



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Mariana Martins Gaspar

FREI CIPRIANO DA CRUZ (1646-1716)

“O BOM OFFICIAL DE FAZER SANCTOS”

À OBRA DO ESCULTOR BRACARENSE NO CONTEXTO DA
ARTE PORTUGUESA DOS SÉCULOS XVII E XVIII

Dissertação de Mestrado em Arte e Património, orientada pela Professora Doutora
Sandra Costa Saldanha, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus,
Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Outubro de 2023

FACULDADE DE LETRAS

FREI CIPRIANO DA CRUZ (1646-1716), O “BOM OFFICIAL DE FAZER SANCTOS”

A OBRA DO ESCULTOR BRACARENSE NO CONTEXTO DA ARTE PORTUGUESA DOS SÉCULOS XVII E XVIII

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	Frei Cipriano da Cruz (1676-1716), o “bom oficial de fazer sanctos”
Subtítulo	A obra do escultor bracarense no contexto da arte portuguesa dos séculos XVII e XVIII
Autor/a	Mariana Martins Gaspar
Orientadora	Sandra Patrícia Antunes Ferreira da Costa Saldanha e Quadros
Júri	Presidente: Joana Filipa da Fonseca Antunes Vogais: 1. Sandra Patrícia Antunes Ferreira da Costa Saldanha e Quadros 2. Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro
Identificação do Curso	2º Ciclo em Arte e Património
Área científica	História da Arte
Data da defesa	31-10-2023
Classificação	19 valores

Agradecimentos

Porque foram várias as pessoas que me acompanharam e fizeram parte do meu percurso académico, quer no âmbito académico da História da Arte, como nas restantes atividades extracurriculares que frequentei, torna-se necessário prestar os devidos agradecimentos.

Começo por agradecer aos meus familiares, nomeadamente e especialmente à minha mãe, pela paciência infinita e pelo apoio, em vários sentidos, que sempre demonstrou, pela companhia que me fez em várias viagens, quer pelo ombro amigo que nunca me negou. Ao meu irmão, Miguel, e à Rute, pelas aventuras e pela companhia, em Braga e na vida.

Não posso também deixar de demonstrar a minha gratidão aos meus amigos, alguns deles colegas da História da Arte, que, de várias formas, me ajudaram a crescer, enquanto pessoa e enquanto aspirante historiadora da arte. Em particular, ao Diogo Lemos, companheiro de viagens e de desesperos, e à Inês Ladeira, amiga e “Mondeguina de mestrado”, pela amizade, pela ajuda, pela paciência na troca de ideias, de hipóteses e de teorias, e, acima de tudo, pelo grau de exigência, perspicácia e neutralidade com que o fizeram. Finalmente, às FANS - Tuna Feminina da Universidade de Coimbra, pelas lindas noites e pelos lindos sonhos que partilhamos e criamos juntas.

Um voto de agradecimento às Professoras de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Professora Doutora Sandra Costa Saldanha, Professora Doutora Luísa Trindade, Professora Doutora Joana Antunes, Professora Doutora Joana Brites – uma verdadeira frente feminina, por me apresentarem, a mim e aos meus colegas, ao mundo fascinante da História da Arte, nos estimularem a observação do mundo à nossa volta e nos incutem a necessidade de sempre querer conhecer e saber mais.

Deixo um especial agradecimento, mais uma vez, à Professora Doutora Sandra Costa Saldanha, orientadora da minha dissertação de mestrado, e de outros projetos, pelos conselhos, pela ajuda e acompanhamento, pela exigência, pelos muitos ensinamentos e, sobretudo, por me ter apresentado, verdadeiramente, o mundo da investigação em História da Arte e à sua componente prática, através dos projetos de investigação onde me recebeu e nos quais me continuará a ensinar.

A natureza deste trabalho exigiu o contacto direto com esculturas especialmente dispersas, muitas vezes “guardadas” em espaços não acessíveis ao público geral, pelo que gostaria, também, de deixar uma nota de agradecimento às pessoas que me “abriram portas”: a Virgínia Mendes, da capela de São Simão, na localidade de Boiça e ao senhor Arnaldo da Silva, à dona Maria Fernanda Marques Inácio e ao senhor sacristão Vítor Ribeiro, da localidade de São Paio de Gramaços. Por fim, aos técnicos do Arquivo Distrital de Braga – Universidade do Minho, do Arquivo Distrital do Porto e do Arquivo da Universidade de Coimbra, pela ajuda e apoio inestimável na localização de documentação, frequentemente mal referenciada ou

desatualizada na bibliografia, e que me permitiram atualizar e consultar fontes fundamentais para a concretização desta dissertação.

RESUMO

Frei Cipriano da Cruz (1646-1716), “o bom oficial de fazer sanctos”: a obra do escultor bracarense no contexto da arte portuguesa dos séculos XVII e XVIII.

Até à Reforma ocorrida na sequência do Concílio de Trento (1545-1563), os mosteiros beneditinos atravessaram um período de assinalável declínio, motivando a crescente necessidade de uma reforma monástica no seio da Ordem de São Bento. Visando exaltar a devoção e reafirmar os costumes da vida católica, foram promovidas relevantes campanhas artísticas nos mosteiros beneditinos. Nesse quadro de renovação, a escultura revelou-se particularmente eficaz, assumindo uma importância crescente no enriquecimento dos espaços litúrgicos, assim como na promoção do culto dos santos e de figuras cimeiras, sobretudo, da Ordem de São Bento. Frei Cipriano da Cruz, escultor bracarense e monge beneditino, desempenhou, neste contexto, um papel significativo, intervindo, a partir do seu ingresso na Congregação de São Bento (1676), em vários complexos monásticos. Autor de um assinalável conjunto de esculturas, que vieram alterar, significativamente, o discurso iconográfico e plástico desses espaços, acabariam por se converter em modelos de referência na obra de outros artistas.

Neste sentido, a presente dissertação tem como principal objetivo a apresentação e análise das diversas intervenções de Frei Cipriano da Cruz no Mosteiro de São Martinho de Tibães, no Colégio de São Bento de Coimbra e no Mosteiro de Santo Tirso, inserindo-as no contexto da reforma católica e, mais especificamente, da reforma beneditina. Com obra documentada noutros contextos, realizou para a Universidade de Coimbra duas esculturas que se afastam da iconografia e discursos beneditinos, e que, por isso, constituem trabalhos singulares no quadro da sua atividade.

Procuraremos, paralelamente, traçar o percurso de vida do escultor, visando aportar, a partir de pistas recolhidas de fontes primárias, mas também da análise das próprias obras, novos contributos acerca da sua formação e atividade anterior à tomada do hábito beneditino.

Palavras-chave: Frei Cipriano da Cruz | Escultura | Barroco Português | Reforma Católica | Ordem de São Bento

ABSTRACT

Lay Brother Cipriano da Cruz (1646-1716), “o bom official de fazer sanctos”: the artistic work of the sculptor from Braga in the context of Portuguese art from the 17th and 18th centuries.

Until the reformation following the Council of Trent (1545-1563), benedictine monasteries went through a period of marked decline, prompting a growing need for monastic reform within the Order of St. Benedict. In order to exalt devotion and reaffirm the customs of Catholic life, a series of artistic interventions were launched in the Benedictine monasteries. Within this framework of renewal, sculpture proved to be particularly effective, assuming a growing importance in enriching liturgical spaces, as well as in promoting the cult of saints and emblematic personalities (preferably of the Order of St. Benedict). Friar Cipriano da Cruz, a sculptor from Braga and a Benedictine monk, played a significant role in this context, intervening in various monastic complexes from the time he joined the Congregation of St. Benedict (1676). The author of a significant number of sculptures that completely changed the iconographic and plastic discourse of these spaces, they would end up becoming reference models in the work of other artists.

That being said, the main aim of this dissertation is to present and analyze Friar Cipriano da Cruz's various interventions in the Monastery of São Martinho de Tibães, the College of São Bento in Coimbra and the Monastery of Santo Tirso, placing them in the context of the Catholic reform and, more specifically, the Benedictine reform. His work has also been documented in other contexts, namely at the University of Coimbra, where he made two sculptures that depart from Benedictine iconography and discourse, and which therefore constitute unique works within his oeuvre. Alongside this, we will try to trace the sculptor's life path, trying to uncover, from the clues given to us by the documentation and through the analysis of his own works, new contributions about his training and activity prior to taking the Benedictine habit.

Keywords: Friar Cipriano da Cruz | Sculpture | Portuguese Baroque | Catholic Reform | Order of Saint Benedict

ÍNDICE

Agradecimentos

Resumo

Abstract

Introdução 1

1. Da decadência moral à emoção religiosa

1.1. Reforma monástica beneditina e as novas orientações artísticas 7

2. O escultor

2.1. Dados biográficos..... 15

2.2. Caracterização plástica e formal 19

2.3. Caracterização técnica e material 20

2.4. Influências, modelos plásticos e formais 25

3. A obra

3.1. Atividade inicial

3.1.1. O “bom official de fazer sanctos”: propostas de atribuição de obras escultóricas anteriores à tomada do hábito beneditino 29

3.2. Atividade no contexto da ordem Beneditina 38

3.2.1. A Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães..... 38

3.2.2. A Igreja do Colégio de São Bento de Coimbra..... 54

3.2.3. A Igreja do Mosteiro de Santo Tirso de Riba de Ave 70

3.2.4. Desenho arquitetónico..... 73

3.3. Atividade na Universidade de Coimbra..... 75

3.3.1. A Capela de São Miguel 77

3.3.2. A Escadaria de Minerva 79

Considerações finais 82

Bibliografia 85

Anexos

Documentos.....	96
Tabelas.....	117
Imagens.....	124

Introdução

Frei Cipriano da Cruz, escultor bracarense e, posteriormente, monge beneditino, é autor de uma obra de especial interesse e relevância no panorama da produção artística da segunda metade do século XVII e início do século XVIII. Inserida no contexto da Reforma Católica, as esculturas de Frei Cipriano da Cruz, executadas já sob o controlo das hierarquias superiores e procurando corresponder às novas orientações, constituíram um modelo de referência para a execução de imagens com as mesmas invocações. Neste sentido, a obra do escultor beneditino assume um carácter matricial, não só no seu tempo, mas também em trabalhos posteriores de artistas do século XVIII.

Figura incontornável da arte portuguesa do período Barroco, torna-se imperativo retomar os investimentos e esforços em torno da sua obra. Tarefa dificultada pela persistência historiográfica em torno do século XVIII, é notória a incidência dos estudos relativos aos períodos posteriores, entre os reinados de D. João V (1706-1750) e de D. José I (1750-1777). No que se refere ao conhecimento das práticas artísticas coevas, como círculos de influências, atividade escultórica em Braga no século XVII, assim como oficinas que, potencialmente, possam enquadrar a formação do artista, mas também os modelos e fontes de inspiração da sua obra, a produção historiográfica parece restringir-se a artigos pontuais¹ e, frequentemente, sem relação direta com o nosso objeto de estudo. Neste sentido, a abordagem biográfica ao artista e o conhecimento da sua atividade no período que antecede a tomada do hábito beneditino assenta em informação ainda muito lacunar, à qual pretendemos, com este trabalho, contribuir com novos dados de investigação.

Após o ingresso na Ordem, em 1676, a obra de Frei Cipriano da Cruz e o seu percurso como escultor encontram-se relativamente bem documentados, sobretudo, graças aos contributos aportados por Robert Smith na obra *Frei Cipriano da Cruz, escultor de Tibães: elementos para o estudo do Barroco em Portugal*,² onde o escultor é revelado e onde são apresentados os primeiros dados acerca da sua vida e obra. No entanto, tratando-se de um trabalho publicado em 1968, este encontra-se desatualizado e ultrapassado do ponto de vista historiográfico. São igualmente fundamentais os contributos de Agnès Le Gac e Ana Alcoforado³, no catálogo da exposição consagrada à obra de Frei Cipriano da Cruz em Coimbra, que nos foi útil no trabalho que as autoras desenvolveram na localização de obras e no aprofundamento da análise material, mas lacunar do ponto de vista da abordagem em história da arte. Destacamos ainda o mais recente estudo que aborda Frei Cipriano da Cruz, da autoria

¹ Como por exemplo: Saldanha, Sandra Costa – *De “singular idea, e engenho”. Novos dados sobre o escultor setecentista Jacinto Vieira*. Revista Museu, IV série, n.º 21, 2014. Pp.43-60; Afonso, José Ferrão - *Notícias sobre a Igreja da Misericórdia de Esposende, entre os finais do século XVI e os finais do século XVIII*. ECR. Estudos de Conservação e Restauro. Porto: Universidade Católica Portuguesa-CITAR, n.º 5, 2013. Pp.77-106.

² Smith, Robert C. – *Frei Cipriano da Cruz, escultor de Tibães: elementos para o estudo do Barroco em Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1968.

³ Le Gac, Agnès – *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*. Coimbra: [s.n.], D. L. 2003.

de Aurélio de Oliveira,⁴ com maior foco no mosteiro de São Martinho de Tibães, mas cuja abordagem do ponto de vista da historiografia artística carece, também, de maior atenção.

No que se refere à contextualização da reforma católica em curso, destacamos os trabalhos de José Pedro Paiva (*A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal: novos problemas, novas perspetivas*), de Manuel Joaquim Moreira da Rocha (*Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais*), assim como as diversas entradas sobre o tema no segundo volume da *História Religiosa de Portugal*.⁵ Quanto à abordagem em torno da produção artística na cidade de Braga, destacamos os artigos de Vítor Serrão, sobre Gonçalo Rodrigues (*O escultor maneirista Gonçalo Rodrigues e a sua actividade no Norte de Portugal*), de Ricardo Nunes da Silva (*Mobilidade artística e transferência de conhecimentos na arquitetura tardo-gótica e os seus reflexos em Portugal no séc. XV e nas primeiras décadas do século XVI*), de Natália Marinho Ferreira Alves (*A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII*) e ainda de Carla Alexandra Gonçalves (*A oficina de João de Ruão: os escultores, a relação oficial e a gestão do trabalho*), com avanços fundamentais para a compreensão do processo de formação e ensino dos escultores no período em estudo. Relativamente à Ordem de São Bento, constituem contributos de referência os trabalhos de Geraldo Coelho Dias,⁶ em torno da comunidade beneditina em Portugal e a do Mosteiro de São Martinho de Tibães, em particular, assim como os de Ana Goy (*La influencia de la reforma benedictina en la renovación de las fábricas de los monasterios gallegos*) e Ernesto Zaragoza y Pascoal (*La Congregación Benedictina observante de Valladolid y la Reforma de los Monasterios Benedictinos Portugueses: 1390-1590*), essenciais para um melhor confronto com as reformas impostas na Congregação Beneditina de Espanha, cujos monges vieram auxiliar a reforma nos mosteiros portugueses.

Face ao exposto, o contacto com a obra do escultor, aliado à crescente consciência de falta de investimento científico em torno do mesmo (cristalizado, como vimos, na obra de Robert Smith, de 1968), motivaram a vontade de desenvolver esta dissertação de mestrado. Decorrente de um profundo fascínio pela sua obra, o interesse pela figura de Frei Cipriano da Cruz foi ainda especialmente ampliado no decorrer dos trabalhos do projeto atualmente em

⁴ Oliveira, Aurélio de - *Itinerários do Barroco beneditino. A abadia de Tibães: trajectória arquitetónica e decorativa de seiscentos*. Maia: Edições ISMAI - Centro de Publicações do Instituto da Maia; CEDTUR - Centro de Estudos de Desenvolvimento Turístico, 2019.

⁵ Marques, João Francisco, Gouveia, António Camões. – *As formas e os sentidos*. Em *História Religiosa de Portugal*, vol. II, (coord. João Francisco Marques, António Camões Gouveia). Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2002; Fernandes, Maria de Lurdes Correia - *Da reforma da igreja à reforma dos cristãos: reformas, pastoral e espiritualidade*. In *História Religiosa de Portugal*, vol. II, (coord. João Francisco Marques, António Camões Gouveia). Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2002.

⁶ Dias, Geraldo J. A. C. – *Liturgia e Arte: diálogo exigente e constante entre os beneditinos*. Porto: Revista da Faculdade de Letras: Ciências e técnicas do Património, 2003, I série, vol. 2, pp.291-310; Dias, Geraldo J. A. C. – *O Mosteiro de Tibães e a reforma dos beneditinos portugueses no séc. XVI*. Porto Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1993; Dias, Geraldo J. A. C. – *Os beneditinos, Tibães e o Barroco: entre o esplendor da arte e a emoção religiosa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003.

curso, em torno das esculturas do Paço das Escolas da Universidade de Coimbra, entre os séculos XVII e XVIII.⁷

Deste modo, após um levantamento e primeiro contacto com a bibliografia existente, procederemos a apuramento exaustivo de fontes primárias, de forma a confirmar a informação apresentada e, sobretudo, com vista a completá-la. Os dados recolhidos serão organizados em cronologias e listagens de obras,⁸ para um mais adequado e facilitado acesso à informação. Além disto, a visita de mosteiros e casas da ordem beneditina, assim como de outros espaços detentores de obras de Frei Cipriano, mostra-se absolutamente essencial, não só para uma eventual indagação de outros locais para onde o escultor beneditino tenha trabalhado, mas também para uma melhor perceção dos espaços e discursos das várias casas da ordem, que terão tido o mosteiro de São Martinho de Tibães e, conseqüentemente, a obra de Frei Cipriano da Cruz, como exemplo matricial.

Não podemos, contudo, deixar de assinalar, alguns obstáculos com que nos confrontámos, especialmente no que se refere à visita de casas beneditinas. Com efeito, foi frequente depararmo-nos com espaços fechados ao público, tornando-se necessário o contacto com diversas entidades, o qual nem sempre foi bem-sucedido. Por outro lado, alia-se o facto destes mosteiros e conventos se encontrarem bastante dispersos, localizados em zonas de difícil comunicação e sem acesso, circunstância que inviabilizou algumas das visitas programadas.

Complexo foi, igualmente, o acesso a algumas fontes primárias. Verificando-se, recorrentemente, casos em que documentação arquivística se encontrava referida de forma incorreta ou desatualizada na bibliografia, a sua localização foi particularmente morosa e apenas possível com o auxílio dos técnicos dos respetivos arquivos. Importa ainda sublinhar que o desaparecimento de grande parte dos fundos documentais seiscentistas, alusivos à Congregação Beneditina, vem amputar informações, certamente, relevantes acerca das intervenções de Frei Cipriano da Cruz nas várias casas da Ordem. Além disto, porque o processo de consulta e pesquisa arquivística é, efetivamente, demorado, aliado ao facto de termos vários núcleos que consideramos importantes a visitar, que também eles se encontram dispersos, consideramos que o tempo que tínhamos inicialmente previsto para o efeito não foi suficiente para, de forma eficiente, consultar a documentação que julgamos ser relevante.

Procurando assegurar o enquadramento da atividade de Frei Cipriano da Cruz no panorama cultural e artístico do seu tempo, é nosso propósito iniciar esta dissertação com

⁷ Iniciado em 2020 com o projeto "Património da Universidade de Coimbra. Esculturas (In)visíveis no Paço das Escolas (séc. XVII e XVIII)". Iniciativa desenvolvida entre julho e novembro de 2020, ao abrigo do Apoio Especial «Verão com Ciência» da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), em colaboração com a Direção Geral do Ensino Superior (DGES), no âmbito do Curso não conferente de grau «Metodologias de Investigação Científica», da Universidade de Coimbra.

⁸ Anexos – Tabelas 1 e 2.

uma abordagem à reforma monástica beneditina, essencial à compreensão das orientações artísticas que sustentam a obra do escultor. Com efeito, enquanto monge beneditino, Frei Cipriano da Cruz trabalhou num contexto muito específico, seguindo um discurso alinhado com as diretrizes da reforma católica, não apenas no que se refere à decência e ao enriquecimento do culto, mas visando, também, educar e despertar a sensibilidade dos fiéis, neste caso, dos monges beneditinos, para os princípios da vida católica e para a sua prática efetiva.⁹ Reforma gerada, como é sabido, nas ideologias protestantes, entre os vários ataques dirigidos à igreja católica, assumem especial importância, no contexto do presente trabalho, as críticas ao estado injurioso de algumas ordens monásticas, no qual a Ordem de São Bento se incluía.¹⁰ Neste sentido, procuraremos, após uma breve apresentação desta conjuntura, compreender o papel da reforma artística, em particular, dos mosteiros beneditinos no decurso da “reforma moral”.¹¹

No tocante à figura de Frei Cipriano da Cruz, apesar dos investimentos atrás mencionados, são ainda várias as questões que carecem de novos investimentos, desde logo em torno do seu percurso, enquanto escultor, anterior à tomada do hábito beneditino, em 1676. A historiografia artística referente a este período encontra-se, como já referimos, num estado bastante lacunar, sendo nosso objetivo empreender um esforço de investigação em torno do momento inicial da sua formação, analisando, designadamente, intervenções artísticas na cidade de Braga durante esse período, de forma a aferir possíveis continuidades. Partindo da informação revelada na sua inquirição *de genere*,¹² onde é referido que Frei Cipriano era já um escultor consolidado e com alguma experiência antes da tomada do hábito, começaremos por procurar localizar obras atribuíveis ao então Manuel de Sousa. Visando compreender a evolução do seu trabalho, mas também as fórmulas e modelos de representação empregues, no confronto com as esculturas realizadas enquanto monge beneditino, pretendemos assim aferir o eventual papel do escultor na construção destes modelos. Deste modo, visando compreender estes anos iniciais da sua atividade artística, procuraremos estabelecer ligações entre Frei Cipriano e outros escultores ativos em Braga

⁹ *O sacrosanto e ecumenico Concilio de Trento em latim e portuguez*. Lisboa: Oficina de Simão Thadeo Ferreira, 1786; *Constituições Synodales do Arcebispado de Braga, Ordenadas no anno de 1639. Pelo illustrissimo senhor Arcebispo D. Sebastião de Matos e Noronha: e mandadas imprimir a primeira vez pelo illustrissimo senhor D. João de Sousa, Acebispo, & Senhor de Braga, Primaz das Espanhas, do Conselho de Sua Magestade, & seu Sumilher da Cortina, &c.* Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes, 1697; Rocha, Manuel Joaquim Moreira da – *Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais*. Revista Museu, IV série, n.º 5, 1996.

¹⁰ Dias, Geraldo J. A. C. – *O Mosteiro de Tibães...*, ob. cit.; Paiva, José Pedro - *A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal: novos problemas, novas perspectivas*. In Gouveia, António Camões, Barbosa, David Sampaio e Paiva, José Pedro (coord.). *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas. Olhares novos*. Universidade Católica: Centro de Estudos de História Religiosa, 2014; Zaragoza y Pascoal, Ernesto - *La Congregación Benedictina observante de Valladolid y la Reforma de los Monasterios Benedictinos Portugueses (1390-1590)*. In *Os Beneditinos na Europa: 1.º Congresso Internacional*. Santo Tirso: Câmara Municipal, 1998.

¹¹ Dias, Geraldo J. A. C. – *Os beneditinos, Tibães e o Barroco...*, ob. cit.

¹² Instrumento necessário à ingressão de um individuo numa ordem religiosa e que consiste, precisamente, na inquirição de diversas testemunhas acerca de aspetos relacionados com a vida do pretendente, com o objetivo de averiguar algum aspeto que torne impeditiva a ingressão nessa mesma ordem (por exemplo, se era cristão velho, se tinha dívidas, se tinha doenças, etc.).

num período similar. Para tal, pretendemos recorrer, a algumas fontes primárias que consideramos essenciais para o conhecimento deste período, nomeadamente a sua inquirição *de genere*,¹³ bem como à preciosa nota biográfica elaborada em 1745 por Frei Marceliano da Ascensão, para a *Chronica do antigo, real e palatino Mosteiro de S. Martinho de Tibães desde a sua 1ª fundação até ao presente com hum catalogo dos Abbades perpetuos, Comendatarios e Abbades Geraes*.¹⁴ Documentação ainda não totalmente explorada e analisada, procuraremos, a partir dos dados fornecidos, aprofundar a atividade de Frei Cipriano da Cruz no período que antecede a sua entrada na Ordem. Análise que resultará, necessariamente, em novas propostas autorais, assume-se igualmente relevante a sistematização prévia dos aspetos plásticos que consideramos definidores da sua obra, a par das técnicas e respetivas características formais.

Após o ingresso na Ordem, em 1676, o percurso de Frei Cipriano da Cruz é já relativamente bem conhecido, graças aos contributos de Frei Marceliano da Ascensão e de Robert Smith, como referido. A partir da *Chronica de Tibães* e da Notícia da igreja do Colégio de São Bento (1758)¹⁵, identifica-se praticamente toda a obra conhecida do escultor, num levantamento que seria complementado, posteriormente, por Agnès Le Gac e Ana Alcoforado, com novos dados sobre a sua atividade em Coimbra.

É, neste sentido, nosso objetivo consolidar, sistematizar e complementar os estudos mencionados, percorrendo os espaços para os quais Frei Cipriano da Cruz terá trabalhado. Não faremos uma abordagem cronológica, mas antes estruturada pelas diferentes casas por onde passou, uma vez que algumas das obras executadas para o Mosteiro de São Martinho de Tibães foram realizados durante um longo período e, frequentemente, entre intervenções para outras casas da ordem. Consideramos, assim, ser mais proveitoso empreender uma leitura integrada de cada conjunto, em vez de abordagens parcelares.

Assim, a abordagem à atividade de Frei Cipriano da Cruz, já enquanto monge, terá início, precisamente, com o Mosteiro de São Martinho de Tibães (em primeiro lugar a igreja, seguida do frontispício exterior e, por fim, a sacristia, nomeadamente as esculturas de terracota que adornam as paredes deste espaço); em segundo lugar, a igreja do Colégio de São Bento de Coimbra, para onde realizou um conjunto de esculturas assinalável; como último núcleo beneditino, apresentaremos o Mosteiro de São Bento, em Santo Triso de Riva de Ave.

Entre os casos mencionados, destacamos de modo particular o conjunto destinado ao Colégio de São Bento de Coimbra, para o qual podemos oferecer novos contributos, nomeadamente, quanto a outros artistas com quem trabalhou nessa empreitada. Além disto, constatamos que o fenómeno de extinção das ordens monásticas, em 1834, afetou

¹³ A.D.B. - U.M. Fundo monástico-conventual. C.S.B., *Inquirições de genere, vita et moribus*, n.º 81.

¹⁴ Ascensão, Frei Marceliano - *Chronica do antigo, real e palatino Mosteiro de S. Martinho de Tibães desde a sua 1ª fundação até ao presente com hum catalogo dos Abbades perpetuos, Comendatarios e Abbades Geraes*. 1745. Anexos – Documento 1.

¹⁵ Anexos – Documento 10.

particularmente este Colégio,¹⁶ em comparação com os restantes núcleos apresentados, conduzindo à dispersão e descontextualização do seu património móvel, incluindo as esculturas realizadas por Frei Cipriano. Assim, para além de um mapeamento e localização dessas obras, consideramos pertinente perceber de que forma a sua descontextualização e, em alguns casos, a sua musealização, afetou a leitura das imagens.¹⁷

No caso da atividade em Santo Tirso de Riba de Ave, alguns autores já fizeram menções superficiais à possibilidade de atribuir algumas esculturas a Frei Cipriano da Cruz, sem que, no entanto, aprofundassem essas atribuições.¹⁸ Domingos de Pinho Brandão,¹⁹ responsável por um importante levantamento de documentação arquivística sobre obras e artistas do Porto, revela contratos e escrituras a partir dos quais consideramos ser possível atestar a intervenção do monge beneditino neste mosteiro.

As esculturas realizadas para a Universidade de Coimbra constituem um exemplo particularmente singular na obra do escultor bracarense, já que as duas imagens que para aí esculpiu não se inseriam na temática de reforma católica, nem na hagiografia beneditina. Em vez disso, as imagens de Santa Catarina de Alexandria e a alegoria da Sabedoria integram um discurso próprio da Universidade de Coimbra, consagrado ao conhecimento. Traduzem, nesse sentido, a necessidade de seguir uma orientação bastante específica em termos formais e iconográficos.

Por fim, uma outra área de atuação do escultor beneditino, igualmente inexplorada, é a de arquiteto. Ainda que os exemplos da sua atividade neste domínio sejam escassos, parecem fundamental sublinhar esta dimensão do monge bracarense.

Torna-se, neste sentido, necessário proceder a uma sistematização e contextualização mais completas e atualizadas, para, deste modo, compreender o papel de Frei Cipriano da Cruz enquanto escultor e, posteriormente, enquanto artista matricial da Ordem de São Bento.

¹⁶ Rodrigues, Manuel Augusto – *O Colégio de S. Bento de Coimbra*. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1985; Silva, António Martins da – *A extinção das Ordens Religiosas. A dispersão do património artístico e o destino dos colégios universitários de Coimbra*. Separata das Actas do Colóquio A Universidade e a Arte 1290-1990. Coimbra: Instituto de História da Arte, 1993, pp. 353-392.

¹⁷ Capurro, Rita – *Reinterpreting a sacred place. When a church becomes a museum from an ecclesiastical point of view*. In François Mairesse (ed.). “Museology and the Sacred Materials for a discussion”. Paris: ICOFOM, 2018. pp.49-53; Ström, Helena Wangefelt – *Religion in Museums: Euthanized Sacredness, in the Beholder’s Eye, or a Multi-Tool for Shifting Needs?*. In François Mairesse (ed.). *Museology and the Sacred Materials for a discussion*. Paris: ICOFOM, 2018, pp.223-228.

¹⁸ Le Gac, Agnès – *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra...*, ob. cit.; Correia, Francisco Carvalho – *O Mosteiro de Santo Tirso: elementos para a história da arte*. Santo Tirso: Câmara de Santo Tirso, vol. V, 2013.

¹⁹ Brandão, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na diocese do Porto: documentação*. Porto: Diocese do Porto, 1984. Vol. 1.

1. “Da decadência moral à emoção religiosa”

1.1. Reforma monástica beneditina e as novas orientações artísticas

Segundo Geraldo Dias, Portugal não assistiu a um “período áureo da ordem beneditina”, verificando-se, no decorrer da baixa Idade Média, um declínio moral e um “relaxamento monástico”.²⁰ Circunstância que foi, de resto, transversal à generalidade das ordens monásticas, interessa-nos compreender os contornos desta conjuntura, de modo particular, na atuação da ordem de São Bento, determinante para o desenvolvimento da atividade de Frei Cipriano da Cruz.

Aparentemente desprovidos da necessária motivação pastoral, os monges beneditinos tornaram-se, gradualmente, administradores das terras das casas da ordem, funcionando os seus mosteiros, essencialmente, como latifúndios. Note-se que as ordens monásticas se encontravam sujeitas ao pagamento de diversos impostos e outras despesas, entre as quais a passagem do rei (pelo menos uma vez por ano) e a preparação de um jantar para o bispo e respetivos acompanhantes aquando das visitas.²¹ Além disso, era frequente que as eleições dos abades fossem determinadas por mecânicas de influências, religiosas, políticas e sociais. Neste sentido, é desde logo na regra da ordem que, visando a manutenção da disciplina, especialmente no momento da eleição do abade, se prevê a intervenção de figuras de maior autoridade, nomeadamente os bispos.²² Os Papas São Gregório Magno e São Columbano promoveram, por seu turno, uma maior independência das ordens monásticas - o *privilegium libertatis* – diminuindo os poderes dos bispos das dioceses, nomeadamente, o direito de correção e visitação, assim como de intervenção pontifical.²³ Além disso, os monarcas, assim como alguns senhores, motivados pela vontade de se tornarem protetores dos mosteiros e dos conventos aos quais outorgavam terrenos, concediam-lhes ainda cartas de couto e imunidade.²⁴

Deste modo, livres do controlo temporal e espiritual, os mosteiros beneditinos protagonizaram uma vida relativamente desregrada, conducente ao isolamento dos monges da ordem, não só dos movimentos culturais coevos, como também das próprias dinâmicas religiosas. Convertem-se, essencialmente, em administradores das terras que lhes estavam confiadas, vocacionando a sua atuação para a acumulação de bens e rendas. Este ambiente

²⁰ Dias, Geraldo Coelho - *O Mosteiro de Tibães...*, ob. cit., pp. 96-99.

²¹ *Ibidem*, p.96.

²² “Se porventura (o que Deus não permita!) toda a comunidade, de comum acordo, vier a escolher pessoa conivente com os seus desregramentos e estes chegarem ao conhecimento do bispo cuja diocese pertence aquele lugar ou ao dos abades cristãos vizinhos, obstem os mesmos a que prevaleçam as maquinações dos maus e ponha à frente da casa de Deus um administrador digno, na certeza de que, por tal facto, virão a receber boa recompensa, se o fizerem com pureza de intenção e zelo de Deus, como também, no caso contrário, cometerão pecado, se nisto se mostrarem negligentes.” São Bento - *Regra do Patriarca S. Bento* (traduzida do latim e anotada pelos Monges de Singeverga). Santo Tirso: Ora & Labora, 2020. Cap. LXIV.

²³ Dias, Geraldo Coelho – *O Mosteiro de Tibães...*, ob. cit. p.97.

²⁴ *Ibidem*, pp.98-99.

conduziu, necessariamente, ao descuido das suas funções e obrigações espirituais, nomeadamente no tocante ao culto divino e cumprimento de deveres e serviços para com as igrejas dependentes. Circunstância igualmente patente na negligência do estudo, é também apontada como a causa para a escassez de letrados, assim como bispos, durante este período de decadência disciplinar e moral, resultante de um estilo de vida excessivamente terreno.²⁵

Com o surgimento dos movimentos protestantes e o crescimento das críticas humanistas, relativamente ao elevado grau de laicização desde o final da Idade Média, reforça-se a condenação ao estado injurioso das ordens monásticas, atacando, e por vezes ridicularizando o uso de imagens e representações de santos.²⁶ Martinho Lutero, em particular, para além de rejeitar o uso de imaginária como meio de interceção, critica vigorosamente o culto e a devoção à Virgem Maria, bem como os fenómenos da Transubstanciação e da Consubstanciação.²⁷ Face a este conjunto de ataques e à receada perda de crentes, importa sublinhar, no quadro da atuação reformadora da Igreja Católica, os impactos sobre as ordens religiosas.²⁸ Processo especialmente potenciado pelo Concílio de Trento (1545-1563), visava, naturalmente, intervir na falta de fazer face aos problemas de disciplina e incumprimento dos preceitos morais da igreja, particularmente, junto das várias ordens monásticas e membros do clero secular.²⁹ Entre as preocupações plasmadas nas novas diretrizes reformadoras, merecem destaque as medidas visando impossibilitar a acumulação de benefícios, dotar os seus membros de uma mais adequada preparação e formação religiosa (através da criação de colégios e seminários, por exemplo), ou ainda um maior controlo na aceitação e recrutamento de novos membros. Circunstância que motivaria a crescente vigilância por parte do episcopado, terá imediata tradução nas visitas pastorais e atento

²⁵ *Ibidem*, pp.98-99.

Note-se que algumas destas questões já tinham sido alvo de chamada de atenção e de tentativa de correção por parte da arquidiocese de Braga, como por exemplo se verifica nas constituições sinodais publicadas a 11 de dezembro de 1477, as quais proibiram “monges bentos e cónegos agostinhos o amanho de terras a título privado”, assim como tentaram obrigar “os monges de s bento a celebrarem as festas dos seus santos fundadores, recordando-lhes que a de S. Bento é em 21 de março”, denunciando ainda a falha para com o voto de clausura. É explicitamente dito “não faltariam motivos para o arcebispo D. Luís Pires se exprimir com tanto vigor e firmeza” no que se refere ao texto relativo às duas ordens monásticas. Sínodo de D. Luís Pires, 11 de Dezembro de 1477, in “Synodicon hispanum” (dir. Antonio García y García). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982. Vol. 2, pp.79-82; Marques, José - *O estado dos mosteiros beneditinos da arquidiocese de Braga, no século XV*. Braga: s.n., 1981. pp.84-85.

²⁶ “... loucos são os que, por uma estulta e doce persuasão, acreditam que, por verem uma estátua desse polifemo cristão que é S. Cristovão, não vão morrer nesse dia; os que dirigem à imagem de santa Bárbara as orações rituais para voltarem sãos e salvos da batalha; os que rezam a santo Erasmo, em certos dias, acendendo-lhe velas, convencidos de que em pouco tempo ficarão ricos (...)”. Erasmo de Roterdão— *Elogio da Loucura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973, p.73-75.

²⁷ Rocha, Manuel Joaquim Moreira da – *Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais*. Revista Museu, IV série, n.º 5, 1996, pp.187-188.

²⁸ Paiva, José Pedro - *A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal: novos problemas, novas perspectivas*. In Gouveia, António Camões, Barbosa, David Sampaio e Paiva, José Pedro (coord.). (2014). *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas. Olhares novos*. Universidade Católica: Centro de Estudos de História Religiosa. P.18.

²⁹ Fernandes, Maria de Lurdes Correia - *Da reforma da igreja à reforma dos cristãos...*, ob. cit., pp.20-25.

escrutínio de todos quantos tencionasse ingressar na vida religiosa.³⁰ No caso do clero regular, assumem especial relevância as inquirições *de genere, vita e moribus*, nas quais, por meio de interrogatórios a diversas testemunhas, se procurava averiguar e comprovar a ascendência, reputação, bom nome ou limpeza de sangue do requerente.

No caso português, iniciado no reinado de D. João III, o processo reformador da Ordem de São Bento, contaria com o auxílio de monges de Congregações Beneditinas estrangeiras, nomeadamente de Salamanca e, em particular, de Valladolid, desencadeando-se a reforma disciplinar da Ordem no Mosteiro de São Martinho de Tibães, a partir de 1530. Nesse contexto, assume especial relevância a atuação de Frei João Chanones, monge de Valladolid que, a pedido de D. João III, seria responsável pelo acompanhamento dos membros mais recentes da ordem e preparação de novos pretendentes, inculcando neles as renovadas orientações da vida monástica e motivando-os a viver de acordo com as boas práticas cristãs.³¹ Além disto, seriam ainda instituídas, pela Congregação espanhola, visitas regulares, que assegurassem a observância das constituições e o cerimonial da Congregação de Valladolid. Lidos publicamente, a cada três meses, estes textos exortavam à pobreza, regulamentavam as cerimónias de celebração da missa e do ofício divino, entre outras questões de natureza litúrgica e relacionadas com a vida comum, a economia, o vestuário, entre outros.³²

Visando salvaguardar o progresso alcançado, o Cardeal D. Henrique solicitou a presença de monges valladolidanos, como Frei Cosme de Medanha e Frei Pedro de Chaves, para o auxílio da ordem beneditina em Portugal. Este último seria mesmo elevado, pelo Cardeal D. Henrique, a primeiro abade geral da “Congregação dos Monges Negros de S. Bento do Reino de Portugal”³³, instituída a pedido de D. Sebastião, a partir das Bulas do Papa Pio V³⁴, implementadas em 1569. Na recente Congregação, cuja Casa-Mãe era, precisamente, o Mosteiro de São Martinho de Tibães, foram organizados Capítulos Gerais, onde foi delineada, organizada e uniformizada, a reforma disciplinar e material dos mosteiros da Ordem de São Bento.³⁵ A Congregação Beneditina de Valladolid e de Portugal partilharam as mesmas linhas gerais de atuação, até ao início da Guerra da Independência, que culminou com a independência de Portugal e conseqüente separação entre as duas congregações.³⁶

No que se refere ao panorama artístico e à produção de imagens, especialmente debatida na XXV e última sessão do Concílio de Trento (2 e 3 de dezembro de 1563), como é sabido, emergem como preocupações fundamentais todas aquelas dirigidas à decência do

³⁰ Paiva, José Pedro – *A Recepção do Concílio de Trento em Portugal...*, ob. cit. p.17.

³¹ *Ibidem*, p.109.

³² Zaragoza y Pascoal, Ernesto - *La Congregación Benedictina observante de Valladolid...*, ob. cit. pp.245-246.

³³ *Ibidem*, p.113.

³⁴ As bulas foram as seguintes: “In eminenti”, de 30 de abril, de 1566; “Regimini Universalis Ecclesiae”, de 7 de agosto, de 1567; e “Ex injuncto nobis desuper”, de 26 de outubro, de 1567. Dias, ob. cit. p.295.

³⁵ *Ibidem*, p.295.

³⁶ Goy, Ana - *La influencia de la reforma beneditina en la renovación de las fábricas de los monasterios gallegos*. In *Struggle for Synthesis: a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII: the total work of art in the 17th and 18th centuries: actas*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999. Vol. 1, p.153.

culto e liturgia cristã. Visando a clara separação entre o sagrado e o profano, frequentemente imiscuídos em expressões populares de religiosidade, potenciaria um amplo conjunto de intervenções e obras de natureza artística, que tinham como propósito, não apenas o embelezamento dos templos, mas também dotar os espaços de culto de uma índole comunicativa, que apelasse à emoção e devoção dos crentes.³⁷

No decreto “Da invocação, veneração, e Reliquias dos Santos, e das Sagradas Imagens”, discutido na referida sessão do Concílio de Trento,³⁸ é assinalável, como resposta aos ataques

³⁷ Paiva, José Pedro – *A Recepção do Concílio de Trento em Portugal...*, ob. cit. p.18; Preston, Patrick – *Counter Reformation and Baroque*. Journal of Baroque Studies, 1(1), 2013, p.51.

³⁸ “Manda o santo Concilio a todos os Bispos, e aos mais que tem o officio, e cuidado de ensinar, que conforme a praxe da Igreja Catholica, e Apostolica, recebida desde os tempos primitivos da Religião Christã, e consenso dos Santos Padres, e Decretos dos Sagrados Concilios, instrua diligentemente os Fiéis primeiramente da intercessão dos Santos, sua invocação, veneração das Reliquias, e legitimo uso das Imagens: e lhes ensinem que os Santos, que reinão juntamente com Christo, offerecem a Deos pelos homens as suas orações; e que he bom e útil invocalos humildemente, e recorrer as suas orações, poder, e auxilio, para alcançar beneficios de Deos, por seu Filho Jesu Christo nosso Senhor, que he o unico Redemptor, e Salvador. Sentem pois impiamente aquelles que dizem, que os Santos, que gozão de eterna felicidade no Ceo, não devem ser invocados; e s que affirmão, ou que elles não orão pelos homens, ou que invocallos para que orem por cada hum de nós he idolatria, ou que he opposto á palavra de Deos, e contrario á honra do unico Mediador de Deos, e dos homens Jesu Christo; ou que he estulticia supplicar com palavras, ou com o pensamento aos que reinão no Ceo.

Que tambem os santos cõrpos dos Santos Martyres, e de outros que vivem com Christo, e templo do Espirito Santo, que elle ha de resuscitar, e glorificar para a vida eterna, pelos quaes faz Deos aos homens muitos beneficios, devem ser venerados pelos Fiéis: e assim os que affirmarem, que senão deve veneração, e honra ás Reliquias dos Santos, e que estes, e outros sagrados monumentos são inutilmente honrados pelos Fiéis, e que debalde visitão as memorias dos Santos, por motivos de conseguir o seu socorro, devem ser infallivelmente condemnados, segundo muito ha os condemnou, e agora condemna a Igreja. Quanto ás Imagens de Christo, da Mãe de Deos, e de outros Santos, se deve ter, e conservar, e se lhes deve tributar a devidahonra, e veneração, não porque se creia, que ha nellas alguma divindade, ou virtude, pela qual se hajão de venerar, ou se lhe deva pedir alguma cousa, ou se deca pôr a confiança nas Imagens, como antigamente os Gentios punhão a sua confiança nos Idolos; mas por que a honra, que se lhs dá, se refere aos originaes, que ellas representão: em góрма que mediante as Imagens que beijamos, e em cuja presença descobrimos a cabeça, e nos prostamos, adoremos a Christo, e veneremos os Santos, cuja semelhança representão: o que está decretado pelos Decretos dos Concilios, principalmente do Niceno segundo, contra os impugnadores das Imagens.

Ensinem pois os Bispos com cuidado, que com as historias dos Mystérios da nossa redempção, com as pinturas, e outras semelhanças se instrue, e confirma o povo, para se lembrar, e venerar com frequencia os Artigos da Fé, e que tambem de todas a sagradas Imagens se recebe grande fructo, não só poruq e se manifestão ao povo os beneficios, e mercês, que Christo. Ihes concede, mas tambem por que se expõem aos olhos dos Fiéis os milagres, que Deos obra pelos Santos, e seus saudaveis exemplos: para que epor estes dem graças a Deos, ordenem a sua vida, e costumes á imitação dos Santos, e se excitem a adorar, e amar a Deos, e exercitar a piedade. Se alguem pois ensinar, ou sentir o contrario destes Decretos, seja excommungado. Se alguns abusos se tiverem introduzido nestas santas, e saudaveis observancias, ardentemente deseja o santo Concilio se extingão totalmente; de modo wue se não estabeleção Imagens algumas do falso dogma, que dem aos rudes occasião de erro. E se alguma vez acontecer exprimir, e figurar em presença do povo indouro as historias, e narrações da sagrada Escritura, quando assim convier; seja instruido o povo, que nem por isso se figura a Divindade, como se podesse ver-se com os olhos, ou exprimir-se com figuras, ou côres algumas, Toda a superstição pois na invocação dos Santos, veneração das Reliquias, e sagrado uso das Imagens seja extincta; todo o lucro sórdido desterrado; toda a lasciva evitada: de modo que as Imagens não sejam pintadas com formosura dissoluta, e os homens não abusem da celebração dos Santos, e visita das Reliquias, para glotonerias, e embriaguezes: como se os dias festivos empregados em luxo, e lascivia fossem em honra dos Santos. Em fim ponhão os Bispos nesta materia tanto cuidado, que nada se veja desordenado, transtornado, ou posto em confusão, nada profado, nada deshonesto appareça, pois á casa de Deos só convém a santidade. Para isto se observar com fidelidade, estabelece o santo Concilio, que ninguem possa collocar, nem procurar se colloque Imagem alguma extraordinaria em lugar algum, ou Igreja, ainda isenta, sem

protestantes, a defesa do papel das imagens, da representação de Cristo, da Virgem e dos Santos, como intermediárias da fé e da devoção, não só no que se refere à invocação a que prestam louvor, mas também a Deus, reforçando, deste modo, a sua ligação com o processo de salvação.³⁹ Sublinha-se, também, a importância pedagógica da atuação dos bispos, os quais deveriam instruir o povo, por meio das imagens, nas histórias e na vida de Cristo, da Virgem e dos Santos. Sublinhamos, neste sentido, o papel didático e catequético das imagens, não só por serem mais acessíveis e facilmente compreendidas pela generalidade dos fiéis, mas também pela sua capacidade de gerar emoção e empatia, constituindo, assim, uma forma eficiente de aprendizagem e assimilação da doutrina e dos princípios cristãos.

No entanto, para tal, seria necessário que na produção das imagens sagradas fossem assegurados valores de decoro, piedade e dignidade, sendo para tal necessário que as novas obras fossem previamente autorizadas e periodicamente verificadas.⁴⁰

Neste contexto, as Constituições Sinodais desempenharam um papel fundamental no que se refere à decência do culto, estabelecendo a obrigatoriedade de visitas periódicas, e explicitando, igualmente, as várias fases deste processo e diretrizes a observar pelo visitador.

No que concerne às ordens monásticas, por norma com constituições próprias, procuravam responder a aspetos práticos e próprios de cada congregação, não sendo por isso, em geral, aplicáveis ou pertinentes no restante território diocesano. No entanto, as Constituições Sinodais e as Constituições específicas das ordens monásticas, não se sobreponham, comungando e obedecendo, em ambos os casos, aos princípios tridentinos. Neste sentido, as Constituições da Ordem de São Bento não apresentam qualquer decreto

ser approvada pelo Bispo; e que tambem se não hão de admitir novos Milagres, nem receber novas Reliquias, sem as reconhecer, e approvar o mesmo Bispo; o qual tanto que souber alguma cousa destas, chamando a conselho Theologos, e outros sugeitos pios, executará o que lhe parece conveniente á verdade, e piedade. E se houver de extirpar-se algum abuso duvidoso, ou difficil, ou occorrer alguma questão mais grave nesta materia, o Bispo antes de decidir a controversia, espere a sentença do Metropolitanato e Comprovinciaes, no Concilio Provincial; de modo porém, que nada novo, e até o presente nunca usado se decrete, sem se consultar o Santissimo Romano Pontifice.” O sacrosanto e ecumenico Concilio de Trento em latim e portuguez. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1786, pp.347-357.

³⁹ Serrão, Vítor – *Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750)*. In “Actas do Seminário no âmbito das comemorações dos 450 anos sobre a clausura do Concílio de Trento, 1563-2013” (coord. José Pedro Paiva). Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2012, p.103.

⁴⁰ “Porque em muitas Igrejas se achão imagens taõ disformes, & mal proporcionadas, que não sómente não movem a devação, mas em certo modo provocaõ a escândalo: querendo Nòs nisso prover, conforme ao que o sagrado Concilio Tridentino nos encomenda, que tiremos todos os abusos, que nas pinturas das imagens costuma haver: ordenamos, & mandamos, que daqui em diante em nenhuma Igreja deste nosso Arcebispado se pinte imagem alguma, ou historia que não seja de nosso Senhor, ou de nossa Senhora, ou de seus mysterios, ou dos Anjos, & Santos, & Santas, canonizados, ou beatificados; & que na compostura dos rostos, proporção, & honestidade dos corpos, & decência dos vestidos, & toucados, se guarde o decóro que convem: nem se mande pintar retabolo algum, nem fazer imagem, sem primeiro haver licença nossa, ou de nosso Provisor, Vigarios, ou Visitadores: a qual se não concederá em modo algum, sem primeiro se ver o modélo, ou traça, & constar que há de ser feita tal obra por bom official, que a saiba fazer conforme ao modélo: & o Abbade, Reytor ou Cura, que consentir que se ponha na sua Igreja retabolo, ou imagem alguma sem a dita licença, o havemos por condenado (...)”. *Constituições Synodaes do Arcebispado de Braga, Ordenadas no anno de 1639...*, ob. cit., fls. 322-322 v.

específico quanto à decência ou intervenção em imagens, como observado nas Constituições Sinodais do Arcebispado de Braga. Nesse sentido, concluímos que a congregação beneditina se regia pelos mesmos princípios aplicáveis ao restante Arcebispado. Aliás, como descrito no excerto das Constituições Sinodais de Braga, atrás citado, “o *Abade*”, a par com o “*Reytor ou Cura*”, deveriam ter particular cuidado com as intervenções de natureza artística, verificando-se, portanto, que também os complexos monásticos se regiam, igualmente, pelas Constituições Sinodais.

A reforma artística dos mosteiros beneditinos, em particular, avançou apenas a partir do século XVII, após intervenções e reparos iniciais dos espaços.⁴¹ Já D. Diogo de Sousa, arcebispo de Braga entre 1505 e 1532, denuncia, nas constituições que publica em 1497, a ausência de imagens “de seus santos em aos altares mayores” dos templos beneditinos:

“Constituiçam quarta, como os abades e priores ham de teer ymagēs de seus santos em os altares mayores

*Item veendo como as ymagēs som aprouadas per dereito, e quãta edificaçam e deuaçam causam, ñ soomēte aos ynorantes, mas aos sabedores e letrados, yssso mesmo como seja cousa justa que cada santo em seu logar e ygreja [aij] / preçada aos outros, ordenamos e mandamos que assy nos mosteiros de Sam Beento e de Santo Agostinho como nas outras ygrejas parrochiaes os abades e priores ponham as ymagēs de seus santos no meo do altar. As quaes sejam assy pintadas em retauolos ou escolpidas em pedra e paa, que respondã aas rendas da ygreja donde estiverem. E quem isto nam cõprir daqui atee dia de Pascoa de resurreiçam o auemos por cõdepnado em tres cruzados douro se for mosteiro cõuentual, e sendo parrochial, em huũ pera as obras da nossa see e nosso meirinho”.*⁴²

O processo de reforma artística beneditina, que Geraldo Dias classificou como uma “estratégia de barroquização”, baseava-se tanto em questões práticas, como estéticas, materializando-se, sistematicamente, na reconfiguração arquitetónica e espacial de igrejas medievais, visando operacionalizar, e, sobretudo, enriquecer as respetivas cerimónias litúrgicas. Neste sentido, as principais alterações operadas consistiram, de um modo geral, no alargamento da capela-mor, no revestimento de superfícies pétreas, e na instalação de novos equipamentos retabulares, estes últimos, em talha dourada, preenchidos de imagens, de tamanho real ou de reduzidas dimensões, promovendo o culto dos santos e de inúmeras figuras emblemáticas da Ordem.⁴³

O Mosteiro de São Martinho de Tibães, enquanto Casa-Mãe da Congregação, foi, neste âmbito, alvo de especial atenção, uma vez que serviria de modelo aos restantes mosteiros em

⁴¹ Cruz, António – *Alguns fundamentos económicos e sociais da renovação artística seiscentista na ordem Beneditina*. Braga: Câmara Municipal de Braga., 1974, pp.51-62.

⁴² *Constituições de D. Diogo de Sousa: impressas no Porto em 1497 por Rodrigo Álvares*. Vila Real: Câmara Municipal, 2006. P. 19

⁴³ Dias, Geraldo J. A. C. – *Os beneditinos, Tibães e o Barroco...*, ob. cit., p.295.

Portugal e no Brasil. As obras realizadas nos espaços beneditinos encontram-se documentadas, sendo que no caso de Tibães, Frei Marceliano da Ascensão, como verdadeira testemunha de todo este processo de “modernização” do Mosteiro, relatou a etapa final das intervenções na Casa-Mãe da Congregação, na *Chronica do antigo, real e palatino Mosteiro de S. Martinho de Tibães desde a sua 1a fundação até ao presente com hum catalogo dos Abbades perpetuos, Comendatarios e Abbades Geraes* (1745).⁴⁴ Em relação aos restantes espaços da Ordem, são fundamentais os *Estados dos Mosteiros*, redigidos no final de cada triénio, antes dos capítulos gerais, e estabelecidos por Frei Tomás do Socorro, descrevendo os vários aspetos relacionados com a vida religiosa, cultural, económica e política. Documentos que eram depois enviados ao Mosteiro de Tibães, com vista a um maior rigor na gestão de todas as casas da Congregação, permitem-nos hoje conhecer os processos de construção e reforma dos mosteiros e igrejas beneditinas.⁴⁵

No Mosteiro de São Martinho de Tibães, assim como nos restantes espaços da Congregação, a reforma artística teve nas rendas fundiárias e na recolha de impostos as suas principais fontes de financiamento. De facto, como já referimos, os beneditinos, ao longo da Idade Média e no decorrer da Idade Moderna acumularam funções que lhe permitiram acumular riqueza e fontes de rendimento, nomeadamente no que se referia às paróquias e freguesias dependentes do couto de Tibães. Aí beneficiavam da exploração direta de bens de foro e arrendamentos, assim como das igrejas e paróquias anexas, onde recolhiam impostos e oblações pias, traduzidas num significativo volume de rendas. Paralelamente, possuíam ainda algumas quintas e herdades, administradas por padres mordomos, das quais retiravam lucro da exploração agrícola. Por ocasião da anexação filipina, assiste-se a um momento de crise financeira, situação gradualmente restabelecida nos primeiros anos do século XVII, através do arroteamento de terras, da anexação e compra de novos terrenos. Engrossando os foros existentes, e alargando cercas e passais, retoma-se o crescimento económico da Congregação da Ordem de São Bento, até ao momento da extinção das ordens, em 1834.

Neste sentido, ao contrário do que terá acontecido com a generalidade da produção artística do barroco português, principalmente durante o reinado de D. João V, o financiamento do barroco beneditino, onde podemos inscrever os principais contributos de Frei Cipriano da Cruz, não teve a sua origem nas riquezas coloniais. São, de resto, sistemáticas as referências, em Livros de Obras dos diferentes mosteiros da Congregação, às rendas dos referidos mosteiros como origem dos pagamentos das várias intervenções. As casas da ordem inseridas em espaços urbanos, por não terem a mesma facilidade em adquirir terrenos para exploração agrícola ou espaços anexos onde cobrar impostos, como o dízimo, requeriam empréstimos ou recebiam participação direta da congregação para o pagamento de obras. No caso do Colégio de São Bento em Coimbra, por exemplo, verificamos que os fundos provinham

⁴⁴ *Ibidem*, p.297.

⁴⁵ Com maior incidência no século XVIII, uma vez que grande parte da documentação relativa ao século XVII se encontra perdida. Cruz, António – *Alguns fundamentos económicos...*, ob. cit. pp. 5-6; Smith, Robert – *S. Bento da Vitória do Porto à luz dos “Estados” de Tibães*. Porto, Liv. Fernando Machado, 1970, pp. 7-8.

do Mosteiro de Arnoia, por exemplo.⁴⁶ As Visitações são outro tipo de documentação que teria particular interesse no âmbito desta questão, mas que, infelizmente, não nos é possível analisar, uma vez que a documentação se encontra perdida ou indisponível para consulta. Sendo escassos os exemplares de documentação desta natureza, a que se encontra disponível remonta, essencialmente, ao século XVIII. Visitações realizadas a todos os mosteiros da Congregação de São Bento duas vezes em cada triénio, eram distribuídas, uma “pollo padre Geral da congregação depois de alguns meses, que for eleito, & outra pellos visitadores gerais, depois de alguns meses, que o padre Geral ouer visitado”.⁴⁷ Este tipo de documentação seria particularmente rico e útil para acompanhar o processo de renovação artística dos diferentes mosteiros e casas da ordem. Além da atenção concedida ao espaço físico da igreja e à decência do culto,⁴⁸ também os religiosos das diferentes casas visitadas eram objeto de especial preocupação, ficando desde logo patente o cuidado com a reforma moral, que se procurava preservar.⁴⁹

Em suma, a consolidação do “desejado encaminhamento e domínio da espiritualidade” e o restabelecimento dos bons costumes,⁵⁰ foram, essencialmente, conseguidos através da expressão artística. É o culto às entidades que as esculturas invocam que ativam a sua natureza sacra, que, por meio da sua materialidade, desencadeiam a interação entre o tangível e o intangível. De acordo com David Morgan, “o significado não é inerente às coisas, mas sim ativado por elas”⁵¹, pelo que a essência das imagens passa pela forma como as comunidades interagem com elas. Os beneditinos foram particularmente sensíveis a esta matéria e ao “esplendor da arte”. Geraldo Dias emprega os termos “devoção e piedade” para descrever a afetividade e admiração estabelecida entre o crente, Deus e os santos, a partir das suas representações materiais.⁵²

⁴⁶ “De Arnoya p.a Coimbra”, “Arnoya pera as obras de Coimbra”. A.D.B. – U.M. Fundo monástico-conventual. C.S.B., Livro do Depósito, n.º 213.

⁴⁷ *Constituições da Ordem de Sam Bento destes reynos de Portugal, recopiladas, e tiradas de muitas definições feitas, e aprovadas nos capitulos géraes, depois que se começou a reforma da ordem. Vaõ muitas cousas de nouo declaradas, e acrescentadas por mandado, e autoridade do Serenissimo Senhor Cardeal Alberto Archiduque de Austria, Legado de Latere nestes ditos Reynos*. Lisboa: por Antonio Aluarez, 1590, fl. 55 v.

⁴⁸ É destacado nestas constituições a necessidade de visitar o Santíssimo Sacramento e a sacristia, a qual deveria estar devidamente provida de tudo o que era necessário “pera o culto divino”. Averiguava-se, igualmente, a limpeza e o estado dos altares, seguindo-se uma visita às oficinas, caso fosse necessário algum tipo de manutenção ou substituição. *Ibidem*, fl. 60.

⁴⁹ Os visitadores poderiam convocar aleatoriamente algum religioso, o qual deveria cooperar, sob pena de ser castigado (*Ibidem*, fl.59 v.), ou poderiam proceder a um interrogatório, caso soubesse que “algum religioso fez alguma cousa contra, o que está mandado em virtude de sancta obediência, & sob pena de excomunhão”, interrogatório este que se encontra igualmente previsto nas referidas constituições (*Ibidem*, fl.68 v. – 71).

⁵⁰ *Ibidem*, p.5.

⁵¹ Morgan, David - *The materiality of cultural construction*. In Dudley, S. (ed.), *Museum Objects: Experiencing the properties of things*. London: Routledge, 2012, p. 228.

⁵² Dias, Geraldo – *Liturgia e Arte...*, ob. cit. p.306.

2. O escultor

2.1. Dados biográficos

Com o nome secular Manuel de Sousa, os dados recolhidos até ao momento não nos permitem, ainda, delinear uma cronologia exata e completa acerca da vida de Frei Cipriano da Cruz.⁵³ Procuraremos, contudo, contribuir para preencher algumas dessas lacunas biográficas, a partir de alguma documentação compulsada no âmbito da presente investigação:

- o seu registo de batismo, documento fundamental, até ao momento desconhecido, que nos permite, não apenas confirmar a ascendência do escultor, como ainda atribuir-lhe uma idade nas várias fases de atividade;
- a sua inquirição *de genere*, documento relacionado com o processo de ordenação e ingresso como monge no Mosteiro de São Martinho de Tibães, composto pelas respostas de diferentes testemunhas, visando comprovar, entre outros, aspetos como a filiação, bom nome e “limpeza de sangue” do requerente, e que, neste caso, nos ajudará essencialmente a traçar um percurso, ainda que certamente incompleto, anterior à sua entrada na Congregação Beneditina;
- e, por fim, a *Cronica do Antigo, Real e Palatino Mosteiro de S. Martinho de Tibães desde a sua fundação athe ao presente* (c. 1745), documento ainda não totalmente explorado, onde Frei Marceliano da Ascensão aborda a obra de Frei Cipriano da Cruz, por considerar que “não he rezão q os sojeitos memoraveis se sepultem no esquecim.^{to}”.⁵⁴

Nascido em Braga, na freguesia de Santa Maria da Sé, Manuel de Sousa seria batizado a 16 de janeiro de 1646, tendo como padrinhos Inácio Francisco e Maria de Araújo.⁵⁵ Filho de Pedro Fez e Inês Gonçalves, residiam seus pais na Rua dos Biscainhos “do Anjo de São Miguel”.⁵⁶ Recebendo então o nome da sua avó paterna (Maria de Sousa), era considerado por todos aqueles que testemunharam na sua inquirição *de genere*, de “boa fama”, “bem quisto” e “mui bem disposto”.

No que se refere à sua formação enquanto escultor, a informação de que dispomos é ainda lacunar, não tendo sido possível reunir dados que nos permitam sustentar, de modo inequívoco, a relação do escultor com uma oficina, ou um mestre específico. A partir da inquirição *de genere*, é-nos revelado que, à data da tomada de hábito, Manuel de Sousa era

⁵³ Ver Anexos – Tabela 1.

⁵⁴ Ascensão, Frei Marceliano – *Chronica...*, ob. cit., fl.631. Anexos – Documento 2.

⁵⁵ “Aos 14 de janeiro deste anno de 1646. Baptizei a Manoel filho de p.º fez e de sua mulher Iignes glz. desta feg.^a e foraõ padrinhos Ignacio fr.^{co} e Maria de Araújo soltr.^a e por verdade me assinei o vig.^{to} da see Jacome Ferreira”. ABD-UM, Registos Paroquiais- Braga, Sé, n.º 313, fl.25 v. Anexos – Documento 1.

⁵⁶ A.D.B. - U.M. Fundo monástico-conventual. C.S.B., Inquirições *de genere, vita et moribus*, n.º 81.

já um “bom official de fazer sanctos” e “bom official de emseanblador”⁵⁷, tendo entrado “a servir a Religião com o seu officio”. Face ao exposto, Robert Smith, assim como os vários autores que posteriormente o citam, deduzem que Manuel de Sousa terá desenvolvido a sua formação enquanto escultor numa oficina em Braga.⁵⁸

Como referido, são escassos os dados apurados acerca dos locais onde, nessa cidade, se possam ter instalado oficinas de escultura, talha ou carpintaria, e nos quais Frei Cipriano da Cruz possa ter desenvolvido a sua formação. É de assinalar, no entanto, que Manuel de Sousa nasceu na Rua de São Miguel o Anjo, e que muitas das testemunhas interrogadas na sua inquirição *de genere* residiam na Rua dos Biscainhos, local onde se encontrava estabelecida, desde o século XVI, a célebre oficina instalada quando o arcebispo D. Diogo de Sousa atraiu para Braga um conjunto de artistas estrangeiros, com o propósito de modernizar e desenvolver a cidade.⁵⁹

Além disto, José Ferrão Afonso, no estudo que consagra à igreja da Misericórdia de Esposende, revela ainda os nomes de alguns escultores bracarenses contemporâneos de Frei Cipriano da Cruz, desconhecidos na historiografia da arte portuguesa: Amaro de Grã, sobre o qual praticamente nada se sabe; Damião da Costa e Figueiredo, morador no Campo de Nossa Senhora a Branca, em Braga, e que se intitulava de “arquiteto, escultor e imaginário”⁶⁰; e, por último, Francisco de Campos, morador no Campo das Hortas, também em Braga, que foi, inclusivamente mestre do escultor Jacinto Vieira.⁶¹ Sem qualquer tipo de surpresa, pouco se sabe acerca deste último, conhecendo-se apenas algumas intervenções, na última década de seiscentos, nas igrejas da Misericórdia de Braga (1687-1688) e de Esposende (1695),⁶² bem como na igreja do Salvador de Ramalde, no Porto, já no início do século XVIII. Num panorama ainda muito lacunar, julgamos ser relevante sublinhar o facto de Francisco de Campos trabalhar na mesma cidade (em freguesias vizinhas) e no mesmo período de Frei Cipriano da Cruz, sendo, assim, plausível aceitar uma possível relação entre os dois escultores e a hipótese de terem desenvolvido a sua formação em contextos similares.

Foi também já colocada a hipótese de Frei Cipriano da Cruz ter sido aprendiz de António de Andrade, artista de Guimarães (Arcebispado de Braga), também ativo em Tibães, durante o período de reforma artística do mosteiro, sendo-lhe atribuído, por exemplo o retábulo que acolhe a imagem de Santa Gertrudes Magna. Parece-nos, porém, insuficiente o confronto dessas obras para sustentar a filiação formativa de Frei Cipriano da Cruz, cuja obra evidencia diferenças notórias e flagrantes. Robert Smith refere a existência de uma escultura de António de Andrade, atualmente, na igreja do mosteiro de São Romão do Neiva, que, a

⁵⁷ Segundo Gonçalo Francisco e Domingos Antunes, alfaiate, respetivamente. *Ibidem*.

⁵⁸ Smith, Robert – *Frei Cipriano da Cruz...*, ob. cit. p. 31; Le Gac, Agnès; Alcoforado, Ana – *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra...*, ob. cit. p.15.

⁵⁹ Ver pág. 25.

⁶⁰ Afonso, José Ferrão - *Notícias sobre a Igreja da Misericórdia de Esposende...*, ob. cit., p.88; Brandão, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura...*, ob. cit., pp.742-743.

⁶¹ Saldanha, Sandra Costa – *De “singular idea, e engenho” ...*, ob. cit., p.44.

⁶² Afonso, José Ferrão – *Notícias sobre a Igreja da Misericórdia de Esposende...*, ob. cit., pp.88-89.

nosso ver, se afigura mais pertinente para efeitos de comparação da obra dos dois artistas. Não obstante, o facto de trabalharem num período similar na casa-mãe da Congregação beneditina, permitirá, certamente, pressupor o contacto entre os dois artistas.

No entanto, o que, com mais probabilidade, nos permite relacionar António de Andrade e Frei Cipriano da Cruz, terão sido as orientações dadas pelos Abades Gerais, ou pelos responsáveis de obras, no que se refere às encomendas que lhes eram dirigidas, particularmente controladas, de forma a garantir a decência das obras. Paulo Oliveira, aliás, sugere mesmo a existência de uma “Escola de Tibães”, precisamente devido à padronização de modelos, reconhecíveis dentro e fora das diferentes casas da congregação, que atribui a círculos de ensino e formação específicos, no mosteiro de Tibães.⁶³ No entanto, ainda que o autor se debruce, essencialmente, sobre o século XVIII, verifica-se que o momento de reforma artística constitui um polo de atração de artistas com percursos consolidados. Com efeito, o que despoletaria, de facto, esta padronização foram as orientações difundidas a partir da casa-mãe da Ordem, nomeadamente, no tocante à construção e decoração dos espaços, em estreita articulação com a evolução das abordagens estéticas e determinações litúrgicas.⁶⁴

Braga seria, certamente, um centro de referência no que concerne à produção de arte sacra, como nos dá conta Frei Agostinho de Santa Maria,⁶⁵ em particular no contexto de reforma católica, na qual, a partir de decretos tridentinos e da consequente revisão das constituições sinodais de um arcebispado especialmente dinâmico, se incentivava o culto dos Santos e das Relíquias. As oficinas de formação artística em Braga, obedeciam à esquematização e hierarquia tradicional. Ingressando por meio de um contrato, o jovem aprendiz começaria por participar nas atividades laborais da oficina, auxiliando o mestre na realização das encomendas, e ascendendo, progressivamente, a oficial e a mestre. Nestes contratos, os aprendizes são muitas vezes referidos como “moço que aprende”, “obreiro” e/ou “serviçal”, consoante a forma de pagamento do salário (em dinheiro ou em géneros).⁶⁶ Carla Alexandra Gonçalves dá-nos conta de um contrato de ensino do ofício de imaginário de 1623, em Braga, entre Domingos Luís, mestre imaginário, morador na rua dos Biscaínhos, e

⁶³ Oliveira, Paulo – “*Escola de Tibães*” - *Mito ou realidade?*. In “O Barroco em Portugal e no Brasil- I Congresso Luso-Brasileiro do Barroco”. Maia: ISMAI-CEDTUR - Centro de Estudos de Desenvolvimento Turístico, D.L. 2012, pp.209-224.

⁶⁴ *Ibidem*, p.209.

⁶⁵ “(...) que devia mandar fazer a Braga, aonde ouve sempre insignes escultores.”. Frei Agostinho de Santa Maria – “Santuário Mariano, e historia das imagēs milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente apparecidas em graça dos prègadores & dos devotos da mesma Senhora...”. Lisboa: Na officina de Antonio Pedrozo Galraõ, 1707, vol. IV. Liv. I, tit. XXXVII, p.149.

⁶⁶ Ferreira Alves, Natália Marinho – *A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII*. In “IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga - Congresso Internacional - Actas.” Braga: Universidade Católica Portuguesa - Faculdade de Teologia de Braga / Centro Metropolitano e Primacial de Braga, 1990, vol. II/2, pp. 313-371; Gonçalves, Carla Alexandra – *A oficina de João de Ruão: os escultores, a relação oficial e a gestão do trabalho*. digitAR, extra-número 2, 2020.

Jorge Martins e sua mulher, relativo ao ensino de Domingos Martins Peixoto.⁶⁷ O contrato de ensino teria a duração de cinco anos, a começar em janeiro do referido ano, nos quais o mestre imaginário se comprometia a ensinar Domingos Martins Peixoto, “de maneira que (...) possa ganhar dinheiro pello dito officio onde quer que elle chegar a vista de bons officiais que bem ho entendão”. Durante este período, Domingos Luís ficaria responsável por lhe dar de comer e beber (exceto no primeiro ano, que ficaria, ainda a encargo dos pais), “lhe dará bom tratamento enquanto aprender ho dito officio” e deveria, ainda, dar-lhe um “bestido que valha quatro mil reais” ou, em alternativa, os ditos quatro mil reais, “pera elle o comprar”. Este caso constitui um exemplo precioso e raro acerca do processo de formação de escultores no século XVII, em Braga. Há, neste sentido, também a hipótese de que Frei Cipriano da Cruz tenha adquirido a sua formação através de um acompanhamento mais próximo, e não no contexto de uma oficina. De qualquer das formas, verificamos, e como apresentaremos de seguida, que a Rua dos Biscaínhos foi particularmente frequentada por artistas, tratando-se, possivelmente, de um relevante centro da produção artística bracarense.

Sendo escassos os dados sobre os primeiros anos da vida de Frei Cipriano da Cruz, uma outra informação, revelada na sua inquirição de *genere*, afigura-se central para o conhecimento deste período, anterior ao ingresso na Ordem de São Bento. Com efeito, segundo algumas testemunhas (Isabel Fernandes, D.^{os} Antunes”, alfaiate), em resposta à 3ª questão colocada (“se foi professo de outra Religião”), Manuel de Sousa foi pretendido pela ordem de Cister, mais especificamente pelo Mosteiro de Alcobaça.⁶⁸ Estas duas testemunhas teriam participado também na inquirição levada a cabo pelo Mosteiro de Alcobaça, informando ainda que Manuel de Sousa “sempre dezia que não avia de ir se lhe desse o habito de saõ B.^{to}”.⁶⁹ Neste sentido, somos levados a acreditar que Manuel de Sousa, antes de ingressar no Mosteiro de São Martinho de Tibães, terá frequentado o círculo de Alcobaça, onde, no quadro da importante reforma artística em curso, nos parece plausível estabelecer paralelos artísticos e técnicos com obras de Frei Cipriano da Cruz, como adiante teremos ocasião de propor.⁷⁰

Não se concretizando, ao que tudo indica, o ingresso em Alcobaça, a 3 de maio de 1676, “tomou o nome de q.^m o aceitou p.^a sempre se lembrar da divida q contrahira” e entra a “servir a Religião Com o seo officio”⁷¹. Converte-se a partir de então num dos grandes protagonistas da vasta reforma artística promovida, não só na Casa-Mãe da Congregação Beneditina - o Mosteiro de São Martinho de Tibães, que o acolheu - como também noutros

⁶⁷ Gonçalves, Carla Alexandra – *Os escultores e a escultura em Coimbra: uma viagem além do renascimento*. Coimbra: [s.n.], 2005. Tese de doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Volume II, doc. n.º 34, pp.64-66.

⁶⁸ “nem sabia q fora frade nem outra Religião, antes sabia que o precuravaõ p.^a hir ser frade p.^a o Most.^{to} de Alcobaça; “hum dia destes jurara elle test.^a em hua inquirição p.^a hir tomar o habito ao Mostr.^o de Alcobaça”. A.D.B. - U.M. Fundo monástico-conventual. C.S.B., Inquirições *de genere, vita et moribus*, n.º 81.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ver 3.1., onde são feitas novas atribuições ao escultor, anteriores à tomada do hábito beneditino.

⁷¹ A.D.B. - U.M. Fundo monástico-conventual. C.S.B., Livro do Noviciado II (1630-1732), n.º 25. Anexos – Documento 4.

espaços da ordem, como o Colégio de São Bento, em Coimbra, e o Mosteiro de São Bento, em Santo Tirso, sobre os quais nos iremos debruçar.

Para além das casas da ordem, Frei Cipriano da Cruz trabalhou ainda para a Universidade de Coimbra, onde deixa uma obra distinta, marcada pela evocação de um discurso de Conhecimento, em oposição à reforma moral, a que se dedicou enquanto monge.

Para além destas intervenções, sabemos ainda que, antes de se tornar monge, terá trabalhado “P.^a outros Mostr.^{os}”, para os quais “fez tambem imagens”, obras que, infelizmente, não teremos oportunidade de localizar no âmbito da presente dissertação.

Segundo Frei Marceliano da Ascenção, Frei Cipriano da Cruz terá terminado os seus dias “Com um raro sofrim.^{to}”, provocado por uma chaga no rosto, vindo a falecer a 11 de fevereiro de 1716, no Mosteiro de São Martinho de Tibães, onde foi sepultado, no claustro do cemitério.

2.2. Caracterização plástica e formal

Antes de nos debruçarmos sobre a obra escultórica de Frei Cipriano da Cruz, autonomizamos no presente capítulo uma proposta de caracterização plástica e formal, sistematizando, de modo particular, os elementos que consideramos identitários. Com esta metodologia, pretende-se fundamentar novas atribuições e identificar as principais influências reconhecíveis nos seus trabalhos complementando, deste modo, o percurso da sua formação.

- **Rostos:** Particularmente característicos, sublinhamos, desde logo, a serenidade das fisionomias em oposição a soluções mais expressivas e teatrais. Os rostos femininos são, tendencialmente, ovalados, ao contrário dos masculinos, marcados por maxilar mais definido, como se verifica nas representações de Santo Anselmo, São Roberto e São Bernardo, por exemplo, em contraste com rostos como os de Santa Catarina, Santa Gertrudes Magna ou Santa Francisca Romana. Os olhos são amendoados e ligeiramente descaídos, apresentando-se parcialmente cobertos pelas pálpebras, aparentemente pesadas, aspeto que, frequentemente, tinha como propósito direcionar o olhar das esculturas para o observador.⁷² Os narizes são pequenos e triangulares, as bocas definem-se com lábios pequenos e bem definidos e as orelhas, quando não estão tapadas pelos cabelos ou toucados dos hábitos, posicionam-se ligeiramente abaixo do que seria expectável, como se verifica, por exemplo, na imagem de São Roberto.⁷³
- **Cabelos e barbas:** Habitualmente esculpidos em madeixas bem definidas e encaracoladas, no caso das imagens com tonsura, a secção de cabelo que se separa da restante “aureola” apresenta, por regra, uma disposição em “X”.⁷⁴

⁷²Le Gac; Alcoforado, ob. cit., p.55.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*, p.56.

- **Vestes:** Volumosas e, aparentemente, pesadas, conferem um caráter maciço às esculturas de Frei Cipriano da Cruz. Habitualmente justas ao corpo, na parte superior do torso, libertam-se, a partir da zona da cintura, através de um pregueado natural. No caso dos hábitos monásticos, os vincos e as dobras das vestes são particularmente característicos na obra do escultor bracarense, apresentando-se bem definidas e lavradas no sentido vertical. As mangas dos hábitos, por regra compactas e volumosas, são também bastante identificativas, desenvolvendo-se, frequentemente, em três camadas: a primeira, mais justa, com uma sequência de botões junto ao punho; a segunda, ligeiramente mais comprida e larga; e a terceira, mais longa e volumosa, descaindo de forma ondulante.⁷⁵ Nas representações sem hábitos monásticos, como a de São Miguel ou a alegoria da Sabedoria, as vestes são habitualmente pontuadas por pequenos medalhões com rostos e efígies.
- **Composições:** À exceção de grupos escultóricos (como o de Nossa Senhora da Piedade ou de Santa Lutgarda, por exemplo), as esculturas de Frei Cipriano da Cruz são marcadas compositivamente por soluções em contraposto ou pelo avanço da perna esquerda.
- **Mãos:** Particularmente identitárias, as mãos das esculturas são pautadas por um tratamento anatómico, aparentemente, menos rigoroso. Aspeto que alguns autores defendem ser fruto da ausência de domínio de desenho técnico e académico⁷⁶, consideramos, porém, tratar-se de elemento singular da obra de Frei Cipriano da Cruz.

2.3. Caracterização técnica e material

É notória a versatilidade de Frei Cipriano da Cruz enquanto escultor, nomeadamente no que se refere à capacidade de trabalhar vários materiais - terracota, madeira e pedra. Neste sentido, consideramos também útil proceder a uma caracterização técnica e material da sua obra, a partir da qual será possível estabelecer continuidades, assim como influências e paralelos com outras oficinas de escultura.

-Barro/Terracota

O processo de criação de uma escultura em barro desencadeia-se com a modelação manual, de baixo para cima, visando a obtenção das formas pretendidas, através da adição de barro. Face à robustez das esculturas, torna-se igualmente necessário o trabalho escultórico da sua zona tardoza, garantindo uma repartição equilibrada do peso das obras. A modelação era feita de forma que as esculturas ficassem ocas, para que, depois de terminado o processo de modelação, se evitasse a tarefa de retirar o barro do interior dos suportes.

De acordo com os exames realizados por Agnès Le Gac, a armação interior das esculturas de Frei Cipriano da Cruz, à semelhança das esculturas em barro de Alcobaça, era executada com o próprio barro. Em torno desta armação, o escultor sobrepunha,

⁷⁵ *Ibidem*, p.57

⁷⁶ Cf. Le Gac; Alcoforado, ob. cit., p.56.

progressivamente, rolos da mesma matéria, alcançando, deste modo, as formas pretendidas. Este suporte interior é apenas visível com o auxílio de um broncoscópio, com o qual Agnès Le Gac observou, na alegoria da *Caridade*, por exemplo, a parte superior do esteio vertical, desenvolvido até à zona do decote. Esta estrutura seria disposta em forma de cruz, atravessando a figura até aos ombros, e apresentando ainda uma outra secção, entre a cabeça e o pescoço. Em comparação com as esculturas do mosteiro de Alcobaça, nomeadamente com o conjunto escultórico da *Morte de São Bernardo* verifica-se que as esculturas da sacristia da igreja do mosteiro de Tibães apresentam menor quantidade de matéria no interior, ou seja, são mais ocas, o que terá facilitado o processo de secagem e cozedura das peças.

Após a modelação das esculturas, processa-se a subtração de matéria, através da raspagem do barro, de forma a obter os detalhes pretendidos, procedendo-se, de seguida, à suavização das superfícies, com recurso a um pincel. Posteriormente, era necessário secar as peças, divididas em secções horizontais (troços ou taceiros), através de um garrote (arame destemperado no fogo). Por vezes, era também necessário seccionar verticalmente alguns elementos, como braços, ou atributos iconográficos. Processo detalhadamente explicado no tratado do Padre Ignacio da Piedade de Vasconcelos, de 1733, vem demonstrar a continuidade da aplicação das técnicas mencionadas:

“98. Estas figuras grandes se cortaõ depois de feitas, ou ao menos estando já bem palpadas, e ainda que pareça ter dificuldade, por se entender estar o barro já enxuto, he engano, porque a agua, ou a humidade, que tem o barro, que esta por cima, naturalmente vem correndo pelo centro do outro barro, que esta por baixo, tornando-o fresco, e algum tanto mole. E parasse cortar, tome-se hum arame destemperado no fogo, que tenha meya grossura de hum cordel de barbante pouco mais, ou menos, e cingindo a figura por aquellas partes aonde a quizerem cortar, metendo as duas pontas do arame por hum canudo de cana, tendo-o firme com huma mão, e com a outra puxando pelo arame até sahir todo pela figura fóra: desta ?orte, se cortará a figura em quantas partes quizerem, para que com mais facilidade se possa cozer, e levar em pessos para onde quizerem com pouco trabalho (...).”⁷⁷

“99. A ordem, que se deve guardar para se lavrarem estas figuras de barro, será de esta maneira. Depois de formada huma figura com as mãos, segue-se logo lavrarem-se, e abrirem-selhe todas as feiçoens necessarias, que se fará com huns formoens, e goivas feitas de pao, quanto mais duro, e massio puder ?er. Os formoens terão de huma banda no córte abertos huns dentes, como de serra, que servem para desbastar o barro mais de pressa, e depois de se ir assim desbastando com a outra parte, ou com outro formaõ

⁷⁷ Vasconcelos, Inácio da Piedade e - *Artefactos symmetriacos, e geometricos, advertidos, e descobertos pela industriosa perfeiçã das artes, esculturaria, architectonica, e da pintura... repartidos neste volume em quatro livros*. Lisboa: Na Officina de Joseph Antonio da Silva, 1733, p.50.

sem dentes, se irá aplainando, e logo com huns pinceis de pintar os iraõ molhando na agua, e alizando com eles o barro (...).⁷⁸

A divisão de taelos, atrás descrita, não é particularmente evidente no conjunto de esculturas em terracota da sacristia de Tibães, uma vez que este preserva ainda grande parte da camada cromática original. Por outro lado, tendo estas esculturas perdido alguns elementos, verificam-se diversas fragilidades estruturais nas partes subsistentes, evidenciando, precisamente, cortes de divisão de taelos. Na alegoria da *Caridade*, por exemplo, verificamos (nas zonas do peito e da cintura) uma linha ténue que corresponde à referida partição (Anexos – Figura 1). É ainda possível observar, de forma mais evidente, as linhas de divisão nas esculturas da *Prudência*, nomeadamente no braço que ostentava o espelho (Anexos – Figura 2), e, na alegoria da *Fé*, na ligação do braço perdido, assim como na zona do pescoço (Anexos – Figura 3). Por sua vez, as imagens que ocupam os nichos exteriores da igreja de Tibães, sujeitas às variações atmosféricas durante quase cinco séculos, praticamente não preservam vestígios de policromia, deixando antever claramente as divisões dos referidos troços. A imagem de *Santa Escolástica*, situada junto a uma janela no corredor dos dormitórios, possibilita-nos uma observação mais próxima desta solução técnica (Anexos – Figura 4).

As esculturas do mosteiro de Alcobaça apresentam, em contrapartida, um número de taelos bastante superior às de Tibães, como se constata nas várias imagens atualmente conservadas na sala do capítulo e, de modo particularmente evidente, na escultura de *Nossa Senhora com o Menino*, no antigo refeitório do Mosteiro (Anexos – Figura 5). Embora Barata Feio considere que o número de divisões de taelos ocorra consoante o tamanho da imagem, André Varela Remígio defende que terão existido duas oficinas distintas no Mosteiro de Alcobaça. Empregando técnicas similares, distinguem-se, segundo este último, pelo modo como foram aplicadas. Um dos processos que as diferencia é, precisamente, o seccionamento de taelos, constatando-se que a oficina que dividia as esculturas com maior frequência foi responsável maior número de esculturas no mosteiro.

Ainda relativamente à imagem de *Nossa Senhora com o Menino*, no primitivo refeitório de Alcobaça, é visível, na zona traseira, a abertura de orifícios de ventilação, destinados à libertação dos vapores produzidos durante cozedura dos taelos (Anexos – Figura 5). De acordo com Agnès Le Gac, estas aberturas podiam ser tapadas após a cozedura, com barro cru, ou deixadas abertas, caso fossem feitas em zonas inacessíveis aos olhos do observador, como é o caso desta escultura de Alcobaça. Nas imagens da sacristia de São Martinho de Tibães, segundo o estudo da mesma autora, foi identificado, na parte superior dos crânios das representações da *Caridade* e do *Rei Sigismundo*, um orifício para saída de vapor. Observa-se, ainda, na imagem da *Caridade*, uma abertura no lado esquerdo do pescoço (Anexos – Figura 6).

⁷⁸ *Ibidem*, p. 50.

Por fim, depois de cozidos e devidamente arrefecidos, os taceiros eram novamente ensamblados, com recurso a uma argamassa de cal e areia. Na imagem de *Santa Escolástica*, no frontispício da igreja do Mosteiro de Tibães, esta argamassa é ainda visível, constatando-se que, para além da sua função estrutural, destinava-se também ao acabamento da obra, uma vez que, com ela, o escultor poderia modelar lacunas causadas por danos decorrentes da cozedura, transporte e/ou montagem dos troços, ou ainda no momento de repartição de taceiros.

Procurando aferir paralelismos e possíveis influências técnicas na obra de Frei Cipriano da Cruz, consideramos pertinente mencionar o grupo escultórico da *Visitação*, que originalmente rematava o portal lateral da igreja da Misericórdia de Braga (Anexos – Figura 7), e que atualmente se encontra exposto no Palácio do Raio, também em Braga (Anexos – Figura 8). Plenamente inscrita no contexto formativo e de atividade de Frei Cipriano da Cruz, esta obra, atribuída ao escultor lisboeta Gonçalo Rodrigues (c. 1600-1605), demonstra de forma evidente (uma vez que também já não conserva policromia) a modalidade de taceiros divididos em menor quantidade. O escultor lisboeta terá, aliás, trabalhado para o mosteiro cisterciense de Alcobaça,⁷⁹ podendo ser um dos responsáveis pela implementação das referidas técnicas e métodos de trabalho em barro. Por outro lado, a figura de Gonçalo Rodrigues assume ainda especial relevância pela estreita ligação aos círculos oficiais a que associamos Frei Cipriano da Cruz. Instalado na oficina dos Biscainhos em Braga, cidade onde deixou um número considerável de obras,⁸⁰ os paralelismos formais e técnicos reconhecíveis entre a sua obra e a de Frei Cipriano da Cruz levam-nos a ponderar a possibilidade de uma formação similar.

-Madeira

A madeira é o material dominante na obra de Frei Cipriano da Cruz, em particular a madeira de castanho. De produção local e adequada à concretização de esculturas de grandes dimensões, permitiu ao escultor a obtenção de formas maciças e contornos precisos, sem necessidade de acabamentos particularmente detalhados.

Uma vez mais, é o Padre Ignácio da Piedade de Vasconcelos quem nos fornece informações detalhadas sobre a utilização deste material. Citando Vitruvius, sublinha que o abate destas árvores ocorreria, preferencialmente, durante o inverno, uma vez que na primavera “as arvores começam a brotar, repartindo a força, e virtude, que tem em flor, folhas e frutos. E cortando-se neste tempo, como as arvores tem esparsida a potencia, e virtude em tantas partes exteriores, naturalmente haõ de ficar os seus troncos menos condensados.” Neste sentido, considerava desejável o corte da árvore no outono ou no inverno, estações em

⁷⁹ Serrão, Vítor – *O escultor maneirista Gonçalo Rodrigues e a sua actividade no Norte de Portugal*. Revista Museu, IV série, n.º 7, 1998, p. 148.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 155-156.

que os seus troncos se apresentam mais sólidos e maciços.⁸¹ Posteriormente, a madeira deveria ser seca longe do sol e do vento, sendo ainda necessário extrair-se o borne (parte exterior e mais recente do crescimento da árvore e, conseqüentemente, mais ativa do ponto de vista biológico), assim como a medula (centro do tronco), de forma a evitar o aparecimento de fendas radiais e, assim, evitar alterações indesejadas durante o processo de secagem⁸² (como ataques de insetos xilófagos), bem como a diminuição do peso do toro (designação do tronco após este processo de esvaziamento).⁸³

Considerando as grandes dimensões da generalidade das esculturas de Frei Cipriano da Cruz, um único toro não seria suficiente para abranger a totalidade do volume das figuras representadas. Neste sentido, seria necessário proceder à ensamblagem de dois blocos de madeira ao toro principal, preferencialmente, provenientes da mesma árvore e no sentido do veio da madeira. Esta fixação, que deveria ocorrer antes do entalhe, era feita através de cola animal, reforçada, pontualmente, com cavilhas de madeira.

O uso da técnica de furo e espiga foi igualmente frequente na obra de Frei Cipriano da Cruz, consistindo na abertura de um orifício para encaixe de uma espiga. Esta técnica identifica-se, por exemplo, no reverso da mão esquerda de *Santo Anselmo*, assim como nas suas mangas. Quando as componentes de uma escultura ultrapassavam o volume dos blocos, tais como atributos iconográficos e, por vezes, mãos, era necessário proceder a acréscimos de madeira. Verifica-se, no entanto, que as cabeças eram trabalhadas no toro principal, e não num bloco à parte e posteriormente encaixadas. Elemento decisivo na composição da escultura, esta metodologia evidencia o domínio técnico de Frei Cipriano da Cruz no trabalho de entalhe.⁸⁴

No que se refere ao uso de ferramentas, também Agnès Le Gac, no estudo que dedicou às esculturas do Colégio de São Bento em Coimbra, revela já grande parte do processo de realização das obras de Frei Cipriano da Cruz. De acordo com a autora, o processo iniciava-se com uma enxó, com a qual era delineada a silhueta geral a esculpir, ainda que de forma rudimentar. De seguida, visando definir os principais volumes, Frei Cipriano da Cruz utilizaria formões de fio direito, que, através de cortes inclinados, desbastavam a madeira, com recurso a uma goiva direita, de meia cana e boca larga, cujas depressões são visíveis no reverso das esculturas. Numa fase posterior, a madeira seria progressivamente desbastada, de forma a

⁸¹ Vasconcelos, Inácio da Piedade e – *Artefactos symmetricos, e geométricos...*, ob. cit., Livro I, cap. XVI, pp.65-66.

⁸² “Depois de cortada a madeira, he muito importante, que se saiba conservar até estar de todo seca, que nisto vay quase tanta importância à de se saber cortar, e para isso se guardará a ordem seguinte. Logo que se acabar de fazer o córte na arvore (como fica dito) se lhe tire a casca, e se ponha em parte donde esteja livre de muitos, e maos ventos, da chuva, e do Sol, porque estas tres cousas lhe fazem muito prejuizo, e damno. A madeira, que ainda estiver verde não convem, (em quanto assim estiver) que se obrem della figuras, porque tem o perigo de se abrir em rachas, quando for secando, e depois de desbastada, quando se for entalhando, ao tempo de secar vay abrindo, pois não tem já tanta firmeza para resistir, porue de repente lhe falta a humidade, que lhe reprimia, e conservava a uniaõ dos veyos”. *Ibidem*, Livro I, cap. XVI, p.67.

⁸³ Le Gac, Agnès; Alcoforado, Ana – *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra...*, ob. cit., pp. 38-39.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 56-57.

atingir as formas pretendidas, através de goivas direitas ou de cotovelo. Para a execução de alguns detalhes, como panejamentos ou os cabelos tipicamente ondulados, o escultor bracarense recorria a goivas de bico de gorrião ou de canotilho, cujo tamanho variava de acordo com o efeito pretendido. Por fim, procedia ao alisamento das superfícies, através de grosas e limas, cujas marcas não conseguimos observar devido ao revestimento polícromo.⁸⁵

2.4. Influências, modelos plásticos e formais

Pese embora a escassez de investigação em torno dos escultores e da escultura desta época, consideramos relevante assinalar um conjunto de influências patentes na obra de Frei Cipriano da Cruz, empreendendo, para o efeito, uma metodologia comparativa com obras coevas, visando aferir possíveis fontes de inspiração. Abordagem, necessariamente, atenta à circulação de artistas e técnicas, que se reforça, até 1640, com a união de Portugal e Espanha, e, naturalmente, com uma multiplicidade de influências, em particular no norte de Portugal, zona que recebeu diversas obras de mestres espanhóis, em particular de Valladolid⁸⁶ e Biscaia. Não menos relevante será ainda evocar a presença dos monges beneditinos de Valladolid em Braga, desde a primeira metade do século XVI, circunstância que, por certo, terá avolumado esta troca de influências, particularmente, no tocante a modelos plásticos e iconográficos, presentes nas obras destinadas à Congregação de São Bento.

Neste contexto, destacamos dois escultores que consideramos particularmente influentes na produção escultórica bracarense, e, conseqüentemente, na obra de Frei Cipriano da Cruz: Juan de Juni (1506-1577) e Gregório Fernández (c. 1576-1636).

Da obra de Juan de Juni, relevam-se as esculturas da *Virgem Dolorosa* (Museu Nacional de Escultura de Valladolid, Anexos – Figura 9) e da *Virgem das Angústias* (igreja de Nossa Senhora das Angústias, Valladolid, Anexos – Figuras 10 e 11). Obras especialmente próximas da representação de *Nossa Senhora da Piedade*, executada por Frei Cipriano da Cruz para o Colégio de São Bento de Coimbra, evidenciam uma nítida influência no tratamento e distribuição dos panejamentos, assim como no posicionamento da Virgem, em particular da cabeça. Pese embora as similitudes, a obra de Juan de Juni é pautada por um tratamento mais dramático e expressivo, nomeadamente dos rostos e corpos. Reforçando, contudo, a proximidade assinalada e um claro ascendente da escultura do mestre de Valladolid sobre a obra de Frei Cipriano da Cruz, a Juan de Juni chegaria mesmo a ser imputado o grupo escultórico de *Nossa Senhora da Piedade* atrás referido,⁸⁷ da autoria do mestre bracarense.

⁸⁵ *Ibidem*, pp.41-41.

⁸⁶ Le Gac, Agnés – *Novo olhar sobre a obra de Frei Cipriano da Cruz, a propósito de duas esculturas de Nossa Senhora da Conceição*. In ARTIS - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras -UL, 2011. Vol. 9/10, pp. 309-358.

⁸⁷ Santos, Reinado dos – *A Escultura em Portugal*. Lisboa: [s.n.], 1950.

Quanto a Gregório Fernández, consideramos ser mais evidente a influência nos trabalhos de Frei Cipriano de Cruz. Escultor com obra documentada em Portugal, de que é exemplo o retábulo do altar-mor da Sé de Miranda do Douro, as afinidades evidenciam-se no confronto entre as representações de *Nossa Senhora da Piedade* da autoria dos dois artistas. Com efeito, o trabalho de Gregório Fernández (Museu Nacional de Escultura, Valladolid, Anexos – Figura 12), terá constituído, muito possivelmente, uma referência para o escultor bracarense, nomeadamente em termos compositivos: a Virgem, sentada, que acolhe no colo o filho morto, sobre um manto desenvolvido até ao extremo da composição. As semelhanças no tratamento das vestes das duas representações marianas são também bastante evidentes, desde logo no manto exterior que cobre a cabeça, e o interior, com o mesmo recorte, assim como no panejamento que separa a Virgem de Cristo. São também evidentes, à semelhança do que observámos atrás na obra de Juan de Juni, as diferenças em termos da expressividade fisionómica, aspeto que vem sublinhar o carácter sereno dos rostos esculpido por Frei Cipriano da Cruz. Reconhece-se, com efeito, um dramatismo acrescido na obra de Fernández, nomeadamente no rosto doloroso e no gesto da Virgem, que estende a mão direita. A influência do escultor de Valladolid é também perceptível a partir de outras esculturas, como as imagens da *Imaculada Conceição* do Museu Nacional de Zamora (Anexos – Figura 13) e da Catedral de Astorga (Anexos – Figura 14), em León. Quando confrontadas com as esculturas da mesma invocação, da autoria de Frei Cipriano, em Coimbra (uma proveniente da igreja do extinto Colégio de São Bento de Coimbra, atualmente na Sé Velha da mesma cidade; e a outra, atribuída por Agnés Le Gac,⁸⁸ exposta no Museu Nacional de Machado de Castro, Anexos – Figura 15), as afinidades são explícitas: no tratamento dos cabelos, longos e ondulados, caídos sobre os ombros; e, sobretudo, nas vestes, com capa cobrindo os ombros e desenvolvida até aos pés, no vestido florido, apertado na zona da cintura e que se liberta até aos pés e no tratamento das pregas.

Para além das influências de Valladolid, consideramos igualmente relevante mencionar outros artistas que passaram por Braga, provenientes do norte de Espanha, nomeadamente de Burgos e de regiões próximas, como a Cantábria e Biscaia. Robustecendo a já referida circulação de modelos e técnicas, D. Diogo de Sousa será responsável, durante o seu arcebispado, pela fixação de um grupo de artistas estrangeiros em Braga, visando a modernização e o desenvolvimento urbano da cidade. Com oficina instalada e comumente designados por “biscainhos”, terão a seu cargo encomendas e intervenções de grande importância, como foi o caso da capela-mor da catedral.⁸⁹

⁸⁸ Le Gac, Agnés – *Novo olhar sobre a obra de Frei Cipriano da Cruz...*, ob. cit.; A atribuição da referida escultura a Frei Cipriano da Cruz foi, recentemente, retomada, na Exposição “Chegar ao rosto com Frei Cipriano da Cruz”, organizada pelo Museu Nacional Machado de Castro, em parceria com a Diocese de Coimbra, organizada no âmbito pda 9.ª edição do Sons da Cidade.

⁸⁹ Nunes da Silva, Ricardo – “Mobilidade artística e transferência de conhecimentos na arquitetura tardo-gótica e os seus reflexos em Portugal no séc. XV e nas primeiras décadas do século XVI.” In “O Fascínio do Gótico. Um tributo a José Custódio Vieira da Silva”. Lisboa: ARTIS-Instituto de História da Arte, 2016, p.175

De particular relevância para este trabalho afigura-se, no entanto, a intervenção de um outro grupo de artistas estrangeiros, no qual se inserem os “biscainhos”, na Capela dos Coimbras, ou Capela de Nossa Senhora da Conceição, entre 1525 e 1528⁹⁰. Empreitada na qual destacamos as imagens do altar-mor (Anexos – Figura 16), atribuídas à escola João de Ruão, evidenciam algumas semelhanças com as esculturas de Frei Cipriano da Cruz, nomeadamente no que se refere aos rostos redondos, olhos amendoados parcialmente cobertos pelas pálpebras e a boca pequena (Anexos – Figura 17). No mesmo sentido, deveremos ainda sublinhar as imagens pétreas que rematam a galilé do templo (Anexos – Figura 18), atribuídas a Hodart, pelas semelhanças com as esculturas da *Última Ceia* (Anexos – Figura 19), em terracota, destinadas ao refeitório do Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra (1530 e 1534).⁹¹ Note-se que a sua possível passagem em Braga, caso tenha ocorrido simultaneamente à edificação da capela, foi imediatamente anterior à encomenda conimbricense, pelo que as esculturas que encimam a galilé teriam constituído um modelo referencial para as esculturas do refeitório de Santa Cruz. A eventual passagem de Hodart por Braga assume particular interesse neste estudo, sobretudo, pelo possível contributo na difusão das técnicas de modelação em barro.

Já no século XVII, reconhecemos uma continuidade das técnicas de Hodart na escultura em terracota, nomeadamente no já referido grupo escultórico da *Visitação*, sobre o portal lateral da igreja da Misericórdia de Braga. Obra que se encontra atribuída, como vimos, a Gonçalo Rodrigues, o mestre lisboeta ter-se-á instalado de forma definitiva em Braga,⁹² precisamente, na Rua dos Biscainhos.⁹³ Com efeito, são verificáveis algumas semelhanças no método construtivo das esculturas de Gonçalo Rodrigues, relativamente ao trabalho de Hodart, designadamente, no corte horizontal em diferentes secções das imagens, visando a secagem e cozedura individual de cada taceo, bem como a estabilidade das peças. Apesar de não ser possível confirmar este tipo de repartição (em maior número) nas esculturas de Hodart (habitualmente oculta nas linhas formadas pelas vestes, Anexos – Figura 20 e 21), as esculturas de Frei Cipriano da Cruz obedecem a um método construtivo similar, sendo por isso plausível assumir a continuidade técnica destas práticas.

Neste percurso, em torno da caracterização técnica da obra de Frei Cipriano da Cruz, chamamos ainda a atenção para o grupo escultórico da *Deposição do Túmulo*, também em barro, no interior da Capela dos Coimbras (Anexos – Figura 22). Conjunto que não se encontra atribuído a nenhum escultor, consideramos assinaláveis, no entanto, as semelhanças entre a figura da Virgem (Anexos – Figura 23) e as representações de *Nossa Senhora da Piedade*, respetivamente, atribuída a Nicolau de Chanterene (igreja de Santa Maria de Óbidos, Anexos

⁹⁰ Coelho, Maria Helena Cruz – *As cidades medievais portuguesas- população*. In “Atas do I Congresso Histórico Internacional. As cidades na história: a população”. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, 2013, p.159.

⁹¹ Guillouët, Jean-Marie – *La Dernière Cène du réfectoire du Monastère de Santa Cruz de Coimbra par Maître Hodart: considérations préalables sur la place d’une oeuvre singulière*. In DigitAR - Revista digital de Arqueologia, Arquitectura e Arte. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2020, pp.34-60.

⁹² “Gonçallo Roiz maginario, morador em Braga”. A.U.C. IV-1.ªE-12-3-4, fl.60 v.

⁹³ Serrão, Vítor – *O Escultor Maneirista Gonçalo Rodrigues...*, ob. cit.

– Figura 24) e de Frei Cipriano da Cruz. Nicolau de Chanterene terá, efetivamente, marcado presença em Braga, aquando da empreitada promovida por D. Diogo de Sousa para a Sé. Integrado no grupo de “biscainhos”, ao escultor francês encontra-se atribuída a imagem de *Nossa Senhora do Leite*, conservada no Tesouro-Museu da Sé de Braga.⁹⁴ À semelhança das similitudes observadas com a obra de Juan de Juni, também neste caso se evidencia uma clara proximidade no tratamento da cabeça, em particular os panejamentos que a cobrem.

Reforçando as relações de proximidade atrás propostas, relembramos, por fim, que algumas das testemunhas contempladas na inquirição *de genere* de Frei Cipriano da Cruz residiam Rua dos Biscainhos, facto que nos permite pressupor que, enquanto presença assídua nesse local, tenha encetado a sua atividade na oficina aí instalada. Deste modo, não sendo possível afirmar, inequivocamente, que Frei Cipriano da Cruz tenha frequentado e recebido a sua formação na oficina biscainha de Braga, podemos, por outro lado, deduzir influências - modelos e técnicas - que proliferaram pela cidade durante o arcebispado de D. Diogo de Sousa, e que se terão estendido no tempo. Da mesma forma, não sendo possível confirmar a presença dos escultores atrás referidos (a escola de João de Ruão, Hodart e Nicolau de Chanterene) na cidade de Braga, consideramos plausível inferir a sua influência num tempo longo.

⁹⁴ Henriques, Francisco – O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene: Geometria e Significação. Lisboa: [s.n.], 2006. Dissertação de mestreado em Teorias da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, p.37.

3. A obra

3.1. Atividade inicial

3.1.1. O “O bom official de fazer sanctos”: propostas de atribuição de obras escultóricas anteriores à tomada do hábito beneditino.

Ao contrário do sucedido após a tomada do hábito beneditino, não é conhecido nenhum registo de obras executadas por Frei Cipriano da Cruz em data anterior ao seu ingresso no Mosteiro de São Martinho de Tibães. Segundo Frei Marceliano da Ascensão, porém, o escultor bracarense terá desenvolvido a sua atividade “P.^a outros Mostr.^{os}” onde “fes tambem imagens”. Face aos novos dados apurados, apresentamos no presente capítulo um conjunto de atribuições, alargando, deste modo, a área de atuação de Frei Cipriano da Cruz, para além dos espaços descritos na sua nota biográfica.⁹⁵

A Ordem Cisterciense e o Mosteiro de Alcobaça

Sobretudo ativo ao serviço da sua Ordem, não nos surpreende, no entanto, que o escultor tenha trabalhado para outras congregações. Como referido anteriormente, é, desde logo, na sua inquirição *de genere* que algumas testemunhas asseveram que, à data da tomada do hábito, era já um escultor experiente, revelando-se, no mesmo documento, que Manuel de Sousa era requerido pela Ordem Cisterciense, concretamente pelo Mosteiro de Alcobaça, para o qual “naõ avia de ir se lhe desse o habito de saõ B.^{to}”.

Com efeito, decorria então em Alcobaça uma das mais profícuas campanhas escultóricas, onde assumiriam particular protagonismo os designados “monges barristas”. Matéria-prima particularmente acessível, ainda que mais frágil e perecível, a primazia do barro relativamente a outros materiais, é justificada por Carlos Moura com o “espírito de moderação preconizado” pela ordem cisterciense,⁹⁶ demonstrando a vontade de valorizar o mosteiro de Alcobaça, por meio da decoração e da ampliação dos espaços.⁹⁷ Frei Sebastião de Sottomaio terá sido o abade geral responsável pelo início das obras e principais intervenções artísticas neste período,⁹⁸ desencadeadas com campanhas pontuais no próprio mosteiro (como a capela-mor e o retábulo de São Sebastião). As obras no retábulo do *Trânsito de São*

⁹⁵ Mosteiro de São Martinho de Tibães, Colégio de São Bento de Coimbra e Universidade de Coimbra.

⁹⁶ Batata, Maria Helena Henriques – *A escultura barroca em terracota de Santarém*. Lisboa: [s.n.], 2012. Dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.44

⁹⁷ Moura, Carlos – *Da figuração à decoração. O percurso artístico dos mosteiros cistercienses em Portugal, entre os séculos XVI e XVIII*. In “Arte de Cister em Portugal e Galiza” (coord. José Rodrigues e José Carlos Valle Pérez). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Pedro Barrié de la Maza, 1988, pp.341-345.

⁹⁸ Vide Moura, Carlos – *A escultura de Alcobaça e a imaginária monástico-conventual (1590-1700)*. Lisboa: [s.n.], 2006. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; Rajão, Carla Alexandra – *A escultura em barro no mosteiro de Alcobaça*. Lisboa: [s.n.], 2003. Dissertação de mestrado em Teorias da Arte, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Bernardo (ou *Morte de São Bernardo*), atribuído a “frei Pedro de Alcobaça”, ter-se-ão iniciado no último triénio do abade geral Frei Sebastião de Sottomayor, entre 1687 e 1690.⁹⁹

Face aos dados recolhidos, não rejeitamos a possibilidade de Frei Cipriano da Cruz ter frequentado o círculo artístico de Alcobaça. Pelo contrário, esta hipótese poderá mesmo fundamentar o motivo de ter sido pretendido por Cister, ao ponto de se iniciar o respetivo processo de inquirição *de genere, vita et moribus*, quando, como vimos, o escultor manifestar preferência pela ordem de São Bento. Relembramos que Frei Cipriano da Cruz tem, efetivamente, obra em barro, sendo que a sua formação nesta área, apesar de, eventualmente, iniciada em Braga, poderá ter-se consolidado neste contexto. Como referido, existiam em Alcobaça duas oficinas que, apesar de empregarem técnicas similares, executavam-nas de forma distinta.¹⁰⁰ Não conhecemos, no entanto, documentação relativa a outros trabalhos e oficinas de escultura associadas ao mosteiro de Alcobaça, sendo complexa a tarefa de, no âmbito do presente trabalho, encetar uma investigação visando o apuramento de intervenções onde, presumivelmente, Frei Cipriano da Cruz tenha participado, no período anterior à tomada do hábito beneditino.

Apesar das incertezas mencionadas, entre a obra escultórica sobrevivente em Alcobaça, merece especial atenção a imagem de *Santa Umbelina*, conservada numa das capelas radiantes do deambulatório (Anexos – Figura 25). O mau estado de conservação da escultura e a ausência de alguns elementos (como os dedos), dificulta a sua comparação com os elementos plásticos atrás sistematizados, definidores da obra de Frei Cipriano da Cruz. Verificamos, por sua vez, o rosto oval, emoldurado pelo toucado do hábito cisterciense, que, ao contrário das esculturas femininas de Frei Cipriano da Cruz, deixa-nos vislumbrar parte do cabelo de Santa Umbelina, o que poderá justificar-se, desde logo, por se inscrever na fase inicial do percurso artístico de Frei Cipriano da Cruz.

De rosto sereno e olhar elevado, a forma arredondada e a maior dimensão dos olhos aproximam-na da escultura de *Nossa Senhora da Piedade*, do Colégio de São Bento de Coimbra. O nariz é pequeno e tem uma forma triangular, assim como a boca, de lábios bem definidos. O hábito cisterciense que *Santa Umbelina* enverga exhibe também alguns traços característicos do escultor bracarense, nomeadamente na verticalidade dos vincos e dobras, assim como nas mangas maciças, lavradas nas três camadas identitárias da sua obra: a primeira, mais justa, com botões junto ao punho; a segunda, ligeiramente mais comprida e larga; e a terceira, mais longa e volumosa, descaindo de forma pesada e ondulante.

Confirmando-se a autoria de Frei Cipriano da Cruz, a imagem de *Santa Umbelina* seria anterior a 1676, data em que o escultor tomou o hábito em Tibães. Poderiam, assim, justificar-

⁹⁹Remígio, André Varela – “O retábulo do Trânsito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação”. *Conservar Património*, n.º 15-16, 2012, p.11.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.13.

se as diferenças plásticas assinaladas, considerando que o escultor estaria ainda numa fase de consolidação da sua formação e início de atividade.

O coro alto da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães (1666-1668)

Período central da renovação litúrgica em todo o mundo católico, onde a música assume papel de incontornável relevância, motivará profundas transformações em diversos equipamentos e espaços vocacionados, como o coro baixo e o coro alto, assim como a instalação ou renovação de órgãos, que, tal como noutras ordens religiosas, assumiram especial protagonismo nos vários locais de culto da ordem beneditina. O coro alto, em particular, enquanto espaço privilegiado de oração, adquiriu, no contexto da reforma católica, uma importância acrescida. Incitando a devoção dos monges beneditinos, o coro alto de Tibães foi dotado de um interessante conjunto painéis esculpidos, sobre os espaldares do cadeiral.

Executados entre 23 de março de 1666 e 29 de março de 1668, estes painéis, ao contrário do que seria expectável e prática comum noutros locais, não apresentam episódios da vida de São Bento (ilustrados nas pinturas que encimam o mesmo cadeiral). Dotando este espaço de uma narrativa plenamente inscrita no ambiente da época, esta obra é marcada pela representação de diversos santos e beneméritos, predominantemente beneditinos, associados a devoções e dogmas especialmente marcantes no quadro da reforma católica. São disso exemplo as várias representações marianas (nas suas várias invocações) e os temas eucarísticos.

Executado em madeira de castanho e carvalho, apresenta disposição em U,¹⁰¹ interrompida por uma porta de cada lado, e divisão em conformidade com o “Index das figuras Primeiro Choro” e o “Index das Figuras do [Seg]vndo Choro”. De acordo com a descrição inscrita nessas duas tábuas de madeira,¹⁰² o primeiro Coro desenvolve-se para o lado da epístola (a partir do painel central, com a representação de São Bento), incluindo-se no segundo os restantes painéis do lado do evangelho. Esta obra, a par de todo o investimento no restante espaço da igreja, demonstra o cuidado e interesse da Congregação no enriquecimento das cerimónias litúrgicas e na decência do culto. Além disto, a existência destas tábuas explicativas vem demonstrar o cuidado em educar os seus monges, dando-lhes a conhecer a vida e história dos santos e o papel que desempenharam na difusão de alguns cultos e dogmas fundamentais.

¹⁰¹ Paula, Mara Raquel Rodrigues de – *Diálogos imagéticos. Iconografia beneditina em Portugal e a sua conexão com as fontes impressas da Idade Moderna*. Porto: [s.n.], 2023. Tese de doutoramento em Estudos do Património – História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

¹⁰² “Obra foi sua o Coro do Mosteiro de Tibaens, onde as taboas, que nelle se conservão, explicaõ as insígnias das figuras, que o adornaõ”. Fr. Tomás de Aquino – *Elogios dos Reverendissimos Padres DD. Abades Geares da Congregação Benedictina do Reyno de Portugal e Principado do Brazil*. Porto: Francisco Mendes Lima, 1767, fl. 229.

Relativamente à autoria desta obra, são discordantes as opiniões registadas. Sem fazer qualquer tipo de associação ao escultor beneditino, é Robert Smith quem dá conta da existência dos painéis do coro alto da igreja de Tibães, revelando também o documento que estará na origem de controvérsia relativamente à sua autoria: um registo de pagamento, datado de 1666, a um “Souza”, pelos “paineis do Choro”.¹⁰³

Com este ponto de partida, outros autores têm vindo a questionar o motivo pelo qual Robert Smith não associou estes painéis a Frei Cipriano da Cruz. Aurélio de Oliveira, contraria a atribuição ao escultor, imputando este conjunto aos designados “Mestres do Choro” ou “maginarios, oficiais do Coro”,¹⁰⁴ como surgem referidos na documentação referente a esta obra. Estes mestres e imaginários do coro seriam, de acordo com Aurélio de Oliveira, encabeçados por António de Andrade, uma vez que surgem, nos pagamentos das obras do coro, anotações junto a estes registos que dizem “p.^a a casa”.

Na verdade, António de Andrade emerge como uma figura de alguma importância no contexto da reforma artística de Tibães, não apenas por ser um dos poucos nomes documentados em intervenções anteriores às de Frei Cipriano da Cruz, mas também porque surge frequentemente associado ao nosso escultor, na condição de seu mentor. Natural da freguesia de São Sebastião, em Guimarães, e batizado a 12 de janeiro de 1629, era filho de um imaginário, com quem aprendeu a trabalhar madeira, acabando por desempenhar, precisamente, as funções de entalhador e escultor. A 15 de maio de 1669, com a sua mulher Ângela Lopes, terá assinado uma escritura com Frei Dâmaso da Silva (Abade Geral entre 1668-1671), na qual se verifica uma transação favorável ao escultor (possivelmente pela satisfação dos trabalhos que realizou para o Mosteiro de Tibães, os quais também terão servido como forma de pagamento), na compra do casal de Chosende (em Ronfe, Guimarães), o qual se inseria no domínio do couto de Tibães e do qual o António de Andrade se tornou foreiro. É com base nesta informação que Aurélio de Oliveira justifica os pagamentos “p.^a a casa” e, consequentemente a intervenção de António de Andrade no coro alto de Tibães e, por sua vez, a anulação da presença de Frei Cipriano da Cruz nestes trabalhos.

Relembramos que as obras do coro alto se iniciaram em 1666, ano em que Manuel de Sousa contaria com 20 anos, idade aceitável para que o escultor pudesse já desenvolver a sua atividade. No entanto, sendo até agora desconhecida a sua data de nascimento, Aurélio de Oliveira presume que teria, aquando da entrada na ordem de São Bento (c. 1676), “na melhor das hipóteses”, 10 anos, idade que demonstraria, segundo o mesmo autor, “uma extrema precocidade artística”.¹⁰⁵

¹⁰³ “Dej ao Souza dos paineis do Choro por todos 40.000rs. e hum carro de pão”. A.D.B. – U. M. Fundo monástico-conventual. Tibães, Livro de Obras, n.º 459, fl.42 v.

¹⁰⁴ “feria aos mestres do coro”; “Dej das férias dos maginarios do Choro”. *Ibidem*, fls.40-42 v.

¹⁰⁵ Até à concretização deste trabalho não se conhecia, efetivamente, a data de nascimento nem de batizado de Frei Cipriano da Cruz. No entanto, foi apontada uma data aproximada para o efeito- 1645- bastante próxima da data que apresentamos, e, de resto, seguida pelos restantes autores que abordam a obra do escultor beneditino.

Apesar de a documentação aludir a Frei Cipriano da Cruz como um escultor de referência por altura da tomada do hábito, Aurélio de Oliveira sustenta ainda que, o facto de não se conhecer nenhum trabalho anterior a este momento, aliado à ausência de referência desta obra por Frei Marceliano da Ascensão, retira força à possibilidade do escultor ter participado na concretização dos painéis do coro alto da igreja de Tibães.

Como teremos oportunidade de clarificar, nem todas as obras de Frei Cipriano da Cruz se encontram contempladas na valiosa lista que Frei Marceliano da Ascensão nos deixou na sua crónica. Exemplo flagrante disso mesmo é a imagem de Santa Catarina, da capela de São Miguel da Universidade de Coimbra, para a qual existe um recibo de pagamento assinado pelo escultor, o que vem retirar força a este argumento.

Consideramos ainda pertinente sublinhar que o trabalho escultórico do coro alto de Tibães não se restringe aos painéis que encimam os espaldares dos bancos, encontrando-se também presente nas respetivas molduras, assim como nas misericórdias, e painéis laterais dos bancos. Com interessante trabalho de talha, merece destaque o banco que se destinaria ao Abade Geral da Congregação, no centro do coro, pontuado por uma estante, cujo frontal apresenta esculpidas as armas da Congregação de São Bento.

Deste modo, considerando os dados conhecidos, será plausível aceitar que os referidos “maginarios, oficiais do Coro” se tenham ocupado destes trabalhos, não invalidando, porém, que Frei Cipriano da Cruz, enquanto Manuel de Souza, tenha integrado esta equipa, juntamente com outros artistas, entre os quais, António de Andrade.

Levanta-se, deste modo, a questão de aferir quem seria o “Souza” dos painéis do coro, que surge na documentação.¹⁰⁶ Na verdade, a análise das fontes arquivísticas pode tornar-se, por vezes, frustrante, na medida em que não é registada a informação de forma detalhada e/ou especificada, originando, como veremos, diferentes interpretações, não só quanto aos protagonistas, mas também no que concerne ao objeto intervencionado. Segundo Aurélio de Oliveira, alicerçado nos argumentos que atrás procurámos refutar, o “Souza” dos painéis do coro seria Bento de Sousa, nome associado a intervenções posteriores em Tibães. Responsável pela pintura e/ou douramento dos referidos painéis, é ainda associado, pelo mesmo autor, ao dourador do órgão, que ali trabalhou em 1667. Outro argumento que utiliza para a associação a Bento de Sousa, é a improbabilidade, em sua opinião, do coro alto da igreja de Tibães ter permanecido por pintar e dourar até ao início do século XVIII, no generalato de Frei Pedro da Ascensão.¹⁰⁷ Na verdade, foram frequentes estes intervalos entre a concretização de uma obra e a sua pintura ou douramento, a que se somam as recorrentes intervenções de aprimoramento de obras já existentes, como foi particularmente evidente no caso da capela de Santa Gertrudes Magna. A nosso ver, tendo em conta que as obras do coro alto ocorreram

Neste sentido, não compreendemos onde ou em que é que Aurélio de Oliveira se terá baseado para fazer esta observação.

¹⁰⁶ Ver nota 103.

¹⁰⁷ “No de Tibaens mandou dourar com primor o Coro”. Fr. Thomás de Aquino – *Ellogios...*, ob. cit. fl.281.

entre 1666 e 1668 (tendo os painéis ficado concluídos em 1667),¹⁰⁸ não será plausível que, no ano em que se inicia a construção do coro, se proceda, de imediato, ao pagamento da sua pintura e /ou douramento.

Não sendo possível comprovar cabalmente que o referido “Souza” dos painéis do coro corresponda, efetivamente, a Frei Cipriano da Cruz, nem atestar, por meio de documentação, a sua participação na obra, consideramos possível associar o escultor bracarense a este conjunto, mais uma vez, por meio de comparação plástica com outras obras de sua autoria.

Visando uma análise mais detalhada desta intervenção e a sua compreensão no quadro da iconografia beneditina e da obra de Frei Cipriano da Cruz, procedemos agora à apresentação de cada painel, apoiada na transcrição que Severino P. Fernandes fez das tábuas explicativas, hoje desaparecidas, nomeadamente, o *Index das Figuras do Primeiro Choro*¹⁰⁹ e o *Index do [Seg]vundo Choro*.¹¹⁰

- **1.º painel** [1º coro]: São Bento, o fundador da Ordem Beneditina apresenta-se sentado numa cadeira com espaldar e braços, presidindo as celebrações que decorrem no coro. De acordo com o *Index*, o Patriarca da Ordem “Foy o primeiro inventor do Rosário da Virgem Accrecentou em o Officio divino o Deus inadiutorium meum etc. també inuêntou a Cõpleta. Ordenou que no principio das horas se diga Glora Patri e Filio etc. nas matinas o hymno Te Deum Laudamus etc.”. São Bento encontra-se acompanhado por dois anjos, que ocupam os painéis à sua esquerda e direita. Este painel, em particular, revela elementos identificativos da obra de Frei Cipriano da Cruz, sendo comparável com as imagens de *Santo Amaro* e do Colégio de São Bento, em Coimbra, ou ainda do Mosteiro de São Bento, em Santo Tirso de Riba de Ave, nomeadamente, ao nível do tratamento da barba ondulada, dos lábios pequenos e bem definidos, do nariz triangular, olhos amendoados, com pálpebras pesadas, orelhas situadas ligeiramente abaixo da posição habitual, e a secção de cabelo que se separa da tonsura, com uma disposição em “X” (Anexos – Figura 26).
- **2.º painel** [1º coro]: Representação de São Gregório Magno, que “Inventou o Canto chão a q. chamão Gregoriano. Accrecentou *Ora Pro Nobis Deum* na Antífona *Regina coeli laetare* etc. Compos a maior parte das cerimoniais da Missa. A adoração da Cruz na sesta feyra da Payxão. O lava pès na Quinta feyra. A cerimonia da Cinza em a primeira quarta feira da Quaresma. As Procissões, as Ladaínhas e outras muitas cerimoniais pera ornato & fermosura da Igreja.”. Segurando um quadro com a mão direita, ostenta, no campo inferior, uma pauta musical, e, no superior, a Virgem, de mãos cruzadas sobre o peito junto a um altar. Esta representação alude ao momento em que uma mulher, no momento da eucaristia, revela alguma desconfiança, uma vez

¹⁰⁸ Como dá conta a inscrição final das tábuas explicativas- “Por mandado do N. R.mo P. Geral Fr. Bento da Gloria, em cujo triênio se fez este choro. Anno de 1667.” A não ser que estas tábuas tenham servido como orientação das figuras e a ordem com que deveriam ser representadas. Fernandes, Severino P. – *Onde as tábuas que nele se conservam explicam as figuras que adornam*. Diário do Minho, 15 julho de 1958, p.4.

¹⁰⁹ Fernandes, Severino P. – *Onde as tábuas que nele se conservam explicam as figuras que adornam*. Diário do Minho, 14 julho de 1958, p.1

¹¹⁰ Fernandes, Severino P. – *Onde as tábuas que nele se conservam explicam as figuras que adornam*. Diário do Minho, 15 julho de 1958, p.4.

que não entende como é que o pão que ela própria cozeu pode ser transubstanciado no Corpo de Cristo. Face ao questionamento, São Gregório ajoelhou-se perante o altar, orando e pedindo ao Senhor que revelasse a veracidade da eucaristia. A partir desta oração, a hóstia transformou-se em carne e a mulher, incrédula (possivelmente colocando as mãos sobre o peito), passou a acreditar, declarando a sua fé.¹¹¹ À esquerda de Gregório Magno está Urbano II, que “Inventou o Officio menor de N. Senhora e acrescentou em seu Prefacio *Et in venerationem B. Mariae* etc.”, e, por isso, se encontra representado com um livro aberto, sobre o qual se encontra Nossa Senhora (Anexos – Figura 27).

- **3.º painel** [1º coro]: Representação de Urbano III, que “Instituiu a festa de *Corpus Christi*”, é representado com uma custódia. A festa do *Corpus Christi* seria revelada pela primeira vez a Santa Juliana, que se encontra a seu lado, durante uma “Lua imperfeita” (Anexos – Figura 28).
- **4.º painel** [1º coro]: Tal como o painel seguinte, situa-se no ângulo do coro, apresentando, em ambos os casos, figuras isoladas. Neste painel, o cardeal “Guido”, que “Ordenou que quando se levantasse na Missa se tocasse hua Campainha que tambem a fossem tangendo diante do Senhor quando o levaõ aos enfermos”. Ostenta, conseqüentemente, um quadro onde se encontra representado um sino, um padre que celebra a missa e um enfermo (Anexos – Figura 29).
- **5.º painel** [1º coro]: Representação do Abade “S. Oddo”, o qual “Ordenou o officio de S. Martinho & compôs o hymno da Magdaleua, *Lauda Mater Ecclesia* etc. Foi muito zeloso de que o officio divino se fizesse no Choro com muita perfeiçam”, sendo representado, também com um quadro, figurando São Martinho, no momento em que rasga a sua capa para a oferecer ao mendigo (Anexos – Figura 30).
- **6.º painel** [1º coro]: Figurando São Leão IV e Santo Anselmo, responsáveis pela “Octava festa da Assumpção de Nossa Senhora” e pela criação da “festa da Puríssima Conceição da May de Deos”, respetivamente, associa-os às invocações de Nossa Senhora da Assunção e de Nossa Senhora da Conceição (Anexos – Figura 31).
- **7.º painel** [1º coro]: Também de invocação mariana, retrata-se neste painel Inocêncio IV, responsável pela festa da Natividade de Nossa Senhora, cuja representação ostenta num quadro. A acompanhá-lo, apresenta-se à esquerda “Paulo Diácono”, figurado com uma representação de São João Batista, uma vez que “Compôs o hymno do Baptista; Ut quea..... resonare fibris, etc. O nosso Guido Aretino achou as 6 sylabas, ut, re, mi, fa, sol, La sobre as quais se compós o dito hymno” (Anexos – Figura 32).
- **8.º painel** [1º coro]: Representados neste painel, encontramos Santo Ildefonso, “inventor da festa da Expectação a que chamão nossa Senhora do O”, e Eugénio III, que “Presidindo em hum Concílio de Tolledo como Arcebispo, inventou a festa da Annunciação da Virgem Senhora nossa.”, ambos acompanhados de quadros alusivos às festas promovidas (Anexos – Figura 33).

¹¹¹ Réau, Louis - *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints*, t.II Paris: Presses Universitaires de France, 1959, pp. 52-53.

- **9.º painel** [1º coro]: No último painel do “Primeiro Coro” é representado o beneditino Usuardo, ostentando, com as duas mãos, o “Matyrologio que se diz no choro depois da Prima do Officio diuíno”, atribuindo-se-lhe também “Beda & a Adon” (Anexos – Figura 34).
- **1.º painel** [2º coro]: Neste primeiro painel do chamado “Segundo Coro”, são representados Gregório IV, responsável pela “festa de Todos os Santos... esta festa solemnizasse em o primeiro de Novembro” (ostentando, por isso um quadro onde se encontram vários santos), e, à sua direita, o Abade Santo Odílio, que “Inventou a devoção das almas dos fiéis defuntos, que se costuma fazer em o primeiro dia depois da festa de todos os santos”, segurando, por isso, uma caveira (Anexos – Figura 35).
- **2.º painel** [2º coro]: Representação do bispo São Teodulfo, “que Inventou o hymno da Payxam *Vexilla Regis prodium, fulgei Crucis, etc.*”, e, por este motivo, apresenta um quadro de Cristo Crucificado, rodeado dos instrumentos da Paixão. Compôs também “o hymno: *Gloria laus et honor etc.* que se canta em a Dominga de Ramos, na procissão”. Encontra-se acompanhado de São Bernardo, que ostenta uma representação da Virgem Maria, sobre o altar, uma vez que “Acrescentou em a Antifona Salve Regina, aquelas palavras ultimas, o *clemens O pia, O auleis Virgo Maria*, ouvindo canta com música de açam” (Anexos – Figura 36).
- **3.º e 4.º painel** [2º coro]: Nos dois painéis que se encontram no ângulo do coro, apenas com uma figura, são representados “Michael Florentino”, “monge Camaldulense inventor da Coroa de Christo” e que, por isso, ostenta o monograma “IHS”, e, de seguida, “Hermano Contracto”, que “Compos a Antifona *Salve Regina etc.* e tambem *Alma Redeminoris Mater, etc.* o hymno *Quem.... fez a.....Bern. Arcebispo de Tolledo*” (Anexos – Figura 37).
- **5.º painel** [2º coro]: Representa o Bispo São Gilberto, posteriormente Papa Silvestre II, que segura, com a mão direita, um relógio de sol, já que é considerado o inventor deste instrumento, e, com a mão esquerda, tubos de órgão. A acompanhá-lo surge o Abade São Guido, que “inventou a mão do Canto, e das seis sylabas com que se aprende & compõe a musica”, segurando, desta forma, uma mão e um pergaminho com uma pauta musical (Anexos – Figura 38).
- **6.º painel** [2º coro]: Representa o cardeal Alberico, que segura uma custódia, por defender “em Roma as opiniões, que havia nos herejes contra o Santíssimo Sacramento da Eucaristia”. A acompanhá-lo apresenta-se o monge Alcuino, que “Compós o Offício da Sanctissima Trindade e do Prothomartyr sancto Estevam”, ambos figurados no quadro que ostenta (Anexos – Figura 39).
- **7.º painel** [2º coro]: Apresenta-se o Arcebispo Hamulário, que segura um livro aberto, com uma caveira em cada página, por ter composto o Offício dos defunctos e o Invitatorio das Domingas q. diz: *Non fit... vanum mane fungere ante lucem, etc.*. Encontramos, no mesmo painel o Abade de S. Nicolas, da Normandia, que “insituiu a

feita da apresentação da Sã no Templo” que, igualmente, se encontra, mais uma vez, no quadro que segura (Anexos – Figura 40).

- **8.º painel** [2º coro]: Neste último painel, encontramos “SAMIOSSIO. O qual pela devoção q tinha de rezar cinco Psalmos em honra das cinco letras do nome de MARIA lhes nascerão depois cinco rosas em a cara: hũa na boca, duas nos olhos, e duas nos ouvidos; em em cada hũa dellas estava a esenta hũa das letras do nome da Senhora; começando pela rosa da boca cõ a e R, M e todas herão letras d’ouro” (Anexos – Figura 41).

Embora Frei Cipriano da Cruz se tenha especializado em esculturas de vulto, consideramos plausível, como referido, a sua associação à execução destas obras em baixo-relevo. Autor do painel de Nossa Senhora da Ascensão, conservado numa das capelas laterais da igreja do mosteiro de São Martinho de Tibães, o confronto com essa obra permite-nos estabelecer alguns paralelismos formais, de que destacamos: os olhos entreabertos, os rostos com queixo de forma circular saliente e pescoço definido por uma linha bem demarcada. No confronto com algumas esculturas de vulto, preferencialmente imberbes (como as imagens de *Santo Anselmo*, *São Roberto* ou *São Bernardo*, provenientes da igreja do Colégio de São Bento de Coimbra), é patente a forma quadrada dos rostos, com maxilares bem definidos, que reconhecemos também na caracterização de várias figuras dos painéis esculpido para o coro alto de Tibães. Verificamos ainda similitudes na execução das mãos, e, no caso das representações pontifícias, afinidades com a imagem de *São Gregório Magno* (hoje na capela do cemitério de São Paio de Gramaços), não só na configuração da tiara papal, mas também no manto que cobre o hábito monástico, orlado de amplo galão.

Face ao exposto, reiteramos a atribuição destes painéis a Frei Cipriano da Cruz, enquanto participante de uma equipa mais vasta, composta por outros artistas. Intervenção singular no quadro da sua obra, particulariza-se, não apenas em termos técnicos, mas também por configurar uma das escassas obras imputáveis ao escultor em data anterior ao seu ingresso na ordem beneditina, em 1676. Por outro lado, desconhecendo-se o motivo que terá levado o escultor a escolher recolher-se em São Martinho de Tibães (preterindo, como vimos, o mosteiro de Alcobaça), será plausível aceitar a existência de um contacto prévio com o mosteiro beneditino, por exemplo, através da mencionada integração numa equipa de escultores, eventualmente dirigida por António de Andrade.

3.2. Atividade no contexto da ordem Beneditina

3.2.1. A igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães

As obras na igreja do mosteiro de São Martinho de Tibães estenderam-se durante vários generalatos, e terão começado com a encomenda do risco da nova igreja a Manuel Álvares, durante o governo de Frei Leão de São Tomás, em 1628-1629.¹¹² Como referido, as informações sobre as várias intervenções encontram-se dispersa por diferentes fundos documentais, de que se destacam:

- Os “Estados dos Mosteiros”;
- Os registos dos livros de obras;
- Os “Elogios dos Reverendissimos Padres DD. Abbades geraes da Congregação Benedictina do Reyno de Portugal”, de Frei Tomás de Aquino;
- A crónica de Frei Marceliano da Ascensão.

Ainda que grande parte da documentação se encontre perdida, em particular a que se refere ao período de intervenção de Frei Cipriano da Cruz, conseguimos, com a articulação deste conjunto de fontes, delinear as diferentes campanhas que decorreram na igreja e mosteiro. Além disto, na qualidade de casa-mãe da “Congregação dos Monges Negros de S. Bento do Reino de Portugal”, o Mosteiro de São Martinho de Tibães seria certamente referencial no que concerne à decência, riqueza e dignidade dos espaços, sendo, por isso, conferida particular atenção às obras e intervenções aí concretizadas.¹¹³

De planta longitudinal, composta por nave única, transepto inscrito e capelas laterais intercomunicantes, a nova igreja obedecia às práticas construtivas difundidas, particularmente, pelos jesuítas, a partir do modelo da Igreja do Gesú, em Roma. Opção planimétrica que segue o modelo de igreja-salão, é pautada pela sua simplicidade e funcionalidade, ao encontro das novas diretrizes tridentinas: as naves amplas, associadas à ausência de nártex, permitiam reunir grandes comunidades de fiéis; o transepto inscrito, pouco saliente e de braços reduzidos, enfatiza as capelas colaterais; as capelas intercomunicantes facilitam a circulação, possibilitando, ainda, a veneração de uma panóplia de novas devoções. Associadas a estes espaços, assumem ainda especial protagonismo os confessionários e os púlpitos, estes últimos, habitualmente nos pilares que definem o cruzeiro, destinados à pregação e à prática da oratória.¹¹⁴ Dada a sua eficácia litúrgica, este modelo não se restringiu ao uso exclusivo da Companhia de Jesus, como, frequentemente, é

¹¹² Os generalatos teriam a duração de 3 anos (um triénio), no entanto, Fr. Leão de São Tomás terá assumido o cargo de Geral da Congregação da Ordem de São Bento num período encurtado, devido à morte do seu antecessor, Fr. Gregório das Chagas, terminando o seu generalato.

¹¹³ He mui antiga e honrada sempre a observancia q neste s.^{to} most.^{ro} se guarda e guardou sempre como cabeça de toda a Religião, da qual todos os mais most.^{ros} tomaõ explo p.^a imitar e seguir a perfeição (...). Visitação feita por Frei Tomé da Esperança, a 28 de maio, de 1676. ADB-UM Conv. e Most.- Tibães, n.º 493, fl.40 v.

¹¹⁴ Patetta, Luciano – *A arquitectura da Companhia de Jesus entre maneirismo e barroco*. In “Barroco: actas do II Congresso Internacional”. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp. 393-394.

sublinhado por alguma historiografia. Assunto que não cabe desenvolver no espaço limitado desta dissertação, sublinhamos, porém, o facto do Mosteiro de São Martinho de Tibães, assim como outros espaços monásticos beneditinos (como nos Colégios de Coimbra ou de Lisboa), terem contado com a participação de arquitetos tradicionalmente próximos da Companhia de Jesus, como foi o caso de Baltazar e Manuel Álvares.¹¹⁵

Ainda que o início das obras da igreja de Tibães tenha sido marcado pela encomenda da planta por Frei Leão de São Tomás, o verdadeiro impulsionador da nova igreja foi o seu sucessor, Frei Tomás do Socorro, responsável pelo arranque da empreitada e deslocação do templo, até então, adjacente a um outro lado do claustro. Com Frei António dos Reis (c.1632-1635), é levantado o frontispício da igreja, até ao nível dos nichos (onde, atualmente, se encontram as esculturas de Frei Cipriano da Cruz), iniciando-se ainda a edificação da primeira torre. Posteriormente, com Frei Manuel de Santa Cruz (c.1635-1638), verifica-se um avanço significativo das obras, erguendo-se, durante o seu generalato, a parede do lado do claustro, o restante frontispício, e ainda uma capela, no lado esquerdo do corpo da igreja.¹¹⁶

Consequência do período conturbado que antecedeu a Restauração da Independência, assiste-se a um abrandamento das obras da igreja do mosteiro de São Martinho de Tibães durante os generalatos de Frei Leão de São Tomás (c.1638-1641) e de Frei Pedro de Sousa (1641-1644). Devido ao clima de conflito, verificou-se uma diminuição da produção agrícola e nos rendimentos provenientes de rendas e impostos, agora direcionados para o apoio da defesa militar do reino. Associado a este momento de carência, verificamos ainda, no elogio de Frei Pedro de Sousa,¹¹⁷ que as perturbações políticas decorrentes da mudança de governo em Portugal terão interferido nas relações com Roma, em particular no “governo das Religioens, e estado ecclesiastico”. Circunstância que se traduz, de forma sumária, na recusa do Vaticano em reconhecer Portugal como reino independente,¹¹⁸ resultaria em consequências na própria Congregação Beneditina, contribuindo, também, para o abrandando as obras que temos vindo a descrever.¹¹⁹

A edificação da igreja do mosteiro de São Martinho de Tibães prosseguirá com Frei António de Carneiro (c.1644-1647), responsável pela construção de cinco capelas laterais, um

¹¹⁵ Oliveira, Aurélio de – *Itinerários do Barroco beneditino...* ob. cit., pp. 57-58.

¹¹⁶ “se levantou todo o lado da Igreja da parte do Claustro que se lagiou e cobrio”; “se levantou o frontespicio da Igr.a do Coro p.^a Cima e levantou a segunda torre do entablamento pera cima e se lageou e cobrio (...) e fizeram tambem os nichos”; “fes hua capela do corpo da Igreja da p.^{te} esquerda”. *Ibidem*, p.62.

¹¹⁷ Aquino, Fr. Tomás – *Ellogios...* ob. cit. fl. 182.

¹¹⁸ Vide Camenietzki, Carlos Ziller – *O papa, os bispos e os reis. A restauração da independência política de Portugal e o problema da Igreja Lusitana (1640-1668)*. In “Contextos Missionários: religião e poder no Império português”. São Paulo: Hucitec / FAPESPE Editora, 2011.

¹¹⁹ “(...) e sendo que os tempos eraõ os mais críticos, porque a mudança do governo de Portugal havia embaraçado a politica de Roma, naõ so em os interesses da Coroa, e estado secular, se naõ tambem no governo das Religioens, e estado ecclesiastico, de tal modo satisfez o Rmo. P. as suas obrigaçoens respectivas (...) Naõ obstante esta contradição, he certo que os mais religiosos, e prudentes louvavaõ a sua admirável conduta”. Aquino, Fr. Tomás de – *Elogios...*, ob. cit., fl.178.

arco colateral e a prossecução do cunhal do cruzeiro,¹²⁰ terminado pelo seu sucessor, Fr. Miguel de S. Boaventura. Este último seria responsável pela conclusão do corpo da igreja até à zona do cruzeiro, onde Frei Francisco dos Reis ergueu um arco, a restante capela-mor e, ainda, a abóbada da igreja.¹²¹ No generalato de Frei António de São Bento (c.1653-1656), as novas intervenções passam a direccionar-se para a vertente decorativa e equipamento interior do templo, destacando-se, nos generalatos seguintes, diversos gastos com aquisições de madeiras e outros materiais destinados aos trabalhos de talha, assim como a construção de retábulos, de capelas, da tribuna e do coro alto. Mais de três décadas passadas, a construção da igreja terá terminado com Frei Vicente Rangel, em 1661.¹²²

Contudo, as obras no Mosteiro de São Martinho de Tibães estendem-se praticamente até à extinção das ordens monásticas (1834), registando-se inúmeras intervenções durante os anos seguintes, nomeadamente reparos, substituições e mesmo a execução de novos objetos, que passam a integrar o programa decorativo da igreja.

- As imagens de Frei Cipriano da Cruz

Traçado o panorama construtivo da nova igreja, passaremos à abordagem das intervenções de Frei Cipriano da Cruz na casa-mãe da Congregação beneditina, incidindo, particularmente, nas suas obras de escultura.

Com uma intervenção bastante significativa, as esculturas do monge beneditino foram realizadas para diferentes espaços, encontrando-se distribuídas pelo interior e exterior da igreja, bem como na sacristia. Para além destes espaços, sabemos ainda que Frei Cipriano terá realizado duas outras esculturas em barro, destinadas à escadaria do claustro, com as representações *São Bento* e *Santa Escolástica*.¹²³ Desconhecendo-se o paradeiro destas últimas, não dispomos de dados para uma análise sustentada.

- A Igreja

Como já verificamos, Frei Cipriano da Cruz terá trabalhado para a igreja do mosteiro de Tibães antes da tomada do hábito, em 1676, nomeadamente no coro alto. Além disto, o monge beneditino deixou ainda marca no altar-mor, com as imagens de *São Bernardo* e de

¹²⁰ “na Igreja noua fes Sinco Capelas e hum arco Colateral e continuou com o cunhal do Cruzeiro”. Oliveira, Aurélio de – *Itinerários do Barroco beneditino...* ob. cit., p.65.

¹²¹ “Lembrava-se que no Mosteiro de Tibaens erigira o arco, e frontispício da Capella mór, e abóboda da igreja”. Aquino, Fr. Tomás – *Elogios...*, ob. cit., fl. 201.

¹²² “Teve porem a gloria de dar a ultima perfeirção no anno de 1661. á Igreja do Mosteiro de Tibaes , que se havia principiado a edificar no de 1628. sem que nos lembremos de outras muitas obras, em q se interessou o seu cuidado em vários Mosteiros...”. *Ibidem*, fls. 209-210.

¹²³ “N. P. S. Bento e S.tª Escolastica q estão na escada no meio dos claustros”. Ascensão, Fr. Marceliano – *Chronica...*, ob. cit. Anexos – Documento 2.

São Gregório Magno, posteriormente transferidas para a igreja de São Romão do Neiva,¹²⁴ assim como em quatro capelas laterais do corpo da igreja, dedicadas a *Santa Lutgarda*, *Nossa Senhora da Ascensão*, *Sagrada Família* e *Santo Amaro*.

De acordo Frei Marceliano da Ascensão, Frei Cipriano da Cruz terá esculpido as imagens de *São Bernardo* (Anexos – Figura 42) e de *São Gregório Magno* (Anexos – Figura 43) para o primitivo retábulo da capela-mor da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães. Terminado a 27 de junho de 1665, quase dez anos após a conclusão da igreja, Robert Smith defende que o retábulo terá ficado vazio até 1676,¹²⁵ ano da tomada do hábito de Frei Cipriano da Cruz. De igual modo, também Aurélio de Oliveira considera que as esculturas só poderão ter sido realizadas após o ingresso do escultor na Ordem.¹²⁶ Este autor faz referência à montagem de uma escada na capela-mor, em outubro de 1676, destinada às obras da tribuna, sem, no entanto, aludir à colocação de imagens ou intervenções nos nichos. Neste sentido, recusa também a atribuição das esculturas a Frei Cipriano da Cruz, sustentando que, por ter ingressado na ordem em maio do mesmo ano, não poderia ter executado as duas esculturas num tão curto espaço de tempo. Uma vez que as referidas imagens são enumeradas na *Chronica de Tibaes*, os dois autores citados, defendem que Frei Cipriano da Cruz as terá realizado após a entrada no Mosteiro de Tibães. Sem dados que nos permitam precisar a sua datação, consideramos, no entanto, serem obras plenamente integradas nas soluções plásticas e formais do escultor, ao que acresce, como já referimos, o facto de Frei Cipriano da Cruz ser frequentemente descrito, tanto na crónica de Frei Marceliano da Ascensão, como na inquirição *de genere*, como um “bom official de fazer sanctos”,¹²⁷ precisamente, nos anos anteriores ao seu ingresso na Ordem.

Aurélio de Oliveira sustenta a sua posição, argumentando que o retábulo da capela-mor, onde foram colocadas as imagens, foi terminado em 1665, considerando, nesse sentido, que não poderia ficar despido de imagens até 1676, ano de ingresso de Frei Cipriano na ordem. Por outro lado, refere o mesmo autor, que por altura da conclusão do retábulo, o escultor teria somente 16 anos, no máximo 18, idade que considera precoce para a concretização destas obras. Sabemos, atualmente, com a localização do seu assento de batismo, que Frei Cipriano da Cruz tinha já 19 anos, idade plenamente consentânea com a atividade inicial de um artista neste período. Não conhecemos detalhadamente o percurso da sua formação, por norma iniciada na infância, no entanto esta não seria uma idade tão precoce como o autor sugere, sendo relativamente comum escultores desta idade trabalharem já ativamente. Em outubro de 1676, seria instalada uma escada na capela-mor, momento que Robert Smith assume como data de colocação das imagens de *São Bernardo* e de *São Gregório Magno*.

¹²⁴ “Dei p.^a os carretos de dous retabulos q vieraõ de Tibaens p.^a os Altares do cruzeiro da Igreja tres mil e duzentos reis”; “Dei dous cruzados novos p.^a os carreteiros q troceraõ de Tibaens as Imagens da Vizitação, e os doceis dos Pulpitos”. A.D.B. – U. M. Fundo monástico-conventual. S. Romão do Neiva, Livro das Obras, n.º 158, fls. 39 v. – 45.

¹²⁵ Smith, Robert – *Frei Cipriano da Cruz...*, ob. cit., pp.41-42.

¹²⁶ Oliveira, Aurélio de – *Itinerários do Barroco beneditino...* ob. cit., pp. 198-199.

¹²⁷ *Inquirição de genere vita et moribus*, referente a Frei Cipriano da Cruz. A.D.B. – U.M. Fundo monástico-conventual. C.S.B., Inquirições de genere, vita et moribus, n.º 81, doc. 8. Anexos – Documento 1.

Aurélio de Oliveira, por sua vez, chama a atenção para o facto de Frei Cipriano da Cruz ter tomado o hábito beneditino em maio desse mesmo ano, pelo que não teria tempo de executar as duas esculturas, dando a entender, mais uma vez, que estas obras apenas poderiam ter sido feitas após a entrada na ordem. Por fim, o autor chama ainda à atenção para a dimensão das esculturas, menores, comparativamente com as restantes obras de Frei Cipriano.¹²⁸ A medida da imagem de *São Gregório Magno* é similar à de *Santo Anselmo*, devido à mitra papal, e a de *São Bernardo* é, efetivamente, menor,¹²⁹ aspeto que, simplesmente, se poderá dever à necessidade de corresponder ao tamanho dos nichos onde as esculturas foram colocadas.

Face aos argumentos explicitados, consideramos plausível a hipótese de imputar estas imagens a Frei Cipriano da Cruz, antes ou depois da sua tomada do hábito. No confronto com as suas obras posteriores, estas esculturas evidenciam, porventura, um menor domínio técnico, o que poderá justificar-se com o facto de se inscreverem, ainda, numa fase inicial da sua carreira. Imagens mencionadas por Frei Marceliano da Ascensão no elenco das obras de Frei Cipriano da Cruz, a atribuição ao escultor beneditino reforça-se, ainda, pela presença de um formulário plástico e formal identitário, atrás explicitado.

Quanto às obras destinadas ao corpo da igreja, os trabalhos têm início com a imagem de *Santa Lutgarda* (Anexos – Figura 44), a primeira a ser esculpida, em 1695,¹³⁰ logo após o regresso do monge beneditino de Coimbra. Mística cisterciense de Saint Trond, nascida em 1182, a sua presença no programa iconográfico de Tibães deve-se, em particular, ao culto cristológico, de particular relevância na ordem de São Bento, como vimos. Representando a visão ocorrida durante o ataque febril que precedeu a sua morte, ilustra o momento em que Cristo na Cruz tomou uma das suas mãos para que se aproximasse e beijasse a Sua ferida, humedecendo os lábios com o sangue de Cristo.¹³¹ A par de Santa Gertrudes Magna, Lutgarda foi uma das santas mais estreitamente ligadas à devoção cristológica. Esposa de Cristo, tinha já experienciado uma outra aparição de Jesus, que lhe exhibe, pela primeira vez, a chaga no peito, afirmando: “Doravante, minha esposa, tendo visto a ferida do meu lado, não procures as delicias e os vãos encantos do falso amor: no meu coração poderás habitar e repousar docemente, e nele verás por quem e em quem deves pôr o teu amor e afeto. Que por coisas deliciosas o terás, e de coisas deliciosas puras e limpas o fim da mazela de amargura”.¹³² Sublinhando o afeto pela pessoa humana de Jesus, profundamente valorizado por meio destas invocações, elas justificam, precisamente, a presença da religiosa cisterciense na igreja beneditina.

¹²⁸ Oliveira, Aurélio de – *Itinerários do Barroco beneditino...* ob. cit., pp. 198-199.

¹²⁹ Vide Le Gac, Agnès; Alcoforado, Ana – *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra...*, ob. cit. pp. 150-153.

¹³⁰ “fizerãose dous retabolos na Igr.^a Com seu frontal pintados e em hum deles se puzerão as imagens de Xp.^o Crucificado e St.^a Lutgarda bebendo no peito”. Ascensão, Frei Marceliano – *Chronica...*, ob. cit., fl. 491.

¹³¹ Réau, Louis - *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints*, t. II. Paris: Presses Universitaires de France, 1959, pp.289-290.

¹³² *La Esposa de Christo intrvida com la vida de Santa Lvtgarda virgen, Monja de S. Bernardo. Por el Padre Bernardino de Villegas de la Compañia de Iesus, Lector de Prima de Theologia en su Colegio de S. Estevan de Murcia, y Calificador del Santo Oficio.* Murcia: por Juan Fernandez de Fuentes, 1635. Livro I, cap. X, p.31.

Após um interregno de quase 10 anos, durante o qual Frei Cipriano da Cruz terá permanecido no Mosteiro de São Bento de Riba de Ave,¹³³ regista-se, no decurso do generalato de Frei Pedro da Ascensão,¹³⁴ o douramento e estofagem de quatro imagens dos retábulos, recentemente instalados no corpo da igreja.¹³⁵ Obras que não conseguimos, ainda, identificar na totalidade, três delas corresponderiam às esculturas de *Santo Amaro*, da *Sagrada Família*, e ao painel da *Ascensão da Virgem*.

Santo Amaro (Anexos – Figura 45), ou *São Mauro*, é frequentemente mencionado como “discípulo de São Bento”,¹³⁶ convertendo-se numa invocação bastante frequente nos espaços beneditinos. Nascido por volta do ano 500, em Roma, ter-se-á juntado a São Bento, auxiliando o Patriarca na divulgação da Regra e na fundação de algumas casas da Ordem, como a Abadia de Monte Casino (c.528) ou o Mosteiro de Glanfeuil, primeiro estabelecimento beneditino em França (c.553), atualmente designado de Saint Maur de Loire.¹³⁷ A escultura de Frei Cipriano da Cruz retrata Santo Amaro com o perfil de um homem maduro, com barba e cabelo grisalho tonsurado, envergando o hábito beneditino, e segurando na mão esquerda o báculo abacial, atributo comum nas suas representações.¹³⁸

Localizado na terceira capela do lado da epístola, encontramos o grupo escultórico da *Sagrada Família* (Anexos – Figura 46), alusivo ao momento da fuga de José, Maria e Jesus de Israel, rumo ao Egito e, posteriormente, para Nazaré, na província da Galileia.¹³⁹ Tema com alguma expressão durante a Idade Média e Renascimento, será a partir da reforma católica do século XVI que se assiste a um maior desenvolvimento e protagonismo deste tema. Grupo escultórico composto pelas imagens individuais de São José, da Virgem Maria e do Menino Jesus, corresponderá, não ao momento de fuga para o Egito, mas sim à travessia entre o Egito e Nazaré. Variante iconográfica ilustrada na obra de diversos autores, como Peter Paul Rubens, Giovanni Francesco Romanelli, ou Jacob Jordaens, nas representações da fuga, o

¹³³ Ver 3.2.3., acerca da atividade no contexto da igreja do Mosteiro de São Bento, em Santo Tirso de Riba de Ave.

¹³⁴ Ocupou o cargo de Abade Geral durante dois triénios seguidos: 1704-1707 e 1707-1710.

¹³⁵ “No de Tibaens mandou dourar com primor o Coro, e as quatro ultimas Capellas da Igreja”. Aquino, Fr. Tomás – *Ellogios...*, ob. cit., fl.281.

¹³⁶ Vega, Carlos Alberto – *Hagiografía y Literatura: La vida de San Amaro*. Madrid: El Crotalón, 1987, p.25.

¹³⁷ Réau, Louis - *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints...*, ob. cit., p.387.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 388.

¹³⁹ “Depois da sua partida, um anjo do Senhor apareceu em sonhos a José e disse: Levanta-te, toma o menino e sua mãe e foge para o Egito; fica lá até que eu te avise, porque Herodes vai procurar o menino para o matar. José levantou-se durante a noite, tomou o menino e sua mãe e partiu para o Egito. Ali permaneceu até à morte de Herodes, para que se cumprisse o que o Senhor dissera através do profeta: Eu chamei do Egito meu filho. Cumpriu-se, então, o que foi dito pelo profeta Jeremias: Em Ramá ouviu-se uma voz, choro e grandes lamentos: é Raquel a chorar seus filhos; não quer consolação, porque já não existem. Com a morte de Herodes, o anjo do Senhor apareceu em sonhos a José, no Egito, e disse: Levanta-te, toma o menino e sua mãe e retorna à terra de Israel, porque morreram os que atentavam contra a vida do menino. José levantou-se, tomou o menino e sua mãe e foi para a terra de Israel. Ao ouvir, porém, que Arquelau reinava na Judeia, em lugar de seu pai Herodes, não ousou ir para lá. Avisado divinamente em sonhos, retirou-se para a província da Galileia e veio habitar a cidade de Nazaré para que se cumprisse o que foi dito pelos profetas: Será chamado Nazareno.” Bíblia Sagrada, Mt. 2:13-23.

Menino é retratado como um bebé, ao colo de Maria, retratando-se no conjunto escultórico de Frei Cipriano da Cruz, já como uma criança que caminha com seus pais.

Ocupando a terceira capela do lado da epístola, apresenta-se o painel de *Nossa Senhora da Assunção* (Anexos – Figura 47), que se apresenta suspensa no ar, subindo aos céus com o auxílio de sete anjos. Tema significativo, distinto da Ascensão, vem reforçar que a Virgem não sobe autonomamente ao céu, como Cristo, mas é levada, neste caso, por anjos.¹⁴⁰ À semelhança do Filho, Maria ressuscita três dias após a morte e, São Miguel, na qualidade de arcanjo psicopompo (guia das almas), transporta a alma da Virgem ao céu e entrega-a a Cristo.¹⁴¹

Por fim, quanto à quarta imagem, colocamos a hipótese de corresponder ao grupo escultórico da *Visitação* (Anexos – Figura 48), que Frei Marceliano da Ascensão menciona na sua crónica e que localiza na sacristia da igreja do mosteiro de Tibães. No entanto, no mesmo registo, quando se refere às obras realizadas para a sacristia, durante o generalato de Frei João Osório, este tema não é mencionado. Por essa razão, e atendendo à conformidade iconográfica com as anteriores invocações, será plausível aceitar que o conjunto não tenha sido originalmente projetado para a sacristia, mas sim para uma capela lateral da igreja, onde, de resto, é descrito em 1716: “em quarto lugar, do lado Sul [lado do evangelho], a Visitação de Santa Isabel”.¹⁴² Ocupando, eventualmente, o retábulo da sacristia, na parede sul, o grupo escultórico da Visitação de Maria a Isabel,¹⁴³ encontra-se, atualmente, no altar colateral do lado da epístola da igreja do Mosteiro de São Romão do Neiva. Esta imagem constitui o culminar da ativação da emoção religiosa, ilustrando o momento em que, após o anúncio do Anjo, Maria partilha a boa nova com a sua prima Isabel. Recebida com grande felicidade,¹⁴⁴ Isabel, também grávida, ajoelha-se perante Maria.¹⁴⁵ Formulação iconográfica de longa data consolidada, deveremos aqui novamente evocar, em termos plásticos e formais, o grupo escultórico atribuído a Gonçalo Rodrigues, no portal lateral da igreja da Misericórdia de Braga. Especialmente próximo da obra de Frei Cipriano da Cruz para Tibães, a influência de Gonçalo Rodrigues, com oficina em Braga na Rua dos Biscainhos, contígua à residência natal de Frei Cipriano da Cruz, reforça-se com um círculo de atuação similar, anteriormente traçado, e que sustenta o que nos parece configurar um evidente ascendente sobre a obra do monge beneditino.

¹⁴⁰ Réau, Louis - *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie de la Bible: Nouveau testament*, t.II. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, p.616.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Oliveira, Aurélio de – *Itinerários do barroco beneditino...*, ob. cit. p. 202. O autor não refere a fonte de onde retirou esta informação e nós não a conseguimos localizar.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Bíblia Sagrada*, ob. cit. Lc, 1:44.

¹⁴⁵ O culto mariano exigia que as duas mulheres não fossem representadas em pé de igualdade, pelo que Isabel deveria encontrar-se ajoelhada perante Maria. Réau, Louis - *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie de la Bible: Nouveau testament...*, ob. cit., p.199.

- O Frontispício da igreja

Para o frontispício da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães, Frei Cipriano da Cruz foi responsável pela realização de três imagens em terracota, representando, da esquerda para a direita, *São Bento*, *São Martinho de Tours* e *Santa Escolástica*. Seguindo a fórmula iconográfica habitual nas fachadas de várias igrejas beneditinas - com o patrono do mosteiro entre São Bento e Santa Escolástica - semelhante solução pode ser encontrada, por exemplo, nos mosteiros de Santo Tirso de Riba de Ave, do Porto, ou, ainda, de Rendufe, este último consagrado a Santo André. Desconhecendo-se a data exata em que as esculturas da fachada da igreja de Tibães foram concretizadas, sabe-se apenas que, entre 1635 e 1638, durante o generalato de Frei Manuel de Santa Cruz, “se levantou o frontespicio da Igr.^a do Coro p.^a Cima e (...) fizeram tambem os nichos”.¹⁴⁶ O espaço exterior terá ficado apenas concluído com o Abade Geral Frei Jerónimo de Santiago (1672-1674), quando “Fez no Mosteiro de Tibaens o (...) pátio da Igreja. Mandou acabar as duas formosas Torres, colocando nellas os dous sinos mayores, que ali se conservaõ”.¹⁴⁷ Temos, ainda, referência de que, entre 1710 e 1713, o Abade Geral Frei Antão de Faria mandou repintar as imagens de Frei Cipriano da Cruz, já colocadas nos nichos do frontispício da igreja do Mosteiro.

Ao centro, como referido, apresenta-se *São Martinho de Tours* (Anexos – Figura 49), cavaleiro do exército romano. Seguindo uma iconografia já consagrada, retrata o célebre momento em que, num dia de inverno, observa um mendigo que pedia auxílio para combater o frio. Com a sua espada, corta o manto de cavaleiro e oferece-lhe uma das metades. Na noite seguinte, Cristo ter-lhe-á aparecido num sonho, envergando a metade do manto oferecida ao mendigo. Episódio que levaria o soldado a abandonar o exército e a receber o sacramento do baptismo, dirigindo-se a Poitiers, ao bispo Santo Hilário, que o integrou na sua igreja, onde acabaria apontado como bispo de Tours. Privilégio a que Martinho haveria de renunciar, recolhe-se como monge num mosteiro fora da cidade, sendo, deste modo, considerado um exemplo da vida monástica de clausura.¹⁴⁸

Do seu lado esquerdo, apresenta-se o Patriarca da Ordem Beneditina, *São Bento* (Anexos – Figura 50), figura de natural destaque e, por isso, profusamente representado nas várias casas da congregação. Nascido por volta de 480, na província de Núrsia, aí fundou o Mosteiro de Monte Casino, com o seu discípulo Santo Amaro, onde compôs a regra beneditina e onde morreu, em 547. Entre as narrativas que alimentaram a devoção a São Bento, celebrizou-se o episódio em que, recolhido numa caverna, se alimentava do pão trazido por um monge romano, num cesto atado a uma corda. Não alcançando a rendição de São Bento pela fome, o Diabo faz-lhe aparecer uma mulher, com o intuito de lhe inflamar a

¹⁴⁶ Oliveira, Aurélio de – *Itinerários do barroco beneditino...*, ob. cit. p.62

¹⁴⁷ Aquinho, Fr. Tomás – *Ellogios...*, ob. cit.

¹⁴⁸ Réau, Louis - *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints, t.II...*, ob. cit., pp.348-349.

concupiscência. São Bento, despido, atravessou por entre os espinheiros que rodeavam a gruta, negando e vencendo o pecado e as tentações carnis.¹⁴⁹

A escultura de Frei Cipriano da Cruz representa São Bento em idade adulta, com tonsura, barba longa e ondulada, envergando o hábito monástico, que, embora já não apresente policromia, seria muito provavelmente o hábito negro beneditino. Com a mão direita sobre o peito, ostenta, na esquerda, o báculo abacial. Junto aos pés, um corvo (Anexos – Figura 51) evoca o episódio em que São Bento, depois de eleito abade do mosteiro de Vicovaro, foi invejado por vários monges, que o tentariam envenenar. O Patriarca beneditino, porém, salvou-se ao fazer o sinal da cruz; o copo à sua frente partiu-se e um corvo retira com o seu bico o pão envenenado pelos monges.¹⁵⁰

Por fim, à direita de São Martinho de Tours, observamos *Santa Escolástica* (Anexos – Figura 52), irmã gémea de São Bento e fundadora da vertente feminina da Ordem. Exemplo singular de fé e devoção, ainda criança, renunciou a vida mundana para se consagrar ao Senhor. Neste sentido, o seu exemplo evocava, essencialmente, a união a Deus e o crescimento na fé.¹⁵¹ Na representação da fachada de Tibães, Santa Escolástica enverga o hábito beneditino, ostentando, na mão direita, o báculo abacial e, na esquerda, um livro aberto. Ilustrativo da regra de São Bento, sobre ele pousa uma ave, alusiva à sua morte e ao momento em que São Bento observa a ascensão da alma da irmã ao céu, sob a forma de uma pomba.¹⁵²

Além das três imagens descritas, conserva-se ainda, no espaço exterior da igreja, sobre a portaria, uma pequena escultura em pedra figurando Nossa *Senhora do Pilar* (Anexos – Figura 53), também da autoria de Frei Cipriano da Cruz.¹⁵³ Imagem ali colocada já após a morte do escultor, é descrita no Estado de 1722, referente ao Mosteiro de Tibães: “Fece hum nicho, de pedra digo de esquadra, sobre a portaria em q se colocou, a Sr.^a do Pilar”.¹⁵⁴ Na verdade, se esta escultura não se encontrasse elencada na crónica de Frei Marceliano da Ascensão, seria dificilmente associada a Frei Cipriano da Cruz, dada a sua aparência tosca e pouco trabalhada, características, possivelmente, decorrentes da natureza do material pétreo- o granito -, sem a maleabilidade de outras matérias mais frequentes na obra de Frei Cipriano da Cruz, como a madeira, a pedra calcária ou o barro. Na opinião de Robert Smith, a diferença do material não seria suficiente para justificar a drástica desconformidade entre esta imagem e as restantes obras do escultor. Inserindo a sua realização num momento próximo da morte de Frei Cipriano da Cruz, defende o autor que a escultura teria ficado incompleta.¹⁵⁵ Já Aurélio

¹⁴⁹ Réau, Louis - *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints, t.I...*, ob. cit., pp. 200-201.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp.196-197.

¹⁵¹ Grosso, Mariano Francesco – *Santa Escolástica: Irmã de São Bento: vida e espiritualidade*. Prior Velho: paulinas, cop., 2006, p. 91.

¹⁵² Réau, Louis - *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints, t.I...*, ob. cit., p.455.

¹⁵³ Ascensão, Fr. Marceliano – *Chronica...*, ob. cit. Anexos – Documento 2.

¹⁵⁴ A.D.B. - U.M. Fundo monástico-conventual. C.S.B., Estados dos Mosteiros- Mosteiro de São Martinho de Tibães, n.º 112, fl. 13 v.

¹⁵⁵ Smith, Robert – *Frei Cipriano da Cruz...*, ob. cit., p.129.

de Oliveira, coloca a hipótese de ter sido deslocada do seu local original para a sobreposta da portaria do mosteiro, discordando da sua integração nos últimos anos da vida do escultor.¹⁵⁶

- A Sacristia

Local “de preparação e purificação do celebrante e dos ministros”,¹⁵⁷ a sacristia do mosteiro de Tibães (Anexos – Figuras 54 e 55) foi objeto de particular atenção entre os anos de 1680 e 1683, durante o generalato de Frei João de Osório,¹⁵⁸ período a que remonta o conjunto de treze esculturas em terracota, da autoria de Frei Cipriano da Cruz. De acordo com o relato de Frei Marceliano Ascensão, seria então dotada de “figuras de 4 reis q vestirão nossa cogulla” e ainda “8 estatuas das virtudes tambem de mais de 9 palmos”.¹⁵⁹

Como pudemos já sublinhar, visando inspirar e estimular a prática das boas ações, o programa iconográfico definido para este espaço contemplou a representação de quatro reis santos: São Sigismundo, São Sigisberto, São Casimiro e São Bamba. Exemplos de vida cristã, apesar do seu poder, não sucumbiram à tirania, nem aos prazeres terrenos, mostrando, pelo contrário e de diferentes formas, a sua devoção.

São Sigismundo (Anexos – Figura 56), rei dos Burgúndios (516 e 523), abandonou a “heresia ariana”, convertendo-se, juntamente com o seu povo, à fé cristã. Persuadido pela segunda mulher, assassinou um dos filhos do primeiro casamento. Arrependido das suas ações, fez penitência na abadia de Saint-Maurice-d’Agaune, em Valais, onde restaurou a igreja e os túmulos dos mártires aí sepultados. Atacado e vencido por Clodomiro, rei dos francos, acabaria capturado e morto, juntamente com a sua família, depois de lançados a um poço.¹⁶⁰ Para além de ter sido uma figura disseminadora da fé católica, São Sigismundo, autor de um crime hediondo, mostrou arrependimento e sujeitou-se à penitência, contribuindo também para o restabelecimento da decência do culto da igreja e dos mártires de Saint-Maurice-d’Agaune.¹⁶¹ Com este exemplo, também os monges beneditinos deveriam ser capazes de recuperar da gradual decadência moral que os conduziu à reforma monástica.

Quanto ao percurso de *São Sigisberto* (Anexos – Figura 57), fundador de dois mosteiros nos bosques de Ardenes, destaca-se a sua piedade e devoção, assim como a caridade para com os pobres.¹⁶² Da mesma forma, também os monges bracarenses não deviam esquecer,

¹⁵⁶ Oliveira, Aurélio de – *Itinerários do barroco beneditino...*, ob. cit., p. 205.

¹⁵⁷ Goulart, Artur – Os objectos ao serviço do culto: a função das obras e alfaia litúrgicas. In Saldanha, Sandra Costa (coord.) - “Guia de Boas Práticas de Interpretação do Património Religioso”. S.l.: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja/ Turismo de Portugal, 2014, p.78.

¹⁵⁸ Ascensão, Marceliano. “*Chronica de Tibaens...*”, ob. cit. fl.475. Anexos – Documento 5.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Tavares, Jorge Campos – *Dicionário de Santos*. Porto: Lello & Irmão- editores, 1990, p.136; Réau, Louis – *Iconographie de l’art chrétien: Iconographie des saints, t.III*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958, pp. 1214-1215.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Padre Rahrbacher – *Vidas dos Santos, vol. II*. São Paulo: Editora das Américas, 1959, pp.334-335.

não apenas os mais desfavorecidos, como também as pequenas igrejas dependentes do Mosteiro de Tibães, com as quais tinham obrigações.

São Casimiro (Anexos – Figura 58), príncipe da Polónia que abdicou do trono para ingressar no Mosteiro de Saint-Germain-de-Prés, em 1669, ilustra a renúncia à “grandeza terrena”, em prol dos valores espirituais e cristãos,¹⁶³ exemplo que deveria ser seguido pelos monges beneditinos.

Por fim, *São Bamba* (Anexos – Figura 59), cujo governo foi fortemente elogiado pelo bispo Juliano de Toledo, desde logo pelo correto exercício da justiça e manutenção da paz. É ainda destacada a sua integridade moral, preocupando-se, igualmente, com a dos seus súbditos, assim como da misericórdia que tinha para com os seus inimigos, que, à exceção de casos extremos, nunca matava, atribuindo-lhes punições que visavam a sua correção moral.¹⁶⁴ Assim, também os beneditinos deveriam investir na recuperação da sua disciplina e das suas virtudes.

Como vimos, a decadência moral constituiu, efetivamente, um fenómeno preocupante no seio da comunidade beneditina, que não se poupou a esforços para a sua resolução. Neste quadro de reforma, o programa iconográfico da sacristia de Tibães contemplou ainda um conjunto de esculturas alegóricas das sete virtudes morais. Segundo São Tomás de Aquino, a virtude é uma qualidade da mente e da qual ninguém pode fazer mau uso, porque Deus a opera nos indivíduos,¹⁶⁵ sendo que esta deve constituir um hábito operativo, com uma inclinação para o bem. No entanto, esta tendência nem sempre é inata ao indivíduo, pelo que, inicialmente, a essência da virtude é imperfeita, já que depende do estado e disponibilidade de cada um. Para que uma virtude seja efetivamente perfeita, deve assumir a condição de hábito, o que exige esforço e pressupõe a prática de um grande número de boas ações.¹⁶⁶ Inseridas originalmente em nichos,¹⁶⁷ as alegorias às Virtudes Morais de Tibães constituíam um instrumento catequético e de inspiração de boas práticas, que, gradualmente, contribuiria para a purificação da comunidade, motivando-a a inspirar, através das homílias, os restantes monges e fiéis.

De acordo com São Tomás de Aquino, as virtudes teológicas são assim denominadas, não porque Deus é virtuoso através delas, mas porque, por meio delas, Deus torna os cristãos virtuosos e nos dirige a Ele. Assente na ideia de que o aperfeiçoamento de cada um deriva de atos bondosos, o sentimento de felicidade daí decorrente supera a capacidade e a natureza

¹⁶³ Tavares, “Dicionário de Santos”, ob. cit. p.37; Réau, “Iconographie de l'art chrétien”, ob. cit. p.260.

¹⁶⁴ Sousa, Adriana Conceição de – *Rei e a Monarquia na História Wambae, de Julian de Toledo*. In Silva, Leila Rodrigues da; Rainha, Rodrigo dos Santos; Silva, Paulo Duarte, “Organização do Episcopado Ocidental (séculos IV-VIII). Discursos, Estratégias e Normatização”. Rio de Janeiro: PEM, 2011, pp.117-118.

¹⁶⁵ Aquinas, St. Thomas – *Treatise on the Virtues (trad. John A. Oesterle)*. Indiana: University of Notre Dame Press, 1984, Q.LV, A.IV.

¹⁶⁶ Aquinas, St. Thomas – *Treatise on the Virtues*, ob. cit. Q.LV, A.I-II; Lumberras, Peter – *Notes on the connection of the Virtues*. In “The Thomist: A Speculative Quarterly Review”, 1948, vol.11, n.º 2, pp.218-129.

¹⁶⁷ Le Gac, Agnés, et. Al – *The Tibães terracotta sculptures by the Lay Brother Cipriano da Cruz*. In Preprints ICOM-CCs 16th Triennial Conference, Lisboa, 2011, p.2

humanas. Estádio apenas possível de alcançar quando se tornam “participantes da natureza divina”,¹⁶⁸ sublinham-se as virtudes teologais - Fé, Esperança e Caridade -, que devem ser apresentadas por Deus, porque a Ele dizem respeito e por Ele são infundidas em cada um.¹⁶⁹

A *Caridade* (Anexos – Figura 61) é, simultaneamente, a fundação e o auge das virtudes morais, sendo movida, tanto pelo amor a Deus, como pelo amor ao próximo.¹⁷⁰ As restantes virtudes morais, porque são produtoras de boas obras, não podem existir sem a Caridade,¹⁷¹ que, portanto, se funde com todas as virtudes.¹⁷² São Tomás de Aquino, porém, admite a possibilidade das restantes virtudes teologais - a Fé e a Esperança - existirem sem a Caridade,¹⁷³ o que, na verdade, pode igualmente suceder com as virtudes cardeais. No entanto, estas seriam virtudes imperfeitas. A Fé pressupõe a crença em Deus, pelo que agir contra os seus princípios constituiria um ato erróneo; por sua vez, a Esperança, consiste na vontade e no desejo de uma qualquer forma de felicidade, gerada em Deus. Se o desejo de um indivíduo for contra os princípios divinos, a virtude é imperfeita.¹⁷⁴ Neste sentido, as três crianças que acompanham a representação alegórica da Caridade representam aquilo que Cesare Ripa denomina como “poder triplo” das virtudes teologais, assentes na Caridade, sem a qual a Fé e a Esperança veem diminuído o seu alcance.¹⁷⁵

A virtude da *Fé* (Anexos – Figuras 62 e 63), conotada com a incerteza de algo que não se vê,¹⁷⁶ une os pecadores a Cristo. Habitualmente associada à cruz de Jesus, assim como ao cálice da Eucaristia (momento de união com Jesus Cristo), recorda que cabe a cada um fazer uso da sua própria Fé para alcançar a salvação.¹⁷⁷

Por fim, e à semelhança da Fé, também a Esperança subentende incerteza, uma vez que se relaciona com algo que ainda não se alcançou.¹⁷⁸ Fundada na palavra de Deus, os textos sagrados alicerçam com firmeza toda a confiança dos cristãos.¹⁷⁹ Neste sentido, a alegoria da Esperança é, frequentemente, representada com uma âncora.

Quanto às esculturas alegóricas das virtudes teologais e cardeais da sacristia de Tibães, apesar de quase todas adotarem os modelos e atributos iconográficos habituais, distingue-se a representação da Esperança. Sem a tradicional âncora, é representada com uma cornucópia, que segura com a mão esquerda (Anexos – Figura 64). Representação singular, dedicaremos por isso especial atenção à análise e descodificação desta alegoria.

¹⁶⁸ Bíblia Sagrada. (2009). 2 Pe, 1:4

¹⁶⁹ Aquinas, *Treatise on the Virtues*, ob. cit. Q.LXII, A.I.

¹⁷⁰ Holmes, William – *Religious emblems and allegories*. London: W. Tegg, 1868, pp.357-364.

¹⁷¹ Aquinas, *Treatise on the Virtues*, ob. cit. Q.LXV, A.II.

¹⁷² *Ibidem*, Q.LXV, A.III.

¹⁷³ *Ibidem*, Q.LXV, A.IV.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Ripa, Cesare – *Iconologia: or moral emblem*. London: Benj. Motte, 1709, Emblema n.º 46.

¹⁷⁶ Aquinas – *Treatise on the Virtues*, ob. cit. Q.LXII, A.III.

¹⁷⁷ Holmes, William. Ob. cit. pp.72-75.

¹⁷⁸ Aquinas – *Treatise on the Virtues*, ob. cit. Q.LXII, A.III.

¹⁷⁹ Holmes, William. Ob. cit. pp.62-64; Ripa, Cesare – *Emblemas*. Pp.590-591.

Não descurando a hipótese de uma interpretação incorreta da fonte que esteve na base da sua execução, parece-nos, contudo, plausível compreender esta iconografia no quadro da mitologia clássica, nomeadamente a partir do mito da Caixa de Pandora. Alusivo à criação da primeira mulher por ordem de Zeus, como castigo a Prometeu, por ter revelado o segredo do fogo, Pandora, seria enviada com o objetivo de casar com Epimeteu (irmão de Prometeu), transportando com ela uma caixa dada por Zeus, com a indicação de que, em momento algum, a abrisse. Instigada pela curiosidade, porém, abre a caixa, libertando todas as calamidades e infortúnios para o mundo. Restando-lhe apenas a Esperança, esta virtude converte-se, assim, em objeto de “devoção”, personificada na divindade “Spes”, venerada quando se pretendia que algo se tornasse realidade. Frequentemente associada à abundância, particularmente no que se refere ao desejo de boas colheitas, mas também à riqueza e à fertilidade.¹⁸⁰ Neste sentido, poderia a cornucópia representada por Frei Cipriano da Cruz aludir à abundância material, quer de colheitas, como de rendimentos, no mosteiro de Tibães. Esta suposição, no entanto, colidiria com o momento de reforma monástica, nomeadamente da comunidade beneditina, cujos problemas se centravam, precisamente, na preocupação excessiva com a acumulação de bens, através da exploração agrícola e da cobrança de impostos. Mark Edward Clark, por sua vez, chama a atenção para o facto da “Spes” ser frequentemente associada a outras divindades, de forma a melhor compreender o seu significado social e religioso. Deste modo, a Esperança surge-nos associada à vitória e à salvação, enquanto primeiro passo para atingir estes fins. Ora, “Salus” (divindade associada à salvação), surge, por vezes, em representações numismáticas, acompanhada de uma cornucópia, figurativa da abundância (Anexos – Figura 66).¹⁸¹ Neste sentido, a representação alegórica da Esperança em Tibães, com uma cornucópia, poderá aludir à esperança da salvação eterna, libertando das calamidades e das malícias terrestres. Na *Emblemata* de Andrea de Alciati, “Spes” apresenta-se ainda acompanhada do “final feliz” e do “desejo ansioso”,¹⁸² podendo, mais uma vez, estabelecer a ligação entre a “Esperança” e a “Salvação”, concretizada no desejo e na esperança de alcançar a salvação eterna.

Hipótese, naturalmente, em aberto, note-se, no entanto, que, na mão direita, a escultura ostentaria um outro atributo, hoje desaparecido, e que, certamente, viria clarificar a sua iconografia.

Presumimos que a narrativa associada à salvação seria de particular interesse no processo de reforma moral. Verificamos, por outro lado, um envolvimento próximo dos Abades Gerais do mosteiro de São Martinho de Tibães na reforma artística do mosteiro, pelo que nos parece plausível aceitar a sua possível intervenção na definição do programa

¹⁸⁰ Wissowa, Georg – *Religion un Kultus der Römer*. Munique: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung; Oskar Beck, 1912, pp. 329-331; Clark, Mark Edward – *Spes in the Early Imperial Cult: 'The Hope of Augustus.'* *Numen* 30, no. 1, 1983, pp. 81-82.

¹⁸¹ Mark Edward – *Spes in the Early Imperial Cult: 'The Hope of Augustus.'*, ob. Cit. p.82.

¹⁸² Alciati, Andrea – *Emblemata*. Ludgduni: Apud Gulielmum Rouillium, 1548. Emblema XLIV- *In simulachrum Spei*, p.46

iconográfico e modelos a adotar pelos artistas.¹⁸³ Lamentavelmente, muitas das Atas Capitulares da Ordem, onde poderíamos clarificar alguns destes aspetos, encontram-se perdidas.

As virtudes cardeais, ou seja, principais, são assim denominadas por constituírem as qualidades necessárias para uma vida virtuosa.¹⁸⁴ Para serem perfeitas e geradoras de boas ações, devem estar relacionadas. Apesar das características próprias de cada indivíduo, aquele que é naturalmente inclinado para a justiça, pode carecer de força, sendo levado a renunciar ao ato de justiça, por exemplo. Neste sentido, segundo Peter Lumbresas, "Não existe verdadeira prudência que não seja justa, temperada e forte; não existe temperança perfeita que não seja corajosa, justa e prudente; não há fortaleza sólida que não seja prudente, temperada e justa; nenhuma justiça é verdadeira sem prudência, fortaleza e temperada."¹⁸⁵

As virtudes constituem uma "habilidade aperfeiçoada" do homem como pessoa espiritual, sendo que a justiça, a fortaleza e a temperança, como "habilidades", apenas atingem a sua perfeição quando formadas a partir da prudência, permitindo tomar decisões corretas, a dispor de inclinações instintivamente direcionadas para o "bem" e, conseqüentemente, a realizar ações verdadeiramente caridosas.

A *Prudência* (Anexos – Figura 67) não se preocupa, diretamente, com os fins naturais e sobrenaturais da vida humana, mas com os meios para esses fins.¹⁸⁶ Ela é, contudo, o pré-requisito para a compreensão apropriada dessa ação, pelo que Josef Pieper descreve esta virtude como "a iluminação da existência moral".¹⁸⁷ Assim, o objetivo da Prudência é determinar os caminhos adequados para a concretização de um objetivo, assim como a adequação do mesmo, de acordo com aquilo que corresponde ao "bem". No entanto, desejar o bem não é suficiente para tornar uma decisão prudente, sendo necessárias a compreensão e a avaliação adequada da situação e do ato em concreto.¹⁸⁸ Na verdade, no decorrer do batismo, os novos cristãos recebem uma prudência sobrenatural "infundida", que pressupõem já as três virtudes teológicas: fé, esperança e caridade. Porém, de acordo com São Tomás de Aquino, essa prudência limita-se apenas ao que é necessário para sua salvação eterna. A prudência "mais plena", que não é concedida imediatamente no momento do batismo, permite aos cristãos aspirar à salvação,¹⁸⁹ o que, naturalmente, só se torna verdadeiramente prudente através da acumulação de experiência na tomada e na prática de decisões corretas. Estas, para serem prudentes, devem associar e ter em consideração o

¹⁸³ Apresentamos um exemplo concreto no capítulo que se refere à obra de Frei Cipriano da Cruz em Coimbra, em particular no Colégio de São Bento. Num dos contratos referentes à construção do retábulo da capela-mor, verificamos que o desenho do retábulo deveria ser previamente aprovado pelo Abade do Colégio, e assinado pelo mesmo, encontrando-se ainda referido que os metros de obras não se deveriam desviar do desenho.

¹⁸⁴ Aquinas, St. Thomas – *Treatise on the Virtues*, ob. cit. Q.LXII, A.I.

¹⁸⁵ Lumbresas, Peter. (1948). "Notes on the Connection of the Virtues". In "The Thomist: A Speculative Quarterly Review", Volume 11, Number 2.

¹⁸⁶ Pieper, Josef – *The Four Cardinal Virtues*. Indiana: University of Notre Dame, 1966, pp.6-11.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.22.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pp.32-35.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p.14.

universo da razão e da ética, partindo da “sindérese”, que Josef Pieper define como “a parte da consciência que diz respeito aos princípios mais gerais e fundamentais da conduta ética, apreendidos de forma natural, e que, portanto, pode ser designada como consciência inata, consciência natural ou consciência primária”.¹⁹⁰ Iconograficamente, a alegoria desta virtude surge acompanhada de uma serpente, enrolada no seu pulso e mão esquerda, por se assumir, precisamente, como um animal prudente,¹⁹¹ que se move de forma silenciosa e com precaução em direção ao incerto.¹⁹² Na direita, ostenta um espelho, que nos permite conhecer-nos a nós mesmos, assim como regular ações, partindo do conhecimento dos nossos defeitos.¹⁹³

É, por sua vez, próprio da justiça intervir diretamente na relação de um indivíduo com o outro, enquanto as restantes virtudes cardeais aperfeiçoam cada um interiormente. Podendo, no final, ter impacto nos outros, para ser justo é, portanto, necessário reconhecer o outro.¹⁹⁴ Neste sentido, a justiça governa três estruturas fundamentais da vida em comunidade: as relações dos indivíduos, as relações do todo social com os indivíduos, e as relações dos indivíduos com o todo social.¹⁹⁵ Note-se, no entanto, que a ordem não pode, nem deve ser mantida somente pela justiça. São Tomás de Aquino defende que “justiça sem misericórdia é crueldade”,¹⁹⁶ pelo que não basta estar disposto a zelar pela paz e pela harmonia entre os homens mediante os princípios da justiça, quando a virtude da caridade não se encontra devidamente enraizada, por meio da prudência, entre aqueles que praticam a justiça.¹⁹⁷

Atualmente, a escultura de Frei Cipriano da Cruz não apresenta nenhum atributo, fruto das condições de conservação pouco adequadas da sacristia da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.¹⁹⁸ No entanto, comparada com as representações das restantes virtudes, a alegoria da *Justiça* (Anexos – Figura 68) é a que apresenta menos variações iconográficas. Na mão direita, ostentaria uma balança, instrumento concebido como indicador do justo, onde se pesam os atos virtuosos e os imorais¹⁹⁹ (“Que Deus me pese na balança justa e reconhecerá a minha inocência!”²⁰⁰); na esquerda, seguraria uma espada (cujo cabo, ainda

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.10.

¹⁹¹ “Envio-vos como ovelhas para o meio dos lobos; sede, pois, prudentes como as serpentes e simples como as pombas”. *Bíblia Sagrada*. ob. cit., Mt, 10:16.

¹⁹² Montesinos Castañeda, Maria – *La Visualidad de las Virtudes Cardianels*. Valência: [s.n.], 2019. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Geografia e História da Universidade de Valência, p.163.

¹⁹³ *Ibidem*, pp.165-166.

¹⁹⁴ Pieper – *The four Cardinal Virtues...*, ob. cit. pp.54-55.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.71.

¹⁹⁶ Aquinas, St. Thomas – *Catena aurea, commentary on the four Gospels*. Oxford: Parker, 1874. Cap.5, v.7.

¹⁹⁷ Pieper – *The four Cardinal Virtues*, ob. cit. pp.112-113.

¹⁹⁸ Le Gac, Agnés, et. al – *The Sacristy of the Mosteiro de São Martinho of Tibães (Portugal): To Exemplify the Preservation of a Unique Historic Ensemble*. In “Multidisciplinary Conservation: a Holistic View for Historic Interiors”, Rome, 2010, pp.6-7.

¹⁹⁹ Montesinos Castañeda – *La Visualidad de las Virtudes Cardianels*, ob. cit. pp.317-320.

²⁰⁰ *Bíblia Sagrada*, ob. cit., Ez, 11:8-11.

subsiste) símbolo do poder e autoridade para a execução da justiça, tratando-se ainda de um atributo de punição,²⁰¹ como descrito nos Evangelhos:

*“Tendes medo da espada, mas Eu farei descer a espada sobre vós- oráculo do Senhor Deus. Vou fazer-vos sair da cidade e entregar-vos nas mãos dos estrangeiros e executarei sobre vós os meus juízos. Morrereis ao fio da espada; hei-de julgar-vos na fronteira de Israel e, então, sabereis que Eu sou o Senhor”.*²⁰²

A *Fortaleza* (Anexos – Figura 69) não se relaciona necessariamente com espírito puramente guerreiro e ousado. Ainda que o seu carácter específico consista em sofrer em prol do bem, o indivíduo corajoso deve saber o que é, efetivamente, o “bem”.²⁰³ A sua natureza não é determinada pelo risco, mas por “auto sacrifício”, de acordo com algo que seja produto da razão, pelo que pressupõe uma avaliação correta do que se arrisca, bem como do que se espera preservar ou ganhar com o risco.²⁰⁴ Desta forma, a *Fortaleza*, no seu sentido espiritual e intelectual, desenvolve-se, necessariamente, a partir da prudência (e apenas quem é verdadeiramente prudente e justo pode ser forte e corajoso).²⁰⁵ Assim, o indivíduo que se entrega ao controlo absoluto de Deus, largando o comando que tem de si próprio e da sua vida, sente a verdadeira natureza da *Fortaleza*.²⁰⁶ Derramando confiança na alma, a *Fortaleza* conduz o indivíduo à vida eterna, que é, no final, o propósito de todas as boas ações.²⁰⁷ Neste sentido, a alegoria da *Fortaleza* segue, frequentemente, e como se verifica na escultura de Frei Cipriano da Cruz, a representação de guerreiros, nomeadamente no uso da armadura, que, de acordo com as cartas de São Paulo, torna os indivíduos “fortes no Senhor e na sua força poderosa”:

“Revesti-vos da armadura de Deus, para terdes a capacidade de vos manterdes de pé contra as maquinações do diabo. Porque não é contra os seres humanos que temos de lutar, mas contra os Principados, as Autoridades, os Dominadores deste mundo de trevas, e contra os espíritos do mal que estão nos céus.

*Por isso tomai a armadura de Deus, para que tenhais a capacidade de resistir no dia mau e, depois de tudo terdes feito, de vos manterdes firmes”.*²⁰⁸

A ideia de firmeza encontra-se presente na coluna, à qual a alegoria se abraça, elemento que, num edifício, desempenha a função de suportar o peso, da mesma forma que a força sustenta o indivíduo.²⁰⁹

²⁰¹ Montesinos Castañeda – *La Visualidad de las Virtudes Cardianels...*, ob. cit. p.323.

²⁰² *Bíblia Sagrada*, ob. cit. Jb, 31:6.

²⁰³ Pieper – *The four Cardinal Virtues...*, ob. cit. p.122.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.124.

²⁰⁵ *Ibidem*, pp.123-125.

²⁰⁶ *Ibidem*, p.137.

²⁰⁷ *Ibidem*, p.137-138.

²⁰⁸ *Bíblia Sagrada*, ob. cit., Ef, 6:10-13.

²⁰⁹ Montesinos Castañeda – *La Visualidad de las Virtudes Cardianels...*, ob. cit. pp.459-460.

Por fim, verifica-se que o significado de *Temperança* (Anexos – Figura 70) foi, de acordo com Josef Pieper, reduzido à sua dimensão de “moderação”, nomeadamente ao controlo do excesso de prazeres relacionados com a comida e bebida, por oposição ao vício da gula. Nesse sentido, o jarro que verte água para uma tigela é comumente interpretado como o temperar o vinho, enfraquecendo-o.²¹⁰ Esta representação pode ainda associar-se a uma componente reguladora do temperamento, através do controlo da temperatura da água, que deve ser arrefecida.²¹¹ Esta restrição de sentido e significado da *Temperança* terá surgido num contexto específico, que Maria Moutesinos Castañeda aponta como sendo o final do século XIII, com Brunetto Latini, quando a dimensão da “moderação” se revelou particularmente relevante.²¹² Note-se que, na verdade, a moderação não constitui a principal essência da *Temperança*, mas sim a purificação da alma. No entanto, a pureza não é apenas fruto do processo purificação, pelo que implica, além disso, a prontidão para aceitar a intervenção purificadora de Deus, por mais terrível e fatal que possa ser, devendo, ainda, aceitá-la de forma confiante, para assim experimentar o seu poder verdadeiramente transformador. Deste modo, esta virtude expressa-se através do comportamento exterior de cada indivíduo, sendo que toda disciplina externa obtém a sua forma através de um processo interior.

3.2.2. A Igreja do Colégio de São Bento de Coimbra

De acordo com as informações veiculadas por Frei Marceliano da Ascensão na sua *Chronica de Tibaens*, Frei Cipriano da Cruz foi também responsável pelas “imagens q tem a Igreja do Colegio” de São Bento, em Coimbra.²¹³ À semelhança dos restantes espaços da Congregação Beneditina, também o Colégio de Coimbra, e em particular a sua igreja, foram alvo de intervenção, visando uma maior decência do culto. Demolida em 1933²¹⁴, não nos é possível conhecer hoje o interior da igreja, assim como a localização e relação das imagens com o seu enquadramento original. Fábio Castro, no entanto, recupera, na sua dissertação de mestrado, um conjunto de fotografias²¹⁵ que nos oferecem algumas pistas relativamente à espacialidade desta igreja. Partindo da *Notícia da igreja do Colégio de São Bento*,²¹⁶ é-nos possível situar no espaço as esculturas de Frei Cipriano da Cruz, atualmente dispersas, como veremos adiante.

Fundado em 1555, pelo frade de São Jerónimo e reitor da Universidade de Coimbra, Frei Diogo de Murça, o Colégio de São Bento de Coimbra surgiu como espaço destinado aos

²¹⁰ Pieper – *The four Cardinal Virtues...*, ob. cit. p.145.

²¹¹ Montesinos Castañeda – *La Visualidad de las Virtudes Cardianels...*, ob. cit. pp.564-565.

²¹² *Ibidem*, p.549.

²¹³ Ascensão, Fr. Marceliano – *Chronica...*, ob. cit. Anexos – Documento 2.

²¹⁴ Rodrigues, Manuel Augusto - “O Colégio de S. Bento de Coimbra”. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1985. p.200.

²¹⁵ Castro, Fábio - *Igreja de S. Bento de Coimbra: análise e reconstituição*. Coimbra: [s.n.], 2012. Dissertação de mestrado em Arquitetura, apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra.

²¹⁶ Anexos – Documento 10.

monges estudantes da ordem. Como referido, uma das preocupações da reforma monástica, colocada em prática e supervisionada por monges de congregações vizinhas, foi, precisamente, formar, de acordo com os movimentos intelectuais e culturais em voga, os monges beneditinos portugueses. Nesse sentido, reconhece-se, efetivamente, uma maior preocupação pedagógica, verificando-se um crescente número de monges formados na Universidade de Coimbra, alguns com o grau de Doutore muitos com a posição de Lente.²¹⁷

Inaugurada em 1634, a igreja do colégio beneditino veio substituir a anterior, temporária, situada no piso inferior dos dormitórios, uma localização certamente incompatível com a necessária dignidade do culto. Segundo as informações constantes nos *Estados* do Colégio de São Bento de Coimbra, o programa inicial desta igreja era essencialmente composto por retábulos pintados a óleo, distribuídos pela capela-mor, “duas Capellas pr^{as} da igr^a, hu de S. Miguel, outro de S. Pedro”²¹⁸. Também nos *Estados* do Colégio são descritas algumas das suas imagens esculpidas, como é o caso do grupo escultórico do Calvário²¹⁹, no altar-mor, a imagem de Santa Escolástica²²⁰ e duas outras de São Bento,²²¹ certamente em lugar de destaque. A capela-mor, por sua vez, foi intervencionada diversas vezes, no espaço de cinquenta anos, por considerarem que os painéis estavam “velhos, e rotos”, e o próprio retábulo, que “estava podre”.²²²

A partir de 1684, inicia-se aquela que é, de acordo com a documentação conhecida, a “última” grande empreitada no altar-mor da igreja do Colégio de São Bento de Coimbra, inscrita na campanha geral que vem reformar e alterar o programa iconográfico da igreja. Intervenção que incidiu, essencialmente, na remodelação das estruturas retabulares e respetivas imagens, contou com a participação ativa de Frei Cipriano da Cruz, responsável pela execução de treze esculturas (Anexos – Figura 71).

A 26 de julho de 1684, é assinada a escritura para execução do retábulo da capela-mor da igreja do colégio, entre “os mestres Domingos Nunes e seu Companheiro Antonio gomes m.^{res} (...) Com o doutor frei António Sanhudo Abb.^e do Colegyo de Sam Bento de Coimbra”.²²³ Contrato que previa a conclusão da obra com o auxílio de “ojto oficiais capazes”, até julho de 1685, contemplava ainda a cedência de toda a madeira necessária, assim como casa e cama,

²¹⁷ Muitos deles são enumerados por Frei Leão de São Tomás, na sua *Beneditina Lusitana*, assim como por Manuel Augusto Rodrigues.

²¹⁸ “fiseraõ se mais dous retabolos de Pintura a óleo na forma dos do Altar mor p^a as duas Capellas pr^{as} da igr^a, hu de S. Miguel, outro de S. Pedro”. A.D.B.-U.M., C.S.B. *Estados dos Mosteiros- Colégio de São Bento de Coimbra*, 1641, fl.8 v.

²¹⁹ *Ibidem*, 1659, fl. 6 v. “fezse hum Christo com seu calvario p^a o altar mor e hua pianha estofada”.

²²⁰ *Ibidem*, 1662, fl. 9 v. “Fiseraõse de novo os resplandores de nosso P^e S. B.^{to} e nossa Madre S.^{ta} Scholastica, acrecentandolhes a prata necess.^a”.

²²¹ *Ibidem; Ibidem*, 1671, fl. 7. “Hua fermosa Imagem do N. P.^e S. Bento. Com seu bacolo de prata; q passou de cento, e vinte mil”.

²²² *Ibidem*, 1641, fl.8. “Pintouse a óleo, e reformou-se o Retabolo da Capella mor pondosse nelle sinco painéis de novo, que estavaõ velhos, e rotos”; *Ibidem*, 1659, fl. 6 v. “Reformaõramse os retabolos”; *Ibidem*, 1671, fl. 6 v. “Fese de novo o altar mor, e reformou-se de madeira, e seguiu-se o retabolo da Capella mor q estava podre”.

²²³ Anexos – Documento 6.

para os mestres e seus oficiais, azeite, para iluminação, e ainda refeições e pão cozido, fornecidos pela cozinha do colégio.²²⁴

Relativamente ao retábulo, Domingos Nunes e António Gomes deveriam seguir as orientações específicas contempladas no referido contrato, nomeadamente, respeitar a “forma das traças que eles mestre Riscarão que vay asinado por eles e Pello P.^e Dom Abb.^e sem se desviarem de tal planta”, previamente aprovada. Entre as orientações definidas, revela-se que “os oyto Anjos do trono do trono em que esta a Senhora corre por Conta do Irmão frej Supriano q hade Asistir a fazer As Imagens”. Confirma-se, deste modo, a participação de Frei Cipriano da Cruz na concretização do retábulo do altar-mor, tendo sido responsável pela realização das imagens e dos referidos oito anjos. Entre os vários requisitos a que estes dois mestres deveriam obedecer, são referidos “os emcostos ou espaldares dos Santos” que “serão feitos em forma que se posão aBrir pera dentro em dobradisas pera Recolhimento das Imagens nas Adoenças”,²²⁵ especificidade que vem justificar o facto de as imagens de Frei Cipriano da Cruz não serem de vulto, ao contrário de outras que executou para a mesma igreja, como *Nossa Senhora da Piedade* ou de *Santo Anselmo*.

- O Altar-mor

Cinco anos após a data estabelecida para a concretização da obra, o retábulo do altar-mor é dourado por Manuel Ferreira, pintor da cidade do Porto, assim como as respetivas imagens, igualmente pintadas, estofadas e encarnadas.²²⁶ Este interregno de cinco anos dever-se-á ao tempo necessário para a realização das esculturas por Frei Cipriano da Cruz. De acordo com o “Contrato de obrigação e fiança q da M.^{el} fr.^a (...) ao Retabolo da Capella major do Collegio de S. B.^{to} extra muros desta cid.^e”, são intervencionadas, a par do retábulo, onze imagens, entre as quais alguns anjos²²⁷, assim como um *Cristo Ressuscitado*, com uma capa “estofada de vermelho”; *Nossa Senhora da Conceição*, descrita apenas como “sr.^a”, com “o manto de azul com suas bordaduras levantadas e Renda pelas bordas a tuniqua de Branquo com seus Ramos da china no estofo. Os serafins q estão de Baixo dos pes da sr.^a serão encarnados na mesma forma om as azas estofadas como os outros Anyos. como tãobem a lua mundo e serpente serão estofados com as cores q pedriem”; e ainda, os “quatro Doutores da sr.^a” igualmente estofados, com os seus báculos e mitras. *São Bernardo* ostentaria o hábito branco de cister, e os restantes - *Santo Anselmo*, *Santo Ildefonso* e *São Roberto* - seriam representados com o hábito preto beneditino.

No quadro dos movimentos protestantes, e das críticas dirigidas ao culto mariano, uma “campanha de defesa de Maria”, como descreveu Santiago Sebastián, despoletaria, no seio

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Anexos – Documento 7.

²²⁷ Não é determinado ao certo o número de anjos e serafins, pelo que assumimos que corresponde ao número restante para chegar às onze imagens, para além das que são descritas no documento.

da comunidade católica, a produção de um vasto número de representações, que se generalizam em vários espaços das ordens religiosas.²²⁸ Nesse mesmo contexto se inscrevia, na Igreja do Colégio de São Bento, “um pequeno coro monástico, cantando perpetuamente seu ofício em louvor de Nossa Senhora”. No retábulo-mor, ao centro, apresentava-se a imagem de *Nossa Senhora da Conceição* (Anexos – Figura 72), assente sobre o habitual crescente invertido, que, com doze estrelas que “coroam” a Virgem, evocam o passo do *Apocalipse*: “apareceu então no céu uma mulher vestida de sol, tendo a lua debaixo dos pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas (*amicta sole, luna sub pedibus, in capite corona stellarum duodecim*)”.²²⁹ A lua encontra-se parcialmente oculta pelas vestes e por três cabeças de anjos, os quais pousam sobre um globo, envolvido por uma serpente, em alusão à vitória sobre o pecado original.

Ladeando a imagem de Nossa Senhora, apresentavam-se quatro Doutores:

- *Santo Ildefonso* (Anexos – Figura 74), bispo de Toledo a partir de 657, distinguiu-se pela sua devoção à Virgem, tendo defendido, na obra *De illibata Virginitate Sanctae Mariae*, o dogma da virgindade de Maria, questionado por hereges e judeus. Com um percurso marcado pela visão da Virgem, enquanto se preparava para a celebração da festa da Assunção, terá aí proferido a sua oração, recebendo de Maria uma casula com a mensagem: “Tu és o meu capelão”,²³⁰
- *Santo Anselmo* (Anexos – Figura 75), teólogo beneditino e bispo da Cantuária, lutou veementemente pelos direitos da Santa Sé contra os reis de Inglaterra, acabando por ser exilado. Autor de várias obras teológicas, destacou-se pela defesa do dogma da Imaculada Conceição,²³¹
- *São Roberto* (Anexos – Figura 76), seguidor a Regra de São Bento e um dos fundadores de Cister, com uma ação marcada pela modernização da vida monástica e profundo devoto da Virgem;²³²
- Por fim, *São Bernardo* (Anexos – Figura 77), uma das figuras mais empenhadas na propagação do culto de Maria, era considerado o seu mais fiel capelão (*Beatae Mariae capellanus*). No seu tratado *De Laudibus Virginis*, defende e celebra, como nos dois casos anteriores, a maternidade virginal de Maria. Numa aparição, Maria concede-lhe a graça de humedecer os seus lábios com o leite com que amamentara Jesus Cristo.²³³

Entre o conjunto de imagens descritas neste documento, destacamos a ausência de referência à imagem de *São Bento* (Anexos – Figura 73), atribuída a Frei Cipriano da Cruz. Conservada atualmente na igreja do Carmo, em Coimbra, e mencionada nos inventários e na descrição feita na notícia, tal omissão poderá dever-se ao facto desta obra ter sido realizada

²²⁸ Sebastián, Santiago - *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1989. p.195.

²²⁹ *Bíblia Sagrada*, ob. cit., Apocalipse 12.

²³⁰ Réau, Louis – *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints, t. III,...* ob. cit., pp.676-677.

²³¹ *Ibidem*. p.99.

²³² Williams, Watkin – *St Robert of Molesme*. The Journal of Theological Studies, 37(148), 1936, p.411.

²³³ Réau, Louis – *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints, t.I,...* ob.cit. p.208.

por um outro escultor e corresponder à imagem acima referida, feita em 1671.²³⁴ A escultura evidencia, no entanto, características plásticas e formais que nos permitem associá-la a Frei Cipriano da Cruz: no hábito beneditino, com o característico pregueado vertical bem demarcado, mangas longas e volumosas, aparentemente pesadas, lavradas em três camadas; a tonsura quebrada, com o fragmento central em forma de “X”; rosto com olhos amendoados, nariz triangular e boca pequena, com lábios bem definidos, assim como o queixo redondo e saliente.

No que se refere aos altares colaterais e restante corpo da igreja, não conseguimos estabelecer a disposição dos altares e respetivas esculturas, uma vez que nos deparamos com diferenças nos três documentos de que dispomos para fazer a reconstituição do programa escultórico desta igreja. Além disto, nenhum dos documentos relativos à construção de altares ou à pintura de esculturas nos revela a disposição original destas imagens. Deste modo, uma vez que detetamos algumas movimentações de esculturas entre altares, não conseguimos confirmar qual seria a sua localização inicial. Assim, a proposta que apresentaremos tem por base a mais antiga descrição do templo, a *Notícia do Colégio de São Bento de Coimbra*, de 1758.²³⁵

Acerca das imagens dos altares laterais, conhecemos dois contratos referentes à pintura, estofos e douramento das capelas e respetivas esculturas. Firmados entre o Colégio e Pascoal de Sousa²³⁶, dão conta da intervenção feita nas imagens de *Nossa Senhora da Piedade*, *São Miguel*, *São Gregório Magno* e “as outras tres figuras de preto”, que corresponderão a *Santa Gertrudes Magna*, *Santa Francisca Romana* e *Santo Amaro*. À semelhança do que ocorreu com a imagem de *São Bento* do altar-mor, não são referidas quaisquer intervenções nas esculturas dos altares colaterais- *Nossa Senhora do Rosário* e *Santa Escolástica*-, colocando-se, uma vez mais, a hipótese destas não integrarem o conjunto de obras realizadas por Frei Cipriano da Cruz.

Nestes contratos com Pascoal de Sousa, é-nos ainda revelada uma outra função de Frei Cipriano da Cruz no Colégio de São Bento- o de monge mestre de obras.²³⁷ De acordo com as Constituições da Ordem (1590), estava previsto que “pera assistir á dita obra/ber como trabalhão os obreiros, & ter conta com eles: aja hum monge mestre de obras, o qual se sustente em tudo o que ouer mister era comer a custo do ordinario do mosteiro”,²³⁸ que vem justificar o porquê de surgir no contrato que o “dito Rd.º P.º frej Cipirano da Crus q elle se obrigava a lhe dar duas camas como tambem a lhe mandar fazer de comer pello cosin.º da

²³⁴ “Hua fermosa Imagem do N. P.º S. Bento. Com seu bacolo de prata; q passou de cento, e vinte mil”. A.D.B.-U.M., C.S.B. Estados dos Mosteiros- Colégio de São Bento de Coimbra, 1671, fl. 7.

²³⁵ Anexos – Documento 10.

²³⁶ Anexos – Documentos 8 e 9.

²³⁷ “Constituoens da Ordem de Sam Bento destes reynos de Portugal, recopiladas, e tiradas de muitas definiçoens feitas, e aprouadas nos capitulos géraes, depois que se começou a reformaçoã da ordem. Vaõ muitas cousas de nouo declaradas, e acrescentadas por mandado, e autoridade do Serenissimo Senhor Cardeal Alberto Archiduque de Austria, Legado de Latere nestes ditos Reynos”. Lisboa: por Antonio Alvarez, 1590.

²³⁸ *Ibidem*, fl.190v.

casa”.²³⁹ Além disto, verificamos que o escultor beneditino deteve ainda a responsabilidade de gerir o dinheiro destinado para as obras do colégio, como se verifica nos registos do Livro do Depósito de 1686-1689: “Aos 16 de outubro de 1687 mandamos p.^a Coimbra pollo P.^e Collegial Fr. Cypriano vinte e nove mil, e duzentos rs.”²⁴⁰

No contrato de dezembro de 1692, Frei Cipriano da Cruz é mencionado como “Relegioso do coll.^o de São B.^{to}”,²⁴¹ o que nos coloca perante a hipótese do escultor bracarense ter frequentado o Colégio de Coimbra como estudante. De acordo com as Constituições, acima referidas, o Colégio de São Bento era um “seminário de letras desta religião”. De acesso bastante restrito, admitia apenas trinta colegiais, “quinze Artistas, & quinze Theologos”. Para o ingresso como colegial requeria-se, pelo menos, quatro anos de hábito e menos de trinta anos de idade.²⁴² Por ocasião das intervenções em análise, Frei Cipriano da Cruz teria já trinta e oito anos. No entanto, no *Livro do Depósito da Congregação de São Bento*, de 1687, onde se encontram registados os “depósitos” da Congregação para as obras do Colégio de Coimbra, é mencionado o “P.^e Collegial Fr. Cypriano”.²⁴³ De acordo com o padre Rafael Bluetau, um “collegial” corresponderia ao “alumno, ou membro de algum collegio”,²⁴⁴ não implicando, necessariamente, que o escultor tivesse estudado em Coimbra. Além disto, verificamos que o nome de Frei Cipriano da Cruz não consta nos registos de matrícula da Universidade,²⁴⁵ confirmando que a sua presença no Colégio de São Bento de Coimbra esteve somente relacionada com a sua participação nas obras da igreja.

-O Lado do Evangelho

Assumindo especial protagonismo no quadro da reforma católica, o culto à Virgem intensifica-se e dissemina-se, apresentando-se sob a invocação de *Nossa Senhora do Rosário* no altar colateral do lado do evangelho, à semelhança do que se verifica na igreja do Mosteiro de Tibães, por exemplo. O culto de Nossa Senhora do Rosário era transversal a todos os espaços da congregação beneditina em Portugal, em conformidade com o previsto no

²³⁹ Anexos – Documento 8.

²⁴⁰ “Aos 16 de outubro de 1687 mandamos p.^a Coimbra pollo P.^e Collegial Fr. Cypriano vinte e nove mil, e duzentos rs.” A.D.B. – U.M. Fundo monástico-conventual, C.S.B., n.º 214, fl.39 v.

²⁴¹ Anexos – Documento 9.

²⁴² *Constituições da Ordem de Sam Bento...*, ob cit., fl.186.

²⁴³ A.D.B. – U.M., C.S.B., n.º 214.

²⁴⁴ Silva, António de Moraes - “Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau / reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro”. Lisboa: na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. Vol. 1, p. 286.

²⁴⁵ Na documentação relacionada com o Colégio de São Bento de Coimbra não verificamos a existência de nenhum registo de membros do referido colégio, pelo que, além disto, não conseguimos precisar a duração da estadia de Frei Cipriano da Cruz em Coimbra. Encontramos, no entanto, um alvará de Felipe II, no qual se ordena aos religiosos dos diferentes colégios a obrigatoriedade de ouvir as lições as cadeiras de Teologia na Universidade, e não nos respetivos colégios, o que nos levou aos registos de matrículas da Universidade, no qual confirmamos a presença de membros dos diferentes colégios, incluindo do de S. Bento, e a respetiva frequência nos diferentes cursos da Universidade. A.U.C. Col. S. Bento, cx. 1, doc. 20.

“Cerimonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reyno de Portugal” (1647).²⁴⁶ Com confraria própria em todos os Mosteiros, determina a obrigatoriedade de celebrar, no primeiro Domingo de cada mês, uma missa dedicada a esta invocação, seguida de uma procissão. Face à necessidade de mobilidade, e ao contrário das restantes esculturas, a imagem de Nossa Senhora do Rosário seria de vulto pleno, como, de resto, se encontra também previsto no referido Cerimonial.²⁴⁷

No inventário de 1823²⁴⁸ são descritas três outras imagens neste altar:

- *São João Batista*, cuja presença num espaço beneditino não é incomum, sendo invocado como exemplo de austeridade e recolhimento. Contudo, tratando-se de uma escultura pétrea, será relativamente seguro afirmar que esta escultura não terá sido originalmente pensada para integrar aquele conjunto;
- *São Bernardo*, em madeira, que tal como a anterior, não se destinaria originalmente aquele conjunto, dado que a invocação do primeiro já se encontrava presente na igreja. Não obstante, existe a possibilidade de ter feito parte do programa da primitiva igreja, antes da chegada das esculturas de Frei Cipriano da Cruz;
- *São João Evangelista*, figura naturalmente próxima de Maria.

A escultura de *Nossa Senhora do Rosário* é a única, entre as invocações principais dos altares descritos na *Notícia* da Igreja, cujo paradeiro atual não se conhece. Assim, face à impossibilidade de observação direta da obra, bem como a inexistência de um documento que discrine o número de imagens realizadas por Frei Cipriano da Cruz, não poderemos afirmar, com absoluta certeza, que integre a obra do escultor beneditino.

São Gregório Magno (Anexos – Figura 78) ocuparia a primeira capela lateral do lado do evangelho. Abade beneditino eleito Papa em 590, seria elevado a padroeiro dos estudiosos, dos músicos, dos cantores e das crianças. Louis Réau destaca o facto de, após o Concílio de Trento, ter-se tornado, também, patrono das irmandades piedosas, que se dedicavam à libertação das almas do Purgatório.²⁴⁹ Santo também venerado na igreja do Mosteiro de São

²⁴⁶ “Cerimonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reyno de Portugal: novamente reformado e apurado por mandado de capitulo pleno sendo Reuerendissimo Geral da dita Congregação o Doctor Frey Antonio Carneyro Lente jubilado em a Sagrada Theologia. Forão intendentess nesta obra os padres mestres Frey Manoel d’Ascensão & Frey Pedro de Menezes. Coimbra: nas officinas de Diogo Gomez de Loureyro & de Lourenço Craesbeeck”, 1647.

²⁴⁷ “Os primeyros Domingos de cada mez he costume em nossos Mosteyros, onde há Confraria do Rosario, cantarse hua Missa de N. Snra, & no fim della fazerse Procissão; & pera se começar, decerâ o Conuento do choro ao mesmo tempo q dissemos tratando da Procissão do Senhor no cap. Precedente, & do mesmo modo entrarão pera a Igreja. Depois q todos estiverem em seus ligares de joelhos, & a cera, & Palio estiverem dados, o Preste tomarà com ambas as mãos huma Imagem de vulto de N. Snra, & virando-se pera o pouo no meyo do Altar leuantarão Hymno. *O Gloriosa Dra*, & no mesmo lugar estarà em quanto o Conuento de joelhos acaba de cantar até *Lactasti sacro ubere*. Como se acabar, se leuantarão todos, & continuarão a Procissão na forma ordinaria. *Advirtase q a Missa será como de Festa Duplex, com Gloria, & Credo, & o Preste leuerà Capa na Procissão.*” *Ibidem*, Liv. I, Tit. VI, cap. III.

²⁴⁸ Anexos – Documento 11.

²⁴⁹ Réau, Louis – *Iconographie de l’art chrétien: Iconographie des saints, t.II...*, ob.cit. p. 609.

Martinho de Tibães, a imagem seria posteriormente transportada, juntamente com outras, para a igreja do Mosteiro de São Romão do Neiva, em 1758.²⁵⁰ Representado com o hábito negro beneditino, coberto por um manto, ostenta ainda cruz pontifical de tripla travessa, semelhante à que remata o cetro que segura na mão esquerda, remetendo, a par da coroa papal, para o seu estatuto de Papa.

O inventário de 1834 vem revelar que, ao altar de *São Gregório Magno*, foram acrescentadas as imagens de *Santo António* e de *São José*, aparentemente, sem relação imediata com a invocação principal da Capela.

Localizada na segunda capela lateral do lado da epístola encontrava-se *Santa Gertrudes Magna* (Anexos – Figura 79), monja beneditina alemã, canonizada em 1677. No contexto da Reforma Católica, a sua devoção ganhou crescente protagonismo, para o que terá concorrido a publicação da sua autobiografia.²⁵¹ Na verdade, o seu culto foi fortemente difundido em Espanha (sendo padroeira da cidade de Tarragona),²⁵² onde contaria com o empenho do confessor de Filipe II, responsável pela divulgação da obra de Santa Gertrudes, bem como pela disseminação da sua iconografia em diversos conventos.²⁵³ Para além da proximidade decorrente do domínio espanhol neste período, a difusão do culto a Santa Gertrudes Magna em Portugal, seria igualmente impulsionada pelos monges beneditinos oriundos de Espanha. Figuras essenciais no processo de reforma da Ordem de São Bento em Portugal, destacaram-se, entre esses, os nomes de Frei Pedro de Chaves, Frei Plácido Vilalobos, Frei António de Sá e Frei João Chanones, pertencentes à Congregação (já reformada) de Valladolid.²⁵⁴

A obra teológica de Santa Gertrudes -*Insinuationes Divinae Pietatis*-²⁵⁵ constitui um conjunto de memórias e experiências, onde a beneditina sustenta uma vivência interior em união com Cristo, ideia defendida por Doyère, segundo o qual “o acesso à vida divina não é possível senão pela incorporação em Cristo”.²⁵⁶ Neste sentido, a Eucaristia, “o sacramento da união”, constituía um momento de particular importância para Santa Gertrudes, representando um vínculo íntimo com Jesus Cristo. Neste sentido, a representação de Santa Gertrudes Magna é marcada por um coração flamejante, habitado pelo Menino Jesus no seu peito. Ainda neste contexto, é de referir a devoção da Santa às almas do Purgatório, alimentada pela narrativa das suas visões da libertação das almas, momento que marcava a vitória sobre a morte, a vitória da salvação. Note-se que, além de Cristo, também a Virgem

²⁵⁰ Ver nota 124.

²⁵¹ Réau, Louis – *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints, t.II...* ob.cit. p. 587.

²⁵² Carvalho, José Adriano de Freitas - *Gertrudes de Helfta e Espanha: contribuição para o estudo da história da espiritualidade peninsular nos séculos XVI e XVII*. Porto: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Literatura da Universidade do Porto, 1981, p. 285-290.

²⁵³ *Ibidem*, p. 284.

²⁵⁴ Dias, Geraldo – *Os beneditinos, Tibães e o barroco...*, ob. cit. p. 295.

²⁵⁵ Originalmente, a obra original de Santa Gertrudes Magna era intitulada de *Legatus Memorialis Abundatia Divinae Pietatis*, sendo que o novo título foi intencionalmente alterado no séc. XVI. Carvalho, José Adriano de Freitas – *Gertrudes de Helfta...*, ob. cit. p18.

²⁵⁶ *Ibidem*, p.20.

Maria, associada aos mistérios de Jesus, detém, igualmente, um papel de destaque nas orações de Santa Gertrudes²⁵⁷. Nesse sentido, poderá esta imagem conotar-se, também, com a ideia de “defesa” da Virgem no espaço da igreja.

A imagem de *Nossa Senhora da Piedade* (Anexos – Figura 80), situava-se na última capela lateral do lado do Evangelho. Ilustração pungente da emoção religiosa, a Virgem dolorosa segura nos braços o corpo do filho morto. De acordo com o inventário de 1823, esta imagem seria deslocada para a capela de Santo Amaro, partilhando-a com o Santíssimo Sacramento. Não se conhece o motivo desta troca, no entanto, as esculturas regressariam ao seu altar original em 1834, não sendo feita nenhuma referência à localização do Santíssimo Sacramento. Noutras igrejas beneditinas, como é o caso de Tibães ou Santo Tirso, verificamos que a imagem de Santo Amaro ocupa, precisamente, a terceira capela do lado do evangelho.

-O Lado da Epístola

Na capela colateral do lado do Evangelho, era venerada a imagem *Santa Escolástica* (Anexos – Figura 81), irmã de São Bento e fundadora das Beneditinas. Especialmente representada nos espaços da Ordem de São Bento, constitui um exemplo singular de fé e devoção, ancorado no seu afastamento, ainda em criança, do mundo terreno e dedicação ao Senhor. Neste sentido, os seus ensinamentos prendiam-se, essencialmente, com a graça divina e crescimento na fé.²⁵⁸ Em 2009, Milton Dias Pacheco revela aquela que é possivelmente a imagem de Santa Escolástica, proveniente da igreja do Colégio de São Bento de Coimbra.²⁵⁹ Obra particularmente degradada na atualidade, para além das várias lacunas cromáticas, faltam-lhe hoje a mão esquerda e os dedos da mão direita. À semelhança das esculturas de São Bento e de Nossa Senhora do Rosário, também esta imagem não é referida em nenhum dos contratos firmados com os pintores Manuel Ferreira e Pascoal de Sousa, circunstância que indicia a sua execução no quadro de uma encomenda distinta. Conseguimos, no entanto, observar algumas características que se inserem na obra de Frei Cipriano da Cruz, tais como os olhos amendoados, parcialmente cobertos pelas pálpebras, o nariz triangular, a boca pequena e bem definida e ainda o hábito negro, com as habituais pregas e mangas compridas.

Nesta capela de Santa Escolástica encontravam-se ainda, segundo o inventário de 1823, duas outras esculturas de santas Beneditinas: Santa Cunegundes, esposa virgem de Henrique II da Alemanha, com quem fundou a Catedral de Bamberg e, posteriormente, o

²⁵⁷ *Ibidem*, p.26.

²⁵⁸ Grosso, Mariano Francesco – Santa Escolástica: Irmã de São Bento: vida e espiritualidade. Prior Velho: Paulinas, cop. 2006, pp. 63-64.

²⁵⁹ Pacheco, Milton Pedro Dias – Do Absolutismo ao Liberalismo- Da criação à dispersão. Uma escultura de Frei Cipriano da Cruz. In Actas do IV Congresso Histórico de Guimarães. Guimarães: Câmara Municipal, 2009. pp. 263-286.

Convento Beneditino de Kaufungen, para onde se retirou quando enviuvou,²⁶⁰ e Santa Senhorinha, com um percurso marcado pela recusa de inúmeros casamentos, devido à intenção de seguir a vida religiosa, o que se concretizaria com o seu ingresso no Mosteiro de São João de Vieira, onde se tornou abadessa.²⁶¹ Exemplos da fé e da devoção que Santa Escolástica inspirou, não dispomos de dados, contudo, que nos permitam afirmar serem obras originalmente projetadas para ocupar este altar.

A primeira capela lateral do lado do evangelho era dedicada a *Santo Amaro* (Anexos – Figura 82), invocação presente, na mesma localização, nas igrejas de Tibães e de Santo Tirso, como já referimos. Santo Amaro, também conhecido como São Mauro, foi discípulo de São Bento, com o qual fundou a abadia de Monte Cassino, contribuindo para a disseminação e introdução da Ordem na Gália, fundando aí o Mosteiro de Glanfeuil.²⁶²

Segundo o inventário de 1823,²⁶³ a escultura de *Santo Amaro* terá sido deslocada para a última capela do Evangelho, tendo o seu lugar sido ocupado pela imagem de *Nossa Senhora da Piedade*, acolhendo, ainda, o Santíssimo Sacramento. Em 1834,²⁶⁴ ambas as esculturas já teriam regressado ao altar original, passando então a venerar-se aí, com *Santo Amaro*, as imagens de *São Sebastião* e *São João*. Padroeiro popular da Ordem,²⁶⁵ *São Sebastião* integrase, com efeito, nos novos ideais e modelos de fé propostos. Denunciado no tempo de perseguição Dioclesiano, por ter convencido dois amigos a permanecer fiéis à fé cristã, acabaria condenado a servir de alvo aos arqueiros do exército.²⁶⁶ Quanto à imagem de *São João*, poderá tratar-se da representação *São João Batista*, descrita em 1823 no altar de Nossa Senhora do Rosário e que, entretanto, terá sido deslocado, não sendo aí mencionado no inventário de 1834.

No segundo altar da Epístola, encontrava-se a imagem de Santa Francisca Romana (Anexos – Figura 83), beneditina fundadora da Congregação dos Oblatos de Tor de 'Specchi, com uma ação consagrada à assistência de doentes e pobres. De acordo com as suas narrativas biográficas, alcançou, por meio da oração, o fim das pragas de Roma no século XV. Privilegiada com uma aparição da Virgem, que lhe colocaria o Menino ao colo,²⁶⁷ é a esse episódio que alude a presente escultura.

Por fim, o último altar, seria consagrado a *São Miguel* (Anexos – Figura 84), o Príncipe das milícias celestes, responsável pela vitória sobre os anjos rebeldes. Representado com o habitual demónio derrotado aos seus pés, atualmente, esta escultura não apresenta qualquer atributo. A posição da sua mão direita, porém, permite antever a existência de uma balança

²⁶⁰ Tavares, Jorge Campos – *Dicionário de Santos...*, ob cit. p.43.

²⁶¹ Tavares, Jorge Campos – *Dicionário de Santos...*, ob. cit. p. 130.

²⁶² Réau, Louis – *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints, t.II,...* ob.cit. p. 387.

²⁶³ Anexos – Documento 11.

²⁶⁴ Anexos – Documento 12.

²⁶⁵ Dias, Geraldo – *Os beneditinos, Tibães e o Barroco...*, ob. cit., p. 305.

²⁶⁶ Tavares, Jorge Campos – *Dicionário de Santos...*, ob. cit. p.130.

²⁶⁷ Réau, Louis – *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints, t.I,...* ob.cit. pp. 543-544.

ou de uma espada/lança, atributos desaparecidos, ilustrativos da aplicação da justiça divina e do julgamento das almas.²⁶⁸ No inventário de 1834, a escultura é arrolada no mesmo altar de Francisca Romana.²⁶⁹

- O Colégio de São Bento e a extinção das ordens monásticas

Com a implementação do decreto liberal de 1834 e a incorporação dos bens das ordens monásticas na Fazenda Nacional, o edifício Colégio de São Bento de Coimbra seria ocupado pelo liceu masculino. A antiga igreja beneditina passaria então a funcionar como sala de exames, circunstância que aceleraria a retirada de todas as suas alaias e objetos de culto.²⁷⁰

As decisões tomadas em relação à recolha dos bens das ordens tiveram em consideração a preservação do património, interesse este que se manifestou ainda antes de 1834:

"Pertencendo á Authoridade temporal todas as diligencias, aque dêva proceder- se para a arrecadação, administração, e destino dos bens das Casas Religiosas declaradas extinctas. Ha por bem Sua Magestade Imperial, o Duque de Bragança, Regente em Nome da Rainha, Ordenar, que a Junta do Exame do Estado actual e melhoramento temporal das Ordens Regulares, encarregada da Reforma Geral Ecclesiastica, julgada que seja a suppressão de qualquer casa religiosa, e antes de se publicar a sentença, dê parte a esta Secretaria d'Estado para se mandarem fazer competentemente as diligencias necessarias; ficando com tudo a mencionada Junta encarregada de fazer inventariar, arrecadar, e conservar em boa guarda os vasos sagrados, ornamentos, e de mais objectos destinados ao Culto, para serem distribuidos pelas Freguezias mais necessitadas, segundo a Junta entender, e dando de tudo conta por esta mesma Secretaria. Paço das Necessidades em 28 de Dezembro de 1833./. José da Silva Carvalho."²⁷¹

Note-se, no entanto, que a preocupação e as ações de defesa do património partiram, frequentemente, de personalidades próximas destes bens, cuja sensibilidade se revelou

²⁶⁸ Réau, Louis - *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie de la Bible: Ancien testament*, t.I. Paris: Presses Universitaires de France, 1956, p.44-47.

²⁶⁹ Anexos – Documento 12.

²⁷⁰ Silva, António Martins da - *A extinção das Ordens Religiosas. A dispersão do património artístico e o destino dos colégios universitários de Coimbra*. Separata das Actas do Colóquio A Universidade e a Arte 1290-1990. Coimbra: Instituto de História da Arte, 1993. pp. 353-392; Rodrigues, Manuel Augusto - *O Colégio de S. Bento de Coimbra*, ob. cit.

²⁷¹ ANTT, MNEJ, Livro 80 – Registo da correspondência expedida a autoridades residentes na Corte, fl.67 v. 28 de dezembro de 1833. Apud, Rodrigues, Rodrigues, Rute Andreia Massano – *Entre a salvaguarda e a destruição: a extinção das ordens religiosas em Portugal e as suas consequências para o património artístico dos conventos (1834-1868)*. Lisboa: [s.n.], 2017. Tese de doutoramento em História, na especialidade de Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. p.145.

fundamental para a sua preservação.²⁷² No caso dos Colégios de Coimbra, coube ao Vice-Reitor da Universidade a iniciativa de direccionar os objetos dos Conventos extintos para a Biblioteca e Museu instituição, obtendo, para tal, autorização do ministro Bento Pereira do Carmo:

“Sendo presente ao Duque de Bragança, Regente em Nome da Rainha, a conta que o Vice Reitor da Universidade de Coimbra fez subir por este Ministerio, na data de 2 do corrente, na qual pondéra quanto convém fazer depositar na Livraria, e no Muzeu d’aquella universidade, os Livros Raros, e preciosos, assim como os excelentes Paineis, que existem nas cazas das extinctas Ordens Regulares da dita Cidade e Houve o mesmo Augusto Senhor por bem Mandar officiar nesta data ao Ministro dos Negocios da Fazenda para elle fazer expedir as ordens da sua competencia ao Prefeito da Provincia do Douro, afim de que fazendo elle inventariar todas essas Livrarias, Paineis, e outros quaisquer objectos relativos ás Sciencias e ás Artes, haja de os mandar por á disposição do Vice Reitor, para serem por elle incorporados na Bibliotheca, ou no Muzeu da Universidade como exigir a sua collocação, e divina natureza para o melhor serviço e proveito publico. Sua Magestade Imperial he outro sim Servido, que o Vice Reitor depois de receber por inventario todos os mencionados objectos, avista delle, da capacidade dos Edificios, em que devão ser accomodados, e considerando todas as mais conveniencias deste negocio, proponha o modo que mais util lhe porver para levar a effeito aquella Soberana Resolução.”²⁷³

António Martins da Silva chama a atenção para o facto de, aquando da publicação deste documento, terem já passado dois meses e meio após o decreto da extinção, defendendo a possibilidade de, durante esse período, muitas peças terem entrado na posse de particulares.²⁷⁴ Os bens pertencentes à igreja Colégio de São Bento foram, por sua vez, inventariados apenas três dias após o decreto de extinção.²⁷⁵ Desconhecendo-se se o registo destes objetos terá, efetivamente, chegado às mãos do Vice-Reitor, é de assinalar, no entanto, a preocupação relativamente a algum possível desvio, questionando “se devia tomar conta dos Bustos, Imagens, e Pinturas, que existem nos mesmos Conventos, alguns dos quaes já se acham arrendados podendo por isso sofrer extravios, estes monumentos das artes, que devem sempre ser tidas em muita consideração, e que não podem deixar de merecer as maiores atenções de todos os literates, e por isso, para evitar algum perjuizo ou descaminho se mandou a m.^{no} tomar conta dos referidos Objectos, eu participa a V. S.^a para não embaraçar esta arrecadação.”²⁷⁶

²⁷² *Ibidem*, p.749.

²⁷³ BNP, AH, BN/AC/INC/DLEC/01/Cx01-01 Com datas de 9 (Ministro Bento Pereira do Carmo) e 16 de Junho de 1834 (Vice Reitor). *Apud* Rodrigues, ob. cit. p.385

²⁷⁴ Silva, ob. cit. pp.362-364.

²⁷⁵ Anexos – Documento 12.

²⁷⁶ A.U.C. Col. S. Bento, cx.7, mç.2, fl.197 v.

De acordo com o termo de entrega dos objetos da igreja,²⁷⁷ a quatorze de julho de 1834 todas as peças tinham já sido retiradas, à exceção de algumas relíquias e outros objetos pontuais, entregues ao “Doutor Antonio Bernardo da Fonseca Moniz vigario capitular e Governador deste Bispado”, por António Miguel da Paixão, que “por diversas vezes lhe” fez “entrega dos paramentos e mais objetos conztantes deste Inventario a excepçao dos dezeceis relicários de reliquias gido a excepçao de varias Reliquias que ficáraõ nas partes da Capella da Senhora do Rozario, e da Esc., e Throno, que ficou na Igreja”.²⁷⁸

- A dispersão das esculturas de Frei Cipriano da Cruz

António Vasconcelos assinala o primeiro momento de movimentação das esculturas de Frei Cipriano da Cruz, em 1871, quando a antiga igreja do colégio de São Bento foi adaptada e transformada na sala de exames do liceu masculino, como referido. Uma vez que o júri dos exames funcionava nas capelas laterais e na capela-mor, as imagens acabariam entregues à junta da paróquia da Sé Velha.²⁷⁹ Sabemos, no entanto, através do termo de entrega das alfaias e dos objetos sagrados da igreja do Colégio de São Bento, de 1834²⁸⁰, que todas as peças inventariadas no mesmo ano,²⁸¹ “a excepção de varias Reliquias que ficáraõ nas paredes da Capella da Senhora do Rozario, e da Essa, e Trono que ficou na Igreja”, foram, na verdade, entregues a António Bernardo da Fonseca Moniz, Vigário Capitular e Governador do Bispado.²⁸² Na Sé Velha de Coimbra, onde se mantém, até aos dias de hoje, a imagem de *Nossa Senhora da Conceição*, já António de Vasconcelos aludia, no início do século XX, ao grupo escultórico de São Miguel com o Diabo, que ocultava as pinturas do altar.²⁸³ Conjunto significativo de esculturas e de assinalável dimensão, cedo se colocaria a questão de onde se acomodariam tantas esculturas, num espaço já com um programa iconográfico definido. Colocadas em grandes mísulas de madeira instaladas nos pilares da nave central e do transepto, assim permaneceram as imagens²⁸⁴ na Sé Velha, até ao início das obras dirigidas por António Augusto Gonçalves, a partir de 16 de janeiro de 1893, intervenção que procurava repor o aspeto original da antiga catedral de Coimbra, removendo do espaço “o que lhe modificava o carácter e prejudicava o efeito geral”,²⁸⁵ incluindo as esculturas provenientes da igreja do Colégio de São Bento.

Separadas no contexto desta intervenção, a distribuição das esculturas por outros templos foi feita aos pares, partindo, presumivelmente, de uma lógica temática: São Gregório

²⁷⁷ Anexos – Documento 13.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ Vasconcelos, António de – *A Sé-velha de Coimbra: apontamentos para a sua história*. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra, 1993, p. 248.

²⁸⁰ Anexos – Documento 13.

²⁸¹ Anexos – Documento 12.

²⁸² Anexos – Documento 13.

²⁸³ Vasconcelos, António de – *A Sé-velha de Coimbra...*, ob. cit. p. 250.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 249.

²⁸⁵ *Ibidem*, p.289-291.

Magno e Santo Amaro, para a capela do cemitério de São Paio de Gramaços; Santa Gertrudes Magna e Santa Francisca Romana, para a igreja de Nossa Senhora da Graça, em Torres Vedras; e São Bernardo e São Roberto, transportados para a igreja da Alegria, em Antanhol. A imagem de Nossa Senhora da Conceição terá permanecido na Sé Velha, onde ainda hoje se encontra, no último altar do lado da epístola. A escultura de São Bento, por sua vez, terá sido transportada para a igreja do Carmo, em Coimbra.²⁸⁶ Segundo Agnès Le Gac e Ana Alcoforado, a imagem de Santo Ildefonso terá sido deslocada para a Igreja de Santa Justa, em Coimbra, não conseguindo as autoras aferir se teria feito par com a de Santo Anselmo. Em 1949, é substituída por duas imagens de invocação franciscana, passando então a guardar-se na sacristia, até 1990, quando foi acolhida na residência episcopal, onde se conserva na atualidade.²⁸⁷ Desconhece-se qual terá sido o destino imediato das esculturas de Nossa Senhora da Piedade, São Miguel e Santo Anselmo (caso esta não tenha sido movimentada em conjunto com Santo Ildefonso), presumindo-se que terão integrado o Museu de Arqueologia do Instituto de Coimbra (sendo que não existem catálogos correspondentes à data da saída das esculturas da Sé Velha) e, posteriormente, o Museu Nacional Machado de Castro, onde atualmente se encontram. Milton Pacheco revela que em 2004, por ocasião dos trabalhos de inventariação do Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Coimbra, foi localizada a escultura de Santa Escolástica na Capela de São Simão, em Boiça (freguesia de Ceira), após ter sido recusada, pelos habitantes da mesma localidade, na igreja paroquial. Em conversa com o pároco de Ceira e com as zeladoras da capela, o autor não conseguiu apurar, definitivamente, o percurso da imagem, já que os testemunhos variavam entre a Lousã, Miranda do Corvo e a igreja matriz de Ceira.²⁸⁸

- A descontextualização e musealização das esculturas

Uma vez que no decorrer deste trabalho temos vindo a sublinhar a importância das esculturas de Frei Cipriano da Cruz no contexto monástico beneditino, consideramos pertinente perceber de que forma a sua descontextualização, alterou a inteligibilidade destas imagens e de que forma a materialidade se sobrepôs ao seu conteúdo devocional. Com efeito, a possível integração de algumas obras no Museu de Arqueologia do Instituto de Coimbra e posterior incorporação no Museu Nacional Machado de Castro produziu efeitos e provocou transformações nas esculturas, momento que Helena Wangefelt Ström define como “sacralidade eutanizada”.²⁸⁹

Note-se que o “sagrado” não é uma propriedade inerente aos objetos, constituindo um tipo de emoção, provocado por um objeto, em circunstâncias específicas. É o culto que

²⁸⁶ Le gac, Agnès; Alcoforado, Ana – *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra...*, ob. cit., p. 22.

²⁸⁷ *Ibidem*, pp.22-23.

²⁸⁸ Pacheco, Milton Pedro Dias – *Do Absolutismo ao Liberalismo...*, ob. cit. p.275-277.

²⁸⁹ Ström, Helena Wangefelt – *Religion in Museums: Euthanized Sacredness, in the Beholder’s Eye, or a Multi-Tool for Shifting Needs?*. In François Mairesse (ed.). *Museology and the Sacred Materials for a discussion*. Paris: ICOFOM, 2018, p.197.

ativa a natureza sacra das esculturas, que, por meio da sua materialidade, desencadeiam a interação entre o tangível e o intangível.²⁹⁰ De acordo com David Morgan, “o significado não é inerente às coisas, mas sim ativado por elas”,²⁹¹ pelo que a essência destas três esculturas passa, também, pela forma como os visitantes do museu interagem com elas.²⁹² No espaço museológico, a interação da comunidade encontra-se significativamente limitada quando comparada com aquela que teria no seu contexto original, passando do tocar para o não tocar, de uma ligação emocional para o didático, do estabelecimento de uma relação com o espaço e objetos envolventes para um fragmento destacado, do espaço sagrado para o espaço profano. Isabel Roque apresenta a musealização como um processo de extração, física e conceptual, de um determinado objeto do seu contexto original, o que implica um determinado reconhecimento, que, conseqüentemente, é tido como um objeto de importância, único, intocável e inatingível aos olhos dos visitantes. Neste sentido, as esculturas foram alvo de uma “re-sacralização”, já que, à semelhança das igrejas, é “imposta” uma conduta de comportamento aos visitantes, introduzindo um novo tipo de ritual, no espaço profano.²⁹³

Um objeto, por si só, já se encontra suscetível à falta de compreensão por parte dos seus observadores, pelo que, quando este integra a coleção de um museu, o sistema de valores da instituição pode sobrepor-se ao engajamento original da comunidade onde se inseria, ganhando novas significações e valores.²⁹⁴ A prática museológica, na verdade, confere relativa liberdade ao(s) curador(es) para a recontextualização dos objetos, sendo que no Museu Nacional Machado de Castro, à semelhança de muitas outras instituições, é estabelecida uma divisão no que se refere ao tipo de objetos (escultura, pintura, ourivesaria, entre outros). Neste sentido, é atribuída primazia a aspetos estéticos, decorrente da modificação visual dos objetos expostos ao nível dos olhos do observador,²⁹⁵ e garantindo, somente, a preservação da parte visível de uma herança invisível.²⁹⁶ Assim, são destacados elementos como a materialidade, o período em que os objetos foram concebidos e os artistas, por exemplo, omitindo informação alusiva aos seus valores espirituais e às motivações da sua criação.²⁹⁷ Veja-se o caso da escultura de Santo Anselmo, uma figura que não é facilmente reconhecida pelos visitantes e que, entre as esculturas de Frei Cipriano da Cruz no Museu Nacional de Machado de Castro, não recebe tanta atenção, possivelmente por ser visualmente

²⁹⁰ Brooks, Mary M. – *Seeing the sacred conflicting priorities in defining, interpreting, and conserving Western sacred artifacts*. *Material religion*, 2012, vol.8, issue 1, pp.14-15.

²⁹¹ Morgan, David - *The materiality of cultural construction...*, ob. cit., p. 228.

²⁹² González, Matías Cornejo – *Museum Performativity and the Agency of Sacred Objects*. ICOFOM Study Series, 2019, pp. 78-79.

²⁹³ Roque, Maria Isabel – *O Sagrado no Museu*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2011, pp.171-172.

²⁹⁴ González, Matías Cornejo – *Museum Performativity and the Agency of Sacred Objects...*, ob. cit. pp.78-79.

²⁹⁵ Roque, Maria Isabel – *O Sagrado no Museu...*, ob. cit. pp.171-172.

²⁹⁶ Note-se que esta mutação decorre, igualmente, da perda da função litúrgica e ritual dos objetos. Minuccioni, Valeria – *Considerations in Relation to the Museography for Objects of a Religious Nature*. In Minuccioni, Valeria (ed.). *Religion and Museums. Immaterial and Material Heritage*. Torino, Italy: Umberto Allemandi & amp; C., Torino, 2013, pp.11-12.

²⁹⁷ Ström, Helena Wangefelt – *Religion in Museums...*, ob. cit., pp.197-198.

mais discreta. No entanto, ao contrário dos grupos escultóricos de São Miguel e de Nossa Senhora da Piedade, Santo Anselmo localizava-se no retábulo do altar-mor, juntamente com o orago da igreja- São Bento-, Nossa Senhora da Conceição e uma imagem de Cristo. O dogma da virgindade da Virgem foi particularmente atacado por Lutero e pelos protestantes, pelo que as ordens religiosas, a partir da Reforma da Igreja Católica, participaram, com entusiasmo e devoção, na defesa do dogma mariano.²⁹⁸ O retábulo do altar-mor da igreja do extinto Colégio de São Bento constituía um exemplar dessa ação, onde Nossa Senhora da Conceição, localizada no centro da composição, era ladeada de quatro santos, entre os quais Santo Anselmo, que se dedicaram vigorosamente à propagação do culto e da adoração da Virgem Maria.²⁹⁹ Por sua vez, as imagens de Nossa Senhora da Piedade e de São Miguel, colocadas em altares laterais, constituíram ferramentas de motivação da emoção religiosa, no contexto da reforma moral e disciplinar da ordem de São Bento, como referido.

Note-se que, no entanto, que esta não é informação de conhecimento comum. Na verdade, a visita a um templo deve ser, necessariamente, distinta do museu que acolhe e expõe objetos de culto. Porém, o crescente afastamento das práticas devocionais dificulta a perceção e a compreensão da dimensão espiritual, neste caso dos monges beneditinos do século XVII.³⁰⁰ Neste sentido, várias igrejas convertem-se, tendencialmente, em pontos turísticos, aspeto que muitas vezes se sobrepõe à sua função devocional.³⁰¹ Assim, à semelhança do que acontece nos espaços museológicos, a perceção dos objetos de culto, assim como dos próprios espaços (e a relação entre ambos) é frequentemente ineficaz, já que nem sempre é comunicada de forma clara.³⁰²

Não obstante, as igrejas e as capelas constituem, prioritariamente, espaços devocionais ativos. Segundo Laurajane Smith, trata-se de “algo ativo e continuamente recriado e negociado à medida que pessoas, comunidades e instituições reinterpretem, lembram e reavaliam o significado do passado em termos de aspetos sociais, culturais e necessidades políticas do presente”.³⁰³ Essa relação afetiva, e até de orgulho, é bastante visível nos casos das imagens de Santo Amaro e de São Gregório Magno, não só por parte da zeladora da capela do cemitério, como também dos habitantes da região de São Paio de Gramaços. Por sua vez, tal não acontece com a imagem de Santa Escolástica que, como referido, foi recusada pelos habitantes, tendo sido, literalmente “arrumada” numa capela, geograficamente remota e ocasionalmente aberta ao culto. Encerradas numa capela, ou numa igreja (como é o caso de São Bento, na igreja do Carmo, na Rua da Sofia), continua, assim, a não ser potenciado o reconhecimento destas imagens, às quais não é proporcionada a oportunidade de qualquer forma de vínculo com as comunidades.

²⁹⁸ Sebastián, Santiago - *Contrarreforma y barroco...*, ob. cit., p.195

²⁹⁹ Smith, Robert – *Frei Cipriano da Cruz...*, ob. cit. p.86.

³⁰⁰ Eliade, Mircea – *The Sacred and the Profane: The nature of Religion*. New York, 1987, p.13.

³⁰¹ Capurro, Rita - *Reinterpreting a sacred place...*, ob. cit., p.237.

³⁰² *Ibidem*, p.50.

³⁰³ Smith, Laurajane – *Uses of Heritage*. London: Routledge, 2006, p.83.

3.2.3. A Igreja do mosteiro de Santo Tirso de Riba de Ave

Consideramos pertinente incluir uma abordagem isolada ao património escultórico da igreja do Mosteiro de São Bento, em Santo Tirso de Riba de Ave (Anexos – Figura 85). Alguns autores, como Agnès Le Gac e Ana Alcoforado, assim como Francisco Carvalho Correia, colocaram já a hipótese de algumas esculturas existentes nesta igreja serem da autoria de Frei Cipriano da Cruz, por afinidade com outras obras do monge beneditino. No entanto, conhecemos agora um documento que, apesar de não revelar diretamente a presença de Frei Cipriano da Cruz no Mosteiro de Santo Tirso, nos dá conta de uma intervenção de natureza arquitetónica, reforçando, assim, a sua relação com este espaço:

“... e logo por eles foi ditto que estavam Comtratados elle m.^{to} R.^{do} P.^e Dom Abb.^e Com o ditto Domingos Rois Alvares pera aver de forrar o Claustro pegado a igreja de todos os quatro Lamços Conforme hua planta que elle m.^{to} Rev.^{do}p.^e Dom Abb.^e tem em seu poder feita pello p.^e fr. Supriano...”³⁰⁴

Com efeito, à semelhança de outros edifícios da ordem beneditina, também o Mosteiro de São Bento de Riba de Ave desencadeia na segunda metade do século XVII a remodelação de vários espaços,³⁰⁵ com destaque para a sacristia e a igreja. Intervenções ocorridas durante a administração de D. Frei Anselmo Alvo (c.1656-1659), a sacristia seria então alargada, “conforme a traça que deixou o P.^e Mestre fey João Turriano”. Evidenciando a preocupação com a riqueza e decência dos diferentes espaços de culto e preparação litúrgica, contaria ainda com a edificação de uma capela “de pedraria muj bem laurada com seus diamantes e floreons acabada com todo o primor que há arte pede”.³⁰⁶ No Estado do Mosteiro, elaborado por D. Frei Luís Baptista em maio de 1683, constatamos que a igreja está longe de se encontrar acabada, não possuindo sequer telhado: “do principio das janelas athe o alto adonde há de ficar o telhado, e se fez hum braço do Cruzeyro com seu arco grande de pedra de esquadria, a Capella colateral e o arco da capella major athe o capitel, e adiante deste arco para a banda da hora se fizeram quatro Varas de paredão muito forte para a Capella mayor”.³⁰⁷ Apenas na transição para o século XVIII se verifica a conclusão e decoração da capela-mor, como se atesta pelo contrato do Mosteiro de São Bento com Pascoal de Sousa, já nosso conhecido, relativo à pintura e douramento do retábulo-mor, assim como, à semelhança do que ocorrera em Coimbra, do estofamento e encarnação de algumas esculturas:

“...os Santos que no dito Retabolo estão a saber o Christo Rusesitado emcarnado e estofado a Capa dourada e Resplendor de hua e outra parte Sam Bento e Santa Escolastica estofados e o pajnel do meijo e nossa Senhhora dasunção tambem

³⁰⁴ Anexos – Documento 15. Fazemos uma breve abordagem à sua dimensão de arquiteto no capítulo seguinte, onde analisamos o caso referido no documento apresentado.

³⁰⁵ Correia, Francisco Carvalho – Mosteiro de Santo Tirso: elementos para a história da arte. Santo Tirso: Câmara de Santo Tirso, 2013, vol. V.

³⁰⁶ A.D.B. – U.M. Fundo monástico-conventual. C.S.B., Estados dos Mosteiros, Mosteiro de Santo Tirso, n.º 109.

³⁰⁷ *Ibidem*.

estofados na melhor forma que puder ser todos os anjos e meninos (...) como tambem todos os passaros que na dita obra estiverem...”.³⁰⁸

Neste sentido, consideramos plausível que Frei Cipriano da Cruz tenha passado por Santo Tirso, onde, uma vez mais, trabalharia com Pascoal de Sousa, não só nas esculturas mencionadas no contrato (ainda conservadas na igreja do referido mosteiro), mas também nas imagens dos altares laterais, nomeadamente *Santo Amaro* e *Santa Gertrudes Magna*. Apesar de não se encontrarem datadas, o confronto com outras obras fundamenta, em nossa opinião, uma atribuição ao escultor bracarense. Para além dessas afinidades, deveremos ainda sublinhar a provável intervenção de Frei Cipriano da Cruz noutros mosteiros da Congregação de São Bento, para além da casa-mãe, já expressa por Frei Marceliano da Ascensão.

Entre as representações acima mencionadas, conservam-se atualmente no altar-mor (Anexos – Figura 86) as imagens de *São Bento* e de *Santa Escolástica*, cuja presença, como pudemos já assinalar, era bastante frequente nas casas da congregação. *São Bento* (Anexos – Figura 87) apresenta-se, mais uma vez, sem barba, à semelhança da imagem que Frei Cipriano da Cruz esculpiu para Coimbra. Além disso, também em confronto com a mesma escultura, o Patriarca apresenta-se de braços abertos, envergando o hábito negro beneditino, que lhe cobre parcialmente a cabeça. Com as características mangas longas e pesadas, bem como o hábito de pregueado vertical, apresenta, igualmente, a perna esquerda ligeiramente avançada. Segura, na mão esquerda, um báculo abacial, seguindo, deste modo, exatamente o mesmo modelo de Coimbra. Face à elevada altura em que a imagem se encontra, não conseguimos observar, como seria ideal, os pormenores faciais, registando-se, contudo, os olhos amendoados e ligeiramente descaídos, o nariz fino e triangular, assim como a boca pequena.

Santa Escolástica (Anexos – Figura 88), localizada no lado da epístola, enverga, também o hábito negro beneditino, com o toucado branco, verificando-se, igualmente, as típicas mangas longas e maciças, ostentando, na mão direita, um báculo abacial, e, na esquerda, o livro da Regra, sobre o qual pousa a pomba branca, alusiva à forma pela qual a sua alma ascendeu ao céu. No que se refere à sua caracterização fisionómica, a escultura evidencia todos os aspetos plásticos já enumerados, identificativos de Frei Cipriano da Cruz (olhos amendoados, nariz triangular e boca pequena com lábios bem definidos). No entanto, é nas mãos, com um tratamento mais “tosco” e menos rigoroso, que verificamos, de forma mais evidente, uma das particularidades mais características do monge beneditino.

Além destas imagens, o documento que acima apresentamos menciona ainda um “*pajnel do meijo e nossa Senhora dasunção tambem estofados na melhor forma que puder ser todos os anjos e meninos*”, obra que poderia ser identificada com a tela que, atualmente,

³⁰⁸ Anexos – Documento 14.

ocupa o centro do altar-mor, figurando *Nossa Senhora da Assunção*. Painel³⁰⁹ “estofado na melhor forma que puder ser”,³¹⁰ esta técnica - que consiste no “debuxar figuras com ponteiro de ferro, riscando, e descobrindo o doirado, que fica por baixo de alguma tinta” - é somente aplicada a obras de caráter escultórico. Neste sentido, a obra descrita deverá antes associar-se ao painel da *Assunção da Virgem*, atualmente exposto no claustro do mosteiro de Santo Tirso (Anexos – Figuras 89 a 91).

De salientar, por fim, o facto destas três obras terem sido alvo de repintes e posteriores transformações, verificando-se, particularmente neste último painel, um tratamento policromo que dificulta, numa primeira análise, a sua integração na empreitada de seiscentista. Numa observação mais atenta, porém, parece-nos plausível a sua integração na obra do escultor bracarense. A representação segue o mesmo modelo reconhecível no painel do mesmo tema em Tibães: a Virgem, suspensa no ar, adornada com um manto flutuante, que ascende aos céus, com o auxílio de sete anjos, entre os quais o Arcanjo São Miguel. Este painel encontra-se inserido num retábulo significativamente mais reduzido do que o que se encontra na igreja bracarense, circunstância que justificará algumas alterações formais, nomeadamente na colocação dos anjos. Deste modo, no painel de Santo Tirso, não encontramos sobre a Virgem os dois anjos sustentando a coroa e o báculo. Em termos formais, a Virgem Maria apresenta-se nos dois painéis de cabelos soltos e braços abertos, envergando um vestido largo, mais estreito na zona da cintura, a partir do qual se solta, bem como os sete anjos que a transportam, do seu lado esquerdo, de cabelos ondulados e feições roliças (à exceção do Arcanjo).

Além destas três obras, consideramos ainda necessária a menção a outras duas esculturas que se encontram no corpo da igreja deste mosteiro, nomeadamente a imagens de *Santo Amaro* e de *Santa Gertrudes Magna*. Embora não conheçamos nenhum registo documental referente a estas esculturas, elas apresentam semelhanças com outros trabalhos, das mesmas invocações, de Frei Cipriano da Cruz, propondo-se, portanto, a sua atribuição e integração na obra do escultor bracarense.

Santo Amaro (Anexos – Figura 92), na segunda capela lateral do lado do evangelho, é uma figura bastante frequente em espaços beneditinos, como vimos. Seguindo o mesmo modelo das representações de Tibães e Coimbra, apresenta: tonsura, olhos semicobertos pelas pálpebras, direcionando o seu olhar para o observador, nariz fino e triangular e barba ondulada e grisalha, emoldurando a boca ligeiramente aberta; as mãos apresentam exatamente a mesma posição, sendo que, na imagem de Coimbra, foi adicionado um báculo abacial, uma vez que a mão esquerda segura um livro. O inverso sucede nas imagens de Santo Tirso e de Tibães, com a mão direita livre, e o báculo na esquerda. Por fim, o hábito negro beneditino apresenta ligeiras variações nas três imagens, nomeadamente na parte superior,

³⁰⁹ Recordamos que o termo painel é frequentemente aplicado, na documentação, tanto obras com suporte de tela ou de madeira, como já verificamos anteriormente.

³¹⁰ Silva, António Morais – *Diccionario da língua portugueza...*, ob. cit., p. 565.

até, sensivelmente, à zona da cintura. Nas esculturas de Coimbra e Santo Tirso enverga uma murça com botões ao centro, registando-se ainda, no caso de Coimbra, uma camada têxtil no interior do hábito, deixada a descoberto junto ao pé esquerdo, mais avançado.

Na capela fronteira, do lado da epístola, observamos a escultura de *Santa Gertrudes Magna* (Anexos – Figura 93). À semelhança de *Santo Amaro*, apresenta fisionomia similar às esculturas da mesma invocação de Frei Cipriano da Cruz, com ligeiras diferenças nos restantes elementos. O rosto é oval, emoldurado pelo toucado dourado, com olhos amendoados e parcialmente cobertos pelas pálpebras, nariz e boca pequenos e bem definidos. Ostenta o hábito negro de São Bento, com mangas compridas e pesadas, e uma abertura no peito, destinada ao Sagrado Coração de Jesus. No caso da escultura de Santo Tirso verificamos, efetivamente, a presença do Menino Jesus (com um orifício no qual se encaixaria o coração). Já na imagem do colégio de Coimbra, atualmente em Torres Vedras, observa-se uma abertura de maiores dimensões, parcialmente ocupada por um coração flamejante envolto por uma coroa de espinhos. Nas duas representações reconhecem-se, na mão direita, um báculo abacial e, na esquerda, o livro aberto da regra da Ordem de São Bento. Na imagem de Santo Tirso, uma das páginas do livro, em aparente movimento, confere à escultura um inusitado dinamismo.

3.2.4. Desenho arquitetónico

Uma dimensão menos conhecida da atividade de Frei Cipriano da Cruz, pontualmente mencionada por autores como Aurélio de Oliveira, é a de arquiteto. Não obstante a especificidade da presente dissertação, em torno da obra escultórica de Frei Cipriano da Cruz, consideramos pertinente empreender uma breve abordagem a esta possibilidade, visando uma melhor compreensão da atividade do artista.

Acumulação de funções que não era invulgar neste período, não possuímos, porém, dados suficientes para caracterizar cabalmente a sua eventual ação neste domínio, sendo-nos apenas possível documentar intervenções no Mosteiro de Santo Tirso de Riba de Ave e nas denominadas Casas de Braga, pertencentes ao Mosteiro de São Martinho de Tibães.

No primeiro caso, a obra terá ocorrido durante a estadia do monge beneditino no Mosteiro de Santo Tirso de Riba de Ave, no final do século XVII, como se clarifica na respetiva escritura de contrato e obrigação. Firmada a 10 de dezembro de 1698, entre “o m.^{to} R.^{do} p.^e Dom Abb.^e do mostr.^o de Samtto tirco e D.^{os} Rois Alveres morador na freg.^a de Samta Maria de Lamdim”, visou a realização, pelo mestre Domingos Álvares, dos tetos em madeira do claustro junto ao templo, segundo planta de Frei Cipriano da Cruz, com o objetivo de forrar, “de Camiza e saia”, o “Claustro pegado a igreja de todos os quatro Lamços (...)”.³¹¹

³¹¹ Anexos – Documento 15.

Este tipo de forro, com a aparência de tábuas de madeira intercaladas e sobrepostas, consistia em pregar tábuas simples ao tecto (designadas tábuas de espera), com um prego ao centro e assegurando o espaçamento correto e igual entre as várias tábuas de espera. De seguida, seriam colocadas pelo tardo as tábuas de cobrir, desgastadas dos lados, de forma a encaixarem nas anteriores.³¹² Não tendo sido possível localizar a planta referida no contrato, não conseguimos analisar, efetivamente, o forro do claustro do Mosteiro de Santo Tirso de Riba de Ave. Constatamos, no entanto, que o tecto atual não corresponde à tipologia de forro descrita no contrato, possivelmente, fruto de uma ou mais intervenções posteriores.

A segunda intervenção identificada, nas denominadas Casas de Braga, propriedade do mosteiro de Tibães na cidade, coloca-nos também perante a dificuldade de identificação e análise, no âmbito desta dissertação. A participação do escultor comprova-se a partir do contrato de obra de pedraria firmado a 3 de agosto de 1704, entre os padres de Tibães e o mestre Manuel Nogueira, cujo trabalho deveria concretizar-se “na forma das plantas que o ditto Mestre pedreiro tem em seu poder e assignadas por si e pello padre Frej Cepriano da Cruz”.³¹³

De acordo com as Visitações do Mosteiro de São Martinho de Tibães, verificamos que, entre 1702 e 1704, são referidas estas obras, sublinhando “o gr.^{de} zello, com q vai continuando (...) com as grandiosas obras, q faz nas Cazas de Braga as quais permitira Deos sejaõ principio p.^a se erigir hum Collegio p.^a q nelle resplandeçaõ as Letras dos f.^{os} de taõ grande Pai (...)”.³¹⁴ Constatamos, assim, que era intenção do Mosteiro de Tibães fundar um Colégio que, à semelhança do de Coimbra (São Bento) e de Lisboa (Nossa Senhora da Estrela), teria como propósito a formação dos monges beneditinos. Note-se que, ao contrário de Coimbra, Braga não era dotada de uma estrutura de ensino universitário, ainda que existissem alguns estabelecimentos vocacionados para o efeito, como era o caso dos Colégios de Nossa Senhora do Pópulo ou de Nossa Senhora do Carmo. Neste sentido, a Congregação Beneditina teria, certamente, a intenção de se afirmar no domínio do ensino em Braga, assim como incentivar e ampliar as oportunidades de formação dos membros da Ordem.

No que se refere à planta para as Casas de Braga, porém, não conseguimos apurar a participação efetiva de Frei Cipriano da Cruz no delineamento da planta. Com efeito, era frequente que os planos de obras fossem assinados por outros intervenientes, que não participavam necessariamente na obra, como já verificámos no caso do retábulo-mor da igreja do Colégio de São Bento de Coimbra, cujas plantas se encontram assinados, tanto pelos mestres, como pelo D. Abade.³¹⁵ Por outro lado, constatamos também que Frei Cipriano da

³¹² Martins, João Sarrazola - Tectos portugueses do séc. XV ao séc. XIX. Lisboa: [s.n.], 2008. Dissertação de Mestrado em Recuperação e Conservação do Património Construído, apresentada ao Instituto Superior Técnico de Lisboa, pp. 93-94.

³¹³ Anexos – Documento 16.

³¹⁴ A.D.B. – U.M. Fundo monástico-conventual. Tibães, Livro de Visitações, n.º 439, fls. 79 v. – 80.

³¹⁵ “hade ser feito na forma das traças que eles mestres Riscarão que vay assinado por eles e Pello P.^e Dom Abb.^e sem se desviarem de tal planta”. A.D.P. Cartório Notarial do Porto- Notas para escrituras diversas: PT/ADPRT/NOT/CNPRT08/001/0082.

Cruz terá ocupado um lugar de destaque na administração das obras, nomeadamente na gestão de fundos destinados às intervenções a realizar no Mosteiro de Tibães, ocorridas, justamente, início do século XVIII. Neste sentido, apesar da sua experiência em intervenções desta natureza, não descartamos a hipótese de, neste caso, ter assumido um papel meramente administrativo, representando a sua assinatura uma “aprovação” enquanto “padre Mestre das obras”.³¹⁶

Não conhecemos, como referido, as plantas mencionadas nos dois documentos apresentados, pelo que a abordagem a este tipo de intervenções será, necessariamente, breve. Voltamos a sublinhar, contudo, que esta acumulação de funções não é incomum. A título de exemplo, já mencionado no início deste trabalho, também Damião da Costa e Figueiredo se intitulava, precisamente, de “arquiteto, escultor e imaginário”.³¹⁷ Muitos outros casos poderiam ser citados, anteriores a Frei Cipriano da Cruz, como João de Ruão, e também posteriores, como foi o caso de André Soares ou de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça.

Por outro lado, desconhecendo-se o resultado destes trabalhos (o claustro do Mosteiro de Santo Tirso, por ter sido alvo de intervenções posteriores, que vieram alterar o aspeto do forro; as Casas de Braga, por não conseguirmos identificar o local exato da intervenção), torna-se inviável comparar a natureza das obras com as de outros artistas, com atuação nos mesmos domínios artísticos, assim como perceber que tipo de intervenção que o escultor terá exercido nestes dois momentos.

3.3. Atividade na Universidade de Coimbra

Durante o período em que esteve em Coimbra, para além de ter trabalhado no Colégio de São Bento, Frei Cipriano da Cruz foi também responsável pela realização de duas esculturas para o Paço das Escolas da Universidade da mesma cidade: a imagem de *Santa Catarina*, para a Capela de São Miguel, e uma alegoria da *Sabedoria*, destinada à Escadaria de Minerva, uma das entradas do Paço das Escolas.

É facilmente estabelecida a relação entre o escultor beneditino e o Colégio da mesma ordem em Coimbra. Aliás, a encomenda de esculturas a Frei Cipriano da Cruz para o Colégio de Coimbra vem mostrar, desde logo, o prestígio que granjeava dentro da ordem e não apenas no Mosteiro de São Martinho de Tibães. No entanto, a sua relação com a Universidade não se afigura, de imediato, evidente. Como referido anteriormente, a gradual preocupação com a formação intelectual e cultural dos monges beneditinos motivou que muitos frequentassem a Universidade de Coimbra, como se encontrava previsto no Alvará de 1622 de Filipe II.³¹⁸ Além disso, sabemos também que vários beneditinos ocuparam lugares de destaque no meio académico, nomeadamente enquanto lentes de cadeiras do curso de Teologia. Frei Cipriano

³¹⁶ A.D.B. – U.M. Fundo monástico-conventual, C.S.B., Livro do Depósito n.º 219, fl.85.

³¹⁷ Ver página 16.

³¹⁸ Ver nota 245.

da Cruz não desenvolve os seus estudos em Coimbra, devendo a sua relação com a Universidade estabelecer-se por via de um outro membro da Congregação Beneditina.

De entre as várias personalidades envolvidas na vida da Universidade neste período, merece especial atenção o nome de Frei Bento de São Tomás, Abade Geral da Congregação de São Bento entre 1689 e 1692. Natural de Vila Nova da Arrifana, seria desde cedo incentivado ao estudo por seus pais, que “tanto se adiantou no da língua latina”. Aquando da tomada do hábito, no Mosteiro de São Bento da Vitória, no Porto, seria transferido para o Colégio de Coimbra, onde se destacou entre os restantes religiosos. Concluindo os estudos em Teologia, é designado Mestre por unanimidade, alcançando, mais tarde, o grau de Doutor na Universidade de Coimbra. Aí, segundo Frei Tomás de Aquino, lecionou a “Cadeira pequena de Escripura, e logo por substituição na Cadeira grande da mesma (...). Regeo ambas com summo cuidado, e satisfação em largos annos, porque melhor que algum outro dictou muitas, e elegantes postulas, doutos, e excelentes Tratados”. Foi também responsável pela concretização de vários tratados “nos quaes todos se admira a sua vasta erudição, acompanhada de saã doutrina nas questoens, que excita, e que resolve”, valendo-lhe um grande reconhecimento tanto dentro da Congregação como no seio da Universidade de Coimbra, que o considerou “hum Mestre, que nas Cadeira, e pulpitos ensinava com delicadeza, e segurança os dogmas mais puros, e as verdades mais solidas”,³¹⁹ convertendo-se, por certo, numa figura influente dentro da instituição universitária.

Frei Tomás de Aquino revela ainda, no elogio que lhe dedica, a particular devoção de Frei Bento de São Tomás por Nossa Senhora da Piedade: “*Seu Corpo está sepultado na Capella de N. Senhora da Piedade do Collegio de Coimbra; e podemos entender, que a mesma Senhora lhe alcançaria o descanço eterno, pela singular devoação, com que a venerava; e pelo zelo, e custo, com q lhe adornou a dita Capella. Sentiraõ a Congregaçaõ, e a Universidade igualmente a sua morte.*” Neste sentido, será legítimo inferir que tenha tido um papel fundamental nas obras da igreja do colégio, em particular na capela de Nossa Senhora da Piedade e na intervenção de Frei Cipriano da Cruz. Por ocasião da encomenda feita pela Universidade, Frei Bento de São Tomás já não exercia funções docentes, ocupando então o cargo de Abade Geral da Congregação. Não obstante, o seu ascendente prevaleceria, e os méritos de Frei Cipriano da Cruz cedo ecoariam, por certo, na Universidade.

Antes de passarmos à apresentação das esculturas, deveremos, por fim, sublinhar a excecionalidade temática destas obras dentro da obra de Frei Cipriano da Cruz. Desde logo, face à natureza do encomendante, a Universidade de Coimbra, instituição de ensino, não integrada no contexto beneditino que enquadra a restante obra conhecida do escultor. Por outro lado, como tem vindo a ser descrito neste trabalho, o autor especializa-se, particularmente, na representação da hagiografia beneditina ou de temática reformista.

³¹⁹ Aquino, Tomás de. – *Ellogios...*, fls. 261-266.

Com uma intervenção singular e claramente vocacionada para a especificidade do novo encomendador, a obra de Frei Cipriano da Cruz no Paço das Escolas da Universidade de Coimbra inscreve-se, assim, num discurso de conhecimento e sabedoria, materializado, em diferentes épocas e contextos, nas diversas representações alegóricas da Sabedoria, ou das próprias faculdades, por exemplo.

3.3.1. A Capela de São Miguel

Após a publicação do trabalho de Robert Smith sobre Frei Cipriano da Cruz, Manuel Augusto Rodrigues³²⁰ identifica, em 1982, um pagamento da Universidade de Coimbra ao artista,³²¹ por conta da realização da escultura de *Santa Catarina*. Destinada ao altar colateral do lado da Epístola da Capela da Universidade, constitui um exemplo de uma obra não mencionada por Frei Marceliano da Ascensão, na sua crónica de Tibães. Escultura de vulto³²² em madeira de castanho, estofada e policromada (Anexos – Figura 94),³²³ viria substituir, possivelmente, uma anterior representação. Com efeito, o culto a Santa Catarina encontrava-se instituído na Universidade em data anterior à sua transferência definitiva para Coimbra, em 1537, como se atesta, por exemplo, nos Estatutos de D. Manuel I, de 1502, onde se previa já o préstito em homenagem à santa.³²⁴ Verificou-se, no período da contrarreforma (em que se insere a realização desta escultura), uma crescente devoção a santos mártires, modelos da vida cristã e exemplos de Fé. No entanto, a representação de Santa Catarina na capela de São Miguel, surge, não como mártir, mas como Princesa sábia e Santa protetora dos estudantes, em particular dos de filosofia, inserindo-se, assim, no discurso de exaltação do saber e do conhecimento do Paço das Escolas da Universidade, atrás mencionado.

Santa Catarina, princesa e rainha de Alexandria, filha dos reis Costus e Sabinela, celebra-se por uma educação de exceção e pela sua sabedoria, aspeto que a distingue das restantes mártires. Estudou, desde criança, as "sete artes liberais, que nenhum clérigo poderia conhecer melhor". Entusiasmado com os progressos da filha, o rei Costus designa como professores os mais célebres sábios do reino e ordena a construção de um palácio para a sua educação, onde cada disciplina tinha o seu próprio espaço³²⁵. A gramática, por exemplo,

³²⁰ Rodrigues, Manuel Augusto - Frei Cipriano da Cruz: imagem de Santa Catarina da Capela da Universidade de Coimbra. Arquivo da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n], 1980.

³²¹ Anexos – Documento 17.

³²² A imagem de Santa Catarina detinha, à semelhança da imagem de Nossa Senhora do Rosário, um carácter processional, pelo que haveria a necessidade de esta ser esculpida na sua totalidade e, ao contrário das restantes esculturas, não ter as costas por trabalhar, de forma anexas um suporte para fixar a imagem no retábulo, à semelhança das restantes esculturas.

³²³ Anexos – Documento 18.

³²⁴ “[...]O da Vniuersidade haa a sam domingos duas vees no anno sancta chaterina e per sam thomas de aquino ordenadamente ouuiram suas nessas missas e pregações segundo tem de costume [...]”. *Statutos d’el Rei Dom Manoel p^o a Vniuersidade de Lix.^a, 1503*. fl. 4 v.

³²⁵ Kurvinen, A. – *The Source of Capgrave’s “Life of St. Katharine of Alexandria*. Neuphilologische Mitteilungen, 61(3), 1960, p.280.

situava-se no lado ocidental, e a astronomia no lado oriental, de modo a poderem estudar o céu. As restantes disciplinas foram organizadas de acordo com o seu prestígio, para que todos os que passassem pudessem saber qual era a mais digna e de maior nobreza.³²⁶ Santa Catarina converte-se, assim, numa académica de renome. Dominando as várias áreas do conhecimento, ultrapassaria mesmo aqueles que a vinham ensinar, que acabavam por permanecer no palácio para aprender.³²⁷ Catarina apenas se converte ao cristianismo após a morte do pai, por influência da mãe, pelo que a sua educação era inicialmente de natureza pagã, acabando, posteriormente, por adicionar teologia ao leque de disciplinas.

Sucedendo ao trono com a morte do pai, cedo será impelida a casar, de modo a assegurar o governo e partilha das responsabilidades do reino. Decidida a recusar e a prosseguir os seus estudos, Catarina, já dotada de habilidade argumentativa, debateu e defendeu a sua posição, sustentando que apenas casaria com quem fosse mais sábio e belo do que ela, e que a ultrapassasse em nobreza e poder.³²⁸

É precisamente esta sua qualidade de sábia que o Padre António Vieira sublinhará no célebre sermão que lhe dedica, a partir do debate de Catarina contra cinquenta filósofos, no préstito anual da Santa, realizado na igreja do Colégio do Carmo de Coimbra³²⁹ a 25 de novembro de 1663.

O imperador Maximiano, pagão, condenava Catarina, por considerar que incitava o povo à heresia. Com a condição de que renunciasse à sua fé, prometeu presenteá-la no palácio imperial com nobres e sublimes, ofertas que Catarina recusou, denunciando o paganismo e defendendo a doutrina cristã. Procurando reconvertê-la, o imperador reuniu os seus cinquenta filósofos mais consagrados, acabando, porém, por ser Catarina quem, através da sua eloquência, converteu os filósofos ao cristianismo, transformando-os em mártires.

Evocando este episódio no seu sermão, o Padre António Vieira destaca “a subtileza do seu engenho, e a eloquência mais que humana, com que orou, e perorou, que não só desfez facilmente os fundamentos, ou erros dos enganados Filósofos, mas redarguindo, e convertendo contra eles seus próprios argumentos, os confundiu e convenceu com tal evidência, que sem haver entre eles quem se atrevesse a responder, ou instar, todos

³²⁶ Capgrave, John (c. 1393-1464). “*The life of Saint Katherine of Alexandria*”. Liv. 1, cap. 6, v. 319-329

³²⁷ Freeman, M. B. – *The Legend of Saint Catherine Told in Embroidery*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 13(10), 1955, p. 285.

³²⁸ Freeman, M. B. – *The Legend of Saint Catherine Told in Embroidery*. Ob. Cit. p.285; Geldenhuys, K. *Women, knowledge and gardens in John Capgrave’s Life of Saint Katherine of Alexandria*. Acta Academica, 39(1), 2007, p. 35.

³²⁹ Surge muitas vezes mencionado que este sermão terá decorrido na Capela de São Miguel da Universidade de Coimbra, no púlpito da mesma capela, criando-se uma ideia romântica de que Padre António Vieira proferido um sermão em honra de Santa Catarina, em frente ao retábulo que lhe é dedicado. No entanto, de acordo com o que se encontrava previsto nos estatutos, e com a própria informação que é dada na compilação de sermões de Padre António Vieira, este momento terá decorrido na igreja do Colégio do Carmo, na rua da Sofia, onde a escultura também terá estado presente.

confessaram a uma voz a verdade infalível da Fé, e Religião Cristã.”³³⁰ Assim, a sua vitória foi alcançada exclusivamente pela eloquência, sabedoria e engenho de Santa Catarina, “sem se valer de prodígios, nem milagres, como em semelhantes conflitos fizeram outros Santos”.

A imagem de Santa Catarina, na capela da Universidade, configura, assim, uma “representação (...) simbólica da vitória do intelecto através de uma força dada por deus”, visando “incitar nos universitários a imitação das qualidades dos filósofos convertidos, daqueles que reconheceram a verdade dos argumentos da santa”. Os estudantes deveriam defender aquilo em que acreditavam, sem cair na tentação de distorcer a verdade, nem acomodar o conhecimento à sua conveniência ou interesses de outrem. Foi nesta questão que Padre António Vieira louvou os cinquenta filósofos, que contrariam a vontade do Imperador Maximiano, apesar do risco a que se expunham, acabando por, também eles, se tornarem mártires.³³¹

Por se desviar da temática do martírio, esta imagem de *Santa Catarina* não apresenta os seus habituais atributos iconográficos, nomeadamente, a palma, a roda de espinhos e por vezes o rei Maximiano.³³² Estes surgem, aliás, na cartela que remata o retábulo que acolhe a escultura (Anexos – Figura 95). Em vez disso, Santa Catarina apresenta-se com a espada alusiva à sua degolação, e com um livro aberto, ilustrativo da sua formação académica e qualidade de sábia. Esta não é, naturalmente, a única representação de Santa Catarina com um livro, atributo comum nas suas representações, (Anexos – Figuras 96 e 97). Sendo habitualmente destacada a condição de mártir, singulariza-se a imagem da capela de São Miguel por evocar a sua qualidade de sábia.

3.3.2. A Escadaria de Minerva

A imagem da *Sabedoria*, também descrita como “figura da Universidade”, é uma efígie frequentemente utilizada pela Universidade, em especial no espaço do Paço das Escolas. Na verdade, a Sabedoria é, segundo os textos bíblicos, uma das primeiras criações de Deus, que oferece o seu conhecimento e prudência a quem por ela passa.³³³ Encontrando-se por isso,

³³⁰ “A Sábia Vencedora”. *Sermão de Santa Catarina, pregado à Universidade de Coimbra, em 1663*. In “*Obra completa- Padre António Vieira*”, (dir. José Eduardo Franco e Pedro Calafate). Lisboa: Círculo de Leitores. 2014. T. II, vol. X, pp.380-381.

³³¹ “Seguia-se agora a peroração, e exortar nela os ouvintes, como se costuma, à imitação da Santa; mas a nossa sábia vencedora, assim na sabedoria, como nas vitórias é inimitável. O que só posso, e desejo aconselhar é que todos os estudiosos, e Doutos, já que não podem imitar a Santa vencedora, imitem os Filósofos vencidos. Duas coisas tiveram insignes estes famosos Catedráticos: a primeira a docilidade; a segunda a constância. A docilidade com que se renderam à verdade conhecida da doutrina de Catarina; e a constância firme até à morte com que defenderam a mesma verdade apesar, e a despeito do Imperador.” “*A Sábia Vencedora*”. *Sermão de Santa Catarina, pregado à Universidade de Coimbra, em 1663*. In “*Obra completa- Padre António Vieira*”, (dir. José Eduardo Franco e Pedro Calafate). Lisboa: Círculo de Leitores. 2014. T. II, vol. X, p.403.

³³² Exemplos: Anexos – Figuras 96 e 97.

³³³ “De pé sobre as colinas que dominam o caminho e nas encruzilhadas das veredas; Junto às portas da cidade e nas vias de acesso (...)”. Bíblia, Livros Sapienciais, Pr 8, 2-3.

frequentemente, junto aos caminhos, em locais altos, ou nas entradas das cidades, pode encontrar-se, no espaço da Universidade, na Porta Férrea, na escultura acrotéria do frontão triangular da Via Latina, no corredor de acesso ao Claustro dos Gerais, na Escadaria de Minerva, entre outros. No caso da Escadaria de Minerva, a *Sabedoria* (Anexos – Figura 98) que remata o pórtico oferece o seu conhecimento aos estudantes, marcando a entrada para o universo do saber, onde reina.

Alvo de alterações ao longo do tempo, a representação da *Sabedoria* de Frei Cipriano da Cruz, também adotada no selo da Universidade, foi definida nos Estatutos de 1591, de D. Filipe I (Anexos – Figura 99).³³⁴ Apresenta-se como uma figura feminina coroada, com vestido amplo, ostentando na mão direita um cetro encimado pela esfera armilar, e, sobre o joelho esquerdo, um livro aberto. Insígnias similares às que se apresentam nos Estatutos da Universidade, da autoria de Josefa de Óbidos, de 1653 (Anexos – Figura 100), terá essa representação servido de inspiração a Frei Cipriano da Cruz para a execução da escultura.

A *Sabedoria* que remata o pórtico da Escadaria de Minerva apresenta, efetivamente, um programa iconográfico idêntico às restantes representações da mesma alegoria. A coroa assenta sobre a sua vasta cabeleira, profusa e ondulada, fazendo lembrar as aparatosas perucas da época. Nas gravuras de Josefa de Ayala, a *Sabedoria* surge “regiamente coroada”, o que, aliado à sua postura entronizada, remete, precisamente, para a dimensão de “Rainha do Saber”. A coruja, símbolo da sabedoria, está associada a outras figuras também ligadas ao saber, como é o caso de Minerva, a deusa pagã.³³⁵ O cetro é encimado pela esfera armilar, elemento frequentemente conotado com a linguagem manuelina, alude aqui à esfera dos matemáticos, instrumento do saber e do conhecimento; o livro aberto, no braço esquerdo, exhibe e oferece o conhecimento da Sabedoria. Apesar de não se observar nas representações escultóricas, porque desapareceu ou porque nunca existiu, nas páginas abertas do livro é apresentada, em gravuras, a inscrição “Per me reges Regnant er legum conditores justa decernüt”, como decretado por D. Filipe I.³³⁶

³³⁴ “As insígnias que esta Vniuersidade de seu fundamento tem, sam hua figura de hua molher, que representa a sapiencia, assentada com hua esphera na mão, rodeada de livros, & hua letra ao redor q diz. Per me Reges regnant, & legum conditores iusta decernunt lib. Prouerb. Salom. cap. viij. A qual insígnia seruirá nos sobreditos sellos, & nos mais da Vniuersidade, & se porá em todas as fabricas, peças de prata, ornamentos ricos, & mais obras, & livros della”. “Estatutos da Universidade de Coimbra. Confirmados por El Rei Dõ Philipe Primeiro deste nome Nosso Senhor em o anno de MDCXI”.

³³⁵ Na verdade, a *Sabedoria* é frequentemente, e erroneamente, associada à figura de Minerva, precisamente devido à presença da coruja nas suas mais diversas representações, sendo exatamente esse o motivo pelo qual a escadaria onde ela se encontra se denomina como escadaria de Minerva. No entanto, a Universidade, a certa altura, deixou de achar apropriada a presença da figura pagã no selo e como principal símbolo da Universidade, pelo que, segundo o relato de António Rocha Madahil, a Santa Catarina que se encontra no teto da capela mor da Capela de S. Miguel era, anteriormente, uma *Sabedoria*, que foi transformada, fruto dessa associação errada. Entretanto, a imagem não foi substituída, pelo que alguém terá feito a desassociação da *Sabedoria* bíblica e da deusa pagã, sendo que a primeira subsiste como símbolo da Universidade até aos dias de hoje. *Vide* Madahil, A. G. – *A insígnia da vniuersidade de Coimbra: esboço histórico*. S.l.: s.n, 1937.

³³⁶ Ver nota 338.

Aquando da escolha da Sabedoria para figura simbólica da instituição, a Universidade afasta-se das representações exclusivamente hagiológicas, que universidades como Oxford (Anexos – Figura 101) e Cambridge (Anexos – Figura 102), por exemplo, escolheram para os seus selos. Em vez disso, parece ter-se inspirado em selos como o da Universidade de Montpellier (Anexos – Figuras 103 e 104), concretamente na figura feminina da “Sap/ientia”. Sentada e ostentando coroa real apresenta um livro na mão esquerda, que segura contra o peito, e uma espécie de filactério, na direita, que se desenrola ao longo do selo. Reforçando a singularidade da representação da universidade conimbricense, é ainda assinalável a descrição que Cesare Ripa nos apresenta da alegoria, que apresenta como uma jovem de vestido, ostentando a lamparina de óleo acesa na mão direita e um livro aberto na mão esquerda.

A escultura alegórica da *Sabedoria*, executada para a Escadaria de Minerva, constitui, assim, um caso particularmente relevante e de carácter excepcional no contexto da obra de Frei Cipriano da Cruz, acrescido por ser um raro exemplar de um trabalho em pedra atribuível ao monge beneditino.

Considerações finais

Ainda que não tenha sido possível responder, integralmente, a todas as questões inicialmente enunciadas, a presente dissertação vem clarificar vários aspetos relativos à vida e obra de Frei Cipriano da Cruz, em particular, no que se refere à sua atividade enquanto secular, mas também no que concerne ao seu percurso após a tomada do hábito. Para o efeito, empreendemos uma abordagem ao conjunto das obras já conhecidas, no Mosteiro de Tibães, no Colégio de São Bento em Coimbra e na Universidade de Coimbra, apresentando também um conjunto de outras intervenções escassamente exploradas pela historiografia e que, no âmbito da presente investigação, pudemos aprofundar, no Mosteiro de São Bento em Santo Tirso de Riba de Ave, quer enquanto escultor, como na qualidade de arquiteto. Consideramos, nesse sentido, 55 anos passados sobre o trabalho pioneiro de Robert Smith, ter contribuído para a prossecução dos seus investimentos, assim como dos pontuais avanços que, mais recentemente, foram empreendidos em torno da obra do escultor.

Relativamente aos dados biográficos, destacamos a localização do registo de batismo de Frei Cipriano da Cruz, essencial para o conhecimento da sua idade nos vários momentos de atividade, mas, sobretudo, para a atribuição mais sustentada de algumas obras, como o coro alto ou as imagens do retábulo-mor da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães. Consideramos igualmente relevante a abordagem feita à sua formação. Procurando ir além das eventuais influências de escultores espanhóis, que consideramos plausíveis e que suportamos neste trabalho, revelou-se fundamental o investimento feito em torno da produção artística em Braga no decorrer da Idade Moderna, nomeadamente das intervenções na catedral bracarense que atraíram para a cidade, por meio do Arcebispo D. Diogo de Sousa, artistas estrangeiros que aí se estabeleceram. A oficina localizada na Rua dos Biscainhos (próxima do local de residência dos pais de Frei Cipriano da Cruz), continuaria a acolher artistas no decorrer do século XVII, entre os quais Gonçalo Rodrigues. Na obra deste escultor, pudemos reconhecer características formais e técnicas também presentes nos trabalhos de Frei Cipriano da Cruz, numa continuidade plástica que, estamos em crer, nos permite estabelecer uma ligação entre o escultor bracarense e a célebre oficina da Rua dos Biscainhos, na qual se terá tornado, também ele, num artista célebre e “bom official de fazer sanctos”.

Também o seu percurso artístico anterior à entrada na Ordem Beneditina carecia de maiores investimentos. Bastante limitados no que se refere ao levantamento de fontes primárias, desencadeámos esta investigação a partir da informação de que Frei Cipriano da Cruz havia sido pretendido pelo mosteiro de Alcobaça, o que nos permitiu avançar com uma nova proposta de atribuição no cenóbio cisterciense. Relativamente aos painéis do coro alto da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães, cuja atribuição ao escultor é contrariada por alguns autores, pudemos reconhecer elementos identitários da sua obra, através de uma análise mais aprofundada das características plásticas, formais e iconográficas, que ainda se encontrava por fazer.

No que se refere a obras já imputadas a Frei Cipriano da Cruz no contexto monástico beneditino, os conjuntos destinados às igrejas do Mosteiro de São Martinho de Tibães e do Colégio de São Bento em Coimbra foram alvo de abordagens distintas. No primeiro caso, extensamente abordado pela historiografia, procedemos à sistematização da informação disponível sobre a componente escultórica do interior e fachada do templo. Já quanto às esculturas em terracota conservadas na sacristia, que tinham sido alvo, essencialmente, de uma abordagem material e de conservação, pudemos avançar com um estudo iconológico mais aprofundado, o que nos permitiu propor uma leitura integrada e mais fundamentada do espaço. A escultura alegórica da *Esperança*, por sua vez, constitui ainda uma questão complexa e não totalmente clarificada, mas para a qual procurámos também oferecer uma proposta de leitura, no contexto do programa escultórico idealizado.

Para o conjunto da igreja do Colégio de São Bento de Coimbra existiam já, igualmente, alguns contributos relevantes, sustentados em fontes primárias. Confrontámo-nos, porém, com a desatualização e/ou incorreção de muitos dos dados arquivísticos fornecidos, o que dificultou o processo de localização e consulta da documentação, dispersa por diversos locais. Por outro lado, face ao mau estado de conservação de alguns documentos (e por isso ilegíveis, ou indisponíveis para consulta), apenas foi possível aceder aos excertos publicados e proceder à atualização das cotas de referência desta documentação.

Relativamente às esculturas da Universidade de Coimbra, são desequilibrados os investimentos empreendidos, verificando-se um maior número de contributos em torno da escultura de *Santa Catarina*, relativamente à alegoria da *Sabedoria*. Não obstante, as duas obras foram objeto, nesta dissertação, de particular atenção. Representações singulares no âmbito da atividade de Frei Cipriano da Cruz, ao contrário da generalidade da sua obra, inserida no programa escultórico beneditino, estas esculturas inscrevem-se num discurso próprio da Universidade de Coimbra, evocativo do Conhecimento e da Sabedoria. Neste sentido, considerámos essencial a sua análise contextualizada, no quadro do programa escultórico e iconográfico da Universidade de Coimbra, destacando-se, assim, de outras representações com as mesmas invocações.

Ainda no contexto da atividade desenvolvida para as casas beneditinas, as esculturas do Mosteiro de São Bento de Santo Tirso de Riba de Ave já haviam sido mencionadas por alguns autores, mas careciam de uma análise mais completa, visando fundamentar a sua associação a Frei Cipriano da Cruz. Nesse sentido, através de um contrato onde se explicita a intervenção do monge beneditino enquanto arquiteto, foi possível comprovar a sua presença em Santo Tirso, abrindo espaço à análise desta atividade no seu percurso, particularmente, através do caso do claustro do Mosteiro de Santo Tirso, assim como das designadas “Casas de Braga”, destinadas à edificação de um colégio beneditino, semelhante ao de Coimbra. Por não ter sido possível localizar, no âmbito desta dissertação, as plantas referidas nos documentos, a análise empreendida em torno desta matéria foi, necessariamente, limitada. Face ao seu

interesse e relevância, porém, consideramos de especial pertinência a futura prossecução e consolidação desta via de investigação.

Conscientes de que não foram respondidas todas as questões inicialmente enunciadas, oferecemos, porém, contributos significativos para o estudo da vida e obra de Frei Cipriano da Cruz, potenciando, ainda, um conjunto de vias de investigação, visando uma melhor compreensão, não só acerca do escultor, mas também em torno da produção artística do século XVII em Portugal.

BIBLIOGRAFIA / FONTES CONSULTADAS**Fontes Manuscritas:****Arquivo da Universidade de Coimbra**

Cartório Notarial de Coimbra- Livro de Notas n.º 5: V-1E-9-6-16.

Cartório Notarial de Coimbra- Livro de Notas n.º 11: V-1E-9-6-22.

Cartório Notarial de Coimbra- Livro de Notas n.º 12: V-1E-9-6-23.

Colégio de S. Bento, cx.1, doc.7, fls.4-5.

Col. S. Bento, cx. 1, doc. 20. (*Alvara de Felipe II, ordenando aos religiosos dos collegios a obrigatoriedade de ouvirem na Universidade as lições das cadeiras de Teologia (...) e não nos referidos collegios*)

Colégio de S. Bento, cx.7, fl.1-3 e fl.10 v.

Colégio de S. Bento, cx. 7, fl.10 v.

Statutos d’el Rei Dom Manoel p.a a Universidade de Lix.a, 1503: V-3.a- Cofre – n.º 16.

Arquivo Distrital do Porto

Cartório Notarial do Porto- Notas para escrituras diversas:
PT/ADPRT/NOT/CNPRT08/001/0082.

Cartório Notarial de Santo Tirso- 2.º ofício: PT/ADPRT/NOT/CNSTS02/001/0526.

Cartório Notarial de Santo Tirso- 3.º ofício: PT/ADPRT/NOT/CNSTS03/001/0974.

Arquivo Distrital de Braga – Universidade do Minho

Registos Paroquiais- Braga, Sé, n.º 313.

Tabelião do Couto de Tibães, 1.ª série, Livro n.º 26.

Fundo monástico-conventual. C.S.B., Inquirições *de genere, vita et moribus*, n.º 81.

Fundo monástico-conventual. C.S.B., Livro do Noviciado II (1630-1732), n.º25

Fundo monástico-conventual. C.S.B., Estados dos Mosteiros, Mosteiro de Santo Tirso, n.º 109.

Fundo monástico-conventual. C.S.B., Estados dos Mosteiros- Colégio de São Bento de Coimbra, n.º 129.

Fundo monástico-conventual. C.S.B., Estados dos Mosteiros- Mosteiro de São Martinho de Tibães, n.º 112.

Fundo monástico-conventual. C.S.B., Visitações- Mosteiro de Tibães, n.º 184.

Fundo monástico-conventual. C.S.B., Livro do Depósito, n.º 213, 214 e 219.

Fundo monástico-conventual. Tibães, Livro de Visitações, n.º 439.

Fundo monástico-conventual. Tibães, Livro de Obras, n.º 459.

Fundo monástico-conventual. S. Romão do Neiva, Livro das Obras, n.º 158

Arquivo do Mosteiro de Singeverga

Ascensão, Frei Marceliano - *Chronica do antigo, real e palatino Mosteiro de S. Martinho de Tibães desde a sua 1a fundação até ao presente com hum catalogo dos Abbades perpetuos, Comendatarios e Abbades Geraes.* 1745.

Fontes impressas:

Alciati, Andrea – *Emblemata.* Lugduni: Apud Gulielmum Rouillium, 1548.

Aquinas, St. Thomas – *Catena aurea, commentary on the four Gospels.* Oxford: Parker, 1874.

Aquinas, St. Thomas – *Treatise on the Virtues (trad. John A. Oesterle).* Indiana: University of Notre Dame Press, 1984.

Aquino, Tomás de - *Elogios dos Reverendissimos Padres DD. Abbades Geares da Congregação Benedictina do Reyno de Portugal e Principado do Brazil.* Porto: Francisco Mendes Lima, 1767.

Bíblia Sagrada. Fátima: Difusora Bíblica, 2009.

Capgrove, John (c. 1393-1464). *The life of Saint Katherine of Alexandria.* Londres: the Early English text society by K. Paul, Trench, Trübner, 1893.

Cerimonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reyno de Portugal: novamente reformado e apurado por mandado de capitulo pleno sendo Reuerendissimo Geral da dita Congregação o Doctor Frey Antonio Carneyro Lente jubilado em a Sagrada Theologia. Forão intendentes nesta obra os padres mestres Frey Manoel d'Ascensão & Frey Pedro de Menezes. Coimbra: nas officinas de Diogo Gomez de Loureyro & de Lourenço Craesbeeck, 1647.

Constituoens da Ordem de Sam Bento destes reynos de Portugal, recopiladas, e tiradas de muitas definiçoens feitas, e aprouadas nos capitulos géraes, depois que se começou a

reformaçãõ da ordem. Vaõ muitas cousas de nouo declaradas, e acrescentadas por mandado, e autoridade do Serenissimo Senhor Cardeal Alberto Archiduque de Austria, Legado de Latere nestes ditos Reynos. Lisboa: por Antonio Alvarez, 1590.

Constituiçoens Synodaes do Arcebispado de Braga, Ordenadas no anno de 1639. Pelo illustrissimo senhor Arcebispo D. Sebastião de Matos e Noronha: e mandadas imprimir a primeira vez pelo illvstrissimo senhor D. João de Sousa, Acebispo, & Senhor de Braga, Primaz das Espanhas, do Conselho de Sua Magestade, & seu Sumilher da Cortina, &c. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1697.

Constituições de D. Diogo de Sousa: impressas no Porto em 1497 por Rodrigo Álvares. Vila Real: Câmara Municipal, 2006.

Erasmus de Roterdão – *Elogio da Loucura.* Lisboa: Publicações Europa-América, 1973.

Estatutos da Universidade de Coimbra. Confirmados por El Rei Dõ Philipe Primeiro deste nome Nosso Senhor em o anno de MDCXI.

Frei Agostinho de Santa Maria – *Santuário Mariano, e historia das imagẽs milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente apparecidas em graça dos prègadores & dos devotos da mesma Senhora...* Lisboa: Na officina de Antonio Pedrozo Galraõ, 1707. Vol. IV.

La Esposa de Christo intrvida com la vida de Santa Lvtgarda virgen, Monja de S. Bernardo. Por el Padre Bernardino de Villegas de la Compañia de Jesus, Lector de Prima de Theologia en su Colegio de S. Estevan de Murcia, y Calificador del Santo Oficio. Murcia: por Juan Fernandez de Fuentes, 1635.

O sacrosanto e ecumenico Concilio de Trento em latim e portuguez. Lisboa: Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1786.

Regra do Patriarca S. Bento (traduzida do latim e anotada pelos Monges de Singeverga). Santo Tirso: Ora & Labora, 2020.

Ripa, Cesare – *Iconologia: or moral emblem.* London: Benj. Motte, 1709.

Silva, António de Moraes - *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau / reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro.* Lisboa: na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. Vol. 1.

Synodicon hispanum, (dir. Antonio García y García). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982. Vol. 2.

Vasconcelos, Inácio da Piedade e - *Artefactos symmetriacos, e geometricos, advertidos, e descobertos pela industriosa perfeiçãõ das artes, esculturaria, architectonica, e da pintura...* repartidos neste volume em quatro livros. Lisboa: Na Officina de Joseph Antonio da Silva, 1733.

Trabalhos Académicos:

Batata, Maria Helena Henriques – *A escultura barroca em terracota de Santarém*. Lisboa: [s.n.], 2012. Dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Castro, Fábio Diogo Pereira – *Igreja de S. Bento de Coimbra: análise e reconstituição*. Universidade de Coimbra: [s.n.], 2012. Dissertação de mestrado em Arquitetura, apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra.

Gonçalves, Carla Alexandra – *Os escultores e a escultura em Coimbra: uma viagem além do renascimento*. Coimbra: [s.n.], 2005. Tese de doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Henriques, Francisco – *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene: Geometria e Significação*. Lisboa: [s.n.], 2006. Dissertação de mestrado em Teorias da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Martins, João Sarrazola - *Tectos portugueses do séc. XV ao séc. XIX*. Lisboa: [s.n.], 2008. Dissertação de Mestrado em Recuperação e Conservação do Património Construído, apresentada ao Instituto Superior Técnico de Lisboa.

Montesinos Castañeda, Maria – *La Visualidad de las Virtudes Cardianels*. Valência: [s.n.], 2019. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Gerografia e História da Universidade de Valência.

Moura, Carlos – *A escultura de Alcobaça e a imaginária monástico-conventual (1590-1700)*. Lisboa: [s.n.], 2006. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Paula, Mara Raquel Rodrigues de – *Diálogos imagéticos. Iconografia beneditina em Portugal e a sua conexão com as fontes impressas da Idade Moderna*. Porto: [s.n.], 2023. Tese de doutoramento em Estudos do Património – História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Pereira, Bruna Filipa Fernandes - *O Mosteiro de Santa Maria de Seiça: uma ruína que aguarda uma reabilitação*. Braga: [s.n.], 2020. Dissertação de Mestrado em Património Cultural, apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.

Rajão, Carla Alexandra – *A escultura em barro no mosteiro de Alcobaça*. Lisboa: [s.n.], 2003. Dissertação de mestrado em Teorias da Arte, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Rodrigues, Rute Andreia Massano – *Entre a salvaguarda e a destruição: a extinção das ordens religiosas em Portugal e as suas consequências para o património artístico dos conventos*

(1834-1868). Lisboa: [s.n.], 2017. Tese de doutoramento em História, na especialidade de Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Monografias e artigos publicados em série:

Afonso, José Ferrão - *Notícias sobre a Igreja da Misericórdia de Esposende, entre os finais do século XVI e os finais do século XVIII*. ECR. Estudos de Conservação e Restauro. Porto: Universidade Católica Portuguesa-CITAR, n.º 5, 2013. Pp.77-106.

Bandeira, Miguel Sopas de Melo – *O espaço urbano de Braga em meados do séc. XVIII*. Revista da Faculdade de Letras – Geografia, Isérie, vol. IX. Porto, 1993. Pp.101-223.

Brandão, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na diocese do Porto: documentação*. Porto: Diocese do Porto, 1984. Vol. 1.

Brooks, Mary M. – *Seeing the sacred conflicting priorities in defining, interpreting, and conserving Western sacred artifacts*. Material religion, 2012, vol.8, issue 1. pp.10-28.

Camenietzki, Carlos Ziller – *O papa, os bispos e os reis. A restauração da independência política de Portugal e o problema da Igreja Lusitana (1640-1668)*. In “Contextos Missionários: religião e poder no Império português”. São Paulo: Hucitec / FAPESPE Editora, 2011, pp. 110-123.

Capurro, Rita – *Reinterpreting a sacred place. When a church becomes a museum from an ecclesiastical point of view*. In François Mairesse (ed.). “Museology and the Sacred Materials for a discussion.” Paris: ICOFOM, 2018, pp.49-53.

Carvalho, José Adriano de Freitas - *Gertrudes de Helfta e Espanha: contribuição para o estudo da história da espiritualidade peninsular nos séculos XVI e XVII*. Porto: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Literatura da Universidade do Porto, 1981.

Carvalho, Maria João Vilhena de - *A Santa Catarina de Frei Cipriano da Cruz*. MNAA-INCM. Lisboa: [s.n.], 2015.

Clark, Mark Edward – *Spes in the Early Imperial Cult: ‘The Hope of Augustus.’ Numen 30, no. 1, 1983, pp.80-105.*

Correia, Francisco Carvalho – *O Mosteiro de Santo Tirso: elementos para a história da arte*. Santo Tirso: Câmara de Santo Tirso, vol. V, 2013.

Cruz, António – *Alguns fundamentos económicos e sociais da renovação artística seiscentista na Ordem Beneditina*. Braga: Câmara Municipal de Braga, 1974.

Coelho, Maria Helena Cruz – *As cidades medievais portuguesas- população*. In “Atas do I Congresso Histórico Internacional. As cidades na história: a população”. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, 2013.

Dias, Geraldo J. A. C. – *Liturgia e Arte: diálogo exigente e constante entre os beneditinos*. Porto: Revista da Faculdade de Letras: Ciências e técnicas do Património, 2003, I série, vol. 2, pp.291-310.

Dias, Geraldo J. A. C. – *O Mosteiro de Tibães e a reforma dos beneditinos portugueses no séc. XVI*. Porto Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1993.

Dias, Geraldo J. A. C. – *Os beneditinos, Tibães e o Barroco: entre o esplendor da arte e a emoção religiosa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003.

Fernandes, Maria de Lurdes Correia - *Da reforma da igreja à reforma dos cristãos: reformas, pastoral e espiritualidade*. In *História Religiosa de Portugal*, vol. II, (coord. João Francisco Marques, António Camões Gouvea). Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2002.

Ferreira Alves, Natália Marinho – *A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII*. In “IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga - Congresso Internacional - Actas.” Braga: Universidade Católica Portuguesa - Faculdade de Teologia de Braga / Centro Metropolitano e Primacial de Braga, 1990, vol. II/2, pp. 313-371.

Freeman, M. B. – *The Legend of Saint Catherine Told in Embroidery*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 13(10), 1955.

Gahtan, Maia Wellington – *Forum on Museums and Religion*. In François Mairesse (ed.). “Museology and the Sacred Materials for a discussion”. Paris: ICOFOM, 2018. pp.74-77.

Geldenhuys, K. – *Women, knowledge and gardens in John Capgrave’s Life of Saint Katherine of Alexandria*. Acta Academica, 39(1), 2007.

Gonçalves, Carla Alexandra – *A oficina de João de Ruão: os escultores, a relação oficial e a gestão do trabalho*. digitAR, extra-número 2, 2020.

González, Matías Cornejo – *Museum Performativity and the Agency of Sacred Objects*. ICOFOM Study Series, 2019.

Goulart, Artur – *Os objectos ao serviço do culto: a função das obras e alfaias litúrgicas*. In Saldanha, Sandra Costa (coord.) - “Guia de Boas Práticas de Interpretação do Património Religioso”. S.l.: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja/ Turismo de Portugal, 2014.

Goy, Ana - *La influencia de la reforma benedictina em la renovación de las fábricas de los monasterios gallegos*. In *Struggle for Synthesis: a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII: the total work of art in the 17th and 18th centuries: actas*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999. Vol. I.

Grosso, Mariano Francesco – *Santa Escolástica: Irmã de São Bento: vida e espiritualidade*. Prior Velho: Paulinas, cop. 2006.

Guillouët, Jean-Marie – *La Dernière Cène du réfectoire du Monastère de Santa Cruz de Coimbra par Maître Hodart: considérations préalables sur la place d’une oeuvre singulière*. In DigitAR - Revista digital de Arqueologia, Arquitectura e Arte. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2020, pp.34-60.

Holmes, William – *Religious emblems and allegories*. London: W. Tegg, 1868.

Kurvinen, A. – *The Source of Capgrave’s “Life of St. Katharine of Alexandria*. Neuphilologische Mitteilungen, 61(3), 1960.

Le Gac, Agnès; Alcoforado, Ana – *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*. Coimbra: [s.n.], D. L. 2003.

Le Gac, Agnès, et. al – *The Sacristy of the Mosteiro de São Martinho of Tibães (Portugal): To Exemplify the Preservation of a Unique Historic Ensemble*. In “Multidisciplinary Conservation: a Holistic View for Historic Interiors”, Rome, 2010.

Le Gac, Agnès, et. al. – *The terracotta sculptures by the Lay Brother Cipriano da Cruz*. In Preprints ICOM-CCs 16th Triennial Conference, Lisboa, 2011.

Lumbreras, Peter – *Notes on the connection of the Virtues*. In “The Thomist: A Speculative Quarterly Review”, 1948, vol.11, n.º 2.

Macedo, José Adílio Barbosa Macedo – *Uma voz de reforma na catedral bracarense - «Criar os clérigos como antigamente se criavam»*. In “IX Centenário da dedicação da Sé de Braga: actas”. Braga: Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa; Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990. Vol. II, parte 2, pp. 147-159.

Madahil, A. G. – *A insígnia da vniuersidade de Coimbra: esboço histórico*. S.l.: s.n, 1937.

Madahil, António Rocha – *Selo Medieval da Universidade Portuguesa*. Arquivo da Universidade de Coimbra – Livraria Minerva, 1990.

Marques, João Francisco, Gouveia, António Camões. – *As formas e os sentidos*. Em *História Religiosa de Portugal*, vol. II, (coord. João Francisco Marques, António Camões Gouveia). Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2002.

Marques, José - *O estado dos mosteiros beneditinos da arquidiocese de Braga, no século XV*. Braga: s.n., 1981.

Minuccioni, Valeria – *Considerations in Relation to the Museography for Objects of a Religious Nature*. In Minuccioni, Valeria (ed.). Religion and Museums. Immaterial and Material Heritage. Torino, Italy: Umberto Allemandi & amp; C., Torino, 2013. pp. 11-23.

Morgan, David - *The materiality of cultural construction*. In Dudley, S. (ed.), *Museum Objects: Experiencing the properties of things*. London: Routledge, 2012.

Moura, Carlos – *Da figuração à decoração. O percurso artístico dos mosteiros cistercienses em Portugal, entre os séculos XVI e XVIII*. In “Arte de Cister em Portugal e Galiza” (coord. José Rodrigues e José Carlos Valle Pérez). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Pedro Barrié de la Maza, 1988, pp.328-375.

Nunes da Silva, Ricardo – *Mobilidade artística e transferência de conhecimentos na arquitetura tardo-gótica e os seus reflexos em Portugal no séc. XV e nas primeiras décadas do século XVI*. In “O Fascínio do Gótico. Um tributo a José Custódio Vieira da Silva”. Lisboa: ARTIS-Instituto de História da Arte, 2016, pp.163-184.

Obra completa – Padre António Vieira, (dir. José Eduardo Franco e Pedro Calafate). Lisboa: Círculo de Leitores, 2014. T. II, vol. X.

Oliveira, Aurélio de - *Itinerários do Barroco beneditino. A abadia de Tibães: trajectória arquitetónica e decorativa de seiscentos*. Maia: Edições ISMAI - Centro de Publicações do Instituto da Maia; CEDTUR - Centro de Estudos de Desenvolvimento Turístico, 2019.

Oliveira, Paulo – “*Escola de Tibães*”- *Mito ou realidade?* In O Barroco em Portugal e no Brasil- I Congresso Luso-Brasileiro do Barroco. Maia: ISMAI-CEDTUR - Centro de Estudos de Desenvolvimento Turístico, D.L. 2012.

Pacheco, Milton Pedro Dias – *Do Absolutismo ao Liberalismo- Da criação à dispersão. Uma escultura de Frei Cipriano da Cruz*. In Actas do IV Congresso Histórico de Guimarães. Guimarães: Câmara Municipal, 2009. pp. 263-286.

Padre Rahrbacher – *Vidas dos Santos, vol. II*. São Paulo: Editora das Américas, 1959.

Paiva, José Pedro - *A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal: novos problemas, novas prespectivas*. In Gouveia, António Camões, Barbosa, David Sampaio e Paiva, José Pedro (coord.). (2014). *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas. Olhares novos*. Universidade Católica: Centro de Estudos de História Religiosa.

Patetta, Luciano – *A arquitectura da Companhia de Jesus entre maneirismo e barroco*. In “Barroco: actas do II Congresso Internacional”. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp.389-400.

Pieper, Josef – *The Four Cardinal Virtues*. Indiana: University of Notre Dame, 1966.

Preston, Patrick – *Counter Reformation and Baroque*. Journal of Baroque Studies, 1(1), 2013, pp.31-51.

Réau, Louis - *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie de la Bible: Ancien testament*, t.I. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

Réau, Louis - *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie de la Bible: Nouveau testament*, t.II. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

Réau, Louis - *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints*, t.I-III. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

Remígio, André Varela – *O retábulo do Trânsito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação*. *Conservar Património*, n.º 15-16, 2012, pp. 3-30.

Rocha, Manuel Joaquim Moreira da – *Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais*. *Revista Museu*, IV série, n.º 5, 1996.

Rodrigues, Manuel Augusto - *Frei Cipriano da Cruz: imagem de Santa Catarina da Capela da Universidade de Coimbra*. Arquivo da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n], 1980.

Rodrigues, Manuel Augusto – *O Colégio de S. Bento de Coimbra*. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1985.

Roque, Maria Isabel – *O Sagrado no Museu*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2011.

Roque, Maria Isabel – *Le sens caché: “Exposition de l’art chrétienne au musée”*. In François Mairesse (ed.). *Museology and the Sacred Materials for a discussion*. Paris: ICOFOM, 2018. pp.170-174.

Saldanha, Sandra Costa – “De “singular idea, e engenho”. Novos dados sobre o escultor setecentista Jacinto Vieira”. *Revista Museu*, IV série, n.º 21, 2014. Pp.43-60.

Sebastián, Santiago - “Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas”. Madrid: Alianza, 1989.

Serrão, Vítor – *Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750)*. In “Actas do Seminário no âmbito das comemorações dos 450 anos sobre a clausura do Concílio de Trento, 1563-2013” (coord. José Pedro Paiva). Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2012.

Serrão, Vítor – *O escultor maneirista Gonçalo Rodrigues e a sua actividade no Norte de Portugal*. *Revista Museu*, IV série, n.º 7, 1998, pp. 137-173.

Silva, António Martins da – *A extinção das Ordens Religiosas. A dispersão do património artístico e o destino dos colégios universitários de Coimbra*. Separata das Actas do Colóquio A Universidade e a Arte 1290- 1990. Coimbra: Instituto de História da Arte, 1993. pp. 353-392.

Smeds, Kerstin – *The Museum as Consolation and Healing- Museological Methods for Curating the Sacred*. In François Mairesse (ed.). *Museology and the Sacred Materials for a discussion*. Paris: ICOFOM, 2018. pp.193-197.

Smith, Laurajane – *Uses of Heritage*. London: Routledge, 2006.

Smith, Robert C. – Frei Cipriano da Cruz, escultor de Tibães: elementos para o estudo do Barroco em Portugal. Porto: Livraria Civilização, 1968.

Smith, Robert – *S. Bento da Vitória do Porto à luz dos “Estados” de Tibães*. Porto, Liv. Fernando Machado, 1970.

Sousa, Adriana Conceição de – *Rei e a Monarquia na História Wambae, de Julian de Toledo*. In Silva, Leila Rodrigues da; Rainha, Rodrigo dos Santos; Silva, Paulo Duarte, “Organização do Episcopado Ocidental (séculos IV-VIII). Discursos, Estratégias e Normatização”. Rio de Janeiro: PEM, 2011.

Ström, Helena Wangefelt – *Religion in Museums: Euthanized Sacredness, in the Beholder’s Eye, or a Multi-Tool for Shifting Needs?*. In François Mairesse (ed.). *Museology and the Sacred Materials for a discussion*. Paris: ICOFOM, 2018. pp.223-228.

Tavares, Jorge Campos – *Dicionário de Santos*. Porto: Lello & Irmão- editores, 1990.

Vasconcelos, António de – *A Sé-velha de Coimbra: apontamentos para a sua história*. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra, 1993.

Vega, Carlos Alberto – *Hagiografía y Literatura: La vida de San Amaro*. Madrid: El Crotalón, 1987.

Wenli, Zhang – *The Sacred: a Museum or a Temple*. In François Mairesse (ed.). *Museology and the Sacred Materials for a discussion*. Paris: ICOFOM, 2018. pp.234-238.

Williams, Watkin - *St Robert of Molesme*. *The Journal of Theological Studies*, 37(148), 1936. pp.404–412.

Wissowa, Georg – *Religion un Kultus der Römer*. Munique: C. H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung: Oskar Beck, 1912.

Zaragoza y Pascoal, Ernesto - *La Congregación Benedictina observante de Valladolid y la Reforma de los Monasterios Benedictinos Portugueses (1390-1590)*. In *Os Beditinos na Europa: 1.º Congresso Internacional*. Santo Tirso: Câmara Municipal.

Artigos de jornal:

Fernandes, Severino P. – *Onde as tábuas que nele se conservam explicam as figuras que adornam*. *Diário do Minho*, 14 julho de 1958, p.1.

Fernandes, Severino P. – *Onde as tábuas que nele se conservam explicam as figuras que adornam*. *Diário do Minho*, 15 julho de 1958, p.4.

ANEXOS

Documento 1**28 de abril, 1676****Processo de Inquirição *de genere vita et moribus*, referente ao pretendente da Ordem de S. Bento Manuel de Sousa. A.D.B. – U.M. Fundo monástico-conventual. C.S.B., Inquirições de genere, vita et moribus, n.º 81, doc. 8.**

"Aprovada em 28 de Abril de 1676

Inquirição de Manoel de Souza filho de Fr. E sua molher ignes Glz. moradores na Cid.^e de Braga junto a igr.^a de Sao Miguel o Anjo, p.^a aver de tomar o s.^{to} habito de Converço o dito Manoel de Souza

Aos 30 do mês de Março do Anno de 1676 nesta Cidade de Braga por Comissão do nosso Ilm.^o P.^e M.^e o P.^{or} Fr. Cipriano de Mendonça Dom Abb.^e geral desta Congregação, eu fr. Gabriel de Rozario, secretario, vim a tirar inquirição de moribas & vita, e outras Calidades, requizitas Conforme dispoem nossas Leis p.^a aver de tomas o habito do conversso o dito Manoel de Souza.

- 1.^o Prim.^{ra} M.^{de} se conhece Manoel de Souza q pretende o s.^{to} habito, se sabe donde he natural, se conheceo seu Pai e Mai, assim Paternos como Maternos, e seus avos assim Paternos como Maternos.
- 2.^o Se sabe q todos eles saõ Christaõs velhos, e de geração limpa, sem masula algua de judeu, mouro herege, mulato, ou que fosse penitenciado pello s.^{to} officio
- 3.^o Se sabem q he filho legitomo de P.^o Frz. E de sua Molher Iignes Glz., e se he pess.^a q livrem.^{te} pode dispor dessi e se foi professo de outra Religião, e lanskado fora por culpas
- 4.^o Se sabe que o pretendente Manoel de Souza tenha prometido de Cazar com algua Molher, ou que lhe deva sua honra, e q daqui se lhe siga algua infamea
- 5.^o Se sabe que o pertendente M.^{el} de Souza tenha algua doença Contagiosa
- 6.^o Se sabe q o dito pretendente tenha incorrido em algua infâmia, se he Criminoso, ou cometesseo algu omessidio, furto, ou se foi de Mandado em juízo por algua das sobre ditas Cauzas
- 7.^o Se sabe q tenha algumas Dividas, as quais não possa pagar, nem facilm.^{te} desobrigar
- 8.^o Se sabe que esteja obrigado a dar algumas Contas, ou q esteja alcançado nellas de sorte q por esta cauza corra algua demanda, ou sentença q se ponha
- 9.^o Se sabe ou entende q o dito pertendente M.^{el} de Souza, quer ser Religiozo sô por servir a Deus, ou por algu outro Respeito humano

E logo no mesmo dia, fui a Rua do Sa. Miguel do Anjo a Caza de G.^{lo} Fran.^{co} G disse ser de oytenta annos pouco mais ou menos, aos costumes disse nada. E dando lhe o juram.^{to} Evang.^{os} prometeo dizer verdade ao q soubesse e preguntandolhe pello 1.^o art.^o. disse q conhecia m.^{to} ao pertendete M.^{el} de Souza ser filho Legitimo de seu Pai P.^o Fr.^o & de sua molher ignes Glz. Cazados nesta Cid.^e de Braga e moradores na Rua do Ano Samiguel, mas que não conheceu a seus avos.

ao 2.^o Artigo disse q os Pais do pertendente sempre foram tidos e avidos nesta Cid.^e de Braga por limpar de Sange nem tiveraõ mancha algua de judeus, nem mouros nem hereges, nem couza sua foi nunca senteseados pello s.^{to} officio

q sabia m.^{to} bem q o pertendente hera f.^o de P.^o Frz e de sua Molher ignes glz. e que sabia q o perte.^{te} hera pessoa bem quista e de bom juízo, e capas de dispor dessi, por ser solteiro e bom official de emseanblador, e q não sabia nem ouvira q o supp.^{de} fora frade de outra Religiaõ, mais q esta q agora procurava antes sabia que o Rogavaõ de outras m.^{tas} mas q não chegara a tomar o habito

Sabia elle test.^a (?) o pertendesse, não hera de má fama nem se dezia na terra q elle devesse honra algua molher, mais hua de q se falava, hera já morta

Disse elle test.^a q o supp.^{te} her bem disposto, e não sabia de achaque algum

Disse elle test.^a não sabia nada e sabia q o pertendente hera quieto e bem quisto de todos, nem sabia devesse dividas alguas

ao nove art.^o disse moralm.^{te} entendia q o pertendente buscava a Religiao, com intentos de servir, assim pois não tinha obrigação algua, e al(?) não disse, e sendolhe estes art.^{os} tudo retificou de baixo do juram.^{to} assima, e assinou comigo dia ut supra,

Gabriel Frc.

Fr. Gabriel do Rozario

Do mesmo dia fui a Caza de izabel Fz molher de joaõ Fran.^o o Tezo moradores a saõ Miguel o Anjo, a quem dei o juram.^{to} dos s.^{tos} Evang.^{os} prometeo dizer verd.^e disse ser de setenta annos pouco mais ou menos, aos costumes disse nada. E preguntada pello 1.^o art.^o disse q conhecia m.^{to} bem o M.^{el} de Souza q nassera nesta Rua do Anjo, e conhecia o seu pai P.^o Fr. E sua molher ignes glz, e asues abos assim da p.^{te} de seu pai como se sua mai, q chamavaõ afonso Frz Lossis(?) e a sua sua avo M.^a de Souza, naturais da freigezia de pedrozo, e os avos pella p.^{te} de sua mai q chamavaõ M.^{el} Roiz q foi Cura(?) des.^{ta} M.^a de Chorensse e a sua avo Izabel Glz. da freig.^a de Saõ Joaõ da Balança

Ao 2.º Artigo disse q nunca os pais do pertendente, nem seus avos tiveraõ manha alguma de mouro, nem judeus, nem mulato, nem outra masula alguma, sempre foraõ tidos e avidos por Christaõs velhos, nem foraõ compreendidos no s.º officio

Ao 3.º Artigo disse q sabia m.º bem q o pertendente ao s.º habito M.º de Souza hera filho Legitimo de P.º Fr. E de sua Molher ignes glz. q e tinha juizo p.º a dispor dessi, sem obrigação, q sua mai lhe movera a poucos tempos, nem sabia q fora frade nem outra Religiaõ, antes sabia que o precuravaõ p.º hir ser frade p.º o Most.º de Alcobaça

Ella test.º jurava na inquiriçaõ q lhe tiravaõ, hum dia destes

Disse ella test.º no 4.º Art.º q o pertendente tivera hu demanda com hua mozza q o demandava por sua honra, mas que a dita mozza levava Deus, e não overa mais a dita demanda ficando livre p.º a dispor dessi, nem sabia q tivesse outra infama antes. hera tido nesta Cid.º de Braga por bem quisto, e bom official de fazer sanctos.

Aos mais artigos disse q não sabia nada e q o pertend.º hera de boa fama, e q entendia se queria retirar do mundo com intento de servir a Deos, E al(?) não disse, e sendolhe este juram.º o afirmou, e assignou comigo dia ut supra, e por não saber escrever, fes hua Crus

Assinei em seu lugar Izabel Fz.

Fr. Gabriel do Rozario

Logo apareceo g.º Frz. Alfayate digo D.º Antunes Alfayate, e m.º a Saõ Miguel o Anjo freig. Desta Sé de Braga, a que dei o juram.º dos S.ºs Evang.º q prometeo dizer verd.º ao que soubesse, Disse ter de id.º sincoenta Annos pouco mais ou menos, aos Custumes disse nada, E perguntado pello 1.º Art.º disse que conhecia m.º bem ao pertendente Manoel de Souza, a seus pães q todos eraõ naturaes desta Cid.º de Braga e da freg.º de Saõ Miguel do Anjo, mas q não conhecia seus avos, mais q por fama

Ao 2.º Art.º disse q assim seus pais como os mais parentes, todos tinhaõ fama de Christaõs velhos, sem mancha alguma de judeus, nem mouros, nem mulatos, nem sabia q couza alguma da geração do pertendente fora Castigados pello S.º officio,

disse este test.º q conhecia o Pai do pertendente P.º Fr. E a sua Molher ignes glz. e q o supp.º hera seu f.º Legitimo, e sabia q o pertendente hera de bom juízo e bom official de fazer sanctos, e bem quisto de todos, nem sabia q tomasse outro habito, antes disse q hum dia destes jurara elle test.º em hua inquiriçaõ p.º hir tomar o habito ao Mostr.º de Alcobaça mas q o supp.º sempre dizia que não avia de ir se lhe desse o habito de saõ B.º

disse elle test.º q não sabia q o pertend.º M.º de Souza devesse fama nem honra alguma molher, mais q hua andava em demanda com elle, a qual hera já morta, e ficava o dito Livre, e estava mais desobrigado p.º poder tomar outro estado

Aos mais art.^{os} disse q maõ sabia nada, e conhecia o pertend.^{te} por bem opinado, e bem quisto nesta Cid.^e de Braga, e mui bem disposto, sem achaque algu, e q entendia moralm.^{te} q o supp.^{te} buscavaa Deos com bom coração Retirandosse do mundo e al(?) naõ disse e sendolhe este deu juram.^{to} o Retificou com o juram.^{to} q tomara e assignou dia ut supra

Fr. Gabriel do Rozario | Antunes

No mesmo dia fui a Caza do R.^{do} P.^e o L.^{do} Pascoal da Silva, Capellaõ da sé de Braga e m.^{or} na Rua dos bescainhos, a quem dei o juram.^{to} dos S.^{os} Evang.^{os} e prometeo dizer verd.^e, aos Custumes disse nada e disse ser de idade de sincoenta e oyto annos pouco mais ou menos e perguntado pello pr.^o Art.^o disse q conhecia o pertendente, e seus pais e avos da parte Materna, e q sabia m.^{to} bem q os pais do supp.^{te} heraõ Limpos de sangue e seus avos da p.^{te} Materna heraõ da freigezia de Saõ Joaõ da Balança, todos mt Limpos de sange, sem nunca serem castigados pello s.^{to} officio,

Aos mais artigos disse q os pais do pertendente chamavaõ P.^o Fr. sua Molher ignes glz. desta freigezia da sé de Braga moradores a saõ Miguel, o Anjo, e q hera seu f.^o legitimo e ao mais naõ sabia nada mais, q ter o pertendente boa fama, e ser bem quisto de todos

Assignou comigo dia ut supra

Fr. Gabriel do Rozario o P.^e Paschoal da Silva

Logo apareceo Mariana Ma.z a quem dei o juram.^{to} dos S.^{tos} Evang.^{os} prometeo dizer verd.^e e disse ser de id.^e de sincoenta e seis annos pouco mais ou menos, aos Custumes disse nada, e preguntada oello pr.^o Art.^o disse q conhecia m.^{to} bem ao pertendente M.^{el} de Souza, a seus pais, serem Moradores nesta Cid.^e de Braga da freig. Da sé e q moravaõ nesta Rua do Anjo SaMiguel, e conhecia aos vos do pertendente da p.^{te} de seu pai, q chamavaõ afonço Fr Lois & sua avó M.^a de Souza todos moradores da freig. De Pedrozo, e q sabia q assim os pães como avos da p.^{te} de seu Pai, heraõ tidos e avidos por gente bem limpa sem macha agua, nem de judeus, nem mouros, nem mulatos, nem em toda esta geração ouvera numa masula

Disse q o pertendente hera filho Legitimo de P.^o Fr. e sua Molher Iignes glz. todos criados nesta Rua dos Bescainhos do Anjo de Saõ Miguel, (?) nem ouvira dizer q em toda a sua geração ouvera Castigo do s.^{to} officio.

Aos mais Art.^{os} disse q naõ sabia nada, q sô hua molher o demandava por sua honra, mas q esta hera já morta e ficara o pertendete desobrigado, e naõ avia outra fama e sabia q hera o

supp.^{te} bem quisto sem ter em fermidade algua, como mostrava(?)³³⁷, e q entendia q se retirava do mundo buscando a Deus, sem aver outra Cauza q o obrigasse e al(?) não disse e assignou comigo a seu Rogo, M.^{el} Correa, por não saber escrever

dia ut supra

Fr. Gabriel do Rozario

Assignou por ella seu Rogo Manuel Curea

A qual inquirição eu frei Gabriel do Rozario secretario do nosso RM.^o Conventual deste Mostr.^o de São Martinho de Tibaes Tirei fiel.^{te} como ordenaõ nossas Leis e Como o fizemos com toda a fidelidade o juro in Verbo Sacerdotis oje trinta de Março de 1676

Fr. Gabriel do Rozario secretario

Examinauimus Inquisitionem hare Manuelis de Souza quem ad receptionem Habitus admittimus, sangue ut exacta vidicamus, & approbamus, Cati in hoi Monasterio Tibanensi 28 de Abril de 1676

O D^{tor} Cypriano de Mendoça geral de saõ Bento ...?

Fr. Joannes osorio ...?

Frey Vicente dos Sanctos D. Abb.^e de Pombeiro

??

Documento 2.

Excerto referente à vida e obra do monge Frei Cipriano da Cruz. Ascensão, Frei Marceliano da - *Chronica do antigo, real e palatino Mosteiro de S. Martinho de Tibães desde a sua 1a fundação até ao presente com hum catalogo dos Abbades perpetuos, Comendatarios e Abbades Geraes, 1745. Arquivo do Mosteiro de Singeverga, fls. 631-631 v. (Leitura: Ana Alcoforado).*

“Como não he rezão q? os sogeitos memoraveis se sepultem no esquecim.^{to} darei Conta de hum q? faleceo neste Mostr.^o de Tibaes no triênio do R.^{mo} chama Frei Cipriano da Cruz. Nasceo elle na Cid.^e de Braga aos ... de ... de 16... Seos pais se chamavão...

A fortuna lhe negou o dotte de bens mas a natureza os dotou de pied.^e e honra. Criarão o Seo f.^o [a q.^m no Bap.^{do} se pos o nome de Manoel, e teve Souza por sobrenome] Com aquela educação q? cabia na Sua esferra mandando-lhe ensinar a ler escrever e contar; e a seo tempo o destinarão p.^a aprender officio em q? podesse ganhar Sua vida Foi o de imaginario o

³³⁷ Folha furada

escolhido, a q? se applicou de modo q? se chegou adestinguir nelle, porem enfadado do trafico do mundo Solicitou nosso S.^{to} habito não so pelo Lucro da Salvação, Como tambem p.^a servir a Religião Com o Seo officio.

Vendo o R.mo Fr. Cipriano de Mendonça, antão g.^{ab} q? o pretendente era consumado immaginario nas m.^{tas} obras q? assim o testemunhavão lhe deitou o habitto de Donato neste Mostr.^o de Tibaes em 3 de Mayo de 1676. Não so largou o mundo mas athe o nome, e p.^a mostrar q.^{to} estimava o estado p.^a q? D.^s o destinava tomou o nome de q.^m o aceitou p.^a sempre se lembrar da divida q? contrahira.

Entrou a servir a Religião Com o seo officio Em Coimbra fes as imagens q? tem a Igreja do Colegio e a Estatua da Sabiduria na entrada da Uniuersid^e em Tibaes fes as do Frontespicio da Igreja, e dentro o Dest.^o a Asumpção, S.^{ta} Ludgarda, S. Amaro, no altar mor S. Greg^o, S. Bernardo, na Sacrestia a Vesitação e N. P. S. B.^{to} S.^{ta} Escolastica q? estão na escada do meyo dos Claustros

P.^a outros Mostr.^{os} fes tambem imagens, [...] q?, na sua vida fes he a Sr.^a de pedra q? esta sobre a portaria de Tibaes. Levando em todas estas obras o Louvor, de insigne, e o milor de seo tempo.

Não so se especializou o irmão Fr. Cipriano em fazer imagens de vulto, mas sim na q? em si lavrou. Teve sempre hum raro procedim.^{to} e hua observancia das Leis da Religião, o tempo em q= não trabalhava, gastava Comumm.^{te} em ler livros devotos, e em fazer as suas devocoins. Tinha des alqueires de pão de seg.^{da} todos os annos q? por morte de hua sobr.^a lhe pertenciam, pedio ao Mostr.^o e Prelado lhe decem L.^{ca} p.^a as aplica, obtecea e as applicou a Sacrestia do Mostr.^o de Tibaes p.^a se Comprarem cheiros p.^a o toribolo q? não fosse incenso, e se restace algua cousa cada anno se Comprace de ramos p.^a os altares colaterais. De algum dr.^o q? tinha de seo uso pedio tambem L.^{ca} p.^a q? se gastasse na Sacrestia no q? lhe fosse preciso.

Assim se despio o irmão Fr. Cipriano p.^a vestir sua alma de dons de graça, q? acrescentou Com um raro sofrim.^{to} q? teve Com hua chaga no rosto, e hua profunda rezignação Com esta e todos os sacram.^{tos} acabo a vida em 11 de Fevr.^o de 1716 neste Mostr.^o de Tibaes em Cujo Claustro esta sepultado, sendo q? os effeitos do seo officio lhe levantão tantas estatuas no templo da fama q.^{tas} são as figuras q? fes.”

Documento 3.**14 de janeiro, 1646****Registo de batismo de Frei Cipriano da Cruz (Manuel de Sousa). ABD-UM, Registos Paroquiais- Braga, Sé, n.º 313, fl.25 v.**

“Aos 14 de janeiro deste anno de 1646. Baptizei a Manoel filho de p.º fez e de sua mulher Iignes glz. desta feg.^a e foraõ padrinhos Ignacio fr.^{co} e Maria de Araújo soltr.^a e por verdade me assinei o vig.^{ro} da see Jacome Ferreira”.

Documento 4.**3 de maio, 1676****Registo, no Livro do Noviciado da Congregação beneditina, referente à entrada de Frei Cipriano da Cruz na Ordem de São Bento. A.D.B. – U.M., Fundo Monástico-Conventual. C.S.B., Livro do Noviciado II (1630-1732), n.º 25, fl. 69 v.**

“O irmão Frei Cypriano da Crux, q dantes se chamava Manuel de Souza, natural da Cidade de Braga, tomou o Habito de Nosso P.^e S. Bento animo preservandi neste Most.^{ro} de S. Mart.^o de Tibaez aos trez de Maio, às Duas horas e hu quarto da tarde, do anno de mil seisc.^{tos} e setenta e seis. Não troixe certidão da sua idade, nem nosso R.^{mo} P.^e G.^{al} o D.^{tor} Frei Jeronimo de Santiago reparou em lhe dar a profissão sem ella, porq tinha idade de sobejo.

Eu: P.^{or} fr. Jm.^o de Santiago Geral

Frei Raphael de Sam Luiz Mes.”

Documento 5.**Excerto referente às obras na sacristia da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães, durante o generalato de Fr. João Osório. Ascensão, Frei Marceliano da - *Chronica do antigo, real e palatino Mosteiro de S. Martinho de Tibães desde a sua 1a fundação até ao presente com hum catalogo dos Abades perpetuos, Comendatarios e Abades Geraes, 1745. Arquivo do Mosteiro de Singeverga, fl. 475.***

“O governo da Provincia do Brasil foi com m^{to} acerto elegendo irmãos os observantes a q? as definicoins p.^a o bom regímen dos Mostr.^{os} tanto no espiritual como no temporal o dispocece o Provincial q? acabada athe q? no Cap.^{to} g.^{al} futura se desse a providencia necessaria.

No seo Mostr.^{ro} de Tibaes fes mt.^{tas} obras. Ainda elle não tinha a sacristia da planta pela q? suposto não he m.^{to} g.^{de} esta com todo o primor da arte tem 3 frestas g.^{des} p.^a luz, a abobeda he de pedra toda, e apainelada [sic.]; por nela quatro estatuas, demais de 9 palmos figuras de 4 reis q? vestirão nossa cogulla, pos lhe mais 8 estatuas das virtudes tambem de mais de 9 palmos de alto, e na pardieira da porta por onde se entra E em estra inscipsão

Hic operum finis, magnorum metaque Perum

Ozorii: magno fabrica digna vivo”

Documento 6.

26 de julho, 1684

Escritura e contrato de obrigação dos mestres Domingos Nunes e António Gomes, para a realização da obra do retábulo-mor da igreja do Colégio de São Bento de Coimbra, obra na qual Frei Cipriano da Cruz na concretização das imagens do mesmo. A.D.P., Cartório Notarial do Porto- Notas para escrituras diversas: PT/ADPRT/NOT/CNPRT08/001/0082, fls. 139 v.-142.

“Escritura de obriguçam e Contrato que fizeram os mestres Domingos Nunes e seu Companheiro Antonio gomes m.^{res} nesta cidade Com o doutor frei António Sanhudo Abb.^e do Colegyo de Sam Bento de Coimbra.

Saibam quantos este Publico Instromento de Obrigução e Contrato que fizeram As partes Aquy Nomeadas e assinadas tudo Ao diente declarado ou Como em direjto mais lugar aja e dizer se possa virem que no Anno do nasimento de nosso Senhor Jhus cristo deste presente anno de mil e seis sentos e oytenta e Coatro Annos Aos vinte e seis dias do mês de Julho do dito Anno neste m.^{to} Nobre e sempre Leal Cidade do Porto na Rua cham della Cazas da morada do L.^{do} João de Araujo terras Aonde heu tabelião Ao diente nomeado vim pessoalmente a Requerimento das partes aquy nomeadas e assinadas outorguantes e asejtantes contraentes A saber estava presente de huma parte o m.^{to} Reverendo doutor fr. Joam Sanhudo Ab.^e do Colégio de Sam Bento da Cidade de Coimbra e da outra parte estando tamdo também presenttes Dominguos Nunes e seu Companheiro Antonio gomes mestres emaginario moradores nesta Cidade os Coais sam pessoas que heu T.^{am} Conheso pellos mesmos porque se noemão e Loguo pello dito R.^{do} doutor frej Jeronimo Sanhudo abb.^e foy dito na presença de mim T.^{am} e das test.^{as} Aodiante escritas e assinadas que os sobreditos mestres dominguos Nunes e com seu Companheiro António guomes pera efeito de lhes fazerem o Retabolo da Capella mayor do mesmo colégio de Sam bento da Cidade de Coimbra na forma Seguinte e Com as condisois aBaixo declaradas – Primeiramente hade ser feito na forma das traças que eles mestres Riscarão que vay asinado por eles e Pello P.^e Dom Abb.^e sem se desviarem de tal planta salvo pera a mayor perfeição da oBra com pareser e a Contento do dito P.^e Dom Abb.^e ou do mestre que entenda A mesma Arte a quoyal farão com a mayor que for possível Bem Resalvada pera que avulte aonde for nesesario e talha alta as farão de Cousueiras, os emcostos ou espaldares dos Santos serão feitos em forma que se posão aBrir pera dentro em dobradisas pera Recolhimento das Imagens nas Andoenças e no nicho de Sam Bento sera o espaldar ou archo e aBrira na mesma forma em duas Almofadas pera dentro nos pedestais das coatro Colunas pequenas se farão coatro nichos pera Recolhimento de Relíquias com portas Levadisas de Boa talha o trono se fara na forma que vaj Riscado na mesma planta com toda a

perfeição possível que avulte Bem no Coal se faram os tres Serafins que acompanham por cada Banda o trono que vem a ser seis mais Se Serafins que bem de Louvar a Senhora que fica no Arco como melhor parecer, o Resplendor em que se meta o trono terá no nasimento de cada Rajo pella parte de dentro hum Serafim e diante na do Arco da tribuna a parra q. tem Riscada na planta que ficara no lugar da folhage e onde esta Riscada a parra se fara huma muldura aRoguante semelhante A que se fes no Retabollo da Graça da Cidade do Porto o interior e Ilhargas e tecto da tribuna será tudo Repartido em pajneis de boa talha e nada liso como tambem tudo o que ficar a vista do espaldar do trono, no meyo do arco do Retabollo se fara hua targe a coal sustentarão dous Anjos e no meyo della se Abriram as Armas de Sam Bento, nas duas portas dos Sacrarios se farão Alguma tençam do Sacramento que melhor parecer de Releva A Contento do R.^{do} P.^e Dom ABB.^e pera toda esta obra fiquão obriguados os ditos mestres a por por sua Conta toda a Colla preguaria e ferros chumbados que forem nesarios pera pera segurança do dito Retabollo como tambem a ferage de que nesitarem As madeyras ficando tambem obriguados a principiarem a dita obra passado dia de Nossa de agosto q. são quinze do dito mês E assistir continuamente hum deles mestres com ojto officiais capazes pera A dita obra e a darão aCabada athe Julho seguinte de mil e seis sentos e oytenta e sinco e não a dando no dito tempo lhe descontará o P.^e Dom ABB.^e a Contia Abaixo declarada sincoenta mil res e o dito P.^e Dom ABB.^e se obrigou com seu Colegio a dar aos ditos mestres pella oBra feita na maneyra Referyda a Contia de Coatro sentos e sincoenta mil Como tambem a darlhe todas as Madeiras nesarias pera A dita oBra posta dentro do dito seo Colegio e outrosimcaza em que durmão e se acomodem com seus ofeciais mais lhe daram emxargoes e mantas para suas camas e hum colchão pera eles metres Levando eles a Roupa branca nesaria que lhes parecer e outrossim se obriga A darlhe Azeito nos Candieiros pera de noite se Alumiaem e se lhe fará o comer na Cozinha do mesmo Colegio e lhe cozerão o pão que eles derem mais declararão pera bem de huns e outros que assim Asignarão dos nichos como tambem os oyto Anjos do trono do trono em que esta a Senhora corre por Conta do Irmão frej Supriano q. hade Assistir a fazer As Imagens, E que outro sim corre por conta deles Mestres A vanqueta do Altar de talha em que se pom os castisais obriguandosse ells Mestres Ambos juntamente a hum por outro A darem a oBra acabada na forma da traça e Condisois Asima declaradas porque cada hum deles Remove sobre sim a obrigaçãõ pera o que obrigarão suas pessoas e bens moveis e de Rais havidos e por Aver e que Avendo algumas duvjdas serão demandados perante o Conservador da Universidade ou de coalquer Justisas della e poderá o padre Dom Abade ou seu Convento pegar por colaquer dos mestres que lhe parecer deixando hum e preguando pello outro e coando eles mestres ou Algum deles partão desta Cidade com os ofesiaes no tempo referido Asima se lhe dará sem mil res. e o mais dinhejro se lhe hira dando pellos feitos assim como forem vencendo e estiver merecido e nesta forma e maneja derão eles partes de parte A parte tinham feyto esta escritura uniformemente q. em direjto Aja Lugar e mais balido Seja e não querião eles mestres serem ouvydos em Juizo nem fora delle sem preimeyro darem Comprimento e satisfação o que aquy fiquão obriguados a depositar toda A dita Contia na mão e poder do dito R.^{do} doutor e ABB.^{de} frei Jeronimo Sanhudo ou de seus Religiozos e Convento do Colegio de Sam Bento da Cidade

de Coimbra ou de quem sua hordem tenha pera se saber sem pera poder fazer o dito deposito lhes poderem pedir fiança nem Abonação Alguma esta Clauzulla depozitaria pus Aquj não heis oficio de mim taballião mas a Requerimento deles mestres por dizerem sabião m.^{to} Bem seu efeito e sustância que tem força e vigor na forma da Lei novissima dos depósitos e se desaforavão diguo que terá força e vigor na foma de Lej novissima e dos depoositos com mais A dous tostois por dia de pena convencional pera despeza da pessoa ou pessoas que Andarem em Algumas Deligencias q. se movão deste Contrato que tudo eles mestres querião pagar de sua Caza e fazendo pera o que disseram que obriguavão suas pessoas e seus bens Assim moveis como de Rais Avydos e por Aver dir.^{to} e Ausois delles todos em geral e cada hum em especial e cada hum hipoteca e por especial os seus bens e terço dalmas de cada hum delles metres de suas mulheres ou de seus herdejros e de como tudo Asj o disseram quizerão outorgarão Asejtarão de parte a parte Requererão a mim Tabellião que este Instrom.^{to} nesta nota fizesse q. Asinarão com As test.^{as} depois de tudo por mim Tabellião lhe ser lido e declarado do theor do coal outorgarão os treslados nesarios em publico de hum theor o que tudo heu Tabeliam como pessoa publica e Autentiqua estipulante Asejtante e estipuley e Aseytey delles outorguanes em favor das pessoas A que toqua e toquar pode não prezenttes quanto em direjto se requer devo e posso Por Rezão de meu oficio sendo Ao tudo testemunhas presentes Manoel diguo sento Ao tudo testemunhas Presenttes Jose guomes Salazar escrevente morador na Rua das Crus da Ssee desta Cidade e o Padre Manoel Lopes desta mesma Cidade em que todos se Asinarão Aquy. Christovão de olivr.^a TaBalião de notas e escrevy.

O P.^e Manoel Lopes

Joseph gomes Salazar

Domingos Nunes

Antonio gomes

O D.^{or} Fr. Jerom.^o Sanhudo – D. Abb.^e do Cab.^o da S. do Porto”.

Documento 7.

24 de junho, 1690

Contrato de obrigação e fiança de Manuel Ferreira, pela pintura do retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de São Bento de Coimbra (excerto). A.U.C. Cartório Notarial de Coimbra-Livro de Notas, n.º 5: V-1E-9-6-16, fls. 65-67.

“Contrato de obrigação e fiança q da M.^{el} fr.^a Pintor da cid.^e do Porto ao Retabolo da Capella major do Collegio de S. B.^{to} extra curso desta cid.^e.

(...) e logo ahi em minha presença e das test.^{as} deste p.^{ca} instrom.^{to} ao Diante nomeadas e no fim desta notta asinadas por elle d.^o R.^{do} P.^e Abb.^e foi d.^o q? elle estava comtratado com elle

d.^o Mel fr.^a p.^a ef.^{to} delle Dourar o Retabollo da capella mor do d.^o Coll.^o pella manr.^a seg.^{te} q sera todo o Retabollo Dourado athhe a banquetta do altar de ouro Bornido o melhor q puder ser e bem lizo f.^{to} a contento dos Religiozos e Dourado aDomde o P.^e D. Abb.^e quizer e mandar por ouro, serão todas as azas dos serafins e todos os passaros q tem o retabolo estofados de varias cores na melhor forma q? puder ser e os Rostos dos sarafins e todos os meninos q estão no Retabolo e clunas serão emcarnados a polim.^{to} a saber o Christo resucitado sera a capa estofada de vermelho e o mais emcarnado, os dous Anyos q? estão ao pe do Christo serão estofados com as cores que melhor parecer com mãos e rostos emcarnados. os dous Anyos q estão coroando a Sr.^a serão emcarnados na mesma forma e os sendais delles estofados. a sr.^a es Digo a sr.^a sera estofada toda, o manto de azul com suas bordaDuras levantadas e Renda pellas bordas a tuniqua de Branco com seus Ramos da china no estofo. Os serafins q estão de Baixo dos pes da sr.^a serão emcarnados na mesma forma com as azas estofadas como os outros Anyos. como tãobem a lua mundo e serpente serão estofados com as cores q pedirem. os Dous Anyos q estão alumando a senhora serão tãobem estofados na forma dos de sima. os quatro Doutores da sr.^a serão tãem bem todos estofados com báculos e mitras a saber S. Bernardo de Branco com lavor q arremede tella ou outra couza semelhante e os tres de Preto com os mesmos Ramos e lavores e os q tem capas serão estofadas de Diverssas cores q comrespondão hua a outra com suas bordaduras levantadas conforme pedir a grandeza da capa. e todos estes estofados serão assombrados p.^a q Realce mais o estofo. os pedestais de Pedra q sustentaõ esta obra terão suas facias de ouro na largura q for mais conveniente asombrados de preto ou de outra cor q ao d.^o mestre parecer. estas facias de ouro serão pellas molduras e quinas dos Pedestais e nos quantos ou almofadas terão seus Ramos de ouro e este ouro sera asentado sobre mordente. esta obra comessara elle d.^o Mel fr.^a athé quinze de Julho deste prez.^{te} anno e a dará perfeita e acabada athe quinze de fevr.^o do anno futuro de seis centos e nov.^{ta} e hum assistindo sempre pessolm.^{te} a d.^a obra e não a fiando de outra pessoa algua e q.^{do} a não se acabada no d.^o tempo perdera cem mil Reis do comtrato f.^{to} com elle D.^o Rd.^o P.^e D. Abb.^e e p.^a esta obra se por pref.^{ta} e acabada de na forma sobred.^{ta} sera a elle d.^o Rd.^o P.^e D. Abb.^e a dar todo o outro necessr.^o e as pedras q forem necesr.^{as} p.^a se porem nas Imagens estofadas e o dito Mestre Mel fr.^a sera obrigado a dar todos os mais emgredientes necessr.^{os} p.^a a obra assim p.^a o aparelho como p.^a o estofo e a polla preft.^a e acabada na forma sobred.^a p.^a q. o P.^e D. Abb.^e lhe dará quatrocentos e sin digo quatrocentos e Des mil reis em Dinr.^o Duz.^{tos} e sincoenta no Discurso da obra e o mais no fim della e lhe fara as estas necessr.^{as} p.^a a obra e lhe dará caza e camas p.^a os off.^{es} e o q eles comprarem p.^a seu sustento lhe mandara cozinhar na cozinha do d.^o coll.^o e logo por ahi estar prez.^{te} o d.^o Mel fr.^a por elle foi d.^o q elle aseitava a obra na forma q asima fica d.^o e no dito presso de quatro centos e des mil Reis e a dalla acabada athe o tempo q asima fica d.^o p.^a o q disse q p.^a o acabam.^{to} da d.^a obra e satisfassão della obrigava sua pessoa e todos seus bens...”.

Documento 8.**20 de agosto, 1692**

Contrato de obrigação e fiança de Pascoal de Sousa, pela pintura e douramento da capela de Nossa Senhora da Piedade e restantes imagens, da autoria de Frei Cipriano da Cruz, das capelas laterais da igreja do Colégio de São Bento de Coimbra (excerto). A.U.C., Cartório Notarial de Coimbra- Livro de Notas n.º 11: V-1E-9-6-22, [numeração das páginas ilegível].

“Comtrato de obriguacão e fianca q deu Paschoal de Souza Pintor da cid.^e do Porto a obra da Cappella da Pie.^{de} cita na Igr.^a de Saõ B.^{to}.

(...) por elle dito Paschoal de Souza foi dito q elle estava contratado com o sobredito Rd.^o P.^e fr. Cipriano da crus p.^a ef.^{to} de Dourar a cappella da Piedade cita na Igr.^a do dito Mostr.^o na forma da cappella major da dita Igr.^a do ouro subido e corado e lizo e mais sinco figuras de nove palmos cada huma a saber São Miguel as cores q Pedir a arte com suas bordaduras pellas Roupas e são gregorio Magno com bordaduras na capa as outras tres figuras de preto na forma das do altar mor estofadas tudo aquilo q se vir das Ilharguas e no Retabolo estofada a toalha q há de hir na cruz (...)

e declarou elle dito Rd.^o P.^e frej Cipriano da Crus q elle se obrigava a lhe dar duas camas como tambem a lhe mandar fazer de comer pello cosin.^{ro} da casa e q tãobem seria elle dito Paschoal de Souza obrigado a Dourar o caixão por dentro donde esta o fett.^o dia de q^{ta} fr.^a major q tudo entra na d.^a q.^{ta} de Duz^{tos} e sessenta mil Reis (...).”

Documento 9.**29 de dezembro, 1692**

Contrato de obrigação e fiança de Pascoal de Sousa, pela obra de pintura da capela lateral, dedicada a São Miguel, da igreja do Colégio de São Bento de Coimbra, a qual deveria ser feita à semelhança da capela dedicada a Nossa Senhora da Piedade (excerto). A.U.C., Cartório Notarial de Coimbra- Livro de Notas n.º 12: V-1E-9-6-23, fls. 36 v. – 38.

“Comtrato de obriguacão e fianca q fes Paschoal de Souza e m^{or} na cid.^e do Porto a obra da cappella de São Miguel cita em São B.^{to}

(...) e logo ahi em minha Presença e das test^{as} deste p.^o instrum.^{to} ao Diante nomeadas e no fim desta notta assinadas q? elle avia contratado com o M.^{to} Rd.^o P.^e frej Feliciano de Crus Relegioso do do coll.^o de São B.^{to} Por comissao do Rd.^o P.^e D. Abb.^e do dito coll.^o p.^a (...) ef.^{to} de lhe dourar o Retabolo de São Miguel cito no Dito coll.^o e o Pintar tudo na forma do outro Retabolo da Pied,^e dourado do ouro sobido excepto as pedras e tetto porq.^{to} estas sao Por sua comta, delle d.^o Rd.o P.e D. Abb.e pello qual se comtratarão em presso loguo serto e sabido de Duz.^{tos} e v.^{te} e tres mil Reis forros p.^a elle e serão obriguados elle dito Rd.^o P.^e D. Abb.^e q lhe mandarião fazer de comer como taõbem Duas camas e logo ao faser deste Recebeo cento e sincoenta mil Reis em boas moedas de ouro e prata das Cor.^{tes} neste Rejno diz.^{do} e Comfesando

q em o Din.^{ro} q auia Comtado estaua a dita q.^{ta} de Cento e sincoenta mil Reis com quais Compraria o ouro p.^a o dito Retabolo e o Restante dos ditos Duz.^{tos} e v.^{te} e tres mil Reis Receberia e lhe entregarião no Cabo da dita obra o qual Retabolo comessara depois da paschoa q há de uir de seis centos e nou^{ta} e tres.”

Documento 10.

1758

Notícia da igreja do Colégio de São Bento de Coimbra, 1758. B.N., Fundo Geral 4414, fls. 188-190. In Smith, Robert C. - Frei Cipriano da Cruz, Escultor de Tibães. Elementos para o estudo do Barroco em Portugal. Porto: Livraria Civilização, 1968.

“Pelos anos de 1551 o fundou o P.e Fr. Diogo de Murse Religiozo de S. Jeronimo, e Reytor da Universidade depois de alcançar do summo Pontifice Paulo terceiro hua bulla no anno de 1549, para extingui o mostr.o de Refoyos de Basto da Ordem de S. Bento, do qual era Commendatario, ou administrado perpetuo, e fundar com as suas rendas dous Collegios hum da Ordem de S. Jeronimo e outro da de S. Bento em Coimbra.

Edificou-se só com dous pequenos e mal traçados dormitórios, cada hum de dois andares, hum com janelas para o Nascente e outro com ella para o Norte, debaixo dehum delles huma mui piquena Igreja. Pello Tempo adiante edificou-se outro dormitório da mesma forma, e grandeza, que os primeiros, com janelas, para o meyo dia, e hua nova e promoroza Igreja, que he hoje contada entre as melhores de Coimbra, ainda que imperfeita pois lhe faltão as torres e frontespicio correspondente.

Tem hua boa Capella mor com hua grande tribuna na qual esta o Patriarcha S. Bento que he Orago, e por sima hua Imagem de Nossa Senhora da Conceição, e dos lados em nixos compresondentes aos de Sam B.to e da Senhora estão os quatro Doutores da Virgem. He toda de abobeda de pedra, na qual se vem varias Imagens esculpidas com rara delicadeza.

Descendo da Capella mor tem da parte direita um altar collatral de Nossa S.ra do Rozario, e abaixo hua Capella de S. Gregorio Magno e outra de Santa Gertrudes Magna, e a ultima de Nossa Senhora da Piedade. Da parte esquerda he o altar collatral, de Santa Escolastica, e a primeira Capella de S. Mauro, a segunda de Santa Francisca Romana, e a terceira, e ultima do Archanjo S. Miguel: e todas estas Imagens são primorozissimas feitas por hum leigo da Religião...”.

Documento 11.**18 de fevereiro, 1823**

Inventário de todos os bens do Colégio, elaborados em execução duma portaria do ministério dos negócios da justiça e eclesiásticos, e segundo instruções de 15 de janeiro de 1823, sendo juiz nos autos o Provedor da comarca de Coimbra, José Bernardo Henrique de Faria, e escrivão Isidoro José da Costa. A.U.C., Col. S. Bento, cx. 1, doc. 7, fl. 4 v. - 5.

"No Altar Mór há seis Imagens a saber huma de Nossa Senhora da Coneição outra de São Bento, outra de São Bernardo, outra de São Ruberto, outra de Santo Ildefonso, e outra de Santo Anselmo. A capella Mór, e todo o Presbiterio he esteirada; há da parte da Ipostolla huma Mêza sem ornato, e que serve de credencia, e da parte do Evangelho a Cadeira Pontefical.

Há quatro Imagens no Altar Colatral da parte do Evangelho, huma de Nossa Senhora do Rozario, outra de São Joaõ Baptista, outra de São Bernardo; e outra de São Joaõ Evangelista.

No Altar Colatral do lado da Ipostolla há tres Imagens huma de Santa Escolatica, outra de Santa Siboriica digo Sinorina, e outra de Santa Cunegundes.

Nos Retabulos destes dois Altares há dois quadros ou Paineis de lona representando hum Nossa Senhora da Graça e o outro hum paço da vida de São Bento.

No primeiro Altar do Corpo da Igreja, e da parte da Ipostolla, onde está o Santissimo Sacramento, há huma Imagem de Nossa Senhora da Piedade. No segundo Altar do ditto lado a Imagem de Santa Francisca. E no terceiro do referido lado huma Imagem do Arcanjo São Miguel.

No primeiro Altar da parte de Evangelho há a Imagem de São Gregorio Magno. No Segundo huma de Santa Getrudes. E no terceiro outra Imagem de Santo Amaro. Há além destes mais sinco Imagens huma do Senhor Ressuscitado para o tempo da Ressurreiçaõ, e quatro doutores da Igreja de páo pratiado para ornatto da banquetta nos dias mais festivos."

Documento 12.**29 de maio, 1834.****Autos de Inventario a que se procedeu nas Alfaias e mais objectos sagrados do Collegio de Sao Bento desta Cid.e. (1834). A.U.C., Col. S. Bento, cx 7, fls.1-3.**

"Auto de Inventario feito nas Alfaias e objectos sagrados da Igreja de Saõ Bento desta

Cidade

(...)

Capella mór de S. Bento

Hum retablo grande todo dourado com hum Camarim por sima, e no meu com seu

Throno Dourado que tem quatro degrãos, e em sima a Imagem de Nosso Senhor

Ressuscitado com hua Cruz na mão, abaixo tem Nossa Senhora da Conceição, e por

baixo mais, Saõ Bento exculpido em vulto, e dos lados os quatro Doutores da Igreja

exculpido em páo

Hum Altar de páo com sua pedra d'Ara

Altar Lateral do Evangelho

Hum retablo de páo dourado, e em sima tem hum painel pintado em lona do retrato de

Nossa Senhora da Conceição digo Senhora Saõ Jozé, e Menino pintado em lona

No meio tem Nossa Senhora da Graça com hum manto de setim vermelho com ouro.

Dos lados tem Saõ Bernardo e São João Evengelista exculpidos em páo

Hum Altar de páo com sua pedra d'Ara

Altar lateral da I pistola

Hum retablo de páo dourado, e no simo tem hum painel de lona com a image de Santa

Escolastica e Saõ Bento

No meio tem Santa Escolastica exculpida em páo com resplendor de metal branco

Dos lados tem duas Santas da mesma Ordem, e com os mesmos resplendores

Hum Altar de páo com sua pedra d'Ara

Altar de Santo Amaro

Hum retablo de páo dourado, e no meio tem hum Santo Grande exculpido em páo

Saõ Joaõ exculpido em pedra

Saõ Sebastiaõ exculpido em páo

hum altar de páo com sua pedra d'Ara

Altar de Saõ Miguel

Hum retablo de páo dourado, e no meio Saõ Miguel com o Diabo aos pés exculpido em páo

Santa Francisca Romana exculpida em páo

Saõ Jozé exculpido em páo (está n'outro altar)

Altar de Saõ Gregorio

Hum retablo de páo dourado e no meio delle Saõ Gregorio exculpido em páo

Saõ Jozé exculpido em páo

Santo Antonio exculpido em páo

Hum Altar com sua pedra d'Ara

Altar de Santa Gertrudes

Hum altar de páo dourado digo hum retablo de páo dourado, e no meio tem Santa

Gertrudes exculpida em páo

Altar da Senhora da Piedade

Hum retablo de páo todo dourado, e no meio tem Nossa Senhora da Piedade com seu

amado filho nos braços exculpido em páo

tem da parte esquerda e direita hum painel pintado em lona

(...)

Capella da Senhora do Rozario

Hum retablo de páo pintado e dourado,e no vaó tem hum Imagem piquena de Nossa

Senhora do Rozario exculpida em páo com o Menino ao Collo.”

Documento 13.

14 de julho, 1834

Termo de entrega dos objetos referidos no Inventário das Alfaias e objetos sagrados do Colégio de São Bento (1834). A.U.C., Col. S. Bento, cx. 7, fl.10 v.

“Aos quatorze de Julho de mil oito centos trinta e quatro anos nesta Cid.e de Coimbra e Paço Episcopal desta aonde rezide o Doutor Antonio Bernardo da Fonceca Moniz Vigario capitular e Governador deste Bispado ahi por diversas vezes lhe fis entrega de todos os paramentos, e mais objectos constantes deste Inventario a excepção dos dezeceis relicarios de reliquias digo a excepção de varias Reliquias que ficáraõ nas paredes da Capella da Senhora do Rozario, e da Essa, e Trono que ficou na Igreja; e assignou heu Antonio Miguel da Paixão o escrevi.

Antonio Bernardo Fon.ca Moniz”

Documento 14.

29 de novembro, 1699

Excerto da escritura do contrato de obrigação e fiança, relativo ao douramento do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santo Tirso, por Pascoal Sousa, mestre dourador. A.D.P., Cartório Notarial de Santo Tirso- 3.º ofício: PT/ADPRT/NOT/CNSTS03/001/0974, fls.50-52 v.

“(…) E logo pello m.^{to} R.^{do} P.^e Dom Ab.^e Prior e mais P.^{es} foi ditto que eles estão Comtratados e Comsertados com o dito Pascol digo com o dito Paschoal de Souza p.^a efeito de lhe dourar o Retabolo da Capella major do dito mostr.^o de S.^{to} thirço na forma Seg.^{te} a saber Dourado todo o dito Retabolo estão a saber o Christo Rusesitado encarnado e estofado a Capa dourado o Resplando de hua e outra p.^{te} Sam Bento e S.^{ta} Escolastica estofados e o pajnel do neijo e nossa S.^{ra} dasunção tambem estofados na melhor forma que puder ser todos os anjos e meninos que pello dito Retabolo estiverem emcarnados com as azas estofadas como tambem todos os passaros que na dita obra estiverem emcarnados com as azas estofadas como tambem todos os passaros que na dita obra estiverem todos estofados e a banqueta do altar dourada e o frontal de madr.^a entalhada da mesma sorte sera tudo dourado e tudo o mais que

puder ser sera dourado na melhor forma que ser puder e a varandelar (?) do dito Retabolo donde há de estar a Senh.^{ra} serão pratiadas e os ferros pintados e oliados de vermelho Como tambem os ferros das Cortinas do dito Retabolo e isto em preso e quantia de tresentos e sincoenta mil Reis Libres de todas as custas de ouro e prata e tudo o mais será por Conta delle dito dourador os quais tresentos e sincoenta mil rs. Lhe daram sem mais obrigação alguma som.^{te} Lhe darão lenha necessaria p.^a tudo o que lhe for necessario emCoanto fizer a dita obra e lhe darão hua Cama pera elle dito Dourador e Cazas p.^a elle e seus officiaes Comesara elle dito Dourador a fazer a dita obra na segunda feira depois de Domingo da paschoella primeira que viher de mil e sete centos e della senão tirara com todos os officiaes emCoanto a não acabarem e em Cazo que falte a dita obra todo o damno ou perda que nisso cauzar sera tudo por Conta e Risco delle aquillos os mestres do tal officio disserem se perdeo os quais tresentos e sincoenta mil rs. Lhe darão elle dito m.^{to} R.^{do} P.^e Dom Abb.^e e mais Religiozos e pagarão em tres pagas a saber cem mil rs. O principio da obra ou antes de se a principiar p.^a se lhe aparelhar do que lhe for necessario e o mais se lhe dará no meyo da obra e no fim dela (...)

(...) e declarou elle dito m.^{to} R.^{do} P.^e D. Abb.^e Prior e mais Padres que o dito Dourador sera obrigado a dar a dita obra feita athe o fim do mês de outr.^o próximo que bem do dito anno de mil e setecentos (...)

Documento 15.

10 e 12 de dezembro, 1698

Escritura e contrato de obrigação, relativa ao forro do claustro anexado à igreja do mosteiro beneditino de Santo Tirso de Riba de Ave, pelo mestre Domingos Rois Álvares (excerto). A.D.P., Cartório Notarial de Santo Tirso- 2.^o ofício: PT/ADPRT/NOT/CNSTS02/001/0526, fls. 96 v. – 97 v.

“Escritura de Comtrato de obriggassam de obra que fes o m.^{to} R.^{do} p.^e Dom Abb.^e do mostr.^o de Samtto tirco e D.^{os} Rois Alveres morador na freg.^a de Samta Maria de Lamdim em 10 de 10^{bro} de 1698

(...) e logo por eles foi dito que estavam Comtratados elle m.^{to} R.^{do} P.^e Dom Abb.^e Com o dito Domingos Rois Alvares pera aver de forrar o Claustro pegado a igreja de todos os quatro Lamços Comforme hua planta que elle m.^{to} Rev.^{do} p.^e Dom Abb.^e tem em seu poder feita pello p.^e fr. Supriano que o dito mestre hade por todas as madeiras assim de forro Como de molduras e fasquiam.^{tos} pertemssentes ao dito forro e os ferros que forem necessários p.^a a dita obra sera por conta do dito m.^{to} Reverendo p.^e Dom Abb.^e e este forro se emtende e sera feito de Camiza e saia e sera mais emcorpado que o forro ordinaryo e elle ditto mestre perdara toda a madeira E pergaria que for nesessaria E fara toda a falta que mostrar a dita plantta (...)

Rots estofadas as Curzitas dos painejs e Coartellas nos frizos e frestas em toda a faiza do frizo pella qual não Consta mais da dita planta a quoyal obra há de dar feita por dia dos Santuos de mil e seis Cemtuos e noventa e nove bora e de Receber a Comtentuo delle m.^{to} Rev.^{do} P.^e Dom

Abb.^e pella qual lhe ham de dar Duzentuos e sinq.^{ta} mil Reis e não fazendo A obra athe o tal tempo perdera do ditto preço sinq.^{ta} mil Reis e do mais que quizerem Louvandos não sendo ella na forma da ditta plantta e os Duzentuos mil Reis que faltam para a dita Comtia lhe daram depois da obra feita”.

Documento 16.

3 de agosto, 1704

Contrato referente a obras de pedraria, entre o mosteiro de São Martinho de Tibães e o mestre pedreiro Manuel Nogueira, a realizar nas Casas de Braga. A.D.B. – U.M. Tabelaio do Couto de Tibães, 1.^a série, Livro n.º 26, fls. 128 v. – 129 v.

“Contrato de hũa obra de pedraria que fiserão os R.^{dos} padres do convento de Tibaens cô o Mestre pedreiro M.el Nugr.^a.

Em nome de Deos Amen. Sajbão quantos Este publico Instrom.^{to} de contrato E obrigação virem como em direjto melhor haja lugar virem como em direjto melhor haja lugar virem que no Anno do Nasim.^{to} de nosso Senhor Jesus X.^{pto} de mil E Settecentos e quatro Annos aos trez dias do mês de Agosto do ditto Anno Nestte Coutto de são Martinho de tibaens E no lugar do Ascento em as cazas da Quinta de Myre que he na freg.^a de Myre deste Coutto onde eu tabalião fuj vindo Ahy perante mim e tes.^{tas} ao diante nomeadas E assignadas apparecerão presentes de hũa parte o Rd.^{mo} padre frej pedro da Ascenssão Geral da Congregação do patriarca São Bento Nestte Rejno de Portugal E provincia do Brasil e dom Abb.^e deste Mostejro de Tibaens E da outra parte appareceo Manoel Nugr.^a Mestre de pedraria natural da freg.^a de São Salvador de Morejra da Maya pessoas que eu tabalião conheço; E logo pello ditto Rd.^{mo} padre Geral foj ditto Em minha presença E tes.^{tas} que Elle estava contratado cõ o ditto Mestre de pedraria Manoel Nuguejra pera Este lhe acabar de fazer o que falta na obra das cazas de Braga que são do ditto Mostejro na forma das plantas que o ditto Mestre pedreiro tem em seu poder e assignadas por si e pello padre Frej Cepriano da Cruz Em tal forma que fara hum mejo cunhal que deuide a obra que Estâ feita da que Estâ por fazer E farâ mais hũa calçada na forma que Estâ velha pondo a Em o nivel no mesmo lugar Em que Estâ a velha E cô a mesma pedraria da velha Sem mais lhe acrescentar outra pedraria E no fim da tal calçada farâ huns degraos toscos que cheguem athe o cano da Agoa E o vão que naquele lugar hade ficar Serâ entulhado por conta delle Rd.^{mo} padre Geral e seu mostr.^o E cõ o lanço do claustro que falta que sera feito na forma dos que Estão fejtos E cõ o mesmo contrato que nos outros claustros se fes pella qual obra se lhe darâ a Elle Mestre pedrijro toda a pedraria velha que na obra ouver Excepto o lageado da Lage grande, E mais se lhe darâ ao ditto mestre pedrejro toda a cal necessaria E o sajbro será por sua conta delle ditto Mestre E as paredes da ditta obra farâ Elle ditto Mestre m.^{to} desempenadas que não seja necessario Encascalas pera se Revocarem E sendo necessario Revocalas digo necessario Encascallas Serâ por conta delle mestre E as frestas das loges Serão por dentro de pedra de feisão E toda Esta obra asima declarada farâ Elle ditto Mestrre Em preço de ojtocentos mil Reis E darâ Elle ditto mestre a sobredita obra feita e acabada na forma

que fica ditto dentro de quinze meses que começam de decorrer neste mês de Agosto presente E acabarão no fim do mês de Novembro do Anno vindouro de sette centos e sinco E não dando a obra fejta no ditto termo perdera Elle ditto Mestre por cada dia de trabalho que mais passar húa pataca E fasendo a ditta obra antes do ditto termo se lhe pagara mais a Elle ditto Mestre doze vinteis por cada dia de trabalho alem dos ditos ojtocentos mil reis; E com Este contrato E obrigação deu Elle Rd.^{mo} padre Geral a sobredita obra ao ditto Mestre pedrejro Manoel Nuguejra pello qual Estando presente foj ditto Em minha presença e das tes.^{tas} ao diante que elle se obrigava a fazer a sobredita obra na forma que fica ditto com todas as clausulas E condições pennas e obrigações atras Expressas E declarados o que tudo se obrigou cumprir por sua pesoa E todos seus bens moveis e de Rais presentes e futuros E terço de sua alma que tudo obrigou Expreçam.^{te} a cumprir todo o sobredito E Elle Rd.^{mo} padre Geral obrigou sua pessoa e Rendas de seu Mostejro a pagar a Elle Mestre todo o sobredito preço e quantia E assim o disseram E outorgarão E asejtarão de parte a parte E de tudo mandarão fazer Este Instromento nesta Notta pera delle se darem os tresllados necessários E eu tabalião como pessoa publica tudo Estipulek e asejtej Em nome das pessoas a quem toca o pode tocar sendo presentes por tes.^{tas} domingos Gonçalves mano morador no lugar do Carvalho do Lobo E felis Soltejro familiar do Mostejro de Tibaens que todos aqui asignarão E Eu Joseph Serguejra da costa tabalião o Escrevj

Manoel Nugr.^a

Felis + Soltr.^o

D.^{os} Glz

O Doutor Fr. P.^o da Ascenssão Dom Abb.^e Geral de S. B.^{to}”.

Documento 17.

20 de julho, 1691

Recibo de pagamento, passado a Frei Cipriano da Cruz, pela realização da Imagem de Santa Catarina, para a Capela de São Miguel da Universidade de Coimbra. A.U.C. Capela de São Miguel, documentos avulsos: IV-1.^aE-2-2-10.

“Recido do padre fr. Cipriano da Cruz por conta do custo da Imagem de St.^a Catherina sette mil e duzentos reis.

Receui do Snr Martim pires Cardeira q serue dargente da Uniuersidade por conta della q se mandaram dar da meza da fazenda pello de huma Imagem de S. Catrina p.^a a Capella da mesma Uniuersidade de q^{to} lhe fis sete mil e duzentos Rs q com quatro mil e outocentos q me auião dado fazem soma de doze mil Rs por do dito Sn^f Argente Receui so menos os sete mil e duzentos de q me dou por pago oje Coimbra 20 de julho de 691

Frei Cypriano da Cruz”

Documento 18.**2 de junho, 1692****Registo do contrato de obrigação, referente a Luiz de Oliveira, dourador de Lisboa, que se encarregou de dourar o retábulo de Santa Catarina e estofar a respetiva imagem. A.U.C. Livro de Escrituras, T. XXIX, liv. n.º 1, fl.93.**

“Em nome de Deus. Amen. Saibam quantos este publico instrumento de contracto e obrigação, ou como em direito melhor dizer se possa, e mais firme e valioso for, virem como no anno do Nascimento do Nosso Senhor Jesus Christo de mil e seis centos e noventa e dois annos, aos dois dias do mez de junho do dicto anno, em esta cidade de Coimbra, e paços da Universidade d’ella, na casa do Conselho e Mesa da Fazenda da dicta Universidade, onde ahi estava no despacho ordinário da dicta mesa o illustrissimo senhor Rui de Moura Telles, do conselho de sua majestade, e seu sumilher da cortina,, deputado da mesa da consciência e ordens, cónego e tesoureiro mor da sé da cidade de Evora, reitor da dicta Universidade, e bem assim os senhores doutores lentes deputados da dicta mesa, o doutor Valerio Farinha, lenda da faculdade dos sagrados canones, o doutor Diogo d’Andrade Leitão, lente de prima de leis, entando tambem presente o doutor Duarte Ribeiro, syndico da mesma Universidade.

Ahi perante eles senhores apareceu Luiz de Oliveira, official de dourador, natural da cidade de Lisboa, e assistente n’esta de Coimbra no dourar do Retabolo da Sé da mesma cidade. E por elle foi dicto perante mim escrivão e das testemunhas ao diante nomeadas, e no fim desta nota assignadas, que elle tinha por noticia que esta Universidades queria mandar dourar o retabolo de Santa Catherina, e estofar a Imagem da Santa, como tambem dourar as tres banquetas dos altares da dicta capella e a renda que esta na boca da tribuna que de novo se fez na dicta capella, com tambem toda a casa entalhada da mesma tribuna e trono della.

Que elle dicto Luiz de Oliveira se oferecia para fazer a dicta obra por ser dos bons officiaes de dourador.

Por elles dictos senhores delle terem boa informação por eles foi dicto e ajustado com o dicto dourador de que ha de fazer a dicta obra, dourando o retabolo da dicta sancta e estofar a Imagem d’ella, dourar outro sim as tres banquetas dos tres altares da capella e a renda que está na boca da tribuna, como tambem toda a casa entalhada das mesma tribuna e trono della, isto tudo em preço de tresentos mil réis.

Tabela 1. Cronologia referente à vida e obra de Frei Cipriano da Cruz

Data	Acontecimento/Intervenção/Obra	Fonte
14 janeiro, 1646	Registo de Batizado -“Aos 14 de Janeiro deste anno de 1646 Baptizei a Manoel filho de p. ^o fez. e de sua mulher Iignes glz desta feg. ^a e foraõ padrinhos Ignacio fr ^{co} e Maria de Araujo (...)”.	A.D.B. - U.M. Registos Paroquiais-Braga, Sé, n.º 313, fl. 25 v.
27 julho, 1665	-Terminam as obras do retábulo-mor da Igreja do Mosteiro de S. Martinho de Tibães. -Robert Smith sugere que este tenha ficado vazio até à tomada do hábito de Frei Cipriano da Cruz, o que não achamos concebível. -Aurélio de Oliveira defende que estas obras não seriam da autoria de Fr. Cipriano da Cruz, precisamente devido ao facto de este ainda não ter tomado o hábito e o considerar demasiado novo para ter feito estas esculturas, ainda que sejam mencionadas por Fr. Marceliano da Ascensão, na nota biográfica referente a Fr. Cipriano.	
1665-1668	Coro alto -“ <i>Dei ao Souza dos Paineis do Choro: por todos quaréta mil rs. E hu carro de Pao</i> ”; -Aurélio de Oliveira nega a possibilidade de Fr. Cipriano da Cruz ter participado na realização dos painéis do coro alto, e de o Sousa se referir ao pintor do coro: diz que FCC teria, na melhor das hipóteses, 20 anos, pelo que demonstraria uma “extrema precocidade artística”; por esta obra não se encontrar referida na lista de obras enumeradas por Fr. Marceliano da Ascensão; que o carro de pão incluído no pagamento sugere um homem maduro, com família a seu encargo; que junto aos oficiais do coro se anota “pera a casa”, “Mestres do Choro”, “maginarios, oficiais do coro”, que corresponderá a António de Andrade e aos seus oficiais.	A.D.B. – U.M. Tibães, Obras, n.º 459, fl.42 v.
28 Abril, 1676	-Inquirição <i>de genere et moribus</i>	A.D.B. – U.M. C.S.B. n.º 81, doc.8
3 maio, 1676	-Tomada do hábito. “ <i>O irmão Frei Cypriano da Crux, q dantes se chamava Manuel de Souza, natural da Cidade de Braga, tomou o Habito de Nosso P.^e S. Bento animo perseverandi neste Most.^{ro} de S. Mart.^o de Tibaez aos trez de Maio, às Duas horas e hu quarto, do anno de mil seis.^{tos} e setenta e seis.</i> ”	A.D.B. – U.M. C.S.B., n.º 25, fl.69 v. (Livro do Noviciado II, 1630-1732).

1679	<i>“Paguei hu Carro de Barro, que veio p.^a Fr. Cipriano fazer hua imagem de Saõ Bento, cem rés”</i>	A.D.B. – U.M., Tibães, Livro de Obras, n.º 459, fl.99.
1680-1683	-Obras na sacristia durante o triénio do Abade Geral Fr. João Osório, 20 anos depois da conclusão da edificação da igreja; usou-se a planta que o beneditino Fr. João Turriano fez para a sacristia da igreja do Mosteiro de S. Bento de Sto. Tirso. -Conjunto de esculturas em terracota atribuído por comparação de elementos plásticos e não por documentação. -Robert Smith levanta questões acerca do tempo que estas obras demoraram a ser concluídas (acha 3 anos pouco tempo). -	
1684-1693	Colégio de São Bento de Coimbra - 1684, 26 de julho: <i>Escritura de obriguacão e Contrato que fizeram os mestres Domingos Nunes e seu Companheiro Antonio gomes m.^{res} nesta cidade Com o doutor frei Antonio Sanhudo Abb.^e do Colegyo de Sam Bento de Coimbra;</i> - 1690, 24 de junho: <i>Contrato de obriguacão e fiança q da M.^{el} fr.^a Pintor da cid.^e do Porto ao Retabolo da Cappella major do Collegio de S. B.^{to} extra muros desta cid.^e;</i> - 1692, 20 de agosto: <i>Comtrato de obriguacão e fiança que deu Paschoal de Souza Pintor da cid.^e do Porto a obra da cappella da Pied.^e cita na Igr.^a de São B.^{to};</i> - 1692, 29 de dezembro: <i>Comtrato de obriguacão e fiança q fes Pachoal de Souza Pintor e m.^{or} na cid.^e do Porto a obra da cappella de São Miguel cita em São B.^{to};</i>	- A.D.P. Cartório Notarial do Porto- Notas para escrituras diversas: I/33/3 – 23; - A.U.C. Cartório Notarial de Coimbra- Livro de Notas n.º 5: V-1E-9-6-16. - A.U.C. Cartório Notarial de Coimbra- Livro de Notas n.º 11: V-1E-9-6-22. - A.U.C. Cartório Notarial de Coimbra- Livro de Notas n.º 12: V-1E-9-6-23.
1691-?	Universidade de Coimbra - 1691, 28 de julho: Recibo de pagamento a Fr. Cipriano da Cruz por conta da imagem de Santa Catarina para a Capela de São Miguel da Universidade de Coimbra; - <i>“Entrou a servir a Religião Com o seo officio Em Coimbra fes as imagens q tem a Igreja do Colegio e a Estatua da Sabiduria na entrada da Uniuersid^e”.</i>	-A.U.C. Capela da Universidade, documentos avulsos: IV-1ªE-2-2-10; - Ascensão, 1745:631-631 v.
1695	-Imagem de Santa Lutgarda: <i>“dizerãose dous retabolos na Igr^a Com seu frontal pintados e em hum deles se puzerão as imagens de Xp.^o Crucificado e St^a Lutgarda bebendo no peito”.</i>	- Ascensão, 1745:491.
1698-?	Mosteiro de São Bento, Santo Tirso de Riba de Ave - 1698, 10 de dezembro: <i>Escritura de Comtrato de obrigassam de obra que fes o m.^{to} R.^{do} p.^e Dom Abb.^e do mostr.^o de Samtto tirco e D.^{os} Rois Alveres morador na freg.^a de Samta Maria de Lamdim;</i>	-A.D.P. Cartório Notarial de Santo Tirso- 2.º ofício: I/19/3/3 - 74.526.

	-1699, 29 de novembro: Escritura de obrigação e fiança com Pascoal de Sousa, relativo ao douramento do retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Santo Tirso. ³³⁸	-A.D.P. Cartório Notarial de Santo Tirso- 3.º ofício: I/20/5/3 - 136.974.
1704	Casas de Braga 1704, 3 de agosto: <i>Contrato de hua obra de pedraria que fiserão os R. dos padres do convento de Tibaens cô o Mestre pedreiro M. el Nugr.ª;</i>	- A.D.B. – U.M., Tabelião do Couto de Tibães, 1.ª série, Livro n.º 26, fls. 128 v. – 129 v.
1704-1707	Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães -“Dourarão se os quatro retabolos das quatro Capellas da Igreja”, “Estofarãose e dorarãose as Imagens dos quatro Retavolos q se puzerão”. -Estas imagens corresponderiam à imagem de Santo Amaro, do grupo escultórico da Sagrada Família, ao painel da Ascensão da Virgem e a uma quarta imagem que não conseguirmos identificar.	- Ascensão, 1745
1713	-“se pintaram as Imagens do Portico da Igr.ª”.	- A.D.B. – U.M. C.S.B., Estados dos Mosteiros- Mosteiro de S. Martinho de Tibães, 1713, fl.13 v.
1716	<i>“Assim se despio o irmão Fr. Cipriano p.ª vestirsua alma de dons de graça q acrescentou Com um raro sofrim.º q teve Com hua chaga no rosto, e hua profunda rezignação Com esta e todos os sacram.ºs acabo a vida em 11 de Fevr.º de 1716 neste Mostr.º de Tibaes (...)”</i>	- Ascensão, 1745:631 v.
1722	- abriu-se <i>“hum nicho de pedra, digo de esquadria, sobre a portaria em q se colocou a S.ª do Pilar”;</i> - <i>“fes he a Sr.ª de pedra q esta sobre a portaria de Tibaes”.</i>	- A.D.B. – U.M. C.S.B., Estados dos Mosteiros- Mosteiro de S. Martinho de Tibães, n.º112. - Ascensão, 1745:631-631 v.

³³⁸ No documento não é dada uma indicação prévia relativa ao conteúdo da escritura, como nos restantes documentos mencionados, surgindo apenas “Obrigação de”.

Tabela 2. Registo de obras durante a reforma artística na igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Abade	Triénio	Intervenções
Fr. Leão de S. Tomás	1628-1629	-Encomenda risco da nova igreja da Manuel Álvares; -Início das obras da igreja. -“No de 1632 tornou a ocupar o emprego de D. Abbade de Coimbra, em que mostrou hum zelo extremoso do culto divino (...) Fez que se acabasse a Igreja nova, que elle mesmo sagrou com grãde solemnidade a 19 de Março de 1634”. (<i>Ellogios...</i> , fl.167) -“Seno Geral a primeira vez deu principio á Igreja do Mosteiro de Tibaens no anno de 1628. e na Corte de Lisboa edificou o Collegio, a que deu o titulo de N. Senhora da Estrella (...)”. (<i>Ellogios...</i> , fl.168).
Fr. Tomás do Socorro	1629-1632	-Fizeram-se “os tres arcos da igreja nova e a costam da parde de baixo na forma em q esta”; - “Mudou se a igreja do Lanço do Claustro para o lugar onde agora esta” (<i>Ascenção, Chronica...</i>)
Fr. António dos Reis	1632-1635	-Levantou-se o corpo do frontispício da igreja até ao nível dos nichos (onde estão as esculturas de Frei Cipriano da Cruz); -Começou a edificar a 1. ^a torre.
Fr. Manuel de Santa Cruz	1635-1638	- “se levantou todo o lado da Igreja da parte do Claustro que se lagiou e cobrio”; - “Levantouse o lado da igreja da banda da Claustra e se lhe poz todo o tabul. ^{to} ”; - “se levantou o frontespicio da Igr. ^a do Coro p. ^a Cima e levantou a segunda torre do entablamento pera cima e se lageou e cobrio (...) e fizeram tambem os nichos”; - “fes hua capela do corpo da Igreja da p. ^{te} esquerda”. (<i>Ascenção, Chronica...</i>)
Fr. Leão de S. Tomás	1638-1641	_____
Fr. Pedro de Sousa	1641-1644	- “e sendo que os tempos eraõ os mais críticos, porque a mudança do governo de Portugal havia embaraçado a politica de Roma, naõ so em os interesses da Coroa, e estado secular, se naõ tambem no governo das Religioens, e estado ecclesiastico, de tal modo satisfez o Rmo. P. as suas obrigaçoens respectivas (...) Naõ obstante esta contradição, he certo que os mais religiosos, e prudentes louvavaõ a sua admirável conduta”. (<i>Ellogios...</i> , fl.178)
Fr. António Carneiro	1644-1647	- “na Igreja noua fes Sinco Capelas e hum arco Colateral e continuou com o cunhal do Cruzeiro” - “Fez no Mosteiro de Tibaens muitas, e admiráveis obras” (<i>Ellogios...</i>)

Fr. Miguel de S. Boaventura	1647-1650	-corpo da igreja concluído até ao arco do cruzeiro. - “naõ so completou as muitas obras, que parece estavaõ esperando a ultima perfeiçaõ do seu generoso animo, senaõ que adornou a Igreja de paramentos, e alfayas, em que deu a conhecer com evidencia o seu zelo a respeito do culto divino.” (Ascensão, <i>Chronica...</i>)
Fr. Francisco dos Reis	1650-1653	“se fes a abobada de ametade da Igreja, e a outra metade cobrio de Madr. ^a com talha p. ^a com decensia poder seruir” - “Lembrava-se que no Mosteiro de Tibaens erigira o arco, e frontispício da Capella mór, e abóboda da igreja”. (<i>Ellogios...</i> , fl. 201)
Fr. António de S. Bento	1653-1656	- Terminou as obras da igreja nova - “Fez muitas obras de grande utilidade no Mosteiro de Tibaens” (fl.204 <i>Ellogios</i>)
Fr. Miguel de S. Boaventura	1656-1657†	- Começam os enchimentos de talha e preenchimento decorativo da igreja - Aquisição de madeiras para a construção de retábulos, capelas, tribuna e coro.
Fr. Vicente Rangel	1658-1659	- Aquisição de madeiras para as capelas de Santo Amaro e de Nossa Senhora do Rosário;
Fr. Vicente Rangel	1659-1662	- Azulejamento das mesmas capelas; - “Dej a uns pintores de dourar o barro do altar maor e outras obras 5.800 rs.”; - Douramento de duas capelas laterais - “Teve porem a gloria de dar a ultima perfeiçaõ no anno de 1661. á Igreja do Mosteiro de Tibaes , que se havia principiado a edificar no de 1628. sem que nos lembremos de outras muitas obras, em q se interessou o seu cuidado em vários Mosteiros...” (<i>Ellogios...</i> , fls. 209-210).
Fr. Luiz de Moura	1662†	—————
Fr. Gregório Magalhães	1662-1665	“Occupado no desenho de muitas obras no Mosteiro de Tibaens, mandou executar naquela Igreja hum retabolo da Caoella mór, que se fez estimável ate o tempo do Rmo. P. Fr, Antonio de Santa Clara (...)” (<i>Ellogios...</i> , fl. 223). 1663- “forrou-se a igreja e a metade do Coro de Madeira de pinho”, “Fizeraose sinquo Capellas na Igr ^a noua: e hum Arco Colateral; e Continuouse do Cunhal; do Cruzeiro”. (A.D.B. – U. M., C.S.B., Estado do Mosteiro de Tibães, n.112, fl. 7 v.).
Fr. Bento da Glória	1665-1668	- “(...) Foi notável no cuidado, que teve do culto divino. Concorria com maõ liberal para o o ornato da Sacristia, e Igreja, em que queria se percebesse sempre asuavidade de aromas preciosos. Era devotíssimo do Archanjo S.

		Miguel, e de Santa Gertrudes, cujas imagens mandou colocar na Capella desta Santa no Mosteiro de Tibaes; mandado-lhe fazer o retabulo e mais ornato, que recebeu a ultima perfeição sendo Geral o Rmo. P. M. Fr. Antão de Faria, como dirá o seu Elogio. Obra foi sua o Coro do Mosteiro de Tibaens, onde as taboas, que nelle se conservaõ, explicaõ as insígnias das figuras, que o adornaõ; sendo estas, e outras muitas obras, provas bem significantes do zelo, que o inflamava para cuidar nos templos, e cazas de oração, em que perenemente se continua o culto, e louvor de Deos.” (<i>Ellogios...</i> , fl.229)
Fr. Dâmaso da Silva	1668-1671	_____
Fr. Bento da Glória	1671†	_____
Fr. Jerónimo de Santiago	1672-1674	“Fez no Mosteiro de Tibaens o lanço da Galeria, as grades escadas da Portaria, e pátio da Igreja. Mandou acabar as duas formosas Torres, colocando nellas os dous sinos mayores, que ali se conservaõ (...) Na Igreja do dito Mosteiro fez por conta do seu pecúlio a Capella do Santo Christo, com a perfeição, e ornato (...)”. (<i>Ascensão, Chronica...</i>)
Fr. Cipriano de Mendonça	1674-1677	_____
Fr. Jerónimo de Santiago	1677-1680	_____
Fr. João Osório	1680-1683	
Fr. Jerónimo de Santiago	1683-1685†	_____
Fr. Vicente dos Santos	1686-1689	“Acabou no de Tibaens as obras, que o Rmo. P. M. Fr, Jeronimo de Santiago deixou incompletas, por lhe faltar a vida”. (<i>Ellogios...</i> , fls. 259-260)
Fr. Bento de S. Tomás	1689-1692	-“Seu Corpo está sepultado na Capella de N. Senhora da Piedade do Collegio de Coimbra; e podemos entender, que a mesma Senhora lhe alcançaria o descanso eterno, pela singular devoação, com que a venerava; e pelo zelo, e custo, com q lhe adornou a dita Capella. Sentiraõ a Congregaçaõ, e a Universidade igualmente a sua morte.” (<i>Ellogios...</i> , fls.261-266)
Fr. Bento da Ascensão	1692-1695	- “fizerãose dous retabulos na Igr. ^a Com seu frontal pintados e em hum deles se puzerão as imagens de Xp. ^o Crucificado e St. ^a Lutgarda bebendo no peito”. (<i>Ascensão, Chronica...</i> , fl. 491)
Fr. José S. Boaventura	1695-1698	- obras em duas capelas no corpo da igreja e instalação dos respetivos retábulos. (Oliveira, Aurélio – <i>Itinerários...</i> , p.92).

Fr. Silvestre da Trindade	1698-1701	“Mandou levantar na Cidade de Braga o Hospicio, que a Religião ali conserva” (<i>Ellogios...</i>)
Fr. José S. Boaventura	1701-1704	_____
Fr. Pedro da Ascensão	1704-1707	- “No de Tibaens mandou dourar com primor o Coro, e as quatro ultimas Capellas da Igreja” (<i>Ellogios...</i> , fl.281)
Fr. Pedro da Ascensão	1707-1710	- “Dourarão se os quatro retabolos das quatro Capellas da Igreja”; - “Estofarão se e dorarão se as imagens dos quatro Retabolos q se puzerão”; - “Pintarão se e dourarão se os tectos das mesmas Capellas”. (<i>Ascensão, Chronica...</i>)
Fr. Antão de Faria	1710-1713	- Mandou repintar as imagens de Frei Cipriano da Cruz no frontispício da igreja do Mosteiro. - “Sendo esta a veneração, com que respeira os sobreditos Santos, e seus filhos, muito se especializou a sua devoção para com a nossa estimável, e gloriosa Santa Gertrudes, cuidando na Capella que lhe está dedicada no Mosteiro de Tibaes (...) Reformou o retabolo com elegantes pinturas; enriqueceo a Imagem com joyas, e brincos de estimação; cubrio de talha dourada os lados, e arco da Capella, colocou nella quadros admiraveis, hus de meyo relevo, outros de boa pintura (...) (<i>Ellogios...</i> , fls.292-293)



Fig. 1 – Frei Cipriano da Cruz. *Alegoria da Virtude da Caridade* (pormenor a evidenciar a divisão de taelos), c. 1680-1683. Sacristia da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar



Fig. 2 – Frei Cipriano da Cruz. *Alegoria da Virtude da Prudência* (pormenor a evidenciar a divisão de taceos), c. 1680-1683. Sacristia da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar



Fig. 3 – Frei Cipriano da Cruz. *Alegoria da Virtude da Fé* (pormenor a evidenciar a divisão de taelos), c. 1680-1683. Sacristia da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar



Fig. 4 – Frei Cipriano da Cruz. *Santa Escolástica* (pormenor a evidenciar a divisão de taelos e vestígios da argamassa de cal e areia). Frontispício da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.
Fonte: Mariana Gaspar



Fig. 5 - Autor desconhecido. *Nossa Senhora com o Menino* (parte posterior da escultura, a evidenciar a divisão de taelos e a abertura de orifícios para a libertação do ar, durante o processo de cozedura). Refeitório do Mosteiro de Alcobaça.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 6 – Frei Cipriano da Cruz. *Alegoria da Virtude da Caridade* (pormenor a evidenciar a divisão de taceos), c. 1680-1683. Sacristia da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães. Fonte: Le Gac, Agnés, et. al. – The terracotta sculptures by the Lay Brother Cipriano da Cruz. In Preprints ICOM-CCs 16th Triennial Conference, Lisboa, 2011, p.4



Fig. 7 - *Visitação de Santa Isabel (reconstituição). Remate do portal lateral da igreja da Misericórdia, Braga.*

Fonte: Mariana Gaspar



Fig. 8 - Gonçalo Rodrigues, *Visitação de Santa Isabel* (pormenor), c.1600-1605. Palácio do Raio, Braga.

Fonte: Mariana Gaspar, 2023



Fig. 9 - Juan de Juni. *Virgem Dolorosa* (pormenor), c. 1556-1557.
Museu Nacional de Escultura, Valladolid.

Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgen_Dolorosa,_Juan_de_Juni_%28Valladolid%29.jpg



Fig. 10 - Juan de Juni. *Virgem das Angústias*, c.1571. Igreja de Nossa Senhora das Angústias, Valladolid.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Juni_-_Angustias_20140710.jpg



Fig. 11 - Juan de Juni. *Virgem das Angústias* (pormenor), c. 1571. Igreja de Nossa Senhora das Angústias, Valladolid.

Fonte: <http://domuspucelae.blogspot.com/2012/01/visita-virtual-virgen-de-las-angustias.html>



Fig. 12 - Gregório Fernández. *Nossa Senhora da Piedade*, c.1616-1617. Museu Nacional de Escultura, Valladolid.

Fonte: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Gregorio_Fernandez-Piedad.jpg



Fig.13 - Gregório Fernández. *Imaculada Conceição*, c.1630. Museu Diocesano de Zamora.
Fonte: https://elpais.com/cultura/2012/09/10/album/1347311679_263294.html



Fig. 14 - Gregório Fernández. *Imaculada Conceição*, c.1627. Catedral de Astorga, León.
Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Inmaculada_Concepción_%28Catedral_de_Astorga%29



Fig. 15 - Frei Cipriano da Cruz. *Imaculada Conceição* (c.1690). Museu Nacional Machado de Castro.
Fonte: Sandra Costa Saldanha.



Fig. 16 - Escola de João de Ruão. Altar-mor da Capela dos Coimbras, c. 1525-1528. Braga.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 17 - Escola de João de Ruão. Altar-mor da Capela dos Coimbras (pormenor), c. 1525-1528. Braga.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 18 - Esculturas exteriores da galilé da Capela dos Coimbras, c. 1525-1528. Braga.
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_e_Capela_dos_Coimbras#/media/Ficheiro:Braga-Sao_Joao_do_Souto-14-Skulpturen-2011-gje.jpg



Fig. 19 - Philippe Hodart. *Última Ceia*, c. 1530-1534. Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/%E2%80%8F%E2%80%8FÚltima-ceia/gAFLIFst7ciHfg?hl=pt->

PT&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.99180245702769%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.6364055838732736%2C%22height%22%3A1.2375202534163197%7D%7D



Fig. 20 - Philippe Hodart. *Última Ceia* (pormenor), c. 1530-1534. Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

Fonte: Mariana Gaspar.

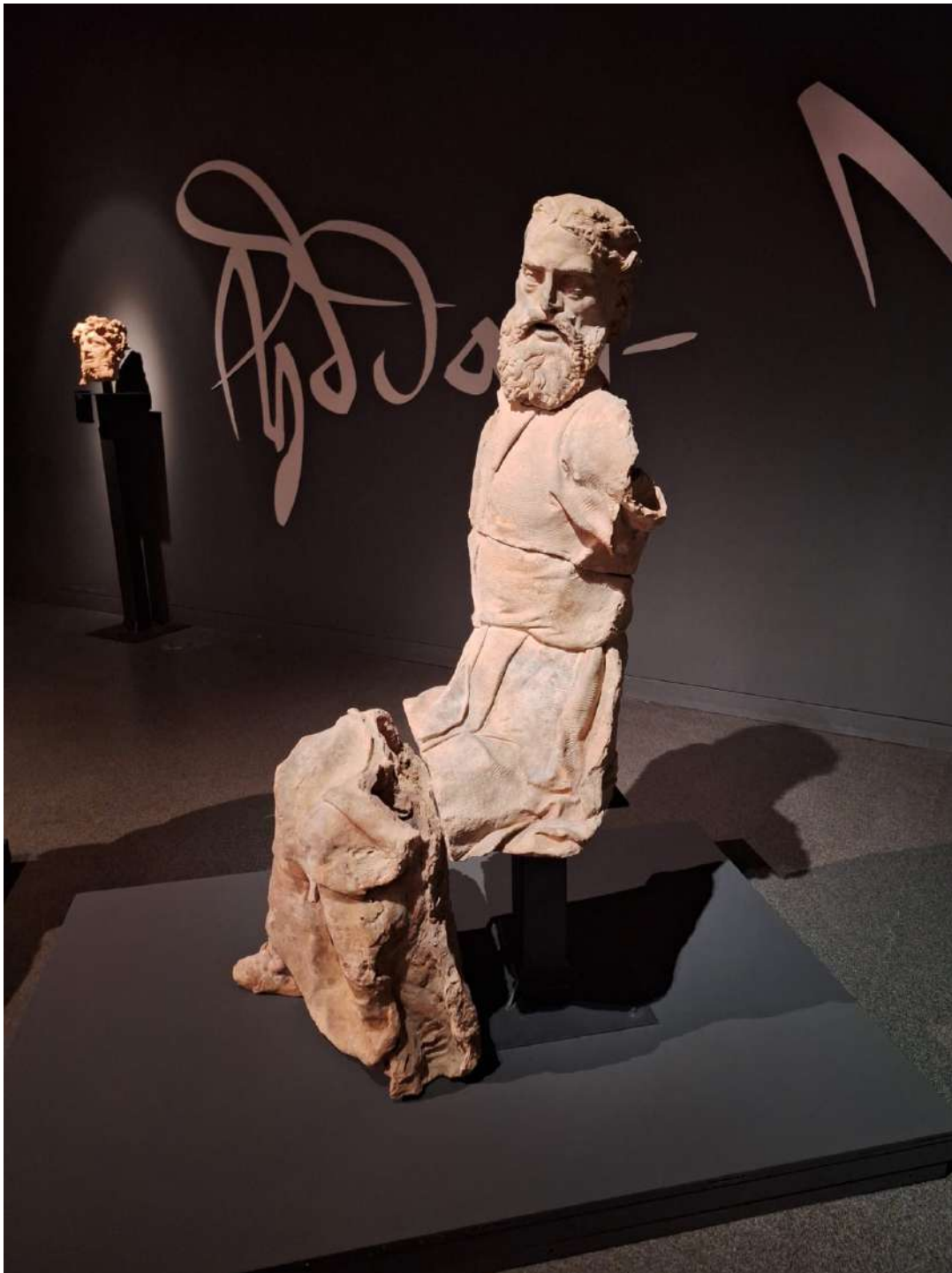


Fig. 21 - Philippe Hodart. *Última Ceia* (pormenor), c. 1530-1534. Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 22 - Autor desconhecido. *Deposição do Túmulo*. Capela dos Coimbras, Braga.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 23 - Autor desconhecido. *Deposição do Túmulo* (pormenor). Capela dos Coimbras, Braga.
Fonte: Mariana Gaspar, 2023.



Fig. 24 - Nicolau Chanterene. *Nossa Senhora da Piedade*, c. 1526-1528. Túmulo de D. João de Noronha e D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos.

Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Nicolau_de_Chanterene#/media/Ficheiro:Nicolau_Chanterene_Piet_á_Igreja_Santa_Maria_Óbidos_IMG_9477.jpg



Fig. 25 - Frei Cipriano da Cruz (atribuição). *Santa Umbelina*. Capela radiante da igreja do Mosteiro de Alcobaça.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Mosteiro_de_Alcobaça_-_Santa_Umbelina_%2848048078446%29.jpg

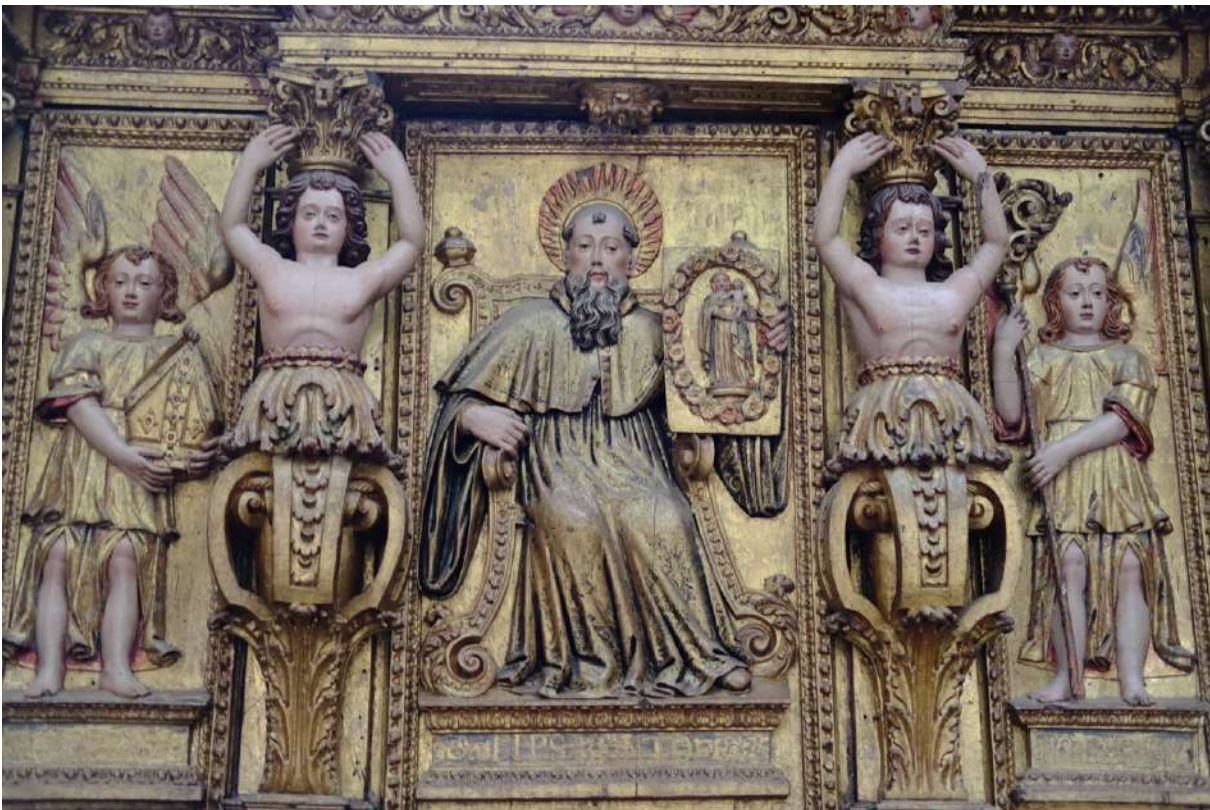


Fig. 26 - 1.º painel [1º coro]: “N. P. S. BENTO ACOMPANHADO COM 2 ANJOS. Foi o primeiro inventor do Rosário da Virgem. Acrescentou em o Officio divino o *Deus in adiutorium meum* etc. também invêtu a cõpleta. Ordenou que no principio das horas se diga *Gloria Patri e Filio* etc. nas matinas o *hygmno Te Deum Laudamus* etc.”

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 27 - 2.º painel [1º coro]: N. P. S. GREGORIO MAGNO. Inventou o Canto chão a q. chamão Gregoriano. Accrecentou *Ora Pro Nobis Deum* na Antífona *Regina coeli laetare* etc. Compos a maior parte das cerimonias da Missa. A adoração da Cruz na sexta feyra da Payxão. O lava pès na Quinta feyra. A cerimonia da Cinza em a primeira quarta feira da Quaresma. As Procissões, as Ladaínhas e outras muitas ceremonias pera ornato & fermosura da Igreja.”; “URBANO II. Inventou o Officio menor de N. Senhora e acrescentou em seu Prefacio *Et in venerationem B. Mariae* etc.”.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 28 - 3.º painel [1º coro]: URBANO. III. Instituiu a festa de *Corpus Christi*";
"S.ta JULIANA. a quem foy primeiro revelada a dita festa ein hua Lua imperfeita".



Fig. 29 - 4.º painel [1º coro]: “O CARDIAL GUIDO. Ordenou que quando se levantasse na Missa se tocasse hua Campainha que tambem a fossem tangendo diante do Senhor quando o levaõ aos enfermos.”

Fonte: Paula, Mara Raquel Rodrigues de – *Diálogos imagéticos. Iconografia beneditina em Portugal...*, ob. cit.



Fig. 30 - 5.º painel [1º coro]: “S. ODDO. ABB. Ordenou o officio de S. Martinho & compôs o hymno da Magdaleua, *Lauda Mater Ecclesia* etc. Foi muito zeloso de que o officio divino se fizesse no Choro com muita perfeçam”.

Fonte: Paula, Mara Raquel Rodrigues de – *Diálogos imagéticos. Iconografia beneditina em Portugal...*, ob. cit.



Fig. 31 - 6.º painel [1º coro]: “S. LEÃO IV. Inuentou a Octava festa da Assumpção de Nossa Senhora”;
“S. ANSELMO. Arcebispo Cantuariense. Foy o inventor da festa da Puríssima Conceição da May de
Deos.”

Fonte: Mariana Gaspar



Fig. 32 - 7.º painel [1º coro]: “INNOCENCIO IV. Ordenou a festa da Natividade da Senhora”; “PAULO DIACONO. Compôs o hymno do Baptista; Ut quea..... resonare fibris, etc. O nosso Guido Aretino achou as 6 sylabas, ut, re, mi, fa, sol, La sobre as quais se compôs o dito hymno”.

Fonte: Mariana Gaspar



Fig. 33 - 8.º painel [1º coro]: “11. S. ILDEFONSO ARCEB. Foi o inventor da festa da Expectação a que chamão nossa Senhora do O.”; “12. EUGENIO III. Presidindo em hum Concílio de Tolledo como Arcebispo, inventou a festa da Anunciação da Virgem Senhora nossa.”

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 34 - 9.º painel [1º coro]: “USVARDO. A este nosso mōge se deve o Matyrologio que se diz no choro depois da Prima do Officio diuino. Tambem se atribuem ao nosso Venerauel Beda & a Adon.”; “GREGORIO IX. Monge Camaldulense ordenou o costume de tocarem o Sino às Ave Marias em, as Igrejas depois de posto o sol.”

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 35 - 1.º painel [2º coro]: “GREGORIO IV. Campós o Officio, e ordenou a festa de Todos os Santos... esta festa solemnizasse em o primeiro de Novembro.”; “S.to ODILIO ABBADE. Inventou a devoção das almas dos fiéis defuntos, que se costuma fazer em o primeiro dia depois da festa de todos os santos.”

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 36 - 2.º painel [2º coro]: “S. THEODULFO BISPO. Inventou o hymno da Payxam *Vexilla Regis prodiu, fulgei Crucis*, etc. e também fez o hymno: *Gloria laus et honor etc.* que se canta em a Dominga de Ramos, na procissão.”;
“N. P. S. BERNARDO. Acrescentou em a Antifona *Salve Regina*, aquelas palavras ultimas, o *clemens O pia, O auleis Virgo Maria*, ouvindo canta com música de açam.”

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 37 - 3.º painel [2º coro]: “MICHAEL FLORENTINO. Foy monge Camaldulense inventor da Coroa de Christo a que chamamos...”;

4.º painel [2º coro]: “HERMANO CONTRACTO. Compos a Antifona *Salve Regina* etc. e tambem *Alma Redeminoris Mater*, etc. o hymno *Quem.... fez a.....Bern. Arcebispo de Tolledo.*”

Fonte: Mariana Gaspar



Fig. 38 - 5.º painel [2º coro]: “GILBERTO BISPO. Foi inventor..... Horologio. Depois foi Papa chamado Silvestre II.”; “S. GUIDO ABBADE. Foy o que inventou a mão do Canto, e das seis sylabas com que se aprende & compõe a musica.”

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 39 - 6.º painel [2º coro]: “ALBERICO CARDEAL. Foi o que defendeu em Roma as opiniões, que havia nos herejes contra o Santíssimo Sacramento da Eucaristia.”;

“ALCUINO. Compós o Offício da Sanctissima Trindade e do Prothomartyr sancto Estevam.”

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 40 - 7.º painel [2º coro]: “HAMULARIO ARCEB. . Compós o Offício dos defunctos e o Invitatorio das Domingas q. diz: *Non fit... vanum mane fungere ante lucem, etc.*”;

“O ABB. de S. NICOLAS da Normandia insituiu a festa da apresentação da Sñã no Templo.”

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 41 - 8.º painel [2º coro]: "SAMIOSSIO. O qual pela devoção q tinha de rezar cinco Psalmos em honra das cinco letras do nome de MARIA lhes nascerão depois cinco rosas em a cara: hũa na boca, duas nos olhos, e duas nos ouvidos; em em cada hũa dellas estava a esenta hũa das letras do nome da Senhora; começando pela rosa da boca cõ a e R, M e todas herão letras d'ouro".

Fonte: Mariana Gaspar



Fig. 42 - Frei Cipriano da Cruz. *São Bernardo*. Igreja do Mosteiro de São Romão do Neiva.
Fonte: Le Gac, Agnès; Alcoforado, Ana – *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*. Coimbra: [s.n.], D. L. 2003.



Fig. 43 - Frei Cipriano da Cruz. *São Gregório Magno*. Igreja do Mosteiro de São Romão do Neiva.
Fonte: Le Gac, Agnès; Alcoforado, Ana – *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*. Coimbra: [s.n.], D. L. 2003.



Fig. 44 - Frei Cipriano da Cruz. *Santa Lutgarda* (c.1695). Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 45 - Frei Cipriano da Cruz. *Santo Amaro* (c.1701-1704). Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 46 - Frei Cipriano da Cruz. *Sagrada Família* (c.1701-1704). Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 47 - Frei Cipriano da Cruz. *Nossa Senhora da Assunção* (c.1701-1704). Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.
Fonte: Mariana Gaspar



Fig. 48 - Frei Cipriano da Cruz. *Visitação de Santa Isabel*. Igreja do Mosteiro de São Romão do Neiva.
Fonte: Le Gac, Agnès; Alcoforado, Ana – Frei Cipriano da Cruz em Coimbra. Coimbra: [s.n.], D. L. 2003.



Fig. 49 - Frei Cipriano da Cruz. *São Martinho de Tours*. Frontispício da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 50 - Frei Cipriano da Cruz. *São Bento*. Frontispício da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 51 - Frei Cipriano da Cruz. *São Bento* (pormenor). Frontispício da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar



Fig. 52 - Frei Cipriano da Cruz. *Santa Escolástica*. Frontispício da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 53 - Frei Cipriano da Cruz. *Nossa Senhora do Pilar*. Remate da portaria do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 54 - Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 55 - Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 56 - Frei Cipriano da Cruz. *São Sigismundo* (1680-1683). Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 57 - Frei Cipriano da Cruz. *São Sigisberto* (1680-1683). Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 58 - Frei Cipriano da Cruz. *São Casimiro* (1680-1683). Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 59 - Frei Cipriano da Cruz. *São Bamba* (1680-1683). Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Autora.



Fig. 60 - Frei Cipriano da Cruz. *Alegoria da Igreja* (1680-1683). Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 61 - Frei Cipriano da Cruz. *Alegoria da Virtude da Caridade* (1680-1683).
Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 62 - Frei Cipriano da Cruz. *Alegoria da Virtude da Fé* (1680-1683).
Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 63 - Frei Cipriano da Cruz. *Alegoria da Virtude da Fé* (1680-1683).
Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.
Fonte: Le Gac, Agnés et al. “The Sacristy of the Mosteiro de São Martinho of Tibães”. In “Multidisciplinary Conservation: a Holistic View for Historic Interiors”, Rome, 2010.



Fig. 64 - Frei Cipriano da Cruz. *Alegoria da Virtude da Esperança* (1680-1683).

Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar



Fig. 65 - Reverso de moeda romana, representando a Esperança com uma cornucópia, que encima uma inscrição onde se lê "tem esperança" (c.1470-1484). Bronze, 3,73 cm.

Fonte: National Gallery of Art, Washington d.C.: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1307.html#inscription>



Fig. 66 - Reverso de moeda romana, representando Salus/Hygieia, alimentando uma serpente e com uma cornucópia junto à cadeira onde se encontra sentada. Prata, 1,8 cm.

Fonte: <https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coins/4/10754>



Fig. 67 - Frei Cipriano da Cruz. *Alegoria da Virtude da Prudência* (1680-1683). Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 68 - Frei Cipriano da Cruz. *Alegoria da Virtude da Justiça* (1680-1683).
Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar



Fig. 69 - Frei Cipriano da Cruz. *Alegoria da Virtude da Fortaleza* (1680-1683).

Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 70 - Frei Cipriano da Cruz. *Alegoria da Virtude da Temperança* (1680-1683). Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fonte: Mariana Gaspar.

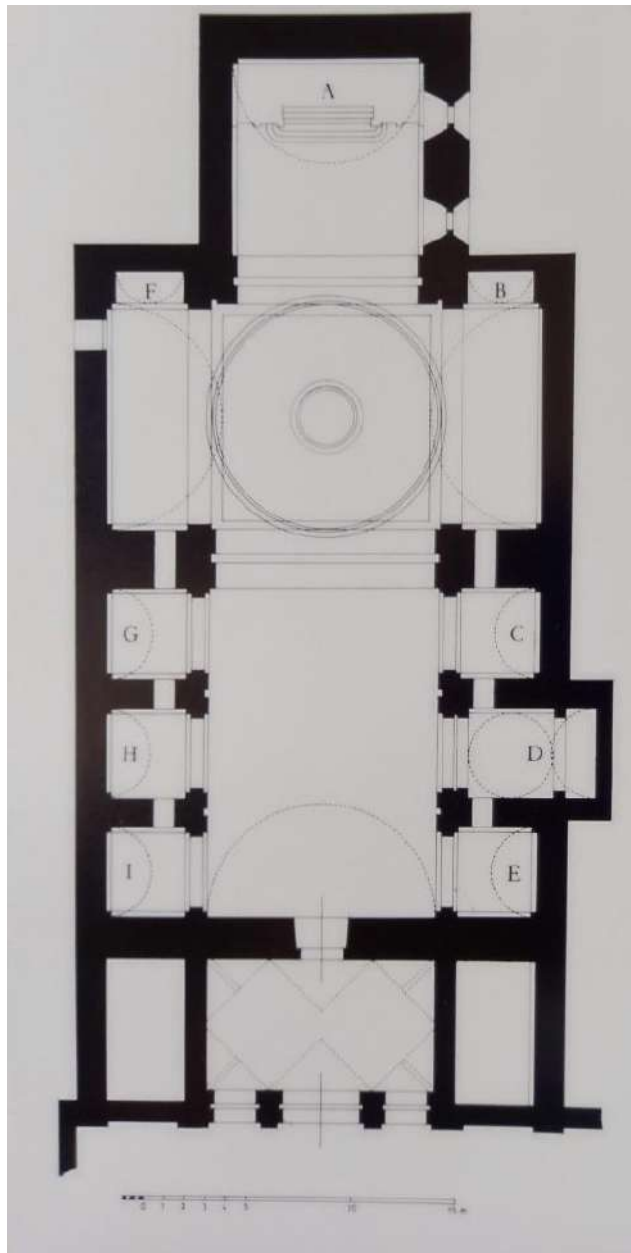


Fig. 71 - Planta da Igreja do Extinto Colégio de São Bento de Coimbra, de acordo com a “Notícia da igreja do colégio de São Bento” (1758). A: Capela-mor-Nossa Senhora da Conceição, de São Bento, de Santo Ildefonso, de Santo Anselmo, de São Roberto e de São Bernardo; B- Santa Escolástica; C- Santo Amaro; D-Santa Francisca Romana; E-São Miguel; F- Nossa Senhora do Rosário; G- São Gregório Magno; H- Santa Gertrudes Magna; I- Nossa Senhora da Piedade.

Fonte: Smith, Robert C. – *Frei Cipriano da Cruz: escultor de Tibães: elementos para o estudo do barroco em Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1968, p.7

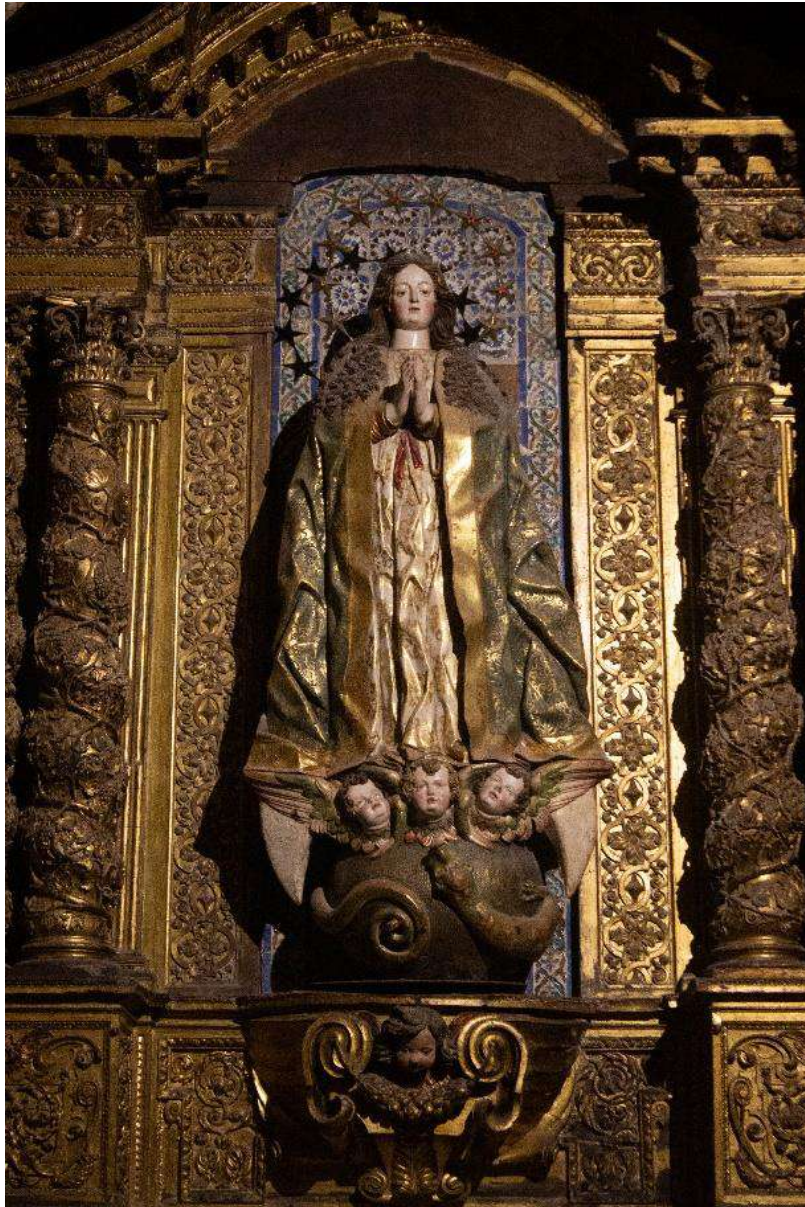


Fig. 72- Frei Cipriano da Cruz. *Nossa Senhora da Conceição* (c.1684-1691). Sé Velha de Coimbra.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 73 - Frei Cipriano da Cruz. *São Bento* (c.1684-1691). Igreja do Carmo, Coimbra.
Fonte: Sandra Costa Saldanha.



Fig. 74 - Frei Cipriano da Cruz. *Santo Ildefonso* (c.1684-1691). Residência Episcopal de Coimbra.

Fonte: Sandra Costa Saldanha.



Fig. 75 - Frei Cipriano da Cruz. *Santo Anselmo* (c.1684-1691). Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Frei_Cipriano_da_Cruz#/media/Ficheiro:Frei_Cipriano_da_Cruz_Santo_Anselmo_2_IMG_0592.JPG



Fig. 76 - Frei Cipriano da Cruz. *São Roberto* (c.1684-1691). Igreja da Alegria, Antanol.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 77 - Frei Cipriano da Cruz. *São Bernardo* (c.1684-1691). Igreja da Alegria, Antanol.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 78 - Frei Cipriano da Cruz. *São Gregório Magno* (c.1684-1691). Capela do cemitério de São Paio de Gramaços.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 79 - Frei Cipriano da Cruz. *Santa Gertrudes Magna* (c.1684-1691). Igreja de Nossa Senhora da Graça, Torres Vedras.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 80 - Frei Cipriano da Cruz. *Nossa Senhora da Piedade* (c.1684-1691). Museu Nacional Machado de Castro.

Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Frei_Cipriano_da_Cruz#/media/Ficheiro:Frei_Cipriano_da_Cruz_Pieta_2_IMG_0594.JPG



Fig. 81 - Frei Cipriano da Cruz. *Santa Escolástica* (c.1684-1691). Capela de São Simão, Boiça.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 82 - Frei Cipriano da Cruz. *Santo Amaro* (c.1684-1691). Capela do cemitério de São Paio de Gramaços.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 83 - Frei Cipriano da Cruz. *Santa Francisca Romana* (c.1684-1691). Igreja de Nossa Senhora da Graça, Torres Vedras.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 84 - Frei Cipriano da Cruz. *Arcanjo São Miguel* (c.1684-1691). Museu Nacional Machado de Castro.

Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Frei_Cipriano_da_Cruz#/media/Ficheiro:Frei_Cipriano_da_Cruz_S_Miguel_2_IMG_0603.JPG



Fig. 85 - Interior da igreja do Mosteiro de São Bento, em Santo Tirso de Riba de Ave.
Fonte: Mariana Gaspar

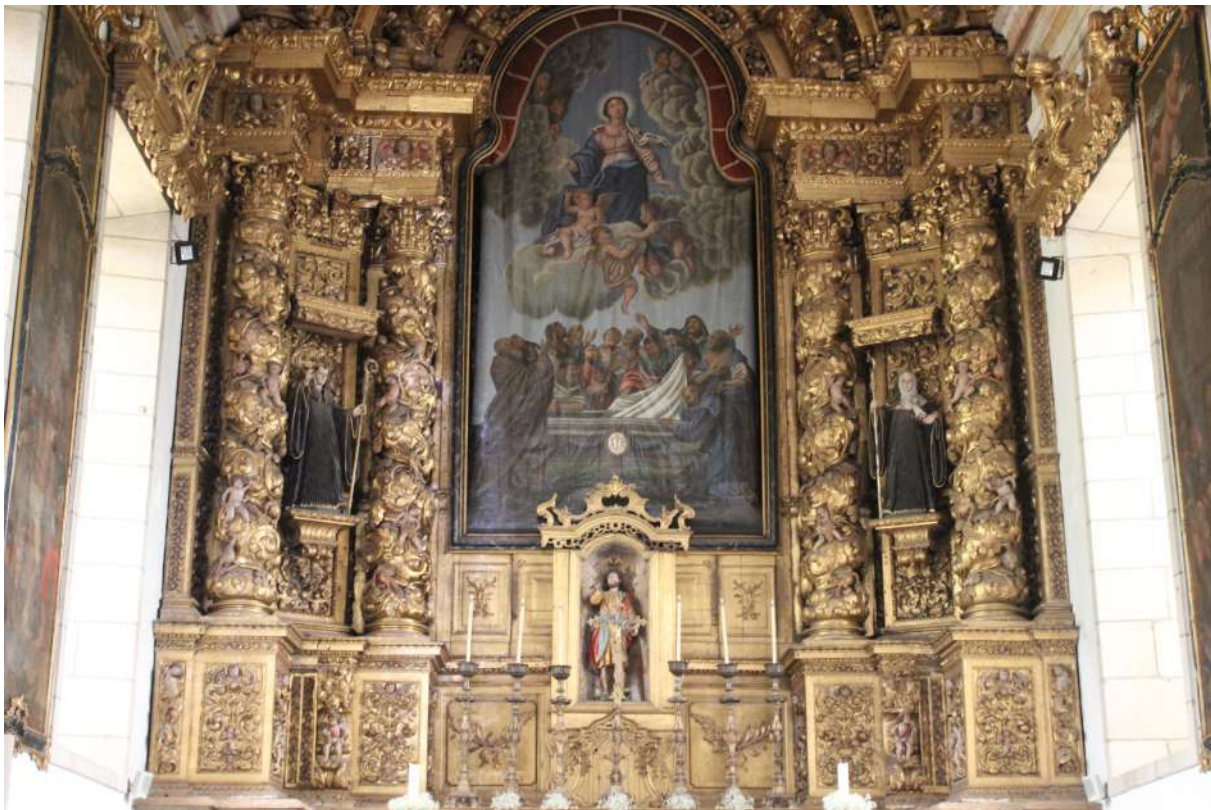


Fig. 86 - Retábulo-mor da igreja do mosteiro de S. Bento, Santo Tirso de Riba de Ave.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 87 - Frei Cipriano da Cruz. *São Bento* (c.1699?). Retábulo-mor da igreja do mosteiro de S. Bento, Santo Tirso de Riba de Ave.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 88 - Frei Cipriano da Cruz. *Santa Escolástica* (c.1699?). Retábulo-mor da igreja do mosteiro de S. Bento, Santo Tirso de Riba de Ave.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 89 - Frei Cipriano da Cruz. *Painel em representação de Nossa Senhora da Assunção* (c.1699?).
Claustro do mosteiro de São Bento, Santo Tirso de Riba de Ave.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 90 - Frei Cipriano da Cruz. *Painel em representação de Nossa Senhora da Assunção* (pormenor). Claustro do mosteiro de São Bento, Santo Tirso de Riba de Ave.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 91 - Frei Cipriano da Cruz. *Painel em representação de Nossa Senhora da Assunção* (pormenor). Claustro do mosteiro de São Bento, Santo Tirso de Riba de Ave.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 92 - Frei Cipriano da Cruz. *Santo Amaro* (c.1699?). Igreja do mosteiro de S. Bento, Santo Tirso de Riba de Ave.

Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 93 – Frei Cipriano da Cruz. *Santa Gertrudes Magna* (c.1699?). Igreja do mosteiro de S. Bento, Santo Tirso de Riba de Ave.
Fonte: Mariana Gaspar.



Fig. 94 - Frei Cipriano da Cruz. *Santa Catarina de Alexandria* (c.1691). Capela de São Miguel da Universidade de Coimbra.

Fonte: Ricardo Perna.



Fig. 95 - Pormenor da cartela do retábulo que acolhe a imagem de Santa Catarina.
Fonte: Ricardo Perna.



Fig. 96 - *A Sagrada Família com um Anjo Músico e as Santas Catarina e Bárbara (pormenor)*. Oficina de Franquefurte, c.1650-1655. Óleo sobre tela. Museu do Prado, Madrid.

Fonte: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-holy-family-with-a-musician-angel-saints/c10dd635-77d8-4328-99b4-dd6a7912fad2>



Fig. 97 - Santa Catarina. Óleo sobre madeira, 155cm x 54cm. Antecâmara do Salão Nobre da Reitoria da Universidade de Coimbra.

Fonte: Universidade de Coimbra – inventário do património móvel:

<https://ipha.uc.pt/inarteonline/inweb/ficha.aspx?id=570&ns=201000&lang=PO&c=Pintura&IPR=145>



Fig. 98 - Frei Cipriano da Cruz. *Alegoria à Sabedoria* (c.1691-1692). Escadaria de Minerva da Universidade de Coimbra.

Fonte: Ricardo Perna.



Fig. 99 - Insígnia da Universidade de Coimbra (c.1597).

Fonte: “Estatutos da Universidade de Coimbra. Confirmados por El Rei Dõ Philipe Primeiro deste nome Nosso Senhor em o anno de MDXCVII”.



Fig. 100 - Josefa de Óbidos. *Insígnia da Universidade de Coimbra* (1653). In “Estatutos da Universidade de Coimbra. Confirmados por el Rey nosso Snor. Dom Ioaõ o 4. em o anno de 1653.”

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa_de_Óbidos_-_Ins%C3%ADgnia_da_Universidade_de_Coimbra.jpg



Fig. 101 - Selo da Universidade de Oxford (c.1300).

Fonte: <https://www.posterazzi.com/seal-of-oxford-university-c-1300-from-the-book-short-history-of-the-english-people-by-j-r-green-published-london-1893-posterprint-item-vardpi1877881/>



Fig. 102- Selo da Universidade de Cambridge (c.1260).
Fonte: <https://wellcomecollection.org/works/qu995my7>



Fig. 103 - Selo da Universidade de Montpellier (c.1292).

Fonte: Zarr, Gerald – *Montpellier's Multicultural Medicine*. Março/ Abril, 2019.

<https://www.aramcoworld.com/Articles/March-2019/Montpellier-s-Multicultural-Medicine>

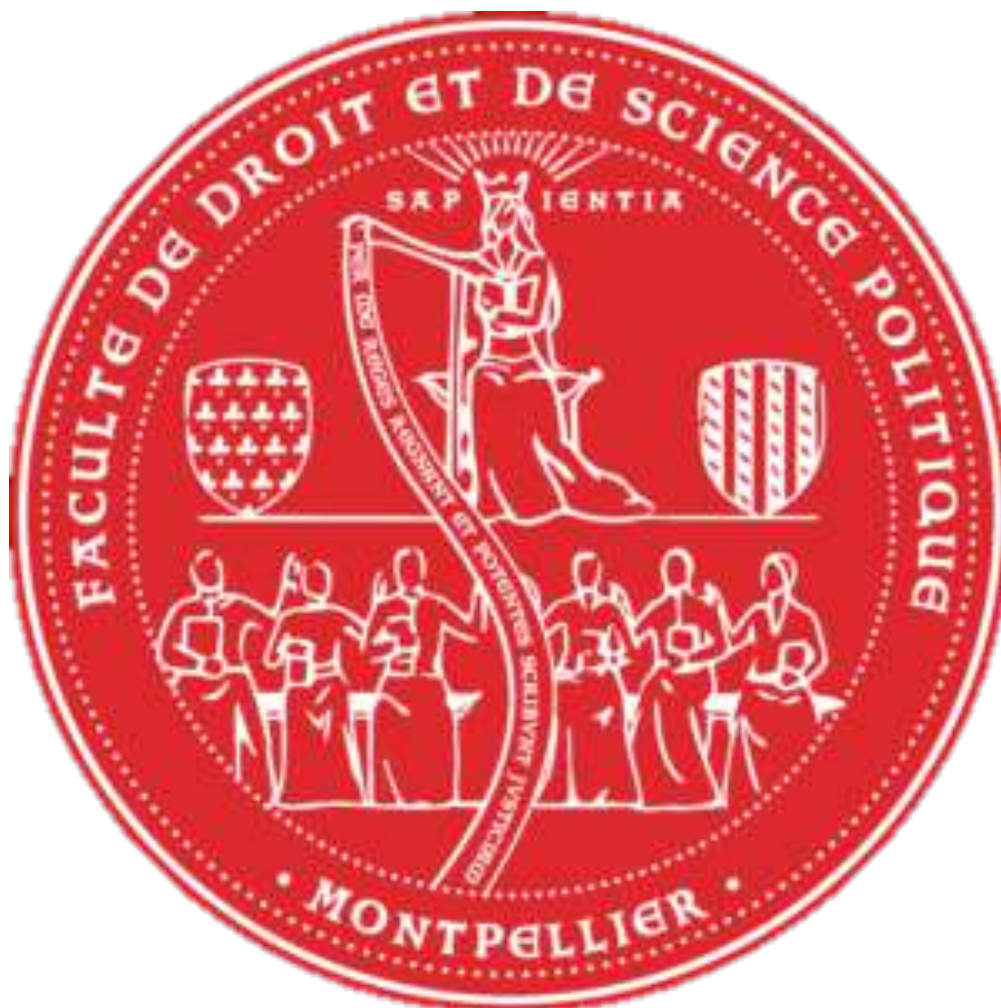


Fig. 104 - Atual selo da Faculdade de Direito e Ciência Política da Universidade de Montpellier.

Fonte:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Facult%C3%A9_de_droit_et_science_politique_de_Montpellier#/media/Fichier:Logo_Couleur_fac_de_droit_montpellier.png