria do Vaticano de Cristo entregando as chaves a S. Pedro⁷⁰⁷.



Imagem 280 - Mosaico de Cristo entregando as chaves a S. Pedro da Basílica de São Pedro, Roma⁷⁰⁸.

⁷⁰⁷ CAMPOS, T., 2012. *Salve, São Pedro !*. [Online]
Available at: <http://tulacampos.blogspot.pt/2012/07/salve-sao-pedro.html>
[Acedido em 17 Julho 2015].

⁷⁰⁸ NAVES, N. d. M., s.d. *Mosaico Romano e Mosaico Bizantino*. [Online]
Available at: <http://noelianaves.blogspot.pt/p/mosaico-romano-e-mosaico-bizantino.html>
[Acedido em 17 Julho 2015].

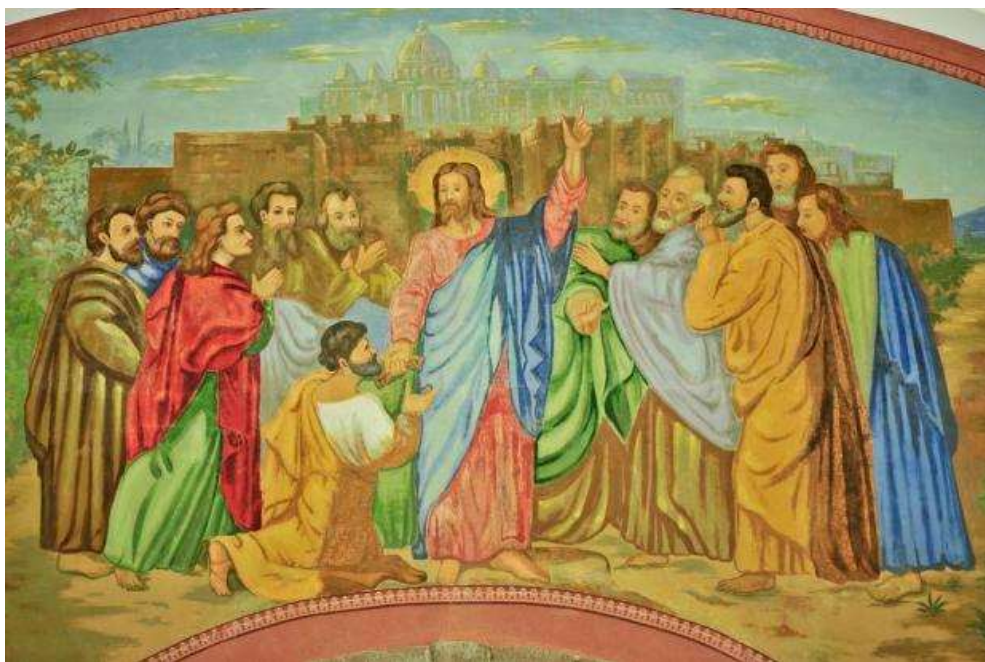


Imagem 281 – Pintura restaurada encontrada no arco do cruzeiro da Catedral Metropolitana de Florianópolis (Brasil) do século XVII⁷⁰⁹.



Imagem 282 – Cristo entregando as chaves a S. Pedro de Nicholas Poussin, século XVII, Edimburgo⁷¹⁰.

⁷⁰⁹ BASTOS, A., 2012. *Após quase seis anos de restauração, painel embeleza Catedral Metropolitana de Florianópolis*. [Online]

Available at: <http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/geral/noticia/2012/05/apos-quase-seis-anos-de-restauracao-painel-embeleza-catedral-metropolitana-de-florianopolis-3749948.html>

[Acedido em 17 Julho 2015].

⁷¹⁰ CAMPOS, T., 2012. *Salve, São Pedro !*. [Online]

Available at: <http://tulacampos.blogspot.pt/2012/07/salve-sao-pedro.html>

[Acedido em 17 Julho 2015].



Imagem 283 – Pintura da entrega das chaves a S. Pedro de Peter Paul Rubens, século XVII⁷¹¹.



Imagem 284 – Pintura de S. Pedro recebendo as chaves de Jean Restout, 1738, igreja Saint-Pierre-du-Martroi⁷¹².

⁷¹¹ CAMPOS, T., 2012. *Salve, São Pedro !*. [Online]

Available at: <http://tulacampos.blogspot.pt/2012/07/salve-sao-pedro.html>

[Acedido em 17 Julho 2015].

⁷¹² Ministère de la culture, s.d. *Base Mémoire: Archives photographiques*. [Online]

Available at:

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memsmn_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=OBJT&VALUE_98=%20huile%20sur%20toile%20par%20Jean%20Restout&DOM=All&REL_SPECIFIC=3

[Acedido em 17 Julho 2015].



Imagem 285 – Retábulo colateral do lado do evangelho da igreja de Santa Clara-a-Nova⁷¹³.



Imagem 286 – Painel do retábulo colateral do lado do evangelho da igreja de Santa Clara-a-Nova⁷¹⁴.

⁷¹³ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁷¹⁴ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 287 – Edícula do retábulo colateral do lado do evangelho da igreja de Santa Clara-a-Nova⁷¹⁵.



Imagem 288 - Mosaico do baptistério Ortodoxo de Ravena (Itália), do século V⁷¹⁶.

⁷¹⁵ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁷¹⁶ Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura, 2013. *O Batismo de Jesus nos mosaicos de Ravena*. [Online] Available at: http://www.snpcultura.org/batismo_Jesus_mosaicos_ravena.html [Acedido em 8 Novembro 2015].



Imagem 289 – Mosaico do Baptistério Ariano de Ravena (Itália) do século V⁷¹⁷.



Imagem 290 – Pintura do baptismo de Cristo⁷¹⁸.

⁷¹⁷ Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura, 2013. *O Batismo de Jesus nos mosaicos de Ravena...*

⁷¹⁸ J.Luis, 2015. CARRACCI, Annibale. [Online] Available at: <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=6001> [Acedido em 8 Novembro 2015].



Imagem 291 – Pintura a óleo sobre tela do artista Giovanni Bellini datada de 1500 para a igreja de Santa Corona, em Vicenza (Itália)⁷¹⁹.



Imagem 292 – Pintura do retábulo da capela de São João Baptista, na igreja da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco no Porto, datada do primeiro quartel do século XVI⁷²⁰.

⁷¹⁹ Anon., s.d. "Batismo de Cristo", óleo sobre tela por Giovanni Bellini (1430-1516, Italy). [Online] Available at: <http://pt.wahooart.com/@/8Y32QL-Giovanni-Bellini-Batismo-de-Cristo> [Acedido em 6 Novembro 2015].

⁷²⁰ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 293 – Retábulo colateral do lado da epístola da igreja de Santa Clara-a-Nova⁷²¹.



Imagem 294 - Painel do Retábulo colateral do lado da epístola da igreja de Santa Clara-a-Nova⁷²².

⁷²¹ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁷²² Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 295 – Edícula do retábulo colateral do lado da epístola da igreja de Santa Clara-a-Nova⁷²³.



Imagem 296 – Pintura flamenga da Comunhão dos Apóstolos do autor Joos van Wassenhove pertencente à Galleria Nazionale delle Marche, em Urbino⁷²⁴.

⁷²³ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁷²⁴ RATZINGER, J., 2005. *El Papa Benedicto XVI sobre las imágenes del Compendio del Catecismo 2005*.

Sandro Magister. [Online]

Available at: <https://catequeticaquilmes.wordpress.com/2005/03/20/el-papa-sobre-las-imagenes-del-compendio-del-catecismo-sandro-magister/>

[Acedido em 2 Agosto 2015].



Imagem 297 – A Última Ceia de Tintoretto, entre 1592 e 1594, em San Giorgio Maggiore, Venice⁷²⁵.



Imagem 298 – Representação da Comunhão dos Apóstolos de 1638-1651, do autor espanhol Ribera pertencente à *Certosa e Museo di San Martino*, em Nápoles⁷²⁶.

⁷²⁵ The Web Gallery of Art, s.d. *The Last Supper*. [Online]
Available at: http://www.wga.hu/art/t/tintoret/5_1580s/3lastsup.jpg
[Acedido em 02 Agosto 2015].

⁷²⁶ Arthistoria Proyectos Digitales, S. L., s.d. *Comunión de los apóstoles*. [Online]
Available at: <http://www.artehistoria.com/v2/obras/10727.htm>
[Acedido em 2 Agosto 2015].



Imagem 299 – Pintura da Comunhão da Virgem dada por S. João Evangelista, do século XVII, de um retábulo do mosteiro de Santa Paula em Sevilha e da autoria de Alonso Cano, pertencente ao Museu Nacional de San Carlos, no México⁷²⁷.



Imagem 300 - Fresco do tecto da capela da comunhão da Parroquia de San Pedro Apóstol de Buñol⁷²⁸.

⁷²⁷ Dornicke, 2010. *File:Alonso Cano - São João Evangelista dando a comunhão à Virgem.JPG*. [Online] Available at: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alonso_Cano_-_S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_Evangelista_dando_a_comunh%C3%A3o_%C3%A0_Virgem.JPG [Acedido em 2 Agosto 2015].

⁷²⁸ www.iglesiasanpedroapostol.com, s.d. *La Comuni3n de la Sant3sima Virgen*. [Online] Available at: <http://www.iglesiasanpedroapostol.com/frescos-iglesia-pedro-apostol-santisima-virgen.php> [Acedido em 2 Agosto 2015].



Imagem 301 - Pinturas do coro baixo adoçadas ao terceiro arco toral da nave lateral do lado da epístola, na igreja de Santa Clara-a-Nova⁷²⁹.



Imagem 302 - Pintura em madeira do coro baixo adoçada ao terceiro arco toral da nave lateral do lado da epístola, representando a comunhão da Virgem por S. João Evangelista, na igreja de Santa Clara-a-Nova⁷³⁰.

⁷²⁹ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷³⁰ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 303 – Inscrição na pilastra do terceiro arco toral da nave lateral do lado da epístola, na igreja de Santa Clara-a-Nova⁷³¹.

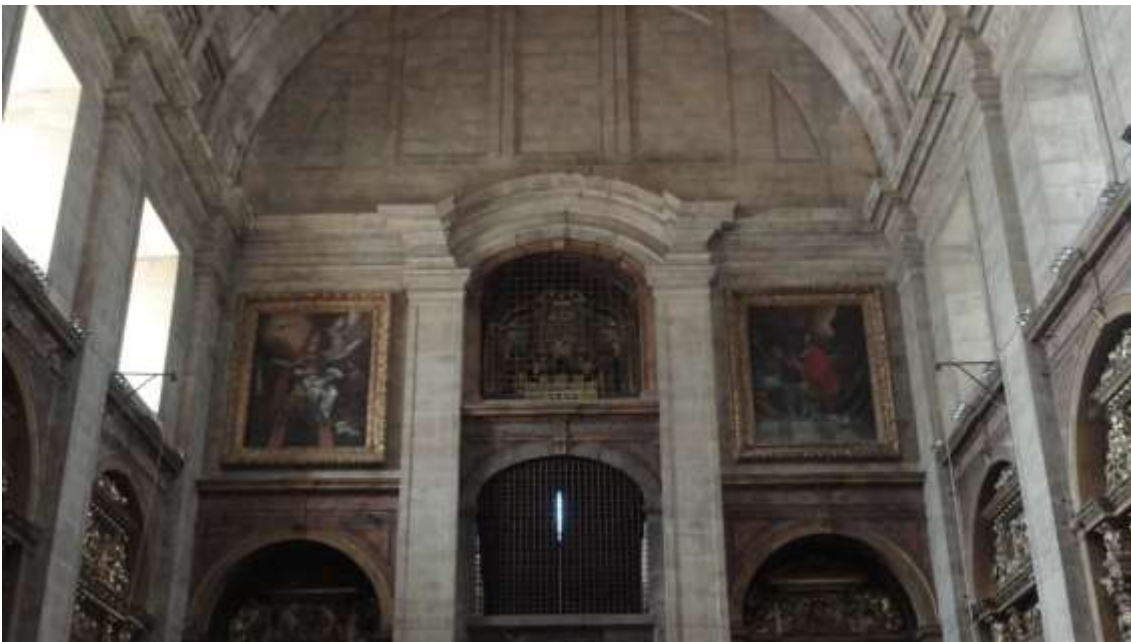


Imagem 304 – Parede de separação dos coros na igreja de Santa Clara-a-Nova, fotografado a partir da nave da igreja⁷³².

⁷³¹ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷³² Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 305 – Retábulo gémeo do lado da igreja em exposição no cimo da parede de separação dos coros na igreja de Santa Clara-a-Nova, fotografado a partir da nave da igreja⁷³³.



Imagem 306 – Parede de separação entre os coros e a igreja de Santa Clara-a-Nova, fotografado a partir do coro alto⁷³⁴.

⁷³³ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁷³⁴ S.I.P.A., 2003. *Mosteiro de Santa Clara-a-Nova / Mosteiro de Santa Isabel / Santuário da Rainha Santa Isabel*. [Online]

Available at: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2678
[Acedido em 27 Janeiro 2015].



Imagem 307 – Retábulo gêmeo do lado do coro alto em exposição no cimo da parede de separação entre os coros e a igreja de Santa Clara-a-Nova⁷³⁵.



Imagem 308 – Porta do sacrário do retábulo gêmeo do lado do coro alto⁷³⁶.

⁷³⁵ S.I.P.A., 2003. *Mosteiro de Santa Clara-a-Nova / Mosteiro de Santa Isabel / Santuário da Rainha Santa Isabel*. [Online]

Available at: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2678
[Acedido em 27 Janeiro 2015].

⁷³⁶ Foto de 2015 da minha autoria.

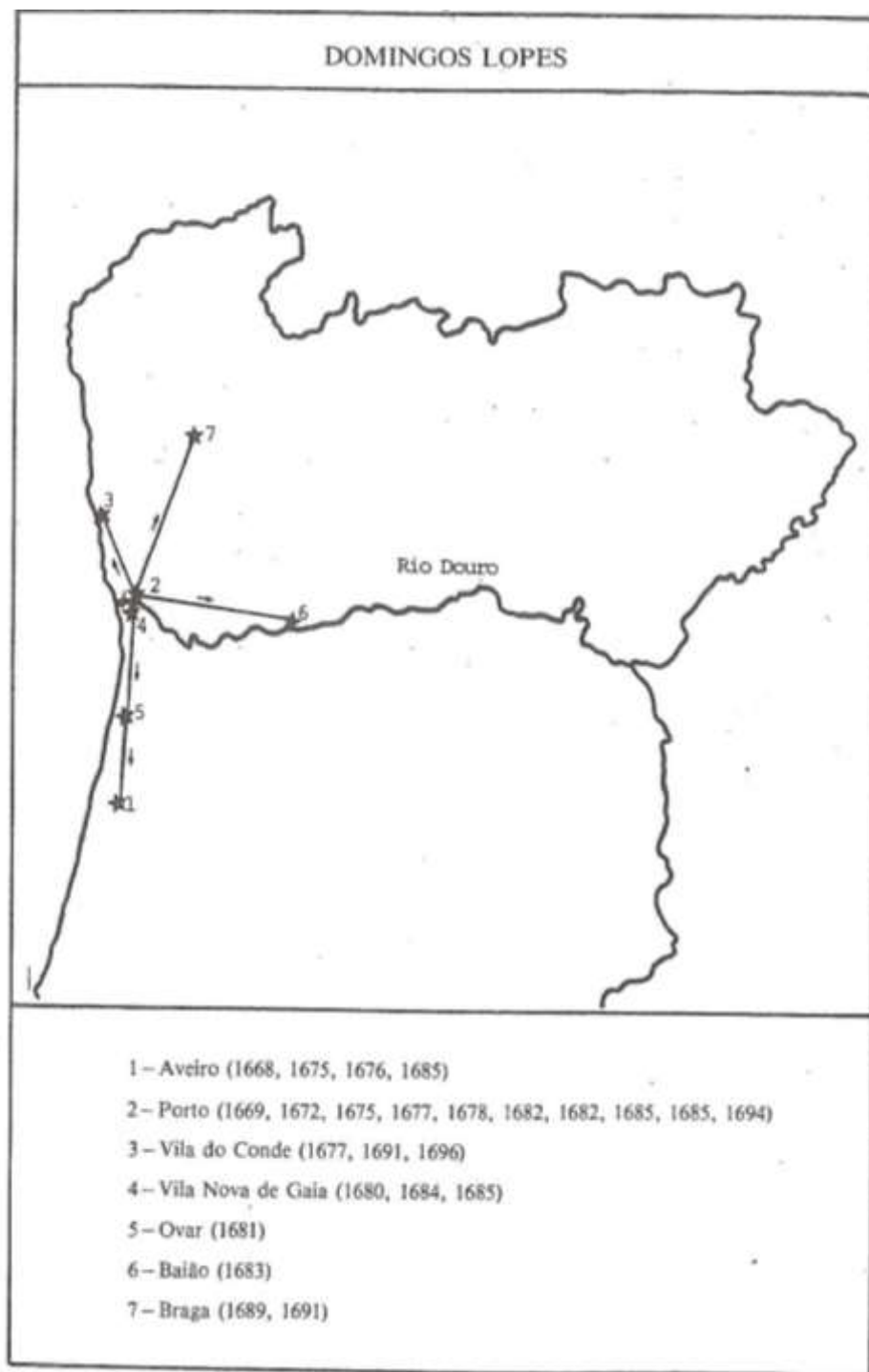


Imagem 309 – Mapa da localização das empreitadas de Domingos Lopes⁷³⁷.

⁷³⁷ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca: ...*, p. 122.

DOMINGOS LOPES		
DATA	LOCALIDADE	OBRA
1668 – 25 de Janeiro	Aveiro	Retábulo da capela de Jesus
1669 – 13 de Maio 12 de Junho 28 de Junho	Porto	Retábulo (painel) da sacristia da Santa Casa da Misericórdia
1672 – 17 de Fevereiro	Porto	Ferro da igreja do convento de Santo Elói
1675 – 31 de Julho	Aveiro	Obra do coro do convento de S. Domingos
1675 – 4 de Dezembro	Porto	Obra de carpintaria no palácio do Bispo
1676 – 22 de Outubro	Aveiro	Grades e dois púlpitos para a igreja do convento de S. Domingos
1677 – 3 de Fevereiro	Vila do Conde	Obra na igreja de Azurara
1677 – 19 de Julho	Porto	Quatro varandas do claustro do convento de Santo Elói
1678 – 12 de Maio	Porto	Obra do sepulcro da Sé
1680 – 27 de Setembro	Vila Nova de Gaia	Obra do cadeiral do convento de Corpus Christi
1681 – 4 de Julho	Ovar	Retábulo mor da igreja de Ovar
1682 – 20 de Janeiro	Porto	Retábulos da Sé do Porto
1682 – 30 de Dezembro	Porto	Retábulos da Sé do Porto
1683 – 30 de Junho	Baião	Retábulo mor da igreja de S. João de Ovil
1684 – 5 de Fevereiro	Vila Nova de Gaia	Retábulo da capela de Nossa Senhora do Amparo da igreja do mosteiro da Serra do Pilar
1685 – 20 de Fevereiro	Vila Nova de Gaia	Ferro do coro do mosteiro de Corpus Christi
1685 – 15 de Maio	Porto	Caixa do órgão do convento de Santo Elói
1685 – 2 de Agosto	Porto	Retábulo mor da igreja do convento de Santo Elói
1685 – 2 de Novembro	Aveiro	Obra do ferro da igreja do mosteiro de Jesus
1689 – 8 de Setembro	Braga	Retábulo mor da igreja de S. Vitor
1691 – 21 de Setembro	Braga	Tribuna e alterações no retábulo mor da igreja de S. Vitor
1691 – 8 de Novembro	Vila do Conde	Retábulo e outra talha da capela de S. João Baptista da igreja do convento de Santa Clara
1694 – 9 de Fevereiro	Porto	Retábulo mor da igreja de Nossa Senhora da Vitória
1696 – 11 de Março	Vila do Conde	Obra da armação e ferro do coro do convento de Santa Clara

Imagem 310 – Tabela das empreitadas de Domingos Lopes do Porto, ordenadas cronologicamente⁷³⁸.⁷³⁸ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca: ...*, pp. 119-121.

Tabela 2 – Tabela baseada na referência do nome deste artista em documentos oficiais, avançados na tese de doutoramento de Sílvia Ferreira⁷³⁹.

Domingos Lopes (de Lisboa)	
1671 - 6 de Abril	Adere à irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque
1676 – 9 de Março	Retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Cós
1676 – 16 de Agosto	Tem como fiadores: o pintor de têmpera André de Matos e o marceneiro Manuel Ferreira
1677 – 30 de Maio	Retábulo para a capela-mor da igreja do convento de S. Bernardo de Portalegre
1678 – 20 de Fevereiro	Adere à irmandade de Nosso Senhor dos Passos da Graça
1693 – 23 de Fevereiro	É referido o seu nome como autor do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova em Coimbra



Imagem 311 – Retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova (na imagem as esculturas de S. Francisco e de Santa Clara foram retiradas)⁷⁴⁰.

⁷³⁹ FERREIRA, S. M. (2009). *A Talha Barroca de Lisboa... Volume II...*, pp.497- 498.

⁷⁴⁰ Foto de 2015 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.



Imagem 312 - Retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Cós, em Alcobaça (Leiria), datado de 1676 e da autoria de Domingos Lopes⁷⁴¹.

⁷⁴¹ S.I.P.A., s.d. Mosteiro de Santa Maria de Cós / Igreja de Santa Maria de Cós. [Online] Available at: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=IPA.00003313 [Acedido em 2 Novembro 2015].

Documento 1 - ANTT, *Conselho da Fazenda*, “Obras no convento de Santa Clara”, L.º 182, fl. 211⁷⁴².

“Treslado do termo seguinte que mandou fazer o Reverendo Padre Frei Antonio da Persiuncula commesario das obras do novo convento de santa Clara sobre o assentamento do retabolo da capella mor da ditto igreja

Aos dezassete dias do mez de Dezembro de seiscentos e noventa e três anos neste real convento de Santa Clara em a sella do Reverendo Padre commissario das ditas obras ahj por elle foi mandado fazer a mim escrivão o termo seguinte que vem a ser, que porquanto o retabolo da capella mor estava assentado e lhe faltavam sette pesas a saber trez paineis na forma dos outros que estavam assentados e quatro no trono dous por banda e acabar as portas guarnecelas e pregalas com suas machofemias e cavadas pelas costas e pregar as fixaduras e faltando alguma couza de perfeicam na ditto obra que seja correspondente á traça por estar presente o mestre della Domingos Lopes e se queria abzentar para sua caza que tem na cidade do Porto por elle foi ditto que elle deixava em seu nome para fazer a obra asima referida a Manuel Moreira oficial de intalhador que asestio na manufactura do ditto retabolo (...)

Surgiram dúvidas sobre se o retábulo feito por Domingos Lopes caberia na capela-mor desenhada por Mateus do Couto

“Treslado do auto que mandou fazer o Reverendo Padre Frei Antonio da Persiuncula commisario das obras do novo convento de santa Clara seguinte,

“O mestre de pedraria destas obras Manoel Fernandes Sugeiro e ao de carpintaria Elias Alveres, e ao capitão Domingos Lopes Arquitecto e mestre que fes o retabolo para a capella mor morador na cidade do Porto, e a João Pereira outrossim mestre arquitecto morador no Coutto de Landim, que he o que fes o retabolo do mosteiro de Sam Jorge e outros muitos nesta comarqua de Coimbra...” fl. 213

⁷⁴² Transcrição gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.



Imagem 313 – Retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Vitória no Porto⁷⁴³.



Imagem 314 - Retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Vitória no Porto⁷⁴⁴.

⁷⁴³ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁴⁴ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 315 - Retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Vitória no Porto⁷⁴⁵.



Imagem 316 - Retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Vitória no Porto⁷⁴⁶.

⁷⁴⁵ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁴⁶ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 317 – Retábulo da capela de Nossa Senhora do Amparo na igreja do mosteiro da Serra do Pilar, em Vila Nova de Gaia⁷⁴⁷.



Imagem 318 - Retábulo da capela de Nossa Senhora do Amparo na igreja do mosteiro da Serra do Pilar, em Vila Nova de Gaia⁷⁴⁸.

⁷⁴⁷ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁴⁸ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 319 - Retábulo da capela de Nossa Senhora do Amparo na igreja do mosteiro da Serra do Pilar, em Vila Nova de Gaia⁷⁴⁹.



Imagem 320 - Retábulo da capela de Nossa Senhora do Amparo na igreja do mosteiro da Serra do Pilar, em Vila Nova de Gaia⁷⁵⁰.

⁷⁴⁹ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁵⁰ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 321 – Retábulo-mor da igreja de S. Vítor em Braga⁷⁵¹.



Imagem 322 - Retábulo-mor da igreja de S. Vítor em Braga⁷⁵².

⁷⁵¹ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁵² Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 323 - Retábulo-mor da igreja de S. Vítor em Braga⁷⁵³.



Imagem 324 - Retábulo-mor da igreja de S. Vítor em Braga⁷⁵⁴.

⁷⁵³ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁵⁴ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 325 - Retábulo-mor da igreja de S. Vítor em Braga⁷⁵⁵.



Imagem 326 - Retábulo-mor da igreja de S. Vítor em Braga⁷⁵⁶.

⁷⁵⁵ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁵⁶ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 327 - Retábulo-mor da igreja de S. Vítor em Braga⁷⁵⁷.



Imagem 328 - Retábulo-mor da igreja de S. Vítor em Braga⁷⁵⁸.

⁷⁵⁷ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁵⁸ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 329 - Retábulo-mor da igreja de S. Vítor em Braga⁷⁵⁹.



Imagem 330 - Retábulo-mor da igreja de S. Vítor em Braga⁷⁶⁰.

⁷⁵⁹ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁶⁰ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 331 – Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Cós, em Alcobaça⁷⁶¹.



Imagem 332 - Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Cós, em Alcobaça⁷⁶².

⁷⁶¹ Foto de 2008 gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.

⁷⁶² Foto de 2008 gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.



Imagem 333 - Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Cós, em Alcobaça⁷⁶³.



Imagem 334 - Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Cós, em Alcobaça⁷⁶⁴.

⁷⁶³ Foto de 2008 gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.

⁷⁶⁴ Foto de 2008 gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.



Imagem 335 - Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Cós, em Alcobaça⁷⁶⁵.



Imagem 336 - Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Cós, em Alcobaça⁷⁶⁶.

⁷⁶⁵ Foto de 2008 gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.

⁷⁶⁶ Foto de 2008 gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.



Imagem 337 - Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Cós, em Alcobaça⁷⁶⁷.



Imagem 338 - Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Cós, em Alcobaça⁷⁶⁸.

⁷⁶⁷ Foto de 2008 gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.

⁷⁶⁸ Foto de 2008 gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.



Imagem 339 - Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Cós, em Alcobaça⁷⁶⁹.



Imagem 340 - Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Cós, em Alcobaça⁷⁷⁰.

⁷⁶⁹ Foto de 2008 gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.

⁷⁷⁰ Foto de 2008 gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.



Imagem 341 - Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Cós, em Alcobaça⁷⁷¹.

⁷⁷¹ Foto de 2008 gentilmente cedida por Sílvia Ferreira.

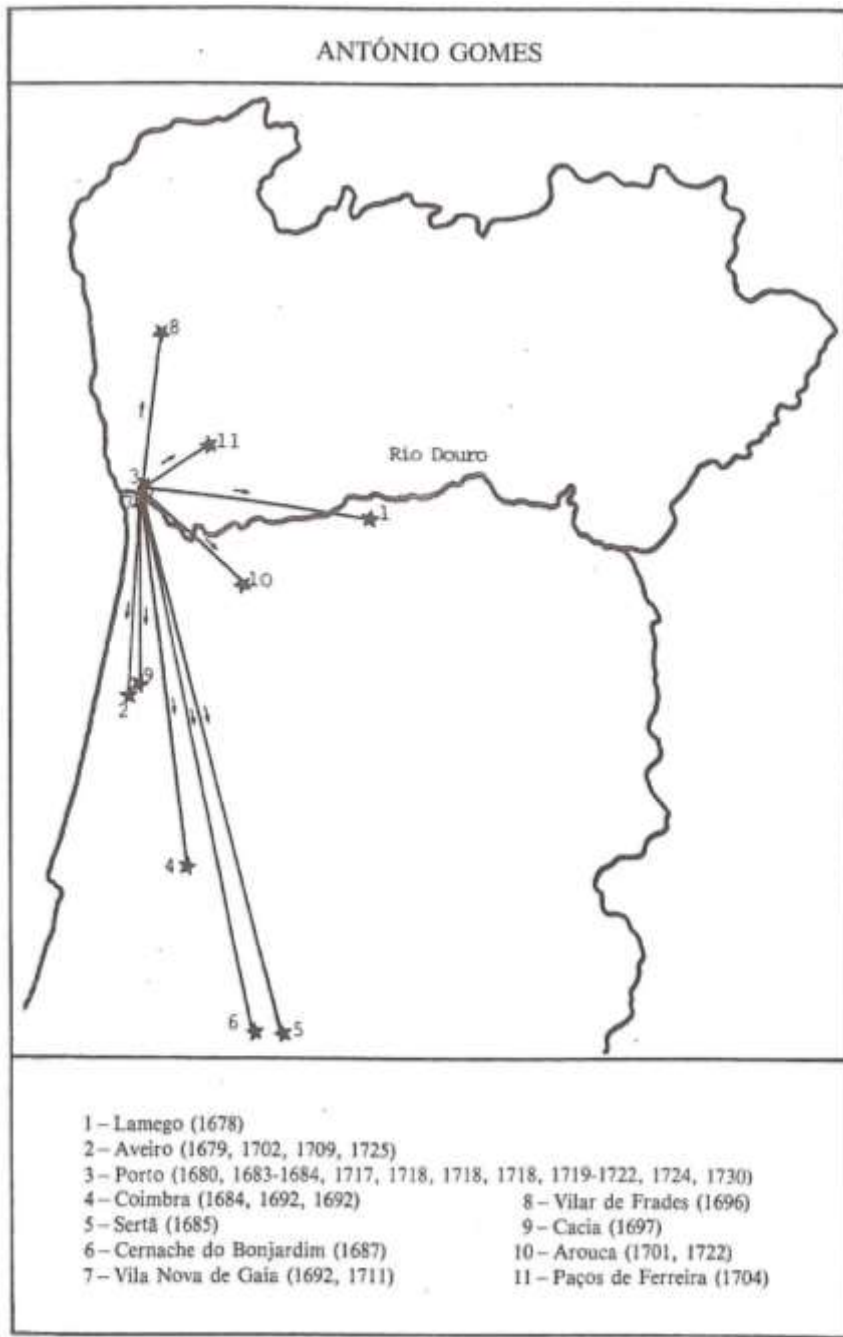


Imagem 342 – Mapa da localização das empreitadas de António Gomes⁷⁷².

⁷⁷² ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca: ...*, p. 126.

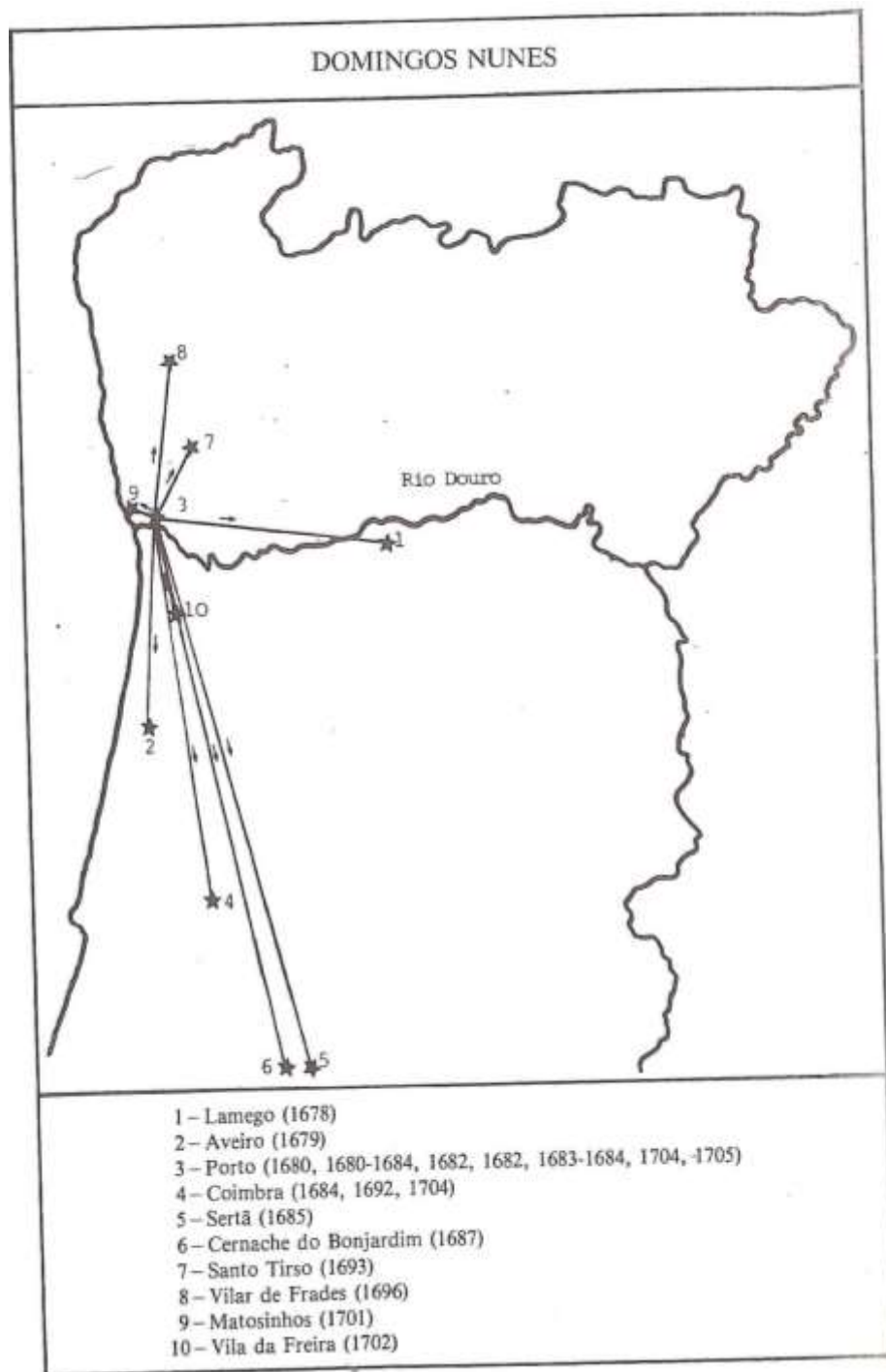


Imagem 343 - Mapa da localização das empreitadas de Domingos Nunes⁷⁷³.

⁷⁷³ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca: ...*, p. 129.

Tabela 3 - Tabela de comparação entre as obras de António Gomes e Domingos Nunes baseadas nas tabelas providenciadas por Natália Marinho Ferreira Alves⁷⁷⁴:

António Gomes	Domingos Nunes
1678, 19 de Dezembro - Obra do sepulcro da <u>Sé de Lamego</u>	1678, 19 de Dezembro - Obra do sepulcro da <u>Sé de Lamego</u>
1679, 16 de Dezembro - Retábulo mor da <u>igreja do convento de Santo António (Aveiro)</u>	1679, 16 de Dezembro - Retábulo mor da <u>igreja do convento de Santo António (Aveiro)</u>
1680, 15 de Junho - Retábulo mor da <u>igreja do colégio de Nossa Senhora da Graça (Porto)</u>	1680, 15 de Junho - Retábulo mor da <u>igreja do colégio de Nossa Senhora da Graça (Porto)</u>
	1680-1684 - Talha diversa para a <u>Congregação do Oratório (Porto)</u>
	1682, 19 de Janeiro - Retábulos (seis) da <u>Sé do Porto</u>
	1682, 30 de Dezembro - Retábulos (dois) da <u>Sé do Porto</u>
1683-1684 - Retábulo e forro da capela mor da <u>igreja da Venerável Ordem Terceira de S.Francisco (Porto)</u>	1683-1684 - Retábulo e forro da capela mor da <u>igreja da Venerável Ordem Terceira de S.Francisco (Porto)</u>
1684, 26 de Julho - Retábulo mor da <u>igreja do colégio de S.Bento (Coimbra)</u>	1684, 26 de Julho - Retábulo mor da <u>igreja do colégio de S.Bento (Coimbra)</u>
1685, 1 de Agosto - Retábulo, tribuna e trono da capela mor da <u>igreja matriz (Sertã)</u>	1685, 1 de Agosto - Retábulo, tribuna e trono da capela mor da <u>igreja matriz (Sertã)</u>
1687, 13 de Fevereiro - Retábulo, tribuna e sacrário da <u>igreja matriz (Cernache do Bonjardim)</u>	1687, 13 de Fevereiro - Retábulo, tribuna e sacrário da <u>igreja matriz (Cernache do Bonjardim)</u>
1692, 2 de Abril (antes de) - Obra de talha para a <u>Sé (Coimbra)</u>	
1692, 2 de Abril - Obra de talha da capela mor da <u>igreja do mosteiro da Serra do Pilar (Vila Nova de Gaia)</u>	
1692, 28 de Outubro - Retábulos laterais e colaterais da <u>igreja do mosteiro de Santa Clara (Coimbra)</u>	1692, 28 de Outubro - Retábulos laterais e colaterais da <u>igreja do mosteiro de Santa Clara (Coimbra)</u>
	1693, 2 de Maio - Grades do coro e um oratório do <u>mosteiro de Santo Tirso (Santo Tirso)</u>
1696, 7 de Agosto - Retábulo e tribuna da <u>igreja do convento de Vilar de Frades (Vilar de Frades)</u>	1696, 7 de Agosto - Retábulo e tribuna da <u>igreja do convento de Vilar de Frades (Vilar de Frades)</u>
1697, 6 de Agosto - Retábulo mor da <u>igreja de Cacia (Aveiro)</u>	
1701, 28 de Fevereiro - Retábulo e tribuna da capela mor da <u>igreja do convento de Arouca (Arouca)</u>	
	1701, 3 de Setembro - Retábulo mor da <u>igreja de Leça da Palmeira (Matosinhos)</u>
1702, 12 de Outubro - Retábulo e outra	

⁷⁷⁴ ALVES, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca...*pp. 123-129.

talha da capela de Jesus do <u>convento de S. Domingos</u> (Aveiro)	
	1702, 3 de Novembro - Retábulos (quatro) para a <u>igreja do convento de Vila da Feira</u> (Santa Maria da Feira)
	1704, 13 de Março - Grades da igreja do <u>mosteiro de Santa Clara-a-Nova</u> (Coimbra)
1704, 17 de Junho - Retábulos colaterais, frontais e frontispícios da <u>igreja de Pena Maior</u> (Paços de Ferreira)	
	1704, 2 de Setembro - Obra do coro (e outra talha) na <u>igreja do mosteiro de S.Bento da Vitória</u> (Porto)
	1705, 18 de Fevereiro - Retábulo de Nossa Senhora da Nazaré da <u>igreja dos Congregados</u> (Porto)
1709, 17 de Abril - Retábulos mor e colaterais da <u>igreja do convento das Carmelitas Descalças</u> (Aveiro)	
1711, 28 de Março - Talha diversa da capela mor e dois púlpitos da <u>igreja do mosteiro da Serra do Pilar</u> (Vila Nova de Gaia)	
1717, 5 de Agosto - Retábulo e frontal de Nossa Senhora da Conceição da <u>igreja da Venerável Ordem Terceira de S.Francisco</u> (Porto)	
1718, 27 de Fevereiro - Talha da <u>igreja do convento de S.Bento da Avé Maria</u> (Porto)	
1718, 4 de Novembro - Retábulo e frontal de Santa Rosa de Viterbo da <u>igreja da Venerável Ordem Terceira de S.Francisco</u> (Porto)	
1718, 9 de Novembro - Talha da capela de Nossa Senhora da Conceição ou da “Árvore de Jessé” da <u>igreja do convento de S.Francisco</u> (Porto)	
1719-1722 - Retábulo e credências da <u>capela do Hospital do Espírito Santo de Miragaia</u> (Porto)	
1722, 8 de Fevereiro - Talha do coro e cadeiral do <u>convento de Arouca</u> (Arouca)	
1724, 7 de Setembro - Retábulo, tribuna, sacrário e banquetas da capela mor da <u>igreja de Miragaia</u> (Porto)	
1725, 7 e 19 de Fevereiro - Talha da capela mor da <u>igreja do mosteiro de Jesus</u> (Aveiro)	
1730, 6 de Outubro - Retábulos (quatro) da <u>igreja da Venerável Ordem Terceira de S.Domingos</u> (Porto)	



Imagem 344 – Conjunto retabular da nave da igreja de Santa Clara-a-Nova executado por António Gomes e Domingos Nunes em 1692⁷⁷⁵.



Imagem 345 – Retábulo-mor da igreja de Leça da Palmeira, em Matosinhos, de 1701, encomendado a Domingos Nunes⁷⁷⁶.

⁷⁷⁵ Foto de 2014 cedida por Anabela Maria R. A. Carvalho.

⁷⁷⁶ Foto de autor de 2015.



Imagem 346 – Retábulo-mor da igreja de Leça da Palmeira, em Matosinhos, de 1701, encomendado a Domingos Nunes⁷⁷⁷.



Imagem 347 - Retábulos colaterais, frontais e frontispícios da igreja de Pena Maior, em Paços de Ferreira, de 1704, encomendado a António Gomes⁷⁷⁸.

⁷⁷⁷ Foto de autor de 2015.

⁷⁷⁸ Foto de autor de 2015.



Imagem 348 - Espaldares do cadeiral do coro da igreja do mosteiro de S. Bento da Vitória, de 1704, contratados a Domingos Nunes⁷⁷⁹.



Imagem 349 - Espaldares do cadeiral do coro da igreja do mosteiro de S. Bento da Vitória, de 1704, contratados a Domingos Nunes⁷⁸⁰.

⁷⁷⁹ SMITH, R. C. (1968). *Cadeiras de Portugal*. ..., p. 58.

⁷⁸⁰ SMITH, R. C. (1968). *Cadeiras de Portugal*. ..., p. 59.



Imagem 350 - Espaldares do cadeiral do coro da igreja do mosteiro de S. Bento da Vitória, de 1704, contratados a Domingos Nunes⁷⁸¹.



Imagem 351 - Espaldares do cadeiral do coro da igreja do mosteiro de S. Bento da Vitória, de 1704, contratados a Domingos Nunes⁷⁸².

⁷⁸¹ SMITH, R. C. (1968). *Cadeirais de Portugal*. ..., p. 60.

⁷⁸² SMITH, R. C. (1968). *Cadeirais de Portugal*. ..., p. 61.



Imagem 352 – Painel figurativo de *São Bento nas silvas*, do espaldar do cadeiral do coro da igreja do mosteiro de S. Bento da Vitória, de 1704, contratados a Domingos Nunes⁷⁸³.



Imagem 353 – Retábulo-mor da igreja de Miragaia, com contratos assinados em 1719-1722 e 1724 com António Gomes⁷⁸⁴.

⁷⁸³ SMITH, R. C. (1968). *Cadeiras de Portugal*. ..., p. 62.

⁷⁸⁴ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 354 – Painel de relevo no lado do evangelho do retábulo-mor da igreja de Miragaia, com contratos assinados em 1719-1722 e 1724 com António Gomes⁷⁸⁵.



Imagem 355 - Painel de relevo no lado do evangelho do retábulo-mor da igreja de Miragaia, com contratos assinados em 1719-1722 e 1724 com António Gomes⁷⁸⁶.



Imagem 356 - Painel de relevo no lado do evangelho do retábulo-mor da igreja de Miragaia, com contratos assinados em 1719-1722 e 1724 com António Gomes⁷⁸⁷.

⁷⁸⁵ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁸⁶ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁸⁷ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 357 - Painel de relevo no lado do evangelho do retábulo-mor da igreja de Miragaia, com contratos assinados em 1719-1722 e 1724 com António Gomes⁷⁸⁸.



Imagem 358 - Painel de relevo no lado do evangelho do retábulo-mor da igreja de Miragaia, com contratos assinados em 1719-1722 e 1724 com António Gomes⁷⁸⁹.

⁷⁸⁸ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁸⁹ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 359 - Painele de relevo no lado da epístola do retábulo-mor da igreja de Miragaia, com contratos assinados em 1719-1722 e 1724 com António Gomes⁷⁹⁰.



Imagem 360 - Painele de relevo no lado da epístola do retábulo-mor da igreja de Miragaia, com contratos assinados em 1719-1722 e 1724 com António Gomes⁷⁹¹.



Imagem 361 - Painele de relevo no lado da epístola do retábulo-mor da igreja de Miragaia, com contratos assinados em 1719-1722 e 1724 com António Gomes⁷⁹².

⁷⁹⁰ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁹¹ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁹² Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 362 - Painel de relevo no lado da epístola do retábulo-mor da igreja de Miragaia, com contratos assinados em 1719-1722 e 1724 com António Gomes⁷⁹³.



Imagem 363 - Painel de relevo no lado da epístola do retábulo-mor da igreja de Miragaia, com contratos assinados em 1719-1722 e 1724 com António Gomes⁷⁹⁴.

⁷⁹³ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁹⁴ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 364 – Retábulo-mor da igreja do mosteiro de Jesus em Aveiro, de 1725, da autoria de António Gomes⁷⁹⁵.



Imagem 365 – Painel do lado do evangelho no retábulo-mor da igreja do mosteiro de Jesus em Aveiro, de 1725, da autoria de António Gomes⁷⁹⁶.

⁷⁹⁵ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁹⁶ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 366 - Painel do lado do evangelho no retábulo-mor da igreja do mosteiro de Jesus em Aveiro, de 1725, da autoria de António Gomes⁷⁹⁷.



Imagem 367 - Painel do lado do evangelho no retábulo-mor da igreja do mosteiro de Jesus em Aveiro, de 1725, da autoria de António Gomes⁷⁹⁸.

⁷⁹⁷ Foto de 2015 da minha autoria.

⁷⁹⁸ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 368 - Painel do lado da epístola no retábulo-mor da igreja do mosteiro de Jesus em Aveiro, de 1725, da autoria de António Gomes⁷⁹⁹.



Imagem 369 - Painel do lado da epístola no retábulo-mor da igreja do mosteiro de Jesus em Aveiro, de 1725, da autoria de António Gomes⁸⁰⁰.

⁷⁹⁹ Foto de 2015 da minha autoria.

⁸⁰⁰ Foto de 2015 da minha autoria.



Imagem 370 - Paineis do lado da epístola no retábulo-mor da igreja do mosteiro de Jesus em Aveiro, de 1725, da autoria de António Gomes⁸⁰¹.

⁸⁰¹ Foto de 2015 da minha autoria.