

COORDENAÇÃO
NATÁLIA MARINHO FERREIRA-ALVES

Os Franciscanos no Mundo Português III O Legado Franciscano



CEPESE

NATÁLIA MARINHO FERREIRA-ALVES

Professora Catedrática da Universidade do Porto, é Licenciada em História e Doutorada em História (especialidade em História da Arte) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Pertence a várias sociedades nacionais e estrangeiras, entre as quais se destacam a Royal Society of Arts (England), a Academia Nacional das Belas-Artes (Académica Correspondente), a Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungria, Sevilha (Académica Correspondente), Membro fundador do Grupo de Estudios de História del Brasil y Portugal (GEHBP), sediado na Universidade de Buenos Aires (Argentina), sendo atualmente Membro do Comité Científico da Revista NORBA-Arte, do Departamento de Historia del Arte – Universidad de Extremadura.

Foi Presidente do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1994/96), Presidente da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte – A.P.H.A. (1994/96), Coordenadora do Mestrado de História da Arte em Portugal da F.L.U.P. (1996/1998; 1998/2000), Diretora do Curso de Licenciatura em História da Arte do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da F.L.U.P. (2005/2006), e Presidente do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da F.L.U.P. (1999/2002; 2002/2004; 2006/2008).

No CEPESE (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade), desempenha presentemente as funções de Coordenadora do Grupo de Investigação *Arte e Património Cultural do Norte de Portugal*, onde colaboram mestres e doutores portugueses, bem como doutores brasileiros.

Desde 1980, a sua atividade como docente e como investigadora tem-se centrado na Arte da Talha e na Imaginária (séculos XVII-XIX), sendo inúmeras as conferências que proferiu em Portugal e no estrangeiro, tendo participado em cursos especializados na área da História da Arte em Portugal dos séculos XVII-XVIII, realizados em Espanha e em Fundações e Universidades do Brasil, designadamente: Fundação Joaquim Nabuco (Recife – Pernambuco); Fundação Casa de Jorge Amado, Museu Carlos Costa Pinto e Museu da Arte da Bahia (Salvador – Bahia); Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro; e Escola de Belas-Artes da Universidade Federal da Bahia. Participou nos anos de 2009 e 2010 nos Cursos de Pós-Graduação (mestrado e doutoramento) da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na qualidade de Professora Convidada.

No âmbito da sua área de investigação tem orientado dissertações de mestrado e teses de doutoramento, bem como projetos de investigação de pós-doutoramento aprovados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Tem coordenado vários projetos de investigação entre os quais: *Portugal/Brasil – Brasil/Portugal. Duas faces de uma realidade artística* (Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000); *Artistas e Artífices no Norte de Portugal (séculos XII-XXI)*, integrado no CEPESE (2005-2008), e classificado de Excelente pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia; *Os Franciscanos no Mundo Português* (Porto: CEPESE, 2009-2012).

Das suas inúmeras publicações no âmbito da História da Arte Portuguesa destacam-se: *A Arte da Talha no Porto na Época Moderna (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Documentos e Memórias para a História do Porto-XLVII, 1989, 2 vols.; *Niccolò Nasoni (1691-1773). Un artista italiano a Oporto*. Firenze: Ponte alle Grazie Editori, 1991 (em colaboração); *A escola da talha portuense e a sua influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, 2001; bem como a coordenação científica das obras *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, 2008; *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*. Porto: CEPESE, 2008; *Os Franciscanos no Mundo Português. Artistas e Obras. I*. Porto: CEPESE, 2009; *A encomenda. O artista. A obra*. Porto: CEPESE, 2010; *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, 2011; *A Santa Casa da Misericórdia de Vila Real. História e Património*. Porto: CEPESE, 2011 (coautoria; co-coordenação científica). *Os Franciscanos no Mundo Português. II. As Veneráveis Ordens Terceiras de Francisco*. Porto: CEPESE, 2012.

CEPESE – DESCRIÇÃO BREVE

O CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade é um Centro de Investigação com vocação interuniversitária, fundado em 1990 pela Universidade do Porto e pela Fundação Eng. António de Almeida, com sede num edifício autónomo da Universidade do Porto.

Considerado como unidade de investigação desde 1996, no âmbito da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, agrega investigadores de várias Universidades e outras instituições de ensino superior, públicas e privadas, de diferentes regiões do País, contando, ao presente, com mais de 300 associados, dos quais 121 doutorados. Na última avaliação internacional, o Centro recebeu a classificação de “Muito Bom”, a mais elevada no domínio da História e Ciências Sociais.

A sua investigação, embora tendo como tronco comum a História, desenvolve-se numa perspetiva multidisciplinar, recebendo importantes contributos das áreas da Sociologia, Economia, Relações Internacionais, Património Cultural, Demografia e Prospetiva, apoiando a realização de estudos, propiciando a discussão e o debate dos resultados da investigação em Seminários regulares e pluridisciplinares, e promovendo a edição de obras de carácter científico e de uma revista, População e Sociedade, a qual publicou, até ao momento, 20 números. Para além dos seus próprios projetos, o CEPESE desenvolve projetos de investigação em colaboração com outros Centros e Universidades, nacionais e estrangeiros, com alguns dos quais mantém protocolos de colaboração, privilegiando dessa forma a internacionalização da sua atividade científica.

Para esse efeito, o Centro apoia a investigação dos seus membros, convida especialistas externos nas áreas de investigação referidas, mantém um sítio na Internet (www.cepese.pt), onde fornece informação atualizada sobre a sua atividade, notícias, working papers, bases de dados e disponibiliza a edição online da sua revista e outras publicações suas, dispondo ainda de uma biblioteca especializada, informatizada e disponibilizada online, aberta aos associados, investigadores e a alunos de mestrado e doutoramento. O CEPESE presta ainda apoio científico e financeiro à investigação de jovens licenciados que pretendam efetuar cursos de mestrado e doutoramento, apoio que se traduz no acesso livre à biblioteca, na concessão de estágios, nas ações de formação e metodologia do trabalho científico que desenvolve e na disponibilização de bolsas de iniciação à investigação.

TÍTULO

Os Franciscanos no Mundo Português III
O Legado Franciscano

COORDENAÇÃO

Natália Marinho FERREIRA-ALVES

EDIÇÃO

CEPESE – Centro de Estudos da População,
Economia e Sociedade
Rua do Campo Alegre, 1055 – 4169-004 Porto
T. 22 609 53 47
F. 22 543 23 68
Mail. cepese@cepese.pt
www.cepese.pt

DESIGN

Diana Vila Pouca

CRÉDITOS

Capa – Imagem de Santo Franciscano
(Coleção particular)

ISBN

978-989-8434-19-7

SETEMBRO 2013

COORDENAÇÃO
NATÁLIA MARINHO FERREIRA-ALVES

Os Franciscanos no Mundo Português III

O Legado Franciscano



Introdução

Natália Marinho Ferreira-Alves

VI SEMINÁRIO INTERNACIONAL LUSO-BRASILEIRO

Os Franciscanos no Mundo Português III

O Legado Franciscano

(Ponte de Lima, 4 a 6 de Outubro de 2012)

Realizou-se em Ponte de Lima, de 4 a 6 de outubro de 2012, o VI Seminário Internacional Luso-Brasileiro *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*, que encerrou o ciclo da temática franciscana ligada ao fenómeno artístico. Dando continuidade aos dois encontros científicos anteriores, realizados no Rio de Janeiro (novembro 2009: *Os Franciscanos no Mundo Português I. Artistas e Obras*; dezembro de 2011: *Os Franciscanos no Mundo Português II. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*), o evento de Ponte de Lima, cuja realização ficou a dever-se à parceria entre a Câmara Municipal de Ponte de Lima e o CEPES (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade), contou com a presença de reputados especialistas do mundo ibero-americano (Portugal, Brasil, Espanha e Argentina) sendo extremamente significativa a participação dos investigadores pertencentes ao Grupo de Investigação Arte e Património Cultural do Norte de Portugal.

Desde o ano de 2009, o Grupo de Investigação Arte e Património Cultural do Norte de Portugal, tem vindo a desenvolver pesquisas em torno da temática franciscana ligada à diáspora portuguesa, sob a designação genérica *Os Franciscanos no Mundo Português*, dando corpo a um projecto, cujos pri-

meiros resultados foram apresentados no encontro realizado esse mesmo ano no Rio de Janeiro, onde foram tratados vários aspectos relacionados com a primeira vertente proposta: artistas e obras. Assim se procurava dar continuidade a uma linha de investigação que, desde sempre, tem unificado a pesquisa produzida pelos colegas portugueses e brasileiros, procedendo-se a uma recolha tão vasta quanto possível, das obras e dos homens a elas ligados, desde encomendadores a artistas.

Um segundo momento conduziu-nos, dois anos depois, ao tratamento de outra vertente não menos importante: o papel desempenhado pelas Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco, cujos resultados foram trazidos a público em 2011, também no Rio de Janeiro. Na sequência destes dois seminários, foram publicados dois volumes de textos que fazem jus às investigações levadas a cabo, registando-se a participação de colegas espanhóis que deram um importante contributo para o conhecimento da realidade franciscana em vários planos.

Pensamos com esta terceira temática escolhida para o seminário de Ponte de Lima, *O Legado Franciscano*, ter provado definitivamente a importância que os franciscanos, religiosos e leigos, tiveram ao longo dos tempos nas suas diversas valências, espiritual, assistencial e artística, contribuindo de forma significativa para a afirmação da mensagem cristã no mundo onde foi marcante a presença portuguesa. A visão polifacetada do mundo ibero-americano trouxe ao conhecimento público uma reflexão colectiva que, pela sua diversidade, apontará novas perspectivas para o estudo da espiritualidade franciscana e da arte produzida sob a sua égide.

A sessão oficial de abertura do Seminário contou com as intervenções do Dr. Franclim Alves de Castro, Vereador da Cultura, em representação do Eng.º Victor Mendes, Presidente Câmara Municipal de Ponte de Lima, e da Prof.ª Doutora Natália Marinho Ferreira-Alves (Coordenadora do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural do Norte de Portugal – CEPSE), tendo-se seguido de imediato as sessões de trabalho.

Foram apresentadas trinta e sete comunicações, das quais dezanove portuguesas (sendo quinze, membros do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural do Norte de Portugal), nove brasileiras, uma argentina e oito espanholas, estando representadas algumas das mais prestigiosas universidades dos quatro países (Universidade do Porto, Universidade de Coimbra, Universidade do Minho e Universidade Lusíada; Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Universidades Federais do Rio de Janeiro, Bahia, Paraíba e Minas Gerais, Universidade Estadual de São Paulo; Universidades de Santiago de Compostela, Extremadura, La Laguna-Tenerife e Pompeu Fabra-Barcelona; e Universidade de Buenos Aires).

Na programação do Seminário, para além das sessões científicas, foram inseridas diversas actividades culturais relacionadas com a riqueza patrimonial de Ponte de Lima. No dia 5 de Outubro, no Teatro Diogo Bernardes, e graças ao empenho pessoal do Dr. Franclim Alves de Castro, o Grupo “Rusga Típica da Correlhã” presenteou a assistência com uma actuação que demonstrou de forma inesquecível a riqueza folclórica das terras limianas, enriquecida pelas explicações do Dr. Darlindo Oliveira, que permitiram uma visão mais profunda dessa realidade onde o erudito se cruza com o popular.

As visitas de estudo, que ocorreram no dia 6 de outubro, centraram-se em três momentos distintos: uma visita guiada ao Museu dos Terceiros, orientada pelo seu Diretor, Dr. José Velho Dantas, com a colaboração da Prof. Doutora Paula Cardona, que deu a conhecer aos congressistas o magnífico espólio, possibilitando também a percepção espacial do núcleo franciscano de Ponte de Lima; uma visita à Casa de Nossa Senhora d’Aurora uma das casas mais emblemáticas de Ponte de Lima, feita pelo Eng.º João Gomes de Abreu Lima, reputado conhecedor das casas nobres limianas, tendo os participantes do seminário sido gentilmente acolhidos por Dona Maria do Rosário de Sá Coutinho; e, como últimos momentos dedicados ao conhecimento do património artístico da região, foram ainda visitados os Santuários da Boa Morte e de

Labruja, tendo o Dr. José Velho Dantas e a Prof. Doutora Paula Cardona feito o respectivo enquadramento científico.

Na nossa qualidade de responsável pela organização do VI Seminário Internacional Luso-brasileiro, desejamos agradecer aos nossos colegas da Comissão Científica, Professores Doutores Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves, Luís Alexandre Rodrigues, Eugênio de Ávila Lins, Anna Maria Monteiro de Carvalho, Maria Berthilde Moura Filha, Juan Monterroso Montero, Alberto Darias Príncipe e Maria del Mar Lozano Bartolozzi, bem como aos membros da Comissão Executiva, Prof. Doutora Paula Cristina Machado Cardona, Dr. Franclim Castro e Sousa e Dr. José Velho Dantas, que nos deram o apoio necessário em todos os momentos tornando possível o sucesso do evento que havíamos programado.

Cumpre-nos ainda agradecer ao Cepese pelo contributo logístico no Porto e apoio dado aos participantes estrangeiros, e à Câmara Municipal de Ponte de Lima, na pessoa do seu Presidente, Eng.º Victor Mendes, pela generosidade imensa com que nos acolheu, patenteada na forma como se dignou patrocinar este evento de tanta importância e significado para a História da Arte Portuguesa.

Introduction

Natália Marinho Ferreira-Alves

VI LUSO-BRAZILIAN INTERNATIONAL SEMINAR

The Franciscans in the Portuguese World III.

The Franciscan Legacy

(Ponte de Lima, 4-6 October 2012)

The VI Luso-Brazilian International Seminar *The Franciscans in the Portuguese World III. The Franciscan Legacy* held in Ponte de Lima (4-6 October 2012), closed the cycle of the Franciscan theme linked to the artistic phenomenon. Giving continuity to the former ones held in Rio de Janeiro (November, 2009: *The Franciscans in the Portuguese World I. Artists and Artisans*; December, 2011: *The Franciscans in the Portuguese World II. The Venerable Third Orders of Saint Francis*), the scientific meeting held in Ponte de Lima, whose achievement was only possible due to the partnership of the City Council of Ponte de Lima and CEPESE (Research Centre for the Study of Population, Economy and Society), was attended by prestigious Ibero-American specialists (Portugal, Brasil, Espanha e Argentina), among which it is worth underlying the highly significant participation of the researchers from the Research Group Art and Cultural Heritage in Northern Portugal.

Since 2009, the above-mentioned group has been developing research projects about the Franciscan order related with the Portuguese diaspora under the generic designation *The Franciscans in the Portuguese World*,

thus fitting a project of which the first results were presented that same year during the scientific meeting of Rio de Janeiro, where several aspects connected with the first suggested line, artists and works, were pointed out. Therefore, we tried to carry on with our research plan which has always tried to unify the research conducted by Portuguese and Brazilian colleagues, gathering as much information as possible about works and men, ranging from patrons to artists.

Two years later, a second moment lead us to the analysis of other no less important subject: the role performed by the Venerable Third Orders of Saint Francis, whose results were presented in 2011, also in Rio de Janeiro. As a consequence of these two international seminars, two volumes of studies were published, proving the merit of the research output, and registering the participation of Spanish colleagues who gave a most significant contribution to the knowledge of Franciscan reality in several plans. We do think that with this third theme chosen for the seminar of Ponte de Lima, *The Franciscan Legacy*, we have managed to prove definitively the importance of Franciscans, religious or laymen throughout the times, in several fields (spiritual assistance, social welfare work and artistic support), giving a most significant contribution to the assertion of the Christian message in the territories marked by Portuguese presence.

The multiform vision of the Ibero-American world brought a collective reflection to public knowledge due to its diversity, and will definitely point out new perspectives to the study of Franciscan spirituality and artistic achievements accomplished under its support.

The Seminar's official opening session had the interventions of Dr. Franclim Alves de Castro, town councilor for Culture, representing the Mayor of Ponte de Lima, Eng.º Victor Mendes, and of Professor Natália Marinho Ferreira-Alves (Coordinator of the Research Group Art and Cultural Heritage in Northern Portugal – CEPSE), followed by the scientific sessions.

Thirty seven communications were presented, as follows: nineteen from Portugal (fifteen from the *Research Group* Art and Cultural Heritage in Northern Portugal members); nine from Brazil; one from Argentina; and eight from Spain. Thus were represented some of the most prestigious universities of the four countries (University of Oporto, University of Coimbra, University of Minho and University Lusíada; Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, Pontifical Catholic University of São Paulo, Federal Universities of Rio de Janeiro, Bahia, Paraíba and Minas Gerais, State University of São Paulo; Universities of Santiago de Compostela, Extremadura, La Laguna-Tenerife and Pompeu Fabra-Barcelona; and University of Buenos Aires).

The seminar's program also contemplated several activities related with the cultural heritage of Ponte de Lima. On the 5th. October, at Diogo Bernardes Theatre, and due to Dr. Franclim Alves de Castro's personal engagement, the Group "Rusga Típica da Correlhã" presented the audience with a remarkable performance where the rich folk heritage of the Lima region was fully explained by Dr. Darlindo Oliveira allowing a better understanding of a reality where erudition actually crosses the folk language.

The study visits took place on the 6th. October and had three different moments: a visit to the Terceiros Museum, guided by the Director Dr. José Velho Dantas, with the collaboration of Professor Paula Cardona, in the course of which the congress members were able to visit the magnificent remains, and also allowing them to have the spatial perception of the Franciscan nucleus of Ponte de Lima; a visit to the House of Nossa Senhora d'Aurora one of the most important noble houses of Ponte de Lima, guided by Eng.º João Gomes de Abreu Lima, one of the experts on this subject, and where the participants of the scientific event were kindly welcomed by Dona Maria do Rosário de Sá Coutinho; and finally, as the last moments devoted to the culture heritage of Ponte de Lima, we must point out the visits to the Sanctuaries of Boa Morte and Labruja, whose scientific fitting was completed by Dr. José Velho Dantas and Professor Paula Cardona.

As responsible for the scientific organization of the VI International Luso-Brazilian Seminar, we want to thank our colleagues of the Scientific Committee Professors Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves, Luís Alexandre Rodrigues, Eugênio de Ávila Lins, Anna Maria Monteiro de Carvalho, Maria Berthilde Moura Filha, Juan Monterroso Montero, Alberto Darias Príncipe and Maria del Mar Lozano Bartolozzi, as well as to the members of the Executive Committee Prof. Doutora Paula Cristina Machado Cardona, Dr. Franclim Castro e Sousa and Dr. José Velho Dantas, who were able to give at all times the necessary support, thus contributing towards the success of the event we have planned.

We must also thank Cepese for the logistics contribution in Oporto and the support given to our foreign colleagues, as well as the City Council of Ponte de Lima, in the person of the Mayor, Eng.º Victor Mendes, for the unlimited generosity towards us, a gesture which was translated in the way he agreed to sponsor this scientific event of such great importance and meaning for the Portuguese History of Art.

VI Seminário Internacional Luso-Brasileiro
Os Franciscanos no Mundo Português III
O Legado Franciscano

Ponte de Lima, 4 a 6 de Outubro de 2012

Participantes

ALBERTO DARIAS PRÍNCIPE

La nueva arquitectura de los Franciscanos en África: la catedral de Tánger
(evolución del gusto arquitectónico en la primera mitad del siglo XX)

ALEXANDRA ESTEVES

A composição social da Ordem Terceira de ponte de Lima
(séculos XVIII-XIX)

ANA GOY DIZ

San Francisco de Lugo: de convento a Museo Provincial

ANNA MARIA FAUSTO MONTEIRO DE CARVALHO

O complexo construtivo franciscano de Olinda no Brasil Colonial.
Aspectos sócio-urbanos, arquitetônicos e artísticos

ANTÓNIO MOURATO

O retratista José Alberto Nunes

ANTÓNIO JOSÉ DE OLIVEIRA

O Convento de São Francisco de Guimarães: artistas e obras (1679-1773)

CARLA SOFIA FERREIRA QUEIRÓS

O Convento de Santo António de Ferreirim: da fundação às obras do
século XVIII

CARME LOPEZ CALDERÓN

Decuit, potuit, fecit: los franciscanos y el culto a María

CARMEN DIEZ GONZÁLEZ

Reformas arquitectónicas en los conventos franciscanos descalzos de Extremadura durante el siglo XVIII

CYBELE VIDAL NETO FERNANDES

Considerações sobre o espaço na obra franciscana no Brasil

DIANA GONÇALVES DOS SANTOS

Azulejaria de figura avulsa na realidade arquitectónica franciscanaportuguesa

EUGÉNIO DE ÁVILA LINS

“Novo Orbe Serafico Basilico”: o legado de Frei Jaboatão para a História da Arte Luso-Brasileira dos séculos XVI e XVII

EVA SOFIA TRINDADE DIAS

Benedictinos e Franciscanos: convivência de invocações no espaço monástico beneditino português (séculos XVII-XVIII)

JOSÉ AUGUSTO VELHO DANTAS

A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima nos séculos XVIII-XIX: Breve História do Embelezamento de um Templo

JOSÉ CARLOS MENESES RODRIGUES

Os franciscanos em Penafiel e em Amarante

LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS

A fundação de capelas no Convento de S. Francisco do Porto:
devoção e memória

LUÍS ALBERTO CASIMIRO

A iconografia franciscana nos retábulos quinhentistas
– um legado original

LUÍS ALEXANDRE RODRIGUES

Caminho Doloroso. As gravuras italianas da Ordem Terceira de Vinhais

LUÍS MARINO UCHA

Para a reabilitação da Igreja de Santo António e Capela das Onze
Mil Virgens do Convento de São Francisco de Alcácer do Sal

MAGNO MELLO

Perspectiva e arquitetura do engano: a decoração da nave da Igreja do
Convento franciscano na cidade da Paraíba entre os séculos XVIII e XIX

MANUEL ENGRÁCIA ANTUNES

“No Coro assentados ou em pé” – polémica comum a franciscanos
e beneditinos na 2.^a metade do séc. XVIII

MARCELO ALMEIDA OLIVEIRA

Contratos em favor da perfeição, da segurança e da determinação:
considerações sobre as obras das Igrejas de São Francisco de Assis e
de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto

MARIA BERTILDE MOURA FILHA/IVAN CAVALCANTI FILHO
Ordens terceiras franciscanas setecentistas:
três casos de emancipação social

MARIA GARGANTÉ LLANES
Un franciscano catalán en Potosí:
influencias vernáculas en la nueva Catedral

MARIA HERMÍNIA OLIVERA HERNÁNDEZ
A Capela Interna do Convento do Desterro da Bahia:
Legado Artístico das Clarissas Franciscanas

MARIA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI
Instituciones franciscanas, imanes periféricos de desarrollo
urbano en Extremadura

MIRIAM ELENA CORTÉS LÓPEZ
El impulso de la Orden Franciscana en la configuración
del via crucis gallego

MOZART ALBERTO BONAZZI DA COSTA
A Igreja Conventual Franciscana de Salvador:
História, Talha e Arquitetura

PATRICIA FOGELMAN
Sermones e imágenes marianas. Discursos franciscanos sobre
el culto a la Virgen en el Rio de la Plata colonial

PAULA CRISTINA MACHADO CARDONA
A talha da fase final do Barroco e a escola regional do Alto-Minho.
O caso da Ordem Terceira de Ponte de Lima

PAULA VIRGÍNIA AZEVEDO BESSA

Pintura Mural em Conventos Franciscanos no Norte de Portugal

REGINA ANACLETO

O convento franciscano de Vila Cova de Alva

SOFIA NUNES VECHINA

Ordem Terceira de São Francisco de Ovar. Procissão das Cinzas.

Uma procissão com três séculos

SÓNIA GOMES PEREIRA

O Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

e a estruturação urbana do Rio de Janeiro nos séculos XVIII e XIX

SUSANA MATOS ABREU

Arquiteturas franciscanas das Origens na Mais Estrita Observância

portuguesa do século XVI: a lição de Vitruvius

La nueva arquitectura de los Franciscanos en África: la catedral de Tánger (evolución del gusto arquitectónico en la primera mitad del siglo XX)

Alberto Darías Príncipe

Las misiones franciscanas en Marruecos fueron fundadas por el mismo S. Francisco de Asís cuando, en 1219, envió personalmente la primera expedición de frailes menores; fueron cinco religiosos martirizados al año siguiente. La presencia continuó con toda una serie de vicisitudes hasta que a finales del siglo XVI y comienzos del XVII casi se extinguieron. Posteriormente, a partir de 1629, gracias a la mediación de la corona de los Ausburgos, los franciscanos españoles tomaron la iniciativa misional y, aunque la excomunión del siglo XIX puso en grave riesgo la continuidad de la obra, la orden persistió en su labor como tarea exclusivamente española, creándose de inmediato la prefectura apostólica de Marruecos, convertida en vicaría apostólica en 1908. A partir de 1907, con las primeras intervenciones francesas en el territorio marroquí, comienzan a llegar franciscanos franceses pero siempre dependientes del Vicariato de Tánger. La división de Marruecos en dos protectorados obligó a la Santa Sede, bajo las presiones francesas, a desmembrar en 1923 el vicariato en dos: el francés, con sede en Rabat, excluyendo las seis casas misionales hispanas previas a esta división, y el territorio español que continuó en Tánger con el título de Vicariato de Marruecos. Finalmente éste se constituyó en arzobispado en 1956, año de la independencia de Marruecos¹.

¹ PAZOS, 1958: 394 a 396.

1938, dos proyectos en pugna.

Tánger tuvo catedral propia desde 1880. Se trataba de un templo proyectado por José Rosell, ubicado en el centro de la ampliación urbana del siglo XIX, muy cerca del Zoco chico. Pero con la internacionalización de la ciudad el número de cristianos que llegaron a establecerse en esta capital creció de forma desmesurada, quedando el templo insuficiente para tantos fieles. Los frailes tuvieron claro desde el principio que había que levantar un nuevo edificio que tuviera una capacidad adecuada para la nueva población y de hecho en 1904 se puso la primera piedra de lo que sería la nueva sede metropolitana, pero no paso esto de un gesto simbólico pues la idea cayo en el olvido ante el cumulo de dificultades económicas por las que el estado español estaba pasando.

Con la llegada de la Segunda República y la aconfesionalidad del estado impuesta por este régimen, la posibilidad de encontrar ayuda o apoyo fue aún menor. Por eso, en cuanto se clarificaron las posturas ideológicas de los golpistas del 18 de Julio, el Vicario apostólico, en ese momento el P. Betanzos, obispo de Gallípoli, escribió (antes de que llegaran a los tres meses de la fecha del alzamiento militar) para, además de presentar su adhesión, recordar, con extraordinario tacto, la necesidad de una nueva catedral.

La actividad del prelado fue extraordinaria. A sus contactos con el Alto Comisario del Protectorado, hay que añadir la fluida comunicación con el ministro de Asuntos Exteriores y el Jefe del Estado a quien conoció personalmente durante el periodo que este pasó en Marruecos. La petición de ayuda para la construcción de la catedral, presente en toda esta correspondencia, fue adquiriendo con el tiempo un matiz político; era necesario edificar la catedral para demostrar a las otras naciones administradoras de la ciudad internacional el nuevo sentimiento religioso y la vinculación del Régimen al catolicismo. Incluso comienzan a filtrarse sibilinamente “*ciertos rumores, relativos a proyectos de iniciativas extranjeras*”².

2 Carta del Vicario Apostólico de Marruecos al general Franco del 22 de abril de 1938. A.M.T.: Leg. 265.

Estos rumores llegaron a concretarse en la difusión de la noticia de que un súbdito inglés estaba dispuesto a costear la construcción de la nueva catedral.

Pero en plena Guerra Civil la empresa era imposible, el obispo Betanzos solicitaba un millón de francos, comprometiéndose la diócesis a aportar algo más de la cuarta parte.

Por la perseverancia del prelado, el Alto comisario del Protectorado se puso en contacto con el general Franco, planteando no solo la necesidad de los religiosos sino haciéndose eco de la necesidad política que significaba la construcción (*“por la saludable propaganda patriótica que entre los elementos tangerinos de las dos Colonias, especialmente, produciría la existencia en Tánger de una catedral española”*³).

Sin embargo el gobierno guardó silencio sobre esta cuestión hasta el tres de noviembre de 1938; el propio Serrano Súñer, Vicepresidente del Gobierno y segunda autoridad nacional, indica al obispo Betanzos la imposibilidad de cualquier tipo de ayuda en ese momento, dado el esfuerzo económico que suponía la Guerra Civil, limitándose a vagas promesas para el futuro⁴. Inexplicablemente, a partir de esta clara negativa, el tema de la catedral se lleva con una ambigüedad absoluta. El motivo religioso ha pasado a un segundo plano, se contempla pues tan solo la razón política. Así, unos días después de la rotunda negativa de Burgos, el Alto Comisario alienta al obispo para que se lleve a cabo la ceremonia de colocación de la primera piedra, recomendando como fecha el día 8 de diciembre de ese año, pero advirtiéndole siempre que la Alta Comisaría solo podría contribuir con una pequeña cantidad de dinero.

Ya hemos visto como el Alto Comisario, Juan Geigbeder, contra la opinión del gobierno de Burgos, había animado al Vicario General a comenzar las obras. No conforme con eso, encargó a José Ochoa, ingeniero jefe de obras

3 Carta del Alto comisario del Protectorado al general Franco. 1 de mayo de 1938. A.M.T.: Leg. 265.

4 Carta del Vicepresidente del Gobierno de Burgos al obispo de Gallípoli. 3 noviembre 1938. A.M.T.: Leg. 265.

municipales de Tánger (el 12 de mayo de 1938), para que llevara a cabo el diseño de un proyecto de catedral (IMAGEN N.º 1) que el interesado efectuó con toda premura en cuatro meses (4 de septiembre de 1838)⁵. Mientras tanto en las esferas políticas, otra crisis no menos leve se producía entre los técnicos. La disputa, llevada a cabo con una corrección ejemplar, tenía como detonante la aparición de un nuevo proyecto trazado por José Blein, arquitecto municipal de Ceuta y la persona designada para la dirección del proyecto de Ochoa.

Ochoa no entregaba un proyecto completo, faltaban los cálculos técnicos de bóvedas, pilares, cúpula... Sin ellos no era posible llevar a cabo la cimentación de la nueva fábrica. Pero, con la excusa de la atención que debía a su trabajo oficial, dejaba este aspecto en manos de otro técnico o una compañía especializada en cálculo de estructuras, indicando sin embargo que bajo ningún concepto renunciaba a la dirección última del proyecto. Está tan seguro de la protección de la Alta Comisaría y del Vicariato Apostólico que comete tres errores que van a suponer su caída:

- Olvidar su condición de ingeniero de caminos canales y puertos, que por ley lo desautoriza a la construcción de edificios públicos, al ser preceptiva la firma de un arquitecto.
- Recomendar que la dirección de la obra la llevara otro técnico para no levantar suspicacias, al ser uno de los jefes de la oficina técnica del Ayuntamiento de Tánger.
- Dejar abierta la posibilidad de que su proyecto fuera modificado y mejorado por otro técnico⁶.

Y eso fue lo que ocurrió. El solar fue acotado con vallas, las obras de desmonte de la cabecera comenzaron y se colocó el cartel con los créditos de la obra, en el

5 OCHOA BENJUMEA, 1938: 5.

6 "...y no que me ocupe de unas obras que puede llevar cualquier arquitecto con título, entre los muchos que hay en España, mejorando incluso el proyecto y llevando la obra a buen fin". Carta de José Ochoa al Secretario del Vicario Apostólico de Tánger; 22 de noviembre y 4 de diciembre de 1938. A.M.T.: Papeles por ordenar.

aparecía el nombre del contratista y como arquitecto figuraba José Blein Zaragoza.

Ochoa se dirigió entonces al Vicario Apostólico, reclamando su autoría y exigiendo una rectificación que dijera “*Proyecto del Ingeniero Don José Ochoa, Arquitecto encargado José Blein*”. Escribió a continuación a Blein, pidiéndole una explicación, aunque en realidad lo único que reclamaba era si su proyecto se había modificado o si, por el contrario, el resultado de la manipulación era un proyecto nuevo, en cuyo caso admitía que su nombre desapareciera del cartel⁷. Con la misma corrección y sinceridad contestó Blein, reconociendo que el proyecto era nuevo porque concebía “*la catedral de diferente manera a como está proyectada, no solo en cuanto a composición general, sino también en lo referente a las dimensiones, distribución y estilo*”⁸ (IMAGEN N.º 2). El ingeniero intentó apelar a las autoridades religiosas y políticas sin éxito. La medida de la indeterminación de ambas la da un párrafo de la carta de contestación del obispo Betanzos, al afirmar que lo había dejado “*todo en manos del buen amigo Sr. Blein, en la plena confianza de que ha de ejecutar a la perfección las instrucciones que haya recibido del Sr. Alto Comisario*”, indicándole que se pusiera de acuerdo con Blein⁹. Este último había llevado a cabo el proceso de forma impecable, consiguiendo así que su proyecto de catedral fuera muy superior al de Ochoa.

Dos lenguajes, dos mentalidades.

En realidad, los dos proyectos representan dos mundos, dos mentalidades, en una palabra dos conceptos de la arquitectura; es la eterna dicotomía ingenieros – arquitectos. Pero ahora lo habitual deja de serlo y el ingeniero representa la tradición de la escuela de “Beaux Arts” mientras que el arquitecto significa

7 Carta de José Ochoa a José Blain. 10 de noviembre de 1939. A.M.T.: Papeles por ordenar

8 Carta de José Blein a José Ochoa. 20 de marzo de 1939. A.M.T.: Papeles por ordenar.

9 Carta del Vicario Apostólico de Tánger a José Ochoa. 8 de febrero de 1939. A.M.T.: Papeles por ordenar.

la renovación. Su espíritu inquieto y el hecho de resolver sin dificultad la proyección de algunos edificios, lo animaron a trazar un proyecto para la catedral de Tánger, pero su experiencia arquitectónica era muy limitada para un edificio de esta envergadura y el resultado fue un proyecto mediocre.

Al planear el lenguaje arquitectónico, Ochoa se confiesa enemigo de la renovación, rechazando cualquier solución que no provenga del pasado. Es más, consideramos que, en el planteamiento que hace de las soluciones a definir, el gusto estético ocupa un lugar secundario. Anclado aún en las propuestas neocatólicas de la renovación Alfonsina es partidario de los historicismos cristianos medievales, pero, como resultan muy caros, hace suya toda la prosopopeya imperial del régimen y se decide por el renacimiento (*“el Renacimiento, precisamente, es el estilo de la grandeza de España”*). Por eso fragmentará el espacio en naves, con columnas, arquerías... Su insistencia en aplicar las proporciones clásicas lo conduce a una mayor reducción de la capacidad de la iglesia. Para la resolución de la fachada principal, aunque se confiesa continuador de la reglamentación métrica de Vignola, la realidad de esta queda lejos de lo expuesto en su manifiesto estilístico: toda la gracia, la agilidad, el movimiento y la espontaneidad del arquitecto italiano en su obra manierista, se vuelve aquí pesado, macizo, duro y, por supuesto, no hallamos ningún elemento que pueda servir de parangón con las formas vignolescas. La obra es pues bastante desafortunada por anodina y pretenciosa (IMAGEN N.º 3).

José Blein, sin embargo, provenía de la Escuela de Arquitectura, lo que le daba una ventaja indudable. El técnico, también era un hombre del Régimen y, al igual que Ochoa, partidario de rehabilitar las glorias imperiales que el Nuevo Estado quería resurgir, pero no toma el camino de la España de Isabel y Fernando, sino que con una sagacidad y madurez profesional renovadora lleva a cabo un planteamiento ex novo, y recurre a un lenguaje que ni antes ni después iba a ser utilizado en la arquitectura española: el Neobarroco Colonial.

Esta fórmula nació en California con el nombre de Estilo Misiones, pero fue en la exposición California-Panamá, en la sede de Los Ángeles, donde

tom3 carta de naturaleza. Ideol3gicamente se trataba de una afirmaci3n de la identidad de la Am3rica hispana, pero en la práctica constructiva la nueva est3tica triunfaba porque era “*flexible, imaginativa, fuertemente ornamental y que además permitía grandes libertades compositivas*”¹⁰. No era necesario, pues, la preocupaci3n por la veracidad, porque lo que realmente importaba era la belleza y la calidad de la obra¹¹. Blein debi3 comprender las posibilidades que le brindaba el nuevo estilo y la consecuencia fue un proyecto genial, tanto en la forma como en la funci3n.

Sin embargo, s3lo conocemos la documentaci3n gráfica del Proyecto (planta, alzado y perspectiva axiom3trica)¹². De base irregular, debido a que se embute en una de las crujías del vecino convento franciscano, Blein toma la sabia medida de concebir un espacio unitario sin ning3n elemento de sost3n que lo fraccione, concedi3ndole al mismo tiempo una altura prominente (IMAGEN N. 4), lo que no solo podra conseguir gracias a la capacidad de fuerza que tiene el hormig3n armado sino al empleo de imponentes y reiterados contrafuertes repartidos a todo lo largo de sus muros exteriores, a excepci3n de su lado sur que tiene como refuerzo los gruesos muros del convento. Uno de problemas del solar era que una parte del suelo poseía un firme de poca consistencia, lo que obligaba a cimentar en unas condiciones difíciles. El arquitecto soluciona este inconveniente horadando la tierra hasta llegar al firme con lo que le queda un holgado espacio donde colocara la cripta. En cuanto a la c3pula, dispuesta sobre un falso crucero, se apoya en fuertes machones y el cuarto de naranja del ábside principal, lo que permite no solo un amplio tambor sino una gran esbeltez al adoptar una secci3n apuntada. Finalmente el templo adopta una soluci3n usual en el neobarroco colonial, el empleo de una torre fachada que sobrepasa en altura a la c3pula.

10 VILLAR MOVELLAN, s/f: 42.

11 DARIAS PRÍNCIPE, 2010: 779 y 780.

12 Catedral de Tánger. J. Blein-arquitecto. Tánger 1939. Año de la Victoria. Carpeta existente en el A.M.T.: Papeles por ordenar.

De triple cabecera, el conjunto finge una estructura ojival en su interior, en parte matizada por la rica decoración barroca, tanto dentro como fuera, aglutinándose especialmente en los vanos, como es habitual en el neobarroco colonial. En cuanto al capítulo ornamental, el técnico hace uso de la libertad que le da el lenguaje. Unas veces continúa con la tradición decorativa colonial, como son los huecos mixtilíneos peraltados, los balaustres panzudos, las gruesas y prietas columnas salomónicas, los pilares cortos, las grandes cartelas con ornamentación constreñida, etc. Pero otras veces da rienda suelta a su creatividad personal, manteniendo siempre una armonía plena. Así dispondrá los tejados a dos aguas con un ángulo de inclinación muy pronunciado y alternando en zigzag los paños lisos con otros de escamas imbricadas, las fuertes nervaduras al exterior que, rematadas en roleos, sirven para reforzar la cúpula.

Blein no tomó elementos norteafricanos, pero sí del barroco español, pues se trataba de demostrar la hispanidad del nuevo edificio y lo consigue. Hoy, repasando los diferentes proyectos, podemos considerar este trabajo como uno de los mejores que se hicieron sobre la catedral católica de Tánger.

Pero ni la obra de Ochoa ni la de Blein pudieron llevarse a cabo. La del primero, ya lo hemos visto, porque su autor no la quiso dirigir por posibles incompatibilidades con su puesto en el ayuntamiento de Tánger, así como por verse desplazado por la propuesta del arquitecto, y Blein, porque una vez asegurada la viabilidad de su proyecto pidió unas condiciones para llevar a cabo la obra difícilmente asumibles en aquella época.

El Vicario Apostólico, ante la situación creada, se dirigió al Jefe del Estado, general Franco, para solicitar su ayuda, mientras le recordaba todo lo que España estaba invirtiendo en edificios oficiales en la ciudad (Hospital español, edificio de Coreos y Telégrafos, Instituto de enseñanza media, etc.)¹³.

Se inicia así una asidua correspondencia entre el prelado y los rectores de distintos organismos, quienes sucesivamente se iban desentendiendo del

13 Carta del Vicario Apostólico al Jefe del Estado, general Franco. 25 de julio de 1947. A.M.T.: Papeles por ordenar.

asunto: Ministro de Asuntos Exteriores, Alto Comisario del Protectorado, Director General de Marruecos y Colonias, Ministro de Justicia y hasta al Presidente de las Cortes, Esteban Bilbao, pariente del obispo, a quien le solicita que lleve el tema a la Cámara con el fin de abrir un posible debate.

Entre tanto, Blein había abandonado la oficina técnica del Ayuntamiento de Ceuta y se encontraba como arquitecto en la Dirección General de Regiones Devastadas. Ante la imposibilidad de llevar a cabo la dirección de la obra, se hacía necesario un nuevo proyecto (la idea de que Blein se entrevistara con Muguruza, en ese momento Director General de Arquitectura no prosperó).

Muguruza, por su parte, sugiere la peregrina idea de *“ir rápidamente a la construcción de la nave principal, dejando de momento el crucero y la torre para terminarla cuando la iglesia estuviera ya abierta al culto”*¹⁴.

El Prelado siguió insistiendo en su correspondencia con el general Franco sobre la necesidad de la Catedral pero ahora, dos años después, sus razones estarán más acorde con el espíritu que se estaba imponiendo en la España de la posguerra. Parte pues de cero y su razonamiento es el siguiente: *“Es, a todas luces, necesario, ineludible y de urgentísima necesidad la realización del proyecto de una iglesia amplia y capaz en esta ciudad de Tánger, capital eclesiástica del Vicariato Apostólico de Marruecos. En ello converge un triple interés religioso, político y patriótico”*. El primero de estos intereses está de sobra comentado, pero el segundo era casi un premio de consolación: la exclusión del Protectorado español de la Zona Internacional fue una frustración de la que España no se pudo liberar hasta la independencia de Marruecos, máxime si tenemos en cuenta que después de ocuparla durante la II Guerra Mundial, se había visto obligada, ante las presiones internacionales, a abandonarla. Por eso, el Prelado habla de *“consolidar los derechos espirituales de España, representado y*

14 Carta del Director General de Marruecos y Colonias al Vicario Apostólico. 17 de mayo de 1943. A.M.T.: papeles por ordenar.

ejercido plenamente, ante todas las colonias católicas por el Obispo Vicario español". En cuanto al interés patriótico, la justificación estaba muy próxima al anterior. El Obispo advertía del peligro de la pérdida de esta preeminencia ante la actitud y actividad de Francia e Italia, cuyos templos pretendían, según el padre Betanzos "*ir mermando y cercenando los bien ganados derechos de España*". La premura del Vicario se percibe porque está dispuesto a ejercer un condominio con el Estado Español, lo que rompía con una larga tradición de independencia política que los franciscanos habían llevado a cabo desde su llegada a Marruecos ¹⁵.

La modernidad mal interpretada: un proyecto inmaduro.

En medio de esta polémica, y sin que los documentos del archivo de la curia tingitana hagan mención a él, nos encontramos una carpeta que guarda un proyecto de Delfín Ruiz Rivas. En él solo se le da título de Iglesia, firmándolo y fechándolo en julio de 1942 ¹⁶. A la pregunta de a quién y por qué se le encarga, solo podemos responder con hipótesis. Creyendo que tendría la posibilidad de conseguir una obra de la envergadura de la catedral de Tánger, ofreció ese mismo año, un proyecto, no muy costoso, a los servicios a la Vicaría Apostólica. No sabemos cómo fue acogida la idea, pero sí que, como veremos más adelante, llegó a conseguir algunos encargos complementarios para la catedral.

El proyecto de la iglesia mayor está fechado y firmado en 1942 (IMAGEN N.º 5). Su ubicación es la misma de siempre, junto al convento franciscano que comenzaba a aglutinar el barrio español en torno a un amplio bulevar. Su lenguaje es racionalista, pero resulta a nuestro juicio una obra inmadura que muestra un conocimiento superficial del Movimiento Moderno.

¹⁵ Carta del Vicario Apostólico al Jefe del Estado, General Franco 24 de mayo de 1949. A.M.T.: Papeles por ordenar.

¹⁶ Proyecto de iglesia Mayor en Tánger. Julio 1942. Carpeta existente en el A.M.T.: Papeles por ordenar.

Delfín Ruiz hace un templo cuya integración formal resulta confusa por la exagerada superposición de volúmenes que dan lugar a una composición global falseada que no se corresponde con el interior del edificio. Al concebir una iglesia con una nave central que dobla en altura a las laterales y cuyo cimborrio plano resta esbeltez a la totalidad de la obra, disgrega el conjunto. En un intento de conferirle la diafanidad volumétrica propia del racionalismo, remarca las formas rematándolas con una moldura rectilínea, pero este elemento no es real pues las cubiertas no son planas como parecen, sino a dos aguas, de modo que para conseguir el efecto visual deseado, eleva los muros, innecesariamente por encima de los tejados quedando así unos parapetos vacuos (IMAGEN N.º 6), atacando de este modo la premisa básica del lenguaje moderno, la funcionalidad, o lo que es lo mismo, la sinceridad formal de la obra.

Parece, pues, una obra inmadura en donde se emplea un axioma más propio del eclecticismo que del racionalismo: la forma lo justifica todo. El resultado es producto de la irreflexión de un técnico que necesitaba aun tiempo para captar el mensaje de la auténtica modernidad.

Últimos problemas a solventar.

Las cartas que el P. Betanzos enviara a los altos cargos políticos de España, recibieron contestación a lo largo de 1948, pero la situación política en esos años era crítica. Italia había acabado su suntuoso templo y Francia había comenzado el suyo. Las pontificales que debían celebrarse en las grandes festividades del año litúrgico peligraban, tanto por la escasa capacidad de la feligresía como de los celebrantes, pues el espacio que ocupaba el presbiterio era muy limitado. El Vicario Apostólico estaba convencido de que si no solventaba el problema, llegaría un momento en el que deberían solicitar permiso a la nueva iglesia francesa para llevar a cabo las ceremonias prescritas en el Año Santo.

Los franciscanos españoles se quejaban a Madrid porque, a pesar de que el Vicariato francés solo tenía trece años de antigüedad, contaba con una excelente catedral, lo que para el Vicario español iba en detrimento de su autoridad y del territorio que gobernaba, notorio “*ante propios y extraños, singularmente ante la Santa Sede*”¹⁷. El general Franco, como respuesta a la carta enviada por el prelado español, impulsaba con toda discreción la posibilidad de efectuar la construcción del templo a través del Ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo, quien a partir de junio de 1949 da finalmente carta blanca a la obras de la Catedral, librando, para empezar, la cantidad de un millón de pesetas para iniciar los primeros movimientos de tierra y la construcción de la cripta.

Cuando todo parecía encaminado se enzarzan en el Ministerio en una discusión bizantina de cómo se haría la iglesia y en que lenguaje, a lo que el Vicario, desesperado, responde que no tenía “*criterio cerrado sobre estilos, materiales, proporciones y aun dimensiones*” y que le correspondía a Luis Martínez Feduchi, el técnico seleccionado para llevar a cabo proyecto y obra, al ser el arquitecto del Ministerio de Asuntos Exteriores, la persona encargada de llevar a buen fin todas estos prolegómenos¹⁸.

Y, por si acaso no estuviera suficientemente claro, añade a continuación: “*Lo importante es poner cuanto antes manos a la obra. Por lo que más quiera, que nuestras propias vacilaciones no invaliden la concesión del millón de pesetas, y la entrada en Presupuesto de concepto “Para la catedral española de Tánger”, y más adelante afirma “prefiero el fracaso a quedar nuevamente en el terreno del simple conato*”¹⁹. Feduchi tranquiliza al prelado al explicarle que pocos son los pasos que quedan por dar para que la Catedral comience a ser una realidad:

17 Breve exposición del Vicario Apostólico de Marruecos al Sr. Ministro de Asuntos Exteriores, sobre la construcción de una iglesia en Tánger. 12 de agosto de 1949. A.M.A.E. Leg.265.

18 Carta del Vicario Apostólico de Marruecos al Ministro de Asuntos Exteriores. 23 de junio de 1950. A.M.A.E. Leg. 265.

19 Carta del Vicario Apostólico a Luis Feduchi. 23 de junio de 1950. A.M.A.E. Leg. 265.

El 4 de julio de 1950 el Ministro de Asuntos Exteriores recibió a Luis Feduchi y entre los dos establecieron las últimas provisiones para la futura catedral.

La futura iglesia se levantaría en los terrenos elegidos junto al convento franciscano, que era además la residencia del obispo, renunciando definitivamente a hacer obras en la iglesia del Sagrado Corazón, próxima a la plaza de Francia, y aunque la razón que se daba, no por eso menos cierta, era que las obras serían más caras que las de la futura catedral²⁰, había una razón política de mayor fuerza. En la plaza de Francia estaba el consulado francés, la avenida del Dr. Pasteur y en general el centro de influencia francés. Por el contrario el bulevar donde estaba el convento franciscano era una zona donde se estaban levantando las principales entidades españolas: el Banco de España, el Consulado Español, el Hospital Español y en general las viviendas, locales comerciales y en una palabra el centro neurálgico de este país, que se remataría con el templo, cuya torre sería en su momento el punto más alto de la ciudad y punto de referencia de la misma.

Martín Artajo decide que *“Esta será la forma de poder empezar y terminar la obra sin embarcarnos en cosas que quizá no podríamos ver acabadas nunca”*. Feduchi añadía que había quedado con el Ministro en ponerse a trabajar de inmediato y que en cuanto estuviera resuelta la planta de cimentación empezar las obras por administración para que no tengan más retrasos²¹.

Con fecha de 23 de diciembre de 1950 el Vicario Apostólico recibía un telegrama que decía: *“Aprobado proyecto Catedral, doy orden telegráfica comiencen obras martes próximo. Enhorabuena. Feduchi”*. Publicado, por fin, el decreto, las obras empezaron finalmente en enero de 1951.

20 Carta de Luis Feduchi al obispo de Fossea. 6 de julio de 1950. A.M.A.E. Leg. 265.

21 *Ibíd.*

Reflexiones de un arquitecto para una catedral.

En la memoria del templo catedralicio de Tánger que firma Luis Feduchi el 12 de octubre de 1950, hay un apartado especialmente revelador que aclara la razón del rico y variado material que en bocetos llevó a cabo el arquitecto, previo al modelo definitivo. Dice así: *“Si al estudiar el proyecto las dificultades en cuanto a distribución y desarrollo del programa fueron mínimas, no fue así en cuanto a la solución estética exterior. Aunque en realidad el problema se reduce a acusar al exterior los volúmenes desarrollados en las plantas y secciones, había una serie de razones para buscar una solución que reflejase el hispanismo del edificio”*, añadiendo más adelante: *“acusarán (se refiere a la torre y la bóveda baída), según el tono que en su día se elija, una nota oriental-bizantina muy rica, que encaja también en la fisonomía de la Iglesia, pues no hemos de olvidar que todo el litoral Mediterráneo, entra de lleno en los modos bizantinos de Grecia”*²².

De este modo nos encontramos con dos premisas de las cuales partía el técnico para ir probando distintas fórmulas que terminaran por aflorar en un proyecto concreto: lo hispano y lo bizantino; y va a ser esta dicotomía la que lleve al autor de la obra a una rica reflexión formal que se ve plasmada en diferentes ideas, algunas de las cuales no son sino una progresiva evolución que indica cómo el concepto iba madurando.

La primera experimentación la dejó en una maqueta en donde se reparten los espacios que una catedral necesita²³: templo, claustro, salas capitulares, etc.

El conjunto estaba compuesto por cuatro elementos, algunos de los cuales permanecerán hasta la solución final: la torre, el templo rematado por tres cúpulas, el atrio y el claustro (IMAGEN N.º 7). Tanto la torre como las cúpulas son de

22 FEDUCHI, Luis M.: Templo catedralicio en Tánger. Memoria. Madrid, Octubre 1950. A.M.A.E. Leg. 265: 2.

23 A.M.T.: papeles por ordenar. De esa maqueta solo quedan dos fotografías.

raíz bizantina y tienen como modelo el conjunto de la basílica de San Marcos de Venecia. El atrio, conformado por un gran arco de medio punto, que da paso a un recinto abierto será reiterado en la construcción porque, aunque desaparecerá en otros bocetos, es, según el autor, una pieza característica de España. El claustro tiene la novedad de estar abierto al exterior. Aunque Feduchi se había propuesto huir de cualquier solución que proviniera de la arquitectura islámica, no puede sustraerse de ubicar una kuba en el ángulo externo de este recinto, haciendo lo mismo cuando le confiere un cierto talud a alguno de los muros como en los viejos ksares del bajo Atlas o de la arquitectura rifeña.

La idea aún no ha madurado, la desconexión entre cada una de las partes es notoria y el elemento hispano, que debía ser decisivo para el conjunto, pasa prácticamente desapercibido. Creemos que no estaríamos muy desencaminados si pensáramos que estamos solo ante un divertimento.

A partir de este momento ya encontramos los documentos originales, cuatro aguadas del técnico en los que, sobre un esquema volumétricamente fijo y preciso, va modelando la ornamentación²⁴. Desde este momento el modelo es totalmente diferente, pues ahora comienza a partir de un prototipo característico del barroco español. Solo hay un elemento que permanece, la torre, de planta cuadrada y chapitel piramidal.

El esquema es muy simple: fachada con una gran portada barroca, de piedra, al centro, óculo sobre ella inscrito en una estrella de seis puntas, siguiendo el modelo neocolonial, y perfil de remate mixtilíneo, a la portuguesa; a ambos lados, yuxtapuestos a las esquinas del frontis, pero exentos al cuerpo del buque del templo, sendos lienzos de muro rematados cada uno por espadañas triforas. A continuación el cuerpo de la nave, con otra portada, en el lateral, de menor entidad al centro y segmentando el lienzo de la pared, rítmicamente, contrafuertes rematados por pináculos, en cada entrepaño un óculo como el de la fachada pero de menor tamaño y cubriéndolo

24 A.M.T.: Papeles por ordenar.

todo un techo a dos aguas. La cabecera apenas aparece definida (IMAGEN N.º 8). La aguada está firmada y fechada, “*L.M.Feduchi 1949*”.

No debió ser esta una solución de su agrado, porque poco después esboza un nuevo modelo que solo se diferencia del anterior en que es más complejo en su decoración. Rehúnde parte de la fachada con un gran arco de medio punto, conformando un pórtico compuesto por una triple portada superpuesta sobre la que se abre un gran óculo inscrito en una amplia cartela. Por encima sitúa una escena devocional en piedra y, cerrando el conjunto, el perfil mixtilíneo que ahora se remata con una cruz flanqueada por sendos piramidones. Así mismo los cuerpos de espadañas se barroquizan mediante la colocación de dos nichos en cada una de las bases de la pared y agrandar las espadañas con un cuerpo más sofisticado a base de seis óculos cada uno en orden decreciente y en tres alturas. En los flancos se rehúnden simétricamente cinco grandes arcadas con una portada de menor entidad al centro y los mismos óculos que el de la fachada en la parte superior de cada uno de estos cuerpos. Aun marca otra diferencia ocultando la techumbre a dos aguas con un falso antepecho donde alternan secciones ciegas con otras caladas (IMAGEN N.º 9).

Feduchi siguió probando y por tercera vez se hace otro planteamiento, ahora completamente distinto. El aditamento barroco desaparece y con la misma constitución del edificio presenta una solución diáfana, donde la línea recta y la curva van a ser las únicas alternativas a tener en cuenta. El pórtico se mantiene, pero las tres puertas en su interior están segregadas, adintelándolas, pero conformando en cada una de ellas arcos peraltados gracias a unos montantes ciegos que elevan la altura. El óculo se ha convertido en un simple círculo sin ornato y el remate pasa a ser recto, abandonando la forma mixtilínea, pues el techo a dos aguas es sustituido por un terrado plano. El conjunto de las espadañas se ha transformado en torres prismáticas, segmentadas por machones verticales que culminan en

estrechos huecos peraltados para las campanas. Los arcos rehundidos de los arcos, en los flancos, se mantienen pero como ya se ha señalado en el frente, los óculos son círculos y la puerta lateral pasa a ser un pequeño acceso adintelado. La torre reitera la solución de las de la fachada, pero solo se reproduce un hueco en el cuerpo de campanas debido a su perímetro que es más reducido. El dado destinado a colocar el reloj se yuxtapone al anterior con un orificio para él, abiselándose las esquinas. Finalmente el chapitel se estiliza haciéndose mucho más esbelto (IMAGEN N.º 10).

Es lógico considerar que, tanto del Ministerio como del Vicariato, lo obligaran a respetar y seguir unas pautas, ya anacrónicas que, si finalmente no se llevaron a la práctica, pesaron lo suficiente como tenerlas en cuenta en el comienzo de la obra. Un hecho concreto viene a despertar la capacidad de renovación que había demostrado en otras ocasiones: el viaje que realiza a Italia mientras está llevando a cabo el anteproyecto. Allí conoce las obras de los arquitectos fascistas y sobre todo el inacabado barrio de la exposición internacional del Eur, pensado para ser inaugurado el año 1942 pero que la guerra frustró. Las similitudes entre el último anteproyecto y edificios de la inconclusa Mostra, como el Palazzo degli Uffizzi, son claras²⁵. Este hecho como su contacto con Luis Moya va a contribuir al rechazo de la retórica historicista, para buscar un medio de expresión, donde las premisas tradicionales españolas y bizantinas sean depuradas y manipuladas, evitando así caer en la prosopopeya trasnochada.

El proyecto definitivo

Por eso, en la memoria definitiva del proyecto el arquitecto justifica el abandono de los compromisos historicistas que lo ataban y manifiesta textualmente: *“aunque se pensó en primer lugar en el barroco andaluz, se*

25 AA.VV.: 1987: 297.

dejó más tarde una amplia libertad, dentro de las corrientes actuales de la arquitectura, que huye actualmente de encerrarse en moldes que tuvieron ya su desarrollo en un ciclo histórico, y que es imposible resucitar²⁶”.

A este cambio se añaden también razones económicas, dado que las ornamentaciones barrocas necesitaban de una mano de obra muy cualificada que encarecía los trabajos.

En los anteproyectos previos se partía de un templo de una sola nave de 45 metros de profundidad por 40 de anchura, sin crucero, de modo que la visibilidad fuera lo más diáfana posible. Sin embargo, la altura resultaba excesiva en relación con la anchura a causa, sobre todo, de los ya comentados problemas de cimentación y solventar este inconveniente significaría gastos suplementarios que no podían incluirse en un presupuesto tan ajustado.

De este modo la fisonomía de la catedral cambió radicalmente, resultando un modelo más acorde con los gustos del momento. En el exterior el técnico reitera la misma solución para la fachada del crucero que para los pies de la iglesia; el elemento clave es un gran arco de medio punto, que rehundido hace las veces de gran nártex y aprovecha el espacio inferior para incrustar tres puertas adinteladas idénticas entre sí.

A manera de rótula que haga más dúctil la confrontación de volúmenes el arquitecto coloca la torre campanario junto al nártex pero apoyado en el costado. La idea está muy meditada pues condiciona la armonía del conjunto exterior del edificio. De una parte remarca el nártex al retranquearse a la misma altura que el fondo del hueco, situación que se acentúa con la colocación, en el otro lado de la fachada, de un cuerpo idéntico que no rebasa la altura de techos general del edificio. El cuerpo de la torre sobresale exactamente lo mismo que el cuerpo del crucero con lo que el costado de la nave se rehúnde al mismo tiempo que sus muros se aligeran, al abrir una serie de bandas muy prietas entre sí que se cerrarán con vidrieras de adoquines. De esta manera compensa la solidez de la

26 FEDUCHI, Luis M.: Templo catedralicio en Tánger. Memoria. Madrid, Octubre 1950. A.M.A.E.. Leg. 265: 4.

fachada y el crucero con un cuerpo intermedio más frágil, situación que se repite en la gran cabecera poligonal. Sin embargo, para dar mayor cabida al templo, aprovecha el desnivel entre los cuerpos prominentes en el costado (torre y crucero) y traza unas diminutas naves laterales (IMAGEN N.º 11).

Feduchi resuelve con corrección el exterior del templo, pero un análisis de los principales elementos que conforman el conjunto lleva a la comprobación de que están tomados de otros edificios, su originalidad radica en la disposición de los mismos. Así la fachada principal y la del crucero están tomadas del Museo de América en Madrid. La cúpula baída del cimborrio es idéntica a la que Líbera levantara en el Palacio dei Ricevimenti e Congressi en L'EUR de Roma. La torre, el único elemento que se mantuvo desde el principio con una morfología similar, es una evocación del “campanile” de San Marcos de Venecia, solo que ahora el arquitecto ha estilizado las formas y simplificado los volúmenes, convirtiendo el cuerpo de campanas en un espacio ligero y grácil cuyo chapitel confirma esta liviandad gracias a la reducción de su escala respecto al conjunto. Conforme o no con la solución, lo que no cabe la menor duda es que es el único componente del conjunto donde su autor aporta una novedad formal, valiente para los años que transcurrían teniendo en cuenta que su promotor era un organismo oficial de un Régimen que, anclado en el pasado, favorecía el mantenimiento de un lenguaje anacrónico.

La obra

El gran logro, a nuestro juicio, del arquitecto es el volumen interior donde establece como protagonista a la luz. Feduchi construye un espacio con los vanos como elementos definidores del edificio, pero no por sí mismo, sino porque los cubre con vidrieras, pues ha captado que la luz de Marruecos es una gran aliada, desconocida en el Viejo continente (IMAGEN N.º 12).

No todas las técnicas de los vitrales son idénticas. Por causas económicas se utilizan tres formas: la emplomada, la más costosa, las vidrieras en hormigón armado (dalla), reservadas para los rosetones en la que los vidrios se tienen que cortar para hacer formas y conformar con el hormigón un gran molde que una vez fraguado se incorpora como una sola pieza al muro y el “pavé de verre” o adoquines de cristal, un pequeño bloque de vidrio de forma regular que se repite colocando el color deseado; en el caso de esta catedral esta última fórmula plantea el problema de que contrariamente a lo habitual en alguna de las piezas se utiliza la bicromía, lo cual lleva a pensar si estas formas cuadrilongas fueron pintadas primero y después pasaron a la cocción para que el color se mantuviera. De cualquier modo estas fórmulas eran ya usadas por los franceses desde mediados de los años treinta²⁷.

La catedral necesitaba aligerar la masa de la totalidad del edificio, sin que el conjunto perdiera cohesión. Los problemas de un subsuelo problemático llevaron a la conclusión de que no se podía cargar con más de 1 kg./cm², y es esta, en la práctica constructiva por lo que el arquitecto decidió aliviar el peso del edificio con la abertura de huecos que luego cerraría con vitrales o cinchando partes de él con elementos transversales a los que le confiere una función que además de estructural era práctica. Tal es el caso de la disposición de las puertas en los dos pórticos, o las pequeñas naves entre la torre y el crucero. Por esa misma razón los forjados de hormigón armado se aligeran con piezas huecas de cemento y la fábrica, en general, utiliza el ladrillo hueco doble. Como compañero de Moya en el Museo de América aprendió y puso en uso en las cubiertas las bóvedas tabicadas.

27 Agradecemos el licenciado Jonás Armas Núñez, especialista en vidrieras, la información que sobre este tema me ha comunicado.

Epílogo

La inauguración de la catedral de Tánger fue el último acto con el que se cerraba el capítulo colonial. La realidad no es tan absoluta, hacía cinco años que Marruecos era un Estado soberano y esta era una cuenta pendiente de la época precedente. Estaba presente una jerarquía nueva, el representante del Estado que en nombre del sultán daba un rango especial a la ceremonia, el Gobernador de la Provincia S. A. Muley Hafidi. Y es que ahora en Marruecos las cuestiones religiosas eran muy diferentes. Se había acabado la permisividad con la que las autoridades coloniales consentían las manifestaciones de culto cristiano en el exterior de los templos (el Zoco Chico fue testigo de muchas procesiones que ofendían a los creyentes musulmanes). La apostasía del Islam era castigada con la pena de muerte y se prohibió todo tipo de proselitismo a los misioneros. No debemos olvidar que Marruecos era un pueblo de ferviente fe musulmana y el sultán era el Comendador de los Creyentes. La ceremonia de consagración, con la asistencia del Superior General de los Franciscanos, el padre Agustín Sepinaki, con el arzobispo, los Provinciales de la Orden de Granada y Santiago, el cuerpo diplomático, etc. suponían el final de una época. Las mismas circunstancias políticas conllevaban a este punto. Gran parte de los europeos retornaron a sus metrópolis y los que se quedaron perdieron la prepotencia a la que estaban acostumbrados. Los templos y las misiones empezaron a desaparecer o a cerrarse: La parroquia de Xauen es hoy un centro cultural, la de El Rincón del Mdik una biblioteca, incluso algunos edificios fueron derruidos para en su lugar levantar una nueva mezquita (esto fue lo que pasó con Sidi Talha, en Tetuán), y los pocos lugares que aún permanecen como Tetuán, Nador o Arcila son prácticamente testimoniales.

Sin embargo, la catedral continúa abierta. Esa discreción que los católicos saben llevar a la práctica cuando el medio no les es favorable ha hecho

que, a pesar de que en algún momento se haya expulsado a los franciscanos, el edificio, aunque a mínimos, continúe mostrando la calidad de su obra física y no se haya visto alterado, de modo que tanto continente como contenido son hoy muestra de una época que supo dejar una huella que desde la perspectiva artística significa un logro y una aportación más dentro de ese gran crisol de formas y culturas que es Marruecos.



IMAGEN 1 – PROYECTO J. OCHOA
Archivo de la Misión de Tánger



IMAGEN 2 – PROYECTO J. BLEIN
Archivo de la Misión de Tánger

La catedral de Tánger (evolución del gusto arquitectónico en la primera mitad del siglo XX)

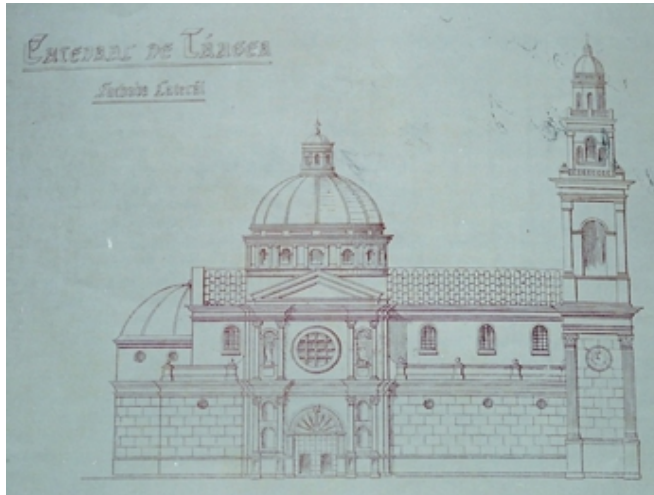


IMAGEN 3– PROYECTO J. OCHOA
Archivo de la Misión de Tánger



IMAGEN 4 – PROYECTO J. BLEIN
Archivo de la Misión de Tánger



IMAGEN 5 – PROYECTO DELFÍN RUIZ
Archivo de la Misión de Tánger

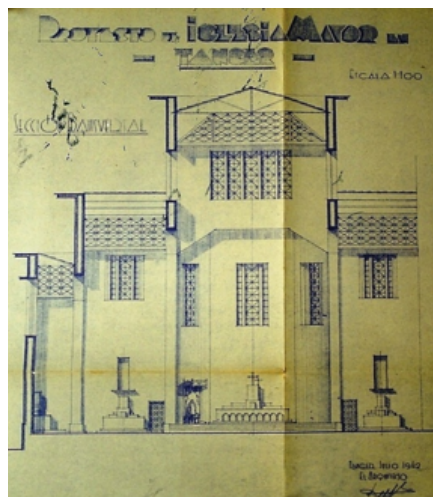


IMAGEN 6 – PROYECTO DELFÍN RUIZ
Archivo de la Misión de Tánger



IMAGEN 7 – L. M. FEDUCHI:
PRIMER ESBOZO
Archivo de la Misión de Tánger



IMAGEN 8 – L. M. FEDUCHI:
PRIMER ANTEPROYECTO
Archivo de la Misión de Tánger



IMAGEN 9 – L. M. FEDUCHI:
SEGUNDO ANTEPROYECTO
Archivo de la Misión de Tánger



IMAGEN 10 – L. M. FEDUCHI:
TERCER ANTEPROYECTO
Archivo de la Misión de Tánger



IMAGEN 11— L. M. FEDUCHI:
DIBUJO OBRA DEFINITIVA
Archivo Ministerio Asuntos Exteriores



IMAGEN 12 – L. M. FEDUCHI:
INTERIOR TEMPLO ACTUAL
Foto del autor

Archivos

- A.F.: Archivo Feduchi.
- A.M.A.E.: Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores.
- A.M.T.: Archivo de la Misión de Tánger.

Bibliografía

ANÓNIMO, 1962 – *La catedral de Tánger. Brevisima resela de su construcción y Dedicación solemne*. Tánger: Tipografía Hispano – Arábiga.

AA.VV., 1987 – *E 42. Utopia e escenario del regime*. Venezia: Marsilio S.R.L.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto, 2010 – “Juan Vicente Gomez y la arquitectura de su tiempo: Aportación de Venezuela al lenguaje neocolonial”. *XIV Encuentro de Linoamericanistas españoles*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela, pp. 677-692.

OCHOA BENJUMEA, José, 1938 – *La catedral de Tánger*. Tánger: Imprenta Ancelle.

PAZOS, Manuel R., 1958 – “Actualidad misional en Marruecos”. *Mauritania*. Tánger: n.º 372, pp. 394-396.

VILLAR MOVELLAN, Alberto, s/f – “*Aspectos teóricos de la arquitectura neobarroca hispana*”. La Rábida. Sevilla, pp. 38-47.

A composição social da Ordem Terceira de Ponte de Lima (séculos XVIII-XIX)

Alexandra Esteves

Confrarias e ordens terceiras

Nos séculos XVIII e XIX, apesar das especificidades de natureza política, social, económica e cultural de cada um destes períodos, as instituições tendem a ser o reflexo de um tempo que vai caminhando para a dessacralização, mas ainda marcado pelo toque dos sinos, que anuncia os momentos religiosos e evoca os acontecimentos significativos da vida da comunidade¹. Disto são exemplo as festas religiosas e os cortejos processionais que enchem e animam ruas, praças e terreiros, onde o sagrado e o profano se confundem, e que propiciam, além da expressão da fé, oportunidades de convivência e folguedo, estimulam e solidificam as devoções e permitem às instituições promotoras ganhar o reconhecimento público². Daqui podemos inferir que o estudo das instituições se torna indispensável para alcançar um conhecimento mais apurado sobre os tecidos comunitários, as vivências quotidianas e as sensibilidades dominantes. Para este efeito, o movimento confraternal e as organizações de cariz religioso, de que são exemplo as confrarias, as ordens terceiras e outras associações pias, constituem fontes inestimáveis de informação.

A nossa análise pretende mostrar de que forma a composição humana da Ordem Terceira constitui um reflexo, sob o ponto de vista social, de Ponte de Lima

1 Sobre o toque dos sinos leia-se MAGALHÃES, 2010: 105-110.

2 Confira-se LOUSADA, 1999: 40-542.

de setecentos e primo oitocentista. Para a consecução deste objetivo, recorremos aos pedidos apresentados pelos irmãos noviços para professar na Ordem durante o período compreendido entre 1752 e 1812, tendo ainda em devida conta os mecanismos de seleção adotados pela instituição e que impediam muitos dos petiçãoários de ingressar na Ordem por não satisfazerem os requisitos exigidos.

A instalação desta fraternidade na vila de Ponte de Lima ocorreu em 1624, corporizando a tendência de crescimento das ordens terceiras que, no século XVII, se fez sentir por todo o mundo católico, na sequência do esforço renovador encetado pela Igreja³. Inicialmente, devido à inexistência de um espaço próprio, os irmãos reuniam-se numa das capelas da igreja do convento de Santo António, cuja construção remonta a 1481⁴. Mais tarde, além das instalações destinadas à realização das atividades da Ordem, concluídas em 1751, foi edificada uma igreja no adro do referido convento⁵.

Sendo instituições veiculadas às ordens mendicantes, as ordens terceiras tinham um forte cunho religioso, o que implicava diversas práticas, de caráter individual e coletivo, nomeadamente o noviciado e a profissão, que as distinguem de outras confrarias e irmandades⁶. Outrossim, estas fraternidades visavam envolver os leigos na vida religiosa, sem que tivessem de enveredar pela vida monástica.

Para serem admitidos na Ordem Terceira, com todos os direitos e deveres inerentes, os irmãos tinham que satisfazer um conjunto de requisitos. Podiam

3 Leia-se RÊGO et al, 2005: 116.

4 Era usual esta partilha do espaço conventual com outras ordens, ou a sua instalação em igrejas paroquiais, quando não possuíam as suas próprias igrejas. Confira-se ARAÚJO, 2004a: 47-48.

5 Miguel Roque dos Reys Lemos situa a fundação da Ordem Terceira secular de Ponte de Lima numa data mais tardia, em 1642. Confira-se LEMOS, 1977: 91-92. Sobre o convento de Santo António leia-se REIS, 2005: 580. O século XVII é considerado um período de crescimento para as ordens terceiras no mundo católico. MARTÍN GARCIA, 2005a: 442-443.

6 Sobre a origem da Ordem Terceira de S. Francisco em finais do século XIII, leia-se MOORMAN, 1998: pp. 40-45. Veja-se igualmente sobre este assunto MARTÍN GARCIA, 2005b: 22.25. Acerca das ordens terceiras seculares de S. Francisco em Portugal, consulte-se ARAÚJO, 2001: 348-354.

professar após um ano de noviciado, o que nem sempre sucedia, pois havia a possibilidade de permanecerem mais tempo nessa condição. No que se refere a Ponte de Lima e pelo regulamento de 1683, mesmo após a passagem da etapa do noviciado, persistiam algumas limitações. Por exemplo, nenhum irmão ou irmã, com menos de quarenta anos, podia vestir o “hábito público cerrado”⁷. Aliás, nem todos o podiam usar, pois estava reservado àqueles que, depois da inquirição sobre os seus costumes e modos de vida, eram reconhecidos como os mais dignos e merecedores dessa honraria⁸. A não aceitação de um noviço era decidida pela Mesa, cabendo ao comissário da Ordem informá-lo, com a discricção possível, sobre a deliberação tomada. O noviço devia então abandonar o hábito e o seu nome era riscado do livro dos assentos⁹. Segundo o regulamentado, os noviços que, terminado o ano de noviciado, não professassem no prazo de seis meses, corriam também o risco de exclusão, salvo se apresentassem justificação plausível. Os que fossem aceites para professar passavam a usufruir das indulgências concedidas à Ordem.

As fraternidades terceiras, incluindo a de Ponte de Lima, impunham uma série de pré-requisitos que condicionavam o ingresso de determinados candidatos. Esses instrumentos de seleção não eram exclusivos destas instituições, dado que outras também os aplicavam, por vezes até mais rigorosos. Irmandades e confrarias excluía das suas fileiras quem não fosse cristão e, em alguns casos, os menores de idade e as mulheres, como era o caso das misericórdias. No que respeita à Ordem Terceira limiana, os critérios de admissão eram, basicamente, três: religiosos, dado que apenas os católicos podiam ser admitidos; morais, pois a conduta do candidato era previamente avaliada; e económicos, uma vez que o ingresso do pretendente também estava condicionado pelo desempenho de uma profissão e pela posse de ren-

7 AMPL, *Estatutos da Ordem Terceira*, fl. 5.

8 Acerca das restrições sobre o uso do hábito, leia-se MARTÍN GARCIA, 2005b: 449-450.

9 AMPL, *Estatutos da Ordem Terceira*, fls. 8-9.

dimentos que permitissem o pagamento da jóia de entrada e dos anuais ¹⁰. Julgamos que este último critério funcionaria como um importante elemento dissuasor para muitos dos potenciais candidatos, que não disporiam de recursos suficientes para satisfazerem as exigências financeiras. Todavia, tal preceito era necessário para que a instituição pudesse concorrer, em matéria de prestígio e respeitabilidade do capital humano, com outras associações religiosas e confraternais da vila. A sua importância podia depender da antiguidade e capacidade económica, mas também do reconhecimento das suas elites. Em contrapartida, a associação garantiria, além de compensações espirituais, vantagens terrenas, consubstanciadas, neste caso, no prestígio e no reconhecimento social, bem como na concessão de ajudas materiais, através, por exemplo, do empréstimo de dinheiro ¹¹.

O elevado número de confrarias de carácter devocional, a existência da Santa Casa da Misericórdia, bem como da Ordem Terceira de São Francisco a partir do século XVII, permitiam um vasto leque de escolha e, consequentemente, o estabelecimento de uma hierarquização destas congregações ¹². O lugar na pirâmide seria determinado, por exemplo, pela antiguidade, pela “qualidade” dos seus membros, entre outros fatores.

Excetuando a Misericórdia, as confrarias existentes em Ponte de Lima, no período moderno, eram de índole devocional: as confrarias do Espírito Santo, de S. Pedro, dos Fiéis-de-Deus, do Santíssimo Sacramento, do Nome de Jesus, de S. Roque, de S. Cristóvão, de Santo António, de S. Gonçalo e duas de S. Sebastião, uma delas sedeada na igreja matriz e a outra na capela do mesmo orago. Existiam ainda as seguintes confrarias de devoção mariana: de Nossa Senhora da Assunção, a Grande, de Nossa Senhora da

10 Sobre os critérios de ingresso nas misericórdias leia-se PEREIRA, 2008: 32-33; ARAÚJO, 2000b: 81-83; SÁ, 1997: 94-98.

11 Entre 1792 e 1824, a Ordem Terceira de Ponte de Lima concedeu vários empréstimos a juro de cinco por cento. AMPL, *Livro das determinações da mesa 1792-1824*.

12 Sobre os fatores distintivos para a hierarquização das confrarias, veja-se PENTEADO, 2000: 459-470.

Expectação, de Nossa Senhora da Piedade, de Nossa Senhora do Carmo, de Nossa Senhora do Rosário, de Nossa Senhora da Anunciação, de Nossa Senhora da Trindade, de Nossa Senhora da Guia e de Nossa Senhora da Penha de França¹³. Algumas destacavam-se pela sua importância, como era o caso das confrarias de Nossa Senhora da Guia, do Espírito Santo, de S. Pedro e de Nossa Senhora da Assunção, a Grande¹⁴.

No século XIX, não só na vila, como em todo o concelho, imperava uma intensa religiosidade, traduzida não só em manifestações populares, mas também, num plano institucional, no elevado número de irmandades que sustentavam um importante movimento confraternal, apesar das forças secularizantes que, entretanto, varreram a sociedade portuguesa, mas que tiveram pouco impacto num Alto Minho conservador e devoto.

Conforme se pode verificar no quadro abaixo, Ponte de Lima, não sendo embora o maior concelho, nem o mais populoso do distrito de Viana do Castelo, era o que albergava o maior número de irmandades, 201 no total, superando, assim, a cabeça do distrito e o concelho mais populoso, Viana do Castelo, que tinha 152 confrarias.

13 Acerca do número de confrarias existentes em Ponte de Lima na época moderna, veja-se ARAÚJO, 2000b: 558-560.

14 Sobre as confrarias de Nossa Senhora da Guia e do Espírito Santo de Ponte de Lima, leia-se ARAÚJO, 2001/02c: 441-468.

QUADRO 1
 Confrarias do distrito de Viana do Castelo (1859)

CONCELHO	NÚMERO DE CONFRARIAS
Arcos de Valdevez	133
Caminha	44
Coura	54
Melgaço	31
Monção	70
Ponte da Barca	50
Ponte de Lima	201
Valença	36
Viana do Castelo	152
Vila Nova de Cerveira	40

Coelho, Eusébio Cândido C. P. Furtado, Estatística do distrito de Viana do Castelo, Lisboa, Imprensa Nacional, 1861, p. 170.

Neste contexto de diversidade e de múltipla escolha a nível das instituições de cariz devocional, tornar-se-á determinante reconhecer a existência de condições de atração/repulsa que levariam à escolha de uma fraternidade em detrimento de outra, embora saibamos que, neste período, os indivíduos desenvolviam contextos próprios, individualizados, de múltiplas pertenças, assentes numa forte religiosidade popular e em preocupações espirituais. Todavia, refira-se que se os estudos sobre misericórdias abundam, em resultado de um impulso investigativo que remonta à década de noventa do século passado e que se mantém vivo nesta centúria, o mesmo não podemos dizer relativamente às restantes irmandades e ordens tercei-

ras. Daí a importância de estudos especializados sobre estas temáticas que tornem possível chegar a conclusões mais consistentes sobre as diversas vertentes da sua existência e atuação¹⁵.

Os critérios de admissão, ou, se quisermos, os mecanismos de exclusão, divergiam não só entre agremiações, mas também dentro de cada uma delas. No caso das ordens terceiras conseguimos encontrar alguns cambiantes. Sob o pretexto de garantir a pureza de sangue, o ingresso nas ordens terceiras estava vedado a mulatos, judeus e mouros. Esta proibição, de cariz segregacionista, visava o estabelecimento de uma elite identificada com noções de poder, prestígio e reconhecimento social, que permitiria aos seus membros alcançar outras instituições e cargos e, desse modo, ascender na hierarquia social.

Na Ordem Terceira de Ponte de Lima, constatámos a presença de expostos, quando noutras agremiações congéneres não era permitido o ingresso de indivíduos que tivessem nascido fora do sacramento do matrimónio. Esta interdição resultaria da impossibilidade de avaliar a pureza da ascendência familiar¹⁶.

A presença de enjeitados demonstra que o processo de averiguações quanto à pureza de sangue e a eventual criação de uma casta social, não era seguido com todo o rigor pelas fraternidades terceiras¹⁷. Isto fazia com que grupos sociais ou socioprofissionais formassem uma massa oscilante que pendia para uma ou outra instituição consoante os critérios de admissão. Assim, nem sempre era a devoção ou o desejo do candidato a determinar o ingresso numa irmandade ou ordem terceira, tratando-se, por vezes, de um procedimento que passava pela eliminação de alternativas.

15 São exemplo de trabalhos sobre as misericórdias produzidos nas últimas décadas: ARAÚJO, 2000b; ABREU, 1990; RIBEIRO, 2009; SÁ, 1997; LOPES, 2000.

16 Josefa Maria, exposta, que fez a sua profissão no ano de 1752. AMPL, *Livro do termo das profissões dos irmãos – 1752*, n.º 77, fl. 5. Sobre a Ordem Terceira de São Francisco de Braga e São Paulo leia-se MORAES, 2010: 113.

17 Sobre a importância da limpeza de sangue consulte-se MARTÍN GARCIA, 2012c: 245.

O universo humano: irmãos e irmãs

Com base no registo das profissões dos noviços da Ordem Terceira de Ponte de Lima no período compreendido entre 1752 e 1812, procurámos traçar uma radiografia da fraternidade, tendo como objetivo averiguar a existência, ou não, de mecanismos de recrutamento com base em grupos socioprofissionais e em influências estabelecidas pela instituição, resultantes de relações profissionais, familiares ou de vizinhança e que tenham permitido a formação de autênticas redes sociais.

Durante o período analisado, professaram na Ordem 966 homens e mulheres, depois de cumprirem um ano de preparação conforme a regra franciscana. Tratava-se, portanto, de uma instituição aberta a mulheres, cujo número era, aliás, ligeiramente superior ao dos homens. A imposição de obrigações monetárias, traduzidas no pagamento de uma jóia de entrada e nos anuais, podia levar-nos a concluir que apenas os indivíduos com algum desafogo financeiro faziam parte da instituição. Todavia, tal não é sustentado pelos livros que constituem o suporte documental desta agremiação e que revelam a presença de irmãos pobres. Em 1792, a Mesa da instituição reconhecia que o valor pago para ingressar na Ordem representava um esforço apreciável para muitos irmãos, que, na sua maioria, eram pobres e, para agravar a situação, os tempos que então corriam eram difíceis¹⁸. Aliás, eram muitos os que, tendo sido aceites, não conseguiam suportar o pagamento dos anuais, requerendo, por isso, a remissão deste compromisso¹⁹. O valor da jóia de entrada era estipulado com base no critério da idade, aumentando cem réis por cada ano até ao limite dos 30

18 AMPL, *Livro das determinações da mesa 1792-1824*, fl. 16.

19 Em 1796, Rosa Maria, natural do arrabalde de São João de Fora, apresentou uma petição para que lhe fossem perdoados os anuais vencidos, por ser pobre. A Mesa acedeu ao pedido, por a peticionária ser efetivamente pobre. AMPL, *Livro das determinações da mesa 1792-1824*, fl. 16.

anos. Ultrapassada esta barreira, os futuros irmãos teriam que pagar um total de 3600 réis. Caso a entrada se verificasse à hora da morte, motivada por preocupações espirituais, o valor ascendia aos 6400 réis²⁰.

Os estatutos da Ordem Terceira de Ponte de Lima previam o auxílio aos irmãos na doença e em caso de encarceramento, o que denota a sua vocação assistencial, propiciadora de solidariedades²¹. Ora, estamos numa época em que os cuidados com a saúde eram muito precários. Embora Ponte de Lima estivesse dotada de várias unidades hospitalares, como o *Hospital da Casa*, o *Hospital de Fora* e um hospital real, desmantelado em 1716, eram muitos os que preferiam ser assistidos no recato do lar e no conforto do quarto, dado que o hospital era um espaço conotado com a pobreza²². Por outro lado, como a instituição não dispunha de instalações hospitalares próprias, o auxílio aos irmãos enfermos do sexo masculino e feminino estava a cargo, respetivamente, dos zeladores e das irmãs enfermeiras, e processava-se através de visitas domiciliárias. Pela altura do Natal e da Páscoa, tinha lugar uma visita geral, que, além da presença dos zeladores e das irmãs enfermeiras, contava com a participação do ministro, do comissário, dos enfermeiros e esmolares. A cada um era atribuída uma rua da vila, na qual deviam visitar os irmãos enfermos e dar-lhes uma esmola²³.

O apoio prestado aos que se viam privados da sua liberdade era também uma obra de caridade fundamental, pois estamos num período em que os presos eram, maioritariamente, os mais pobres entre os pobres. A cadeia, além de ser ocupada, sobretudo, por indivíduos de poucos recursos, era também um espaço potenciador de pobreza. Os reclusos tinham

20 AMPL, *Livro das determinações da mesa 1792-1824*, fl. 87.

21 Sobre a assistência prestada à saúde leia-se EIRAS, 1980: 21-36.

22 Sobre os hospitais de Ponte de Lima na Idade Moderna veja-se ARAÚJO, 2006d: 481-49.

23 AMPL, *Estatutos da Ordem Terceira*, fl. 15.

de garantir o seu próprio sustento, pelo que todo o auxílio, fosse judicial, espiritual, ou em géneros (roupa, alimentos), era bem-vindo²⁴. Por conseguinte, aqueles que pouco ou nada tinham, que estavam longe de familiares e conhecidos, viam a sua própria sobrevivência em risco. As cadeias do Antigo Regime eram, aliás, espaços conotados com a fome, a doença e a morte. Em 1797, a Mesa da Ordem Terceira de Ponte de Lima decidiu que se desse a um preso uma esmola no valor de 120 réis²⁵. O apoio concedido pela instituição não se restringia aos irmãos detidos, mas abrangia, em determinadas ocasiões, os presos em geral, através de iniciativas que assumiam, simultaneamente, uma dimensão caritativa, pastoral e propagandística.

Se as misericórdias desempenhavam um papel de grande relevância no domínio assistencial, tendo, inclusive, a prerrogativa de entrar nos cárceres para acudir os detidos mais necessitados, a verdade é que as confrarias, irmandades e ordens terceiras também desenvolviam uma atividade caritativa que não deve ser desvalorizada, ainda que, na maior parte das vezes, fosse direcionada sobretudo para os seus correligionários²⁶.

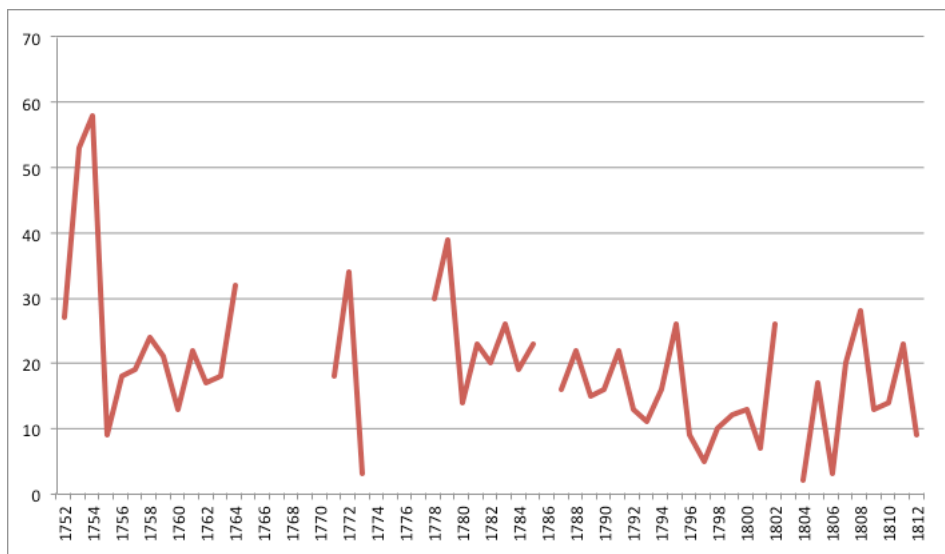
24 Acerca dos privilégios concedidos pelos monarcas às misericórdias no domínio da assistência aos presos leia-se ARAÚJO, 2009e: 110-111. Veja-se igualmente SÁ, 1997: 64-65 e SÁ, 2001b: 339-340. Sobre o auxílio prestado aos presos pobres de Ponte de Lima veja-se ESTEVES, 2011: 833-876.

25 AMPL, *Livro das determinações da mesa 1792-1824*, fl. 73.

26 Outras instituições religiosas, como, por exemplo, as confrarias alargavam a sua prática caritativa à comunidade, prestando auxílio a pobres que não pertenciam à organização confraternal. Sobre a ajuda prestada aos pobres pelas confrarias de Nossa Senhora da Guia e do Espírito Santo, em Ponte de Lima, ao longo dos séculos XVII e XVIII, leia-se ARAÚJO, 2001/02c, 441-468.

GRÁFICO 1

Indivíduos que professaram na Ordem Terceira de Ponte de Lima
(1752-1812)



Fonte: AMPL, Livro do termo das profissões dos irmãos – 1752, n.º 77.

A década de 50 do século XVIII, mais particularmente os anos de 1753 e 1754, foi a que registou o maior número de profissões. Situação idêntica verificou-se em Braga e no Porto, bem como noutras regiões da Península Ibérica, o que traduz um período de grande pujança da instituição²⁷. Aliás, desde o século XVII que estas comunidades de leigos percorriam os caminhos de prosperidade, a que certamente não eram alheios os novos ventos de renovação espiritual impulsionados pela Igreja pós-tridentina²⁸.

27 Confirme-se MORAES, 2010: 125. MARTÍN GARCIA, 2004: 175. COSTA, 1999: 243-244.

28 Confirme-se PÉREZ ALVAREZ, 2012: 260.

Quanto ao sexo dos professos durante o período em análise, regista-se, conforme já referimos, uma ligeira prevalência de mulheres (52%). Esta circunstância resulta de uma conjugação de vários fatores, a começar pela não aceitação de mulheres em certas instituições de Ponte de Lima, como a Misericórdia e a Confraria do Espírito Santo. Por outro lado, o Alto Minho de setecentos e oitocentos conheceu um forte movimento migratório, que levou um elevado número de efetivos masculinos rumo ao Brasil, para escapar à miséria e em busca de um modo de vida mais desafogado. Se muitos partiam ainda muito jovens e solteiros, outros, já casados, deixavam a economia doméstica e a gestão do património familiar nas mãos das mulheres. Estas, por força das circunstâncias, foram obrigadas a assumir uma vivência mais pública, ainda que fortemente condicionada pelos valores do recato e decência, para conseguirem granjear a sua subsistência e a dos que ficavam a seu cargo. Assim, as mulheres foram assumindo uma vida social mais ativa, em que se insere, precisamente, a sua participação no movimento confraternal, salvo quando esta lhe estava vedada, nas ordens terceiras e noutras associações pias²⁹.

Apesar da supremacia numérica na instituição, as mulheres estavam arredadas dos lugares de maior poder e responsabilidade. Os cargos a que tinham acesso eram reduzidos: podiam desempenhar as funções de ministra, enfermeira ou mestra das noviças. Na eleição para ministra, as mulheres elegíveis teriam que preencher algumas condições, nomeadamente no que respeita à idade, pois deviam ser escolhidas as mais velhas, e estarem devidamente autorizadas pelos maridos para exercerem essa tarefa. As restantes irmãs ficavam submetidas à sua autoridade³⁰.

29 A propósito da emigração das gentes do Alto Minho para o Brasil, leia-se RODRIGUES: 1995. Sobre as causas da emigração rumo ao Brasil consulte-se RUSSELL-WODD 1997:158-168. Sobre as razões da atração que, ao longo do século XIX, os portugueses sentiam pelo Brasil como principal destino de emigração, leia-se KLEIM, 1993: 242.

30 AMPL, *Estatutos da Ordem Terceira*, fl. 36.

A mestra das noviças devia ser seleccionada entre as irmãs de comportamento tido como exemplar. Tal como sucedia com o mestre dos noviços, a sua função consistia na formação das noviças segundo os preceitos da Regra e da fé católica³¹. Assim, na Ordem Terceira, como noutras instituições congéneres, havia uma estrutura interna, paralela, que envolvia os elementos do sexo feminino.

QUADRO 2

Distribuição por sexo e estado civil dos professos da Ordem Terceira de Ponte de Lima (1752-1812)

MULHERES	N.º	%
Casadas	151	30,0%
Solteiras	114	22,6%
Viúvas	13	2,6%
S/informação	226	44,8%
Total	504	100%
HOMENS	N.º	%
Casados	71	15,4%
Solteiros	67	14,5%
Viúvos	3	0,7%
S/informação	320	69,4%
Total	461	100%

Coelho, Eusébio Cândido C. P. Furtado, Estatística do distrito de Viana do Castelo, Lisboa, Imprensa Nacional, 1861, p. 170.

31 AMPL, *Estatutos da Ordem Terceira*, fl. 36.

As instituições terceiras admitiam mulheres, independentemente do seu estado civil, embora tivessem que apresentar uma autorização de um elemento masculino, a não ser que fossem maiores de idade e as únicas responsáveis pela sua subsistência³².

No ato da profissão do noviço ou noviça, nem sempre se fazia referência ao estado civil, embora a ausência deste dado fosse mais frequente nos homens do que nas mulheres. Em 69,4% dos registos de profissão dos noviços analisados, não descobrimos informação sobre aquela matéria, ao passo que, em relação às mulheres, foi possível apurar, em 55,2% dos casos, o estado civil. Daqui podemos concluir que a Ordem Terceira de Ponte de Lima tinha nas suas fileiras uma percentagem considerável de mulheres casadas, ainda que seguidas a curta distância pelas solteiras. O número de viúvas, em comparação com outras instituições congêneres já estudadas, era diminuto³³. Para as mulheres nesta condição, o acesso à Ordem podia representar a garantia de apoio, particularmente na velhice, que se materializava nas esmolas que a instituição concedia a este grupo específico³⁴. Num tempo em que as mulheres, sobretudo as sós, enfrentavam mais dificuldades para conseguirem subsistir e caíam mais rapidamente na indigência, a pertença a este tipo de associações devocionais, mas com uma forte vertente assistencial, podia revelar-se indispensável para assegurar a sobrevivência.

Analisando a entrada e a profissão das mulheres, constatamos que, nuns casos, a ligação à Ordem era anterior à sua admissão, através dos maridos, que já eram irmãos, enquanto noutros esse vínculo acontecia em resultado do ingresso e da profissão, em simultâneo, do marido e da mulher. Todavia, importa assinalar que, no período em análise, as ligações familiares dos profes-

32 Leia-se PÉREZ ALVAREZ, 2012: 266.

33 Leia-se RÉGO et al, 2005: 127-130.

34 Sobre o auxílio prestado pela Ordem Terceira de Ponte de Lima às mulheres viúvas leia-se BARBOSA, 2011: 253-254.

so não se circunscreviam às decorrentes do casamento, mas abrangiam um leque bastante diversificado: pai/mãe e filho/filha; irmãos; tio e sobrinhos; e primos³⁵. Um caso exemplificativo desta multiplicidade de relações familiares é o de António, que, tendo professado em 1753, entrou na Ordem Terceira com os irmãos e cujos pais já integravam a instituição³⁶.

Os dados recolhidos mostram que, de facto, uma das formas de recrutamento de irmãos se baseava nas ligações familiares dos seus membros, o que indicia um efeito de arrastão, que se torna mais evidente se cruzarmos esses dados com os respeitantes aos locais de residência dos ingressados.

No que respeita a este critério, a maioria dos irmãos (67%) morava na vila e os restantes 33% nas freguesias do concelho³⁷. Para esta situação contribuía, decerto, a proximidade geográfica da sede da Ordem Terceira e os laços sociais que, entretanto, se criaram com a instituição. Todavia, importa registar o facto de alguns espaços da vila se destacarem dos demais como lugares de residência de irmãos, designadamente as ruas do Pinheiro e do Postigo, São João de Fora, São João de Dentro e o lugar de Além da Ponte³⁸. Esta circunstância sustenta a asserção de que as relações de vizinhança, potenciadoras de momentos de sociabilidade, geram novos espaços de convívio, de influências e de devoção popular.

No atinente às freguesias de proveniência dos irmãos terceiros, destacava-se Santa Marinha de Arcozelo (52), o que se explica, decerto, pelas condições de proximidade e densidade populacional. Seguiam-se São João da Ribeira (38), Serdedelo (17), o Couto da Feitosa (15), Calheiros (10), Correlhã (19) e Fornelos (10).

O princípio da proximidade geográfica aplicado a Santa Marinha de Arcozelo também se estende à Correlhã, São João da Ribeira e ao Couto da

35 AMPL, *Livro do termo das profissões dos irmãos* – 1752, n.º 77.

36 AMPL, *Livro do termo das profissões dos irmãos* – 1752, n.º 77, fl. 14v.

37 AMPL, *Livro do termo das profissões dos irmãos* – 1752, n.º 77.

38 AMPL, *Livro do termo das profissões dos irmãos* – 1752, n.º 77.

Feitosa para explicar a presença de indivíduos oriundos destas paragens, mas o mesmo não se aplica a Calheiros, Serdedelo e Fornelos, lugares afastados da sede do concelho. É de assinalar ainda a presença de irmãos residentes em localidades mais distantes, mas que integravam a região do Alto Minho: Viana do Castelo, Paredes de Coura, Melgaço e Caminha, por exemplo. Havia até alguns que, embora residissem em Ponte de Lima, eram naturais de terras ainda mais longínquas, como Cabeceiras de Basto³⁹.

No concernente às ocupações dos irmãos terceiros, as referências disponíveis, ainda que escassas, revelam a presença de um elevado número de clérigos (48), o que se afigura natural, dada a natureza da instituição. Notámos ainda a presença de profissionais das artes e ofícios, como ferradores, pedreiros e barbeiros, e do comércio, como mercadores e caixeiros, bem como de profissionais ligados à saúde, designadamente um médico, três cirurgiões e dois boticários⁴⁰. No entanto, devido à insuficiência de dados, não pudemos aferir a existência de grupos socioprofissionais dominantes, visto que apenas 6,8% dos irmãos mencionaram a sua ocupação.

Os dados obtidos permitem-nos retirar algumas conclusões.

A Ordem Terceira de Ponte de Lima apoiava-se nas relações familiares para recrutar membros e, apesar das ações concorrenciais levadas a cabo por outras instituições pias e devocionais, tinha uma grande capacidade de atração sobre os habitantes da vila e do concelho limiano, que se materializava na admissão de um elevado número de homens e mulheres.

A entrada na instituição prendia-se não apenas com princípios devocionais, mas também com preocupações relacionadas com o prestígio e a obtenção de reconhecimento social, através do incremento de redes de socia-

39 AMPL, *Livro do termo das profissões dos irmãos – 1752*, n.º 77.

40 Também em Mariana, Minas Gerais, se verificava a presença de caixeiros entre os que ingressaram na Ordem Terceira local. Confirme-se BARBOSA, 2010: 109.

bilidade que se estabeleciam⁴¹. Se as sociabilidades se geravam a partir destas agremiações, estas acabavam por funcionar também como verdadeiros mecanismos reguladores de comportamentos e costumes, dado que usavam procedimentos destinados a esse fim⁴².

As preocupações com a morte também não podem ser subestimadas, bem como a busca de sistemas de proteção decorrentes das práticas assistenciais desenvolvidas por estas organizações fraternais, sobretudo na área económica e da saúde⁴³. Contudo, mesmo nestes domínios, a função reguladora e inspetiva da Ordem não era descurada, pois a concessão de ajuda não era aleatória. Pelo contrário, obedecia a um conjunto de requisitos previamente estabelecidos, dado que, antes da doação da esmola aos necessitados, os irmãos zeladores, enfermeiros e esmolares, procediam à recolha de informações julgadas pertinentes sobre os potenciais beneficiários, para que estes fossem apoiados de forma adequada e com justiça.

41 Preocupações partilhadas pelos membros das congéneres portuguesas. Confirme-se BARBOSA, 2010: 110.

42 Leia-se RODRIGUEZ TORRELLAS, 2005: 597-598.

43 Confirme-se GOMES, 2009: 1.

Bibliografia

ABREU, Laurinda, 1990 – *A Santa Casa da Misericórdia de Setúbal de 1500 a 1755: Aspectos de sociabilidade e poder*. Setúbal: Santa Casa da Misericórdia.

ARAÚJO, António de Sousa, 2001 – “Ordens Terceiras” in AZEVEDO, Carlos Moreira (Dir.) – *Dicionário e História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Circulo de Leitores, p. 348-354.

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de, 2004a – “Vestidos de Cinzento: os irmãos terceiros franciscanos de Vila Viçosa, através dos estatutos de 1686”. *Callipole. Revista de Cultura*. Vila Viçosa: Câmara Municipal de Vila Viçosa, n.º 12, p. 47-60.

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de, 2000b – *Dar aos pobres e emprestar a Deus: as Misericórdias de Vila Viçosa e Ponte de Lima (séculos XVI-XVIII)*. Barcelos: Santa Casa da Misericórdia de Vila Viçosa; Santa Casa da Misericórdia de Ponte de Lima,

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de, 2001/02c – “A ajuda aos pobres nas confrarias de Nossa Senhora da Guia e do Espírito Santo de Ponte de Lima (séculos XVII a XIX)”. *Revista Cultural Bracara Augusta*, vol. L, p. 441-468.

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de, 2006d – “Os hospitais de Ponte de Lima na era pré-industrial”. Braga: [s.n.], p. 481-492. Sep. do livro de actas do XVIII Seminário Internacional sobre Participação, Saúde e Solidariedade – Riscos e Desafios.

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de, 2009e – “A aguardar justiça: os presos pobres em Portugal durante a Época Moderna”, in RIBEIRO, Gladys Sabina; NEVES, Edson Alvisi; FERREIRA, Maria de Fátima Cunha Moura (org.) – *Diálogos entre Direito e História: cidadania e justiça*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, p. 109-121.

BARBOSA, António, 2011 – “A atitude da ordem terceira de Ponte de Lima no século XVIII face aos pobres” in SANTOS, Carlota (Coord.) – *Família, Espaço e Património*. Porto: CITCEM, p. 249-256.

BARBOSA, Gustavo Henrique, 2010 – “Ordem Terceira de São Francisco de Mariana: fé e poder na segunda metade do século XVIII”. *Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFMG*. Minas Gerais: vol. 2, n.º 1, p. 101-111.

CAPELA, José Viriato (coord.), 2005 – *As freguesias de Viana do Castelo nas Memórias Paroquiais de 1758. Alto Minho: Memória, História e Património*. Braga: Casa Museu de Monção, Universidade do Minho.

COSTA, Paula Cristina de Oliveira, 1999 – *Os terceiros carmelitas da cidade do Porto (1736-1786)*. Braga: Universidade do Minho. Tese de mestrado policopiada.

EIRAS, José Aníbal Guimarães da Costa, 1980 – “A obra assistencial dos terceiros franciscanos portugueses” in *Actas do Colóquio «O Porto na Época Moderna»*, Porto: Centro de História da Universidade do Porto, vol. III, p. 21-35.

ESTEVES, Alexandra Patrícia Lopes, 2011 – *Entre o crime e a cadeia : violência e marginalidade no Alto Minho (1732-1870)*. Braga: Universidade do Minho, 2011. Tese de doutoramento policopiada.

GOMES, Daniela Gonçalves, 2009 – “As ordens terceiras em Minas Gerais: suas interações e solidariedades no período ultramontano (1844-1875)” in *Anais do II Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades. Revista Brasileira de História das Religiões – ANPUH*. Maringá (PR) v. 1, n. 3, p. 1-10.

KLEIN, Herbert S., 1993 – “A integração social e económica dos imigrantes portugueses no Brasil nos finais do século XIX e no século XX”. *Análise Social*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, vol. XXVIII (121), p. 235-265.

LEMOS, Miguel Roque dos Reys, 1977 – *Anais Municipais de Ponte de Lima*. Braga: Câmara Municipal de Ponte de Lima.

LOPES, Maria Antónia, 2000 – *Pobreza, Assistência e Controle Social em Coimbra (1750-1850)*. Viseu: Palimage.

LOUREIRO, José Carlos de Magalhães, 2001 – “Espaço e tempo na sociabilidade religiosa urbana. Viana do Castelo na segunda metade do século XIX”. *Cadernos Vianenses*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, Tomo 29, p. 71-113.

LOUSADA, Maria Alexandra, 1999 – “Espaço urbano, sociabilidades e confrarias. Lisboa nos finais do Antigo Regime” in *Actas do Colóquio Internacional Piedade Popular – Sociabilidades e representações*. Lisboa: Terramar, 1999, p. 537-558.

MARTÍN GARCIA, Alfredo, 2005a – “Los franciscanos seculares en la corona de Castilla durante el Antiguo Régimen”. *Mundo Moderno. Hispania Sacra*. Madrid: Instituto de História n.º 57, p. 441-465.

MARTÍN GARCIA, Alfredo, 2005b – *Religión y sociedad en Ferrolterra durante el Antiguo Régimen. La V.O.T. seclar franciscana*. Salamanca: Concello de Ferrol, Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo-ferrol.

MARTÍN GARCIA, Alfredo, 2012c – “Espiritualidade franciscana. Disciplina e caridade no Portugal da Idade Moderna. Os terceiros de Ponte de Lima” in ESTEVES, Alexandra; ARAÚJO, Maria Marta Lobo de – *Ponte de Lima: Sociedade, Economia e Instituições*. Braga: CITCEM, p. 235-254.

MARTÍN GARCIA, Alfredo, 2004d – “Um exemplo de religiosidad barroca. La V.O.T franciscana de la ciudad de León”. *Estudios Humanísticos. História*. León: Universidad de León, n.º3.

MOORMAN, John, 1998 – *A History of the Franciscan Order. From its origins to the year 1517*, Oxford: Oxford University Press.

MORAES, Juliana de Mello, 2010 – *Viver em penitência: os irmãos terceiros franciscanos e as suas associações, Braga e S. Paulo (1672-1822)*. Braga: Universidade do Minho. Tese de doutoramento policopiada.

PEREIRA, Maria das Dores de Sousa, 2008 – *Entre ricos e pobres: a actuação da Santa Casa da Misericórdia de Ponte da Barca (1630-1800)*. Braga: Santa Casa da Misericórdia de Ponte da Barca.

PÉREZ ALVARÉZ, María José, 2012 – “Mujer, caridad y religiosidad barroca en el norte portugués: la tercera orden franciscana de Ponte de Lima” in ESTEVES, Alexandra; ARAÚJO, Maria Marta Lobo de – *Ponte de Lima: Sociedade, Economia e Instituições*. Braga: CITCEM, 2012, p. 255-274.

PENTEADO, Pedro, 2000 – “Confrarias” in AZEVEDO, Carlos Moreira (Dir.) – *Dicionário de História Religiosa*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 459-470.

RÊGO, Célia et al, 2005 – “Uma confraria urbana à sombra de um espaço conventual – os irmãos da Ordem Terceira de São Francisco do Porto – Espiritualidade e Sociabilidade – (1633-1720; 1699-1730)” in *Em torno dos espaços religiosos – monásticos e eclesiásticos*. Porto: IHM-UP, p. 111-133.

RIBEIRO, António Magalhães da Silva, 2009 – *Práticas de caridade na Misericórdia de Viana da Foz do Lima (séculos XVI-XVIII)*. Braga: Universidade do Minho. Tese de doutoramento policopiada.

RODRIGUES, Henrique, 1995 – *Emigração e Alfabetização. O Alto Minho e a Miragem do Brasil*. Viana do Castelo: Governo Civil de Viana do Castelo.

RODRÍGUEZ TORRELLAS, Tomás, 2005 – “Voto, promesa y profesión. En torno de los orgínes de la venerable orden tercera en el siglo XVII” in *El Franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y perspectivas. I Congreso Internacional*. Barcelona: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, p. 585-600.

RUSSELL-WOOD, A. J. R., 1997 – “A emigração: fluxos e destinos”, in BETHENCOURT, Francisco; CHAUDHURI, Kirti (dir.) – *História da Expansão Portuguesa*, vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 158-168.

SÁ, Isabel dos Guimarães, 1997 – *Quando o rico se faz pobre: Misericórdias, caridade e poder no império português (1500-1800)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

SÁ, Isabel dos Guimarães, 2001 – “As Misericórdias nas sociedades portuguesas do período moderno”. *Cadernos do Noroeste*. Braga: Universidade do Minho. Centro de Ciências Históricas e Sociais, n.º 15 (1-2), p. 337-358.

Fontes

AMPL, *Estatutos da Ordem Terceira*.

AMPL, *Livro das determinações da mesa 1792-1824*.

AMPL, *Livro do termo das profissões dos irmãos – 1752*.

San Francisco de Lugo: de Convento a Museo Provincial

Ana E. Goy Diz

En la Baja Edad Media, Lugo contó con tres conventos mendicantes, dos dominicos: Santo Domingo y Santa María A Nova, y uno franciscano, el de San Francisco, al que dedicamos este trabajo. Todos ellos fueron fundados en el paso del siglo XIII al XIV y se ubicaron intramuros ocupando espacios baldíos en la zona del Carballal (Plaza de Santo Domingo) y en las proximidades de la rúa San Pedro, lo cual favoreció la consolidación de nuevos barrios en sus inmediaciones. Con el paso del tiempo, estos tres conjuntos fueron creciendo gracias al impulso de sus respectivas órdenes, y al apoyo de las élites urbanas que contribuyeron con sus aportaciones al engrandecimiento del patrimonio de sus fábricas. Este proceso se vio truncado a comienzos del siglo XIX, primero por la invasión de las tropas británicas y francesas durante la Guerra de la Independencia y más tarde por el proceso de desamortización y exclaustación de las comunidades, que propiciaron la ruina y casi la desaparición de estos conjuntos.

El objetivo de esta comunicación es recuperar la memoria y el protagonismo que tuvo el convento de San Francisco en el desarrollo de la ciudad, desde sus comienzos a finales del siglo XIII, hasta su transformación y apertura al público como Museo Provincial, aunque nos centraremos con mayor detalle en las obras emprendidas en la Edad Moderna, por haber pasado hasta ahora desapercibidas.

Aproximación bibliográfica

Pese al interés del conjunto, nos resultan insuficientes las noticias de que disponemos para abordar su estudio. No abundan las referencias documentales, ni de época medieval ni moderna, quizá porque buena parte de los fondos se perdieron en el incendio que sufrió el convento de 1638 y los más recientes porque sufrieron el proceso de desamortización, durante el cual la documentación se desperdigo llegándose a perder una buena parte de ella.

Esto sin embargo no ha sido óbice para que diversos autores se hayan ocupado del tema desde diferentes ámbitos, de modo que no faltan referencias puntuales en los estudios generales del arte gallego, o más concretamente en aquellos dedicados a la orden franciscana o a la propia ciudad de Lugo. Son dignos de recordar los realizados por J. Pallares y Gayoso¹, M. Risco², J. Villaamil y Castro³, M. Amor Meilán⁴, V. Lampérez y Romea⁵, M. Vázquez Seijas⁶, J. Trapero Pardo⁷, N. Peinado Gómez⁸, E. Valiñas Sanpedro⁹ o M. Castro¹⁰, por citar los más conocidos.

1 PALLARES Y GAYOSO, 1700: 486.

2 RISCO, M, 1798.

3 VILLAAMIL Y CASTRO, 1866: 38; IDEM, 1904: 146-150.

4 AMOR MEILÁN, 1927: 146-147.

5 LAMPÉREZ Y ROMEA, 1930: 458.

6 VÁZQUEZ SEIJAS, 1950: 236-238; VÁZQUEZ SEIJAS, 1975: 339-341.

7 TRAPERO PARDO, 1989.

8 PEINADO GÓMEZ, 1989:173-185.

9 VALIÑAS SAMPEDRO, et al., 1980: 26-28.

10 CASTRO; 1983.

En la década de los años noventa, a través de los trabajos realizados por M. Núñez Rodríguez¹¹, M. Cuadrado Sánchez¹², C. Manso Porto¹³, M. D. Fraga Sanpedro¹⁴, M.^a J. Portela Silva y J. García Oro¹⁵ hemos podido conocer un poco más de la historia y del florecimiento que vivió este convento en la Baja Edad Media. Entre ellos debemos destacar la aportación realizada por M. Pérez Martínez¹⁶, que con sus dos estudios monográficos sobre el claustro y la iglesia respectivamente, ha dado a conocer importantes novedades sobre la génesis de este monumento. Asimismo encomiable es el artículo publicado por J. M. Buján García¹⁷, con motivo del centenario de la restauración de la orden franciscana en Lugo, en el que profundizó en aspectos de la historia de esta fundación, antes y después del proceso de desamortización. Interesante además fue la contribución de J. A. Franco Taboada y S. B. Tarrío Carrodegus¹⁸ que nos brindó la primera planimetría del convento.

Por lo que se refiere al estudio de la ampliación del convento en la Edad Moderna, debemos reseñar los trabajos de M. D. Vila Jato¹⁹ que se centran en la construcción del claustro alto o el M. T. García Campello²⁰ en el que se analiza, a través de la información recogida en el fondo de protocolos de Archivo Histórico Provincial de Lugo, las obras llevadas a cabo en la fundación franciscana.

11 NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 1985: 133 y ss.

12 CUADRADO SÁNCHEZ, 1991a: 15-70; CUADRADO SÁNCHEZ, 1991b: 479-551.

13 MANSO PORTO, 1993: 43-67.

14 FRAGA SAMPEDRO, 1995.

15 PORTELA SILVA; GARCÍA ORO, 1997: 149-183; 190-213.

16 PÉREZ MARTÍNEZ, 1996:13-190. PÉREZ MARTÍNEZ, 1997: 41-63.

17 BUJÁN GARCÍA, 1985: 91-126. BUJÁN GARCÍA, 1997: 77-93.

18 FRANCO TABOADA; TARRÍO CARRODEGUAS, 2002:120-127.

19 VILA JATO, 1989: 119-120.

20 GARCÍA CAMPELLO, 2005: 9-86.

Pese a todo este esfuerzo, todavía hay que seguir profundizando en aspectos puntuales de su historia que nos permitirán un mejor conocimiento de su génesis y desarrollo.

El asentamiento de los Franciscanos en la ciudad de Lugo.

Como ocurre con otras fundaciones de la orden, en los orígenes del convento de San Francisco de Lugo la verdad y la leyenda se dan la mano y caminan juntas sin que la historia pierda ese aire legendario que envuelve la realidad en una atmósfera mágica, intangible y heroica en la que los hechos más modestos se cuentan en clave de épica y alcanzan la consideración de epopeya.

Las noticias más antiguas que conocemos nos las proporciona la historiografía moderna encabezada por Pallares Gayoso y Jacobo de Castro. Según su particular forma de narrar la historia, para estos autores los orígenes del convento se relacionan con el viaje que realizó el Santo de Asís a Galicia para visitar el santuario apostólico en el año 1412²¹. Así lo explica Pallares Gayoso en su obra *Argos Divina (1700)*:

“En el tiempo, que se detuvo en Galicia... vendría a Lugo, San Francisco, como conjeturó el P. Fr. Juan de Sarria, siendo Guardián en este convento, y se inclinava á que su Patriarca avía puesto la primera piedra, no solo por ser cierto, fundo... imitando a los Santos Apóstoles enseñava en las Ciudades mas insignes, para dilatar la nueva planta de su Religión... y se refuerza este sentir con la antigüedad de este convento, en el año de 1230 iá avia memoria, como testifica el M. Gil González, que aunque el Sancto murió, en el computo del P. Camargo, ano de 1226 y

21 M. CASTRO, 1983: 16; J. GARCÍA ORO, 1988: 60; R. GARCÍA VILLOSLADA, 1982: 160-162.

el año de 1228 le canonizó Gregorio IX. Fuesse prosiguiendo la obra después de su muerte; o lo dixo Gil Gonzalez, porque en el año de 1230 ía avia en España memoria de este Convento, quatro años después de la muerte de su fundador”²².

Años más tarde, el propio cronista de la orden franciscana, Jacobo de Castro²³ mantiene la vinculación del convento lucense con el viaje del santo fundador y sitúa la fundación en los días previos a su llegada a Santiago, cuando permaneció en Lugo, para recuperarse del cansancio del camino. Fue entonces, según se recoge en *Del Árbol Chronológico de la Santa provincia de Santiago* cuando fundó “en el Monte Labio o Santa Marina... por los años de 1214” el primer convento. De allí, se trasladó a la ciudad en el año 1332, según Gonzaga²⁴, o en 1250 según otros autores, y se iniciaron las obras, gracias a “las limosnas gratuitas de algunos de los Señores Condes de Lemus”²⁵.

Ya a mediados del siglo XIX, Villaamil y Castro en la *Crónica de la provincia de Lugo (1866)* sitúa cronológicamente la fundación del convento en 1249, a partir de las afirmaciones de Rioboo y Seijas, pero al mismo tiempo incluye en el texto la opinión del propio Jacobo de Castro²⁶, quién defiende que el mismísimo San Francisco fue el encargado de la fundación y que además durante el tiempo que permaneció en Lugo pacificó la rebelión que por entonces enfrentaba al pueblo con el obispo don Juan. Este segundo argumento fue cuestionado por Villaamil y Castro al detectar el anacronismo en el que cayó el cronista de la Orden, al relacionar ambos acontecimientos

22 J. PALLARES Y GAYOSO, 1700: 486.

23 J. DE CASTRO, 1722.

24 GONZAGA, 1587: 87.

25 GÓMEZ PARENTE, 1976: 16, 191-193.

26 DE CASTRO, 1722: 17.

porque el conflicto al que se refiere, surgió a finales del siglo XII, es decir, muchos años después de que el Santo de Asís estuviera en Galicia²⁷.

E. Valiñas Sampedro²⁸, siguiendo a Villaamil y Castro también adelanta la construcción del conjunto conventual y de la iglesia a una fecha muy temprana, 1230, pero no aporta documentación que constate dicha afirmación, por lo que resulta en nuestra opinión poco fiable.

En este sentido, como señala M. Pérez Martínez²⁹, podemos hablar de una pre-fundación que coincidiría con el momento de la llegada de los primeros frailes a la ciudad y una segunda etapa que nos situaría a finales del siglo XIII, cuando se asentó la comunidad en las proximidades de la Rúa Nova, en el solar en el que actualmente se asienta el Museo. De hecho, a partir de 1280, empiezan a aparecer las primeras referencias documentales relativas a la fundación³⁰. El documento más antiguo data de 1281 y se trata de un “pacto de amistad” entre los frailes de Santo Domingo y los franciscanos para repartirse una propiedad.

Hasta entonces, se consideraba que la referencia más antigua era del Padre Flórez³¹ quién daba cuenta de que en los tiempos del obispo mindoniense don Nuño II, éste entregó a los frailes menores unas casas que su cabildo tenía en Lugo. Este dato resulta muy interesante, porque quizá la comunidad aprovechó esta donación para fundar su primer convento. De forma similar, actuaron los frailes compostelanos que se instalaron en unas casas cedidas por Cotolay, o los franciscanos de Ourense, que ocuparon unos inmuebles propiedad del obispo Juan Díaz de Solís³², o las clarisas de Santiago que se asentaron en unos inmuebles cedidos por doña Mayor Pérez³³.

27 VILLAAMIL Y CASTRO, 1886: 38.

28 VALIÑAS SANPEDRO; RIELO CARBALLO; SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN; GONZÁLEZ REBOREDO, 1976: 26.

29 PÉREZ MARTÍNEZ, 1996: 38.

30 PÉREZ MARTÍNEZ, 1996: 42.

31 FLÓREZ, 1764: 164.

32 FRAGA SANPEDRO, 2002: 21.

33 RODRÍGUEZ NÚÑEZ, 1996: DOC. 166; GIGIREY LISTE, 1996: 83.

Probablemente a partir de entonces, la comunidad lucense contó con un nuevo solar en el que desarrollar su vida comunitaria y atender a los fieles que acudían en busca de ayuda.

En los años siguientes, fueron numerosas las referencias a donaciones de importantes sumas de dinero que miembros destacados de la oligarquía lucense, entregaron a la comunidad franciscana³⁴. En 1290, el canónigo Rodrigo Fernández dispuso en su testamento una serie de donativos para el convento³⁵ pero tan solo dos años después, el arcediano de Sarria, don Fernando Martínez, dejó 200 sólidos a su muerte para la comunidad. Este tipo de prácticas favoreció que en muy pocos años los franciscanos se convirtieran en una comunidad sólidamente asentada en el entramado urbano³⁶ y que desempeñara una importante labor asistencia a la sociedad³⁷.

Cómo vivió la comunidad desde que se instaló en la ciudad hasta que ocupó este espacio, no lo sabemos con exactitud, pero quizá, aprovechando algún inmueble que habían recibido por donación, pero en cualquier caso nos movemos en el ámbito de la hipótesis y de la especulación, porque los datos documentales conservados, no han aportado hasta el momento, más información. Lo que sí podemos afirmar es que desde finales del XIII, tanto los frailes menores de San Francisco, como los dominicos estaban ya instalados en Lugo al Este de la rúa Nova, en la zona denominada de Kalendas, en las proximidades del barrio del Milreu (ILUSTRACIÓN N.º 1).

34 PÉREZ MARTÍNEZ, 1996: 44.

35 VILLAAMIL Y CASTRO 1904: 112.

36 PORTELA SILVA, 1992: Doc. 737; Doc. 988.

37 VILLAAMIL Y CASTRO, 1904: 112.



ILUSTRACIÓN 1

Localización del convento de San Francisco
en el Plano de Lugo ca. 1775.

Esta ubicación intramuros no era la habitual. Ni franciscanos ni dominicos solían asentarse dentro de murallas y nunca tan cerca un convento del otro³⁸, sin embargo en Lugo fue así, y nos encontramos, de hecho, con que las dos fundaciones presentan una disposición singular al ocupar dos solares colindantes, que se localizan en el centro geográfico del recinto amurallado, espacio que en un plano ideal de la ciudad medieval estaría reservado a la catedral, y que sin embargo en este caso era una zona baldía.

Probablemente, el convento franciscano en época Bajo Medieval estuvo integrado por la iglesia, de planta longitudinal con cubierta de madera y la zona conventual, adosada al norte, articulada en torno a un claustro, alrededor del cual se localizaba la sala capitular, el dormitorio, el refectorio y la cocina, siguiendo un esquema, que sin apenas variaciones adoptaron las comunidades en la mayoría de sus fundaciones³⁹.

38 PÉREZ MARTÍNEZ, 1996: 53.

39 FRAGA SAMPEDRO, 2002: 105.

Los edificios conventuales formaban junto con la huerta una manzana independiente limitada por la rúa Nova, el carril del Carballal, el campo de Santo Domingo y el campo de San Francisco, dónde se encontraba el Crucero, que con el tiempo se convirtió en la Plaza del Museo o de la Soledad.

El hecho de que en Lugo, el convento franciscano conserve la iglesia, el claustro y parte de la sala capitular de época medieval es un caso excepcional, el único en Galicia y uno de los pocos que existen a nivel nacional⁴⁰, de ahí la importancia de este ejemplo y la necesidad de su conservación y puesta en valor.

Por cuestiones de espacio, no vamos a detenernos en el estudio del desarrollo del convento en época medieval, porque los estudios monográficos de Pérez Martínez se han ocupado de ello con gran detalle⁴¹.

La modernización del convento en los siglos XVI y XVII.

Los franciscanos una vez concluida la iglesia a mediados del siglo XV, se centraron en la construcción del claustro. Entre 1452 y 1455, se estaba trabajando en la crujía meridional del patio, atendiendo a las inscripciones que se conservan en los machones extremos de la galería. De hecho, todo parece apuntar⁴² a que la construcción de las otras pandas no debió de demorarse en demasía porque entre las cuatro fachadas hay una unidad estilística que demuestra que las obras se ejecutaron con continuidad, por lo tanto a finales del quinientos podemos considerar que los monjes habían concluido el proceso de edificación del conjunto y ya contaba con las dependencias principales para desarrollar la vida en comunidad, por lo que será a partir de entonces cuando los frailes irán adaptando dichos espacios a las necesidades de la Orden.

40 CUADRADO SÁNCHEZ, 1991: 479-551.

41 PÉREZ MARTÍNEZ, 1996:13-190; 1997: 41-63.

42 PÉREZ MARTÍNEZ, 1997: 61.

A finales del siglo XV, los Reyes Católicos impulsaron la reforma del clero regular, y los franciscanos, como el resto de las órdenes, iniciaron un proceso de cambios que tuvo como objetivo principal la vuelta a la observancia y la recuperación de la vida conventual, que en muchos casos se había perdido. Durante los primeros años del siglo XVI, bajo la regencia del Cardenal Cisneros, la observancia continuó avanzando, confirmándose su expansión en el reinado de Carlos V y culminando bajo el mandato de su hijo Felipe II⁴³. Como resultado de esta reforma, la presencia de la orden en la antigua Corona de Castilla descendió, pero en Galicia se mantuvo el número de fundaciones. A raíz de estos cambios se introdujeron una serie de variantes en la planta de los conventos que modificaran su aspecto. Desde sus orígenes, los franciscanos habían tomando como referencia la planta de los monasterios benedictinos, pero con la vuelta a la observancia, estos esquemas parecen abandonarse a favor del impulsado por la congregación de Castilla en las abadías cistercienses y que aparece plenamente configurado a partir del primer cuarto del siglo XVI.

El convento mendicante se diferencia de los cenobios benedictinos y bernardos en que presenta un amplio desarrollo de las enfermerías, que se convierten en instituciones al servicio del pueblo, asimismo desaparecen los espacios diferenciados para los frailes y los legos, pero el cambio determinante y que va a condicionar la fisonomía del edificio, es el abandono del dormitorio común que las comunidades habían utilizado desde los primeros tiempos, por las celdas individuales que favorecían el retiro y el estudio previo a la predicación. Como consecuencia de esta modificación los claustros mendicantes, que hasta entonces habían tenido un solo cuerpo, empezaron a crecer en altura, debido a que las celdas no se dispondrán en la planta baja, donde estaba el antiguo dormitorio, sino que se distribuyeron por las diferentes alas del claustro alto, consagrándose de este modo “un

43 GARCÍA ORO, 1980: 214-349.

sistema de crecimiento por yuxtaposición de claustros que funcionará en el Occidente durante toda la Edad Moderna”⁴⁴.

En el caso de Lugo, podemos afirmar que entre 1550-1638 la comunidad impulsó una serie de cambio con el fin de adaptar las estructuras medievales a las nuevas necesidades de espacios que establecía la reforma y que entre otras eran:

- la construcción de los claustros altos, proyectados para albergar los pabellones de celdas.
- el traslado de la sala capitular, que en época medieval se localizaba en el claustro bajo al piso alto, dónde la humedad y el frío eran menores.
- la edificación del coro a los pies de la iglesia, desde el que los frailes rezaban la liturgia de la Horas.

Estos cambios que podemos documentar en otros conventos⁴⁵ también se dieron en Lugo. Sabemos que en la primavera de 1637, la comunidad solicitó el auxilio del Ayuntamiento para que contribuyera con su limosna a la reparación del claustro alto, que estaba caído, así como parte de la iglesia y de los dormitorios⁴⁶. Es probable que se acometieran algunas mejoras, porque en septiembre de 1638 el Consistorio abonó a Tomás de Pardiñas, entonces procurador general del gasto, una suma de 189 reales por hospedar al embajador de Inglaterra en dicho convento durante su estancia en la ciudad. Este dato parece corroborar que al menos parte del edificio debía estar en buenas condiciones como para poder alojar en él a tan ilustre visitante⁴⁷.

44 ALONSO ÁLVAREZ, 1996: 91.

45 FOLGAR DE LA CALLE, 1993:317-432; FOLGAR DE LA CALLE, 1996: 117-135; GOY DIZ, 1995.

46 Archivo Histórico Provincial de Lugo (A.H.P.Lu.). Concello de Lugo, 00008-13, fol.17.

47 A.H.P.Lu, Concello de Lugo, 00008-13, fol.112r.

Pero pocos meses más tarde, el 8 de diciembre, según Pallares y Gayoso, el convento vivió un fatídico incendio que arrasó parte del conjunto. Nada se dice al respecto en el *Árbol de la Santa Provincia de Santiago*, lo cual resulta curioso. Según Pallares se propagó con rapidez debido a que estaba construido básicamente en madera. Dada la gravedad de los daños, el obispo, don Juan Vélez de Valdivieso inspeccionó, en compañía del Padre Guardián fray Francisco de Valera, el estado en que habían quedado el conjunto y viendo la urgencia de las obras, entregó a los frailes una sustanciosa limosna para afrontar la reconstrucción de inmediato, con el objetivo de que la comunidad no tuviera que trasladarse a otro lugar. También los prebendados de la catedral y el Ayuntamiento contribuyeron con sus donativos, así como la sociedad lucense que con sus limosnas colaboró en la reconstrucción del conjunto.

Con todo lo recaudado, Pallares y Gayoso informa que “se reedificó la ruina en mejor forma y sobró mucha limosna y no faltó el sustento”⁴⁸, quizá la cita resulte un poco exagerada, porque las referencias documentales no hacen pensar en un gran volumen de actividad, sino en una progresiva reconstrucción del edificio.

Probablemente, en el incendio sucumbió el archivo, pasto de las llamas, lo que supuso la pérdida de toda la documentación relativa a la fundación y al establecimiento de la orden en la ciudad. Asimismo se perdió la librería o biblioteca, que según señala fray Jacobo de Castro, había sido donada a la comunidad como pago por la construcción de “un hermoso puente sobre el Miño”⁴⁹ que había proyectado el fraile del convento fray Fernando Bolaño con “cuidado y inteligencia”.

La misma suerte, corrieron los retablos y de los ornamentos litúrgicos depositados en el templo, sin olvidar, como sugiere M. Pérez Martínez, las armaduras de madera que cubrían las naves de la iglesia, que también debieron sucumbir pasto de las llamas y tuvieron que ser sustituidas.

48 PALLARES GAYOSO, 1700: 431-432.

49 CASTRO, 1722: 193.

Del esfuerzo que la comunidad tuvo que hacer para reconstruir los edificios, nos han quedado algunas referencias documentales. En el mes de julio de 1648 ⁵⁰, de nuevo el padre Guardián acudió al Ayuntamiento para solicitar una limosna que le permitiera terminar las obras del pórtico de entrada en el convento y éste contribuyó con 200 reales para completar los trabajos.

La reconstrucción del convento debió de prolongarse a lo largo de la segunda mitad del seiscientos y principios de la centuria siguiente. Fue entonces cuando la comunidad adaptó parte de las dependencias para instalar el colegio que habían fundado para la formación intelectual de los frailes pero también a fieles seglares, entre los que reclutaba nuevos miembros. El Estudio General de la Provincia de Santiago estaba en Salamanca pero como no era suficiente para satisfacer la demanda de formación se fundó en Compostela un Estudio Provincial que pronto se vio desbordado por la afluencia de nuevos estudiantes, por lo que se optó, por poner en funcionamiento un colegio de Gramática en cada convento, en el que se impartiría la enseñanza básica. Esta formación podría complementarse con los estudios de Filosofía, Teología y Moral que constituían el grado superior. En Lugo hubo un colegio de Gramática, al menos desde el siglo XVI, y de Filosofía y de Teología desde 1712 y 1743, respectivamente ⁵¹.

La apertura de estos colegios en el convento lucense tuvo que condicionar su crecimiento. W. Braunfels ⁵² apunta como en las casas de la orden se habían reducido tantos los espacios que incluso se habían llegado a suprimir los patios de servicio, por lo que los frailes no contaban con disponibilidad para albergar las aulas. Eso debió de ocurrir en Lugo, porque a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, en repetidas ocasiones la comunidad solicitó la colaboración de las instituciones de la ciudad para paliar las penurias del convento con sus limosnas.

50 A.H.P.Lu, Concello de Lugo, 00009-15, fol.301v.

51 BUJÁN GARCÍA, 1997: 82.

52 BRAUNFELS, 1975:187-210.

Así, en 1718, el Ayuntamiento donó 200 reales de vellón para la reconstrucción del pórtico⁵³, lo que nos lleva a suponer la necesidad de inversiones en obras. De hecho cuando en 1756⁵⁴ se llevó a cabo por iniciativa del obispo, don Francisco Izquierdo la reforma de la traída de agua, y los franciscanos no pudieron conectar el convento a la red porque estaban volcados en otras, concretamente en la reconstrucción del claustro, por eso trece años más tarde, en 1769, todavía no habían podido realizar dicha conexión, por lo que el padre Guardián José Salgado solicitó permiso al Ayuntamiento para hacerla mediante un caño superficial porque “por los graves empeños y atrasos de dicho convento”⁵⁵ no permitían hacerlo de otro modo. Finalmente un año más tarde, el convento pudo empezar a beneficiarse de la comodidad de agua corriente⁵⁶.

Lamentablemente, de este interesante convento solo se conserva en la actualidad uno de los dos claustros que tuvo, el principal y restos de la sala capitular medieval, el refectorio barroco y la cocina. El resto se ha perdido, bien a raíz del proceso de desamortización o bien cuando se construyó el edificio proyectado por Manuel Gómez Román para albergar las oficinas del Museo. Por lo tanto nuestro estudio se va a ceñir a estas dependencias que se conservan.

El claustro

El patio era el centro neurálgico en torno al cual se organizaba la vida comunitaria. Éste se encuentra adosado al muro norte del templo y ocupa el espacio que se genera a partir del ángulo que forma el brazo del crucero y la

53 A.H.P.Lu., Concello de Lugo, 0025-44, s/f.

54 A.H.P.Lu. Protocolos notariales. Juan Antonio de Barcia, 1756, f. 14.

55 A.H.P.Lu, Concello de Lugo, 0058-94, f.503 v.-504 r.

56 A.H.P.Lu, Concello de Lugo, 0059-95, f.149 r.

nave de la iglesia, es decir, repitiendo el mismo esquema que presentaban los conventos franciscanos de Ourense, Viveiro y Pontevedra.

El claustro es de planta cuadrada pero trazado en falsa escuadra con disimetrías en el lado norte, sobre todo en su confluencia con la galería occidental. El alzado del primer cuerpo se articula mediante series de tres arcos, que se repiten tres veces en cada lado, de modo que contamos con nueve arcos por panda, aunque no todos presentan la misma luz porque fueron construidos en campañas diferentes y mantienen ciertas irregularidades, lo cual determina que los accesos al jardín no coincidan con los ejes y acusen un pequeña desviación. Cada uno de estos grupos de tres arcos se une al siguiente por medio de un machón o contrafuerte prismático que recuerda por su estructura a los que aparecen en el claustro de San Francisco de Ourense, aunque en este caso los pilares son achaflanados (ILUSTRACIÓN N.º 2).



ILUSTRACIÓN 2
Fachada oriental del claustro

Cada uno de los arcos que configura el claustro descansa sobre dobles columnas coronadas por capiteles historiados con decoración fitomófica, zoomófica o antropomófica. Dichas columnas se apean sobre un banco corrido que se interrumpe en cada panda para permitir el paso al jardín.

El empleo de arcos de medio punto en una obra de mediados del XV ha planteado serios problemas interpretación para los autores que se han ocupado de su estudio porque consideran éste como un rasgo anacrónico, propio del románico que no encaja en la estética mendicante, incluso Trapero Pardo⁵⁷ plantea la posibilidad de que se tratase de unas arquerías reaprovechadas, aunque en nuestra opinión, esto nunca fue así.

En origen, las cuatro galerías del claustro se cubrieron con techumbre de madera, porque los franciscanos rechazaban por su pobreza el empleo de la crucería que sin embargo, en la misma época, se utilizaba con profusión en los monasterios benedictinos y cistercienses. Como remate de esta estructura probablemente se dispuso un tejeroz, similar al que presenta el de San Francisco de Ourense después de su restauración.

Otra de las particularidades de esta obra es que todavía conserva en la crujía septentrional, concretamente en el ángulo nororiental, los restos de la sala capitular medieval. Se trata de una estructura formada por cinco arquerías de medio punto sobre columnas geminadas, en la que la central funciona como puerta.

La ubicación de esta dependencia, es similar a los restos que perviven en los conventos de Santiago, Ourense y Viveiro (Lugo), así como en Santa Catalina de Montefaro (A Coruña), por lo que creemos que responde a un principio de jerarquización de espacios. La sala capitular es la estancia más importante de cuantas existen en la zona conventual, porque en ella es dónde el Padre Guardián recita con su comunidad los capítulos de la orden y forma a los frailes en la observancia.

57 TRAPERO PARDO, 1989: 41.

En los monasterios benedictinos y cistercienses, la sala capitular solía situarse en la galería oriental de claustro reglar, en línea con la cabecera de la iglesia, donde se encuentra el altar mayor, el espacio emblemático de todo el conjunto. Sin embargo esta distribución no se repite en los conventos franciscanos porque los claustros suelen estar delimitados por el crucero y la nave de la iglesia, de modo que, las galerías meridional y oriental se adosan al templo y carecen de espacios para albergar cualquier tipo de dependencias. Eso condiciona que la sala capitular se traslade al ángulo nororiental, que es la ubicación que tenemos en Lugo.

En torno al claustro se distribuyeron el resto de los espacios destinados a la comunidad entre ellos, el refectorio o comedor y el ante-refectorio que se localizaban en la planta baja y en las proximidades de la cocina, con la que tenía comunicación directa mediante un torno por el que se pasaban los alimentos que se iban a degustar.

Diariamente los frailes al acabar sus rezos en el coro de la iglesia, se dirigían en procesión al refectorio, para ello tenían que recorrer las galerías del claustro y purificar sus manos en la fuente del *lavatorium* antes de empezar a comer. Una vez cumplido este ritual, el cortejo entraba en el ante-refectorio. Esta sala era denominada *De Profundis* porque en ella los frailes rezaban el Salmo 130 que comienza “Desde lo hondo a ti grito Señor” dando con ello nombre a esta dependencia. Se trata de uno de los siete salmos penitenciales y en él se aborda el tema de la redención divina.

Una vez recitados los versículos, pasaban ordenadamente y en silencio al refectorio para comer, momento en el que el lector recitaba desde el púlpito los textos sagrados.

En Lugo, el refectorio ocupa la crujía occidental y a él se adosa por el poniente la cocina. Ambas construcciones fueron levantadas hacia 1760 y constituyen un interesante testimonio.

Por referencias indirectas, podemos documentar que el comedor actual se construyó sobre el espacio del medieval y es posible, que de haber existido el *lavatorium*, éste se localizara en el ángulo noroccidental, es decir, frente a la puerta de acceso a la sala *De Profundis*, en una disposición similar a la que tenía en San Francisco de Ourense. Actualmente en esa zona del claustro no quedan vestigios que nos permitan demostrar que éste existió, pero era un elemento primordial en el ceremonial franciscano por el valor simbólico que se le daba al lavado de las manos, por lo tanto, al menos debemos considerar la posibilidad de que el convento contara con una fuente para estos fines.

En la actualidad, el claustro consta de dos cuerpos. La planta superior fue agregada data del siglo XVIII. Fue Vila Jato quién documentó la obra en su estudio *Lugo Barroco*⁵⁸, pero el análisis de la documentación municipal nos ha permitido comprobar que con anterioridad, este claustro tuvo que tener un piso alto, porque en 1630 los frailes pidieron la colaboración de la ciudad para costear mejoras en él⁵⁹. Probablemente se trataría de una estructura de madera, que era un material más económico que la piedra y que según Pallares y Gayoso los frailes emplearon con profusión en sus obras.

Sabemos que a mediados del siglo XVIII, la comunidad estaba reformando el claustro, concretamente en el verano de 1762, siendo el padre guardián fray Joseph Mariño y el síndico don Pablo Villanueva, contrataron al *maestro de obras y de carpintería*, Blas de Barro para que continuara la obra del claustro, la cual según se recoge en el contrato consistiría en levantar “*un lienço de la obra del claustro segundo deste dicho convento, el qual actualmente se alla con dos paredes echas asta el primer piso*”⁶⁰. Es decir, cuando se contrató la obra ya se había concluido uno de los cuartos o pabellones que rodeaban el patio y por eso se le encargaba la ejecución del siguiente, pero igualando lo hecho

58 VILA JATO, 1989: 119.

59 A.H.P.Lu, Concello de Lugo, 00008-13, f.17.

60 A.H.P.Lu. Protocolos notariales. Francisco Javier de Vila, 1762, Leg. 561, f. 12.

hasta entonces, “subiéndolas a proporción y a nivel de la pared que media el dormitorio y la oficina común”⁶¹, dependencias que limitarían la obra nueva.

En el contrato se detalla además que en la pared que da a la huerta “*a de llebar seis ventanas rasgadas de cantería con sus maineles y en ella se a de azer una chimenea y en la otra pared que bate a dicho claustro asimismo a de azer tres puertas rasgadas también de cantería y otras dos más en la mesma pared de pizarra con sus arcos de rajuela, cuias paredes asimismo an de llegar desde el sitio señalado, con su altura correspondiente, asta la otra pared que bate y da vida a un gabinete que se alla junto a la zelda guardianal deste dicho convento*”⁶².

El cuarto al que se refiere el documento es el que da al jardín, es decir, el que está orientado al poniente, que curiosamente es el único que ha sobrevivido a la reforma de mediados del siglo XX. Según las condiciones pactadas, el muro se haría en mampostería de pizarra excepto los recercados de las seis ventanas que serían en sillería de granito. Hacia el claustro se estipula que Blas de Barro tendría que proseguir elevando la altura de los muros y construir las cinco puertas, tres de cantería y dos de pizarra para el acceso de las celdas.

En la escritura se recogen también una serie de referencias espaciales muy interesantes que nos permiten identificar algunas dependencias que se encontraban en las inmediaciones de la obra nueva. Se alude, por ejemplo, a la pared que divide el dormitorio y al gabinete que se encuentra junto a la celda del padre guardián.

Las habitaciones privadas del guardián acostumbraron a localizarse en las proximidades de la puerta de acceso al convento y solían ocupar parte de los cuartos de la fachada principal, porque estas dependencias conformaban la parte pública del recinto comunitario, y de forma simbólica se interponían entre la ciudad y la clausura.

61 A.H.P.Lu. Protocolos notariales. Francisco Javier de Vila, 1762, Leg. 561, f. 12.

62 A.H.P.Lu. Protocolos notariales. Francisco Javier de Vila, 1762, Leg. 561, f. 12

Por su parte, el dormitorio común, que desde la reforma de los Reyes Católicos había sido sustituido en otros conventos por las celdas individuales⁶³, continuaba utilizándose en Lugo a mediados del siglo XVIII. Su ubicación parece estar en la crujía meridional próximo a la iglesia y a la torre. De hecho en 1637 el Consistorio aprobó la donación de 200 reales al convento para reconstruir *“el claustro... el alto del estaba caydo como era notorio y tenía nesidad de repararse y lo mismo mucha parte de la yglesia y el dormitorio”*⁶⁴.

Si comparamos esta situación con la que se vive en el resto de las fundaciones franciscanas de Galicia, nos encontramos con que desde principios del siglo XVII la orden inicia un proceso de renovación de los espacios claustales que se concretará, en unos casos en la desaparición de las fábricas medievales, que fueron sustituidas por las de Época Moderna, mientras que en otros, supuso el crecimiento en altura de las estructuras existentes, gracias a la adición de un segundo piso.

Una de las primeras referencias data de 1598 cuando el Padre Guardián del convento de San Francisco de A Coruña contrató a Benito González de Araujo para que por 1.400 ducados diseñara y dirigiera la construcción de un nuevo claustro⁶⁵, del cual no se conserva nada.

Quizá el caso más relevante sea el del convento de San Francisco de Santiago el cual en apenas veinte años se levantaron dos nuevos claustros; el reglar (1613-1616)⁶⁶ proyectado por Jácome Fernández el Viejo y construido gracias a la munificencia de los prelados don Juan de Sanclemente y don Maximiliano de Austria; y el segundo (1630-1633) trazado por Bartolomé Fernández Lechuga y erigido unos años más tarde, con las limosnas de los

63 ALONSO ÁLVAREZ, 1995.

64 A.H.P.Lu, Concello de Lugo, 00008-13, f.17.

65 GOY DIZ, 1995: 1118-1123.

66 GOY DIZ, 1995: 998-1010.

compostelanos⁶⁷. En ambos ejemplos se trata de obras realizadas *ex novo*, lo mismo que ocurrió en otras casas de la orden, como San Francisco de Viveiro (Lugo), donde en 1645 Diego Ibáñez Pacheco⁶⁸ se ocupó de dar las trazas para la edificación, o en San Francisco de Pontevedra donde se desmontó el claustro medieval en la segunda mitad del siglo XVIII para construir el nuevo.

En el otro extremo están los casos de Ourense y Lugo, que quizás por falta de presupuesto, aprovecharon la fábrica medieval para sobre ella levantar el segundo cuerpo del claustro. En el caso de Ourense es posible datar esta ampliación, a través de fotografías antiguas, en los años centrales del siglo XVIII, es decir en la misma época en la que se construyó el claustro de Lugo, con el que guardaba ciertas analogías. En ambos casos se trataba de estructuras de diseños muy sencillos y donde apenas había concesiones a la decoración.

En el caso de Lugo, la intervención de Blas de Barro, un maestro de obras hasta ahora desconocido, debió ceñirse a la materialización de un proyecto con trazas ajenas. Eso explicaría que su nombre haya pasado desapercibido en la documentación porque se trataría de uno de tantos canteros que trabajaron en el anonimato del taller, a la sombra de maestros conocidos, que son los que aparecen firmando los contratos.

El proyecto del claustro alto se caracteriza por su sencillez y por el excesivo linealismo que define su diseño, lo que contribuye a no restar protagonismo a la fábrica medieval, sobre la que se asienta directamente, de hecho en el transcurso de la ampliación se desmontó la cornisa y el tejazoz que sirvieron originariamente de remate y se sustituyó por una simple cornisa, compuesta por un triple listel que a modo de friso recorre los cuatro frentes del patio.

En su alzado, el cuerpo alto responde a una estructura adintelada y presenta un marcado carácter cerrado que contrasta con el cuerpo inferior. Éste se organiza mediante pilastras dóricas de fuste cajeadado que definen cada uno de

67 FOLGAR DE LA CALLE, 1995: 314-434, GOY DIZ, 1995: 1558-1566.

68 GOY DIZ, 1996: 223-262.

los tramos, los cuales coinciden con los del claustro bajo, manteniendo una coherencia en el diseño y una cohesión en la estructura, lo que determina que en favor del ritmo se conserven las características disimetrías de la fábrica medieval. De acuerdo con ello, por cada triple arquería gótica se articula una secuencia que en altura aparece definida por un interpilastrado que se organiza mediante un par de ventanas con montante, separadas por una doble placa que ocupa el punto medio de cada tramo, en el lugar que hipotéticamente debería situarse el soporte, en este caso la pilastra.

Esta solución de sustituir el elemento portante por una placa genera una sensación de inestabilidad que resulta especialmente atractiva porque supone la negación de los principios clásicos, algo que, primero el barroco y más tarde el rococó, plantean como uno de sus objetivos.

Siguiendo esta particular forma de entender la arquitectura, los capiteles del cuerpo alto no responden a la ortodoxia de los órdenes, sino que acusan un desarrollo desproporcionado del equino y del ábaco que parecen evocar un arquitrabe y un friso que se funden con una cornisa apenas volada. Los vanos presentan unas fajas escasamente molduradas que engloban la ventana y el montante, dándole con ello unidad al conjunto y se prolongan hasta morir en la cornisa.

Por las fotografías antiguas sabemos que estos vanos contaban con las contraventanas de madera hacia el patio y todavía en la actualidad se aprecian las huellas de los pernos incrustados en la piedra.

Quizás uno de los rasgos más llamativos sea el empleo de los placados, que aparecen tímidamente en la prolongación del fuste de las columnas por la cornisa del primer cuerpo y sobre todo entre las ventanas del claustro alto, donde se recurre al empleo de una doble placa que tiene un indudable sentido decorativo, pero que debido al lugar que ocupa, desempeña una función estructural, al crear una cadencia que se genera a partir de la alternancia pilastra-placa, de signo marcadamente anti-clásico, pero al mismo

tiempo, muy original. Este tipo de placado carente del volumen que había definido los diseños de Simón Rodríguez, Fernando de Casas o Lucas Ferro Caaveiro, presenta unas formas atemperadas y menos rotundas que parecen más próximas a las propuestas de arquitectos como fray Manuel de los Mártires. De hecho es posible encontrar ciertas similitudes entre el diseño de los placados utilizados en el claustro de San Francisco de Lugo y los de algunas de sus obras, como la portería del monasterio de San Martín Pinario de Santiago de Compostela o el segundo cuerpo de la fachada de la antigua capilla del Hospital de San Bartolomé⁶⁹, actual parroquia de San Froilán, que Vila Jato⁷⁰ le atribuye y donde se emplea con profusión placas similares.

En el diseño del claustro no hay apenas concesiones a la ornamentación, la sobriedad que define el espíritu de la orden impera también en este proyecto. La única decoración son los emblemas franciscanos que se disponen en el eje de tres de las cuatro fachadas del claustro. Se trata en el lado occidental, del escudo de la Orden, en el septentrional, la custodia con el anagrama de Cristo y en el oriental, de las Cinco Llagas de San Francisco. Cada uno de estos escudos, ligeramente ovalados, presenta la consabida decoración de acantos y tallos carnosos que dibujan una orla de enmarque de traza caprichosa donde no faltan las formas arriñonadas características de la estética rococó. Cada una de estas orlas vegetales tiene una traza diferente, que obedece incluso a distintas formas de entender la decoración y el tratamiento plástico de los elementos vegetales. Por su calidad y vistosidad destacan los escudos de los lados occidental y norte, en los que los acantos llegan a enrollarse en el borde de la medalla, dándole con ello una mayor organicidad al diseño, asimismo, el característico cordón franciscano se entrecruza con los acantos, y actúa como un nuevo elemento de enmarque. En el escudo oriental que representa las Cinco Llagas de San Francisco, las hojas y las volutas se tallan en planos

69 REGUEIRO BURGO, 2012: 9-26.

70 VILA JATO, 1989: 99-103.

más sumarios por lo que pierde parte de su turgencia, sin duda debido a que la ejecución recayó en unas manos poco experimentadas en la labra del granito.

La labor desarrollada por Blas de Barro demuestra el grado de provincialización que sufrieron los talleres locales durante la segunda mitad del XVIII, pero aunque Lugo era un núcleo periférico eso no significa que los proyectos recayeran en maestros de cantería de escasa formación, sino al contrario porque durante toda la Edad Moderna, ante una obra de relevancia, en Lugo se recurría a la presencia puntual de arquitectos de renombre como fueron Domingo de Andrade, fray Gabriel de Casas, Fernando de Andrade o el propio Lucas Ferro Caaveiro, quién en 1753, siendo maestro de obras interino de la catedral de Santiago⁷¹, peritó la casa de los Osorio, en la esquina de Conde Pallares con la calle de la Cruz⁷² y, por los mismos años, fray Manuel de los Mártires⁷³, estaba dirigiendo las obras de la traída de aguas y probablemente la construcción de las fuentes monumentales que promovía el obispo fray Francisco Izquierdo, por lo tanto, creemos que parece factible que los franciscanos recurrieran a alguno de estos maestros para confiarle un proyecto, que aunque sobrio era ambicioso, porque suponía una importante reforma del edificio conventual.

Entre Lucas Ferro Caaveiro y fray Manuel de los Mártires, parece más probable que se trate de este último, porque el lenguaje arquitectónico empleado en el claustro, con esas soluciones eclécticas, muy próximas a la estética rococó, parecen más cercanas a las que este fraile dominico utiliza en algunos de sus proyectos. Además fray Manuel contó en la ciudad con un taller importante, encabezado por Domingo Francisco Eytor y Alexos Freixo, que actuaron como sus aparejadores en el proyecto del nuevo acueducto.

71 COUSELO BOUZAS, 1933: 333.

72 A.H.P.Lu. Protocolos Notariales. José Antonio Mouríño Varela y Castro. Leg. N.º 531, f. 37. SICART GIMÉNEZ, 1984: 147-156.

73 VILA JATO, 1989: 84.

Es posible que los franciscanos recurrieran a uno de estos maestros para que dirigieran la obra. En este sentido hay que tener en cuenta que el 1 de noviembre de 1755, se produjo el tristemente conocido terremoto de Lisboa que devastó la capital portuguesa y afectó gravemente a toda la fachada atlántica. En Galicia, uno de los claustros del monasterio de Melón se vino abajo y en Lugo están documentados los daños sufridos en la capilla mayor y en la fachada de la basílica catedralicia, que obligaron a su reconstrucción⁷⁴. También el caserío de Lugo se vio seriamente afectado y en las actas consistoriales abundan las referencias a inmuebles que fue necesario derribar o consolidar como consecuencia del terremoto⁷⁵. Por ello, el encargo de los franciscanos parece encajar en la serie de obras que las principales instituciones de la ciudad tuvieron que abordar tras el seísmo. Esta hipótesis, sobre la que habrá que seguir trabajando, cobra fuerza al analizar la documentación consistorial y capitular conservada.

Al margen de las causas que pudieron propiciar las obras, lo cierto es que el cantero Blas de Barro es un interesante exponente del proceso de provincialización que vivió la arquitectura gallega, en la que los maestros locales, formados a la sombra de los grandes arquitectos del barroco continúan repitiendo soluciones decorativas que faltas de expresividad, se convierten en fórmulas vacías de contenido. De manera que, paulatinamente los rasgos que definían este lenguaje barroco, grandilocuente y efectista van perdiendo fuerza al simplificarse la sintaxis y los motivos que caracterizaban el estilo, como los placados que dejan de tener ese valor tectónico típico y pasan a funcionar como simples recetas insípidas y anodinas que se repiten sin más.

Aunque en el contrato firmado en 1762, el maestro de obras sólo se responsabiliza de la construcción de una de las alas del claustro, debemos admitir que el refectorio, la cocina y las fachadas del patio obedecen a un

74 YZQUIERDO PERRÍN, 2005: 131.

75 A.H.P.Lu, Concello de Lugo, 0053-88, f.416 v.; A.H.P.Lu, Concello de Lugo, 0054-89, f.525 r.

proyecto unitario que se fue desarrollando en fases por la falta de ingresos de la orden, que debía costear estas obras con las aportaciones de los fieles o de las principales instituciones de la ciudad.

El refectorio o comedor

El refectorio es una dependencia amplia que ocupa casi la totalidad de la crujía occidental del claustro (ILUSTRACIÓN N.º 3). Los muros perimetrales son de lajas de pizarra combinada con sillería de granito para los enmarques de puertas y ventanas así como para los arcos y las cornisas. Presenta planta rectangular cubierta con una bóveda de cañón rebajada que tiene la particularidad de que cuenta con lunetos en el lado del poniente, que es donde se localizan las ventanas. La estructura abovedada se refuerza con arcos fajones sin moldurar que dividen la estancia en cuatro tramos. Una cornisa a modo de entablamento recorre los lados mayores y sirve de arranque para los arcos fajones que refuerzan la estructura abovedada. En el muro occidental que daba a la huerta y hoy, al jardín, se abren las ventanas en derrame por las que penetra la luz. Como única concesión al ornato se recurre al empleo de un sencillo placado en el arranque de los fajones, que recuerda soluciones experimentada por maestros compostelanos como Simón Rodríguez, Fernando de Casas o Clemente Sarela, aunque en el caso del refectorio lucense, como hemos visto, es posible que los precedentes se encuentren más próximos, en obras de fray Manuel de los Mártires, que durante el tiempo que permaneció en la ciudad, ejerció una fuerte influencia sobre los talleres locales que prolongaron este peculiar lenguaje hasta época neoclásica.



ILUSTRACIÓN 3
Refectorio

En el muro occidental, todavía se conserva aunque alterado el púlpito con su escalera de acceso, labrada en granito, desde la que el lector declamaba los textos piadosos. El antepecho original se ha perdido y hoy presenta uno, de nueva traza. A ambos lados del púlpito se localizaban una antigua puerta y el torno que comunica con la cocina y que hoy se han transformado en unas simples alacenas.

En el muro norte se abre la única puerta original que se conserva para el acceso al refectorio que es la que comunicaba éste con la desaparecida sala *De Profundis*, porque el resto son fruto de las reformas realizadas con motivo de la transformación del inmueble en Museo Provincial. Esta portada presenta una estructura y una ornamentación característica de la estética rococó. Sobre un sencillo cornisamento se dispone una medalla rodeada por el cordón franciscano que surgen entre una maraña de hojas de acanto, tallos vegetales y volutas que se disponen ordenadamente a ambos lados de una venera que sirve de basamento a una pequeña hornacina concebida para alojar

una imagen, probablemente la del santo fundador, San Francisco de Asís, porque de ese modo tendrían sentido el emblema de las Cinco Llagas que aparece en la medalla y que simboliza los estigmas que aparecieron en las manos, pies y costado del Santo después de su muerte.

En definitiva, el refectorio es una obra de gran sobriedad en el diseño, pero parece no seguir el concepto de austeridad que predica la orden por el empleo de un sistema de abovedamiento que supone necesariamente un encarecimiento considerable de la obra, y los franciscanos como sufragan estos gastos con la caridad de las gentes suelen renunciar a soluciones de este tipo. De hecho, en el convento de Ourense, según un inventario de la desamortización, se describe el refectorio como una estancia cubierta mediante arcos diafragma que soportaban la techumbre de madera⁷⁶. No ocurría así en los refectorios de otras órdenes como los benedictinos o cistercienses que entendían que a través de la ostentación de sus fábricas, llegaban a alabar a Dios.

El modelo para el refectorio de Lugo hay que buscarlo en el tipo introducido por José de la Peña de Toro hacia 1663 en el monasterio de San Martín Pinario de Santiago de Compostela, que abre el capítulo de los grandes comedores monásticos y conventuales que surgen en Galicia en la época barroca. Estos nuevos espacios de amplias proporciones utilizan como sistema de cubrición las bóvedas de cañón con lunetos que sustituyen a las crucerías que se empleaban con anterioridad y que todavía se conservan en monasterios como Oseira y Monfero, o la techumbre de madera tan habitual en conventos de franciscanos y clarisas.

La influencia del diseño de José de la Peña de Toro se percibe en el refectorio del convento de San Francisco de Santiago, obra atribuida a Simón Rodríguez⁷⁷ y datada en 1726, que pudo ser el referente para la obra lucense porque ambos pertenecían a la misma orden, y los intercambios entre las diferentes casas

76 FRAGA SAMPEDRO, 2002: 178.

77 FOLGAR DE LA CALLE, 1989: 129; 1993: 323.

franciscanas eran frecuentes, por eso es posible que la comunidad lucense se inspirara en el comedor compostelano que se había concluido unos treinta años antes. Bien es cierto, que esta obra es mucho más ambiciosa y en ella se emplea un lenguaje arquitectónico de una gran fuerza expresiva, con el juego de los placados característicos del barroco compostelano, pero aun así, hay ciertas similitudes entre ambos y los modelos pueden ser los mismos.

En relación con el refectorio de Lugo también debemos considerar el comedor de los legos del monasterio de San Martín Pinario, que se construye aproximadamente por las mismas fechas y que al ser una obra más modesta, parece mucho más próxima. En este caso, el planteamiento espacial es muy similar, con analogías en el sistema de abovedamiento, en la organización de la cornisa y en la utilización de los placados que también allí han perdido ya toda su fuerza expresiva.

La Cocina

En relación con el refectorio se concibió la cocina, que data de la misma época. Presenta planta cuadrada y cubierta de madera a doble vertiente. La chimenea ocupa el ángulo noroccidental y constituye el elemento más singular del conjunto. No se trata de una estructura exenta sino adosada a las paredes de mampostería que delimitan la estancia. El cañón descansa sobre pilares monolíticos de orden toscano que presentan en los fustes aristas muertas en sus cuatro frentes. Esta chimenea recuerda tipológicamente a las de los pazos, donde era muy habitual este diseño⁷⁸. El cañón de dicha chimenea tiene la particularidad de que al interior es de sección cuadrangular pero a cierta altura se pasa a través de unas rústicas pechinas a una sección circular para rematar en una estructura troncocónica. En las paredes todavía

78 ARRIBAS ARIAS, et alt., 2003: 16.

se conservan las características alacenas, así como la mesa de cantería, el vertedero y la fuente que proceden de la cocina conventual.

Al exterior, esta dependencia se percibe como una edificación anexa, pero independiente. Como en el resto de la obra, se utilizó la mampostería de pizarra combinada con sillería de granito en el enmarque de los vanos. La chimenea que sobresale en planta y en altura, se estructura en varios cuerpos superpuestos de sección prismática y cilíndrica que decrecen a medida que ascendemos. En el remate se utiliza un tejado de pizarra coronado por un pináculo de bola.

Actualmente, no queda nada de la huerta del convento, tan sólo una acacia centenaria en torno a la cual se organiza un pequeño jardín, pero antaño, ésta llegó a tener una extensión cercana a los 18 ferrados, y se prolongaba por la Rúa Nova hasta el Carril da Ramella. En ella se encontraban las cuadras, los corrales y las caballerizas, además del huerto del que los frailes extraían las hortalizas y frutas necesarias para completar su dieta. Por razones de funcionalidad, la cocina estaba comunicada con el huerto para facilitar el abastecimiento tanto de la carne como las verduras y frutas.

De la Guerra de la Independencia al traslado del Museo.

A principios del siglo XIX, el convento vivió uno de los episodios más lamentables de su historia durante la Guerra de la Independencia, al ser elegido tanto por las tropas inglesas como por las huestes napoleónicas como albergue para sus ejércitos. Las crónicas narran con detalle como el inmueble fue ocupado, el templo profanado, y destruidas las principales dependencias. El relato resulta muy elocuente, *“apenas los ingleses llegaron a la ciudad, cuando en tropel se agolparon al convento, ocupando todos sus claustros,*

*celdas, piezas principales e iglesia, apoderándose al mismo tiempo de las oficinas de la comunidad, muy bien provistas de trigo, centeno y vino; usaron de la iglesia, guarnecida con ocho altares dorados, trece confesionarios, decente sacristía, coro y buen órgano, para cuadra de caballos, como de todas las piezas bajas del convento. Entonces fue cuando principiaron a quemar de la iglesia los confesionarios”*⁷⁹.

Cuando, entre el 8 y el 9 de enero de 1809, las tropas del general Sir John Moore se retiraron de la ciudad camino de A Coruña, dejaron en maltrechas condiciones el convento. De él se llevaron todo cuanto había de valor, para que no cayera en manos de los franceses, pero las desventuras no habían hecho más que empezar y el lugar dejado por los ingleses fue ocupado por los soldados del mariscal Soult que en número de 32.000 se apoderaron de la ciudad, sin encontrar apenas resistencia. Las tropas napoleónicas ocuparon los conventos para alojarse en ellos.

Así, la iglesia franciscano se habilitó como cuadra para los caballos y la pila bautismal, sirvió de abrevadero⁸⁰. Los retablos que quedaban, se desmontaron y la madera se quemó para calentar a las tropas, de los ocho altares sólo se salvaron dos y algunas imágenes, el resto, los confesionarios, el órgano, la sillería, la balaustrada del coro, el púlpito y las cajonerías de la sacristía se destruyeron, y como señala Peinado Gómez no dejaron en el templo más “*que las ménsulas que lo sustentaban y aún subsisten, por ser de piedra*”⁸¹. La misma suerte vivió el convento, las principales dependencias fueron arrasadas, la biblioteca se consumió pasto de las llamas y los víveres que todavía quedaban en la despensa fueron requisados por el ejército. A la salida de las tropas francesas, el convento franciscano era poco más que un conjunto de maltrechas ruinas.

79 PEINADO GÓMEZ, 1989: 175-176.

80 Ésta se conserva en la capilla de San Froilán de la catedral. PEINADO GÓMEZ, 1989: 112.

81 PEINADO GÓMEZ, 1989: 176.

Una vez terminada la guerra, la comunidad volvió a hacerse cargo del inmueble y empezó a reconstruir todo aquello que había sido destruido y que todavía se podía salvar, sin embargo una buena parte del patrimonio mueble, como los retablos, la sillería o las imágenes se habían perdido para siempre.

Cuando todavía los frailes estaban volcados en la recuperación del edificio, en tiempos del Trienio Liberal, el gobierno aprobó la ley del 26 de octubre de 1820⁸² que sólo afectaba a las órdenes mendicantes y que ordenaba la supresión de todos los conventos que no tuvieran más de 24 religiosos. En Lugo no vivían más veinte, sin embargo, no fue clausurado porque las autoridades prefirieron desamortizar los conventos de Santo Domingo y de la Nova que ocupaban mejores terrenos.

No tuvo la misma suerte, quince años después, cuando se promulgó el Real Decreto del 25 de julio de 1835, por el cual se declararon extinguidos todos los conventos de regulares y las comunidades fueron expulsadas.

El 30 de agosto, según algunos autores⁸³ o el 12 de septiembre, según otros⁸⁴, los frailes fueron expulsados de su convento y el 19 de febrero del año siguiente, sus bienes fueron incautados por el Estado. Los terrenos de la huerta, que ocupaba una superficie de 18,57 ferrados, fueron vendidos en pública subasta a particulares, excepto una pequeña parte que se dio en censo al Ayuntamiento por 60 reales⁸⁵. La iglesia, después de diferentes peripecias fue cedida a la Venerable Tercera Orden de San Francisco, que tras una restauración de urgencia, la abrió al culto en 1867. Por su parte, el convento después de una larga etapa de gestiones entabladas entre el Ayuntamiento, el Intendente de la Oficina Permanente de Desamortización y el propio Ministro de Hacienda, pasó a la ciudad, mediante una Real Orden

82 MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, 1987.

83 REVUELTA GONZÁLEZ, 1976: 357; PÉREZ MARTÍNEZ, 1996: 61.

84 A.H.P.Lu. Hacienda, Leg. 177, n.º 1. Vid. Buján García, 1997: 83.

85 BUJÁN GARCÍA: 1997: 83.

de 9 de abril de 1842, cumplimentada el 21 del mismo mes. Una vez que el edificio fue cedido al Ayuntamiento, éste procedió a su rehabilitación, porque tras el incendio del Hospital de San Bartolomé, en 1857, la ciudad se había quedado sin el principal edificio asistencial por lo que trasladó los enfermos al antiguo convento de Santo Domingo y la Casa de Beneficencia, la inclusa y la maternidad a San Francisco, en donde permaneció hasta la inauguración del Hospital de San José. Durante el tiempo que el convento estuvo en manos del Consistorio, el claustro fue utilizado en repetidas ocasiones para representaciones teatrales porque la ciudad no contaba en aquella época con ningún otro teatro que pudieran utilizar⁸⁶.

En 1956, siendo Antonio Rosón Pérez presidente de la Diputación de Lugo⁸⁷, esta institución llegó a un acuerdo con el Ayuntamiento para hacerse con el antiguo convento, que todavía albergaba a la Casa de Beneficencia, con el fin de instalar en él el Museo Provincial, que desde su creación, en 1932, había estado alojado en los bajos del Palacio de la Diputación⁸⁸. Para tal uso fue necesario realizar una serie de reformas que permitieron adaptarlo a su nueva función.

El proyecto fue confiado al arquitecto vigués Manuel Gómez Román⁸⁹, una figura relevante del movimiento regionalista que diseñó el nuevo edificio. Su propuesta consistió en mantener el claustro, el refectorio y la cocina que configurarían el núcleo de la construcción, de la que partirían hacia el norte las galerías destinadas a albergar las colecciones. El pórtico de acceso y el ala meridional del convento, erigidos a mediados del siglo XVIII, como el resto de las dependencias que rodeaban el claustro, fueron derribados porque ocultaban la fachada de la iglesia y en su lugar se construyó el

86 PEINADO GÓMEZ, 1989: 179.

87 Lucus, Revista de la Excelentísima Diputación Provincial de Lugo, Enero 1958, n.º 1: 41-44.

88 ARRIBAS ARIAS, 2011: 9; BALSEIRO GARCÍA, 2012: 315-332.

89 FERNÁNDEZ DEL RIEGO, 1957: 4-5; GÓMEZ ROMÁN, 1977: 216-222.

edificio destinado a oficinas, pero para que éste no volviera a ocultar el hastial del templo, Gómez Román proyectó un atrio delante de la fachada, ligeramente elevado sobre la calle que favoreciera la contemplación de la torre y de la portada mendicante (ILUSTRACIÓN N.º 4).

Como era habitual en sus obras, Gómez Román recurrió a un vocabulario historicista y ecléctico que nace del conocimiento profundo de la arquitectura gallega que se convierte en su principal fuente de inspiración. Así, emulando el hacer de los grandes arquitectos barrocos, especialmente de Domingo de Andrade, al que alude en algunos de sus escritos, por su extraordinaria capacidad para intervenir con éxito en obras del pasado, diseñó la fachada actual del Museo, la cual concibe como si se tratase de un palacio urbano con su portada monumental y la galería adintelada en el piso superior.

En la planta baja se abren las ventanas adinteladas y enfajadas con unas incipientes orejeras, mientras que en el piso superior se dispone la galería abierta que recuerda soluciones inspiradas en los diseños de los palacios proyectados por el arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón a mediados del siglo XVI y que conocemos a través de ejemplos como el palacio de la Salina de Salamanca o los palacios capitulares compostelanos.

En la obra combina la sillería de granito para la fachada principal y la mampostería de pizarra con esquinales y marcos de cantería en el resto de la construcción, con lo que consigue mantener una unidad con los restos conventuales, en los que se empleaba la misma técnica. De hecho, gracias a esta combinación de materiales, los pabellones construidos a mediados del siglo XX parecen convivir en perfecta armonía con la fábrica barroca.

En 1961, la Diputación Provincial inauguró y desde entonces la colección no dejó de crecer gracias a las nuevas adquisiciones y donaciones, por lo que ya en la década de los años sesenta se introdujeron algunas reformas según el diseño de L. Pérez Barja, pero fue en 1997 cuando el Museo abordó un gran proyecto de ampliación dirigido por Antonio González Trigo que supuso la



ILUSTRACIÓN 4
Fachada del convento hacia 1956



ILUSTRACIÓN 4
Fachada actual del Museo Provincial

construcción de un nuevo edificio aprovechando parte de la huerta del antiguo convento. En él se expuso entre 1997 y 2008, la colección de cuadros del pintor ourensano Nelson Zumel que la cedió temporalmente a la Diputación Provincial de Lugo para que pudiera exhibirla en el Museo (ILUSTRACIÓN N.º 5). En 2008, el gobierno de la Diputación decidió rescindir este acuerdo y destinar el nuevo edificio a la exposición de la colección permanente que carecía hasta entonces de espacio suficiente. Para ello fue necesaria una adecuación de las salas del nuevo edificio y una recolocación del resto de la colección que ha posibilitado una mejor comprensión de los fondos expuestos.

Obviamente, con la inauguración en 1961 del Museo Provincial, en 1961, el viejo conjunto de San Francisco inició una nueva etapa en su historia, pero a pesar de todos estos cambios, sigue siendo un testigo mudo de la historia de la ciudad y por lo tanto, una pieza indiscutible de nuestro Patrimonio Cultural.



ILUSTRACIÓN 5
Ampliación museo

Bibliografía

CASTRO, Jacobo de, 1722, – *Arbol Chronologico de la Santa Provincia de Santiago* compuesta por el Padre Fray Jacobo de Castro. Santiago: en la Imprenta de Andres Frayz. Vol. I.

FLÓREZ, E, 1764, – *Historia Sagrada: Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España, T. XVIII, De las iglesias Britoniense y Dumiense*. Madrid (Ed. Facsimilar, Lugo: Alvarellos, 1989).

GONZAGA, F. D., 1587 – *De origine seraphicae religiones franciscanae progressibus*, Roma.

PALLARES Y GAYOSO, Juan, 1700 – *Argos Divina*. Santiago de Compostela: Imprenta de Benito Antonio Frayz.

RISCO, Manuel, 1798 – *De la Santa Iglesia de Lugo: continuación de su historia desde el siglo XII hasta fines del XVIII: documentos desconocidos é inéditos hasta ahora, y relativos à la ilustración de las memorias que se publican*. Madrid: Oficina de la Viuda é Hijo de Marín. (Ed. Facsímil, A Coruña: Secuencia Gráfica, 2004).

VILLAAMIL Y CASTRO, Juan, 1866 – *Crónica de la provincia de Lugo. Crónica General de España, o sea Historia Ilustrada y Descriptiva de sus provincias*. Madrid: Aquiles Ronchi, (Editorial Maxtor, 2002).

VILLAAMIL Y CASTRO, Juan, 1904 – *Iglesias gallegas en la Edad Media*. Madrid: Imp. de S. Francisco de Sales.

Monografía y artículos

ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, 1995 – *La arquitectura franciscana en Asturias. De la fundación a la desamortización*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.

AMOR MEILÁN, Manuel, 1927 – *Historia de la Provincia de Lugo*. Lugo: Gráficas Lugo. T. VII.

ARRIBAS ARIAS, Fernando; CUBA RODRÍGUEZ, Xosé Ramón; REIGOSA CARREIRAS, Antonio, 2003 – *Guía do Museo Provincial de Lugo*. Lugo: Servizo de Publicacións da Deputación Provincial de Lugo.

ARRIBAS ARIAS, Fernando (coord.), 2011 – *O claustro franciscano do Museo Provincial de Lugo*. Lugo: Deputación Provincial.

BALSEIRO GARCÍA, Aurelia, 2012 – “O Museo Provincial de Lugo. Orixe e relación coa Comisión Provincial de Monumentos e Protección do Patrimonio”. *Lucensia. Miscelanéa de Cultura e Investigación*. Lugo: Biblioteca Seminario Diocesano. N.º 45, vol. XXII, p. 315-332.

BRAUNFELS, Wolfgang, 1975, *La arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona: Seix Barral.

BUJÁN GARCÍA, Juan Manuel, 1985 – “La desamortización de los franciscanos en el año 1836”. *Liceo Franciscano*. Santiago de Compostela. N.º 112-114, vol. 38, p. 91-126.

BUJÁN GARCÍA, Juan Manuel, 1997 – “Los franciscanos en Lugo. Centenario de su restauración”. *Lucensia Miscelanéa de Cultura e Investigación*. Lugo: Biblioteca Seminario Diocesano. N.º 14, vol. VII, p. 77-93.

CARRERAS CANDI, Francisco (dir), 1936 – *Geografía general del Reino de Galicia*. Barcelona: Edit. Alberto Martín, [s.a.: 1936]

CASTILLO, Ángel del, 1987 – *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

CASTRO, Manuel (OFM), 1983 – *La Provincia franciscana de Santiago. Ocho siglos de historia*. Santiago de Compostela: Liceo Franciscano.

COUSELO BOUZAS, José, 1932 – *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela: Imp. Lib. y Enc. del Seminario.

CUADRADO SÁNCHEZ, Marta, 1991a – “Arquitectura franciscana en España (ss. XIII-XIV)”. *Archivo Iberoamericano*. Madrid: Padres Franciscanos Españoles, T. LI, n.º 201-202 (enero-julio, 1991), p. 15-70.

CUADRADO SÁNCHEZ, Marta, 1991b – “Arquitectura franciscana en España (ss. XIII-XIV)”. *Archivo Iberoamericano*. Madrid: Padres Franciscanos Españoles. T. LI, n.º 203-204 (julio-diciembre, 1991), p. 479-551.

FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, 1957 – “Gómez Román fala dos problemas da arquitectura galega” por Salvador Lorenzana, *Galicia Emigrante*. Marzo-abril. Año IV, n.º 27, p. 4-5 y 38.

FOLGAR DE LA CALLE, M.^a Carmen, 1989 – *Simón Rodríguez*, La Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

FOLGAR DE LA CALLE, M.^a Carmen, 1993 – “Los conventos” en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (coord.), *Santiago de Compostela*. Patrimonio Histórico Gallego. Laracha (A Coruña): Ed. Xuntanza, p. 317-432.

FOLGAR DE LA CALLE, M.^a Carmen, 1996 – “El convento de Santa Clara de Santiago” en GIGIREY LISTE, Esperanza (coord.), *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad*. Santiago de Compostela: Gráficas Garabal, p. 117-135

FRAGA SAMPEDRO, M.^a Dolores, 1995 – *Arquitectura de los frailes menores conventuales en la Edad Media Gallega (ss. XIII-XV)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, (microficha).

FRAGA SAMPEDRO, M.^a Dolores, 2002, – *El templo de San Francisco de Ourense. Análisis Histórico-Artístico de la iglesia y convento*, Boletín Auriense, anexo 28. Ourense: Museo Arqueológico Provincial.

FRANCO TABOADA, José Antonio; TARRÍO CARRODEGUAS, Santiago B. (dir.), 2002 – *Mosteiros e Conventos de Galicia. Descrición gráfica dos declarados Monumento*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Xunta de Galicia.

GARCÍA CAMPELLO, M.^a Teresa, 2005 – “Lugo y su entorno: Los artistas del siglo XVIII y su obra a través de los Protocolos Notariales”. *Boletín do Museo Provincial de Lugo*. Lugo: Servizo de Publicacións da Deputación Provincial de Lugo, T. XII, vol. II, p. 9-86.

GARCÍA ORO, José, 1980 – “Conventualismo y Observancia. La reforma de las órdenes religiosas en los siglos XV y XVI”. *Historia de la Iglesia en España*. Madrid, Tomo III, p. 214-349.

GARCÍA ORO, José, 1988 – *San Francisco en la España Medieval*. Madrid: C.S.I.C.

GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo (dir), 1982 – *La iglesia en España en los siglos VIII al XIV. Historia de la Iglesia en España*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. T. II.

GIGIREY LISTE; M.^a Esperanza, (coord.), 1996, – *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de Claridad*. Santiago de Compostela: Gráficas Garabal.

GÓMEZ PARENTE, Odilo, (O.F.M.), 1976 – *Crónicas franciscanas de España*. Madrid: Ed. Cisneros (Ed. Facsímil).

GÓMEZ ROMÁN, Manuel, 1977 – “Gómez Román e a súa obra”. *Grial: revista galega de cultura*. Vigo: Galaxia. Tomo 15. N.º 56, abril-xuño. p. 216-222.

GOY DIZ, Ana, 1995 – *La arquitectura en el paso del Renacimiento al Barroco: 1600-1650. Santiago de Compostela y su área de influencia. Santiago de Compostela*, Servicio de Publicaciones.

GOY DIZ, Ana – 1996, “La actividad de un maestro cántabro en tierras de Lugo: Diego Ibáñez Pacheco”. *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*. Santander. Tomo LII, p. 223-262.

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, 1930 – *Historia de la arquitectura cristiana*. Madrid: Espasa Calpe. T. III.

MANSO PORTO, Carmen, 1993 – “El obispo fray Pedro López Aguiar, O.P. (1349-1390). Reseña biográfica y aproximación a los principales acontecimientos de su diócesis durante el reinado de Pedro I”. *Archivo Dominicano*. Salamanca: Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, T. XIV, p. 43-67.

MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, Blanca, 1987 – *Estudio de la desamortización eclesiástica durante el Trienio Liberal en la provincia de Lugo: (1820-1823)*. Lugo: Servicio Publicaciones de la Diputación Provincial.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, 1985 – *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega. (La imaginería funeraria del caballero, siglos XIV-XV)*. Ourense: Diputación Provincial, Servicio de Publicacións.

PEINADO GÓMEZ, Narciso, 1989 – *Lugo monumental y artístico*. Lugo: Diputación Provincial.

PÉREZ MARTÍNEZ, Marta, 1996 – “Arquitectura mendicante en Galicia: El ejemplo de San Francisco de Lugo”. *Estudios Mindonienses*. Ferrol: Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo-El Ferrol, n.º 12, p. 13-190.

PÉREZ MARTÍNEZ, Marta, 1997 – “El claustro del antiguo convento de San Francisco de Lugo”. *Lucensia: miscelánea de cultura e investigación*. Lugo: Biblioteca del Seminario Diocesano. T. VII, n.º 14, p. 41-63.

PORTELA SILVA, M.^a José, 2005 – *Documentos da Catedral de Lugo: século XV*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Sección de Patrimonio Histórico.

PORTELA SILVA, M.^a José, 2007 – *Documentos da Catedral de Lugo: século XIV*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Sección de Patrimonio Histórico.

PORTELA SILVA, M.^a José; GARCÍA ORO, José, 1997, “La iglesia y la ciudad de Lugo en la Baja Edad Media”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos “Padre Feijoo”-C.S.I.C. Anexo XXIV, p. 149-183; 190-213.

REGUEIRO BURGO, M.^a Jesús, 2012 – “Instituciones hospitalarias lucenses: pasado y presente (1621-2011)”. *Lucensia Miscelanéa de Cultura e Investigación*. Lugo: Biblioteca Seminario Diocesano. N.º 44, Vol. XXII, p. 9-26.

REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel, 1976 – *La Exclaustración: 1833-1840*. Madrid: B.A.C.

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Clara, 1993, – “La colección documental de Santa Clara de Santiago (1169 a 1500)”. *Liceo Franciscano*: Santiago de Compostela. n.º 136-138.

SICART GIMÉNEZ, Ángel, 1984 – “Aportaciones al estudio del barroco en Lugo: Ejemplos de arquitectura civil en el siglo XVIII”, *Boletín de Museo de Lugo*: Lugo. n.º 2. p. 147-156.

TRAPERO PARDO, José, 1989 – “Claustro de San Francisco, Monumento Nacional y atractivo principal del Museo”. *Lucus*, n.º 15.

VALIÑAS SAMPEDRO, Elías, et alt., 1980 – *Inventario Artístico de Lugo y su provincia*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, T. IV.

VÁZQUEZ SEIJAS, Manuel, 1950 – “Nuevo edificio para el Museo Provincial”. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico Artísticos de Lugo*. Lugo. Vol. 4, n.º 33, p. 236-238.

VÁZQUEZ SEIJAS, Manuel, 1975 – “El claustro de San Francisco de Lugo”, en *Boletín Auriense*. Ourense. N.º 5, p. 339-341.

VILA JATO, M.^a Dolores, 1989 – *Lugo Barroco*. Lugo: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial.

YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, 2005 – *Las catedrales de Galicia*. León: Edilesa.

Ilustraciones

Ilustración n.º 1. Plano de Lugo de finales del siglo XVIII de Pedro Menchaca y Saturnino Castillo con la señalización del exconvento de San Francisco.

Ilustración n.º 2. Claustro del exconvento de San Francisco, hoy Museo Provincial de Lugo. (Archivo fotográfico López Carro & Goy Diz)

Ilustración n.º 3. Refectorio (Archivo fotográfico López Carro & Goy Diz)

Ilustración n.º 4. Exconvento de San Francisco antes y después de la reforma de Manuel Gómez Román (Archivo fotográfico del Fondo Municipal de Lugo. Archivo fotográfico López Carro & Goy Diz)

Ilustración n.º 5. Ampliación del museo proyectada por Antonio González Trigo. (Archivo fotográfico Fernando Arribas Arias)

O complexo construtivo franciscano de Olinda no Brasil Colonial¹

Aspectos sócio-urbanos, arquitetônicos e artísticos

Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho

“Assim forão continuando nesta espiritual Conquista os Frades Menores até que no anno de 1585 deixando já de ser luzes errantes neste novo Orbe, se fizeram Estrellas fixas, com a posse, e fundação do seu primeiro Convento em Villa de Olinda, e dilatando-se daqui para o Norte desde a Capitania até o Rio de Janeiro ao Sul, fundarão nesta distancia, que comprehende mais de trezentas legoas da Costa, vinte e dous Conventos no decurso de settenta e cinco annos.”

FREI ANTÔNIO DE SANTA MARIA DE JABOATÃO².

De luzes errantes a estrelas fixas

Os franciscanos chegaram à Olinda em 12 abril de 1585 para estabelecer a Custódia de Santo Antônio do Brasil. Vieram para doutrinar, ensinar e catequizar³ por instância da população junto ao terceiro donatário da capitania de Pernambuco, Jorge de Albuquerque Coelho, que no ano anterior requereu

1 Este trabalho parte do estudo sobre os conventos franciscanos do Nordeste Brasileiro, que coordenei para o IPHAN em 2006, com vistas à sua inscrição, em conjunto, na Lista de Patrimônio da Humanidade, da UNESCO.

2 Jaboatam, 1858, II: 58.

3 Jaboatam, 1858, II: 148-150.

a licença ao ministro geral da Ordem em Portugal e a obteve por decreto real e posterior confirmação pontificia⁴.

Eram ao todo oito os frades fundadores⁵, dentre eles o primeiro custódio, Frei Melchior de Santa Catarina⁶, e de início ficaram hospedados em casa de Filipe Cavalcante e sua mulher Catarina de Albuquerque, prima do donatário. A seguir, se acomodaram numa casinha junto à Misericórdia, onde levantaram um pequeno oratório para celebração de ofícios religiosos ao povo e assistência espiritual aos enfermos⁷.

Passados seis meses, instalaram o primitivo núcleo do edifício conventual na “Casa da Senhora das Neves”⁸. Era um edifício de recolhimento com uma igrejinha, doado aos religiosos, em escritura lavrada, por uma rica viúva chamada Maria Rosa que, desde a morte do marido e da única filha, ali vivia em companhia de outras mulheres da elite pernambucana⁹, dirigindo um abrigo para órfãos:

4 Carta patente de 13 março de 1584, confirmada pelo alvará régio de 29 de maio do mesmo ano. Em 27 de novembro de 1586, o reconhecimento da nova custódia foi publicado na Bula Papal *Piis Fidelium votis*, de Xisto V, tornando extensivo a todo território colonial o favor concedido ao donatário.

5 Frei Afonso de Santa Maria, Frei Antônio dos Mártires, Frei Francisco dos Santos, Frei Antônio da Ilha, Frei Antônio de Campomayor, Frei Francisco de São Boaventura e Frei Manoel da Cruz. JABOATAM, 1858, II: 126.

6 Natural de Rezende de Lamego. Custódio no Brasil de 1585 a 1588. Voltou a Portugal, onde foi Definidor de sua Província. JABOATAM, 1858, II: 121 e seg..

7 JABOATAM, 1858, II: 132-133.

8 A devoção de Nossa Senhora das Neves nasceu na Itália, no século IV, através de um casal de nobres que não tinha herdeiros e resolveu consagrar sua imensa fortuna à glória de Deus. Nossa Senhora teria aparecido em sonho ao marido, dizendo-lhe para edificar uma basílica num monte que seria sinalizado com neve. Numa noite de agosto, o monte Esquilino amanheceu coberto de neve, fenômeno climático que foi considerado um milagre pelo papa Libério, dando início à construção do templo.

9 Dentre elas três sobrinhas de Duarte Coelho, D. Isabel, D. Cosma e D. Felipa de Albuquerque, filhas de seu cunhado Jerônimo de Albuquerque. JABOATAM, 1858, II: 386.

*“Saibão quantos este Público Instrumento de Doação virem, que no anno do Nascimento de N. Senhor Jesus Christo de mil quinhentos oitenta e cinco, aos vinte sete dias do mês se setembro, nesta Villa de Olinda de que He capitão, e Governador o senhor Jorge de Albuquerque Pereira, na Igreja de N. Senhora das Neves desta dita Villa, estando ahi a Senhora Maria da Roza D. Viúva, mulher que foy de Pedro Leitão, que este em gloria, moradora nesta Villa, logo por esta foy dito, e disse em presença de mim publico Tabellião, ao diante nomeado, e das testemunhas ao diante escritas, que tento o Senhor lhe levara para si seu marido, e filha, que este em gloria, logo ella determinara, e promettera de fazer huma casa da invocação de nossa Senhora das Neves e a dar aos Frades da Ordem de S. Francisco Ella muita devoção que ella lhe tinha, para nella o Senhor ser perpetuamente servido e louvado; (...)Pelo que, ella de seu próprio moto, e livre vontade, e sem constrangimento, nem induzimento de pessoa alguma, dava e doava á dita Ordem de hoje para todo sempre a dita casa assim como está, Igreja com todos seus ornamentos, e com todos os mais, prata, chãos e terra, que estão juntos com a dita Igreja, assim cerca, como os que estão fora della, em que está a Ollaria até o salgado, para se poderem metter na cerca, assim, e da maneira que os ella tem, e possui com suas entradas, e sahidas (...)”*¹⁰

Maria Rosa era a primeira irmã secular em solo colonial. Em 1577, tomara o hábito dos Terceiros Penitentes de São Francisco diante de uma capelinha devotada a São Roque, construída por um frade capucho durante o governo do fundador da capitania, Duarte Coelho Pereira, no local onde mais tarde seria erguido o Mosteiro de São Bento. Após a doação da “Casa da Senhora das Neves”, a viúva passou a viver com suas companheiras no Recolhimento da Conceição¹¹.

10 JABOATAM, 1858, II: 375-380.

11 JABOATAM, 1858, II: 135 e 382.

Na data de 4 de outubro, os franciscanos mudaram-se para a nova residência em procissão solene, acompanhada pelo povo, a nobreza e o clero. A cerimônia foi presidida pelo donatário, pelo vigário geral e pelo custódio, conforme relato de Jaboatão¹². A Ordem Terceira da Penitência, agora submetida à Primeira, desativou a antiga capelinha de São Roque e instituiu o seu altar na igreja das Neves, “*levando consigo, e tudo mais, a imagem do santo, como seu titular*”.¹³ Àquela ordem laica haviam aderido o clã dos Albuquerque, descendentes de Dona Brites e Duarte Coelho, e outros “nobres da terra” olindense¹⁴, que se tornaram grandes benfeitores do convento.

Ampliado o convento para o recebimento de noviços, e construída a grande cerca para o cultivo de horta e pomar, o estabelecimento tornou-se por si só um destaque privilegiado na paisagem. Sua localização – em uma das sete colinas que formam a vila de Olinda, no topo de uma ladeira paralela à orla que conduz ao convento do Carmo e ao mosteiro de São Bento – e sua implantação – com a frente voltada para a vila – estava de acordo com a norma construtiva dos conventos franciscanos no Brasil, e teve como característica geral uma organização espacial adequada ao clima, à topografia e à trama dos núcleos urbanos. Por outro lado, a relação que formava com os conventos carmelita e beneditino – de “barreira” de proteção ao longo da costa – definia claramente a função defensiva que o programa religioso também desempenhava no mundo colonial português. Nesta perspectiva, os franciscanos fundaram, em 1630, um pequeno convento na ilha de Antônio Vaz, situada na confluência dos rios Capiberibe e Beberibe, junto a uma península cercada de arrecifes a umas cinco milhas à esquerda de Olinda, para atender a um povoado de mercadores

12 Jaboatam, 1858, II: 136-137.

13 Jaboatam II: 377.

14 Como D. Inês de Albuquerque; D. Luiza de Albuquerque; Isabel de Albuquerque (sobrinha de Duarte Coelho); o capitão-mor D. Felipe de Moura, que governou a capitania de Pernambuco entre 1593 e 1595. JABOATAM, 1858: 386. Vários outros benfeitores são citados, como Manoel de Moura Rolim, Francisco do Rego Barros e sua mulher D. Archangela da Silveira, David de Albuquerque Saraiva e várias outros. Jaboatam, II: 174-176.

ali existente. Uma situação que a “Prespectiva do Ressife e Vila de Olinda”, do cartógrafo português João Teixeira Albernaz¹⁵, permite avaliar.

O primeiro convento e igreja de Nossa Senhora das Neves

Do antigo conjunto franciscano de Olinda restaram ruínas, pois toda vila foi incendiada pelos holandeses na madrugada do dia 23 de novembro de 1631 – fato documentado pelo holandês Frans Post, em sua pintura “Olinda”¹⁶. É importante lembrar que a história de Olinda desde o início esteve ligada à economia açucareira, assentada na mão de obra escrava e explorada pela aristocracia rural e que, ao final do século XVI, era a mais próspera vila da colônia¹⁷. E que no litígio entre as Casas de Espanha e de Orange, durante o governo da dinastia filipina em Portugal (1580-1640), esses “senhores da terra” foram duramente atingidos, pois a cobiça holandesa tinha como alvo o nordeste brasileiro, através Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais, por questões ligadas ao monopólio econômico açucareiro nas rotas comerciais ultramarinas do império luso no Atlântico Sul.¹⁸

15 Inserta no *Livro que dá Razão do Estado do Brasil*, de Diogo Campos Moreno, publicado em c.1612-1616.

16 “Olinda”, FRANS POST, c.1631. Óleo sobre tela, 90,0 x 122,0 cm. Coleção Fundação Ema Gordon Klabin. Passado a gravura em cobre, pintada à mão, na obra de Gaspar Barleus, *Rerum per Octennium in Brasilia*, pr. no 10. Fundação Biblioteca Nacional.

17 Eram cerca de 150 engenhos nos finais do século XVI, com uma safra anual de 50.000 arrobas. Frei Jesus, 1844: 12.

18 Em 14 de fevereiro de 1630, uma esquadra holandesa conquistou Olinda com mais de sessenta embarcações e sete mil homens a bordo, grande parte soldados, sob o comando do holandês Diederik van Waerdenburch. “Deixaron puesto fuego a toda la Villa de Olinda, cabeça de aquella Praça, que alomenos ténia mas de dos mil e quinientos vizinos, com quatro Conventos de Religiosos, um de San Benito, outro de Recoletos de San Francisco, del Carmen outro, y um Collegio de Jesuytas, dos Parochias, La Casa de La Misericórdia, y la de la Concepción de mugeres recogidas, sin las Hermitas. (...) que tambien dexaron em las llamas todas Iglesias, Conventos, y las Santas Imágenes deshechas...” Donatário Duarte Coelho de Albuquerque, *Memorias Diarias*, p. 4. *Castrioto Luzitano*, liv. 3, p 65, n. 28 Copiado em JABOATAM, II: 403.

Alguma ideia da situação, feição e volumetria do antigo convento e primitiva igreja das Neves é dada pela citada pintura de Frans Post e pela gravura “Marin d’Olinda de Pernambuco”, provavelmente feita durante a invasão de Pernambuco e inserta no livro de Johannes de Laet “*História ou Anais dos feitos da Companhia Privilegiada das índias Ocidentais desde o seu começo até o fim do ano de 1636*”¹⁹.

Os dois documentos mostram o estabelecimento como um conjunto assobradado, a fachada do templo marcada por um classicismo geométrico simplificado, em acordo com a arquitetura maneirista portuguesa do período, que se percebe também na vizinha igreja Nossa Senhora da Graça do colégio dos jesuítas. Frei Jaboatão atribui seu traçado a Frei Francisco dos Santos, o mais antigo arquiteto da ordem franciscana Brasil e o primeiro guardião eleito do estabelecimento²⁰.

Os holandeses ocuparam a capitania de Pernambuco (e na sequência o território do Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba) por mais de vinte anos²¹, durante os quais a resistência franciscana foi constante e destacada pelos próprios comandantes portugueses em suas Certidões²². Na luta, alguns frades foram mortos, outros presos e deportados²³.

19 Publicado em Laiden, no ano de 1644, pela casa Bonaventure & Abraham Elsevier.

20 Frei Francisco dos Santos, em 1590, faria o traçado do convento e igreja de Santo Antônio, na Paraíba. No mesmo ano, assumiu a guardiania do convento de Salvador, na Bahia, onde participou do traçado e construção do convento definitivo. Pouco resta do que ele edificou. Devido a sua longevidade, participou também da construção dos conventos de Ipojuca e Serinhaém, ambos em Pernambuco. Jabotam, II: 126, 146, 311. Willeke, 1967: Bazin, 1983:143. Menezes, 1986: 102-111.

21 “BRANDÔNIO”, 1679: 677.

22 “*Certificamos, em como em todo tempo, que houve guerra nesta Capitania de Pernambuco, e na que de presente mais viva temos, os religiosos capuchos, desta Custodia de Santo Antonio deste Estado do Brasil, acompanharão sempre em todas as ocasioens, e Cercos à Infantaria, e Exercito,...., sendo Mathias de Albuquerque, governador da guerra, acudindo sempre os religiosos aos assaltos... Em vinte nove de Abril, do dito anno de 1648.*” André Vidal de Negreiros [General] e João Fernandes Vieira [Mestre de Campo]. Certidam III. JABOATAM, II: 104-106.

23 Como Frei Pedro de São Boaventura, morto quando defendia o convento de Olinda; Frei Manoel da Piedade, morto na tomada do forte de Cabedelo. Como Frei Cosme de São Damião, preso e deportado para a Bahia, a mando de Nassau. Frei Antônio dos Mártires, deportado para Argel, onde morre em cativeiro. JABOATAM, 1858, II: 88-89-90; 205 e 318.

Em 1637, o Conde João Maurício de Nassau-Siegen, da Casa de Otrange, foi enviado pela Companhia das Índias Ocidentais para retomar a economia açucareira da região. Ele sediou seu governo na ilha de Antônio Vaz, junto à península do Recife, onde o convento franciscano foi ocupado e transformado em forte. Durante os oito anos de sua administração, o conde desenvolveu a região como cidade e porto mercantilista, que logo ultrapassou Olinda em importância urbana e econômica. Contudo, desde a Restauração Portuguesa, em 1640, a Coroa voltou a investir na colônia brasileira, a mais promissora do mundo luso, elevando-a inclusive à condição de vice-reino. Neste sentido, empenhou-se fortemente na reconquista do território nordestino ocupado, luta na qual teve o concurso da população, sobretudo dos religiosos e da aristocracia rural. Com volta de Nassau à Holanda, em 1645, e a rendição definitiva dos holandeses, em 1654 – o general Mathias de Albuquerque entrou vitorioso na Praça do Recife acompanhado por Frei Daniel de São Francisco –, os antigos habitantes de Olinda retornaram à vila.

Mas o projeto açucareiro holandês não havia vingado. A aristocracia rural, empobrecida e sem os investimentos necessários para recuperar seus edifícios, mesmo assim estava decidida a retomar seu prestígio político e “*status*” de “senhor da terra”²⁴, reivindicando a volta de Olinda como sede da capitania. Pressionada, a Coroa Lusitana, em 1663, cedeu. Entretanto, ampliou os direitos políticos e públicos da população recifense, concedendo-lhe o direito de concorrer às eleições da Câmara de Olinda e elegendo Recife à categoria de vila independente da capital.²⁵ Esses fatos ocasionariam várias contendas entre as duas urbes e culminariam, em 1710, com a chamada “Guerra dos Mascates”²⁶.

Avocando junto ao Reino o privilégio de capital e o passado dominante da nobreza açucareira, dos clérigos e das ordens religiosas em seu território, em 1676, Olinda conseguiu tornar-se sede episcopal e elevou-

24 FAORO, 1975: 149.

25 FAORO, 1975: 164.

26 JABOATAM, II: 96 OU II: 115.

se à categoria de cidade²⁷. Contudo, nunca mais recuperou a antiga prosperidade econômica. Abalada com a crise do mercado do açúcar que atingira a aristocracia rural no final do século XVII, em decorrência do similar mais barato produzido nas Antilhas e, por isso mesmo, endividada com os empréstimos tomados a juros junto aos comerciantes do Recife, e vencida na “Guerra dos Mascates”, a cidade veria declinar sua força política por todo século XVIII e perderia o título de capital de Pernambuco para Recife em 1837, no Brasil Imperial.

Apesar desse declínio, numa realidade paradoxal, as ordens religiosas, através de Provisão Real, conseguiram recursos para recuperar ali seus edifícios, aumentando-os e enriquecendo-os, em obras que durariam muitos anos. E, simultaneamente, expandiram seus domínios à península e às ordens laicas do Recife, como prova o imponente conjunto arquitetônico que os franciscanos construíram, no século XVIII, com o apoio dos ricos comerciantes da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas – o convento e Igreja de Santo Antônio, com sua magnífica Capela Dourada.

O novo complexo franciscano de Olinda

No contexto pós holandês, em 1714 “*deu-se início à fábrica e reforma do novo Convento e Casa da Senhora das Neves*”²⁸, bastante arruinado. O conjunto foi muito modificado e ampliado e, desta feita, em feição monumental, constituindo-se num dos mais belos edifícios franciscanos erguidos no Brasil colonial [FIGURA 1]. Ficou formado por três blocos de volumetrias diferenciadas – o da comunidade conventual, o da igreja

27 JABOATAM, II: 143.

28 JABOATAM, II: 173 e sg.



FIGURA 1
Fachada com cruzeiro

de Nossa Senhora das Neves e o da Ordem Terceira de São Roque²⁹ – interligados por passagens, corredores e escadas.

A primitiva igreja de Nossa Senhora das Neves transformou-se praticamente na capela-mor do novo e grandioso templo, que ainda se ampliou com coro, sacristia, adro e cruzeiro. À sua esquerda, na zona residencial, completaram-se as quadras do Nascente e do Sul do claustro e, em 1753, iniciou-se a modificação na mais antiga, a do Poente, resultando em reformas e acréscimos nas dependências da área social – portaria, parlatório, sala capitular e auditório; na área intelectual – bibliotecas, salas de estudo, oficinas e salas de recreação; da área espiritual – capela exterior [de Sant’ Ana] e capela interior [do Sacrário]; e da área dos serviços – celas, enfermaria, refeitório, cozinha, rouparia, sanitários e depósitos³⁰. À direita do templo, o primitivo altar dos Terceiros de São Roque virou uma grande e bela capela, perpendicular e comunicante à nave da igreja conventual por um arco monumental. O edifício ganhou outras dependências – portaria, sacristia, casa dos Exercícios Espirituais (capela dos noviços), casa de depósitos (para os andores, imagens e paramentos que compunham a Procissão das Cinzas, de responsabilidade da Ordem da Penitência), auditório e consistório, em acordo com notabilidade que aquela irmandade de elite ainda representava para a sociedade pernambucana, “*logrando sobre as mais a... primazia, ou prerogativa de primeira nos progressos, e estabelecimento, para honra de seus Irmãos, credito de toda Familia Serafica, e gloria do Santo Patriarcha, como Pai de todas*”.³¹

29 Atualmente o conjunto arquitetônico tem uma área de projeção construída de 3.349 m² em um terreno com 28190 m², portanto, com uma taxa de ocupação de 11,87%. A área total construída é de 6.294 m², contabilizando os anexos.

30 “*acabaraõ-se de todo as duas quadras, ou corredores, que olham para Nascente, e Sul, ficando a do Poente, que corre sobre a Portaria na sua primitiva antiguidade. Assim se conservou até o anno de 1753, sem haver a última resolução para o effeito pelas dificuldades, que se ofereciam acerca de sua formatura sobre acomodar-se neste corredor a portaria, enfermaria, cozinha, e outra casa mais necessária, que depois de varios discursos e opineons, se lhe deu principio naquele anno...*”. JABOATAM, II: 407-408.

31 Jaboatam, II: 380.

Seguem as análises, arquitetônica e artística, dos principais espaços desse complexo arquitetônico, como uma afirmação inequívoca de que era principalmente através da monumentalidade e do aparato decorativo religioso que a sociedade colonial manifestava sua hierarquia e poder – fatores determinantes do seu grau de importância na Monarquia Portuguesa.

A área conventual

Se a simplicidade das fachadas da ala residencial do convento mostra o sentido de sobriedade que caracteriza o espírito da Ordem, com seus vãos de verga reta guarnecida de cantaria, os ornatos acrescidos ao frontispício da portaria, em 1754, ano em que foi ela transformada na rica capela de Sant'Ana³², chamam atenção para aquela entrada como um importante espaço de condução do mundo profano ao religioso.

Sua decoração interna é de meados do século XVIII, portanto depois da reforma. Nela, destaca-se sobremaneira a pintura barroco-rococó do forro apainelado, que representa “Santos Franciscanos no *Orbis Seraphicus*”, em alusão à *História da Família Franciscana Seráfica espalhada pelas quatro partes do mundo*, de frei Domenico de Gubernatis, publicada em 1682. A pintura mostra uma cena que se abre para o espaço celeste³³, tendo ao norte a figura de Jesus; ao sul, a de São Francisco e, sob ele, símbolos do reino português e do papado. Nos quatro cantos da composição estão quatro anjos seráficos a soar trombetas, como arautos do Senhor e, no centro, o círculo da Orbe Terrestre. Nele estão inscritos o nome dos quatro continentes então conhecidos (Europa, Ásia, África, América) e os dizeres

32 Sant'Ana, mestra e guia de Nossa Senhora, era uma das mais cultuadas no Brasil colonial. Talvez, a inauguração da capela na data de 1754 tenha sido comemorativa dos cem anos da retirada holandesa do solo nordestino.

33 *Historia de Tribus Ordinis a Seraphico Patriarcha S. Francisco institutis. Deque progressibus, & honoribus per Quator Mundi Partes, scilicet Europam, Asiam, Africam & Americam, in obsequium Jesu Christi, & Ecclesiae Romanar, atque in Fidei Catholicae defensionem, & dilatationem reportatis.*

“*Em todas as quatro partes do mundo tem a religião ou Orbis Seráfico*”, com o número de Províncias (28) e Conventos (231)” existentes. A sua volta, um turbilhão de querubins e nuvens envolve doze figuras emolduradas em medalhões *rocailles*, que simbolizam numericamente todos os irmãos franciscanos santificados até então³⁴. Um cordão franciscano parte da mão do Santo Seráfico em direção à de Jesus, entrelaçando neste movimento toda a Orbe. A pintura é muito simples e planar, apesar de buscar efeitos de perspectiva arquitetônica ilusionista no contorno da composição, através de uma balaustrada fingida, cercada de urnas e guirlandas florais, dentro de uma leveza decorativa rococó. No entanto, a mensagem barroca é clara: anuncia um mundo no qual se entra através da Igreja e Estado Católico, traço de união entre o poder espiritual ao temporal.

Esta mensagem de convencimento doutrinário propaga-se nas das paredes da capela, através de silhares de azulejaria portuguesa azul e branca, correspondentes ao ciclo barroco-rococó da Grande Produção, seriada e anônima, de meados do século XVIII³⁵, que representam cenas da vida de Nossa Senhora – o que mostra a importância do culto mariano na devoção franciscana e sua grande divulgação no contexto colonial. Na composição formal, as cenas são de ordem mística, mas a figuração dos personagens tem um caráter menos solene do que a barroca correspondente ao ciclo dos Grandes Mestres, de inícios do século. O motivo milagroso desenvolve-se no primeiro plano, mas deixa entrever um cenário que se abre, em parte, à natureza. A composição é emoldurada por decoração *rocaille*, do tipo folhagens e “asas de morcego” e enquadrada por anjos e pilares fingidos, encimados por urnas decorativas.

Ao fundo, um belo retábulo devotado à Sant’Ana Mestra, a grande guia de Nossa Senhora, reforça essa iconografia mariana. De estilo barroco-rococó,

34 Canonizados (89), beatificados (915), mártires (2500), veneráveis (821), papas (36) e cardeais (64), patriarcas (3), arcebispos (404), bispos (2241), inquisidores (579), escritores (1338), reis (231) e rainhas (191).

35 Promovido pela política pombalina, desenvolve-se em escala industrial através da criação da Fábrica do Rato, em 1757, visava uma exportação de grande amplitude. Este ciclo abrange também o das Oficinas Anônimas do período mariano.

o retábulo contrasta o perfil fechado do frontão e as colunas torsas pseudo-salomônicas (com seus enrolados parras, de onde emergem pelicanos, como símbolos do sangue de Cristo), com tratamento em superfície dos demais elementos escultóricos, realçados no dourado sobre o fundo claro. Ou seja, a importação do moderno gosto *rocaille* dos salões cortesãos europeus adapta-se ao cenário barroco da realidade religiosa luso-brasileira da segunda metade do século XVIII. A imagem de Sant'Ana é barroca, de origem portuguesa, executada em madeira, dourada e policromada em azul e vermelho, cores que conotam a realeza. O tratamento escultórico revela mestria técnica, enfatiza a expressividade fisionômica, a expansão volumétrica, a movimentação e as linhas diagonais da composição.

A portaria/capela de Sant'Ana dá diretamente para o claustro [FIGURA 2] – local de meditação e enterramento dos religiosos. Na verdade, claustro é o epicentro do convento – uma quadra ao redor da qual todos os demais espaços residenciais se distribuem. No último quartel do século XVII ele já devia estar concluído, pois a pedra tumular de frei Joseph de Santo Antonio indica a data de 1686. Com o aspecto de uma bela “*loggia*” renascentista³⁶, compõe-se de dois pavimentos rodeados por galerias abertas, sustentadas por doze colunas e quatro pilastras da ordem toscana que, no térreo, sustentam arcadas em meio ponto e, no superior, diretamente o teto. As paredes de suas galerias térreas estão revestidas de quinze painéis de azulejaria portuguesa azul e branca, do tipo historiado, representando passagens da vida de São Francisco³⁷.

36 Toledo. “Arquitetura franciscana”. In Zanini., 1983: 140-155.

37 1) o Santo jovem, recebendo a ordem de Cristo para que restaurasse a Igreja; 2) anjo visitando S. Francisco deitado sobre espinhos; 3) tema não identificado, pela falta de peças de azulejo; 4) São Francisco pregando aos pássaros e aos peixes; 5) Penitência de S. Francisco; 6) o Santo alimentando um anjo; 7) o Santo sobre um burro, entrando em Jerusalém e salvando uma alma do purgatório; 8) o Santo fazendo uma árvore nascer com o seu bastão; 9) o Santo recebendo as chagas de Cristo e abraçando São Pedro e São Paulo; 10) São Francisco já com as chagas, junto a um altar; 11) a morte de São Francisco; 12) o Santo despido, deitado sobre cama em brasas; 13) o nascimento de São Francisco, 14) São Francisco diante da Virgem Maria e do Menino Jesus.



FIGURA 2
Geral do claustro

Figurados dentro da estética do barroco-rococó, os painéis também correspondem à produção azulejar das Oficinas Anônimas. O motivo milagroso desenvolve-se no primeiro plano, mas a cena abre-se à natureza através de uma sucessão de planos perspectivados.

O claustro dá acesso a corredores de circulação. O da esquerda leva ao bloco mais antigo do convento, construído ainda no século XVII. A sala do Capítulo, local de reunião da comunidade conventual, é parte dela. Nela estão sepultados os padroeiros da capela, Capitão Francisco do Rego Barros, sua mulher, Arcângela da Silveira e seus descendentes, com o brasão de armas na lápide tumular³⁸. A parede do fundo da sala está decorada com uma talha maneirista de cunho plateresco, com dois grandes nichos em arco pleno, abertos para abrigar respectivamente, a escultura de São Francisco de Assis e a de Santo Antônio –

38 Anteriormente ali funcionava uma antessala chamada *De Profundis*, que antecedia o refeitório e destinava-se à meditação dos frades. Pio, 1939.

os maiores ícones da hagiografia franciscana. De provável origem portuguesa, estas esculturas são em madeira policromada e se enquadram na tipologia maneirista. Em ambas, a postura é frontal e hierática, mas a atitude dos dois santos enfatiza a espiritualidade da expressão fisionômica e a gestualidade das mãos, visando acentuar a ideia e a ação evangelizadora: São Francisco mostra as chagas da Crucificação que recebeu de Cristo no Monte Alverne, já no fim de sua vida. Santo Antônio, como o grande orador e de divulgador da doutrina, segura o livro da Regra Franciscana. À frente, um altar proto-barroco (de talha mais gorda, com colunas espiraladas e frontão movimentado em curvas e contracurvas) tem como orago uma imagem de Sant'Ana Mestra, igualmente maneirista, executada em terracota monocromada. A escultura é frontal e a prumo, tem a estrutura simplificada, mostrando pouco movimento e rigidez de postura e de expressão. Trata-se de uma obra de caráter popular, provavelmente feita por artesãos locais já habilitados no ofício de santeiro.

As demais paredes da sala do Capítulo são guarnecidas com silhares de azulejos do tipo padronagem de repetição, figurados com motivos vegetalistas estilizados, nas cores azul, amarela e branca – uma influência da azulejaria ítalo-flamenga do século XVII. O teto é planar, revestido por um conjunto de nove painéis de pintura em caixotão, correspondente à primeira fase do barroco em Portugal, emoldurados por rica talha, que desenvolve interessante composição em torno de um painel central polilobado. Este e os dos extremos laterais representam cenas da Sagrada Família. As pinturas mostram pouca qualidade técnica e artística, como cópias mal executadas de estampas barrocas europeias impressas em bíblias e missais. Curiosamente, as dos caixotões que ladeiam o painel central mostram uma composição mais livre do que as impostas por aqueles modelos. Executadas dentro dos princípios estéticos do rococó e servindo de função decorativa, elas representam pequenas figuras angélicas nuas, com traços negroides, em atitudes descontraídas e graciosas, rodeadas de flores e de um pássaro, que, volateante, lhes extrai o pólen.

À direita da sala do Capítulo, na galeria que fecha o fundo da quadra, encontra-se a biblioteca principal. Nesta, a decoração mais expressiva concentra-se no forro em caixotões, nos quais se alternam pinturas barrocas, com temática relativa a santos franciscanos doutores da Igreja em seus ambientes de estudo³⁹, e pinturas rococós. Nos painéis figurativos, o artista mostra pouco conhecimento das leis da perspectiva e do naturalismo ótico. O desenho e a cor são chapados, com poucos efeitos de claro e escuro, embora se perceba a intenção de inserir a cena num espaço barroco, através da superposição, em diagonal, do plano celeste ao terreno, da representação de uma janela e cortinado abertos no fundo do quadro, a fim de conferir teatralidade à cena. Nas pinturas rococós, a composição representa cartelas centrais com temática de natureza morta ligada a símbolos antoninos, rodeadas de concheados e volutas, interligados por grinaldas e buquês florais. À esquerda da sala do Capítulo seguem-se o auditório, o refeitório, com seu rico lavabo de pedra do século XVII, a cozinha, despensa e demais dependências de serviço.

Esta antiga ala abre-se para um grande terraço com vista para o mar, construído sobre uma sólida cisterna “*entre o canto que faz o corredor que forma a claustro de Nascente a Poente, e outro, que se levantou de novo e faz ponta e travessa para o sul, e barra do Recife*”⁴⁰. Constituiu-se num excelente local de contemplação e nele foi colocado um raro relógio solar.

Nos acessos aos primeiro e segundo pavimentos, feitos por diferentes escadarias, destaca-se a principal, em pedra e guarnição azulejar seiscentista amarela, azul e branca do tipo “tapete”, que dá acesso direto para um patamar onde inicia uma zona privativa dos religiosos. A época dos azulejos confirma tratar-se da ala mais antiga do convento. As celas são muito simples, despojadas de ornatos e mobiliadas com o essencial e conduzem para corredores iluminados

39 Beato Mateus Rubeo, Beato João Scoto, São Calos Borromeu, Frei Guilherme, Santo Henrique.

40 Jaboatam, 1858, I: 232

com janelas. Na capela interior, apenas o altar é ornamentado. Acima da capela de Sant'Ana há uma outra biblioteca, bem simples, cujos ornatos restringem-se a esparsos e singelos motivos *rocaille* sobre o forro apainelado.

A igreja de Nossa Senhora das Neves

Assim como a área conventual, a primitiva igreja de Nossa Senhora das Neves, incendiada durante a ocupação holandesa, foi praticamente reconstruída em 1714.

No frontispício, uma nova tipologia contrapôs-se à simplicidade das formas geométricas da construção maneirista inicial. Este novo traçado deriva do concebido pelo arquiteto português frei Daniel de São Francisco para a igreja do convento franciscano de Cairu, na Bahia⁴¹, que o historiador Alberto de Souza considera a primeira manifestação do barroco no Brasil, que deu início à formação de uma escola franciscana tipicamente nordestina, na qual se filiam também as igrejas de Paraguaçu, Igarapuçu, Recife e João Pessoa⁴². No alçado olindense, tudo chama atenção para a cenografia e para o movimento: a forma, resultado da sobreposição de três pavimentos de larguras decrescentes; o perfil movimentado, obtido pela superposição de aletas com volutas em curvas e contracurvas no segundo pavimento e pelo fecho em frontão curvilíneo, com remate em pináculos; a imagem

41 Nascido em Penafiel (c.1600-1692), veio para o Brasil ainda jovem e fixou-se em Pernambuco, onde se tornou frade no Convento de Olinda. Com a ocupação holandesa em 1630 mudou-se para Bahia, onde ensinou Filosofia e Teologia no convento franciscano de Salvador, onde foi superior e foi custodio. Em 1640, foi escolhido para negociar a separação dos conventos franciscanos brasileiros da Província de Portugal, autorizada pelo papa em 1647, dando origem à criação da primeira Província Franciscana do Brasil, em 1657. Na total reconquista de Pernambuco, ele esteve presente ao lado de João Fernandes Vieira na entrega da Praça do Recife, em 27 de janeiro de 1654.

42 Souza, 2005: 39-41.

padroeira colocada em um nicho central aberto na empena, de modo a atrair o olhar do espectador para o alto; a imponente galilé de três arcadas em arquivoltas perfeitas do térreo, que substituiu um provável alpendre inicial (uma tônica da arquitetura franciscana adequada ao clima do nordeste brasileiro); o recuo da torre em relação ao corpo central, deixando-o mais livre⁴³; a abertura de um espaçoso adro com um magnífico cruzeiro, na frente da igreja, que contribuiu para acentuar as características cenográficas do edifício, funcionando como um polo de atração urbana àquele espaço sagrado, onde o espetáculo religioso também poderia se realizar.

Na disposição interna do templo prevaleceu o partido tradicional franciscano, identificável onde quer que os seus conventos fossem construídos: nave única, capela-mor, duas capelas laterais, coro, sacristia, campanário único localizado na lateral da igreja, adro com o cruzeiro localizado no centro⁴⁴. Mas seu aspecto decorativo sofreu alterações até inícios do século XIX [FIGURA 3].

De acordo com Jaboatão⁴⁵, a capela-mor é parte da antiga igreja das Neves e fora mandada construir pelo custódio Frei Paulo de Santa Catarina, assim como os primitivos retábulos, ainda nos começos do século XVII⁴⁶. Ao seu pé, em meio ao arco cruzeiro, está a campa de mármore, com Armas e Brazão, de seu encomendante, David de Albuquerque Saraiva, esposa e filhos, datada de 1693. Nas obras de 1714 a capela sofreu modificações, como a abertura

43 Em meados do século XVIII, a torre adquiriu um acabamento bulboso com diversos ressaltos, semelhante ao das igrejas franciscanas de Igarauçu, João Pessoa, Recife e Marechal Deodoro.

44 Silva, 2002: 140.

45 Jaboatam, 1858: 176.

46 “[Ele] não só cuidou no bem, e adiantamento espiritual dos subditos, como o fez no material dos Conventos... Também mandou levantar as paredes da Capella Mor da Igreja das Neves de Olinda, e fazer os retabulos dos Altares, com todo o ornato, e melhor aceyo, que permitiaõ aquelles tempos, para que Deos, y sua Mãy Santíssima também nestes exteriores cultos fossem venerados com aquella religiosa e Cristã decência, que, sem offender a pobreza altíssima do nosso estado, deixasse satisfeita a devoção piedosa dos bemfeitores.” JABOATAM, 1858, II: 340.



FIGURA 3
Vista geral da Nave – Ig. N. S. Neves



FIGURA 4
Geral da Sacristia

de uma porta no lugar do carneiro do benfeitor Manuel de Moura Rolim, existente na parede do Evangelho, para fazer correspondência com a Via-Sacra dos Terceiros. A instância dos seus descendentes e possuidores aos prelados da Província, o carneiro “*foy constituído sobre a mesma porta com o Escudo figurado á face da parede, significativo do [seu] Brazão, e Armas*”. Em 1751, ele foi demolido “*por ser preciso rasgar nesta mesma parte uma janella, ou tribuna para mayor claridade da Capella*”, ressaltando-se o direito de “*todas as vezes, que o requerem os possuidores, dar-se-lhes outro em qualquer parte, que o pedirem*”. Estes trâmites comprovam a procura de soluções sempre harmônicas por parte das ordens regular e secular.

A atual decoração da nave é de meados do século XVIII, mas certamente anterior à da capela-mor. Os dois altares colaterais ao arco cruzeiro foram colocados em posição diagonal, o que dá uma ideia de movimento barroco à arquitetura do templo. E, como de praxe nas igrejas franciscanas, um deles é devotado a Nossa Senhora da Conceição, a padroeira da Ordem Seráfica e de Portugal. O orago do outro altar é Santo Antônio, o padroeiro de Lisboa. A nave possui ainda quatro tribunas (duas do lado do Evangelho e duas do lado da Epístola) e um púlpito. A talha que os reveste é rococó. Porém, os dosséis que coroam os altares, a nosso ver, foram ali superpostos posteriormente, numa tentativa de “barroquizar” a composição, de harmonizá-la com a decoração do teto. Este, em abobada de berço, é totalmente forrado com dezoito painéis de pintura em caixotão, correspondentes à primeira fase do barroco em Portugal. Os painéis, octogonais, representam passagens marcantes da vida de Nossa Senhora, e sua forma remete à oitava casa celeste, onde ela estaria habitando – o que vem confirmar a importância do culto mariano na devoção franciscana.

Se as pinturas dos painéis revelam poucos conhecimentos da linguagem estética barroca, quando relacionadas ao trabalho escultórico da talha formam um conjunto de grande efeito visual e conseguem atrair o olhar do fiel para a

mensagem persuasiva barroca a que se propõem. Esta mensagem é enfatizada nos silhares de azulejos azul e branco, oriundos das Oficinas Anônimas, que ilustram as paredes da nave com cenas da vida de Maria⁴⁷.

Na capela mor, a talha do retábulo e das duas tribunas é também rococó, mas bem menos elaborada do que a da nave. E o seu teto está totalmente desguarnecido de pintura, contrariando inclusive o padrão decorativo do forro da nave do templo e o da vizinha capela de São Roque. E essas contenções decorativas provam que as intervenções que ela sofreu já em finais do século XVIII participam de um tempo em que a riqueza olindense cada vez mais se escasseava.

Narra Jaboatão que a primeira imagem de Nossa Senhora das Neves da capela-mor era de “*paine!*” (ou seja, de pintura) “*e na mesma forma, em que se achou na sua Capellinha*”⁴⁸. A atual imagem padroeira e as dos dois altares colaterais são todas belos exemplos de escultura erudita, portuguesa, dos últimos decênios do século XVIII. Revelam um barroco contido, de tendência classicizante.

O coro alto, sobreposto ao nartex e com acesso direto à galeria do sobreclaustro, cobre parte dos fundos da nave da igreja. Possui um imponente cadeiral e um órgão, uma vez que o canto e a música são prioridades no ritual litúrgico franciscano. O forro do nartex ou sub-coro mostra uma pintura rococó, com tratamento em quadratura, organizado em ilusionismo arquitetural⁴⁹. De autoria desconhecida, no entanto o trabalho revela um bom conhecimento desta técnica, com as perspectivas bem resolvidas, tanto na projeção vertical dos elementos de arquitetura fingida, quanto na centralidade do ponto de fuga. A palheta é suave, definida em tons de *rouge-de-fer*, ocre, verde claro, azul e rosa sob fundo bege. O desenho mistura balcões, colunas,

47 “Anunciação”, a “Fuga da Sagrada Família para o Egito”, “Circuncisão de Cristo”.

48 Jaboatam, 1858: 173.

49 Técnica desenvolvida pelo jesuíta Andréa Pozzo, em seu tratado *Perspectiva Pictorum ei Architectorum*, de 1693-1700, que cria efeitos de um contínuo espacial no qual o real se funde no irreal. O *trompe-l'oeil* promove a sensação de alongamento do espaço arquitetônico e a de rasgamento do suporte, com abertura a uma atmosfera celestial. No barroco serve para representar a ascensão de figuras divinas.

atlantes, arcadas, portadas, cornijas e arquitraves a guirlandas e *bouquets* florais, cartelas em forma de *rocailles*, anjinhos, resultando numa decoração harmoniosa e graciosa. Sem dúvida, a pintura do sub-coro é a que revela melhor qualidade artística no conjunto da obra pictórica franciscana de Olinda.

Dois corredores laterais à nave levam à sacristia. O do lado do Evangelho continha a Via Sacra da Ordem Terceira⁵⁰. O do lado da Epístola está azulejado no padrão barroco dos Grandes Mestres. Seu cenário, profano, representa cenas do cotidiano de um nobre cortesão desfrutando a natureza em seus domínios, o que faz supor ser aquele acesso permitido ao também ao leigo notável.

A sacristia é considerada uma das mais belas do Brasil [FIGURA 4]. Localizada transversalmente à capela-mor, ela ocupa toda a largura da nave. Sua construção é de finais do século XVII, como atesta o arco de entrada da edícula, portanto contemporânea à da capela-mor. Mas, ao contrário desta, a sacristia preservou seus elementos decorativos barrocos dos inícios do século XVIII, que acentuam sobremaneira a importância desse seu espaço. A começar pelo imponente arcaz de jacarandá, entalhado no estilo D. João V, que guarda os objetos de culto e paramentos dos oficiantes. Nas paredes azulejadas, dois belos painéis historiados do período barroco dos Grandes Mestres enfatizam, em primeiro plano e acentuadas diagonais, as duas cenas milagrosas mais contundentes da hagiografia franciscana: a estigmatização de São Francisco pelo Cristo Seráfico e a Visão do Menino Jesus por Santo Antônio. Um belo forro todo trabalhado em caixotões octogonais e quadrangulares, dentro de uma estrutura barroca do tipo serliana, emoldura pinturas com representações da vida e milagres de São Francisco de Assis.

50 O corredor do lado do Evangelho leva o nome de Via Sacra, pois teria contido uma *viacrucis*, cujo vestígio é uma cruz que pertenceu à estação do “Carregamento” e que hoje se encontra fixada na parte esquerda do frontispício da igreja. Contém a seguinte inscrição: “*esta s. Estação representa o lugar onde lerão a sentença de Jesus Christo e le puserão a cruz a costa, anno de 1700*”.

A área dos Terceiros e a Capela de São Roque⁵¹

Não se sabe ao certo o ano em que os Terceiros iniciaram a construção da capela de São Roque e de suas dependências⁵².

A capela está localizada perpendicularmente ao eixo longitudinal da igreja conventual e a ela ligada por um arco monumental [FIGURA 5]. A cabeceira, dividida em dois tramos horizontais e três vãos verticais, sugere um imenso retábulo de estrutura maneirista, no qual o altar-mor, ocupando o vão central, simularia um camarim para abrigar imagens devocionais da Ordem. Nos primeiros decênios do século XVIII, a capela e o arco receberam revestimento em talha ricamente elaborada, num estilo barroco tardio que prenunciava os alvares do rococó. Em finais do século, o altar-mor foi decorado com talha rococó.

O orago principal, São Roque, está figurado numa imagem de pouca expansão volumétrica e movimentação, indicando ser de finais do século XVIII; dois altares nichos colaterais abrigam imagens barrocas de São Francisco e de Santo Antônio, reforçando ainda mais o culto desses dois santos no estabelecimento franciscano. Encimam-lhes dois medalhões esculpidos com imagens de monjas, provavelmente irmãs clarissas, devotas franciscanas. Os dois altares laterais, também de um barroco tardio, são consagrados a Santo Antônio e São Benedito, este último também um dos mais populares na devoção colonial. Como a do altar principal, são imagens contidas, de finais do século XVIII.

51 Santo do século XIV, nasceu e morreu em Montpellier, na França. Aos vinte anos perdeu os pais e doou sua fortuna aos pobres. Foi para a Itália em viagem de peregrinação e misericórdia aos doentes de peste que assolavam o país. Adoecendo, ocultou-se numa gruta, onde um cão o descobriu e o levou ao seu dono, que o curou. Quando voltou a sua terra, foi confundido com um criminoso e aprisionado por cinco anos, onde faleceu sem identificar-se. É protetor dos animais domésticos.

52 Jaboatam, 1858: 380.

O teto do altar-mor, abobadado, é forrado de painéis pictóricos divididos em caixotões quadrangulares, dentro do estilo Barroco Nacional. Representam figuras santificadas de irmãos terceiros franciscanos. O da nave é planar, igualmente forrado por painéis pictóricos em caixotões, mas que se intercalam na forma octogonal, polilobada e losangular, obedecendo a uma estrutura compositiva barroca serliana. Nele estão figurados, em pose da retratística clássica, diversos santos franciscanos da Ordem Primeira e Terceira, distribuídos em torno da figura central e medianeira de Nossa Senhora da Conceição.



FIGURA 5
Arco da Capela São Roque

Considerações finais

A tradição portuguesa – de estado sagrado – foi bem mais significativa em Olinda do que em Recife. Para o Reino, restaurado, era necessário refazer os espaços anteriores, ou seja, restabelecer todos os vínculos coloniais, todas as alianças com a oligarquia e conquistar neste movimento, a incipiente burguesia. Após a saída dos holandeses e com as autonomias territoriais nordestinas a criar vida própria, a colônia corria sério risco de fragmentação. E foi através da igreja, da monumentalidade religiosa, que o Reino deu à Olinda e à aristocracia falida, a oportunidade de recuperação de sua visibilidade, de sua pompa, como expressão da tradição e da força de Portugal.

No complexo arquitetônico de Olinda, as ordens franciscanas – regular e secular – permaneceram irmanadas, definindo seus espaços de interação social com uma decoração artística primorosa, cujo período mais significativo e de maior produção foi certamente de inícios aos finais do século XVIII, correspondente à inserção do Barroco e dos inícios do Rococó no mundo luso-brasileiro, na qual a iconografia privilegiava os pressupostos da Contrarreforma. Em ambas, esta visualidade reforçou a marca da Igreja Católica e do Reino Português na colônia brasileira, permanecendo como um traço de união entre aquelas duas entidades “*pelo muito que obraraõ em serviço de Deos e dos Reys*”.

Neste sentido, o legado franciscano do convento de Olinda no mundo colonial luso-brasileiro constitui uma área de particular interesse, pois permanece um foco de referência histórica, sociocultural, arquitetônica e artística do sítio onde foi construído, como um MARCO desse passado para toda a sociedade.

Bibliografia

“ALVIANO e BRANDONIO” (personagens simbólicos, o primeiro representa o reinol, o segundo o povoador), 1679. *Diálogos das Grandezas do Brasil (1618). Empreza, e restauração de Pernambuco, e das Capitánias consinantes, varios, e bellicos sucessos entre Portuguezes, e Belgas acontecidos pelo discurso de vinte e quatro annos*. Lisboa, Biblioteca Lusitana/Antonio Crasbeeck de Mello.

BAZIN, Germain, 1983 – *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Record.

FAORO, Raimundo, 1975 – *Os Donos do Poder*. São Paulo, 2.ed. Porto Alegre, Globo.

JABOATAM, Frei Antonio de Santa Maria, 1858 – *Novo Orbe Seráfico Brasilico, ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil (1761)*. Vols. I e II. Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

JABOATÃO, Frei Antônio de Santa Maria, 1980 – *Novo orbe seráfico brasilico ou crônica dos frades menores da província do Brasil*. v. II. Recife: Assembleia Legislativa de Pernambuco.

JESUS, Frei Raphael de, 1844. *Castrioto Lusitano. História da guerra entre o Brazil e a Hollanda durante os anos de 1624 a 1654, terminada pela gloriosa restauração de Pernambuco e das capitánias confinantes (1679)*. Paris, Editor J.P. Aillaud.

MELLO, Evaldo Cabral de, 1995 – *A Fronda dos Mazombos: Nobres contra Mascates*. Pernambuco (1666-1715). São Paulo: Companhia das Letras.

MENEZES, José Luiz Mota, 1984 – “Arquitetura dos conventos franciscanos do Nordeste”, *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, v. LVII. Recife, Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano.

MÜLLER. Frei Bonifácio, 1949 – “Os Conventos Franciscanos de Pernambuco na Invasão Holandesa”, *Santo Antônio*. Recife, Edição do Provincialado.

JESUS, Frei Raphael de, 1844. *Castrioto Lusitano. História da guerra entre o Brazil e a Hollanda durante os anos de 1624 a 1654, terminada pela gloriosa restauração de Pernambuco e das capitánias confinantes (1679)*. Paris, Editor J.P. Aillaud.

PIO, Fernando. “O Convento de Santo Antônio do Recife e as fundações franciscanas em Pernambuco”. Recife: *Diário da Manhã*, 1939.

SILVA, Leonardo Dantas, 2002 – *Pernambuco Preservado. Histórico dos bens tombados no Estado de Pernambuco*. Recife, L. Dantas Silva.

SOUZA, Alberto, 2005 – *A invenção do Barroco no Brasil. A Igreja Franciscana de Cairu*. João Pessoa, Editora Universitária/UFPB.

TOLEDO, Benedito Lima de. “Arquitetura franciscana”. In Walter ZANINI, 1983. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães.

WILLEKE, Frei Venâncio, 1967 – “Dois Arquitectos Franciscanos do Brasil Quinhentista”, *Itinerarium*, Ano 13, n.º 55, Lisboa.

O Convento de São Francisco de Guimarães: artistas e obras (1679-1773)

António José de Oliveira

Introdução

Os franciscanos já teriam no século XIII, um modesto recolhimento na vila de Guimarães¹. Por se localizar demasiado perto da Torre Velha, D. Dinis ordena a demolição desta primitiva construção². Efetivamente, durante o cerco Guimarães pelos partidários de D. Afonso, futuro D. Afonso IV, a vila quase fora tomada por estes, que viram na localização junto às muralhas do convento de São Francisco e de São Domingos, um bom meio para penetrarem na vila sitiada. Os dois conventos mendicantes vão ser transferidos para os arrabaldes da vila, local onde ainda hoje se encontram (FERREIRA, 1989: 26, nota 91). A construção do atual convento foi concedida por D. João I, em 3 de Novembro de 1400 (TEIXEIRA, 2000: 14). A capela-mor foi edificada com o apoio da primeira duquesa de Bragança D. Constança de Noronha. Esta última foi sepultada neste templo³.

1 Durante o reinado de D. Afonso II, São Gualter, discípulo de São Francisco, funda um pequeno ermitério no lugar de Vilaverde, na freguesia de Santo Estevão de Urgeses, nas proximidades de Guimarães. Atualmente, este espaço é designado de Fonte Santa (COSTA, 1709: 65).

2 Sobre esta construção primitiva afirma o Padre Torcato Peixoto Azevedo: "(...) pegado à Torre Velha (...) deste lugar o mandou tirar el-rei D. Dinis em 1290, como fez ao de S. Domingos pello dano que receberam suas gentes no cerco desta villa" (Cit. AZEVEDO, 2000: 341). Este monografo vimaranense refere-se à rebelião entre o infante D. Pedro e seu pai D. Dinis. Sobre a deslocalização deste primitivo edifício veja-se: TEIXEIRA, 2000: 14; FERREIRA, 1989: 26, nota 91; CALDAS, 1996: 317-318.

3 O jacente de D. Constança encontra-se em exposição na capela-mor.



FIGURA 1

Pormenor da implantação do Convento de São Francisco, extraído da planta “De Guimarães [c.1569].

Planta manuscrita. Desenho a tina, colorido. Dimensões do original: 834x1530mm.

Escala (aproximada): 1:100. Da coleção Diogo Barbosa Machado da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

A Igreja de São Francisco, a sacristia e o claustro, são cedidos à Ordem Terceira, que deles toma posse a 6 de Agosto de 1835 (CALDAS, 1996: 320; MEIRELES, 2000, vol.1: 573). Após a extinção das ordens religiosas, a igreja do aludido convento foi entregue à Ordem Terceira por carta de lei de 28 de Fevereiro de 1835. No entanto, o convento ficou devoluto servindo de quartel e de tribunal da comarca. Posteriormente foi atribuído ao Ministério da Guerra que o converteu num hospital militar. Atualmente, a igreja e restantes dependências conventuais pertencem à Venerável Ordem Terceira de S. Francisco através da Carta de Lei de 4 de Março de 1875 (CALDAS, 1996: 320-321; CARVALHO, 1997/98: 29)⁴.

4 O convento de S. Francisco foi classificado faseadamente. Assim, o Decreto n.º 30 762, publicado no Diário do Governo n.º 225, de 26 de Setembro de 1940, classificou os frescos existentes no convento. em 1953, o Decreto n.º 39 175, do Diário do Governo n.º 77, de 17 de Abril de 1953, classificou a parte da igreja constituída pela abside e absidíolos. Somente em 1974, com o Decreto n.º 735/74, do Diário do Governo n.º 297, de 21 de Dezembro de 1974, a classificação passa a abranger o claustro e o edifício barroco da ordem terceira, incluindo a sacristia do século XVIII da igreja joanina.



FIGURA 2

Igreja e Ordem Terceira de São Francisco
(extraído do Arquivo Pitoresco, vol. 9, 1866).

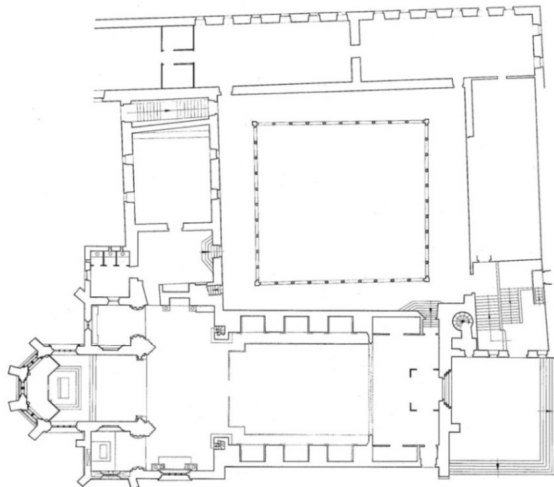


FIGURA 3

Vista área do Convento e da Ordem Terceira de São Francisco
(C.M.G. 2001)

Encomendas efectuadas pelos religiosos Franciscanos (1679-1743)

A planta da Igreja do Convento de S. Francisco é composta por uma nave única em cruz latina com transepto saliente, cabeceira tripla, contrafortada da abside poligonal e absidiólos quadrangulares. Possui uma torre e claustro quadrados e outros edifícios anexos desenvolvidos a Sul. Adossada a este convento encontra-se a Venerável Ordem Terceira de São Francisco⁵.



Planta do Convento de São Francisco (D.G.E.M.N.)

Provavelmente, muitas foram as encomendas efetuadas para este convento ao longo dos séculos XVII e XVIII. No quadro que a seguir apresentamos, apenas incluímos as encomendas a cargo dos religiosos franciscanos, que encontramos no fundo Notarial do Arquivo Municipal Alfredo Pimenta. Outros contratos existem relativos à obra de talha, pintura e de ourivesaria da responsabilidade da Irmandade de Santo António (veja-se quadro II).

⁵ Sobre as obras realizadas entre 1702 e 1782, veja-se: OLIVEIRA, 2011: vol. I, 453-460.

QUADRO 1

Encomendadas efetuadas pelo Convento de São Francisco (1679-1743)

DATA	OBRA	QUANTIA	ARTISTA ARREMATANTE	PROFISSÃO	RESIDÊNCIA
1679 Mai. 24	Obra de pedra- ria do dormitório conventual	À braça e ao palmo	André Machado/ João Ribeiro	Mestres de obras de pedraria	Freguesia de São Romão Arões (atual concelho de Fafe) ⁶
1733 Set. 24	Obra de carpintaria: foro por debaixo do coro	150\$000 réis	Jerónimo Lopes de Mesquita	Carpinteiro e ensamblador	Rua das Molianas (vila de Guimarães)
1743 Dez. 20	Retábulo e tribuna da capela-mor	500\$000 réis	Manuel da Costa Andrade	Mestre entalhador	Junto à Fábrica dos Tabacos, extramuros da cidade do Porto

Nenhum dos contratos de obra, insertos no quadro anterior, foram celebrados no Convento de São Francisco, vejamos:⁶

- 1.º contrato: rua de São Domingos, arrabaldes de Guimarães, na casa do tabelião Bento da Cruz;
- 2.º contrato: rua dos Mercadores (Guimarães), nas casas de João Francisco Ribeiro “*como Sindico do convento e religiosos de Sam Francisco*”;
- 3.º contrato: no Porto.

⁶ André Machado é referenciado como morador no lugar da Fonte.

Estas escrituras notariais referem-se a intervenções a realizar na igreja e no dormitório conventual. Em verdade, têm como preocupação a decoração interior da capela-mor, forro do coro alto e a reforma do dormitório.

André Machado e João Ribeiro (mestres de obras de pedraria) – 1679

Os religiosos franciscanos contratam a 24 de Maio de 1679, com os mestres de obras de pedraria André Machado⁷ e João Ribeiro, moradores em São Romão de Arões⁸, a obra da reforma do dormitório conventual⁹. A empreitada é ajustada à braça e ao palmo. Os dois mestres apresentam como seu fiador António de Andrade, escultor, morador na rua do Guardal.

Jerónimo Lopes de Mesquita (carpinteiro e ensamblador) – 1733

A 24 de Setembro de 1733, os religiosos Franciscanos celebram com o carpinteiro e ensamblador Jerónimo Lopes de Mesquita morador na rua das Molianas, a obra do forro do coro da igreja¹⁰. Por parte do encomen-

7 André Machado é um artista de nomeada, que exerceu a sua atividade desde o último quartel do século XVII até 1705, quase exclusivamente em diversos imóveis de Guimarães. Em 1705, arremata a construção da nova igreja de S. Martinho do Campo (concelho de Santo Tirso). Poucos dias após a assinatura desta escritura foi surpreendido com a morte (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 1999b). Arrematou em Guimarães, as seguintes empreitadas: em 1678, a obra de pedraria e carpintaria do dormitório do Convento de São Domingos (OLIVEIRA, 2011, vol.1: 210); em 1699, as escadas para serventia do coro da Igreja da Colegiada (OLIVEIRA, 2011, vol.1: 186); em 1701, a obra de pedraria do dormitório do Convento da Madre de Deus (OLIVEIRA, 2011, vol.1: 384); em 1703, a hospedaria e portaria do Convento da Costa (OLIVEIRA, 2004/2005).

8 Freguesia do termo de Guimarães. Atualmente, pertence ao concelho de Fafe.

9 “*Obrigasam que fes Andre Machado e João Ribeiro da freguezia de Aroes a obra do dormitório do Convento de São Francisco de pedraria*”. A.M.A.P. (= Arquivo Municipal Alfredo Pimenta), N-355 (nova cota), nota do tabelião Bento da Cruz, fls. 99v-100 (documento parcialmente transcrito por OLIVEIRA, 2011: vol. II, 24).

10 “*Obrigaçao de obra que fes Jeronimo Loppes de Mesquita aos relegiosos de S. Francisco*”. N-827 (cota antiga), nota do tabelião José da Costa, fls. 159-160v (Documento parcialmente transcrito por OLIVEIRA, 2011: vol. II, 25-26).

dador apresentou-se João Francisco Ribeiro. Esta obra é arrematada pela quantia de 150\$000 réis, pagos em três pagamentos: o primeiro no início da obra destinada ao artista comprar o tabuado; o segundo a meio da empreitada; e o último no final da obra. As madeiras, os pregos e os restantes materiais, eram por conta do mestre. O artista apresenta como seu fiador Brás Ribeiro, serralheiro, da vila de Guimarães. O prazo de execução da obra era até o mês de Fevereiro de 1734. O forro por baixo do coro da igreja seria feito segundo estes apontamentos:

“o coal forro tera dois arcos hum da parte da escada que vai para o claustro e outro na soa comrespondencia da parte da porta travessa os coais dois arcos ham de ser de madeira fingidos as imitação de pedra (...) e o tapamento dos arcos para sima serao de tigollo (...) rebocado e raspado a imitação de pedra e o forro sera pregado nos barrotes do soalho do coro (...) os paineis ham de ser de taboado liso e sera os rompantes de trave a trave tambem de taboado (...) os rompantes gornecidos com soas mulduras de altura que pedir”.

Como podemos constatar, este trabalho implicava pintura, pois o artista comprometia-se a que os dois arcos fossem de madeira imitando a pedra.



FIGURA 5
Coro alto da igreja de São Francisco

Manuel da Costa Andrade (mestre entalhador) e Miguel Francisco da Silva (riscador) – 1743

Num artigo publicado na revista “Museu” de 1962, D. Domingos de Pinho Brandão, dava a conhecer pela primeira vez a presença de entalhadores portuenses em Guimarães, durante o século XVIII¹¹. Por um contrato de obra lavrado no Porto, a 20 de Dezembro de 1743, o mestre Manuel da Costa Andrade¹² comprometia-se a executar o retábulo e tribuna da capela-mor da igreja do Convento de S. Francisco, de Guimarães,

11 BRANDÃO, 1962. Este documento notarial, descoberto e publicado na íntegra por D. Domingos de Pinho Brandão, foi novamente publicado por: BRANDÃO, 1986, vol.3, 452-459; OLIVEIRA, 1962: 37-46.

12 Surge como morador junto à Fábrica dos Tabacos, extramuros da cidade do Porto. Sobre a vida e obra deste reputado mestre portuense, veja-se a título de exemplo: FERREIRA-ALVES, 1989a: 31. Segundo esta autora este mestre é “um dos principais responsáveis pela difusão das características da talha joanina portuense, já que leva a sua arte a diversas localidades no Norte do País (...)” (FERREIRA-ALVES, 1989a: 31).

segundo o risco de Miguel Francisco da Silva¹³, obra que ainda hoje podemos admirar. O mestre receberia pelo seu trabalho 500\$000 réis. O pagamento seria efectuado em três prestações ao longo da obra. O mestre obrigou-se a dar a empreitada finda e acabada até ao dia de Natal do ano de 1744. Pela instituição monástica outorgou o contrato, o Doutor Geraldo Blens morador defronte o Convento de S. Francisco do Porto, na qualidade de procurador de Cosme Fernandes, Síndico do Convento de Guimarães, através de procuração passada a 9 de Dezembro de 1743. Para maior segurança do encomendador, o artista portuense apresentava como seus fiadores: o próprio autor do risco e José de Sousa, carpinteiro, ambos moradores no Porto.

Relativamente a outras intervenções na capela-mor, temos notícia de que o Reverendo Guardião e os restantes religiosos do Convento de São Francisco, suplicaram à nobreza e povo da vila de Guimarães uma esmola de 400\$000 réis, pelos seguintes motivos: reedificação do pavimento da capela-mor; quererem colocar o corpo da venerável D. Constança de Noronha; e por a tribuna da capela-mor estar “*daneficada*”¹⁴. Por ser obra pia, a nobreza votou que se lhes dessem a referida quantia, com excepção de dois nobres, que disseram que se lhes oferecessem, apenas metade dessa quantia. O povo por unanimidade votou pelos 400\$000 réis. Desta decisão, tomada a 22 de Janeiro de 1744, foi tudo remetido para o rei.

13 Sobre este entalhador e mestre de arquitectura possivelmente natural de Lisboa, veja-se: FERREIRA-ALVES, 198b: 450-451. D. Domingos de Pinho Brandão refere que o mestre Miguel Francisco da Silva, nomeadamente na distribuição das colunas, inspirou-se no retábulo-mor da Sé do Porto, em que trabalhara anteriormente (FERREIRA-ALVES, 1989b: 453).

14 A.M.A.P., M-1820, Livro Vereação n.º26, fls.67-68v.



FIGURA 6
Retábulo-mor da Igreja de São Francisco



FIGURA 7
Interior da igreja de São Francisco

Encomendas efectuadas pela Irmandade de Santo António (1719-1773)

As Irmandades constituíam uma rede de solidariedades entre homens e mulheres. Os seus objetivos são fundamentalmente religiosos e caritativos. A religiosidade inclui o sufrágio das almas, mas tem como alvo principal o culto, a devoção e o serviço a um santo. A caridade materializa-se principalmente na assistência material das populações. A vida social destas associações desenvolvia-se essencialmente no âmbito de festividades religiosas.

Muitas destas instituições tinham uma capela ou altar de uso corporativo e de âmbito privado, servindo muitas vezes de sede às mesmas, realizando-se aí as missas pelos confrades falecidos, as festas e missas em honra do seu padroeiro e reuniões do cabido. Os programas decorativos destas capelas inseridas em igrejas conventuais e paroquiais, eram na maioria das vezes distintos do da capela-mor, do coro-alto e da nave (CARDONA, 2005: 450). No entanto, existiam confrarias que eram detentoras de uma igreja na sua totalidade e não de uma capela no seu seio. Citemos o caso da irmandade do Cordão e Chagas sita no Convento de São Francisco, que tinha sob sua alçada a igreja de São Dâmaso, a Irmandade de Nossa Senhora da Guia com respectivo templo, e a Confraria de Nossa Senhora da Consolação, sita na Capela de Nossa Senhora da Consolação, do Campo da Feira, de Guimarães¹⁵.

A Irmandade de Santo António, sita na igreja do Convento de São Francisco está ligada à decoração retabular do seu altar, incluso no interior da igreja de alçada conventual. Neste contexto de atividade construtiva, apresentamos um quadro com as obras encomendadas pela Irmandade de Santo António.

15 Sobre a actividade artística das Confrarias, veja-se: CARDONA, 2004; CARDONA, 2005: 449-458; FERREIRA-ALVES, 1989c, pp. 162-166.

QUADRO 2

Encomendadas efetuadas pelo Convento de São Francisco (1679-1743)^{16 17}

DATA	OBRA	QUANTIA	ARTISTA ARREMATANTE	PROFISSÃO	RESIDÊNCIA
1719 Mai. 29	Feitura do retábulo do altar da capela de Santo António	270\$000 réis	António Gomes e Filipe da Silva	Imaginários	António Gomes morador à Porta de Carros, da cidade do Porto/ Filipe da Silva residente na rua do Calvário Velho, da cidade do Porto
1723 Set.7	Douramento e pintura do retábulo do altar da capela de Santo António	240\$000 réis	João da Costa	Pintor	Rua de Gatos (vila de Guimarães)
1773 Out.21	Feitura de dois lampadários de prata para o altar da capela de Santo António	O preço do feito de 1\$450 réis o marco. Por sua vez, cada marco de prata custava 6\$400 réis de peso ¹⁷	Manuel Francisco	Ourives	Guimarães

16 Quadro reproduzido por OLIVEIRA, 2011: vol.1, 466-467.

17 No momento da assinatura da nota notarial Manuel Francisco recebeu 199\$180 réis em “*dinheiro de contado meudo e corrente neste Reyno*”, das mãos do tesoureiro António José Gomes. Por essa ocasião, o ourives deu plena quitação da quantia de 649\$585 réis, provenientes da prata e do dinheiro que *recebeu do tesoureiro actual e do seu antecessor*.

António Gomes e Filipe da Silva (mestres imaginários) – 1719

A atração exercida pelo Convento de São Francisco, de Guimarães, sobre uma mão-de-obra especializada, que se traduzia pela mobilidade de artistas oriundos do Porto, que aí afluíam, não se resume apenas a Manuel da Costa Andrade. Dois mestres imaginários portuenses são os autores da fase do entalhe, realizado em 1719-1720, do desaparecido retábulo da capela de Santo António da igreja de São Francisco, de Guimarães, a que se seguirá o douramento e pintura em 1723, por um artista vimaranense. Refereremo-nos a António Gomes e Filipe da Silva, considerados “dois dos artistas mais famosos da Escola do Porto da época (...) que sozinhos ou de parceria, arremataram algumas das obras mais importantes de talha no Norte do país” (FERREIRA-ALVES, 1998: 49)¹⁸.

O período cronológico em que António Gomes e Filipe de Silva executam esta empreitada de Guimarães, corresponde a uma fase mais alargada (1718-1724), na qual estes dois importantes entalhadores executam vários trabalhos em parceria, no Norte de Portugal. Dos seus trabalhos de sociedade podem referir-se os seguintes: a talha da capela de Nossa Senhora da Conceição da igreja do convento de S. Francisco do Porto (1718), no retábulo e credência da capela do Hospital do Espírito Santo de Miragaia (1719-1722) e a obra de talha do coro e cadeiral do convento de Arouca (1722-1724)¹⁹.

18 Flávio Gonçalves ao debruçar-se sobre esses dois artistas, afirmava igualmente que se tratavam de expoentes da sua geração na escola portuense (GONÇALVES, 1971: 38).

19 FERREIRA-ALVES, 1989c: 96-98 e 100-101;

FERREIRA-ALVES, 1989d: 206-207;

FERREIRA-ALVES, 1989e: 446-447;

FERREIRA-ALVES, 1993: 367; GONÇALVES, 1971.

A 29 de Maio de 1719, na capela da Ordem Terceira de São Francisco, é firmado um contrato de obra entre o juiz²⁰, escrivão²¹ e irmãos²² da Irmandade de Santo António e os mestres imaginários António Gomes morador na Porta de Carros, da cidade do Porto e Filipe da Silva, da rua do Calvário Velho, da mesma urbe²³. A Irmandade de Santo António pretendia que estes dois imaginários portuenses, lhes fizessem uma tribuna “*por ser necessario e de muita benervação do glorioso Santo Antonio*”, no seu altar da capela de Santo António.

O encomendador explicitava que se tinham ajustado com António Gomes e Filipe da Silva, por se terem informado que eram “*mestres peritos na arte*”, o que demonstra a fama de que estes dois artistas gozavam na época. Os artistas comprometiam-se a fazer a obra segundo o projecto apresentado pelo cliente, como se pode depreender pelo documento:

“a fizecem na forma da planta que pera esse efeito asinavam na meza sem lhe faltar couza alguma (...) e tambem levaram a planta por elles juiz e irmãos asinadas pera por ella fazerem a dita obra, e tambem se obrigaram a traze lla com a mesma obra pera se ver, e comferir”.

O encomendador estipulava que toda a empreitada fosse feita de “*boa madeira de castanho*”²⁴, ao mesmo tempo que fosse “*toda asentada e perfeita na capella do dito santo*”.

20 Trata-se de Francisco de Abreu Soares, designado de *fidalgo da Caça de Sua Majestade cavaleiro profeso da Ordem de Cristo morador nesta villa*”.

21 Trata-se do Reverendo Beneficiado José Bravo Pereira.

22 Como irmãos surgem-nos os seguintes elementos: António Mota, Luís de Magalhães Pereira, o Padre Paulo Borges, Francisco da Rocha, Manuel de Oliveira, André Teixeira, Francisco Ribeiro e Domingos Cardoso.

23 “*Obrigação a obra do retabollo de Santo Antonio desta villa de Guimarães*”. A.M.A.P., nota do tabelião Brás Lopes, N-600 (cota antiga), fls.141-142. Documento parcialmente transcrito por OLIVEIRA; SOUSA, 1993; e por OLIVEIRA, 2011: vol.2, 268-270. Manuscrito transcrito na íntegra por: OLIVEIRA; OLIVEIRA, 1999: 193-195.

24 Muitas eram as variedades de madeira ligadas à talha, mas a melhor e a preferida em Portugal, era o castanho, por ser uma espécie mais durável e que proporcionava um trabalho de entalhe mais perfeito (FERREIRA-ALVES, 1989c: 178-179).

O preço ajustado foi de 270\$000 réis, pagos em três prestações: o primeiro de 100\$000 réis no momento da assinatura desta escritura, de que deram quitação; o segundo de 70\$000 réis passados seis meses; e os restantes 100\$000 réis, aquando da colocação do retábulo na capela. Esta obra teria de estar concluída no dia de São Miguel do ano seguinte.

O fiador dos artistas era o juiz da irmandade – Francisco de Abreu Soares – que “*disse os fiava e fiava por elles em toda a dita satisfação como tambem elles irmãos pellos rendimentos da dita irmandade a pagar ce lhe a dita coantia de sento e setenta mil reis*”.

Em relação à descrição da decoração que esta obra de entalhe continha, o presente documento notarial revela-se omissivo. Para termos uma ideia mais precisa da obra de talha executada por estes mestres portuenses, temos de recorrer aos apontamentos referidos no contrato de douramento datado de 1723 (que analisaremos no capítulo seguinte) que segue um procedimento estético que se insere no barroco nacional²⁵, com referência a passáros, flores, cachos de uvas, serafins e rapazes.

João da Costa (pintor) – 1723

À fase do entalhe que acabámos de analisar, não se seguiu imediatamente o douramento e pintura, pois esta última tratava-se de uma operação dispendiosa. Passaram-se quatro anos, até que se efectuasse o douramento e pintura dos diversos elementos de madeira entalhada do retábulo de Santo António. Em 1723, é posta a lanços esta obra, pela mesa da irmandade, tendo-a rematada João da Costa, pintor, morador na rua de Gatos (Guimarães), pelo lanço de 240\$000 réis. O contrato notarial é firmado no dia 7 de Setembro de 1723, na casa do tabelião Jerónimo Luís Machado, sita na rua de São Dámaso, onde se

25 Sobre a classificação e caracterização do estilo Nacional veja-se por exemplo: SMITH, 1962: 69-94.

deslocou o artista, bem como Bento de Sousa, pasteleiro, morador na praça de Santiago, na qualidade de tesoureiro da Irmandade de Santo António²⁶.

Observemos a descrição pormenorizada que é feita dos elementos decorativos do retábulo e da forma como seria executado o seu douramento e pintura:

“retabollo todo dourado a ouro bornido e subido os passaros he flores estufados e os cachos, e pedras arubinados e nas mais parte adonde o pedir a dita obra e os seraphins e rapazes encarnados e os cabellos tambem dourados e fuscados e toda a dita obra sera bem dourada”.

Como podemos constatar, por parte do encomendador houve uma preocupação estética de transmitir uma variada policromia, que não se limitava ao dourado, mas a um impacto visual mais realista, notório nos elementos decorativos do retábulo, com a utilização do encarnado e da técnica do estufado. Em relação ao ouro, é expresso que fosse utilizado ouro subido e brunido, ou seja, ouro de alta qualidade, polido e brihante.

Entre o encomendador e o artista, é acordada uma cláusula referente à vistoria da empreitada, que seria revista por um oficial *“perito que bem emtenda”*. João da Costa apresentava por seu fiador João Luís, espadeiro, morador na rua de Couros (Guimarães). O artista teria de dar a obra concluída até ao dia de Natal desse mesmo ano.

João da Costa receberia os 240\$000 réis em três prestações iguais: a primeira no acto da assinatura desta escritura²⁷, a segunda no meio da obra e a última quando a finalizasse.

26“Obrigação e fiança que deu João da Costa pintor ao douramento do retabollo de Santo Antonio desta villa”. A.M.A.P., nota do tabelião Jerónimo Luis Machado, N-748 (cota antiga), fls.75-76. Contrato referido por CARVALHO, 1944: 63. Documento transcrito na íntegra por: OLIVEIRA; OLIVEIRA, 1999: 193-195.

27 O pintor deu plena quitação, dessa quantia de 80\$000 réis em moedas de ouro e prata que recebeu do tesoureiro da irmandade.

Temos conhecimento de que as ligações de João da Costa com a Irmandade de Santo António, não se limitavam apenas à esfera profissional, mas também a actividades de índole financeira. Efetivamente, a 4 de Julho de 1745, a Irmandade de Santo António por escritura notarial celebrada na residência do tabelião João Pereira de Carvalho Guimarães sita na rua do Muro, torna-se credora de João da Costa, a quem empresta 20\$000 réis, para “*certa conveniencia a que devia acudir e serem precisos e por que erão mais comvinientes o toma los a juros do que desfazer se de seus bens e por ter noticia que nesta Santa Irmandade ora avia pera dar a juros*”²⁸. O devedor faz hipoteca de todos os seus bens móveis e de raíz que “*sam duas moradas de cazas*”, apresentando ainda por seus fiadores Manuel Fernandes, tecelão, morador na rua de São Domingos e António Fernandes, tecelão, morador na rua das Molianas²⁹. Até ao momento desconhecemos a data em que João da Costa terá realizado o pagamento desta quantia, pois ainda não encontramos a respetiva escritura de pagamento e quitação³⁰.

Em 1753, João da Costa voltaria a intervir no interior do espaço sagrado da igreja de São Francisco, aquando do douramento do retábulo do Senhor das Chagas³¹. A 18 de Janeiro de 1737, João da Costa arremata o douramento e pintura do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Consolação, de Guimarães³²,

28 “*Dinheiro a juros que deu a Irmandade de Santo António desta villa a João da Costa pintor e morador na rua de Gatos desta villa*”. A.M.A.P., nota do tabelião João Pereira de Carvalho Guimarães, N-853 (cota antiga), fls.11v-13. Contrato referido por OLIVEIRA; SOUSA, 1993.

29 Foram testemunhas desta nota notarial, Domingos de Freitas, sapateiro, vizinho do tabelião, Jacinto Peres, lavrador, do lugar da aldeia da freguezia de São Martinho de Gondomar, termo de Guimarães; e João Marques, lavrador, do lugar de Soutelo, da freguesia de São Salvador de Balazar do mesmo termo. Por parte da irmandade estava presente Amaro Gomes, tecelão, morador na rua Nova das Oliveiras, arrabalde de Guimarães “*que de prezente estava servindo a Irmandade de Santo António situado no convento de S. Francisco*”.

30 É nosso propósito noutra oportunidade, debruçarmo-nos sobre esta actividade financeira realizada por várias instituições confraternais vimaranenses.. Para os finais do século XVIII e inícios da centúria seguinte, Manuela de Alcântara Santos debruçou-se sobre a concessão de crédito da Irmandade de São Nicolau (SANTOS, 1994: 9-11). Sobre esta temática veja-se igualmente: OLIVEIRA, 2011: vol.1, 77-84; OLIVEIRA; SOUSA, 1993.

31 CARVALHO, 1944: 64. Sobre este contrato de obra o autor não apresenta qualquer referência arquivística.

32 O artista comprometia-se igualmente a pintar a grade do coro e a porta da sacristia.

pela quantia de 112\$000 réis (OLIVEIRA, 2011: vol.1, 468). Em 1746, em parceria com Manuel Gomes de Andrade, António Luís e João de Freitas Baptista executa o douramento do retábulo da Irmandade de Santo Homem Bom, sito na Igreja de São Paio, de Guimarães (OLIVEIRA, 2011: vol.1, 469).

O retábulo da nave da igreja do convento de S.Francisco, consagrado a Santo António, que hoje podemos observar, não se trata do mesmo que acabámos de analisar, pois foi executado décadas depois³³. Segundo Oliveira Guimarães, o atual retábulo data possivelmente das alterações arquitectónicas realizadas neste templo durante 1746-1749 (GUIMARÃES, 1895: 129)³⁴, que certamente terão provocado o desaparecimento do retábulo executado por António Gomes e Filipe da Silva e posteriormente dourado por João da Costa³⁵.

Um testemunho de 1726, oferece-nos uma descrição pormenorizada da obra de talha da desaparecida capela de Santo António: “No corpo da igreja, da parte do evangelho, fica a cappella do glorioso Santo António dos Milagres, todo de talha dourado e adornado com muitos trofeos de milagres do dito Santo, o qual foi instituido pello Doutor Diogo Lopes de Carvalho, Desembargador do Passo, do concelho d’el Rej D.Manoel” (CRAESBEEK, 1992: 185)³⁶.

33 Segundo Flávio Gonçalves, este retábulo juntamente com os dois retábulos colaterais, tratam-se de exemplares executados “num *rocaille* delicado e fino” (GONÇALVES, 1981: 355).

34 Sobre as transformações realizadas nesse período na igreja de S.Francisco veja-se também: CALDAS, 1996: 319-320; SAMPEDRO, 1994: 144-146; MORAES, 1978: 10. Nessa altura, foram suprimidos os arcos e pilares das naves, formando uma igreja de tipo salão, de uma só nave.

35 Segundo um manuscrito datado de 1746, transcrito parcialmente pelo Padre António José Ferreira Caldas, podemos ler: “No ano de 1746 deu a irmandade aos padres do convento trezentos e cinquenta mil reis para o arco de pedra do cruzeiro da igreja do direito que rendeu todo o ouro que o Sto.António, tinha por guarnição que para isso se teve de vender com autoridade de todos por um termo a f.76.No ano de 1749 deu esta irmandade do seu rendimento cento e cinquenta mil reis que tantos importou o arco de pedra da capela do Sto. e a sua custa pagou todas as demais obras que aqui resultaram como consta do 3.º a fl.80.v.” (CALDAS, 1996: 320).

36 Torcato Peixoto de Azevedo, já em 1692 afirmava que a capela fora instituída pelo “doutor Diogo Lopes de Carvalho, que annexou o seu morgado de Carvalhos, de que é hoje administrador Gonçalo Lopes de Carvalho Camões e Castro e Silveira” (AZEVEDO, 2000: 344).



FIGURA 8
Altars laterais de São Francisco e de Santo António

Manuel Francisco Esteves (ourives) – 1773

A 21 de Outubro de 1773, António José Gomes, tesoureiro e procurador da Irmandade de Santo António³⁷, deslocou-se ao escritório do tabelião Domingos Fernandes Rocha, para concretizar um contrato de obra com o ourives Manuel Francisco morador em Guimarães³⁸. Segundo a nota notarial, o ourives ficou obrigado a fazer dois lampadários de prata com cerca de 50

37 Esta procuração apresentada pelo tesoureiro da irmandade é reproduzida na íntegra. Nesse ato notarial redigido a 10 de outubro, o juiz e mais irmãos da mesa delegavam os seus poderes aos doutores Agostinho Leite Ferreira e António José Soares Pereira, ao tesoureiro António José Gomes e ao procurador Bento Ribeiro Gomes, para que estes pudessem assinar uma escritura de contrato e fiança do dinheiro e da prata anteriormente entregues ao ourives.

38 “Obrigaçam e contrato de Manoel Francisco ourives desta villa com o juiz e mais irmãos da meza de Santo Antonio da mesma”. A.M.A.P., nota do tabelião Domingos Fernandes Rocha, n-913, fls. 29v-30v. Contrato transcrito na íntegra por: OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2001: 95-103. Acerca deste contrato veja-se OLIVEIRA, 2009: 241-259. Sobre a vida e obra deste ourives, veja-se: SANTOS, 2005: 57-76.

marcos de peso cada um, para o altar de Santo António ereto na igreja de São Francisco³⁹. O preço do feitio foi estabelecido em 1\$450 réis o marco. Cada marco de prata é acordado em 6\$400 réis. Estes dois lampadários obedeceriam a um risco fornecido pelo encomendador, cujo autor no documento não é explicitado. A prata utilizada pelo executante da encomenda seria revista por ourives escolhidos pela mesa da irmandade.

A obra tinha de ser entregue até meados do mês de Maio do ano seguinte, o que totaliza um prazo de execução de sete meses. No que respeita a pormenores de execução da obra é mencionado que as “*fitas seram triangollares bazadas em tres e levantadas*”, sendo os parafusos utilizados de prata. Os dois lampadários seriam feitos com a prata proveniente de outras alfaias, cujo desenho, possivelmente, já antiquado não servia aos novos gostos da irmandade. Desta forma, o encomendador entregou ao executante, os seguintes objectos em prata: dois lampadários, os “*selafrarios*” e um friso. Estes bens móveis, que se encontravam acondicionados no guarda roupa da irmandade pesaram na totalidade: 56 marcos, 5 onças e 8 oitavas e meia. Pelo preço de 6\$400 réis cada marco de prata, estes bens renderam 363\$750 réis líquidos⁴⁰. Além destas peças de ourivesaria, Manuel Gomes de Macedo, tesoureiro da mesa anterior, entregou 96\$000 réis ao ourives.

No momento da assinatura desta nota notarial, Manuel Francisco recebeu 199\$180 réis em “*dinheiro de contado meudo e corrente neste Reyno*”, das mãos do tesoureiro António José Gomes. Por essa ocasião, o ourives deu plena quitação da quantia de 649\$585 réis, provenientes da prata e do dinheiro que recebera do presente tesoureiro e do seu antecessor.

39 No total estes dois lampadários tinham cerca de 100 marcos, isto é, 23 quilos de prata (de acordo com A.H. de Oliveira Marques, 1 marco equivale a 0,230 kg. (MARQUES, 1985: 71).

40 Não convém esquecer, que a esta quantia foram abatidos 9\$345 réis da lei, o que per fez a soma de 354\$405 réis líquidos.

Servem de testemunhas a esta escritura notarial Manuel Pereira e Manuel Ribeiro, ambos familiares de Bento Ribeiro Guimarães, mercador, referido na procuração. O ourives apresentou como seu fiador Manuel José da Costa, ourives, morador em Guimarães⁴¹.

Como acabámos de analisar, a irmandade através da execução destes dois lampadários enriqueceu o seu património móvel. No entanto, estas alfaias litúrgicas apenas permaneceriam na sua posse até ao ano de 1808, pois a 1 de Fevereiro desse ano, o governo de Junot publicou um decreto, pelo qual todas as igrejas, capelas, confrarias e irmandades de Portugal eram obrigadas a entregar as peças de ouro e prata que não fossem indispensáveis ao culto, com destino à casa da moeda, em Lisboa. Devido a esta imposição dos invasores franceses, no dia 21 de Março de 1808, Francisco José Pereira Machado, tesoureiro da Irmandade de Santo António, entregou na casa de António José de Macedo, tesoureiro da décima de Guimarães, os seguintes objectos em prata: dois lampadários, seis castiçais, dez ramos, duas cruzes, um frontal, duas varas de mão. Todas estas peças pesaram 208 arráteis e sete onças (PIMENTA, 1940: 137-138).

Apesar de tudo, ainda hoje podemos observar o retábulo da nave da igreja do convento de S. Francisco, consagrado a Santo António “executado num rocaille delicado e fino”(GONÇALVES, 1981: 355), onde estavam colocados os dois lampadários executados por Manuel Francisco.

41 Acerca deste ourives, temos conhecimento que a 5 de abril de 1767, contratou os mestres pedreiros Amaro José Farto e Miguel Pinto moradores em Guimarães para lhe reconstruírem duas casas que lhe pertenciam, localizadas na rua do Cano, freguesia de São Pedro de Azurém. Estas casas pertencentes a Manuel José da Costa, encontravam-se “*aruyradas e danificadas e carecerem de redificacam*”, pelo que foram previamente vistas e examinadas pelos mestres, que elaboraram os respectivos apontamentos. O preço do ajuste foi de 115\$000 réis e deveriam estar concluídas até ao final do mês, do ano de 1767. No final, a obra seria revista por dois mestres pedreiros (documento publicado na íntegra por OLIVEIRA; OLIVEIRA, 1997: 196-197. A. L. de Carvalho refere num documento datado de 1 de maio de 1764, a existência deste ourives (CARVALHO, 1953: 21).



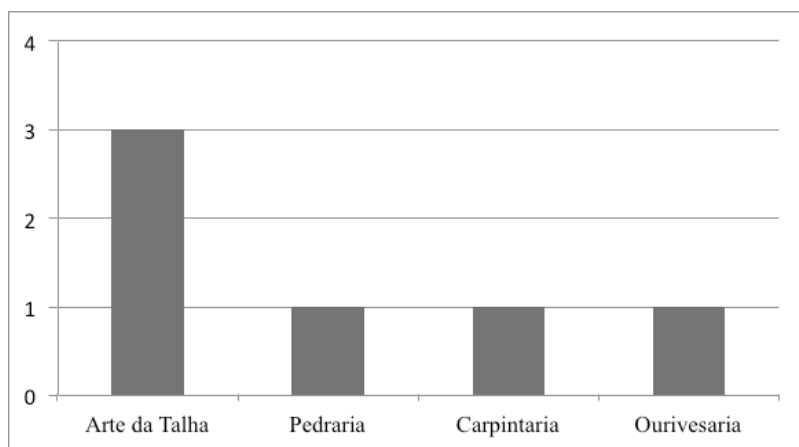
FIGURA 9
Postal ilustrado do Convento e Ordem Terceira de São Francisco
(edição Marques Abreu)

Conclusão

Os seis contratos de obra referentes a empreitadas que acabamos de analisar subdividem-se nas seguintes tipologias:

GRAFICO 1

Tipologias de contratos de obra celebrados para a Igreja de São Francisco (1679-1773)



Ao analisarmos o quadro acima, deparamos com um maior número de encomendas (3) relativas à arte da talha. Estas intervenções estão ligadas à decoração interior da igreja: retábulo-mor e altar lateral da Irmandade de Santo António. De seguida, com apenas uma menção temos a pedraria, a carpintaria e a ourivesaria. Estas escrituras notariais referem-se a intervenções a realizar na igreja e no dormitório conventual.

Em 6 contratos de obra inventariamos 8 artistas arrematantes, que se apresentam nos contratos obra, com os seguintes graus profissionais:

QUADRO 3
O Estatuto profissional dos artistas

O ESTATUTO PROFISSIONAL	TOTAL
Mestre de obras de pedraria	2
Imaginário	2
Mestre entalhador	1
Carpinteiro e ensamblador	1
Pintor	1
Ourives	1

Como podemos observar no quadro acima, nos contratos de arrematação de obra efetuados para o Convento de São Francisco, surgem como arrematantes portadores de vários graus profissionais, que se agrupam pela pedraria, carpintaria, arte da talha, imaginária e pintura.

Em relação, aos artistas arrematantes de empreitadas para a Igreja de São Francisco, contabilizamos dois artistas oriundos do atual concelho de Fafe. Moradores na cidade do Porto encontramos três artistas ligados à obra de talha; e três artistas locais.

A Igreja de São Francisco, assume-se como um imóvel de Guimarães, onde intervieram importantes mestres da cidade do Porto ligados à arte da talha, em dois momentos distintos da primeira metade de setecentos:

- 1.^a fase, no retábulo da capela da Irmandade de Santo António em 1719.
- 2.^a fase, no retábulo-mor em 1743.

A igreja do Convento de São Francisco é na História de Arte de Guimarães uma referência, nomeadamente pela contratação de artistas de nomeada e principalmente por aquilo que ainda nos nossos dias podemos admirar.

Foi um breve olhar do que existe arquivado no fundo notarial do Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, à espera de um estudo mais atento e propício a outros esclarecimentos sobre o tema que apresentámos. Elementos e registos notariais, que constituem por vezes, o único registo documental da presença em Guimarães destes artistas.

Bibliografia

FFERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1989a – “Manuel da Costa Andrade”, in PEREIRA, José Fernandes (dir.) – *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, p. 31.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1989b – “Miguel Francisco da Silva”, in PEREIRA, José Fernandes (dir.) – *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, p. 450-451.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1989c – *A Arte da talha no Porto na época barroca – Artistas e clientela. Materiais e técnica*. Porto: Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, vol.1.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1989d – “António Gomes”, in PEREIRA, José Fernandes (dir.) – *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, p. 206-207.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1989e – “Luís Filipe da Silva”, in PEREIRA, José Fernandes (dir.) – *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, p. 446-448.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1993 – “A Talha da Igreja do Convento de São Francisco do Porto. O forro da nave central e do transepto (1732)”. *Revista da Faculdade de Letras-História*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. II série, vol.10.

FFERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1998 – “Em torno da Talha da Igreja”. *Monumentos*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º9.

AZEVEDO, Torcato Peixoto, 2000 – *Memórias ressuscitadas da antiga Guimarães, em 1692*. Edição fac-similada. Guimarães: Paulo Tiago Dias de Castro. [1.ª ed. 1845].

BRANDÃO, D. Domingos Pinho, 1962 – “Retábulo Mor da Igreja de S. Francisco de Guimarães”. Sep. *Museu*. Porto: Circulo Dr. José Figueiredo, 2.ª série.

BRANDÃO, D. Domingos Pinho, 1986 – *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade do Porto e na diocese do Porto. Documentação III (1726-1750)*. Porto, vol.3.

CALDAS, Padre António José Ferreira, 1996 – *Guimarães: apontamentos para a sua História*. 2.^a ed. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento. [1.^a ed.1881].

CARDONA, Paula Cristina Machado, 2004 – *A actividade mecenática das Confrarias nas matrizes de Vale do Lima nos séculos XVII a XIX*. [Texto policopiado].

Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Dissertação de Doutoramento em História de Arte.

CARDONA, Paula Cristina Machado, 2005 – “A Capela da Confraria do Santíssimo Sacramento da Matriz de Viana do Castelo. Os artistas e o programa decorativo”. *VII Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte: artistas e artífices e a sua mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa*, Actas. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 449-458.

CARVALHO, A.L., 1944 – *Os Mesteres de Guimarães*. vol.5.

CARVALHO, A.L., 1952 – *Santa Casa*. Guimarães, vol. 1.

CARVALHO, Amadeu da Silva, 1997/1998 – “Convento de S. Francisco em Guimarães”. *Gil Vicente*. Guimarães: Gabinete de Imprensa, vol. 32.

COSTA, António Carvalho da, 1706 – *Corografia Portuguesa e Descrição Topográfica do Famoso Reino de Portugal*. Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes, Tomo I.

CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra, 1992 – *Memórias ressuscitadas da província de Entre Douro e Minho no ano de 1726*. Ponte de Lima: Edições Carvalhos de Basto, Lda, vol. 1.

FERREIRA, Maria da Conceição Falcão, 1989 – *Uma Rua de Elite na Guimarães Medieval (1376/1520)*. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento.

GONÇALVES, Flávio, 1971 – “A talha da Capela da “árvore de Jessé” da igreja de S.Francisco do Porto e os seus autores”. Sep. *O Tripeiro*. Porto: Livraria Fernando Machado.

GONÇALVES, Flávio, 1981 – “A talha na arte religiosa de Guimarães”. *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*, Actas. Guimarães, vol. 4, p. 337-366.

GUIMARÃES, Oliveira, 1895 – *Guimarães e o Santo António*. Guimarães: Freitas.

MARQUES, A.H. Oliveira, 1985 – “Pesos e medidas”, in SERRÃO, Joel (dir.) – *Dicionário de História de Portugal*. Porto: Liv. Figueirinhas, vol.5, p.71.

MEIRELES, Maria José Marinho de Queirós, 2000 – *O Património urbano de Guimarães no contexto da Época Contemporânea (séculos XIX-XX): permanências e alterações*. [Texto policopiado]. Braga: Universidade do Minho. 2 vols. Dissertação de mestrado em Arqueologia Urbana.

MORAES, Maria Adelaide Pereira de, 1978 – *Guimarães, Terras de Santa Maria*. Guimarães: ed. do autor.

OLIVEIRA, Manuel Alves de, 1962 – “A propósito do retábulo-mor da igreja de S.Francisco, de Guimarães”. *Boletim de Trabalhos Históricos*. Guimarães: Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, vol. 22, p.37-46.

OLIVEIRA, António José de, 2004/2005 – “Elementos para a história do Convento da Costa: artistas e obras (1598-1784)”. *Poligrafia*. Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, n.º 11/12., pp.87-134.

OLIVEIRA, António José de, 2009 – “A ourivesaria vimaranense através de contratos de obra firmados nas notas notariais (1771-1779)”. *IV Congresso Histórico de Guimarães – Do Absolutismo ao Liberalismo*, Actas. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, vol.5, p. 241-259.

OLIVEIRA, António José de, 2011 – *Clientelas e Artistas em Guimarães nos séculos XVII e XVIII*. [Texto policopiado]. Porto: Faculdade de Letras. 3 vols. Dissertação de doutoramento em História de Arte Portuguesa.

OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lúcia Márcia Cardoso Correia de Sousa, 1997 – “Amaro José Farto, pedreiro galego na arquitectura vimaranense do século XVIII”. *Revista de Guimarães*. Guimarães: Sociedade Martins Sarmiento, vol. 107, p.167-202.

OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa, 1999 – “A obra de talha do retábulo de Santo António da igreja de S. Francisco de Guimarães (1719-1723)”. *Museu*. Porto: Círculo Dr. José Figueiredo, 4.^a série, n.º 8, p. 181-198.

OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa, 1999b – “Nótula sobre a obra de pedraria e talha da igreja de S. Martinho do Campo (1705-1716)”. *Poligrafia*. Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, n.º 7/8, p. 93-112.

OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa, 2001 – “Os lampadários do Altar de Santo António da Igreja de S. Francisco de Guimarães”. *Museu*. Porto: Círculo Dr. José Figueiredo, 4.^a série, n.º10, 4.^a série, p. 95-103.

OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lígia Márcia Cardoso Correia de, 1993 – *A Arte e os Artistas em Guimarães no século XVIII*. [Texto policopiado]. Porto: Universidade Portucalense. 2 vols. Seminário de História de Arte em Portugal.

PIMENTA, Alfredo, 1940 – “Termos das entregas das pratas das corporações, igrejas, confrarias e irmandades da vila de Guimarães em execução do Decreto do 1.º de Fevereiro do ano de 1808”. *Boletim de Trabalhos Históricos*. Guimarães: Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, vol. 5.

SAMPEDRO, Maria Dolores Fraga, 1994 – “S. Francisco de Guimarães: análise de su programa iconográfica a luz de los textos de S. Buenaventura”. *Revista de Guimarães*. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, vol. 104, p.141-211.

SANTOS, Manuela de Alcântara, 1994 – *Sob o signo de S.Nicolau*. Guimarães: Museu Alberto Sampaio/Irmandade de S. Nicolau.

SANTOS, Manuela de Alcântara, 2005 – “Manuel Francisco Esteves, ourives de Guimarães”. *Museu*. Porto: Círculo Dr. José Figueiredo, 4.^a série, n.º 14, p.57-76.

SMITH, Robert C., 1962 – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

TEIXEIRA, Fernando José, 2000 – *Convento de S. Francisco. Guimarães*. Guimarães: Venerável Ordem Terceira de S. Francisco.

O Retratasta José Alberto Nunes (1829-1890)

António Mourato

José Alberto Nunes nasceu na cidade do Porto em 1829¹. Estudou pintura nas Belas Artes², onde logo no primeiro ano de frequência do curso, recebeu um elogio escrito dos professores, datado de 31 de Agosto de 1846³. Participou na trienal de 1848⁴ e em 49 candidatou-se ao lugar de Substituto da Cadeira de Pintura Histórica⁵. No concurso, onde defrontou Francisco José Resende, aviou em oito horas seguidas a cópia do modelo vivo, despachou em cinco, um esboço a óleo, representando o casamento de D. João I com *D. Philippa, filha do Duque de Lancastre* e demorou vinte minutos a falar sobre as *escholas de Pintura mais notaveis, e os seus caracteres*⁶.

Não conseguiu vencer o opositor⁷, pelo que regressou aos estudos⁸.

1 PEREIRA; RODRIGUES, 1911: p. 148.

2 CARNEIRO, Manuel José – Termo de matrícula, Porto, 7 de Outubro de 1845, in “Processo do aluno José Alberto Nunes”, Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

3 Em conferência geral de 31 de Agosto de 1846 (ANÓNIMO, 1846: 741).

4 ANÓNIMO, 1848: 1041.

5 LEMOS, 2005: 44.

6 BRAGA, Joaquim Rodrigues – Ofício dirigido ao Vice Reitor e Vice Presidente do Conselho Superior de Instrução Pública, in “Livro 125” (Copiador dos Offícios para o Governo), 16 de Outubro de 1849, fólios 110, verso e 111, frente e verso, Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

7 LISBOA, 2007: 217.

8 Deve no entanto referir-se que este regresso apenas se concretiza em Outubro de 1851, pelo que José Alberto Nunes só concluiu o curso em 1852. Ignoramos as razões que o levaram a interromper a sua carreira académica durante um ano (NUNES, José Alberto – Pedido de matrícula, 14 de Outubro de 1851, in Processo do aluno José Alberto Nunes, Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto).

Na trienal de 1851, expõe uma *meia figura, tamanho natural; copia do modello vivo*, efetuada no exame do quarto ano, sete retratos e uma cópia de Teniers, representando *Cristo na Prisão atormentado pelos Judeus*⁹.

Na cerimónia de abertura do evento, protagoniza um hilariante episódio, ao equilibrar na testa uma coroa de louro artificial, com bagas douradas, prémio alcançado pelo seu modelo vivo¹⁰...

No ano em que José Alberto Nunes concluiu o curso de Pintura Histórica, a família Real visitou a capital do norte. Tal como Resende¹¹, João Eduardo Malheiro¹² e António Marques da Silva Figueiredo¹³, também José Alberto Nunes decidiu oferecer alguns trabalhos a D. Fernando. O rei-artista agradeceu, mas não os aceitou *por serem copias*; mesmo assim, convidou o jovem a pintar um quadro original. Nunes registou a óleo, uma *Lavradeira de S. Cosme* e enviou-a ao monarca¹⁴. D. Fernando gostou tanto dela que a exibiu no Palácio das Necessidades e *brindou José Alberto com um bellissimo alfinete de peito* em ouro com esmalte e duas pérolas pendentes¹⁵.

No ano seguinte, o artista instala-se em Guimarães¹⁶, montando a sua oficina no extinto convento de São Domingos. Recebe bastantes encomendas de retratos a óleo e *a daguerreotypo*¹⁷. Em Agosto de 1855, efetua para a Câmara

9 *Catálogo de Pinturas, Desenhos, Esculturas, Architecturas, Flores, e outros objectos d'arte, feitas pelos Professores e Discipulos da Academia Portuense das Bellas Artes; bem como por varias outras pessoas*, Porto, Typographia de Gandra & Filhos, 1851, pp. 8 e 9.

10 ANÓNIMO, 1851: 4.

11 ANÓNIMO, 1852a: 1.

12 ANÓNIMO, 1852b: 520.

13 ANÓNIMO, 1852c: 3.

14 ANÓNIMO, 1852d: 3.

15 ANÓNIMO, 1852e: 3.

16 ANÓNIMO, 1853a: 1624.

17 ANÓNIMO, 1853b: 4.

Municipal um retrato de D. Pedro V¹⁸ e em Dezembro do mesmo ano elabora um grande painel destinado aos Terceiros Franciscanos vimaranenses representando a Imaculada Conceição. A Virgem, cópia de Murillo, não ostenta o desenho leve nem o colorido brilhante do artista sevilhano, exibindo antes uma expressão sóbria, que lembra as telas de Roquemont concebidas para a Irmandade de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos de Guimarães¹⁹.

Ainda para a Ordem Terceira de São Francisco, executou José Alberto número significativo de retratos de benfeitores, entre os quais destacamos o do Conde de Vila Pouca: Rodrigo de Sousa Teixeira da Silva Alcoforado. Este benemérito faleceu apenas com 55 anos²⁰, mas Guimarães chorou, inconsolável, a sua morte. Exemplo de humildade, dizia-se que socorria a *humanidade enferma, e a pobreza afflictiva*²¹, abatia o *orgulho dos homens* e domava a *ferocidade dos brutos*²². José Alberto Nunes conseguiu inundar-lhe a fisionomia com uma expressão bondosa e afável.

Apesar do êxito obtido em Guimarães, a pintura de José Alberto Nunes só conseguiu alcançar grande notoriedade no Porto em 1860, por ocasião da visita de D. Pedro V à capital do norte. Chegado à invicta, o monarca anunciou o desejo de visitar as instituições mais importantes da cidade, sobretudo as que se dedicavam à beneficência. Começaria pela Ordem da Trindade.

O Prior deste estabelecimento, o Visconde da Trindade, dirigiu-se imediatamente ao rei e implorou-lhe que adiasse a visita por alguns dias, uma vez que a Mesa adoraria contemplar as suas *regias mãos* distribuindo prémios aos melhores alunos do liceu da Ordem²³. D. Pedro anuiu à súplica, para grande alívio do Vis-

18 ANÓNIMO, 1956: 99.

19 Referimo-nos ao *Descimento de Jesus da Cruz e Queda de Jesus a Caminho do Calvário* (MORAES; COSTA, 2004: 68-69).

20 A 4 de Fevereiro de 1858.

21 C., 1858: 2-3.

22 VIEIRA, 1858: 1.

23 ANÓNIMO, 1860a: 2.

conde; é que a razão de tal adiamento não se prendia unicamente com a cerimónia dedicada aos estudantes que mais se tinham distinguido no ano letivo anterior.

Quando foi criado o liceu, a Ordem da Trindade rogou a D. Pedro V a gentileza de tomar a seu cargo a proteção daquele estabelecimento. No entanto, a Infanta D. Isabel Maria assumiu tal responsabilidade. A princesa que ajudava dedicadamente a Ordem, desde 1848, tornara-se na grande benfeitora da Irmandade e na sua Priora Perpétua. Em 1856, a Ordem encomendava o seu retrato para o colocar no edifício do liceu ²⁴.

Todavia, ao solicitar a D. Pedro para ser protetor do Liceu, a Ordem deveria, no mínimo ter encomendado e pendurado o seu retrato ao lado do da *Excelsa Priora*, o que não acontecera. Essa falta de consideração não deixaria de ser notada pelo monarca, ofuscando assim a amabilidade e o carinho que os anfitriões ambicionavam demonstrar-lhe. Tornava-se portanto necessário encontrar alguém que executasse a efigie do rei o mais rapidamente possível.

Nas suas diligências para solucionar o contratempo, o Visconde conseguiu encontrar um sujeito que lhe garantiu ter a obra pronta ao fim de seis dias e decidiu confiar nele. O artista não faltou à palavra. Quando no dia previsto, os representantes da Ordem e a comitiva do rei entraram na sala de aula de Instrução Primária do liceu, depararam imediatamente com a figura do soberano. O trabalho encantou a todos pela sua *muita semelhança* ²⁵. D. Pedro aparecia na tela como grande protetor da Ordem.

Claro que este obscuro pintor era José Alberto Nunes. Doravante a Ordem da Trindade não prescindiu dos seus serviços ²⁶, facto que lhe deve ter aberto as portas de outras Ordens Terceiras. Durante muitos anos foi o artista preferido das irmandades e dos estabelecimentos de beneficência do Porto ²⁷.

24 COUTINHO, 1972: 691-734.

25 COUTINHO, 1972: 731-734.

26 No ano seguinte pintava para a mesma Ordem os retratos dos benfeitores Francisco Pereira de Amorim e Joaquim José de Campos (ANÓNIMO, 1861:3).

27 PEREIRA; RODRIGUES, 1911:148.

Em 1863 a carreira de José Alberto Nunes atinge o seu ponto mais elevado, quando os seus serviços são requisitados pela Associação Comercial do Porto. Este organismo era um dos mais importantes da cidade, uma vez que ao representar “tudo o que era negociante” se tornara “a verdadeira voz dos interesses económicos do Porto oitocentista”²⁸. Considerava-se que o seu Palácio da Bolsa unia *a elegancia, a nobreza, e justas proporções* da arquitetura clássica, *com a singeleza e bom gosto das decorações modernas*²⁹. Foi para decorar um dos salões mais emblemáticos deste edifício (o dos retratos), que José Alberto Nunes pintou a imagem de D. Pedro IV. Podia agora orgulhar-se de ter uma obra sua num edifício que era a autêntica sala de visitas da cidade e ao lado de telas de Francisco José Resende, João António Correia e Francisco Pinto da Costa³⁰, grandes nomes da pintura portuense da época.

Em 1866, Nunes participa na nona exposição trienal das Belas Artes, com os retratos de João António da Rocha, João Joaquim de Faria Teives e de três meninos³¹. A crítica elogia a execução e colorido destas imagens³².

Nos anos setenta, instala-se definitivamente no Porto. O seu atelier encontra-se agora na rua Gonçalo Cristovão, *proximo da Laboriosa*³³. É qualificado como *distincto pintor retratista*, tornando-se muito popular na velha urbe³⁴.

A Ordem de São Francisco encomenda-lhe os retratos de D. Manuel Bento Rodrigues, Baltazar José Martins, João Ribeiro de Faria Trauske³⁵, José

28 ALVES, 2010: 59.

29 PEREIRA; RODRIGUES, 1911: 930.

30 ANÓNIMO, 1863: 2.

31 *Catalogo das Obras Apresentadas na 9.ª Exposição Triennial e Discurso pronunciado pelo Ill.mo e Ex.mo Snr. Conde de Samodães, vice-inspector da Academia Portuense das Bellas-Artes na respectiva sessão publica e distribuição de premios da mesma Academia, no dia 31 do mez d'Outubro de 1866*, Porto, Typographia de Manoel José Pereira, 1866, pp. 23-24.

32 X, 1866: 2-3.

33 ANÓNIMO, 1872: 3.

34 ANÓNIMO, 1875: 2.

35 ANÓNIMO, 1870: 2.

Marques de Oliveira, Barão de Castelo de Paiva e Alexandre Soares Pinto de Andrade³⁶. Nos anos oitenta trabalha regularmente para a Santa Casa da Misericórdia do Porto. Pertencem a este período os retratos de D. Rita d'Assis de Sousa Vaz, Francisco de Castro Buena Flor, Henrique Pereira Nunes, António Godinho da Silva e António Martins Ferreira³⁷.

Será, no entanto, para particulares que Nunes executará os seus melhores trabalhos. Destacam-se, entre eles, o retrato do Conde de Samodães (a partir do qual Resende pintará a efigie que hoje se encontra na Misericórdia), de sua mulher, D. Henriqueta Adelaide Vieira de Magalhães, de Arnaldo Ribeiro Barbosa e D. Carolina Augusta da Costa. Nestes trabalhos, o artista espalha sobre as figuras uma luz intensa, muito clara. Esmera-se no tratamento dos pormenores, estuda cuidadosamente as texturas e emprega com fluidez as gradações tonais no claro-escuro. A sua pincelada torna-se mais fina e meticulosa.

Alheio às tendências naturalistas já dominantes no panorama artístico da invicta, José Alberto Nunes manteve-se fiel a uma expressão claramente romântica, herdada de Roquemont. No conjunto, a sua obra manifesta uma excessiva homogeneidade; privada de ousadias ou retrocessos, mas sempre correta, é difícil encontrar-lhe fases ou períodos. Não será uma obra genial ou sequer comparável à do suíço que lhe fixou os objetivos, mas encerra algumas qualidades, muito valorizadas nos meados de Oitocentos: a semelhança ao modelo³⁸, o colorido quente, harmonioso, a impecável modelação dos volumes, o esmero no acabamento e a cuidadosa definição das texturas.

Por estes motivos, não somos capazes de explicar o estranho anonimato que rodeou a morte do pintor, ocorrida a 25 de Fevereiro de 1890³⁹.

36 ANÓNIMO, 1877a: 1.

37 MIRANDA, Henrique Carlos de – *Relatorio dos Actos da Mesa da Santa Casa da Misericordia do Porto na sua gerencia do 1.º de Julho de 1889 até 30 de Junho de 1890*, Apresentado ao Definitorio em Sessão de 10 de Julho de 1890, Porto, Typographia de Antonio José da Silva Teixeira, 1890, pp. 132, 133.

38 Retratos de Artistas no Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1946, p. 44.

39 ANÓNIMO, 1890: 2.

Um quadro de José Alberto Nunes: o retrato do Conde de Ferreira



FIGURA 1

Retrato do Conde de Ferreira

Óleo sobre tela, 2170 x 1400 mm, Assinado: J A Nunes pint. em 1864, Datado: 1864

Inscrição (canto superior direito): O N. C. I. e Bemfeitor, o Ex.mo/Conde de Ferreira/Falleceo a 24 de março de 1866, N.º de inventário: 82, Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Cidade do Porto – Sala das Sessões



FIGURA 2
Pormenor do retrato do Conde de Ferreira.

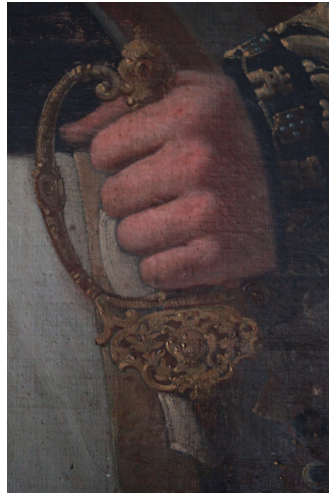


FIGURA 3
Pormenor (2), do retrato do Conde de
Ferreira.

Em 1864, a Ordem Terceira de São Francisco encomendou a José Alberto Nunes o retrato do grande benemérito Conde de Ferreira. O artista arrastou-o para o centro de uma tela enorme, voltou-o a três quartos à esquerda e enfiou-lhe o uniforme de Conselheiro de Estado. Pendurou-lhe a insígnia da Ordem Militar de Cristo, (de lançar ao pescoço), encimada pelo Coração de Jesus e respetiva comenda. Um pouco abaixo, aparafusou-lhe a placa das três Ordens, a da Grã-Cruz da Ordem de Isabel a Católica, com a banda da qual lhe adornou a casaca. Obrigou-o a segurar nas luvas brancas com a mão direita, permitindo-lhe a vaidade de repousar a esquerda no espadim da Casa Real, de empunhadura de prata dourada. Arrumou cuidadosamente o seu chapéu armado, preto, com plumas, sobre uma mesa.

O colorido do rosto apresenta uma só tonalidade, com variações sucintas; porém, o modelado é eficaz. Lembra certas fotografias pintadas a óleo, como a da rainha D. Maria Pia, de Henry Le Lieure.

A execução de trabalhos a óleo ou aguarela⁴⁰ sobre fotografia constituía prática corrente na invicta, desde o início dos anos cinquenta⁴¹. Existiam artistas que se especializavam nessa tarefa, apesar de uma fotografia colorida ser bastante dispendiosa⁴². Não obstante, a procura devia ser significativa, uma vez que em 1864 os fotógrafos continuavam a anunciar nos jornais que elaboravam *retratos coloridos com a maior perfeição*⁴³.

José Alberto Nunes trabalhou como daguerreotipista⁴⁴ e utilizou a fotografia como base de execução dos seus retratos. Mas a vontade de aproximar drasticamente a fotografia à pintura, recorrendo ao convencional óleo sobre tela, angariou poucos entusiastas no Porto. Só a encontramos no retrato de D. Manuel Bento Rodrigues que José Alberto Nunes também efetuou para a Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em certas miniaturas de Francisca de Almeida Furtado e no retrato de Yvon, da autoria de Francisco José Resende.

Na imagem do Conde de Ferreira, José Alberto Nunes evitou mesmo que tal procedimento alastrasse ao resto da imagem. A afirmação de um empaste denso, de um colorido audacioso e de certo vigor na pincelada conduzem o espectador a um universo de carácter essencialmente pictórico.

O carmim da toalha, o branco das calças, o azul ultramarino do céu, o laranja audaz da banda, o dourado dos metais e bordados, derramam desde logo, sobre a imagem uma harmonia alegre. Destacam texturas, formas, contornos, transições de claro-escuro; permitem, enfim, o triunfo do pincel e da paleta sobre a máquina fotográfica.

Por outro lado, arejam a atmosfera, suprimindo desde logo os ambientes sombrios e bafientos que acompanhavam normalmente os retratos de benfei-

40 ANÓNIMO, 1860b: 4.

41 ANÓNIMO, 1853c: 4.

42 ANÓNIMO, 1860c: 4.

43 ANÓNIMO, 1864a: 4.

44 ANÓNIMO, 1853d: 1624.

tores de Irmandades, Misericórdias e Ordens Terceiras. Neste caso, o Conde de Ferreira não necessitou de sobrecargas de tons escuros e melancólicos para provocar no espectador o respeito solene que os seus atos caritativos exigiam.

Não sabemos como foi recebido na época este agradável quadro. Por um lado, infringia alguns preceitos idolatrados por amadores e académicos. O tom do colorido da pele era o primeiro de todos. Joaquim Ferreira dos Santos aparece neste retrato de tez pálida, ligeiramente rosada. Se a compararmos com a das imagens do conde patentes na Misericórdia, Trindade, Carmo, Lapa e Asilo da Mendicidade, verificamos que ela é um pouco mais morena do que na tela de José Alberto Nunes. Se, de facto, o Conde de Ferreira foi mais trigueiro, tal circunstância bastou para crucificar a pintura e o seu autor.

Mas havia ainda outro aspecto a observar nos retratos: a suavidade e diluição dos contornos no fundo (processo que Roquemont utilizava magistralmente). Ora nesta figura do Conde de Ferreira era impossível explorar tal efeito. Na verdade, o rosto do benemérito aparece recortado à tesoura sobre o céu, deslize intolerável para a crítica da altura.

Por fim, o rosto do Conde não conquistava, visualmente, a primazia sobre os restantes elementos da composição. A beleza da jaqueta e dos seus finos bordados a ouro, os botões da mesma cor, a banda luminosa, o delicado tratamento das luvas, do chapéu e do espadim opulento, rivalizavam, entre outros pormenores, com a face do Benfeitor. A fisionomia não assumia o protagonismo que se esperava neste género de retratos, nem captava de imediato a atenção do espectador: outro disparate colossal, segundo os entendidos da época.

Mas esta imagem, ainda de acordo com os critérios da altura, também possuía virtudes e algumas de primeira ordem: semelhança, correção anatómica, impecável definição das texturas, harmonia de colorido, contorno firme e empaste vigoroso em determinadas zonas. Teriam estas qualidades sobrelevado os “defeitos” instituídos? A verdade é que as altas esferas do puro deleite estético não se encontravam contempladas na função reservada a este tipo de obras.

Em meados do século XIX, os Terceiros Franciscanos do Porto gozavam de enorme prestígio social⁴⁵, em virtude da inequívoca nobreza e utilidade dos serviços que prestavam. O burguês abastado, caritativo e devoto⁴⁶, não hesitava em legar por testamento a esta Instituição avultados donativos⁴⁷, a fim de que ela continuasse a ter meios para aliviar e amparar os indigentes, os *cegos e aleijados*⁴⁸.

Essas *almas largamente generosas*⁴⁹, assegurando verbas consideráveis, tornaram-se muito importantes para a Ordem que tentava subtrair ao esquecimento, a grandeza dos seus atos, o exemplo da sua filantropia⁵⁰.

Todos os anos, em Julho, no dia de Santa Isabel, padroeira dos Terceiros Franciscanos, a Ordem abria as suas portas à cidade⁵¹. Multidões dirigiam-se à rua da Ferraria⁵², visitando o Hospital, que ostentava sempre o *maior aceio*⁵³, a Igreja e o cemitério, adornado com *symbolos funerarios*⁵⁴. De manhã havia missa cantada, normalmente com música do célebre compositor portuense Francisco Eduardo⁵⁵ (que dedicara uma das suas obras à Ordem de S. Francisco⁵⁶). O sermão ficava a cargo de uma grande persona-

45 SOUSA, 2009: 21 e 243.

46 SILVA, 2006: 21.

47 CRUZ, 1999: 301.

48 MOURA, Antonio da Fonseca – Ata da Sessão de 12 de Março de 1890, da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Cidade do Porto, Livro MESA/63, fólio 60, frente, Arquivo da VOTSF do Porto.

49 Ata da Sessão de 22 de Julho de 1887.

50 MOURA, Antonio da Fonseca – Ata da Sessão de 2 de Outubro de 1889 da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Cidade do Porto, Livro MESA/63, fólio 43, verso e 44, frente, Arquivo da VOTSF do Porto.

51 ANÓNIMO, 1864b: 3.

52 ANÓNIMO, 1869: 2.

53 ANÓNIMO, 1867: 2.

54 ANÓNIMO, 1866: 2.

55 VASCONCELLOS, 1908: 275 – 276.

56 Tratava-se da missa de Santa Isabel composta por Francisco Eduardo e por ele dedicada à Ordem Terceira de S. Francisco (ANÓNIMO, 1856: 706). Cabia invariavelmente à “musica da capella do snr. Silvestre”, a execução dessa missa.

lidade eclesiástica como, por exemplo, o cónego Alves Mendes⁵⁷. A Igreja, ricamente decorada de cortinados de velludo e bastantes flores⁵⁸, cuidadosamente distribuídas à frente do altar da Santa⁵⁹, entretinha-se ouvindo a banda de caçadores⁹⁶⁰, que tocava sem parar.

No pátio, junto à *cerca do hospital*, encontrava o visitante, número considerável de retratos de benfeitores⁶¹. Eles constituíam a prova mais categórica da gratidão que a Ordem lhes consagrava. Esperava-se que a recordação dos seus rostos provocasse em todos a veneração que mereciam e o desejo de os imitar na caridade.

O retrato do Conde de Ferreira não fugiu a este tipo de objetivos. Surgiu pela primeira vez em público, a 24 de Janeiro de 1864, numa cerimónia de grande importância: a inauguração das escolas da Ordem Terceira de São Francisco⁶².

Na segunda metade do século XIX, o panorama da educação em Portugal era bastante sombrio. Com uma taxa de analfabetismo a rondar os 80%⁶³, o país dispunha só de 2.300 escolas oficiais, ou seja, de 1 escola para 1.100 habitantes. De 757.000 crianças entre os 7 e os 15 anos de idade, 600.000 não frequentavam qualquer estabelecimento de ensino e o Estado não conseguia resolver o problema⁶⁴.

Não obstante, acreditava-se que *a cada escola* que se abria, haveria de corresponder, mais cedo ou mais tarde, o encerramento de uma cadeia, *por inutil!*⁶⁵.

57 ANÓNIMO, 1868: 2.

58 ANÓNIMO, 1877a: 1.

59 ANÓNIMO, 1866: 2.

60 ANÓNIMO, 1877a: 1.

61 ANÓNIMO, 1877b: 2.

62 MATTOS, 1880: 25-27.

63 TORRALBA, 1993: 619.

64 GOMES, 1980: 52-53.

65 ANÓNIMO, 1879a: 1.

O desejo de fundar escolas para ambos os sexos, na Ordem de São Francisco remontava ao início da década de cinquenta. Entre 1852 e 1855, os Terceiros Franciscanos do Porto efetuaram importantes obras de ampliação do seu Hospital. Prolongaram-no através da Rua de D. Fernando e arrumaram nos seus quatro andares, espaçosas enfermarias com altas janelas de peitoril ⁶⁶. O Hospital beneficiou ainda de um pequeno jardim, com passeio alto, *em forma de miradouro*, onde os convalescentes se podiam “recriar” ⁶⁷. Porém, nem toda a construção foi ocupada pelo Hospital. Duas salas amplas permaneceram vazias, no intuito de ali serem alojadas duas escolas da Ordem. Em 1857, a palavra de ordem era criar uma escola de instrução primária para meninos familiares dos Irmãos ⁶⁸.

As obras efetuadas no Hospital, porém, tinham exaurido os cofres da Irmandade.

Oferecer boas condições de trabalho a alunos e professores, implicava a existência de meios pecuniários que ela deixara de possuir. Alguns anos depois, três “insignes” benfeitores comprometem-se a oferecer anualmente, cada um, 100\$000 réis à Ordem, a fim de proporcionar a abertura das escolas ⁶⁹. Um desses beneméritos era o conde de Ferreira ⁷⁰.

Na cerimónia de inauguração daqueles estabelecimentos de ensino, efetuada com grande pompa, discursaram António Domingos de Oliveira Gama, secretário da Ordem e Tomás António das Neves, mesário da mesma associação. Entre os convidados, destacava-se a presença de Joaquim Ferreira dos Santos, o conde de Ferreira. As honras devidas a tão ilustre personalidade não tardaram a incorporar o discurso de Oliveira Gama, que ao referir-se aos atos de benemerência praticados pelo conde, convidava a assistência a deslocar-se aos andares

66 MATTOS, 1880: 23.

67 REIS, 1999: 192.

68 SILVEIRA, 2001: 65.

69 ANÓNIMO, 1864c: 3.

70 O Comendador, e na altura, Ministro da Ordem, Manuel Francisco Duarte Cidade e D. Rita de Cássia Gomes Guimarães foram os restantes benfeitores da escola (LEAL, 1876: 481).

superiores para visitar as enfermarias, dormitórios de entrevados e quartos de domésticos, perguntando a todos eles: *quem te deu a cama em que descanças, a roupa com que te cobres, e as almofadas em que te recostas*⁷¹.

Virado para os professores, Gama exigia: *ensinai os meninos a pedir a Deus pela conservação da vida dos insignes bemfeitores d'esta venerável ordem, e particularmente d'estas escolas. E para que vos não esqueça; ahi tendes os seus retratos*. Tomás António das Neves, repetiu o pedido aos alunos: *empenhai-vos o mais que puderdes por fazer nas letras o maior progresso que caiba em vossas forças, para assim agradardes a vossos bemfeitores; e em vossas orações quotidianas não vos esqueçaes de pedir por elles a Deus para que vol-os conserve largos annos, e para que n'este e no outro mundo se digne dar-lhes as felicidades, de que por taes actos se tornam merecedores*.

Joaquim Ferreira dos Santos falou então. Num rápido improviso, declarou apreciar as provas de estima e consideração que sempre recebera daquela Ordem, prometendo que *nunca se esqueceria d'ella*⁷².

José Alberto Nunes também elaborara o seu pequeno discurso. Não com palavras, mas através dos símbolos que rodeavam a imagem do conde, funcionando como seus atributos. A coluna evocava a solidez, a força sustentadora; a montanha significava ascensão espiritual; a espada simbolizava a justiça; as luvas brancas remetiam para a pureza e dignidade; a mesa representava uma comunidade de eleitos, (neste caso, a própria Ordem Terceira, ou mesmo a Mesa da Ordem, como organismo representativo da instituição) e o chapéu sobre a mesa, os pensamentos do conde, neste caso dirigidos para a proteção que concedia à Ordem⁷³.

71 ANÓNIMO, 1864c: 3.

72 ANÓNIMO, 1864c: 3.

73 O recurso a esta iconografia é comum em pinturas de benfeitores. No caso das benfeitoras, o chapéu era normalmente substituído por flores (dispostas ou não em vaso). Mas tanto o chapéu como as flores podiam ser substituídos pela simples colocação da mão do benfeitor ou benfeitora sobre a mesa – remetendo para a ideia de proteção dispensada à Ordem, Irmandade ou Misericórdia.

O artista declarava assim que Joaquim Ferreira dos Santos, homem muito dedicado à Ordem, se convertera num dos seus mais fortes esteios. Usufruíam os Terceiros Franciscanos de um benfeitor puro e digno que iluminado pela chama do espírito e clarividência da justiça, a ajudaria sempre.

Creemos que o retrato do Conde de Ferreira permaneceu na sala destinada ao ensino das meninas até 1879. Nesse ano, as aulas foram transferidas para uma nova casa, construída de raiz para o efeito na rua D. Fernando, contígua ao Palácio da Bolsa⁷⁴, apesar de não estar ainda concluída⁷⁵. Na aula das meninas, a tela pintada por José Alberto Nunes foi substituída por um busto em mármore do conde⁷⁶, da autoria de Emídio Amatucci⁷⁷.

Na sala do Conselho da nova escola, arrumaram-se as efigies dos benfeitores da Ordem, ou seja, terá sido deslocada para ali a imagem do Conde de Ferreira, executada por Nunes⁷⁸. As escolas da Ordem de São Francisco funcionaram durante mais de cem anos. A dada altura, porém, os quadros dos benfeitores foram removidos para o edifício que albergava o cartório e a sala de sessões, forrando as paredes que ladeavam as escadas que ligavam o rés-do-chão ao primeiro andar. Hoje o retrato do Conde de Ferreira encontra-se no Museu da Ordem, onde, anualmente, é apreciado por incontável número de turistas.

Conforme prometera, o conde de Ferreira não se esqueceu dos Terceiros Franciscanos. A 15 de Março de 1866, pouco antes de falecer, legou-lhes, em testamento, a fabulosa quantia de 10 contos de réis⁷⁹.

74 ANÓNIMO, 1879b:2.

75 O edifício apenas ficou concluído em 1880, mas em 20 de Março de 1878 a Mesa referia que se encontrava já construída a quinta parte da obra ajustada, pelo que os empreiteiros podiam levantar o depósito (MESA de 20 de Março de 1878, fólios 13 verso a 14, verso).

76 ANÓNIMO, 1879c:1.

77 QUEIROZ, 2007: 227.

78 ANÓNIMO, 1879d:1.

79 SAMAGAIO, 2008: 12-13.

Fontes e bibliografia

ALVES, Jorge Fernandes – “O progresso material, Da Regeneração aos sinais de crise”, in *História do Porto*, Volume 11, QuidNovi, Lisboa, 2010, ISBN 978-989-554-638-1, p. 59.

ANÓNIMO, 1846 – “Edital”. *Periodico dos Pobres no Porto*. Porto, n.º 185, p. 741.

ANÓNIMO, 1848 – “Academia das Bellas Artes”. *Periodico dos Pobres no Porto*. Porto, n.º 246, p. 1041.

ANÓNIMO, 1851 – “Sessão solemne triennial da academia de bellas-artes do Porto”. *O Portugal*. Porto, n.º 98, p. 4.

ANÓNIMO, 1852a – “Sem título”. *O Braz Tisana*. Porto, n.º 257, p. 1.

ANÓNIMO, 1852b – “Porto, 22 de Maio”. *Periodico dos Pobres no Porto*. Porto, n.º 120, p. 520.

ANÓNIMO, 1852c – “Offerecimento”. *O Nacional*. Porto, n.º 117, p. 3.

ANÓNIMO, 1852d – “Offerta artistica”. *Periodico dos Pobres no Porto*. Porto, n.º 213, p. 911.

ANÓNIMO, 1852e – “Offerta artistica”. *O Ecco Popular*. Porto, n.º 211, p. 3.

ANÓNIMO, 1853a – “Marcellin & Julien”. *O Braz Tisana*. Porto, n.º 147, p. 4.

ANÓNIMO, 1853b – “Digressão artística”. *Periodico dos Pobres no Porto*. Porto, n.º 211, p. 1624.

ANÓNIMO, 1853c – “Retratistas”. *O Braz Tisana*. Porto, n.º 227, Porto, p. 4.

ANÓNIMO, 1856 – “Festividade”. *Periodico dos Pobres no Porto*. Porto, N.º 159, p. 706.

ANÓNIMO, 1860a – “Photographia em oleado, papel e vidro”. *O Nacional*. Porto, N.º 331, p. 4.

ANÓNIMO, 1860b – “Photographia de Nunes & Pinto”. *O Nacional*. Porto, N.º 331, p. 4.

ANÓNIMO, 1860c – “Boletim da estada de S. M. e AA. n’ esta cidade”. *O Commercio do Porto*. Porto, N.º 272, p. 2.

ANÓNIMO, 1861 – “Exposição”. *O Braz Tisana*. Porto, N.º 121, Porto, p. 3.

ANÓNIMO, 1863 – “Retratos da familia real”. *O Braz Tisana*. Porto, N.º 186, p. 2.

ANÓNIMO, 1864a – “Escolas da Ordem Terceira de S. Francisco”. *O Commercio do Porto*. Porto, N.º 19, p. 3.

ANÓNIMO, 1864b – “Photographia artistica inglesa”. *O Jornal do Porto*. Porto, N.º 20, p. 4.

ANÓNIMO, 1864c – “Exposição de hospital”. *O Jornal do Porto*. Porto, N.º 153, p. 3.

ANÓNIMO, 1866 – “Hospital de S. Francisco”. *O Jornal do Porto*. Porto, N.º 153, p. 2.

ANÓNIMO, 1867 – “Hospital de S. Francisco”. *Jornal do Porto*. Porto, N.º 152, p. 2.

ANÓNIMO, 1868 – “Hospital de S. Francisco”. *Jornal do Porto*. Porto, N.º 151, p. 2.

ANÓNIMO, 1869 – “Hospital de S. Francisco”. *Jornal do Porto*. Porto, N.º 149, p. 2.

ANÓNIMO, 1870 – “Hospital de São Francisco”. *Jornal do Porto*. Porto, N.º 155, p. 2.

ANÓNIMO, 1872 – “O Retratasta José Alberto Nunes”. *O Primeiro de Janeiro*. Porto, N.º 224, p. 3.

ANÓNIMO, 1875 – “Obitos”. *Jornal do Porto*. Porto, N.º 173, p. 2.

ANÓNIMO, 1877a – “Hospital de S. Francisco”. *Jornal da Manhã*. Porto, N.º 1470, p. 1.

ANÓNIMO, 1877b – “Ordem Terceira de S. Francisco”. *O Commercio do Porto*. Porto, N.º 210, p. 2.

ANÓNIMO, 1879a – “Hospital de S. Francisco”. *O Commercio do Porto*. Porto, N.º 161, p. 1.

ANÓNIMO, 1879b – “Inauguração d’aulas”. *O Primeiro de Janeiro*. Porto, N.º 155, p. 1.

ANÓNIMO, 1879c – “Hospital de S. Francisco”. *O Primeiro de Janeiro*. Porto, N.º 155, p. 1.

ANÓNIMO, 1879d – “Ordem terceira de S. Francisco”. *Jornal da Manhã*. Porto, N.º 2067, p. 2.

ANÓNIMO, 1890 – “Fallecimentos”. *Jornal do Porto*. Porto, N.º 49, p. 2.

ANÓNIMO, 1956 – “Efemérides Portuenses”. *O Tripeiro*. Porto, N.º 4, V Série, Ano XII, p. 99.

BRAGA, Joaquim Rodrigues – Ofício dirigido ao Vice Reitor e Vice Presidente do Conselho Superior de Instrução Pública, in “Livro 125” (Copiador dos Offícios para o Governo), 16 de Outubro de 1849, fólios 110, verso e 111, frente e verso, Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

C., 1858 – “Sem título”. *A Tesoura de Guimarães*. Guimarães, N.º 144, p. 2-3.

CARNEIRO, Manuel José – Termo de matricula, Porto, 7 de Outubro de 1845, in “Processo do aluno José Alberto Nunes”, Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Catálogo de Pinturas, Desenhos, Esculpturas, Architecturas, Flores, e outros objectos d’arte, feitas pelos Professores e Discipulos da Academia Portuense das Bellas Artes; bem como por varias outras pessoas, Porto, Typographia de Gandra & Filhos, 1851, pp. 8 e 9.

Catalogo das Obras Apresentadas na 9.ª Exposição Triennial e Discurso pronunciado pelo Ill.mo e Ex.mo Snr. Conde de Samodães, vice-inspector da Academia Portuense das Bellas-Artes na respectiva sessão publica e distribuição de premios da mesma Academia, no dia 31 do mez d’Outubro de 1866, Porto, Typographia de Manoel José Pereira, 1866, pp. 23,24.

COUTINHO, B. Xavier, 1972 – *História Documental da Ordem da Trindade*, Volume II, Alguns aspectos característicos da sua vida no século XIX. Porto: Ordem da Trindade, p. 731-734.

CRUZ, Maria Antonieta, 1999 – *Os Burgueses do Porto na Segunda Metade do Século XIX*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, p. 301.

GOMES, Joaquim Ferreira, 1980 – *Estudos para a História da Educação no Século XIX*. Coimbra: Livraria Almedina, p. 52-53.

LEAL, Augusto Soares d’Azevedo Barbosa de Pinho, 1876 – *Portugal Antigo e Moderno, Diccionario Geographico, Estatistico, Chorographico, Heraldico, Historico, Biographico e Etymologico de Todas as Cidades, Villas e Freguezias de Portugal e de grande numero de aldeias, Volume Setimo*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia, p. 424-481.

LEMOS, Maria da Assunção Oliveira Costa, 2005 – *Marques de Oliveira (1853-1927) e a Cultura Artística do seu Tempo*, Dissertação de doutoramento em Ciências das Artes, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Volume I. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, p. 44.

LISBOA, Maria Helena, 2007 – *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*. Lisboa: Edições Colibri, IHA/Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, p. 217.

MATTOS, R. Pinto de, 1880 – *Memoria Historica e Descriptiva da Ordem Terceira de S. Francisco no Porto, com as vidas dos Santos cujas imagens costumam ser conduzidas na sua Procissão de Cinza*. Porto: Typographia Occidental, p. 23-27.

MIRANDA, Henrique Carlos de, 1890 – *Relatorio dos Actos da Mesa da Santa Casa da Misericordia do Porto na sua gerencia do 1.º de Julho de 1889 até 30 de Junho de 1890*. Porto: Typographia de Antonio José da Silva Teixeira, p. 132-133.

MORAES, Maria Adelaide Pereira de; COSTA, José Couceiro da, 2004 – *Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos, História de uma Real Irmandade*. Guimarães: Real Irmandade de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos, p. 68-69.

MOURA, Antonio da Fonseca – *Ata da Sessão de 12 de Março de 1890, da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Cidade do Porto*, Livro MESA/63, fólio 60, frente, Arquivo da VOTSF do Porto.

MOURA, Antonio da Fonseca – *Ata da Sessão de 2 de Outubro de 1889 da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Cidade do Porto*, Livro MESA/63, fólio 43, verso e 44, frente, Arquivo da VOTSF do Porto.

NEVES, Thomaz Antonio das – *Ata da Sessão de 22 de Julho de 1887 da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Cidade do Porto*, Livro MESA/63, fólio 13, frente, Arquivo da VOTSF da Cidade do Porto.

NUNES, José Alberto – *Pedido de matricula*, 14 de Outubro de 1851, in Processo do aluno José Alberto Nunes, Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme, 1911 – *Portugal, Diccionario Historico, Chorographico, Biographico, Bibliographico, Heraldico, Numismatico e Artistico, Vol. V – N-P*. Lisboa: João Romano Torres & C.^a – Editores, p. 148 e 930.

QUEIROZ, J. Francisco Ferreira, 2007 – “Os Amatucci – três gerações de uma família de artistas”, in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa, Actas, VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 227.

REIS, Henrique Duarte e Sousa, 1999 – *Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da Cidade do Porto*, IV Volume, Manuscritos Inéditos da Biblioteca Pública Municipal do Porto, II Série, 6. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, p. 192.

SAMAGAIÓ, Estêvão Zulmiro Braga, 2008 – *Joaquim Ferreira dos Santos, Conde de Ferreira*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, p. 12-13.

SERÉN, Maria do Carmo; PEREIRA, Gaspar Martins, 1995 – “O Porto Oitocentista”, in RAMOS, Luís A. de Oliveira (Direção) *História do Porto*. Porto: Porto Editora, p. 495.

SILVA, Germano, 2006 – *Porto, Caminhos e Memórias*. Porto: Casa das Letras, p. 21.

SILVEIRA, Boaventura, 2001 – *A Ordem Terceira da Trindade e a sociedade portuense, Séculos XVIII, XIX e XX*. Porto: Ordem da Trindade do Porto, p. 65.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, 2009 – *Arte e Sociabilidade no Porto Romântico*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, p. 21 e 243.

TORGAL, Luís Reis, 1993 – “A instrução pública – o sentido e a força de um conceito liberal”, in MATTOSO, José (Direção) – *História de Portugal, Quinto Volume, O Liberalismo (1807-1890)*. Círculo de Leitores, p. 619.

VASCONCELLOS, Joaquim de, 1908 – “Francisco Eduardo”. *O Tripeiro*. Porto, N.º 18, p. 275 – 276.

VIEIRA, J. I. d’Abreu, 1858 – “Guimaraes 6 de Fevereiro”. *A Tesoura de Guimarães*. Guimarães, N. 143, p. 1.

X, 1866 – “Bellas-Artes, Reflexões sobre a exposição triennial da Academia Portuense das Bellas-Artes”. *O Commercio do Porto*. Porto, N.º 299, p. 2.

O Convento de Santo António de Ferreirim: da Fundação às Obras do Século XVIII

Carla Sofia Ferreira Queirós

Localizado a poucos quilómetros de Lamego, a sede do Bispado, o Convento franciscano de Santo António de Ferreirim situa-se num vale isolado, circundado por campos, como é apanágio destes espaços de clausura.

Embora passe despercebido aos olhos dos caminhantes de hoje, tempos houve em que a sua importância e centralidade atraíram a este espaço inúmeros artistas, com a incumbência dos seus projetos artísticos, responsáveis por erguer e transformar este espaço conventual.

Relativamente à sua fundação, a primeira notícia de que temos conhecimento é-nos dada por Frei Fernando da Soledade na sua *Historia Serafica Chronologica da Ordem de S. Francisco na Provincia de Portugal*, datada de 1709.

Corria o ano de 1525, altura em que este franciscano, cronista da Ordem, nos dá conta da edificação do Convento e da sua precisa localização, numa descrição detalhada da paisagem envolvente¹.

Frei da Soledade avança na narrativa, informando-nos que dentro do espírito de clausura deste convento, esta se encontrava renovada e enriquecida com perfeitas capelas “onde a devoção encontra o desafogo e o espirito alento”².

O nome Ferreirim, segundo o mesmo monge, advém-lhe do facto, deste espaço contemplar uma quinta com o mesmo nome, onde os Condes

1 SOLEDADE, 1709: 263. A respeito da localização, descrição e paisagem envolvente *vide* AZEVEDO, 1877: 305.

2 SOLEDADE, 1709: 263.

de Marialva³ tinham o seu solar com pedra de armas, cuja nobreza ainda permanecia, na altura, numa Torre que ergueram os seus antepassados para perpetuarem os seus feitos, sobretudo, na expulsão dos Mouros.

Frei Fernando da Soledade continua a descrição, perdendo-se agora na história pormenorizada dos seus fundadores, D. Francisco Coutinho, Conde de Marialva e Dona Brites de Menezes, sua mulher, patronos e encomendadores deste Convento que o mandaram erguer, precisamente, no sítio onde começaram as glórias desta família. Para além disto, dá-nos conta que a devoção que os patronos tinham a Santo António fez com que eles acordassem que o mesmo santo fosse o seu padroeiro e titular. Este ato é declarado em testamento da Condessa de Marialva, onde se atesta que o mesmo foi erguido em *“remuneração, e oferta de quantas Igrejas, e heranças do Património do Crucificado temos possuídas”*⁴. Depois de terem proposto o seu levantamento fizeram o convite ao Padre Frei Nuno de Alverca, Guardião do Convento de São Francisco de Santarém e, mais tarde, Ministro Provincial da Província de Portugal.

A partir deste momento, foi doado aos franciscanos de Ferreirim o sítio do Convento na presença de Frei Nuno, no dia **28 de janeiro de 1525**⁵, por escritura lavrada em Torre do Bispo, termo da vila de Tarouca, nos Paços dos Condes de Marialva, com a condição de não se desfazer a torre para perpetuarem a memória dos seus antepassados. Feita a descrição da torre, que subsiste ainda hoje, a mesma escritura revela-nos que a área doada para os edifícios e cerca do convento era grande.

Mais tarde, em **8 de outubro de 1527**⁶, foi realizada uma nova escritura de doação celebrada entre o Conde de Marialva, morador nos Paços de Azinhaga,

3 CORREIA, 1923: 82; DIAS, 1948: 99-101; COSTA, 1984: 573-581 (vol. IV).

4 SOLEDADE, 1709: 264.

5 SOLEDADE, 1709: 264.

6 SOLEDADE, 1709: 264-265.

distrito da vila de Santarém, e o Padre Frei Manuel, Vigário do Convento, onde se menciona que a cerca ficaria diminuída por umas casas e herdades que ficavam na ladeira do monte, onde existia a cerca de cima. Por esta razão e por meio desta escritura se fazia também a doação deste terreno.

Em 1527, o mesmo cronista refere que já assistiam, nesta data, no Convento de Ferreirim, religiosos e um prelado, com o título de Vigário, que estavam desejosos de ver acabado o seu edifício.

Entretanto, falecido o Conde de Marialva, D. Francisco Coutinho, no ano de 1532, as obras continuaram a cargo da Condessa Dona Brites, a qual mandou edificar os dormitórios e muitas oficinas, dotando-as de tudo o que era necessário, sobretudo, a Igreja e a sacristia do Convento “*que enriqueceu de ornamentos preciosos [...] & [...] pessos de prata para o culto Divino*”⁷. Na mesma escritura, Dona Brites ordena aos prelados do Convento que ficariam proibidos de emprestar para outros templos estas alfaias litúrgicas, acrescentando que caso o fizessem fossem vendidas e aplicado o dinheiro para as obras de construção deste espaço.

Frei Fernando avança na sua descrição, dizendo que o Convento ficou “*perfeitíssimo no material, e muito acomodado à vida religiosa*”⁸ e que a Condessa deixou ainda inúmeras esmolas para ajudar a sustentar dezoito frades. Com estas esmolas, ter-se-ia reedificado quase toda a Igreja depois do ano de 1702 e, atualmente, decorrendo o ano de 1709, a capela-mor é uma “*das boas pessos*” que tem a Província, no que toca ao culto e perfeição.

O mesmo frade descreve a capela-mor como sendo espaçosa e ricamente ornada com quadros que representam os Mistérios da Vida, Morte e Ressurreição de Cristo e Assunção de Nossa Senhora “*com tão elegante primor, que assombrão aos engenhos mais insignes na arte pictórica*”⁹.

7 SOLEDADE, 1709: 265.

8 SOLEDADE, 1709: 265.

9 SOLEDADE, 1709: 265.

Acrescenta, ainda, relativamente ao claustro, que semelhantes quadros adornavam os quatro cantos com o mesmo rigor da arte e executados pelo mesmo “*Artifice*”.

Frei Fernando insiste na descrição da capela-mor, relatando que da parte direita se encontra “*o sumptuoso sepulcro*” dos fundadores, dourado e coberto com cortinas de seda carmesim, dentro de um arco de pedra, cujo remate é de “*boa architectura*”, terminando no teto da mesma capela. A encimar o arco estava um escudo com as armas dos Coutinhos, “*cinco estrelas postas em aspa, & sobre o elmo do timbre, um leão com azas, o qual tem na boca uma fxa*”, onde se vislumbrava uma inscrição.

A mesma frase estaria pintada na estante grande do coro, quando este existia na capela-mor.

No início do século XVIII, sobre o sepulcro encontrava-se um epitáfio que, segundo Frei Fernando atesta o facto de tanto o epitáfio como o sepulcro ter sido mandado fazer por Dona Brites, em vida, e que por esse motivo a inscrição não faz alusão à data da sua morte que ocorreu, apenas, no dia 20 de maio de 1538.

No que concerne às obras do século XVI, data de construção deste convento, a única referência documental que possuímos é-nos dada pelo Professor Vergílio Correia na sua obra *Pintores portugueses dos séculos XV e XVI*, onde trouxe à luz da história da arte, a fantástica contribuição dos Mestres de Ferreirim, até então desconhecidos.

Assim, a primeira obra documentada da centúria de quinhentos é o contrato feito com Cristóvão de Figueiredo, pintor do Cardeal-Infante D. Afonso, para três retábulos, em **27 de novembro de 1533**¹⁰. Vergílio Correia dá-nos conta, igualmente, de uma procuração passada por Cristóvão de Figueiredo a Garcia Fernandes e Gregório Lopes, um ano mais tarde, em **22 de abril de 1534**¹¹,

10 CORREIA, 1928: 28-31. No decorrer da escritura é mencionado o nome do seu parceiro de obra, Garcia Fernandes.

11 CORREIA, 1928: 33. Gregório Lopes assina como testemunha da procuração passada a Garcia Fernandes juntamente com Cristóvão de Utreque. A mesma procuração, mais à frente, inclui uma outra procuração, desta feita a Gregório Lopes, da qual foi testemunha, também, Cristóvão de Utreque; CORREIA, 1928: 58 e 95.

que na altura andavam a pintar os retábulos do mesmo convento. Talvez a empreitada fosse de tal envergadura que Cristóvão de Figueiredo tivesse recorrido aos seus parceiros, bem como a Cristóvão de Utreque¹². Sabe-se, também, que as oito pinturas sobreviventes e existentes no Convento de Santo António de Ferreirim teriam saído das mãos dos três primeiros. Nada se sabe do contributo de Cristóvão de Utreque.

Quanto ao local original destas pinturas muito se tem adiantado: por um lado, que as oito pinturas teriam pertencido aos três retábulos; e, por outro lado, que as tábuas existentes teriam sido elaboradas para os dois retábulos colaterais da igreja do século XVI, com dois ciclos temáticos distintos, um Mariano e outro Cristológico, e que as pinturas do retábulo-mor, desta época, teriam desaparecido, alusivas estas à Ordem de São Francisco, segundo proposta feita por Fernando António Baptista Pereira¹³.

Porém, a análise estrutural, morfológica e decorativa do retábulo-mor da autoria do mestre entalhador João Correia Monteiro, datado de 1744, suscita-nos dúvidas quanto às ilhargas laterais do mesmo, totalmente distintas da gigantesca máquina retabular do período joanino.

Estas ilhargas são, sem sombra de dúvida, pertencentes a uma época anterior, maneirista, como demonstra a sua estrutura e elementos decorativos, onde se salientam os relevos da predela alusivos à ordem franciscana.

No entanto, atendendo ao atual retábulo desta igreja conventual, parece-nos que João Correia Monteiro, quando o executou, reaproveitou estas duas ilhargas, dando-lhes a atual configuração, como se de um todo se tratasse.

12 CORREIA, 1928: 83. Relativamente à participação de cada um destes artistas nas referidas tábuas *vide* SERRÃO, 2006: 70-72.

13 PEREIRA, 2001: 441 (vol. I). O autor apresenta uma hipotética disposição da iconografia deste retábulo “*que, a fazer fé na lacónica referência contratual pedindo determinados temas franciscanos, talvez tenha sido um grande tríptico, com os Mártires de Marrocos ao centro, a Estigmatização de São Francisco, à esquerda, e a Pregação de Santo António aos Peixes, à direita*”; SOALHEIRO, 2006: 154-157. Este autor levanta a hipótese de terem desaparecido, também, alguns painéis dos ciclos Cristológico e Mariano “*dada a falta de coerência narrativa que os existentes exibem*”.



FIGURA 1, 2 e 3

Retábulo-mor da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim, Lamego.

Fonte: Arquivo do autor.



FIGURA 4 e 5

Retábulo-mor da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim,
Lamego. Predelas das ilhargas.

Fonte: Arquivo do autor.

Colocam-se-nos algumas dúvidas. A primeira no que toca ao retábulo-mor: teria existido para além do retábulo-mor da autoria dos Mestres de Ferreirim, elaborado dentro do espírito renascentista e, entretanto, desaparecido, um outro de cariz maneirista, atestado pelas ilhargas laterais do actual retábulo, muito mutiladas, sobretudo, a do lado do Evangelho, que à semelhança da do lado da Epístola teria no painel central uma moldura relevada ou uma pintura?

Se atentarmos, igualmente, aos remates de ambas as ilhargas apercebemo-nos que se trata de um único remate, infelizmente, cortado ao meio.

Uma outra dúvida assola-nos: por outro lado, teriam estas ilhargas laterais maneiristas, e a restante composição de que fariam parte, albergado as desaparecidas pinturas dos Mestres de Ferreirim do primitivo retábulo-mor?

Surge-nos uma terceira dúvida: teria havido um retábulo de transição da época maneirista para a época nacional, uma vez que a decoração exibida, tanto nas mesas de altar destas ilhargas, como nas molduras laterais ostentam acantos e enrolamentos da mesma folhagem?

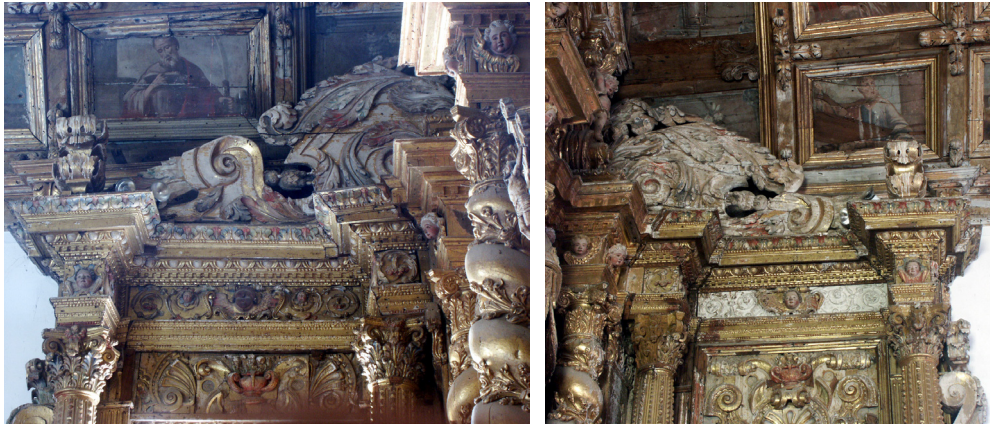


FIGURA 6 e 7

Retábulo-mor da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim,
Lamego. Remates das ilhargas.

Fonte: Arquivo do autor.



FIGURA 8 e 9

Retábulo-mor da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim, Lamego. Mesa de altar e moldura lateral da ilharga do lado da Epístola.

Fonte: Arquivo do autor.

Por último, teriam de facto estas oito pinturas, feito parte dos retábulos colaterais, dada a sua dimensão? Tão grandes? Ou somente do retábulo-mor primitivo? Ou dos três? É que a descrição feita por Frei Fernando da Soledade refere, como já foi dito anteriormente, que a capela-mor era espaçosa e ricamente ornada com quadros que representam os Mistérios da Vida, Morte e Ressurreição de Cristo e Assunção de Nossa Senhora não referindo a presença dos restantes quatro, três ou dois quadros, neste caso, o Pranto sobre Cristo Morto, apesar de podermos admitir que se tratou de um lapso descritivo de Frei Fernando, incluindo esta tábuca na morte de Cristo, e dos restantes três referentes à Anunciação, Natividade e Dormição da Virgem. Ou simplesmente dois, admitindo, uma vez mais, a hipótese de Frei Fernando ter incluído a Natividade nos Mistérios da Vida de Cristo.

É que não podemos esquecer que Frei Fernando acrescenta, ainda, no que toca ao claustro, que semelhantes quadros adornavam os quatro cantos do mesmo.

A juntar às muitas hipóteses e teorias levantadas pelos diversos historiadores e autores de numerosas obras¹⁴, poderá levantar-se uma outra, baseada no facto de somente quatro destas telas pertencerem ao retábulo-mor primitivo e as outras quatro aos quatro cantos do claustro.

O que nos suscita mais dúvidas: a parceria inicial era de três retábulos “*ho Retavollo do altar mor de Santo Amtonio e sam fr.co e marires de maroquos E os dous Retavolos do cruzeiro hu da estória de Jhus e outro da emvocacã e das estoreas de nossa S.ra*”¹⁵. Frei Fernando, em 1709, fala-nos da capela-mor e de algumas destas pinturas existentes na mesma. Nada é mencionado relativamente à existência de retábulos no corpo da Igreja.

E no claustro? Teriam existido retábulos, um em cada canto, tendo cada um deles uma pintura, como afirma? Sobram dois.

Teria sido feita mais alguma escritura de obrigação de obra para os outros dois retábulos do claustro? Isto é, se alguma vez existiram?

As dúvidas permanecem, se é que me é permitido lançar mais alguma.

Não obstante, no que concerne aos séculos XVI e XVII, nada mais sabemos relativamente às obras efetuadas neste espaço conventual.

Somente no último quartel de seiscentos nos aparece uma nova referência a este convento. Trata-se de uma escritura datada de **22 de março 1683**¹⁶ referente à obra de um lampadário de prata executado pelo ourives da prata lamecense, António de Oliveira Andrade.

14 PEREIRA, 2001: 463-464 (vol. I) e 129-130 (vol. II). Na sua dissertação de doutoramento, este historiador de arte propõe uma organização das oito tábuas, eventualmente, pertencentes aos retábulos colaterais; CASIMIRO, 2006-2007: 98. Este autor refere que dos retábulos iniciais destinados à Igreja de Ferreirim “*apenas subsistem dois compostos por quatro tábuas cada, inicialmente destinadas aos altares colaterais, e que se encontram distribuidas por duas séries*”.

15 CORREIA, 1928: 29.

16 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 88/8, fls. 64-65; ALVES, 2001: 94 (vol. I).

O mesmo panorama não acontece para o século XVIII¹⁷, seguramente o mais significativo e empreendedor, em termos de construção, reconstrução e embelezamento do Convento de Santo António de Ferreirim, se exceptuarmos as empreitadas levadas a cabo, no segundo quartel do século XVI, por Dona Brites de Meneses, após a morte do marido, ainda em 1532, um ano antes da entrada de Cristóvão de Figueiredo no panorama artístico do Convento.

Resta-nos, pois, aqui abordar estes obreiros que, tantas vezes, são mencionados por alguns autores, de forma pouco cuidada, assim como lhes são atribuídas, erradamente, algumas obras documentadas, por imprecisão dos leitores da altura e também por desconhecimento dos atos notariais originais.

Uma vez mais, se nos detivermos na descrição feita por Frei Fernando da Soledade, em 1709, o Convento era perfeito tanto ao nível dos materiais como das acomodações, referindo que as esmolas que a Condessa tinha deixado para sustentação dos frades, dezoito na altura, serviram, igualmente, para reedificar quase toda a Igreja depois do ano de 1702, embora a capela-mor estivesse perfeitíssima.

Da documentação compulsada para o século XVIII, atestámos um número razoável de contratos de obras de pedraria, reboco, estuque, caiação, carpintaria, talha e pintura, entre outras, num total de sessenta escrituras.

Verificámos que no espaço de noventa e cinco anos, mais concretamente entre 1702 e 1797, um grande número de artistas e artífices se deslocaram a este Convento para realizar as suas empreitadas.

Precisamente no ano de 1702 são realizadas as obras de pedraria e carpintaria da chaminé da cozinha e da cozinha para diante¹⁸, assim como o conserto dos dormitórios velhos e do claustro do Convento¹⁹.

17 COSTA, 1992: 697-706 (vol. VI).

18 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 86/6, fls. 14v-15v; n.º 86/6, fls. 9-10v; e n.º 86/6, fls. 10v-12; CORREIA, 1923: 92-96.

19 QUEIRÓS, 2006: 153-155 (vol. II).

Em 1703, é celebrada uma nova escritura de obrigação da obra de pedraria do dormitório e cozinha, uma vez que tinha sido considerada imperfeita a obra anterior²⁰.

Em 1710 é realizada a obra de pedraria do frontispício, portaria e acrescentos da Igreja²¹ e, um ano mais tarde, obras de carpintaria, forro, pertenças do coro e casas do frontispício e da torre²².

No mesmo ano de 1711 é arrematada a obra dos cadeirais do coro da igreja²³ e, novamente, em 1713, é celebrada uma nova escritura de obra de acrescento da igreja e outras obras, que acabou por não ter efeito²⁴.

Em 1714 seguem-se obras de pedraria e carpintaria que abarcam o levantamento das paredes da Igreja do arco cruzeiro para baixo e ladrilho da casa do capítulo velho²⁵ e forro do corpo da Igreja, assim como o forro da escada nova e acrescentos das alcovas da casa da hospedaria, estante e outras obras da casa nova para o padre guardião do Convento²⁶.

Três anos mais tarde, em 1717 são executadas obras de pedraria do cruzeiro e frontaria do adro do Convento²⁷, assim como as grades, oratório, peanha, estante do coro e o órgão da Igreja²⁸, bem como a casa do órgão²⁹.

Na década de 20 do século XVIII é arrematada a obra de pedraria da Capela do Convento³⁰.

20 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 86/6, fls. 17-18; CORREIA, 1923: 100-101.

21 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 86/6, fls. 88v-90v.

22 QUEIRÓS, 2006: 155-156 (vol. II).

23 QUEIRÓS, 2006: 156-157 (vol. II).

24 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 86/6, fls. 121v.

25 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 86/6, fls. 146v-147v; CORREIA, 1923: 107-108.

26 QUEIRÓS, 2006: 157-158 (vol. II).

27 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 86/6, fls. 161v-163; CORREIA, 1923: 108-109.

28 QUEIRÓS, 2006: 158-159 (vol. II).

29 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 98/5, fls. 22-23v; CORREIA, 1923: 112-113.

30 QUEIRÓS, 2006: 160 (vol. II).

No segundo quartel de setecentos, verificámos que as obras no interior da Igreja continuaram. Em 1740, a carpintaria da Capela do Convento³¹, em 1744, a execução do retábulo-mor³², em 1746, a obra de pedraria da enfermaria³³ e, em 1747, as grades da igreja, forro, tetos do claustro³⁴, carpintaria da aula da Casa da Torre e Convento³⁵, assim como o douramento e pintura do retábulo-mor e teto da capela-mor³⁶.

A partir de 1770 até ao final da centúria de setecentos, intensificam-se as obras de pedraria, carpintaria, pintura, douramento, reboco, talha, sinos, conserto do órgão, vidraças, relógio e alfaias litúrgicas, tanto no espaço conventual e suas dependências como na igreja e sacristia, devidamente atestadas pela extensa lista de obras anexa.

De realçar que grande parte dos artistas e artífices, responsáveis por estas obras, eram mestres na sua arte, o que testemunha a importância não só dos ofícios, mas também das encomendas feitas pelo Convento de Santo António de Ferreirim e do grau de exigência que os monges colocavam na execução das mesmas (QUADRO 1).

31 QUEIRÓS, 2006: 160-161 (vol. II).

32 QUEIRÓS, 2006: 161-162 (vol. II).

33 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 104/11, fls. 28v-30; ALVES, 2001: 217-220. Embora Alexandre Alves faça referência a este António Mendes como se tratasse de António Mendes Coutinho, pensámos não se tratar do mesmo, já que assina somente António Mendes.

34 QUEIRÓS, 2006: 162 (vol. II).

35 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 104/11, fls. 34v-36v.

36 QUEIRÓS, 2006: 163 (vol. II).

QUADRO 1

Distribuição dos artistas por ofício e função no Convento de Santo António de Ferreirim.

OFÍCIO	FUNÇÃO	NÚMERO
CAIADORES	mestre	1
CANTEIROS	mestre de obras de cantaria/ mestre de obras de pedreiro de cantaria	2
CARPINTEIROS	mestres (9)	16
ENSAMBLADORES	mestres	2
ENTALHADORES	mestres	2
ESCULTORES	-	1
IMAGINÁRIOS	mestre	1
ORGANEIROS	mestre (1)	2
OURIVES	mestre (1)	2
PEDREIROS	mestre de arquitetura de pedreiro (1) /mestres (6)	15
PINTORES	mestres	8
RELOJOEIROS	-	1
SINEIROS	mestre	1
TORNEIROS	mestre	1
VIDRACEIROS	mestre	1

De nenhuma outra obra edificada da Diocese de Lamego temos um conhecimento tão vasto dos homens que trabalharam na sua construção, alargamento e embelezamento, como a deste espaço conventual. Pena é que, grande parte das escrituras e obras referentes aos séculos anteriores tenham desaparecido e que a maior parte das obras setecentistas executadas por estes artistas também já não existam.

Resta-nos aguardar que o tempo se encarregue de revelar mais dados acerca desta casa franciscana e sobre toda esta gente que contribuiu com o seu intenso labor para a sua existência. Apraz-nos, porém, a ideia que a tantos outros já inquietou e continua a alentar tantos espíritos inquietos e ávidos de novas informações: a de um dia a história ficar completa, fruto da criteriosa investigação que tem sido feita ao longo dos anos por diversos historiadores e curiosos e que tem resultado em inúmeras publicações de interesse científico.

Obras no Convento de Santo António de Ferreirim

1533, novembro, 27, Lamego – *Escritura de obrigação da obra de pintura e douramento de três retábulos para o mosteiro de Ferreirim entre o padre Frei Francisco, guardião do mosteiro de Ferreirim e Cristóvão de Figueiredo, pintor do Cardeal Infante D. Afonso.*

1534, abril, 22, Lamego – *Procuração de Cristóvão de Figueiredo a Garcia Fernandes e Gregório Lopes para os retábulos que têm pintado e pintam para o Convento de Santo António de Ferreirim.*

1683, março, 22, Lamego – *Escritura de obrigação da obra de um lampadário de prata entre o Padre Guardiã do Convento de Santo António de Ferreirim e o ourives da prata António de Oliveira Andrade.*

1702, março, 26, Lamego – *Escritura de obrigação da obra da chaminé da cozinha do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o pedreiro Manuel Pais.³⁷*

1702, maio, 28, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra de pedraria da cozinha para diante do Convento de Santo António de Ferreirim que fizeram os pedreiros António de Bastos e Manuel Pais.³⁸*

1702, maio, 29, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra de carpintaria da casa da cozinha para diante do Convento de Santo António de Ferreirim que fizeram António Pereira e o mestre carpinteiro Sebastião de Sousa.³⁹*

1702, junho, 4, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra do conserto dos dormitórios velhos do Convento de Santo António de Ferreirim entre o licenciado Hermínio Rodrigues Vieira e o carpinteiro João Monteiro.*

37 ALVES, 2001: 337 (vol. I). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

38 ALVES, 2001: 131-133 (vol. I). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

39 ALVES, 2001: 358 (vol. II) e 236 (vol. III). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

1702, setembro, 10, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra do conserto do claustro do Convento de Santo António de Ferreirim entre o licenciado Hermínio Rodrigues Vieira e o carpinteiro Manuel Pereira.*

1703, janeiro, 10, Lamego – *Escritura de nova obrigação da obra do dormitório e cozinha do Convento de Santo António de Ferreirim, pelo facto da primeira ter sido considerada imperfeita, no auto de vistoria, que fizeram o mestre-de-obras de cantaria Manuel Pais e o mestre-de-obras de pedreiro de cantaria António de Bastos.*⁴⁰

1710, abril, 22, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra de pedraria do frontispício, portaria e acrescentos da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim que fizeram o mestre de arquitetura de pedreiro António Ferreira da Silva e o pedreiro Semião Gonçalves.*⁴¹

1711, novembro, 12, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra de carpintaria, forro e pertences do coro da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim, e casas do frontispício e da torre entre o administrador da Capela de Santo António do Convento, João de Gouveia Coutinho, e o carpinteiro Manuel Pereira.*

1711, novembro, 20, Lamego – *Escritura de arrematação, obrigação e fiança da obra das cadeiras do coro da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim entre o administrador da Capela de Santo António, João de Gouveia Coutinho e o escultor Manuel de Carvalho.*

1713 (?), Lamego – *Escritura de obrigação da obra de pedraria de acrescento da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim e outras que faz o pedreiro Manuel Rodrigues (não teve efeito).*⁴²

40 ALVES, 2001: 338 (vol. II). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

41 ALVES, 2001: 37-38 (vol. II). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

42 ALVES, 2001: 106 (vol. III). O autor somente faz referência à escritura.

1714, março, 20, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra de carpintaria e forro do corpo da Igreja, forro da escada nova e acrescentos das alcovas da casa da hospedaria, alcovas e estante e outras obras da casa nova feita para o padre guardião do Convento de Santo António de Ferreirim entre o Síndico do Convento, Manuel Rebelo de Almeida, e os carpinteiros João Monteiro e Manuel Pereira (não se acabou a escritura por não ter efeito. Refere-se que é feita “adiante).*

1714, março, 20, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança de fazer a nova obra de carpintaria e forro do corpo da Igreja e Convento de Santo António de Ferreirim, forro da escada nova e acrescentos das alcovas da casa da hospedaria, alcovas e estante e outras obras da casa nova feita para o padre guardião entre o Síndico do Convento, Manuel Rebelo de Almeida, e os carpinteiros João Monteiro e Manuel Pereira.*

1714, março, 20, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra de pedraria do levantamento das paredes da Igreja do arco cruzeiro para baixo e ladrilho da casa do capítulo velho onde se fez a escada nova do Convento de Santo António de Ferreirim e mais obras que faz o mestre pedreiro António Ferreira da Silva.*

1717, janeiro, 20, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança de fazer a obra de pedraria do cruzeiro e frontaria do adro do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o pedreiro João Soares Lírio.⁴³*

1717, abril, 22, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra das grades, oratório, peanha e estante do coro da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim entre o administrador do Convento, João de Gouveia Coutinho, e os mestres ensambladores Gonçalo Viegas e o seu cunhado Manuel de Sousa.*

43 ALVES, 2001: 95-96 (vol. II). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

1717, dezembro, 5, Lamego – *Escritura de obrigação da obra do órgão da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o Padre Francisco Esteves da Costa.*

1717, dezembro, 31, Lamego – *Escritura de obrigação da obra da casa do órgão do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o pedreiro João Soares Lirio.⁴⁴*

1720, fevereiro, 2, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra de pedraria da Capela do Convento de Santo António de Ferreirim entre o Síndico do Convento e os mestres pedreiros António de Eirim e Jacob Fernandes.*

1740, dezembro, 27, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra de carpintaria da Capela do Convento de Santo António de Ferreirim entre o Síndico do Convento e o mestre carpinteiro Manuel Leitão.*

1744, junho, 27, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra da tribuna que de novo se faz na capela-mor da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim entre o procurador dos bens do Convento e o mestre entalhador João Correia Monteiro.*

1746, agosto, 11, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra de pedraria da enfermaria do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre pedreiro António Mendes.*

1747, março, 10, Lamego – *Escritura de obrigação da obra das grades da Igreja, forro da hospedaria e “cochorado” à volta dos claustros do Convento de Santo António de Ferreirim entre o procurador do Convento e o mestre torneiro Diogo José.*

1747, agosto, 23, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra de carpintaria da aula da casa da torre e Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre carpinteiro Pascoal Homem.⁴⁵*

44 ALVES, 2001: 97– 98 (vol. II). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

45 ALVES, 2001: 51-52 (vol. II). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

1747, outubro, 11, Lamego – *Escritura de obrigação da obra de douramento e pintura da tribuna e tecto da capela-mor da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim entre o procurador do Convento e o mestre pintor Manuel Teixeira da Fonseca.*

1752, abril, 23, Mós – *Escritura de contrato e obrigação de ensinar o ofício de imaginário que entre si fazem o mestre imaginário João Correia Monteiro e Bento de Carvalho e o seu filho João futuro aprendiz de imaginário.*⁴⁶

1770, dezembro, 18, Lamego – *Escritura de fiança da obra de pedraria, carpintaria, pintura e outras do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre entalhador Timóteo Correia Monteiro.*⁴⁷

1773, maio, 2, Lamego – *Escritura de fiança da obra de caiação e telhados do Convento de Santo António de Ferreirim que faz Bento José.*⁴⁸

1773, maio, 2, Lamego – *Escritura de fiança da obra de carpintaria do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre carpinteiro José Pires.*⁴⁹

1773, maio, 10, Lamego – *Escritura de fiança da obra de pedraria e talha do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre entalhador Timóteo Correia Monteiro.*⁵⁰

1774, julho, 17, Lamego – *Escritura de fiança da obra de carpintaria do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre carpinteiro José Pires.*⁵¹

46 QUEIRÓS, 2006: 163-164 (vol. II).

47 QUEIRÓS, 2006: 164 (vol. II).

48 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 71v-72; ALVES, 2001: 67 (vol. II). O autor transcreve parcialmente a escritura.

49 QUEIRÓS, 2006: 165 (vol. II).

50 QUEIRÓS, 2006: 165-166 (vol. II).

51 QUEIRÓS, 2006: 166 (vol. II).

1775, Lamego – *Escritura de fiança da obra de um sino do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre sineiro José Sorrilha de Campo.*⁵²

1775, Lamego – *Escritura de fiança e obrigação da obra de carpintaria do Convento de Santo António de Ferreirim, por trespasse da obra que lhe fora feita por Francisco José, e mais a obrigação de telhar e renovar os telhados da obra da casa do dormitório novo e casa do fogão do mesmo Convento que faz Timóteo Correia Monteiro.*⁵³

1775, maio, 25, Lamego – *Escritura de fiança da obra de um sino do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre sineiro José Sorrilha de Campo.*⁵⁴

1775, julho, 2, Lamego – *Escritura de obrigação da obra do conserto do órgão da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre organeiro Luís de Sousa.*⁵⁵

1775, agosto, 3, Lamego – *Escritura de obrigação de obra e fiança da fonte e casa da enfermaria do Convento de Santo António de Ferreirim que faz Timóteo Correia Monteiro.*⁵⁶

1775, agosto, 4, Lamego – *Escritura de fiança e obrigação das vidraças do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre vidraceiro José Cabral de Aguiar.*⁵⁷

52 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 91-92; ALVES, 2001: 154 (vol. I). Escritura transcrita parcialmente pelo autor que menciona “Campos” quando, na realidade, o mestre sineiro assina “Campo”.

53 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 107-108; ALVES, 2001: 266-267 (vol. II). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

54 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 92-93; ALVES, 2001: 155 (vol. I). Escritura parcialmente transcrita pelo autor que menciona “Campos” quando, na realidade, o mestre sineiro assina “Campo”.

55 QUEIRÓS, 2006: 167 (vol. II).

56 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 100-102; ALVES, 2001: 265-266 (vol. II). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

57 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 102-103; ALVES, 2001: 31 (vol. I). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

1775, agosto, 6, Lamego – *Escritura de fiança e obrigação da obra do campanário do sino do Convento de Santo António de Ferreirim que faz Tomás de Villaverde.*⁵⁸

1775, agosto, 10, Lamego – *Escritura de fiança da obra de reboco e caiação dos claustros e casa dos foles do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre caiador Bento José (não teve efeito).*⁵⁹

1775, agosto, 10, Lamego – *Escritura de fiança da obra da caixa do relógio do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre carpinteiro Manuel Monteiro.*⁶⁰

1775, agosto, 10, Lamego – *Escritura de fiança e obrigação da obra do relógio do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o relojoeiro Veríssimo da Veiga Fragozo.*⁶¹

1775, setembro, 4, Lamego – *Escritura de fiança da obra de reboco dos claustros e caiação da casa dos foles e casa...do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre caiador Bento José.*⁶²

1775, outubro, 11, Lamego – *Escritura de fiança da obra de douramento e pintura do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre pintor José Pedro.*⁶³

58 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 103v-104v; ALVES, 2001: 282-283 (vol. III). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

59 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 104v-105v; ALVES, 2001: 67-68 (vol. II). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

60 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 105v-107; ALVES, 2001: 259 (vol. II). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

61 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 108-109; ALVES, 2001: 387 (vol. I). Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

62 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 109-110; ALVES, 2001: 68 (vol. II). O autor somente faz referência à escritura.

63 QUEIRÓS, 2006: 167-168 (vol. II).

1777, junho, 15, Lamego – *Escritura de fiança da obra do tanque e muro do jardim do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre pedreiro Manuel Francisco de Oliveira.*⁶⁴

1777, junho, 24, Lamego – *Escritura de fiança da obra das vidraças do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre vidraceiro José Cabral de Aguiar.*⁶⁵

1777, julho, 16, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra de várias alfaias litúrgicas em prata e outras douradas (duas lâmpadas, três cálices, uma custódia, uma caldeirinha com hissope, um prato, galhetas, uma naveta, um turíbulo, um vaso para o lavatório da comunhão e um cálice mais rico para os dias de festa) para a Igreja e sacristia do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre ourives João António de Oliveira.*⁶⁶

1777, julho, 17, Lamego – *Escritura de fiança da obra de carpintaria do forro da casa da hospedaria e da casa da enfermaria e outras do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre carpinteiro Manuel Monteiro.*⁶⁷

1777, agosto, 18, Lamego – *Escritura de fiança da obra da Capela do Santíssimo Sacramento do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre pedreiro Manuel Francisco.*⁶⁸

1777, agosto, 25, Lamego – *Escritura de fiança da obra do soalho da capela-mor e forro da sacristia da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre carpinteiro Manuel da Fonseca.*⁶⁹

64 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 111v-113v; ALVES, 2001: 333 (vol. II).
Escritura parcialmente transcrita pelo autor que refere “julho” quando na realidade é “junho”.

65 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 113v-115; ALVES, 2001: 31 (vol. I).
Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

66 QUEIRÓS, 2006: 168 (vol. II).

67 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 117-118v; ALVES, 2001: 259-260 (vol. II).
Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

68 QUEIRÓS, 2006: 169 (vol. II).

69 QUEIRÓS, 2006: 169-170 (vol. II).

1777, agosto, 25, Lamego – *Escritura de fiança da obra dos retábulos da Capela do Santíssimo Sacramento e da Capela do altar fronteiro da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre entalhador Timóteo Correia Monteiro.*⁷⁰

1777, agosto, 26, Lamego – *Escritura de fiança da obra das sanefas do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre entalhador Timóteo Correia Monteiro.*⁷¹

1777, agosto, 26, Lamego – *Escritura de fiança da obra dos caixotões da sacristia da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre carpinteiro Manuel de Oliveira Seabra.*⁷²

1777, agosto, 27, Lamego – *Escritura de fiança da obra de carpintaria e estuque da Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre carpinteiro Manuel Leitão.*⁷³

1778, junho, 9, Lamego – *Escritura de nova obrigação da obra dos retábulos da Capela do Santíssimo Sacramento e da Capela do altar fronteiro da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre entalhador João Correia Monteiro à obra já arrematada anteriormente pelo seu filho, o mestre entalhador Timóteo Correia Monteiro.*⁷⁴

1778, dezembro, 14, Lamego – *Escritura de fiança da obra de pedraria do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre pedreiro Manuel Domingos.*⁷⁵

70 QUEIRÓS, 2006: 170-171 (vol. II).

71 QUEIRÓS, 2006: 171 (vol. II).

72 QUEIRÓS, 2006: 172 (vol. II).

73 QUEIRÓS, 2006: 172-173 (vol. II).

74 QUEIRÓS, 2006: 173-174 (vol. II).

75 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 150v-151; ALVES, 2001: 260 (vol. I).
Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

1778, dezembro, 14, Lamego – *Escritura de fiança da obra de douramento e pintura do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre pintor Manuel José.*⁷⁶

1779, janeiro, 1, Lamego – *Escritura de fiança da obra de carpintaria da casa dos moços do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o carpinteiro Francisco Vieira Braga.*⁷⁷

1781, fevereiro, 24, Lamego – *Escritura de fiança da obra de carpintaria da casa dos moços do Convento de Santo António de Ferreirim que faz o mestre carpinteiro Francisco Gonçalves, arrematada anteriormente pelo carpinteiro Francisco Vieira Braga.*⁷⁸

1781, fevereiro, 24, Lamego – *Escritura de obrigação e fiança da obra de carpintaria da casa dos moços do Convento de Santo António de Ferreirim que faz Francisco José (não teve efeito).*⁷⁹

1797, fevereiro, 5, Lamego – *Escritura de fiança da obra de pintura que arrematou no Convento de Santo António de Ferreirim, o mestre pintor Manuel da Costa Vale.*⁸⁰

1797, fevereiro, 6, Lamego – *Escritura de fiança da obra de pedraria por detrás da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim que faz Manuel Ferreira.*⁸¹

76 QUEIRÓS, 2006: 174 (vol. II).

77 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 152-153; ALVES, 2001: 138 (vol. I).
Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

78 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 498/..., fls. 155-156; ALVES, 2001: 29-30 (vol. II).
Escritura parcialmente transcrita pelo autor que refere a data da escritura como tendo sido celebrada a 28 de Fevereiro de 1721 e não 24 de fevereiro de 1781.

79 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 133/4, fls. 109v-110; ALVES, 2001: 70 (vol. II). O autor somente faz referência à escritura.

80 QUEIRÓS, 2006: 175 (vol. II).

81 A.D.V. – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 154/6, fls. 155-155v; ALVES, 2001: 360-361 (vol. I).
Escritura parcialmente transcrita pelo autor.

Fontes manuscritas e impressas

ARQUIVO Distrital de Viseu – *Fundo Notarial, Livro de Notas de Lamego*, n.º 86/6, fls. 14v-15v; n.º 86/6, fls. 9-10v; n.º 86/6, fls. 10v-12; n.º 86/6, fls. 17-18; n.º 86/6, fls. 88v-90v; n.º 86/6, fls. 121v; n.º 86/6, fls. 161v-163; n.º 88/8, fls. 64-65; n.º 98/5, fls. 22-23v; n.º 104/11, fls. 28v-30; n.º 104/11, fls. 34v-36v; n.º 133/4, fls. 109v-110; n.º 154/6, fls. 155-155v; n.º 498/..., fls. 71v-72; n.º 498/..., fls. 91-92; n.º 498/..., fls. 92-93; n.º 498/..., fls. 100-102; n.º 498/..., fls. 102-103; n.º 498/..., fls. 103v-104v; n.º 498/..., fls. 104v-105v; n.º 498/..., fls. 105v-107; n.º 498/..., fls. 107-108; n.º 498/..., fls. 108-109; n.º 498/..., fls. 109-110; n.º 498/..., fls. 111v-113v; n.º 498/..., fls. 113v-115; n.º 498/..., fls. 117-118v; n.º 498/..., fls. 150v-151; n.º 498/..., fls. 152-153; n.º 498/..., fls. 155-156.

SOLEDADE, Frei Fernando da, 1709 – *Historia Serafica Chronologica da Ordem de S. Francisco na Provincia de Portugal*, Tomo IV, Livro III. Lisboa: Officina de Manoel & Joseph Lopes Ferreyra.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Alexandre, 2001 – *Artistas e Artífices nas Dioceses de Lamego e Viseu*. Viseu: Governo Civil do Distrito de Viseu.

AZEVEDO, D. Joaquim de, 1877 – *Historia Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego*. Porto: Typographia do Jornal do Porto.

CASIMIRO, Luís Alberto, 2006-2007 – “Pintura e Escultura do Renascimento no Norte de Portugal”. *Património*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Ciências e Técnicas do Património, I Série, volumes V-VI, p. 87-114.

CORREIA, Vergílio, 1923 – *Artistas de Lamego*, in “Subsídios para a história da arte portuguesa”, vol. XI, Coimbra: Imprensa da Universidade.

CORREIA, Vergílio, 1928 – *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*, in “Subsídios para a história da arte portuguesa”, vol. XXVI. Coimbra: Imprensa da Universidade.

COSTA, M. Gonçalves da, 1984 – *História do Bispado e Cidade de Lamego, Renascimento II*, vol. IV. Braga: Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier.

COSTA, M. Gonçalves da, 1992 – *História do Bispado e Cidade de Lamego, Barroco II*, vol. VI. Braga: Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier.

DIAS, Augusto, 1948 – *Lamego do século XVI*. Vila Nova de Famalicão: Edições “Beira e Douro”.

PEREIRA, Fernando António Baptista, 2001 – *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2 vols. (Dissertação de Doutoramento, policopiada).

QUEIRÓS, Carla Sofia Ferreira, 2006 – *A importância da sede do Bispado de Lamego na difusão da estética retabular: tipologias e gramática decorativa nos séculos XVII-XVIII*. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 3 vols. (Dissertação de Doutoramento, policopiada).

SERRÃO, Vítor, 2006 – “A Arte da Pintura na Diocese de Lamego (Séculos XVI-XVIII)” in RESENDE, Nuno (coord.) – *O Compasso da terra: a arte enquanto caminho para Deus. Lamego e Tarouca* [Catálogo do Inventário do Património Móvel Religioso da Diocese de Lamego: Arciprestados de Lamego e Tarouca], vol. I. Lamego: Diocese de Lamego, p. 66-79.

SOALHEIRO, João, 2006 – As pinturas dos retábulos de Santo António de Ferreirim, in RESENDE, Nuno (coord.) – *O Compasso da terra: a arte enquanto caminho para Deus. Lamego e Tarouca* [Catálogo do Inventário do Património Móvel Religioso da Diocese de Lamego: Arciprestados de Lamego e Tarouca], vol. I. Lamego: Diocese de Lamego, p. 154-159.

Potuit, decuit, fecit; los Franciscanos y el culto a María¹

Carme López Calderón

La orden franciscana y la defensa de la Inmaculada Concepción.

La fórmula *Potuit, decuit, ergo fecit*, es decir, “Pudo, convenía, entonces [lo] hizo” constituye un lema recurrente en los escritos apologeticos de la Inmaculada Concepción, pues, no en vano, este axioma sintetiza a la perfección las bases teológicas en las que se fundamenta dicho privilegio mariano.

Tradicionalmente atribuida al franciscano Duns Scoto², con cuya argumentación inmaculista encaja plenamente, el punto de partida hemos de buscarlo en el *Tractatus de conceptione sanctae Mariae* del benedictino Eadmero de Canterbury, quien, para defender la pureza de la Virgen, acude a la metáfora de la castaña que sale intacta de su envoltura e indica: “¿No podía acaso [Dios] conferir a un cuerpo humano [...] permanecer libre de toda punzada de espinas, aunque hubiera sido concebido entre los pinchos del pecado? Es claro que lo podía y lo quería; si lo quiso, lo hizo”³. A través

1 Este texto fue realizado al amparo de la beca FPU y dentro del marco de los proyectos de investigación: «Artífices e patrones no monacato galego: futuro, presente e pasado» (2009/PX059), «Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX» (HAR2011–22899) y «Consolidación e estructuración de unidades de investigación competitivas (Redes de investigación)» (CN2011/056).

2 Simplemente a modo de ejemplo, en la obra dieciochesca *Mysteria Beatissimae Mariae Virginis*, el sexto concepto para la fiesta de la Inmaculada lleva por encabezado: “*Argumentatio Scoti: Potuit, decuit, voluit, ergo fecit*” (RIPPEL, 1731: 18).

3 *Potuit plane, et voluit; si igitur voluit, fecit* (FIORES, MEO, 1988: 916). Por otra parte, el encargado de explicitar el argumento “Dios pudo hacer que la Virgen fuese concebida inmaculada; fue conveniente, luego lo hizo” sería Francisco Maironis, discípulo de Duns Scoto (BASTERO DE ELEIZALDE, 2001: 119).

de este ejemplo, el discípulo de san Anselmo lo que propone es diferenciar la concepción activa – en pecado – de la pasiva – sin él –, salvando de esta manera uno de los grandes escollos que se oponía a la afirmación de la Inmaculada: la doctrina agustiniana sobre la transmisión del pecado original⁴.

El segundo de los obstáculos para su aceptación guarda relación con el carácter universal de la Redención, de la cual a priori María parecería exenta en tanto y cuanto fuese considerada libre del pecado original y personal. La reconciliación de ambas premisas vendrá dada por la noción de redención preservativa, cuya formulación definitiva se debe a Duns Scoto⁵. En concreto, es en la *quaestio* titulada *Utrum Beata Virgo fuerit concepta in peccato originali*, incluida en su *Lectura in Librum Tertium Sententiarum*, en donde ofrece el argumento esencial, según el cual Cristo, como perfectísimo mediador, lleva a cabo en María el ejercicio más elevado de mediación al preservarla del pecado original⁶. Conforme a este planteamiento, pues, la Inmaculada Concepción no constituye una salvedad a la universalidad de la Redención, sino su exponente más elevado, propiciada por los méritos del Hijo⁷.

4 De acuerdo con esta doctrina, condicionada a su vez por las tres fases que, según se creía en la época, experimentaba la concepción – *conceptio seminis* o concepción activa de los padres; la *conceptio carnis* o concepción pasiva incoada y la *conceptio personae* o concepción pasiva adecuada –, la carne engendrada es manchada por la concupiscencia del acto creador, mancha que, a su vez, infecta también al alma cuando, pasado cierto tiempo, ésta se une a la carne (BASTERO DE ELEIZALDE, 2001: 117 y 119).

5 Ya con anterioridad Anselmo de Canterbury había apuntado el concepto de prerredención, según el cual María estaría entre aquellos a los que Cristo redimió antes de nacer, mientras que Guillermo de Ware, maestro del Doctor Mariano en Oxford, había afirmado la preservación de la Virgen del pecado original gracias a los méritos de la pasión de Cristo (FIORES, MEO, 1988: 916; BASTERO DE ELEIZALDE, 2001: 119-120).

6 “*Christus fuit perfectissimus mediator, igitur habuit quantum ad aliquam personam summum gradum mediationis; sed non fuisset perfectissimus mediator et reparator nisi Matrem praeservasset a peccato originali (ut probatur); igitur cum ipse fuerit perfectissimus mediator quantum ad personam Matris suae, sequitur quod praeservavit eam a peccato originali*” (SCOTUS, BINI, HECHICH, 2003: 123).

7 Sobre la doctrina inmaculista de Duns Scoto resulta clarificador el estudio de MUSCAT, 2004, en el que, además de exponer las argumentaciones del Doctor Sutil y el contexto en que se inscriben, ofrece una bibliografía selecta sobre el tema.

Las tesis del Doctor Sutil marcan un hito fundamental para el desarrollo de la doctrina que aboga por la pureza de María desde el mismo instante de su concepción, favoreciendo la adhesión progresiva de los teólogos, las universidades y las distintas órdenes religiosas. Asimismo, el magisterio de la Iglesia demuestra una evolución paulatina que culmina con la proclamación del dogma en 1854, a través de la bula *Ineffabilis Deus*⁸. A lo largo de este proceso, los franciscanos desempeñan un papel capital al convertirse en los grandes apologetas de la Inmaculada; los textos que escriben, y las obras de arte que promueven para ornato de sus iglesias y conventos, dan buena prueba de ello.

La Capilla de Nuestra Señora de la Concepción en la Iglesia del Convento de San Francisco de Oporto.

Al respecto, dentro del mundo portugués, quizá uno de los ejemplos más significativos nos lo ofrezca la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción de la Iglesia conventual de Oporto, también llamada Capilla del Árbol de Jessé (FIGURA N.º 1). Aunque esta obra ya ha sido objeto de excelentes estudios previos⁹, juzgamos oportuno volver sobre ella para, analizándola ahora en términos iconográficos, comprobar la riquísima catequesis que encierra y que refleja el pensamiento inmaculista vigente a la altura de 1718, fecha en que se firma su ejecución.

En este sentido, la prolija descripción que el contrato ofrece en cuanto a los temas que habrían de decorar el retablo y el monumental arco de acceso¹⁰ viene a confirmar que estamos ante un programa previa y perfectamente elaborado, en el que ninguno de sus elementos es accidental, sino que todos

8 La edición bilingüe latín-español de la bula puede consultarse en MARÍN, 1954: 170-193.

9 Es el caso de GONÇALVES, 1971, 1986 y FERREIRA-ALVES, 1989, 1993, 2003, 2008.

10 BRANDÃO, 1985: 522-536.

tienen su razón de ser al amparo de un discurso unitario cuyo objetivo no es otro que la defensa de la Inmaculada Concepción.

Atendiendo a este planteamiento, consideramos oportuno comenzar el análisis por las figuras que dan la bienvenida al fiel cuando accede a la capilla, es decir, aquellas que coronan el arco de entrada: las personificaciones de la Iglesia, la Fe y la Sabiduría (FIGURA N.º 2).

Según lo acordado con los maestros escultores, la Iglesia se dispondría en el medio, “com a mão aberta, e na outra um livro e o Espírito Santo no peito coroadada por dois anjos, com uma coroa de louro. A tiara terá um anjo ao pé e outro as chaves e dois anjos de cima terão na mão, um uma palma, e outro um ramo de oliveira; esta figura estará assentada em seu trono”¹¹. Si bien es cierto que en la materialización final apreciamos ligeras modificaciones, como la supresión de los ángeles con la palma y el olivo, los atributos esenciales sí se mantienen: la tiara de triple corona y las dos llaves. Y es que ambos elementos, en tanto y cuanto son insignia de la dignidad papal, sirven para identificar esta figura no sólo como la Iglesia, sino como la Iglesia Católica Romana, cuya autoridad, negada por la Reforma, será continuamente reivindicada en los discursos postridentinos.

Así pues, en este contexto contrarreformista, la Iglesia de Roma es presentada como la garante de la verdadera Fe¹², de ahí que no sea extraño, pese a estar ya implícito este contenido en la llave de oro¹³, encontrar asociadas ambas imágenes. Esta lectura es la que, a nuestro entender, explica la presencia

11 BRANDÃO, 1985: 531.

12 “De la pureza de fe, no es necesario decir mucho, pues por la misericordia de Dios tratamos con Sacerdotes Católicos, criados y enseñados en la verdadera Fe de la santa Iglesia Romana” (MOLINA, 1685: 362).

13 Representa la llave “de oro la ciencia, y la de plata la potencia, que es la jurisdicción del Papa. La Ciencia es la infalibilidad, que dimanó y reside en los Romanos Pontífices, sucesores de S. Pedro, que no pueden errar en las cosas que miran a la Fe y costumbres quando deciden *ex Cathedra*, como Maestros y Cabezas de la Iglesia” (AVILÉS, 1725: 59-60). La infalibilidad pontificia sería definida dogmáticamente en el Concilio Vaticano I (1870).

de la Fe – con la custodia y cruz en la mano, aunque sin estandarte¹⁴ – a la izquierda del arco de acceso, en una composición muy próxima a la del grabado de Matthias Greuter que sirve de frontis a la obra *Recheute de Geneve Plagiaire* impresa en Lyon en 1620 (FIGURA N.º 3)¹⁵.

Ahora bien, la proclamación de las verdades de fe es a menudo el culmen de un largo proceso al que la Iglesia llega ilustrada por el Espíritu Santo y merced a su profunda Sabiduría¹⁶, principios ambos que igualmente se plasman en nuestra capilla a través de la personificación de esta última, a la derecha del arco, y de las llamas que la Iglesia sostiene con su diestra¹⁷.

De esta manera, aún restando todavía algo más de un siglo para su definición dogmática, la capilla nos está presentando la doctrina de la Inmaculada como un misterio al que la Iglesia católica, sancionadora de la verdadera Fe y en un ejercicio de Sabiduría, ya ha dado cabida.

Y que efectivamente le ha dado cabida lo demuestran actuaciones y disposiciones papales como la de Juan XXII, quien en 1325 manda celebrar la fiesta de la Concepción en su capilla y en la ciudad de Avignon; el franciscano Sixto IV, quien a través de la Constitución *Cum praexcelsa* (1476) la adopta oficialmente para la Iglesia latina y aprueba para ella un oficio litúrgico propio, compuesto por Leonardo de Noguero; o Alejandro VII, quien en la Bula

14 Cfr. BRANDÃO, 1985: 531.

15 Nótese que en el grabado la figura central, identificada con la inscripción S. ECCL.ª CATH.APO.ROM, además de portar la tiara y las llaves, sostiene, al igual que en la capilla portuense, un libro con la mano izquierda, en el cual podemos leer BIBLIA SACRA.

16 “Así como la Iglesia no decidió de repente y desde sus orígenes las cuestiones todas de dogma y de moral, tampoco estableció en un instante las distintas prácticas de su culto; sino que se conformó con los tiempos y se adaptó a las necesidades de los fieles, lo cual es otra prueba de su profunda sabiduría” (GAUME, 1865: 312-131). La Bula *Ineffabilis Deus* se referirá a la doctrina immaculista como “espléndidamente explicada “por el gravísimo sentir, magisterio, estudio, ciencia y sabiduría de la Iglesia”.

17 “No ay símbolo que más bien explique el ser de Dios Espíritu Santo, y sus admirables obras, que el fuego, decía el grande Areopagita” (BARCIA Y ZAMBRANA, 1695: 173). Asimismo, recordemos que el contrato estipulaba la representación del Espíritu Santo en el pecho de la Iglesia.

Sollicitudo omnium Ecclesiarum (1661), considerada el gran antecedente de la definitiva *Ineffabilis Deus*, reafirma la defensa de la Inmaculada, su fiesta y su culto. Asimismo Clemente XI, mediante la Bula *Commissi Nobis* de 1708 – por tanto, sólo diez años antes de la contratación de nuestra capilla – declara la fiesta de precepto en toda la Iglesia Universal¹⁸.

Este posicionamiento de la Iglesia a favor de la Inmaculada viene favorecido, ante todo, por el fervor de la fe popular, la cual, como ha sido repetidamente señalado, precede a la teología y al magisterio en la defensa de dicho privilegio mariano. Así, mientras Alejandro VII afirma en 1661 que “antigua es la piedad de los fieles cristianos para con la Santísima Virgen María, que sienten en su alma, que en el primer instante de su creación e infusión en el cuerpo, fue preservada inmune de la mancha del pecado original”, Pío IX la refiere en 1854 como una doctrina “en vigor desde las más antiguas edades, íntimamente inculcada en los espíritus de los fieles y maravillosamente propagada por el mundo católico por los cuidados afanosos de los sagrados prelados”¹⁹.

Ahora bien, de cara a considerar una verdad como revelada, ésta debe encontrarse en las Sagradas Escrituras y en la Tradición, lo que explica no sólo las referencias a las mismas que ofrece la bula *Ineffabilis Deus*²⁰, sino las numerosas “citas de autoridad” que incorpora la capilla portuense.

Como representantes de la Tradición, en primer lugar tendríamos a los “quatro doutores que particularmente escreveram da Senhora”, cuyos nombres el contrato omite, limitándose a referir su ubicación: en los cuatro nichos

18 Para un análisis más detallado de la evolución del Magisterio, véase: SERNANI, 2002: 65-90. Asimismo, una recopilación de las disposiciones papales puede encontrarse en MARÍN, 1954.

19 MARÍN, 1954: 108-109 y 172.

20 Eso sí, esta Bula altera el procedimiento habitual de las definiciones dogmáticas al invocar como primer motivo la fe viva de la Iglesia universal e introducir el argumento bíblico en el apartado dedicado a la tradición, en concreto, allí donde se alude a los padres y escritores eclesiásticos que interpretan las sagradas Escrituras (FIORES. MEO, 1988: 919-920).

abiertos en el cuerpo inferior del retablo²¹. Atendiendo al título de doctor y al papel destacado que desempeñaron tanto dentro de la orden franciscana como en relación con la Virgen María, parece más que probable que en la parte superior figuren San Buenaventura, conocido como el Doctor Seráfico (a la izquierda), y san Antonio de Lisboa, el Doctor Evangélico (a la derecha); además, en el caso del primero de ellos, su identificación viene favorecida por la muceta roja sobre el hábito que alude a su condición de cardenal. En el registro inferior, la ausencia de atributos significativos más allá del sayo franciscano nos obliga a movernos en el terreno de las hipótesis. Así, considerando el contexto en que nos hallamos, cabría pensar en sendos frailes que hubiesen promovido la doctrina inmaculista y fuesen llamados doctores en el ambiente académico; es lo que sucede con Alejandro de Hales, denominado Doctor Irrefragable y maestro de san Buenaventura en París, con Pedro Auréolo, el Doctor Facundo, o con Raimundo Lulio, el Doctor Iluminado.

La relación de cualquiera de estas figuras con la Inmaculada se pone claramente de manifiesto en la obra que en 1663 publica el franciscano Pedro de Alba y Astorga, concebida como un corpus de autores y escritos en favor de dicha prerrogativa²². De este modo, en ella se evocan afirmaciones de san Buenaventura del tipo “Tres frutos atiende, la concepción admirable de María sin mancha, la admirable educación de la niña, el sacrificio en el templo” y “Tú, luz que careces del hollín de la culpa, tú, esplendor de gloria, que adornas el mundo con tu luz”²³. Consecuentemente, a estas alturas la defensa de la Inmaculada por parte del Doctor Seráfico es, pese a las dudas que podrían suscitar sus textos, un hecho más que asumido y, como tal, Gregorio Pennuela escribe en 1651: “yo confieso que mi Padre san Buenaventura llevó esa sentencia en el tercero de las sentencias, por

21 BRANDÃO, 1985: 528.

22 ALBA Y ASTORGA, 1663.

23 Estas afirmaciones proceden, respectivamente, de las obras *De contemplatione per singulas Hebdomadae ferias distributo*, tomo 6, e *In laude B. Virginis* (ALBA Y ASTORGA, 1663: 202-206).

ser esa la común, y a quien casi todos seguían en aquel tiempo: pero luego muda el santo de opinión, y confiesa que María fue libre de la culpa Original”²⁴.

Justamente, en el frontis de esta obra, titulada *Elogios a María Santísima, consagrólos en suntuosas celebridades devotamente Granada a la limpieça pura de su concepción*, haciendo *pendant* con Duns Scoto se dispone san Antonio de Lisboa, de cuya boca arranca una filacteria con el texto *Maria columna nubis quia peccato immunis*. Precisamente, el libro de Alba y Astorga recoge, entre otras, la siguiente explicación del Doctor Evangélico para el versículo 24 del Eclesiástico, *Ego in altissimis habito & thronus meus in columna nubis*: “Atiende que se dice *columna*, porque sustenta nuestra fragilidad; *de nubes*, porque es inmune al pecado”²⁵.

En esta misma línea, de Alejandro de Hales se recuerda por ejemplo la expresión “[El cuerpo de Cristo] fue también inocentísimo y purísimo en la Bendita Virgen, la cual pecado no tuvo, no quiso tener, ni podría pecar”²⁶; de Pedro Auréolo, se citan dos tratados, uno titulado *De conceptione Immaculata Beatissimae Virginis* y el otro, *Repercussorium contra adversarium innocentiae Matris Dei*²⁷; y Raimundo Lulio se pone en relación, entre otros, con el *Liber de Conceptu Virginali, in quo ipsam Dei Matrem purissimam sine aliqua originalis peccati labe esse conceptam*²⁸.

Pero la Tradición pro-inmaculista a la que nuestra capilla apela no se limita a los doctores del retablo, sino que se prolonga al arco de acceso, en donde los pilares tendrían que llevar “quatro figuras, Escoto, Alexandre de Alexandria, Soror Maria de Jesus e Marcela”²⁹, hoy perdidas.

24 PENNUELA, 1651: fol. 19v.

25 “Nota, quod dicitur *columna*, quia nostram fragilitatem sustentat, *nubis, quia peccato immunis*” (las cursivas son del autor. ALBA Y ASTORGA, 1663: 113-114).

26 Tomada del *Commentario super Apocalypsim* (ALBA Y ASTORGA, 1663: 25-27).

27 ALBA Y ASTORGA, 1663: 1147.

28 ALBA Y ASTORGA, 1663: 1332-1334.

29 BRANDÃO, 1985: 531.

La presencia del Doctor Sutil debería estar suficientemente justificada por lo que comentamos en la introducción: él es quien ofrece los argumentos principales que servirán de fundamento a la doctrina de la Inmaculada, especialmente, el concepto de redención preservativa. Por su parte, Alejandro de Alejandría, fraile menor que, en 1307 sustituye a Duns Scoto como regente en París y que en 1313 es elegido Ministro General de la orden³⁰, aparece nuevamente citado en la obra de Pedro de Alba y Astorga, indicándose que, según Antonio Chucaro, “escribió a favor de la pureza de la Virgen, que esta habría sido concebida sin [pecado] original”³¹.

En cuanto a Sor María de Jesús Agreda, se trata de la mística española que, tras ingresar en la orden de las concepcionistas, es nombrada con tan sólo veinticinco años Abadesa del Convento de la Inmaculada Concepción – convento franciscano fundado por sus padres en su villa natal. Su devoción por el privilegio mariano queda además plenamente manifestada en su *Mística ciudad de Dios milagro de su Omnipotencia*, en donde desarrolla, por ejemplo, uno de los tipos a menudo utilizados para expresar el triunfo de María sobre toda culpa original y actual: la mujer Apocalíptica³². En relación con ello, en el frontis de la edición de 1736, mirando a la ciudad mística y a la mujer vestida por el sol y con la luna a los pies, encontramos a Sor María de Jesús, a Duns Scoto y al propio San Juan escribiendo sus visiones. Llamamos la atención sobre esto porque también el contrato de la Capilla de la Concepción prescribía, primero, que el banco del retablo “à mão esquerda, ou parte do Evangelho, há-de levar uma tarja como se

30 LUIS DOS ANJOS, 1615: 192.

31 ALBA Y ASTORGA, 1663: 27.

32 “Tenía debajo de los pies la Luna, porque en la división que hacen estos dos Planetas, de el día y noche, la noche de la culpa significada en la Luna abía de quedar a sus pies [...] Y también porque los manguantes de la gracia, que tocan a todos los mortales, avía de estar debajo de sus pies, y nunca podrían subir al cuerpo o alma [...] y como vencidas todas las culpas y fuerzas de el pecado original y actual, se las pone el Señor en los pies...” (AGREDA, 1736: 37).

mostra, e nela de meio relevo o evangelista são João, com uma visão do Apocalipse, e, onde leva forma de coração, ficará liso, para nele se escrever o Evangelho de São João”³³ y, segundo, que a “Nossa Senhora, como está ao antigo [...] se lhe farão seus serafins ao pé e uma meia lua e o mundo com sua bicha e folhagem ao pé do mundo”³⁴, rasgos estos que se completan con los rayos de luz que la envuelven desde atrás.

Entraríamos así en el terreno de las exégesis que han visto en las Sagradas Escrituras referencias al misterio de la Inmaculada, lo cual, como antes comentábamos resulta indispensable para toda definición dogmática. A tenor de las mismas podríamos explicar también la cuarta figura sobre los pilares, Marcela, dado que en nuestra opinión esta mujer, más que identificarse con la santa matrona romana, se trataría de aquella que, dirigiéndose a Jesús en el Nuevo Testamento, exclama “Bendito el vientre que te trajo” (*cf.* Lc. 11:27). Y es que estas palabras han sido frecuentemente interpretadas en relación con la pureza de la Virgen, tal y como evidencia un sermón recogido por Gregorio Pennuela en los *Elogios a María Santísima* que antes referíamos:

Una pobre muger levanta la voz y dice para defender a Christo: *Beatus venter qui te portavit* (que por el contrario nunca a faltado en el mundo quien defienda la inocencia). Una tropa numerosa de Padres, afirma docta, que quiso Marcela aquí cantar en voces sonoras la limpieza de María. Véase los escritos doctos de los Reverendos Padres Suárez, Vázquez, Granados honra de la Compañía; y de nuestros Arosa, Daza, Miranda, con otros muchos, y otros ilustres y graves de otras muchas Religiones. Aquí mi dificultad y mi reparo primero. Una pobre mendicante, es quien levanta la voz en defensa de María? Sí, *extollens vocem*.

33 BRANDÃO, 1985: 526.

34 BRANDÃO, 1985: 530.

Luego es opinión vulgar la que defiende a María? Lo segundo en que reparo es, en que esta pobre muger es quien levanta primero la voz en defensa de María entre todos los demás. Luego otras voces sonoras le ayudaban a cantar la limpieza de María? Claro está. Mas la primera es la pobre y la mendiga: ella levanta la voz, y todos la siguen luego. Y así todos la siguen, ya no es vulgo aquella voz, sino de todo el mundo, y no es vulgo todo el mundo, ni es vulgo toda la Iglesia que sigue a esta pobrecita³⁵.

Pero es más: en este mismo libro, la actitud de Marcela es equiparada a la que adoptaron los franciscanos en la defensa de la Inmaculada:

Otros alabaron primero a María, como los Pastores y los Reyes Magos, según sentir de muchos, y con todo Marcela no sólo es preferida, sino únicamente referida por engrandecedora de María, con el *Beatus venter*. Por qué? Acaso por primera en tiempo? No, sino porque *extollens vocem*. Porque en alabarla, levantó la voz con grande esfuerzo y ánimo varonil (...) Sea pues la Religión Franciscana la primera en dignidad, pues esforzó tanto la voz, que esforzó la opinión hasta la firmeza que oy tiene. Y en este tiempo y ocasión en que todas las Religiones han levantado la voz en aclamación de la limpieza de María, la levanta más que todos en este ruydoso otavario...³⁶

Asimismo, el *Beatus venter qui te portavit* constituye uno de los episodios que Leonardo de Nogueroles incorpora al Oficio de la Inmaculada que antes mencionamos, conocido por el nombre de *Sicut Liliom* y apro-

35 PENNUELA, 1651: fol. 18v.

36 PENNUELA, 1651: fol. 135v.

bado por Sixto IV en 1476³⁷. Pío V lo prohíbe en 1568, pero el mismo Papa, el 15 de mayo del año siguiente, permite de viva voz a los franciscanos retomar su rezo, concesión que Gregorio XIII, Sixto IV y Paulo V ratifican por escrito³⁸. Ya en 1761, Clemente XIII ordena, a instancias de Carlos III, que en España y las Indias, tanto el clero secular como el regular rezase “el oficio *Sicut lilium* y la misa *Egredimini*, del mismo modo que lo rezan los franciscanos en el día de la fiesta de la Inmaculada Concepción y durante su octava”³⁹.

Para nosotros, la importancia de este oficio es dúplice: por un lado, la antigüedad de la fiesta de la Concepción y el hecho de poseer oficio propio será uno de los argumentos esgrimidos en el *Ineffabilis Deus* para demostrar cómo la propia Iglesia Romana, antes de la definición dogmática – por ejemplo, pues, en el momento de ejecución de nuestra capilla –, contribuyó a “profesar, propugnar, propagar y defender la Concepción Inmaculada de la Virgen, su culto y su doctrina, de las maneras más significativas”⁴⁰. Por otro, el texto de Noguero incorpora referencias a numerosas metáforas de las Sagradas Escrituras que han sido interpretadas en clave inmaculista, las cuales no sólo servirán de fundamento a Pío IX para redactar su Bula, sino que se convertirán en citas recurrentes de las representaciones visuales de la Inmaculada y, como tales, se incorporan a la capilla portuense.

Así en el oficio, además de las palabras de Marcela – *Beatus venter* – y aquellas que hacen referencia a la mujer apocalíptica – *Mulier amicta sole*, *Stellis duodenis coronata*, encontramos la Antífona *Tota pulchra es & originalis macula non est in te*, indicando el contrato de Oporto que “Leva mais o trono quatro anjos maiores, sobre nuvens com tochas nas mãos e tar-

37 MARÍN, 1954: 71. Este oficio aparece reproducido en ALBA Y ASTORGA, 1663: 922-930.

38 MARÍN, 1954: 87, 90 y 103.

39 MARÍN, 1954: 137.

40 MARÍN, 1954: 173.

jas para nelas se escreverem algumas letras concernentes ao mistério como *Tota pulchra es Maria: macula non est in Te*, e outras ao mesmo intento”⁴¹.

Igualmente, entre estas indicaciones se prescribe disponer en el respaldo donde se encastre el Árbol de Jessé “de meio relevo todos os atributos da Senhora”⁴², atributos que vuelven a ser imágenes extraídas del Antiguo Testamento y utilizadas para significar la pureza de la Virgen. Algunas de las que se figuran en la capilla constan dentro de la larga enumeración que ofrece el *Sicut Lilium* y, en general, todas ellas coinciden con las de un grabado dedicado a la Virgen de Loreto⁴³ y publicado por Raphael Sadeler en Venecia⁴⁴: *Porta Coeli/Clausa, Scala Coeli, Turris Davidica, Puteus Aquarum Viventium, Stella Maris/Matutina, Templum Dei, Hortus Conclusus, Fons Signatus, Electa ut sol, Speculum sine Macula, Civitas Dei*, cinco árboles –ciprés, palma y, posiblemente, oliva, cedro y plátano – y cuatro flores – rosa, lirio y, quizá, la *flos campi*-⁴⁵.

En realidad, todavía restaría por añadir a esta relación de símbolos inmaculistas aquel que mayor protagonismo tiene dentro de la Capilla e, incluso, le da nombre: el gran árbol de Jessé que preside el retablo⁴⁶. Cierto es que habitual-

41 BRANDÃO, 1985: 530.

42 BRANDÃO, 1985: 527.

43 El decreto *Superni Omnipotentis* (1571) establece un nuevo *Officium B. Virginis* sin las oraciones preexistentes y, en consecuencia, sin ninguna letanía. Para mantener la costumbre de cantar los sábados la letanía mariana, el Santuario de Loreto compone la llamada Letanía Bíblica, musicalizada por Costanzo Porta e impresa en Venecia en 1575. Poco después, el Santuario recuperará, para ya no abandonarla, la Letanía Lauretana, con la que la Bíblica convivirá un breve período de tiempo (SANTI, 1896).

44 *Maria lauretana*, 1575-1632. Esta imagen puede encontrarse en la colección online del British Museum (http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx), donde tiene el número de registro: 1937,0915.159. La misma serie es utilizada por Anton Wierix en otro grabado dedicado a la Virgen Lauretana, ejecutado antes de 1604 y recogido en LEESBERG, STOCK, 2003: 238.

45 La interpretación inmaculista de estos símbolos puede encontrarse en obras de época como IGLESIA, 1659 o SOLÍS, 1732.

46 Para la elaboración del árbol, el contrato estipula “que se formará com os troncos da velha [Árvore] que estiverem capazes, acrescentando-lhe mais troncos e ramos, em orden a que fique em redondo para fora...” (BRANDÃO, 1985: 527).

mente la profecía de Isaías⁴⁷, en tanto y cuanto anuncia la genealogía terrena de Cristo y favorecido por la traducción de san Jerónimo en la Vulgata⁴⁸, se utiliza para aludir a la prerrogativa principal de María: su Maternidad Divina; así, Jan David, en el título homónimo de su *Pancarpium Marianum*, comenta:

Apreciamos tres principios en el título presente con una pertinencia semejante: ¿Acaso no oímos raíz, vara y flor? Se designa a veces la Raíz de Jessé, a veces la Vara de Jessé, además de la Virgen María y su Unigénito, Cristo [...] ¿No veis, almas castas y devotas [...] que la raíz es el semen de David, hijo de Jesé, aquella regia stirpe? Asimismo, la bendita Virgen María, es esta vara, de la progenie de David, del mismo modo que consta de la progenie de José, con quien fue desposada conforme a la ley. ¿Buscáis la flor que nace de la vara de esta raíz? Seguid a Jesucristo, fruto bendito del útero de la bendita María, colocando la satisfacción en su olor, sentiréis que vuestros corazones son confortados.⁴⁹

Cierto es también que estas referencias genealógicas tienen pleno sentido en una capilla dedicada a exaltar la Concepción de la Virgen, en la cual, de hecho, se disponen sus padres, San Joaquín y Santa Ana. No obstante, dado que en este espacio, como hemos visto, el énfasis se coloca en todas aquellas citas que reivindicaban su carácter inmaculado, creemos oportuno interpretar en estos mismos términos el Árbol de Jessé, pues, no en vano, dentro de la polisemia que caracteriza a este tipo de símbolos, la concepción sin mancha de María es una de las lecturas que los autores le han dado. Así por ejemplo, fray A. Navarro expone:

47 “Saldrá una rama del tronco de Jessé y un retoño brotará de sus raíces” (Isaías, 11:1).

48 “*Et egredietur virga de radices Jesse, et flos de radice egredietur*”, que favorece una asimilación entre la virga/vara y la Virgen.

49 DAVID, 1618: 157-158.

Nace de entre espinas, y sale sin ellas; en lo qual se nos da a entender, que aunque la Virgen procedió de padres, y antecessores pecadores, ella jamás cayó en pecado alguno [...] Esto dio a entender Esaías, diciendo: Saldrá la vara de la rayz de Jessé, y la flor de su raíz subirá. Por la rayz son entendidos los padres, y antecessores de Jesu Christo y su Madre: porque assí como la rayz que está metida en la tierra, está llena de vascosidad y vasura, y no tiene en acto flor alguna, assí los antecessores de Christo, que son los que pone san Mateo en el libro de la generación de Jesucristo, quanto a la humanidad, fueron manchados y violados con la mancha del pecado original, y con muchos actuales y personales [...] la Virgen santíssima es entendida por la vara; porque aunque no tenga la hermosura que tiene el árbol con flor, no tiene la vascosidad que tiene la rayz [...] fue más aventajada que sus antecessores, porque aunque fue engendrada como ellos, no fue concebida con pecado original, como ellos lo fueron, y assí salió esta rosa sin espinas de entre las espinas⁵⁰.

En este mismo sentido cabe leer la afirmación atribuida a san Ambrosio *“Haec est Virga in qua nec nodus originalis, nec cortis venialis culpae fuit”*⁵¹, la cual, nuevamente, forma parte del Oficio de la Inmaculada.

Consecuentemente, el Árbol de Jessé, los atributos de María, la mujer apocalíptica y el personaje de Marcela son elementos de progenie bíblica que los autores han leído en clave de Inmaculada Concepción. Igualmente, los nombres de los franciscanos Duns Scoto, Alejandro de Alejandría, Sor María de Jesús Agreda, San Buenaventura, San Antonio de Padua y de otros doctores, como Alejandro de Hales, Pedro Auréolo y Raimundo Lulio, aparecen ligados desde la Edad Media

50 NAVARRO, 1604: fol. 70r.

51 “Esta es la Vara, en la que ni hubo nódulo de culpa original, ni corteza de venial”.

a la ausencia del pecado original en la Virgen. Sagradas Escrituras y Tradición de filiación franciscana son, por tanto, la autoridad que la capilla portuense le presenta al fiel para demostrar la verdad de la concepción sin mancha de María, un misterio que la propia orden llevaba siglos defendiendo y que a la altura de 1718 ya era admitido por la responsable de la verdadera Fe: la Iglesia Católica Romana. La demostración de Sabiduría de la que esta hace gala culminará con la declaración dogmática de la Bula *Ineffabilis Deus*, cuyas argumentaciones principales, no obstante, serán las mismas que fundamentan el discurso de la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción de la Iglesia conventual de Oporto.

La serie del *Alabado* de la Iglesia del Convento de la Purificación en Santa Fe de Bogotá.

A diferencia de lo que sucede con la capilla portuense, en donde encontramos un programa elaborado ex profeso para este espacio, es relativamente frecuente hallar en iglesias y conventos franciscanos obras que, asimismo representativas de la devoción profesada por la orden a María en general y a la Inmaculada en particular, tienen su origen en fuentes grabadas. De esta manera, por ejemplo, las letanías lauretanas ilustradas de A.C. Redelio⁵² y de Fr. X. Dornn⁵³ han sido puestas en relación, respectivamente, con los paneles azulejares de la Iglesia del Antiguo Convento Jesús de Setúbal – perteneciente a una comunidad femenina de clausura franciscana observante⁵⁴ – y con el lienzo *La escalera de Jacob*, atribuido a Manuel de Samaniego y conservado en el Convento de san Francisco de Quito⁵⁵.

52 REDELIO, 1732.

53 DORNN, 1750.

54 FALCÃO, 1990.

55 JUSTO, 2010: 400-401.

Por nuestra parte, de cara a proseguir con el tema de la Inmaculada Concepción, constatar cómo su defensa en el mundo hispano fue semejante a la del portugués y sacar a la luz un nuevo repertorio de grabados, nos centraremos en uno de los cuadros perteneciente a la serie del *Alabado*, realizada en 1673 para la iglesia del Convento de la Purificación de la orden franciscana de Santa Fe de Bogotá. Esta serie, atribuida al pintor Miguel de Santiago y formada por un total de once pinturas, ha sido estudiada por la profesora Constanza Villalobos en un completo artículo en el que, además de exponer la devoción a la Inmaculada en el Reino de Nueva Granada y el papel desempeñado por los franciscanos en la propagación de la misma, propone leer los lienzos como un *sermo picto* que comprendería las dos doctrinas exaltadas en el saludo que da origen al conjunto: *Bendito y alabado sea el Santísimo Sacramento del altar, y la Inmaculada Concepción de la Virgen María concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser*.

En nuestra opinión, la explicación que propone para los cinco cuadros dedicados a María puede verse enriquecida por el descubrimiento que aquí presentamos de la obra que le sirve de inspiración: el *Sacrum oratorium piarum imaginatum Immaculatae Mariae et animae creatae ac Baptismo, Poenitentia, et Eucharistia innovatae*, escrita por el jesuita madrileño Pedro de Bivero en 1634.

Como el propio autor indica en la introducción, de las tres partes que conforman el libro, la primera es la que

contiene imágenes de María inmaculada, Hija, Esposa y Madre de Dios, la cual, antes que nadie, recita la Oración del Señor, instruida por el mismo Dios, y advertida de su creación y liberación de la peste común y culpa, de la que gloriosa triunfa. Triunfa inmutable de toda culpa, del pecado y de sus penas, a través de nueve solemnidades, en las cuales con las festivas aclamaciones de la Salutación Angélica es recibida por el alma teñida por el santo

bautismo, restituida como cristiana y totalmente mariana, obteniendo con María en la virtud del sagrado bautismo el triunfo solemne sobre la primera culpa y sus penas⁵⁶.

De esta manera, la primera parte se subdivide en dos bloques: en el primero, los grabados figuran a la Virgen acompañada de cada una de las frases del Padre Nuestro, dándose con ello a entender que es creada inmaculada antes que las demás criaturas y que, en consecuencia, es la primera en poder alabar a Dios. En el segundo, nueve solemnidades de su vida – desde su Concepción hasta Nuestra Señora de las Nieves –, asociadas ahora a los versos del Ave María, muestran cómo ella vence al pecado y sus penas, convirtiéndose entonces en el modelo que debe seguir el alma bautizada para poder triunfar sobre el Mal.

Las pinturas de Bogotá representan en los laterales a sendas vírgenes y, en el centro, una escena tomada de las estampas que integran el primero de los bloques; en concreto, la número 1 – *Pater noster qui es in caelis* –, para el fragmento “Y la Virgen”; la 2 – *Sanctificetur nomen tuum* –, para “sin pecado”; la 3 – *Adveniat regnum tuum* –, para “María”; y la 5 – *Panem nostrum quotidianum da nobis hodie* –, para “original”. A mayores, la palabra “concebida” utiliza la imagen del frontis, si bien la figura de la Virgen sosteniendo la custodia⁵⁷ y aplastando al dragón se enriquece con la disposición de sendos franciscanos a sus pies.

El hecho de acudir a representaciones que muestran a María como primogénita entre todas las criaturas tiene pleno sentido en una serie dedicada a la Inmaculada, dado que, en relación con este misterio, constantemente se esgrime el argumento de su creación *ab eterno* en aras de convertirse en la Madre del Unigénito. Justamente, en esta clave se han leído los versos de

56 BIVERO, 1634: s.p.

57 Precisamente, la tercera parte de la obra de Bivero está dedicada al culto de la Sagrada Eucaristía, lo cual enlazaría con el otro cometido de la salutación del *Alabado* –la exaltación del Santísimo Sacramento–, pero, en este caso, la serie colombiana utilizó unos referentes grabados diferentes.

la Sabiduría en los Proverbios⁵⁸ y el Eclesiástico⁵⁹, de ahí que sean incorporados al oficio de la Inmaculada. Así, por ejemplo, el *Sicut Liliium* utiliza el *Ego ex ore Altissimi prodivi primogenita ante omnem creaturam* en respuesta a la interrogación retórica:

¿Quién puede decir: nació sin pecado, y escuchará decir: limpia estoy de toda iniquidad, sino aquella Virgen prudentísima, templo vivo de Dios excelso, a la que Dios eligió y pre-eligió antes de la fundación del mundo como santa e Inmaculada Madre Hija de Dios, ab eterno reservada incorrupta de toda mancha de pecado?⁶⁰

Consecuentemente, las pinturas bogotanas que se inspiran en las imágenes de Pedro de Bivero tienen su primera razón de ser en una de las causas que permiten defender la doctrina inmaculista: la creación de María antes de todos los tiempos para ser la *Deipara*⁶¹. Pero, al mismo tiempo, atendiendo a las explicaciones dadas por el jesuita en los comentarios que acompañan a cada grabado, este ciclo pictórico estaría exaltando a la Virgen como modelo de comportamiento para el fiel.

58 “Yahveh me creó, primicia de su camino, antes que sus obras más antiguas./Desde la eternidad fui fundada, desde el principio, antes que la tierra/Cuando no existían los abismos fui engendrada, cuando no había fuentes cargadas de agua...” (Pr., 8:22-31). Justamente, estos versículos son transcritos en la primera de las estampas de Bivero, en donde María se figura rodeada por la inscripción “*primogenita ante omnem creaturam*” (BIVERO, 1634: 7).

59 “Yo salí de la boca del Altísimo, y cubrí como niebla la tierra/Yo levanté mi tienda en las alturas, Y mi trono era una columna de nube/[...] Antes de los siglos, desde el principio, me creó/y por los siglos subsistiré” (Eclo., 24:3-22). Nótese que el versículo “mi trono era una columna de nube” fue el que antes vimos interpretado por san Antonio de Lisboa en términos de Inmaculada Concepción. Igualmente, en los siguientes la sabiduría se compara con árboles, algunos de los cuales son los figurados en Oporto.

60 ALBA Y ASTORGA, 1663: 924.

61 Esta predestinación es recogida por numerosos autores, como san Andrés de Creta: “Bendita eres verdaderamente, tú que escogida entre todos y preparada de antemano como madre de tu Creador, quedaste libre de lo que es común a toda maternidad...” (PONS, 1994: 267) o san Bernardo: “Ella fue desde siempre predestinada, escogida y preelegida para sí por el Altísimo, custodiada por los Ángeles, prefigurada por los Padres, anunciada por los profetas” (CLARAVAL, 1994: 619).

Para ejemplificarlo, nos centraremos en el cuadro correspondiente al fragmento “María”, que, como dijimos, mimetiza la estampa número 3. En ésta, los márgenes superior e inferior acogen sendas inscripciones, omitidas en el lienzo – “Dios Padre a María: *Escucha, hija, y observa las sillas vacías en el cielo*” y “María a Dios Padre: *Venga tu reino* –, mientras que la zona central muestra a la Virgen orante bajo un grupo de sillas vacías, al tiempo que un dragón cae rodeado de estrellas.

La razón de ser de esta representación nos la ofrece el autor ya en las primeras líneas del apartado *Imago Tertia Explicata*:

Prevaleció Miguel en el combate y a aquel monstruoso dragón, que con su cola arrastró de sus asientos la mayor parte de las estrellas, derribó de las alturas. Después que Lucifer y los secuaces de Lucifer fueron apartados de los cielos, sus sillas quedaron vacías, Dios creó a los hombres, para que ocupasen todas ellas. Conoció este misterio la Virgen, conoció el combate y el triunfo, que celebró con su hermoso canto: *Desplegó la fuerza de su brazo, dispersó a los soberbios de corazón. Derribó a los poderosos de su trono, y elevó a los humildes (cfr. Luc. 1:51-52)*. Hubiera podido Dios creador crear nuevos Ángeles, sin embargo prefirió crear hombres humildes, que ocupasen los asientos poco elevados del cielo. Y, sin duda, no habrían ocupado aquellas sillas si no interviniese la Hija de Dios, a la que dice el Padre: *Escucha hija y observa las sillas vacías en el cielo*. Respondió ella: *Venga tu reino*. Cuando la dignidad falta en la Corte, y por su petición e impetración entra la autoridad de la reina, brilla cierta esperanza de feliz término. Faltaron en el cielo honores después de la deserción de los Ángeles traidores, entra María, entra la Reina de todos los hombres y se dirige hacia las sillas vacías, pide que los hombres fieles sean llevados a los

lugares vacíos [...] Las sillas, que se pierden con la negación del culto divino, se ganan honrando a Dios, lo cual María no sólo practica, sino que enseña que debe ser practicado...⁶²

Dicho con otras palabras: María es exaltada como la gran mediadora entre Dios y los hombres, en tanto y cuanto les muestra a estos cómo deben honrar a Aquel. De esta manera, ella consigue que accedan a los cielos, en donde pueden ocupar las sillas que quedaron vacantes tras la traición de Lucifer y sus secuaces.

Lo restante del comentario, dispuesto bajo los epígrafes *Adoratio* y *Attentio*, enfatiza este mismo contenido, con reflexiones del tipo: “Seamos todos Marianos, todos adoremos y postrémonos ante Dios”⁶³, y:

Préstale atención a Dios, que para ti preparó el reino celeste desde la fundación del mundo: préstate a ti mismo atención, para que por los méritos lo ocupes, porque por los méritos la Primogénita de Dios María [lo] pedirá y obtendrá para sí y para nosotros [...] Esto es lo que debe ser pedido y solicitado primero, el que María suplique por ella y por nosotros, que no se acuerde de las cosas mundanas, que recuerde las divinas y celestes, cuya impetración depende de la observación de la voluntad de Dios Creador...⁶⁴

Consecuentemente, los hombres que alaban a Dios, que respetan su voluntad y que, a imitación de María, piden la llegada de su reino – teniendo en cuenta que “Elegir y orar para que venga el reino de Dios, no es más que elegir aquello que nos haga dignos de su reino”⁶⁵ –, recibirán como recompensa una de las sillas del cielo.

62 BIVERO, 1634: 23-24.

63 BIVERO, 1634: 25.

64 BIVERO, 1634: 26-27.

65 Agustín, lib. 50 de Homilias, Homilía 43, cit. en BIVERO, 1634: 25.

En este sentido, el autor recuerda que:

Aunque los hombres sean terrenales y de sí tiendan a la tierra, sin embargo, para completar aquellas sillas, que los ángeles dejaron vacías, son arriba recibidos y se levantan, de lo cual convenientemente Inés dice: *Alégrate conmigo y congratulémonos, porque con todos estos recibí las brillantes sillas*. Recibió por los méritos y ejemplos marianos, por los cuales Dios se convence, para él mismo llevar hacia arriba, más allá de la condición de la naturaleza, a los que oran al tiempo que claman: *Adveniat regnum tuum*⁶⁶.

Justamente, santa Inés es la virgen escogida en la pintura bogotana para flanquear, junto con santa Clara, la escena central tomada del grabado, lo que nos lleva a pensar que el responsable de la ejecución de este ciclo conocía el texto explicativo de la imagen de partida. De este modo, quizá fuera consciente el encargo de una serie, que, además de reivindicar la Inmaculada Concepción, pusiese de manifiesto el papel de la Virgen como *exemplum* para el fiel; rol que, no en vano, es continuamente exaltado en los textos de época.

Al respecto, Sor María de Jesús Agreda en su *Mística Ciudad de Dios*, tras indicarle Él “te señalo por Maestra a mi Madre y Virgen, ella te industrializará y encaminará tus pasos a mi agrado y beneplácito”, pone en boca de María las siguientes palabras:

Hija mía, quiero que seas mi discípula y compañera, yo seré tu Maestra: pero advierte, que me has de obedecer con fortaleza, y desde este día no se ha de reconocer en ti resabio de hija de

66 BIVERO, 1634: 26.

Adán. Mi vida, y las obras de mi peregrinación, y las maravillas que obró el brazo poderoso de el Altísimo conmigo, han de ser tu espejo, y arancel de tu vida⁶⁷.

Y es que el triunfo de María sobre el demonio desde el mismo instante de su Concepción da inicio a las victorias que sobre el pecado conseguiría durante toda su vida, convirtiéndose en el modelo a seguir por los hombres para vencer también ellos el Mal y acceder a la Salvación.

Conclusiones

En el presente artículo hemos intentado demostrar cómo la devoción a María y, en particular, a la Inmaculada Concepción que la orden franciscana profesa en sus escritos y actuaciones tiene su correlato en las obras que, dentro de la dinámica contrarreformista, promueven para sus Iglesias y conventos. Así, los programas iconográficos, ya sean elaborados ex profeso – como la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción de la Iglesia del Convento de San Francisco de Oporto –, ya sean tomados de fuentes grabadas – caso de la Serie del *Alabado* de la Iglesia del Convento de la Purificación de Santa Fe de Bogotá –, responden a un discurso unitario y universal, en tanto y cuanto es válido en todos los territorios dependientes de la Iglesia Católica Romana. Los ejemplos analizados, pertenecientes uno al mundo portugués y otro al ámbito hispano, así lo confirman.

67 AGREDA, 1736: 14.



FIGURA 1
Capilla de Nuestra Señora de la Concepción en la Iglesia del Convento de San Francisco de Oporto. Vista general.



FIGURA 2

Fe, Iglesia y Sabiduría. Arco de acceso a la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción en la Iglesia del Convento de san Francisco de Oporto



FIGURA 3

Recheute de Geneve Plagiaire, Lyon, 1620. Frontis grabado por Matthias Greuter.

(© Trustees of the British Museum)

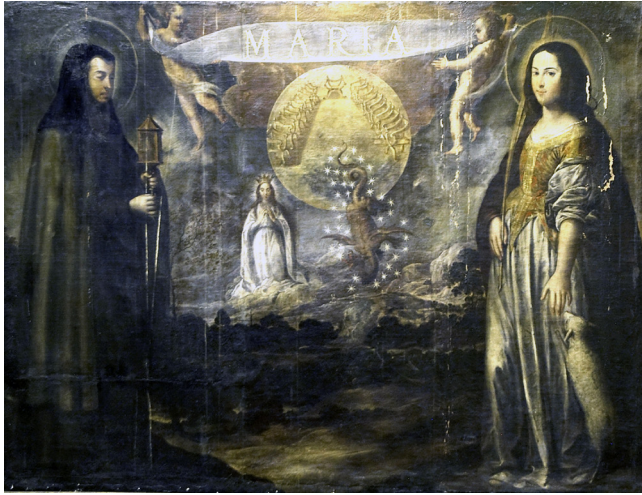


FIGURA 4

"María". Serie del *Alabado*, Iglesia del Convento de la Purificación de Santa Fe de Bogotá.



FIGURA 5

"Adveniat regnum tuum". Estampa n.º 3 de la obra BIVERO, Pedro, 1634 – *Sacrum oratorium piarum imaginum*, Antuerpiae: ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti

Bibliografía

AGREDA, María de Jesús, 1736 – *Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abysmo de la gracia: historia divina y vida de la virgen, Madre de Dios*, Amberes: Hermanos de Tournes de León de Francia.

ALBA Y ASTORGA, Pedro de (O.F.M.), 1663 – *Militia Immaculae Conceptionis Virginis Mariae contra malitiam originalis infectionis peccato*, Lovanii: Typographia Immaculae Conceptionis.

AVILÉS, Joseph, 1780 – *Ciencia heroica, reducida a las leyes heráldicas del blasón*, tomo II, Madrid: Juan Piferrer Disponible em: <<http://books.google.es/books?id=O bBAAAAAcAAJ&printsec=frontcover> [consult. 25 de Sept. 2012].

BARCIA Y ZAMBRANA, José de, 1695 – *Despertador christiano, divino y eucharístico, de varios sermones de Dios Trino y Uno: y de Jesu-Christo Nuestro Señor en los misterios de sus festividades, en orden a exercitar en los fieles la fe, adoración y devoción con los frutos del Santísimo Sacramento del Altar*, Madrid: por Juan García Infançon. Disponible em: <<http://books.google.es/books?id=pk3SO7fBoqEC&printsec=frontcover>>[consult. 22 de Sept. 2012].

BASTERO DE ELEIZALDE, Juan Luis, 2001 – *Virgen singular: La reflexión teológica mariana en el s. XX*, Madrid: Rialp.

BIVERO, Pedro, 1634 – *Sacrum oratorium piarum imaginum Imaculae Mariae et animae creatae ac Baptismo, Poenitentia, et Eucharistia innovatae: ars nova bene vivendi et moriendi, sacris piarum Imaginum Emblematis*, Antuerpiae: ex officina Plantiniana Balthasar Moreti.

BRANDÃO, D. Domingos de Pinho, 1985 – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade do Porto*, vol. II, Porto: Diocese do Porto.

CLARAVAL, Bernardo de (santo), 1994 – *Obras completas de san Bernardo, Tratados (2.º)*, Vol. II, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

DAVID, Jan (S.I.), 1618 – *Paradisus sponsi et sponsae: in quo messis myrrhae et aromatum ex instrumentis ac misterijs passionis Christi colligenda, ut ei commoriatur et pancarpium marianum septemplici titulorum serie distinctum, ut in B. Virginis odorem curramus et Christus formetur in nobis*, Antuerpiae, ex officina plantiniana, apud Balthasarem et Ioannem Moretos fratres.

DORNN, Francisco Xavier, 1750 – *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis, caeli-que Reginae Mariae, honorem, et gloriam prima vice in Domo Lauretana a sanctis angelis decantatae, postea ab Ecclesia Catholica. Approbatae & Confirmatae, Symbolicis ac Biblicis Figuris in quinquaginta septem iconismis aeneis expressae, & secundum ordinem titulorum exhibitae, Pia meditatione*, Augustae Vindelicorum: sumptibus Joannis Baptistae Burckhart.

FALCÃO, Jose Antonio, 1990 – “Azulejaria setecentista do Real Convento de Jesus de Setúbal. Alguns aspectos históricos e iconográficos” in *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América: Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*. Valladolid: Universidad, p. 103-109.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1989 – *A arte da talha no Porto na época barroca (Artistas e clientela. Materiais e técnica)*. Porto, Câmara Municipal do Porto, vol. 1.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1993 – “A talha da igreja do convento de São Francisco do Porto. O forro da nave central e do transepto (1732)”. *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: Faculdade de Letras, II Série, vol. X, p. 365-377. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id18id2102&sum=sim>> [consult. 20 de Sept. 2012].

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2003 – “Os retábulos em andares na escola portuense e o seu estudo tipológico”, in *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento Ciências e Técnicas do património, p. 605-616. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10216/19881>> [consult. 20 de Sept. 2012].

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2008 – “Entalhadores e imaginários do Núcleo Franciscano Portuense” in *Os franciscanos no mundo português. Artistas e Obras. I*, Porto: CEPESE, p. 195-211. Disponível em <<http://www.cepese.pt/portal/investigacao/publicacoes/tt-arte-e-patrimonio-1/os-franciscanos-no-mundo-portugues.-artistas-e-obras>> [consult. 15 de Sept. 2012].

FIORES, Stefano de; MEO, Salvatore (dirs.), 1988 – *Nuevo diccionario de Mariología*, Madrid: San Pablo.

GAUME, Joseph (ALSINA, Francisco; AMADO, Gregorio trads.), 1865 – *Catecismo de perseverancia*, Tomo VII, Barcelona: Librería religiosa.

GONÇALVES, Flávio, 1971 – *A Talha da Capela da «Árvore de Jessé» da Igreja de S. Francisco do Porto*, Porto: F. Machado.

GONÇALVES, Flávio, 1986 – “A «Árvore de Jessé» na arte portuguesa”, *Revista da Faculdade de Letras. Historia*. Porto: Faculdade de Letras, II Série, vol. 1, p. 213-238.

IGLESIA, N. de la, 1659 – *Flores de Miraflores. Hieroglificos Sagrados, Verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios, María Señora Nuestra*. Burgos: Diego de Nieva y Murillo.

JUSTO ESTEBARANZ, ÁNGEL, 2010 – “La Letanía Lauretana de Dornn, los Klauber y la pintura quiteña del siglo XVIII” in SABIK, Kazimierz; KUMOR, Karolina (eds.) – *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, Varsovia: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykńskich. Uniwersytet Warszawski, p. 395-404.

LEESBERG, Marjolein; STOCK, Jan van der (eds.) – 2003 *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 1450-1700. Volume LXII: The Wierix Family. Part IV*, Rotterdam: Sound & Vision Publishers.

LUIS DOS ANJOS (O.F.M.), 1615 – *Parte segunda das chronicas da orden dos frades menores e das outras ordens segunda & terceira, instituidas na Igreja per o sanctissimo Padre san Francisco*, Lisboa: oficina de Pedro Crasbeeck. Disponível em: <http://books.google.es/books?id=AMASIKGn8LAC&printsec=frontcover> [consult. 26 de Sept. 2012].

MOLINA, Antonio de, 1685 – *Instrucción de sacerdotes en que se les da doctrina muy importante para conocer la alteza del sagrado oficio sacerdotal: y para exercitarle debidamente*, Barcelona: a cosata de Juan Payssa, Bernardo Nivell y Juan Roca, Libreros. Disponível em: <http://books.google.es/books?id=jUNIWmUCwvsC&printsec=frontcover> [consult. 20 de Sept. 2012].

MUSCAT, Noel (O.F.M.), 2004 – “John Duns Scotus and his defence of the Immaculate Conception”. Disponível em: i-tau.com/franstudies/articles/John_Duns&Imma.pdf [consult. 23 de Sept. 2012].

NAVARRO, A., 1604, *Abecedario Virginal de excelencias del Santíssimo nombre de María*, Madrid, en casa de Pedro Madrigal.

PENNUELA, Gregorio, 1651 – *Elogios a María Santíssima, consagrólos en suntuosas celebridades devotamente Granada a la limpieça pura de su concepción*, Granada: Francisco Sánchez y Baltasar de Bolibar. Disponível em <http://books.google.es/books?id=djJAAAAAcAAJ&printsec=frontcover> [consult. 25 de Sept. 2012].

PONS, Guillermo, 1994 – *Textos marianos de los primeros siglos. Antología patristica*, Madrid: Ciudad Nueva.

REDELIO, Augusto Casimiro, 1732 – *Elogia Mariana Olim A. C. Redelio Belg: Mechl: S.C.M.L.P concepta Nun devota Meditatione fidelium ad augmentatum cultus Bmae Marae Virg: Deiparae inventa et delineata per Thomam Scheffler et aeri incisa à Martino Engelbracht Chalcographo Augustano*, Augsburgo: s.n. Disponível em <http://archive.org/details/elogiamarianaoli00enge> [consult. 28 de Sept. 2012].

RIPPEL, Grégoire, 1731 – *Mysteria Beatissimae Mariae Virginis cathedrae sacrae dictada, sive conceptus de festis et mysteriis vitae Beatissimae Semper Virginis ac Deiparae, Augustae Vindelicorum et Constantiae: Sumptibus fratrum Martini et Thomae Wagner*.

SANTI, Angelo de, 1896 – “Le litanie Lauretane. Studio Storico critico. Articolo II”. *La civiltà cattolica*, Roma: Civiltà Cattolica, fasc. 1117, p. 161-178.

SCOTUS, Duns; BINI, Iacobi; HECHICH, Barnaba, 2003 – *Doctoris subtilis et Mariani B. Ioannis Duns Scoti, Ordinis Fratrum Minorum, Opera Omnia. Iussu et Auctoritate Rmi. P. Iacobi Bini, totius Ordinis Fratrum Minorum Minister Generalis, studio et cura Commissionis Scotisticae, ad fidem codicum edita. Vol. XX: Lectura in Librum Tertium Sententiarum: a distinctione prima ad decimam septimam*. Civitas vaticana: Typis Vaticanis.

SERNANI, Giorgio, 2002 – *Los dogmas de María. Las piedras más preciosas de su corona*, Buenos Aires: Publicación de la Orden de María Reina. Disponible en: <http://regnummariae.org/Los_dogmas_de_Maria.pdf> [consult. 25 de Sept. 2012].

SOLÍS VILLALUZ, Luis de, 1734 – *Geroglíficos varios, sacros, y divinos epítectos, en que se cifran algunas de las eminentísimas glorias, y prerrogativas de María Santísima*. Madrid: Imprenta de Juan de Aritzia.

VILLALOBOS, Constanza, 2009 – “La serie de pinturas del Alabado: Las pruebas del triunfo de la divina gracia”, *Goya: Revista de arte*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, n.º 327, p. 112-131.

Imágenes

Figura 1 – Capilla de Nuestra Señora de la Concepción en la Iglesia del Convento de San Francisco de Oporto. Vista general.

Figura 2 – Fe, Iglesia y Sabiduría. Arco de acceso a la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción en la Iglesia del Convento de San Francisco de Oporto.

Figura 3 – *Recheute de Geneve Plagiaire*, Lyon, 1620. Frontis grabado por Matthias Greuter (© Trustees of the British Museum).

Figura 4 – “María”. Serie del *Alabado*, Iglesia del Convento de la Purificación de Santa Fe de Bogotá.

Figura 5 – “*Adveniat regnum tuum*”. Estampa n.º 3 de la obra BIVERO, Pedro, 1634 – *Sacrum oratorium piarum imaginum*, Antuerpiae: ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti.

Reformas arquitectónicas en los conventos franciscanos descalzos¹ de Extremadura durante el siglo XVIII

Carmen Diez González

Introducción

Extremadura se sitúa en el centro-oeste de España, y es la región que ostenta el mayor kilometraje de frontera con Portugal. Este contacto geográfico ha desarrollado una intensa relación de influencias entre una parte y otra de la línea divisoria, a veces conflictiva y muchas fructífera.

Pretendemos analizar las reformas efectuadas en los conventos descalzos extremeños tras el desgaste de los siglos y los conflictos bélicos que se desarrollaron a comienzos del siglo XVIII. Precisamente por estas confrontaciones y el proceso desamortizador del XIX se han perdido muchos documentos que ayudarían a perfilar mejor las obras realizadas en esta etapa, conocer los artistas que trabajaron en ellas y la influencia que hubo desde el vecino Portugal en la arquitectura franciscana descalza.

Nuestro esfuerzo se integra dentro de los estudios que viene realizando el Grupo de Investigación ARPADEX de la Universidad de Extremadura, dirigido por la doctora. y catedrática Doña María del Mar Lozano Bartolozzi.

¹ La Descalcez extremeña y sus conventos han sido estudiado desde el punto de vista histórico por el padre Hipólito Amez Prieto, realizando un importante resumen de anteriores trabajos publicados. AMEZ, 1999: 19-498.

La Descalcez en Extremadura

Las primeras fundaciones franciscanas en Extremadura se documentan a partir de 1232 y las características que presentan tales asentamientos, coinciden con los usos de la primera expedición organizada bajo el mando de fray Juan Parenti (1219-1230). Desde entonces el éxito de los menores fue tal que a finales del s. XVIII, el 80% de los religiosos asentados en la región eran franciscanos. Llegando al punto que dos de cada tres conventos profesaban alguna de las reglas de la orden.

Dentro de la gran familia franciscana la Descalcez constituye una de las reformas de mayor radicalidad en la práctica de la pobreza que surgieron en torno al misticismo español del siglo XV y XVI. El origen y desarrollo en Extremadura aparece ligado a personajes notables como fray Juan de la Puebla (II Conde de Velalcázar, 1453-1495), fray Juan de Guadalupe (+ 1506) o fray Pedro de Alcántara (1499-1562), místico y confesor de Santa Teresa de Jesús.

La región era tierra abonada para que arraigaran las ansias ascéticas, pues por una parte, en la periferia y frontera, Extremadura convino a los descalzos en los inicios difíciles de la reforma², cuando su celo religioso era juzgado fuera de la ortodoxia. La proximidad a la “raya” les permitía refugiarse en el país vecino. Por otra parte, los lugares tranquilos, apartados del bullicio abundan en la región y eran buscados, ex profeso, de manera consciente, incluso las zonas de escasos recursos económicos, como medio de endurecer la profesión de vida.

Los descalzos erigieron al comienzo espacios muy humildes y de proporciones reducidas, pero con el tiempo, estas frágiles construcciones tuvieron que abandonarse. Los factores de tal cambio³ fueron, en unos casos, la ruina de las

2 “La descalcez recoge la esencia más depurada de la observancia de Villacreces y Santoyo en tierras castellanas. Sus miembros se retiran a lugares apartados, viven en intensa oración, pobreza, austeridad y apostolado según el espíritu y regla primitivos de la orden, sin concesiones que la relajasen”. MANCHO, 1989: 38.

3 Los motivos del cambio han sido puestos de relieve por los propios cronistas. MOLES, 1592:132-132v.

casas construidas con malos materiales, que no soportaban el paso del tiempo; en otros, las ventajas que la proximidad a las poblaciones deparaba a la comunidad, que podemos concretar en un mejor aprovechamiento del tiempo dedicado a la recogida de limosnas y a las actividades apostólicas demandadas por los habitantes de las poblaciones vecinas. Precisamente, la exigencia de esta actividad apostólica, que procuró limitar San Pedro de Alcántara, les asemejará a los hermanos observantes y conventuales de los que pretendían diferenciarse⁴.

También abandonaron una parte de los “desiertos” porque muchos de estos enclaves no eran saludables como se indica en las propias crónicas. Los frailes enfermaban y resultaba difícil atenderles médicamente.

Cerca de los núcleos habitados las exigencias de los patronos, fueron mayores y si bien persistió el deseo de mantener unas proporciones reducidas en los inmuebles, como reflejo de humildad, las iglesias comenzaron a escapar de la austeridad inicial y a adornarse por “decoro”⁵, tanto hacía quienes sufragaron los gastos (benefactores), como hacia lo que en ellas se contenía: el Santísimo Sacramento y las imágenes, algunas “milagrosas” y muy queridas de los lugareños.

Por otra parte, los conventos descalzos situados cerca de la frontera fueron devastados y muy dañados a lo largo del siglo XVII y comienzos del XVIII. La guerra de Restauración de Portugal (1640-1668) y la de Sucesión al Trono Español (1701-1713) convertirían a todos los enclaves fronterizos en el principal escenario de batalla. La familia descalza, perdió población, parte de sus bienes muebles y los inmuebles quedaron muy maltrechos e incluso llegaron algunos a desaparecer.

De aquí que tras la dura guerra de Sucesión Española (1701-1713), y una vez firmada la paz en 1717, se inicien numerosas obras de recuperación, ampliación y/o traslado de muchas de las casas descalzas.

4 DIEZ, 2008: s/f.

5 DIEZ, 2012: 59-65.

Así pues, analizaremos la parte arquitectónica y decorativa de los siguientes conventos: Nuestra Señora de la Luz de Brozas (1544), Madre de Dios de Albuquerque (1506), San Francisco de Arroyo de la Luz (1574) y San Gabriel de Badajoz (1559), con alusiones a la capilla de la enfermería de San Pedro de Alcántara en Cáceres (1717) y al convento de Madre de Dios de Valverde de Leganés (1540).

Brozas. Convento de Nuestra Sra. de la Luz⁶.

El municipio fue Encomienda Mayor de la Orden de Alcántara y por expreso deseo del Concejo se solicitó, hacia 1550, la fundación de un convento de frailes franciscanos descalzos para ayuda en los servicios religiosos que no abarcaban las dos parroquias de la villa. Se obtuvo el permiso del monarca Felipe II en 1554, y con las debidas licencias del Papa y el obispo de Coria, la Mesa Capitular facultó a su Maestro Mayor, Pedro de Ybarra, para elegir el sitio e inspeccionar la posibilidad de alzar el convento junto a alguna de las ermitas que circundaban la villa. De este modo se escogió la ubicación junto a la de Nuestra Señora de la Luz, en las afueras. Ybarra corroboró las buenas condiciones del templo y evaluó en 500.000 maravedíes⁷ el alzamiento del cenobio. Posiblemente diera también este gran maestro las trazas.

En 1554 dan inicio los trabajos y en 1557 se asientan los primeros religiosos. Dos años más tarde los recibe la rama descalza (1599) incorporándolo a la Provincia de de San Gabriel⁸, aunque las obras no culminarían hasta más adelante.

Vecinos de la villa se sumaron a completar y engrandecer el convento. Así los señores Diego Escobar de Ulloa y María Braceros fueron los patronos de

6 Este convento ha sido ampliamente estudiado por la autora del presente trabajo. DIEZ, 2004: 29-66.

7 ORTEGA, 1917: 390-420. DIEZ, 2004.

8 MOLES, 1984: 200.

la capilla de Santa Rosa⁹ (1559-1697) adosada al muro del evangelio. A su vez, don Íñigo de Argüello y Carvajal¹⁰ se comprometió a costear en él los capítulos de la Provincia de San Gabriel desde 1596. Por ello el convento adquirió el rango de casa capitular.

En 1592 el cronista, Juan Bautista Moles, indica que la casa se había completado, era amplia buena y poseía uno de el claustro más vistoso de la provincia¹¹.

Las relaciones de la comunidad con los vecinos fueron estrechas y cordiales, participando la comunidad en las fiestas del calendario religioso y las patronales de San Marcos de modo muy activo. En el curso de esta fiesta los vecinos elegían un toro, “el más bravo de la manada”, al que apodaban “Marcos”. El toro, según la tradición, de la mano de los mayordomos de la fiesta paseaba mansamente por las calles del pueblo. Se acercaban con él al convento, donde el animal era introducido en la iglesia, por la puerta norte, pasaba al claustro por la puerta regular, recorría las pandas y volvía al templo, subiendo los siete u ocho escalones – “muy ásperos” – del presbiterio; llegaba a la peana del altar mayor y se acercaba a él “como si lo besara”, tornaba de nuevo a la nave de la iglesia y desde allí otra vez, por la puerta norte volvía al campo hasta la ermita de San Marcos¹², inexistente en la actualidad. Era un acontecimiento en toda la comarca al que se sumaban los vecinos de otros pueblos, incluidos los portugueses y dejó huella en plano de la casa. La práctica fue prohibida varias veces por la Inquisición y se abolió de modo definitivo en el siglo XVIII.

Los enfrentamientos bélicos mencionados hicieron mella en el inmueble y de los daños sufridos se derivaron cambios. A ellos se sumaron los que infringieron las tropas napoleónica en el curso de la Guerra de la Independencia, y

9 A.H.N. – *Clero Secular-Regular*, leg.1434.

10 A.H.P.CC., *Clero*, caja129, leg. 74.

11 MOLES, 1984: 200 v.

12 MOLES, 1984: 201-202v.

el abandono de los frailes tras la Desamortización ordenada por el ministro Mendizábal, pasando a convertirse el inmueble en una explotación agropecuaria. Quedó abandonado hacia 1990 y, finalmente, se rehabilitó como hotel entre 1999 y 2002¹³.

En el plano crono-constructivo (fig. 1) que se ha realizado del estudio del convento pueden apreciarse las diferentes etapas de edificación del inmueble

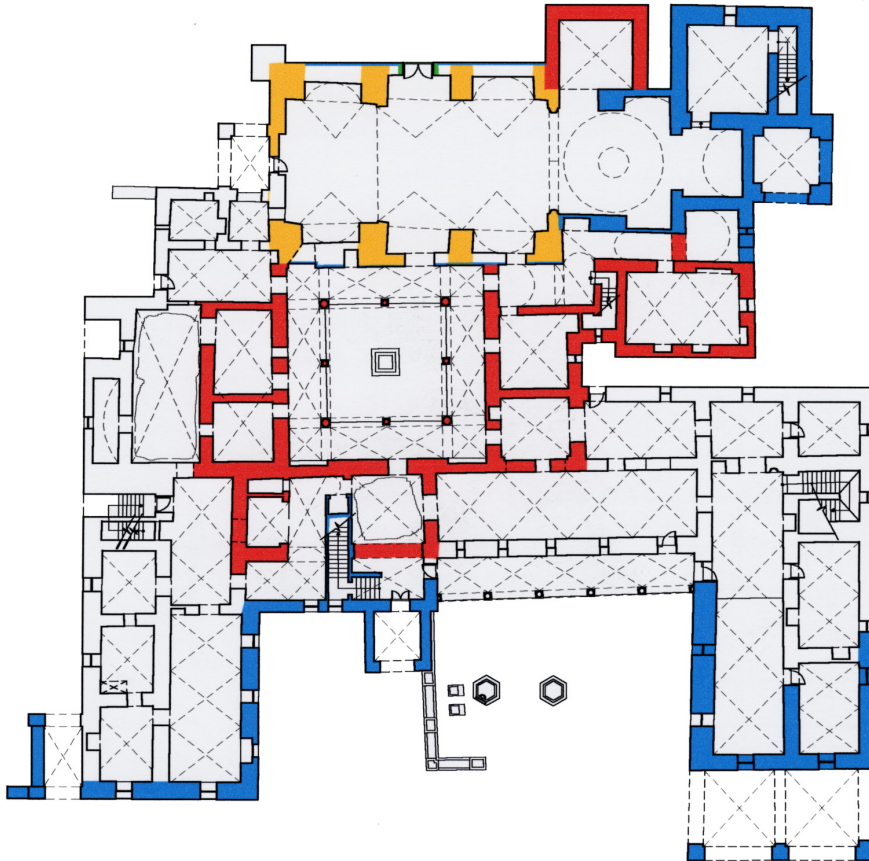
Los restos de la ermita gótica se remarcan en amarillo, son los contrafuertes del templo y arco toral. Esto hace suponer que poseía una nave de tres tramos y la capilla mayor se cubría con bóveda de crucería, pues perviven los arranque de los nervios en el arco toral. En rojo aparece lo que se edificó en el siglo XVI: el claustro, algunas dependencias y en la iglesia: la puerta norte, la capilla de Santa Rosa y la sacristía, separada del claustro y la iglesia por un estrecho pasillo acodado en “S”, al que atribuimos la función de toril¹⁴ con salida a la huerta en prevención de que el toro de San Marcos recobrar su fiereza. En azul se han señalado las partes que probablemente se alzaron en el siglo XVIII: muros perimetrales del templo, cubiertas, capilla mayor, camarín y capilla de acceso a ésta última pieza.

Con todo ello la impronta final del templo nos remite a modelos barrocos del XVIII. La reforma de mil setecientos situó los muros de la nave en los límites exteriores de los contrafuertes. De este modo se incorporaba al espacio central de la nave el que existía entre los estribos. La capilla mayor pasó a conformar un falso crucero entre el oratorio de Santa Rosa, construido en el siglo XVI y el pasillo que la separa de la sacristía. El presbiterio se abrió a continuación y se le dotó de camarín cúbico, con ventanal en el fondo. Hubo ineludiblemente que reformar la cubierta del templo. De este modo sobre la nave se alzó una bóveda de sección carpanel y lunetos, mientras que el falso crucero y el camarín recibieron sendas cúpulas.

13 DIEZ, 2002: 205-220.

14 AHPCC, *P.N. de Pedro de Vargas*, caja 2642, s/f.

CONVENTO NTRA. SRA. DE LA LUZ DE BROZAS (Cáceres)



PROCESO CRONO-CONSTRUCTIVO

- SIGLO XV
- SIGLO XVI
- SIGLO XVII
- SIGLO XVIII

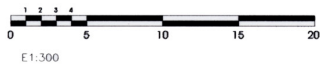


FIGURA 1
Brozas (Cáceres). Nuestra Señora de la Luz.
Plano cronconstructivo del convento.

Las reformas que observamos en el plano se corroboran por la parte externa y en el alzado. Los muros exteriores de la iglesia conservan aún parte de la decoración esgrafiada que debió cubrirlos tras la reforma del XVIII. La cúpula mayor se asienta sobre pechinas y emerge fuera del prisma octogonal que envuelve la base, dejando al descubierto parte de la semiesfera. Sobre la media naranja se alza una curiosa linterna (fig. 2) articulando el cilindro ocho pilastras de orden toscano dotadas de retropilastras. Los fustes abomban el frente y los lados hacia afuera como estructuras pastosas a las que rebasara el peso. Entre cada estructura portante se abren los vanos de luz. Una guirnalda de cabezas de ángeles enlaza bajo los respectivos capiteles todas las pilastras. Por encima de estas últimas discurre el entablamento, friso y cornisa y sobre ésta, se asienta un remate piramidal calado construido a base de volutas, con mascarones en los arranques.



FIGURA 2

Brozas (Cáceres). Nuestra Señora de La Luz. Linterna.
Alburquerque (Badajoz). Madre de Dios. Linterna.

En la actualidad es prácticamente imposible verlos porque ocupa este espacio un gran nido de cigüeñas. Pero los dueños del inmueble nos facilitaron una fotografía, realizada durante la etapa de rehabilitación del mismo como hotel.

A su vez la linterna del camarín, del que también es visible la sección esférica al exterior, culmina con una estructura prismática.

En el interior del templo destaca la puerta reglar, un vano rectangular cajeado, que flanquean sendas pilastras. Sobre ellas se superponen dos ligeras pilastrillas adornadas con estructuras vegetales y carnosas muy peculiares: la primera de esquema piramidal invertido, la segunda como una estructura de gajos de naranja o calabaza y la tercera como un cogollo. Sobre ellas se desarrolla el capitel corintio de tres órdenes de acantos. En medio del dintel, alcanzando la estructura del entablamento destaca una figura humana muy deteriorada. La actitud que adopta recuerda la de un Pantocrator. El programa iconográfico que le acompaña parece atestiguarlo, ya que a modo de acroteras se repite en parte el esquema anterior de los soportes, sobre los que se arrodillan sendos ángeles que portan el anagrama: IHS y el escudo de la orden (las cinco llagas de San Francisco).

En eje con la figura de Cristo hallamos otras dos estructuras troncopiramidales en posición invertida. La primera puede ser lo que nos resta de la cabeza alada de un angelote. La segunda soporta el escudo más representativo de la orden franciscana. Este se ofrece sobre una cartela de cueros recortados donde figura la cruz y los dos brazos cruzados: el de san Francisco vestido con el sayal y el de Cristo desnudo, identificado con los pobres. Flanquean al escudo leones rampantes que soportaban una corona volada actualmente perdida. Las imágenes presentan una factura más próxima a la plástica popular, tendiendo a formas carnosas y simplificación de elementos como los acantos. Lo mismo cabe señalar sobre el porte de las figuras, algo achaparradas, o el tratamiento del cabello de los ángeles y las melenas de las fieras donde aflora también ese toque ingenuo.

Estas formas escultóricas nos recuerdan algunas otras obras portuguesas, como las del famoso jardín del palacio episcopal de Castelo Branco, mandado construir por el obispo don Juan de Mendoza, hacia 1705. Fecha muy próxima a la que suponemos en la reforma del templo de Nuestra Sra. de la Luz, que en ningún caso debió realizarse antes de que acabara el conflicto bélico. “São figuras intemporais, sem ‘estilo’, valendo pelo conjunto e envolvência”¹⁵ – como se señala en la obra dirigida por el profesor Dr. Paulo Pereira, a propósito del jardín del obispo Mendoza –, formas alejadas de los cánones más cultos.

Albuquerque. Convento de Madre de Dios.

El ex convento descalzo, se encuentra a las afueras del municipio y es el tercer enclave que ocupó la comunidad franciscana, tras mudarse de otros dos anteriores. El primero, fundado en 1506, en las inmediaciones de la Laguna de Vinagre o Los Monasterios, cinco kilómetros al este de la villa, se desechó por considerar la propia comunidad que la zona era insalubre; el segundo, a media legua del casco urbano, en la sierra denominada Piedra Horadada era muy apreciado por los religiosos, pero se abandonó por exigencia de los moradores de Albuquerque, pues querían beneficiarse de los servicios de los religiosos con más comodidad. De este modo en 1634 ocupan el tercer emplazamiento con idéntica advocación de origen: Madre de Dios, en el lugar denominado los “Llanos de San Andrés”, junto a la ermita del mismo nombre y extramuros. El edificio comenzó a construirse en 1620, con mayor capacidad que los conventos anteriores, pero se demoró el remate de la fábrica porque los frailes no querían dejar el inmueble que venían habitando. Sin embargo en 1634 se trasladó el Santísimo y poco después los restos de los frailes enterra-

15 PEREIRA, 1995: 96.

dos en el segundo convento, pues el Concejo amenazó con avalar a otra orden religiosa si los frailes seguían resistiéndose al cambio.

La villa cedió el solar, costeó el traslado y se comprometió como patrona del cenobio, a proporcionar periódicamente un aporte de limosnas.

Poco tiempo pudieron los frailes gozar del nuevo edificio, ya que en el curso de la dura guerra de Restauración del Reino portugués los arrabales de Alburquerque fueron asolados y el convento recibió grandes daños. La comunidad se redujo a catorce frailes¹⁶ y a punto estuvo de desaparecer. Más adelante, en 1705, durante la Guerra de Sucesión Española, la plaza fue ocupada por el ejército luso. El jefe de la plaza limitó mucho los servicios de los religiosos – fueron estos inmovilizados en el interior del convento sin poder recibir ayuda – y sólo se aliviaron los sufrimientos cuando se firmó la Paz de Badajoz en 1715. Esos diez años, han dejado huella en la población, siendo Alburquerque junto con Olivenza las plazas que mayor influencia portuguesa muestran en toda la frontera extremeña.

De la etapa conventual se conserva la iglesia y gran parte de las estancias en torno al claustro. Pero el inmueble que ha llegado a la actualidad corresponde prácticamente por entero al siglo XVIII.

La iglesia mantiene el culto y pertenece a la diócesis de Badajoz. El convento se ha dividido en dos partes. Una de ellas la detenta el Ayuntamiento y sirvió como Instituto de Bachillerato, pero actualmente (2012) está en obras para su adecuación a albergue juvenil; en ella se engloba el claustro. El resto es propiedad particular y en esta zona se incluye parte del antiguo jardín.

Lo que resta del inmueble conventual adquiere forma más o menos cuadrada, sobresaliendo un cuerpo de edificación hacia el nordeste. La iglesia, en el ángulo sudoccidental, va precedida por un atrio y dirige la cabecera a poniente. Al muro del evangelio se adosó la morada frailuna.

16 BARRADO, 1967: 60.

La fachada principal del templo se abre al sur, buscando la relación con la villa. El atrio que la precede tiene una clara función social y se accede al mismo a través de un gran arco de medio punto coronado por tres pináculos; sobre el central se eleva una imagen de la Inmaculada Concepción tallada en mármol, de una factura muy semejante a los relieves de la puerta reglar de Brozas.

La iglesia, es una construcción de mampostería con muros enlucidos. Presenta planta de cruz latina de brazos poco desarrollados, nave dividida en tres tramos con coro a los pies y cabecera plana. Se cubre con bóveda de cañón, añadiéndose lunetos en la nave. El crucero cierra con cúpula semiesférica que monta sobre pechinas. Todas las arquerías apean en suaves ménsulas ligeramente sobresalientes del friso excepto los arcos que circundan el crucero que lo hacen sobre pilastras. El coro se desarrolla sobre arco carpanel de gran luz, y esta misma sección es la que da paso a las dos capillas colaterales abiertas en el lado de la epístola.

También en el flanco sur y a continuación de las capillas se abre el ingreso principal del templo. La portada fue labrada en cantería de gran calidad. Consta de dos cuerpos. En el inferior, se abre un arco de medio punto, con labor de caja en la rosca y las jambas. Soporta toda la estructura un entablamento muy sencillo, adornándose las enjutas con placas triangulares. El cuerpo superior discurre sobre un podio corrido y consta de un tabernáculo avenerado entre pilastras, que repiten el mismo adorno de cajas, flanqueándolo, a modo de acroteras, prismas que culminan en pirámides y bolas; estos elementos se unen al cuerpo central con aletones. La capilla protege la imagen de San Francisco penitente, pues porta entre sus manos la cruz y una calavera. La talla, como la de la Inmaculada, nos recuerda modelos portugueses. Remata el conjunto una cruz entre los mismos motivos decorativos que en el nivel inferior. El resto del muro se cubre con una falsa cantería, pero el efecto es de gran sencillez y elegancia.

La fachada meridional de la nave remata en una sinuosa cornisa acompañando a la ligera espadaña, obra de 1958. Todo ello trasmite al templo una amalgama de tradición andaluza al modo de las obras de Ambrosio de Figueroa, en Jerez de la Frontera, o mayormente del vecino Portugal donde abunda este tipo de remate.

Volumétricamente, al exterior del templo, sobresale el prisma que oculta la cúpula del crucero. Va coronado por una linterna octogonal articulada a través de pilastras y retropilastras abombadas (fig. 2), como en el caso del convento de La Luz de Brozas. No obstante el esquema varía, pues los fustes; bastante deteriorados, parecen haber perdido una especie de escamas o plumas y bajo el capitel se simulan cabezas zoomorfas, tal vez de carneros o dragones. Entre los soportes se abren las ventanas y sobre estas, alcanzando el entablamento, se incluyen águilas. Tal vez el remate cónico actual sea una simplificación de otro más elaborado que se haya perdido. Así mismo sobre una de las capillas laterales emerge un tambor octogonal que cubre la bóveda de este espacio. Abren la linterna cuatro ventanas entre pilastras con un canalillo en el fuste, remata en semiesfera y cuerpo piramidal al que dan forma dos gruesas volutas.

Al interior destaca la obra escultórica que envuelve el ventanal del sotocoro (fig. 3). Se desarrolla también aquí un programa escultórico que recuerda el de la puerta reglar de Nuestra Sra. de la Luz de Brozas. Resulta difícil imaginar que sólo sea el marco de una ventana, pues la luz restaría protagonismo a la talla. Así pues consideramos que se trata de un retablo que rodeó quizás un camarín desaparecido. Dentro de la tipología retablística puede calificarse como “retablo marco”, pero es obra de yesería y está constituido por un solo cuerpo. Flanquean el vano principal dos pares de estípites muy adornados con retropilastras lisas, adelantándose los centrales para dotarle de mayor dinamismo. Principia con un banco donde se inscriben dos atlantes, que sostienen los soportes laterales, y tres ménsulas: una central de la que parte el baquetón labrado que bordea el hueco y otras dos, de menor tamaño, que sustentan los estípites centrales. Los fustes aparecen decorados con frutos y hojas carnosas,

sucedándose alternadamente formas de cogollos y calabazas de marcados gallones. Remata el capitel corintio con tres órdenes de acantos. En el ático y desde el quebrado entablamento se desarrolla un águila bicéfala, acomodada al hueco. Sostiene ésta el escudo de la villa donde aparece una encina blanca ente dos flores. A uno y otro lado los soportes culminan en pomposas hojarasca. Conserva parte de la policromía dorada que lo cubrió y nos permite imaginar de manera más completa la pieza homóloga de Brozas con la que coincide en elementos decorativos.

El tipo de cúpula, linternas y decoración descritas se repiten en el convento de Madre de Dios de Valverde de Leganés, a unos tres kilómetros de la población, situada al sur de Badajoz, casi a la altura de Olivenza. Ello sugiere la existencia de una cuadrilla de alarifes trabajando en la zona, y tal vez se rastreen otras obras semejantes en la aparte lusa que por ahora desconocemos, pero que pondría en evidencia las influencias artísticas de una y otra zona.



FIGURA 3
Alburquerque (Badajoz). Madre de Dios.
Ventana del sotocoro.

Arroyo de la Luz. Convento de San Francisco.

El cenobio se encuentra al noroeste del municipio. Fue fundado en 1570 por los señores de Herrera y la participación de la villa¹⁷ que deseaba la ayuda espiritual de los franciscanos. Comenzó a alzarse en 1574, pero tardó mucho en concluirse por la escasez de medios económicos¹⁸. Probablemente no se ocupara hasta 1593, fecha en que lo recibe la provincia franciscana de de San Gabriel, pues perteneció en origen a la de San José.

Representa el prototipo de convento recoleto, típico de los descalzos, por su volumen, proporciones y escueta decoración. La parte mejor conservada corresponde a la iglesia, labrada en cantería, con dos sencillas portadas sin molduras, donde figuran los escudos nobiliarios de los Herrera, sus sucesores los duques de Benavente y el de la Villa de Arroyo. Presenta planta de nave única con cabecera ochavada y coro a los pies.

La larga tradición del gótico – en un siglo XVI muy avanzado – se deja sentir en las cubiertas de terceletes del templo, que apean en gruesas columnas adosadas a pilastras, excepto los nervios de la capilla mayor que lo realizan sobre ménsulas. Austerísimo también es el claustro obrado en sillería, donde los arcos del primer nivel parten de una pieza que reúne las funciones de capitel, cimacio y dovela. Es una solución arquitectónica muy particular que se repite en algunos ejemplos mudéjares de la zona.

Respecto a las reformas analizadas, en el lado sur de la iglesia – muro de la epístola – se alzó en 1714 la capilla barroca de «Cristo amarrado a la columna», imagen de bulto que alcanzó mucha devoción. Curiosamente esta capilla ofrece un caso análogo a las cúpulas y relieves decorativos de Brozas y Aburquerque, pues a tan sólo unos veinte kilómetros de distancia, en Cáceres, hallamos otra muy similar, en la que fuera enfermería de los descalzos, dedicada a San Pedro de Alcántara. Ésta última ocupada actualmente por una orden femenina de clausura es difícil de visitar.

17 GONZAGA, 1603: 1144.

18 WADDING, 1931.

En una y otra capilla coinciden las trazas, los adornos y la época de alzamiento, en torno a 1714 y 1717 respectivamente, lo cual ha hecho suponer a los historiadores de arte la mano de un artífice común¹⁹. Están construidas en mampostería y externamente se alzan como una masa cúbica de la que emerge una cúpula semiesférica sin cubrir. En el caso de Arroyo de la Luz aparecen reforzadas las esquinas de los muros y cubierto el paramento por una falsa cantería isódoma. Bajo la cornisa discurre un friso ancho que oculta el arranque de la bóveda. La última restauración (2000-2003)²⁰ para adecuar el espacio de la iglesia a aula cultural, incluido el oratorio, ha dejado ciega la linterna.

Ambos edificios tienen planta rectangular de dos tramos, cubierto el primero con una bóveda de cañón y lunetos y el segundo con una cúpula semiesférica adornada de capulín, ciego en el caso de Arroyo y abierto en el de Cáceres. En cuanto a la decoración aparece está dividida en tableros cubriendo los arcos, bóvedas y pilastras donde se insertan motivos variados (Fig. 4): flores, gotas, palmetas, zig-zags, cabezas humanas y también de animales. Igualmente coinciden en los retablos de obra donde se albergaban las imágenes. En el caso de Arroyo el de la pared norte consta de un sencillo nicho avenerado, abierto bajo arco de medio punto sobre pilastras. La rosca del arco y las jambas se decoran con un tallo vegetal carnoso y el capitel con una flor. Se enmarca todo en un tabernáculo rematado en frontón con idéntica decoración. Las enjutas se rellenan con sendas cabezas de ángeles.

Al fondo de la capilla se abre el altar principal que cobijaba la imagen de Cristo flagelado. Se repite la decoración pero tratada de modo más profuso, enmarcando los elementos vegetales en recuadros y en el abigarrado frontón del templete aparece Cristo bendiciendo. El interior de la cúpula se divide en seis tramos por anchas platabandas.

Todo el programa muy denso se realiza en una talla gruesa, de carácter popular.

19 LOZANO, 1980: 189-190.

20 DIEZ, 2009: 168-169.



FIGURA 4

Arroyo de la Luz (Cáceres). San Francisco.
Capilla del Cristo amarrado a la columna.

Badajoz. San Gabriel, actual parroquia de La Concepción²¹.

La erección de este convento se debe al caballero Gómez Fernández de Solís y su esposa doña Catalina de Silva en 1519. Fue el mayor de los conventos descalzos de la Provincia de San Gabriel y sin duda el de más alta calidad arquitectónica. Sus muros guardaron entre otras riquezas varias obras de Luis de Morales. Se situaba a unos dos kilómetros de la ciudad de Badajoz por el sur, cerca de la aldea y arroyo denominado la “Mañoca” (la aldea desapareció a causa de las guerras entre Portugal y España).

Dotó también el fundador de hospedería al convento y el sitio era tan ameno que en él se acogieron obispos y reyes, entre ellos Felipe II cuando fue a Portugal para tomar posesión del reino. Este monarca favoreció con grandes limosnas al convento, entre ellas le sufragó la construcción con una extensa alberca. Dispuso también el inmueble de un magnífico claustro y una huerta muy amplia, con noria, muchos cipreses, pinos y varias ermitas para retiro de los religiosos.

Sin embargo, pese a las condiciones ambientales tan agradables, la comunidad alegó falta de salubridad en el lugar, lo que les llevaba a detentar la más alta mortalidad de todas las casas que poseía la Provincia de San Gabriel. Esta razón más o menos cierta y, sobre todo, el estado de indefensión que sentía la comunidad en tiempos de conflicto²² motivaron su traslado al interior de la ciudad.

El nuevo convento vino a ocupar la zona alta de Badajoz, en pleno casco urbano, cerca de las carnicerías y el rastro. Estaba en obras en 1745 y la iglesia se remató en 1757. Contribuyeron a los costes del edificio los propios vecinos, el obispo Minayo, la propia Provincia descalza de San Gabriel, el

21 María Cruz Villalón y William S. Curtz, han realizado un estudio detallado de la iglesia. CRUZ; KURTZ, 1994-1995: 196-218.

22 Repetidamente se utilizaba el convento como cuartel por las tropas españolas o portuguesas en momentos de la contienda, especialmente cada vez que se ponía sitio a Badajoz. CRUZ; KURTZ, 1994-1995: 160.

guardián Juan Caro, el padre Tornavacas²³ y posiblemente otros personajes de prestigio pertenecientes a la familia Godoy, pues figura su escudo en la iglesia. Tras la desamortización el templo se transforma en parroquia con el nombre de Nuestra Señora de la Concepción y ocuparon el convento de modo intermitente los padres jesuitas.

En la actualidad sólo se conserva la iglesia y el ala inmediata a los pies de ésta, pues el resto de las dependencias desde la desamortización de 1836 fueron quedando embebidas en la construcción de viviendas que desfiguraron su imagen. Llaguno²⁴ y Cean atribuyen el templo a Ventura Rodríguez o a Sachetti, aunque dicha autoría haya sido muy discutida y ampliamente documentada por T. F. Resee²⁵ y Cruz Villalón²⁶. Dejando al margen esta polémica, el significado constructivo de la obra es claramente dispar respecto al seguido en los primeros tiempos, tanto por el carácter monumental de la traza, elemento hasta entonces ajeno en las construcciones descalzas extremeñas, como por el original y complejo desarrollo planimétrico.

La planta de la iglesia (fig. 5) se perfila dentro de los primeros ensayos centralizados que desarrollara Ventura Rodríguez en su vida y se adapta sabiamente a un solar trianguliforme. Desde una nave rectangular, donde se sitúan el coro y el sotocoro, se accede a una amplia rotonda, y en el extremo opuesto, formando un eje longitudinal, se abre la capilla mayor, elevada sobre escalones curvos y con camarín. Del lado de la epístola se abren tres capillas de forma desigual conectadas por un pasillo que rodea la rotonda y comunica lateralmente todas las estancias de la iglesia. La que fue capilla de la Orden Tercera sirve actualmente de sacristía y se sitúa en línea con la zona del coro. Del lado del evangelio se abre la auténtica sacristía, de corte rectangular; desde ella se accede al camarín.

23 AMEZ, 1999: 153.

24 LLAGUNO; CEÁN, 1977: 252.

25 RESEE, 1976: 324-328.

26 CRUZ; KURTZ, 1994-1995: 195-313.

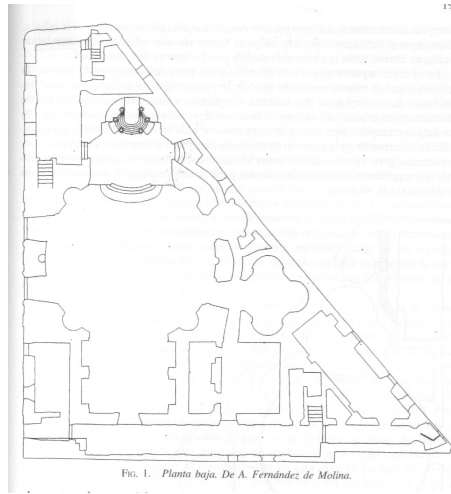


FIGURA 5

Badajoz. La Concepción (San Gabriel). Plano de la iglesia.

Más interesante aún resulta la articulación de los muros de la rotonda divididos en dos cuerpos. Mientras en el inferior se abren cuatro arcos carpaneles separados por hornacinas de medio punto, en el superior enmarcados por pilastras destacan balcones sobre los arcos. Descansando en los soportes corre un entablamento sobre el que se asienta la cúpula. La relación con la Capilla del Palacio Real es evidente y también conviene destacar la vinculación de Ventura Rodríguez con los descalzos para los que traza la capilla de enterramiento del Santo en Arenas de San Pedro.

Puede apreciarse junto a los motivos decorativos y la traza un cambio respecto a lo que hemos venido observando en los demás ejemplos. Se trata sin duda de una edificación próxima a los planteamientos de la arquitectura más culta de la época: la áulica, promovida y vigilada por la propia Corte y la que en esos momentos se está desarrollando en Andalucía, como los ejemplos de Ambrosio de Figueroa (al que ya hemos mencio-

nado respecto del convento de Alburquerque) patente en los estucos de la capilla de San Gabriel donde se representan los símbolos de la Pasión, el aguamanil de la entrada, las ondulaciones que rematan la línea de fachada o la espadaña superior. Cruz Villalón²⁷, incide sin embargo en destacar el carácter local de la ejecución y también la proximidad de esta en otros ejemplos al otro lado de la frontera.

Por otra parte la solución dada a la fachada como “pantalla plana de extensión horizontal” tras la que emerge la cúpula remite tanto a modelos utilizados por Ventura Rodríguez (Capilla de Arenas de San Pedro, Convento de San Ildefonso en Alcalá de Henares) como a soluciones tanto civiles o religiosas de Andalucía y Portugal.

Conclusiones

Consideramos que muchos de las reformas efectuadas en los conventos descalzos extremeños presentan grandes influencias y relación con modelos y ejecución portuguesa, expresamente en la vertiente popular, pese a que hasta la fecha no hayamos podido detectar los nombres de tales artífices en los ejemplos planteados, que sí hemos constatado en otros monumentos.

Esperemos que esta comunicación pueda abrir un campo de estudio a uno y otro lado de la frontera sobre la intervención de artistas lusos y españoles que colaboraron en los conventos franciscanos y finalmente pueda conocerse la nómina de los mismos.

27 CRUZ; KURTZ, 1994-1995: 205.

Bibliografía

AMEZ, Hipólito, 1999 – *La provincia de San Gabriel de la Descalcez franciscana extremeña*. Madrid. Guadalupe.

BARRADO, Arcángel, 1968 – “La provincia descalza de San Gabriel y sus libros de patentes (1722-1746). Madrid. *Archivo Ibero Americano.*, Padres Franciscanos, n.º 27, p. 37-72.

CRUZ, María; KURTZ, William S., 1994-1995 – “La iglesia de San Gabriel – La Concepción de Badajoz, supuesta de Ventura Rodríguez”. Madrid. *Norba-Arte*, Universidad de Extremadura, n.º XXIV-XXV, p. 196-218.

DIEZ, María del Carmen, 2002 – “El proyecto de rehabilitación del convento de La Luz de Brozas para hotel rural de cuatro estrellas”, *Mérida ciudad y patrimonio*, Mérida. Consorcio Ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida, n.º 6, p. 205-220.

DIEZ, María del Carmen, 2004 – *Brozas y el Convento de La Luz*, Madrid. Afegir.

DIEZ, María del Carmen, 2008, – *Alcance de las consignas constructivas de San Pedro de Alcántara en la Descalcez franciscana. Algunos ejemplos extremeños*. Disponible en <congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/.../2041> [consult.2 de Sept. 2012].

DIEZ, María del Carmen, 2009 – “Restauración y rehabilitación de bienes inventariados en la provincia de Cáceres a través de tres edificios religiosos”, en *La restauración en el siglo XXI. Función. Estética. Imagen*, Torrelodones (Madrid), Grupo Español de Conservación, p. 161-172 y 392.

DIEZ, María del Carmen, 2012, “De la austeridad al “decoro” y su interpretación en el Barroco: la capilla de Nuestra Señora de la Esperanza en Fuente del Maestre (Badajoz)”, en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel, (dir. y edit.) – *El franciscanismo en la Península Ibérica. El viaje de San Francisco por la Península Ibérica y su legado (1214-2014)*, Sevilla, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos (AHEF), p.75-65.

GONZAGA, Francisco, 1603 – *De origiene seraphicae religionis franciscanae eius-que progressibus*. Venecia, Domingo Imberti.

LLAGUNO, E.; CEÁN, Juan, 1977 – *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España (ilustrada y acrecentada con notas adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez)*. Madrid.

LOZANO, María del Mar, 1980 – *El desarrollo urbanístico de Cáceres (siglos XVI-XIX)*. Cáceres. Universidad de Extremadura.

MANCHO, María Jesús, 1989 – *En torno a la mística*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

MEMBRIO, Andrés, 1753 – *Chronica de la Provincia de San Gabriel, de franciscanos descalzos. Tercera parte*. Salamanca, Cofradía de Santa Cruz.

MOLES, Juan Bautista, 1984 – *Crónica de la Provincia de San Gabriel*. Madrid, Cisneros.

ORTEGA, Andrés, 1917 – “El convento de Nuestra Sra. de la Luz de Brozas, de la Provincia de San Gabriel. Fundación y primera época de su historia, 1553-1570”. Madrid. *Archivo Ibero Americano.*, Padres Franciscanos, n.º 7, p. 390-420.

PEREIRA, Paulo, 1995 – *História da Arte Portuguesa*, vol. 3. Barcelona, Círculo de Leitores.

REESE, T. F., 1976 – *The architecture of Ventura Rodríguez*, New York – London.

WADDING, Lucas, 1931 – *Annales Minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco Institutorum*, Florencia, Ad Claras Aquas.

Considerações sobre o espaço na arquitetura franciscana no Brasil

Cybele Vidal Neto Fernandes

Os Franciscanos em Portugal

Na obra do primeiro cronista da Ordem em Portugal, Frei Marcos de Lisboa (1557) Livro I, capítulo 35, o autor informa que, segundo a lenda, São Francisco de Assis teria passado por Portugal em viagem de peregrinação a Santiago de Compostela, cerca do ano de 1214 ¹. Posteriormente, Frei Manuel da Esperança, no primeiro volume da *Crônica da Província Franciscana de Portugal*, traça um roteiro completo dessa viagem, referindo-se às localidades da Guarda, Guimarães, Braga, Ponte de Lima e a Bragança, por onde teria regressado e fundado o primeiro convento da Ordem em Portugal. Segundo outras fontes, o primeiro convento em Portugal teria sido fundado em Évora; outros ainda se referem a primeira presença franciscana em Coimbra, no ano de 1217. O certo é que foi após o *Capítulo da Ordem*, em 1217, que os Franciscanos se espalharam por toda a Europa e chegaram a Portugal. A *Crônica dos Gerais*, de 1317, registra o nome de dois franciscanos italianos em terras portuguesas: frei Gualter, que teria fundado o Convento de Guimarães, e frei Zacarias, possível fundador do Convento de Alenquer². Há ainda referências a passagem de frei Bernardo e outros franciscanos a caminho do Marrocos, no ano de 1220, e a Santo Antônio de Lisboa, que teria sido o primeiro religioso franciscano português.

1 Conferir Editorial Franciscana: *franciscana. Portal.org/portal/index.php?id=5653*.

2 Segundo Joaquim Nunes, na sua tradução portuguesa da obra, páginas 15 a 20.

Nesse tempo, os franciscanos tinham uma vida de peregrinação e se organizavam em Províncias. A Ordem estava, a princípio, diretamente ligada a Cúria Romana, o que não era muito bem aceito pelas autoridades eclesiásticas locais, fato que causou problemas para a fundação de conventos em várias cidades. A história da organização da Ordem em Portugal se liga à sua organização na Espanha onde, em 1232, foram criadas as Províncias de Aragão, de Castela e de Santiago, mas esta abrangia também o território português (sendo por vezes denominada *Província de Portugal*). Em 1272, a Província portuguesa passou a ter duas sedes: uma em Lisboa (com casas em Alenquer, Estremoz, Évora, Leiria, Portalegre, Santarém) outra em Coimbra (com casas em Covilhã, Guarda, Guimarães, Lamego, Porto) ficando o convento de Bragança incorporado à Custódia de Ourense). Em 1330, Évora tornou-se sede dos conventos do sul, reunindo os núcleos de Beja, Estremoz, Tavira, Portalegre e Loulé. Somente em 1421 é que os Franciscanos portugueses separaram-se, de forma definitiva, da Espanha, sendo então eleito frei Gil Lobo, de Tavira, o Provincial franciscano de Portugal³.

Após o *Concílio de Viena* (1311-1312) surgiu um movimento de reforma da Igreja que repercutiu na organização franciscana, surgindo o *Grupo dos Observantes* (que defendiam a obediência integral da Regra, com casas muito singelas, localizadas no meio rural, levando pregação ao povo simples) e *Grupo do Conventualismo* (que defendia a construção de conventos mais confortáveis e mais amplos, localizados nas cidades, com certos privilégios em relação à vida de pobreza e simplicidade, tendo em geral centros de ensino para o povo). No entanto, os que defendiam a vida mais simples, por volta do século XV, passaram a se fixar também nas cidades; desse modo, os *Observantes* passaram a privilegiar os estudos, e deram maior atenção aos centros de ensino, conferindo relevância às bibliotecas conventuais. Tal divisão durou

3 Conferir: VASCONCELOS E SOUZA, 2005. *História religiosa em Portugal. Das Ordens a Trento. Guia histórico*; ver também: AZEVEDO, 2000. *Dicionário da História Religiosa em Portugal*.

até o século XVI, quando no pontificado de Leão X, em 1517, foram instituídas duas ordens independentes: a *Ordem dos Frades Menores* e a *Ordem dos Frades Menores Conventuais*. Pode-se dizer que os Franciscanos ficaram organizados em Portugal da seguinte maneira: ⁴ *Província de Portugal da Regular Observância*, cuja sede era o Convento de São Francisco de Lisboa, reunindo vinte e sete conventos, e *Província de Portugal dos Claustrais*, com sede no Convento de São Francisco do Porto, com vinte e dois conventos. Essa organização persistiu até 1567, quando os dois grupos foram reunidos como *Observantes*⁵.

A chegada dos franciscanos ao Brasil

Considerada a situação da Ordem Franciscana em Portugal no século XVI, lembramos que oito frades seculares e oito franciscanos, chefiados por Frei Henrique Soares, chegaram ao Brasil já na frota de Pedro Álvares Cabral; há notícias de que outros franciscanos chegaram posteriormente a colônia, mas em iniciativas pontuais, que não marcaram a presença da Ordem de forma organizada na América portuguesa, fato que só ocorreu no ano de 1584, a pedido do governador da capitania de Pernambuco, Jorge Albuquerque Coelho. Desse modo, o Ministro Geral da Ordem em Portugal, Frei Francisco Gonzaga, decretou a criação da *Custódia de Santo Antônio do Brasil*, que ficava dependente da custódia da *Província Portuguesa de Santo Antônio dos Currais*, com aprovação por Bula Papal de 1586. Em 1647 foi criada a *Província Franciscana de Santo Antônio* (que reunia as áreas dos atuais estados

4 MATTOSO, 1992. *Portugal Medieval. Novas interpretações*.

5 A organização dos Franciscanos em Portugal, por volta do século XVII, abrangia oito Províncias e cinco seminários autônomos. Por volta do século XVIII a Ordem possuía cerca de cento e oitenta conventos e quatro mil religiosos em Portugal. Como as demais Ordens Regulares, os Franciscanos foram expulsos de Portugal em 1834, havendo na ocasião cerca de cento e setenta conventos no país.

da Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará) que prosperou bastante, apesar de ocupar uma área consideravelmente grande, fato que justificava sua difícil administração.

Posteriormente a parte do sul da colônia passou de Custódia a *Província Franciscana da Imaculada Conceição* (1659) com sede no Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, fundado em 1608, que igualmente abrangia uma área bem extensa da colônia, reunindo os núcleos franciscanos dos atuais estados do Espírito Santo, Rio de Janeiro São Paulo, Paraná e Santa Catarina. A *Província da Imaculada Conceição* possuía, além da sua sede, os seguintes conventos: São Francisco de Vitória; Santo Antônio de Santos; São Francisco, de São Paulo; São Boaventura de Macacu; Nossa Senhora da Penha, Vila Velha; São Bernardino, Angra dos Reis; Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém,; Nossa Senhora do Amparo, São Sebastião; Santa Clara, Taubaté; Nossa Senhora dos Anjos, Cabo Frio; São Luiz, Itu; Bom Jesus, Ilha de Bom Jesus Rio de Janeiro.

Data dos últimos anos do século XVI e de todo o XVII o grande período de construção das casas franciscanas e de expansão da Ordem na colônia: Ao Norte: Olinda (1585) Salvador (1587) Igarapu (1588) João Pessoa (1590) Ipojuca (1606) Recife (1606) Vila do Conde (1629) Serinhaém (1630) Cairu (1650) Paraguaçu (1658) São Cristóvão (1658) Marechal Deodoro (1660) Penedo (1660). Ao Sul: Vitória (1591) Rio de Janeiro (1608) Santos (1639) São Paulo (1639) Macacu (1649) Vila Velha (1650) Angra dos Reis (1650) Itanhaém (1654) São Sebastião (1658) Itaboraí (1660) Taubaté (1674) Cabo Frio (1684).

A arquitetura franciscana no Brasil: primeiros momentos

A construção dos conventos franciscanos obedecia a algumas características inerentes ao espírito da ordem (pobreza e simplicidade) e as necessidades ligadas à catequese, amparo religioso, ensino, convívio com os

cidadãos da vila ou cidade. Gerard Pradalié informa que a partir de 1215 o quarto Concílio de Latrão propôs como exemplo a todas as Ordens religiosas a arquitetura das Ordens Monásticas, em particular a Cisterciense. A *Ordem dos Frades Menores*, datada de 1239 – cujo texto se perdeu – deveria derivar da Cisterciense, em suas orientações mais específicas⁶. Nesse sentido, o conjunto igreja-convento caracterizou-se por atender às necessidades inerentes às atividades conventuais; segundo a regra básica da arquitetura, adaptou-se sempre que possível ao clima, voltou-se para a escolha adequada do local da construção, buscando a proximidade dos cursos d'água, escolheu o isolamento do espaço rural na fase inicial, as elevações do terreno, a inserção nos extremos da malha urbana. Esses edifícios não eram construídos de uma só vez; o núcleo inicial era geralmente o claustro, seguindo-se a construção da igreja (da capela-mor para a entrada) e finalmente a frontaria, a torre e o adro com o cruzeiro.

Considerando as dificuldades da época, a realização de todo o conjunto demandava um longo tempo, fato que resultava em modificações no primitivo projeto e adaptações aos novos tempos. Além disso, nos edifícios que foram reconstruídos após as invasões holandesas (como o convento de Olinda, fundado em 1585 e reconstruído em 1662, só para citar um exemplo) fica bem clara a falta de unidade estilística, pois há partes remanescentes da construção do século XVI e outras resultantes das reformas realizadas no XVII. Nos primórdios da colonização, a tendência da arquitetura portuguesa na Colônia, do século XVI à segunda metade do XVII, era o edifício em forma de caixa simples, à moda do chamado “estilo chão” português, que tende a sobriedade determinada pelo espírito da Contra-Reforma. Tal fato definiu os templos em uma só nave, um único campanário, adro frontal, claustro, simplicidade decorativa, segundo a filosofia de pobreza da Ordem franciscana.

6 Conferir: PRADALIÉ, Gerard. O Convento de São Francisco de Santarém. Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 1992.

Para considerar o conjunto igreja-convento é preciso primeiramente definir os espaços de trabalho, oração, moradia dos frades da Ordem, e para isso recorreremos aos “*Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil*” (editados em Lisboa no ano de 1709, organizados por Frei Cosme do Espírito Santo)⁷. Essa publicação reúne um conjunto de regras para orientar o ingresso dos noviços, mas pode ajudar a elucidar que espaços eram necessários à vida prática e religiosa dos frades. Nos capítulos 1 a 6 podemos identificar espaços voltados para formação, trabalho e demais atividades dos religiosos (noviços, sacerdotes, ordenantes, lentes, confessores, pregadores, diretores das casas, autores de livros, porteiros, guardiões, comissários de Província, vigários, Visitador provincial, outros). O livro refere-se às matérias a serem ensinadas (Gramática, Filosofia, Teologia, Moral, Latim, Matemática) define os direitos e deveres de cada religioso, desde os noviços aos mestres e dirigentes; esclarece quanto a autoridade na hierarquia da Ordem, refere-se as eleições e indicações para os diferentes cargos; define regras de disciplina, seja para a vida religiosa ou para a vida conventual de trabalho. Volta-se ainda para as atividades específicas da igreja (missas, orações, outras) para o tratamento dos doentes, para as punições, determinadas sempre que necessário.

Apesar do documento não citar especificamente os espaços obrigatórios e nem se referir diretamente a uma regra geral para a elaboração desses espaços, pode-se identificar muitos deles: adro fronteiro; portaria; parlatório; galilé; igreja; capela da Ordem Terceira; coro; sala capitular; sacristia; consistório; capelas para oração; claustro; salas de estudo; biblioteca ou livraria; celas; oficinas; depósitos; enfermaria; barbearia; botica; refeitório; cozinha; despensa; adega; latrinas e banhos; cárcere; cemitério e catacumbas; mirante; pomar; fontes.

⁷ *Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil* (tirados de vários estatutos da Ordem) confirmados pela Autoridade Apostólica Dom Miguel Ângelo Conti e organizados por Frei Cosme do Espírito Santo. Lisboa: 1709.

A lógica das formas no espaço arquitetônico

Para analisar cada recinto do conjunto igreja-convento franciscano, temos que entender em função de que fatores esses espaços foram definidos ⁸. As paredes de um edifício determinam, a priori, o espaço interior e o espaço exterior, inserido num espaço maior, infinito. O espaço exterior envolve o edifício e permite situá-lo na malha urbana e no espaço geográfico onde se localiza. O seu entorno é muito importante e deve ser considerado pelo arquiteto ou riscador, pois o edifício fará parte de um conjunto maior, dentro do qual, segundo as suas funções, deve ser percebido adequadamente, (nesse caso, o conjunto igreja-convento franciscano). No nosso caso, o que está do lado de fora da caixa construída é o adro com o cruzeiro, a frontaria e a torre da igreja, o cemitério; em alguns casos, a capela da Ordem Terceira também será notada, imediatamente ao lado da igreja da Ordem Primeira. Por outro lado, o espaço exterior possui características próprias com as quais o riscador tem que contar (um rio, um monte, as árvores, outros edifícios, a iluminação acentuada ao longo do dia e tênue à noite, etc) além daquelas acrescentadas por ele, inerentes a sua função, que por sua vez, são dependentes da sua ideia: material empregado na construção, forma, dimensões; uma escadaria, um cruzeiro, uma superfície murada revestida com azulejos, por exemplo.

Quanto ao espaço interior, se ali existirem apenas paredes ou muros, será um espaço vazio. Se, por outro lado, ali forem colocadas imagens, retábulos, mobiliário, talha, pintura, azulejos, esse espaço será percebido de forma completamente diferente. Portanto, os elementos inseridos num espaço, exterior ou interior, modificam a sua percepção de modo muito claro, transformando-o de forma definitiva ou temporária, segundo os artificios empregados.

8 Sobre o espaço: TÁVORA, 2006. *Da organização do espaço*; COELHO NETTO, J. Teixeira, 1999. *A construção do sentido em arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva; ARGAN, G. C., 1973. *El concept del espacio arquitectónico*. Buenos Ayres: Ediciones Nueva Visión.

A apreensão visual de um espaço pressupõe a presença da luz e a existência de um observador, que pode estar parado em determinado ponto ou em movimento. Esse observador não organiza o espaço, mas nele intervém, porque o ocupa e o modifica por determinado tempo.

Assim sendo, o que nos interessa perceber, no espaço organizado, são as formas criadas pela intervenção do homem e a sua relação com o todo (seja interior ou exterior). Tudo tem importância na organização das formas: a relação entre elas, a quantidade delas, o espaço em si, a luz, o ponto de vista. Por outro lado, um espaço que hoje está organizado de determinada maneira, amanhã poderá mudar. Então, o *tempo* também deve ser observado como fator que pode intervir na organização do espaço, e aqui devem ser consideradas as restaurações realizadas nos monumentos, que geralmente o modificam discreta ou acentuadamente. O que necessitamos fazer é classificar o espaço, em seu significado formal ou artístico, a partir desses referenciais.

O nosso objetivo nessa comunicação é entender qual foi a lógica aplicada na definição dos espaços franciscanos e, para tanto, vamos tentar considerar a arquitetura no espaço e suas relações com os demais elementos aplicados ao edifício: a pintura, a azulejaria, a escultura (talha, imaginária, embutidos) uma vez que são elementos que interferem e organizam o conjunto. É importante considerar também as regras e ordenações da Igreja e da Ordem Franciscana, a cultura, economia e sociedade da época, as tradições percebidas, o tempo histórico. Nesse sentido, “... *a compreensão total de uma forma será tanto ou mais perfeita quanto mais se transforme em vivência, na medida em que se identifiquem **forma e observador**, pois que um processo intelectual de pura análise não é suficiente para a obtenção total do espírito de qualquer forma, ainda que possa constituir um veículo de aproximação*”⁹. Assim, podemos dizer que as formas que surgem num determinado tempo carregam em si muito da história do homem, obedecem a regras, funções, a lógicas que

9 Conferir: TÁVORA, 2006: 22.

a priori podemos não compreender, mas que se traduzem em manifestações singulares, cujos segredos devemos desvendar. Se as formas se chocam, por desprestígio, que em geral vem da falta de compreensão da sua lógica no tempo e no espaço, tudo perde o seu verdadeiro sentido.

Considerações sobre alguns espaços na arquitetura franciscana

A *humildade* (saber acolher e escutar) a *simplicidade* (saber colocar tudo em comum, partilhar) e a *justiça* (transparência, castidade e verdade) são referenciais dos mais importantes que orientam a Ordem Franciscana em toda a sua ação e que possivelmente deveriam interferir nas diretrizes construtivas da Ordem. Se a arquitetura franciscana deve ser analisada em busca de respostas a essas premissas, as primeiras construções franciscanas na colônia não fugiram a tais condições, sujeitas ainda às dificuldades próprias do tempo. Consideremos, portanto, nos conventos franciscanos no Brasil, alguns dos seus espaços, em função dos fatores acima indicados, e ainda das condições humanas, materiais e técnicas possíveis de serem empregadas no período.

Os referenciais mais diretos para a análise arquitetônica dos edifícios (regras de construção das casas da Ordem) não foram encontrados; raríssimas são as indicações de arquitetos da Ordem no Brasil. Segundo uns, pode-se buscar um modelo para o conjunto franciscano, no traçado do convento de Santa Maria do Olival, erguida em Tomar, pelos Templários, que se assemelha ao traçado geral da arquitetura medieval mendicante, isto é, aquela praticada pelas ordens Franciscana e Dominicana, a partir do século XIII na Europa e em Portugal. Teria influência também sobre esse traçado, a sobriedade da Ordem Cisterciense, presente em Portugal no Mosteiro de Alcobaça. O traçado geral dessas igrejas repercutiu em vários exemplos, como Santa Clara a Velha de Coimbra; Convento de São Francisco do Porto que, de uma forma

ou de outra, devem ter orientado as diretrizes dos traçados dos conventos no Brasil colônia, assim como as adaptações ao esquema da Contra-Reforma, que impôs simplicidade e orientação mais clássica, no geral.

Germain Bazin informa que Frei Jaboatão se refere a Frei Francisco dos Santos como o possível autor do risco para o convento de Nossa Senhora das Neves, em 1585, e para o convento da Paraíba, em 1590. Frei Francisco deveria ter uma formação mais sólida, tendo sido mais tarde eleito Superior do convento da Bahia; teria também dado orientação para a construção do convento de São Paulo (1639). Nos tempos difíceis da colonização não haveria muitos homens de saber, capazes de tais responsabilidades e, os que detinham alguma formação especializada eram muito bem aproveitados em diferentes projetos e regiões da colônia. Assim sendo, foram observadas semelhanças entre os conventos de Ipojuca e o de Recife que, segundo Jaboatão, teriam sido riscados pelo Mestre Gonçalves, de Olinda (embora não sejam obras contemporâneas). Dentre os exemplos a citar, nesse caso, é possível pensar que houve um modelo que originou uma cópia, realizada por um leigo, a serviço da Ordem¹⁰.

Nesse sentido, o historiador Damián Bayón, em sua obra *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*, ao analisar como exemplo a igreja do convento de São Francisco de Quito, refere-se também a existência de um modelo que teria influenciado outros edifícios e utiliza a expressão *cabeça de série*. Sobre a solução para a fachada da referida igreja franciscana, entende que a influência dos tratados (lembrando que havia uma tradução espanhola da obra de Sérlio realizada por Vilapando); no entanto, não parece correto dizer que é um modelo vindo diretamente do baixo Renascimento, mas que teria resultado de um modelo encontrado em algum livro e interpretado por um religioso bem intencionado, com a mão-de-obra possível nas circunstâncias locais. Entende que seriam soluções/modelos nunca aplicadas na Europa e que teriam chegado à América através de gravuras em pranchas de livros que circulavam, de uma

10 BAZIN, 1956: 138 Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1956, p. 138.

maneira ou de outra e que, segundo ele, seguiam o mesmo destino das estampas de Amberes e dos catálogos decorativos. Bayón lembra que se desejamos descobrir as obras que marcaram mais um momento histórico, as mais elegantes e formosas, devemos estudá-las sempre à luz do possível, ou o esforço de criar algo novo a partir de condições locais específicas, e não submetê-las a simples classificações. Resta dizer que, como no Brasil, o modelo da referida igreja pode ser observado também em igrejas jesuítas coloniais.

Retomando a questão dos espaços franciscanos, todos aqueles definidos anteriormente, o adro, a igreja, a capela dos Terceiros, a sacristia, o claustro são, arquitetonicamente, os mais importantes, e merecem algumas observações. O adro, desde a antiguidade, foi um espaço privilegiado, verdadeira extensão da igreja; era onde o povo se reunia e onde ocorriam, por vezes, avisos oficiais, festas e cerimônias iniciais. Na igreja cristã primitiva era um amplo espaço com colunas à volta, tendo ao centro uma fonte de purificação/ batismo. Antecede o edifício da igreja como uma grande área livre, por vezes circundante ao edifício. Como a Paixão de Cristo é um tema importantíssimo para a Ordem Franciscana, o adro foi aproveitado como espaço cênico que remonta o caminho do calvário e do sofrimento do Senhor, tornando-se singular no conjunto conventual. Ali por vezes foram colocadas sepulturas, em torno do cruzeiro. O local recebeu, em certos casos, um tratamento muito cuidadoso: muros circundantes decorados ou revestidos com azulejos, estatuária simbólica, a cruz ao centro, com o medalhão com as armas da Ordem, colocada sobre um potente pedestal (as primeiras eram em madeira) cuja fatura acompanhou o gosto da época, chegando ao ciclo barroco com magníficos exemplos. G. Bazin cita um artista franciscano, Frei Luiz de Jesus, chamado *O Torneiro*, que deixou belos trabalhos na segunda metade do XVII, para os conventos de Salvador e Paraguassu (cujo adro é, segundo G. Bazin, o protótipo ou cabeça de série dos demais no Brasil)¹¹.

11 BAZIN, G. Op. Cit. P. 151.

O modelo mais sofisticado desses adros pode ser encontrado em João Pessoa, verdadeiro espaço cenográfico da Paixão: em plano levemente inclinado, com seis capelas, três de cada lado, cada uma com um ornato da simbologia franciscana, muros azulejados com parapeitos, volutas e figuras de leões adequadamente escolhidas por sua simbologia; o leão é associado ao sol, cujo poder é inquestionável e sem o qual não há vida; por vezes aparece ao lado de grandes divindades, representadas como pessoas ou como leões. Na simbologia cristã tem valor duplo, sendo ao mesmo tempo o leão de Judá e o inimigo que o devora, e do qual só Deus pode proteger.¹² A base da cruz tem a forma bulbosa, coerente com o arremate dos campanários. Considerando-se as variantes, esse modelo se propagou e conferiu um tratamento requintado ao espaço exterior da igreja franciscana, pois o olhar do observador faz uma leitura contínua, a partir do adro, em direção à fachada da igreja, subindo até à torre sineira, convidando-o a penetrar no espaço sagrado. Atualmente, embora esses adros sejam reconhecidos em seu valor histórico e simbólico, como a manifestação da religiosidade diminuiu no mundo contemporâneo, os adros foram sufocados pelas modificações urbanas apressadas e alguns sobrevivem, mas sem o brilho anterior.

A igreja, cuja fachada encontrou uma evolução muito particular na região do nordeste da colônia, tem um único campanário ligeiramente recuado, colocado à direita ou à esquerda, abertura em arcos formando a galilé, modelo que vem de Portugal, e que tornou-se comum também nos edifícios beneditinos e carmelitas. No entanto, em alguns casos, essa abertura pode chegar a cinco arcos, como no convento de Cairu. O que importa observar é que os franciscanos parecem ter buscado a lógica das soluções mais simples e encontraram resultados que revelam elegância e sobriedade, condizentes com suas necessidades e com a aplicação do material local, como a pedra, para sustentação ou decoração das aberturas e terminais do edifício. A fachada em muro com

12 Conferir: CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de símbolos. São Paulo: Editora Moraes, 1984, p. 211.

alguns entalhes, da primitiva igreja, encontrou uma solução em forma de pirâmide, na qual a galilé não mais com 3 mas com 5 aberturas, tornou-se um modelo característico no nordeste da colônia.

O espaço interior é, de modo geral, simples: a planta de uma só nave, dos primeiros tempos, acabou por se perpetuar e foram raros os edifícios a possuírem três naves, como a igreja de São Francisco de Salvador (à moda do espaço medieval, como a citada igreja de Santa Maria dos Olivais, Tomar, Portugal). Da existência de uma simples capela para os irmãos Terceiros surgiu a abertura, para a igreja conventual, do lado do Evangelho, em forma de um grande arco que deixava à vista esse espaço privilegiado. Surgiu também outra solução, certamente mais harmoniosa e capaz de atender à ambição dos irmãos Terceiros: a construção de uma capela propriamente dita, voltada para a rua, situada imediatamente ao lado da igreja conventual. Com o passar dos anos, o tratamento decorativo do interior da igreja abandonou a singeleza dos primeiros edifícios e tornou-se cada vez mais complexo, com os retábulos laterais em talha dourada, a imaginária, as pinturas em perspectiva, o revestimento de azulejos nas paredes baixas, os embutidos de mármore. Desse modo, da simplicidade primitiva, afeta ao gosto da Contra-Reforma, a Ordem cedeu aos poucos ao gosto cada vez mais sofisticado do Barroco e posteriormente à leveza, graça e elegância do Rococó.

Os espaços da igreja que se destacam como áreas de maior importância são: o sub-coro, que sucede o vestíbulo e propicia uma passagem gradual do espaço exterior para o interior, onde a pia batismal se localiza à esquerda. O coro (na igreja medieval se situava junto ao altar-mor) que deslocou-se para a entrada da nave, sobre a porta de acesso, é onde a música se faz presente através das vozes e dos instrumentos. É geralmente muito bem organizado e decorado com pinturas e relevos com elementos simbólicos alusivos ao local. O espaço do coro é muito importante, sob vários aspectos, como a visão privilegiada de toda a nave, em especial do altar-mor, local para onde a música deve ser dirigida.

A área principal é a nave propriamente dita, com seus elementos definidores e organizadores: o ritmo das arcadas, a alternância entre cheios e vazios, os altares laterais, a cornija ou a marcação do forro, a chamar o olhar para o fundo da nave; o púlpito, em sua elaborada ou simples composição que, por ser de onde o sacerdote pronuncia o sermão, é o local da palavra, verdade sagrada; o transepto (ou esquinas da nave) com os altares de topo, geralmente mais ricamente elaborados; o arco-cruzeiro, seja singelo ou suntuoso, anunciando a entrada da capela-mor. A capela-mor com o retábulo-mor, é o espaço mais importante do conjunto, centro de todas as atenções, certamente a peça mais suntuosa da igreja. Entre os franciscanos, esses elementos variaram da singeleza à suntuosidade, numa coerência com o desenvolvimento da arte na colônia, até o século XVIII. A capela-mor portuguesa é, em geral, retangular e profunda, primitivamente sem aberturas, com tribunas no período barroco, com elevado presbitério, retábulo primitivamente em pedra entalhada, posteriormente em madeira esculpida, forro com caixotões ou pintura ilusionística.

A capela dos Terceiros – Concebida primeiramente como anexo à igreja conventual, a capela dos irmãos terceiros tornou-se cada vez mais importante no conjunto da igreja, até que conseguiu uma localização privilegiada, no terreno ao lado da igreja da Ordem. As Ordens Terceiras reuniam pessoas muito abastadas da sociedade (nobres, militares, negociantes) o que propiciou a construção e enriquecimento de muitas dessas capelas, por vezes criando, com a ordem primeira, um clima de grande rivalidade. O pertencimento a uma dessas irmandades terceiras conferia grande importância e trazia muitos benefícios, como o direito ao enterramento no cemitério da Ordem. O século XVIII foi um período de grande fortalecimento das Ordens Terceiras; como consequência foram construídas muitas igrejas, hospitais, cemitérios, fato que contribuiu para a melhoria da vida na Colônia, além das ações de finalidade religiosa, mais imediata, dessas instituições franciscanas.

Vemos que o registro dos avanços de ordem econômica, de novas organizações sociais, são os fatores mais importantes na mudança dos estilos, que se traduz de forma direta nos novos modelos dos edifícios, criando novos espaços e modificando outros. Como consequência direta do fortalecimento das ordens terceiras, a própria planta das igrejas se modificou, pela necessidade de estabelecer uma forma mais adequada para a circulação de pessoas. Surgiram as plantas com corredores laterais, que levavam o visitante diretamente à sacristia ou à sala do consistório ou de reuniões, sem que precisassem transitar pelo espaço da igreja. Além da sacristia, muitas vezes utilizada erradamente no atendimento aos fiéis, o consistório possuía um retábulo, uma grande mesa e cadeiras para a reunião dos irmãos terceiros, e seguiu a tendência de enriquecimento, sendo decorado com pinturas, talhas, imagens, azulejos e mobiliário entalhado. Como a necessidade move a iniciativa, outros espaços surgiram na capela dos Terceiros, como a biblioteca, as chamadas casas de fábrica e casas de oração. De modo geral, a criação e a sofisticação desses espaços dependia do entendimento entre a Ordem Primeira e a Ordem Terceira, tornando cada vez mais complexas as plantas desse conjunto, sendo necessário, cada vez mais, demarcar com precisão os espaços conventuais e espaços dos Terceiros.

A sacristia – Pode-se dizer que a sacristia é, depois da igreja propriamente dita, o lugar mais importante do edifício religioso. Ali ocorre a preparação física e espiritual do sacerdote, para a cerimônia religiosa. No entanto, consideradas as condições de vida na Colônia, muitas outras atividades de atendimento ao público eram realizadas no espaço das sacristias. A princípio era um lugar de dimensões discretas e simples; posteriormente ocupou uma área bem maior, chegando mesmo haver duas sacristias numa só igreja, uma para o uso em dias comuns e outra para os dias de festas solenes. Como a igreja, primeiramente de pequenas dimensões e sem torre, o espaço da sacristia tam-

bém mudou¹³. Considerando que os programas para a construção e reformas das igrejas tornaram-se cada vez mais ambiciosos, as sacristias também se tornaram maiores, mais suntuosas, com ornamentação primorosa em ciclos pictóricos e de azulejos, fontes em mármore, altares esculpidos em talha dourada, mobiliário em madeiras nobres, forro pintado. Nesse sentido, os franciscanos ampliaram bastante o espaço das sacristias, geralmente localizada por trás do altar-mor, definiram sobre elas o espaço das bibliotecas (Ipojuca, Cairu, Penedo...) ou as fizeram perpendicular à capela-mor (Angra dos Reis).

No que tange às formas que organizam o espaço da sacristia, podemos dizer que são vários os elementos a observar nesse caso: peça primordial é o lavabo ou fonte, geralmente em forma de grande bacia, em mármore entalhado e embutidos, onde o sacerdote purifica as mãos antes do culto. Como mobiliário, compreende os arcazes, em geral um par, separados pelo retábulo da sacristia ou colocados frontalmente, encostados às paredes. Esses arcazes não são peças vulgares, pois geralmente são bem grandes, as madeiras são cuidadosamente escolhidas, em geral jacarandá negro, com embutidos em marfim, tartaruga, bronze, e ainda espelhos e pinturas aplicadas. Os armários para amictos (peças pequenas de uso do sacerdote) possuem inúmeras gavetas de pequenas dimensões e são em número variável. O forro é geralmente pintado em caixotões ou em cenas contínuas (solução que sugere um espaço ilusório muito maior e dinâmico) partes baixas das paredes geralmente decoradas com azulejos.

Desse modo, a característica das sacristias é a riqueza decorativa do conjunto, que confere ao espaço a solenidade, respeito e recolhimento, também presentes no interior da igreja. Pode-se dizer que, modo geral, as sacristias brasileiras possuem dimensões maiores que as de Portugal; do mesmo modo, o conjunto de fontes ou lavabos é também dos mais representativos no mundo português. Concluindo, podemos dizer que as sacristias e as salas de consistório

13 FERNANDES, 2009: 59-60.

acompanharam o movimento de enriquecimento e sofisticação da sociedade setecentista, melhor organizada econômica e politicamente, fato que se refletiu no enriquecimento da igreja propriamente dita e nos demais espaços nobres do edifício, como a sacristia e as salas de consistório do período barroco.

O claustro – Por uma lógica natural, a construção do convento era iniciada pelas celas destinadas aos religiosos e evoluía do claustro para a igreja propriamente dita, erguida sempre no sentido da capela-mor para a frontaria. O claustro organiza o partido da planta em quadra, fato determinante para se entender a lógica da construção conventual. A palavra *claustro* significa local fechado, e sua origem remonta à casa romana, onde o pátio central era em forma de quadra, com jardins e/ou fontes, em torno do qual a vida da casa se desenvolvia ¹⁴. Esse modelo foi transferido para a arquitetura da igreja medieval, casa dos religiosos, que adotou o claustro com fonte central, tendo ao redor a sacristia, dependências diversas para aulas, biblioteca, cozinha, etc.

Com o tempo, o uso e significado desse espaço foi se modificando; assim, as atividades da vida comum ali desenvolvidas foram substituídas por outras de sentido mais espiritual. Abriram-se capelas ao longo dos corredores, revestiram-se as paredes com azulejos narrativos, a fonte tornou-se local de purificação. O claustro ganhou então um sentido místico, destinado à oração; guardava-se o silêncio propício à reflexão; era o local simbolicamente intermediário entre a vida terrena e a vida espiritual, e ali passaram a ser enterrados muitos religiosos da Ordem. Dada a importância, função e significação do claustro, as formas organizadoras desse espaço eram: a fonte de purificação (em dimensões e formas variadas) por vezes um jardim ao redor da fonte, alguma peça estatuária em pedra, as capelas abertas nos corredores, as pinturas e os ciclos de azulejos historiados, com temas sobre a condição humana, moralizadores, ou com narrativa sobre a vida dos

14 AMARAL, Dom Emanuel D 'Able do. *Papel e função do claustro na arte monástica de construir*. In: *academiasdeletrasdabahia.org.br/artigos/claustro.htm*.

santos da Ordem. O espaço do claustro é muito especial ainda pois, além do seu sentido místico de oração e reflexão, é a própria extensão da casa de Deus, onde os religiosos se punham em oração, meditando sobre as escrituras, caminhando em torno dos corredores sobre túmulos, refletindo sobre os mistérios da vida e da morte.

A sua edificação é preocupação primordial do arquiteto ou riscador. Os corredores devem ser cobertos e abertos em arcaria, geralmente em dois níveis. Assim, tem-se uma área meio aberta meio fechada, ventilada, ritmada, ordenada com o mesmo número de arcos em todos os lados. Geralmente possui cinco aberturas em cada lado, e é iluminada de forma adequada e agradável para o desenvolvimento das atividades comuns. O claustro de Ipojuca, século XVII, é muito simples e elegante, em arco pleno no primeiro nível, com pedra escura nas bases e na linha de contorno dos arcos, fazendo contraste com a pedra clara empregada nas colunas; o segundo nível é apenas ritmado com colunas (que aparecem acima do muro de contorno) e terminado por telhado em meia água.

Esse modelo, sem o contraste das pedras escuras e claras, foi retomado na Vila de São Francisco, Bahia, mas os arcos são abatidos no primeiro e segundo níveis. No convento de Igarapu os arcos são plenos no primeiro nível e, no segundo, as colunas sobem até a linha do telhado porque, no lugar dos arcos, foi empregado o sistema de arquitrave e não de arcadas. No Convento de Penedo, os arcos do primeiro nível são abatidos; o segundo nível possui muro de segurança, onde se apoiam colunas; sobre esse nível, há ainda uma elevação com quatro aberturas em forma de óculo, e acima o telhado. O modelo do claustro de Santo Antônio do Recife é em arcadas com arco pleno no primeiro nível; no segundo nível, colunas delgadas com socos muito desenvolvidos e arremate singelo; há ainda uma elevação sobre esse segundo corredor, em paredes contínuas. O claustro do convento de Salvador segue esse mesmo modelo arquitetônico; no entanto, as paredes foram revestidas com azulejos e todo o entorno do primeiro nível possui a mais complexa série do Brasil de azulejos historiados.

O claustro foi sempre um local privilegiado no mundo franciscano: Santiago Sebastián¹⁵ recorda que, em 1646, Murilo foi chamado para realizar uma série de pinturas no claustro da igreja de São Francisco de Sevilha (conhecido como *Chico*). A obra foi tão bem sucedida, que o claustro se converteu em local de peregrinação. As pinturas passaram a ficar protegidas com cortinas que só se abriam em dias de festas e para visitas importantes. Ocorre que o convento sofreu um incêndio em 1810, e os 12 painéis (em cada lado a distribuição era: 1,2,3 – 4,5 – 6,7,8,9 – 10,11,12) se dispersaram em museus da Europa e da América. No entanto, a partir do registro de localização da série em diversos museus, a mesma foi novamente reunida, vem sendo estudada e melhor compreendida. Entende-se hoje que a solução dada por Murilo à narrativa – que mescla cenas de caridade (as cenas de números pares) e cenas de exaltação (as de números ímpares) segundo a maneira de pintar da época – foi também utilizada por Zurbarán. Num primeiro momento, nota-se uma aparente incoerência mas, num segundo momento, o observador entende a mensagem em toda a sua clareza.

Fatores como o citado ciclo, e as demais formas observadas no claustro, transformam de maneira muito significativa esse espaço, quer nas suas dimensões físicas, simbólicas ou espirituais. O claustro conventual reflete de imediato os conhecimentos e a formação do riscador da construção. A base matemática determina as escolhas acertadas dos elementos (as ordens arquitetônicas, os tipos e número de arcos empregados, a associação de diferentes elementos de forma correta, o entalhe das pedras, etc). O claustro tem origem em modelos anteriores, não nos medievais, mas sim naqueles cujas soluções mais modernas, simples e práticas foram criadas pelo Renascimento italiano e difundidas por toda a Europa, reinterpretada nas terras americanas. As regras clássicas renascentistas conseguiram organizar o espaço do claustro que, sem perder a sua força mística religiosa, evoluiu da sua função simples, utilitária

15 SEBASTIAN, 1989: 239-308.

dos primeiros tempos, para local de purificação, reflexão, oração e entrega, em sua nova organização física e simbólica.

Seguindo a tendência à simplicidade e austeridade dos primórdios da Ordem no Brasil, os claustros se orientaram, portanto, pelo gosto do Renascimento do quatrocentos ou da Contra-Reforma, que tentou retomar a lógica e os valores clássicos de forma rigorosa, ao estilo herreriano espanhol, bem aceito por Portugal no período. O modelo é simples, com base na ordem toscana, e o resultado lógico, sóbrio e elegante. Germain Bazin considera que os modelos mais antigos são os de Olinda, Ipojuca, Recife, Igarassu, João Pessoa e Penedo. Por outro lado, atentos ainda às exigências climáticas, os claustros franciscanos revelam soluções muito inteligentes e bem orientadas, na opinião de muitos estudiosos. Observam-se soluções semelhantes na execução do todo e das partes de alguns exemplares, consequência lógica da dependência de mão de obra especializada, tão escassa no período.

Os executantes

Procurei compreender a lógica dos espaços franciscanos, a partir das funções da vida comunitária conventual e dos referenciais simbólicos da Ordem; entender que fatores foram determinantes para as mudanças ocorridas na concepção dos espaços franciscanos no Brasil colonial; identificar os fatores determinantes da sua realidade no que se refere às condições construtivas: os materiais e técnicas empregados, os artistas e sua formação ligados à construção desse modelo colonial. São muito poucos os nomes citados nos registros para os serviços de construção, reforma, decoração desses conventos. Relaciono aqui alguns nomes encontrados, religiosos ou leigos, que constam nos registros de execução de algumas igrejas de Ordem Primeira e Terceira e conventos da Ordem.

Frei Francisco dos Santos	Convento Franciscano de Olinda ou Casa de Nossa Senhora das Neves, 1585; Convento da Paraíba, 1590; governou o Convento da Bahia, 1590, onde mandou fazer os retábulos (destruído pelos holandeses); iniciou o convento de São Paulo, 1640 (não é certo que a planta tenha sido riscada por ele); foi responsável pelas obras do Convento de Paraguaçu, Bahia, 1649-1653; planta do primitivo convento do Rio de Janeiro (pode ter sido riscada por ele).
Mestre Gabriel Ribeiro	Risco da Igreja da Ordem Terceira de Salvador, aprovado em 18/12/1701. Gabriel Ribeiro registrou, no ano de 1699 na Bahia, sua carta de exame conferida pelo Senado da Câmara do Porto e já trabalhava, desde 1698, na Santa Casa de Misericórdia de Salvador.
Manoel de Brito	Entalhador, Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro, retábulos da capela-mor (1726) púlpito (1 ou os 2), os espaços em torno dos altares laterais, o coro e sub-coro e ainda retificação da cimbalha
Francisco Xavier de Brito	Entalhador, Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro: talha do arco cruzeiro ou do frontispício da capela (1735) cimbalha, seis retábulos laterais da nave (1738).
Domingos da Costa Filgueira	Em Minas Gerais, Ouro Preto, Matriz de Nossa Senhora do Pilar: talha da capela-mor e do zimbório, 1746. Foi chamado entalhador e escultor.
Frei Daniel de São Francisco	Mestre pintor, trabalhou na Igreja de São Francisco de Salvador, 1770, pintura do forro da secretaria, portas, armários, corredor.

Francisco Lima de Cequeira	Lecionou Filosofia e Teologia na Bahia, onde chegou em 1630 e foi superior do Convento de São Francisco de Salvador, até 1653. Riscou a igreja do Convento de Santo Antônio Cairu, 1654/1661, e pouco depois riscou também a igreja do Convento de Paraguaçu (1658) em Cachoeira, Bahia, conservando os moldes da fachada de Cairu, já barroca.
Pedro de São Boa Ventura	“Arquiteto”, canteiro e mestre de pedraria da Capela da Ordem 3. ^a de São Francisco, (a partir de um risco anterior de Aleijadinho) do frontispício da igreja da Ordem 3. ^a do Carmo, da ponte da Cadeia e do Rosário, todos em São João del Rei; da capela-mor do Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas, de parte da igreja do Carmo, Ouro Preto.
Manoel Gonçalves	Religioso da OTSF, trabalhou no Convento de Olinda, Recife.
Luiz Machado	Mestre de pedraria, riscou o Convento de Ipojuca e do Recife (Frei Jaboatão, atribuição)
José Paulo Pinhão de Mattos	Entalhador, Capela da Ordem 3. ^a do Recife, vários trabalhos.
Antônio da Ilha (Ilha da Madeira)	Pintor português, responsável por vários painéis com os santos da Ordem na Capela dos Terceiros do Recife e Capela dos Terceiros de Salvador, 1. ^a metade do XVIII.
Manoel Pinto de Jesus	Trabalhou em vários conventos (Espírito Santo, Paraíba, Bahia, Olinda)
João Pacheco Calheiros	Pintor, dourador da Capela Dourada, no Recife.

Manoel Ferreira Jácome	Mestre de pedraria, início XVIII, Ordem 3. ^a São Francisco, no Recife.
Antônio Pereira	Mestre de pedraria e riscador, início XVIII, Ordem 3. ^a do Recife.
José Joaquim da Rocha	Pintor de azulejos, responsável pelos ciclos azulejares da Capela da Ordem 3. ^a do Recife.
José Teófilo de Jesus	Pintor ilusionista, natural da Bahia, século XVIII: forro da portaria do Convento de Salvador; forro da nave da igreja de Santo Antônio da Paraíba, outras.
Antônio Joaquim Franco Velasco	Pintor aperfeiçoado em Portugal, 1. ^a metade século XIX, Ordem 3. ^a de São Francisco, Salvador, obras diversas, 1802/1845.
Antônio Oliveira Bernardes	Pintor, Ordem 3. ^a de São Francisco, Salvados, iniciou pintura do teto da nave
Valentim de Almeida	Pintor de azulejos português, ciclos da sacristia do Convento de Nossa Senhora das Neves, de Olinda.
Bartolomeu Antunes	Ciclos segundo nível do claustro do Convento franciscano de Salvador e capela-mor do Convento de Cairu.
Manoel Alves Setubal	Igreja e claustro do Convento de São Francisco de Salvador
Frei Luiz de Jesus	Entalhador e fabricante de móveis, Convento de Santo Antônio, Ordem 3. ^a Rio de Janeiro, armários da sacristia, 1745.

Antônio Francisco Lisboa	Entalhador/ o Torneador, fabricante de móveis, sacristia do Convento de São Francisco de Salvador, arcazes.
Manoel da Costa Ataíde	Riscador, construtor, entalhador, imaginário, atuante na região do ciclo do ouro, em Minas Gerais:risco,do edifício, esculturas, portada, retábulo capela-mor da Capela da Ordem 3.ª de São Francisco de Ouro Preto, e outras obras.
Manoel Pereira de Carvalho	Pintor, região do ciclo do ouro em Minas Gerais, pintura do forro da Capela da Ordem 3.ª de São Francisco de Ouro Preto, outras obras.
Joaquim Hilário D'Assunção	Pintor, região do ciclo do ouro em Minas Gerais, pintura do forro da sacristia, Capela da Ordem 3.ª de São Francisco de Ouro Preto.
Francisco Manuel Beranger	Entalhador, Convento de Santo Antônio do Recife, 1854, altares laterais nave, arco da capela com as armas seráficas,duas molduras
Antônio M. Santiago	Entalhador, Convento de Santo Antônio do Recife, 1849, capela-mor, púlpito, sanefas, forro da nave.
Frei Luiz Machado	Entalhador, Capela Dourada, 1698, talha da capela-mor
Felipe Alexandre da Silva	Entalhador, Capela Dourada, gradil de jacarandá, século XVII.
Manoel Dias	Entalhador, Capela Dourada, 6 altares laterais, século XVII
João Vicente	Imaginário, Capela Dourada, 4 imagens em madeira, S. XVII.

João de Mattos Beranger e José Gonçalves de Souza	Pintor dourador, Capela Dourada, capela-mor e 4 altares laterais, oito tribunas, sanefas, dois púlpitos, 1826.
Frei Antônio da Natividade	Imaginários, residentes em Lisboa, Capela Dourada, imagens, 1751.
Francisco Pinheiro	Sabe-se que era o mestre mais importante, no início do XVIII, no Convento de Santo Antônio, Rio de Janeiro, 1740.
Jerônimo da Graça	Riscou o claustro do Convento de São Francisco de Salvador, 1686.
Domingos Moreira Oliveira	Pintor de forro, Convento de São Francisco de Salvador, 1733.
Antônio Fernandes de Mattos	Mestre de pedraria da construção da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto, início 1766.
Antônio Fernandes de Mattos	Mestre de pedraria encarregado da construção da Capela Dourada de Recife, Pernambuco.

Bibliografia

- ALVES, Marieta, 1948. *História da Venerável Ordem Terceira do Seráfico P. São Francisco da Congregação da Bahia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- AZEVEDO, Carlos M, 2000. *Dicionário da História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- BARATA, Mário, 1975. *Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora.
- BAZIN, Germain, 1956. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2V.
- BAYÓN, Damian, 1974. *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*. Madrid: Editorial Gustavo Gilli SA.
- FERNANDES, Cybele Vidal Neto, 2009. *As sacristias franciscanas no Brasil. Uma contribuição ao estudo do tema*. In: *Os Franciscanos no mundo português. Artistas e Obras*. Porto: CEPESSE.
- FERREIRA-ALVES, Natalia Marinho, 2009 (org). *Os Franciscanos no Mundo Português. Artistas e Obras*. Porto: CEPESSE.
- HORTA CORRÊA, José E, 1991. *Arquitetura portuguesa. Renascimento, Maneirismo, Estilo Chão*. Lisboa: Editorial Presença.
- IGLESIAS, Tânia Conceição. *Fontes Franciscanas: Historiografia Clássica da Ordem no Brasil Colonial*. São Paulo: UNICAMP. unicamp.br/revista/edições/41/art09.pdf
- JABOATÃO, Antônio de Santa Maria, 1858. *Novo Orbe Seráfico Brasilico (ou Crônica dos Frades Menores da Província do Brasil)*. Rio de Janeiro: Typografia Brasileira de Maximiliano Gomes Ribeiro.
- MUELLER, Frei Bonifácio, 1963. *O Convento de Santo Antônio do Recife*. Recife.
- PRADALIÉ, Gerard. *O Convento de São Francisco de Santarém*. Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 1992.

- ROWER, Frei Basílio, 1947. *A Ordem Franciscana no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes.
- SEBASTIÁN, Santiago, 1989. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Editorial.
- SMITH, Robert, s/d. *A Capela Dourada do Recife*. In: *Igrejas, casas e móveis*. Recife: IPHAN.
- SOUZA, Bernardo Vasconcelos, 2005. *Ordens Religiosas em Portugal. Das Ordens a Trento*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SOUZA, Bernardo Vasconcelos, 2005, (org.). *História religiosa em Portugal. Das Ordens a Trento. Guia Histórico*. Lisboa: Livros Horizonte.
- TÁVORA, Fernando, 2006. *Da organização do espaço*. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Azulejaria de figura avulsa na realidade arquitectónica franciscana portuguesa. Alguns apontamentos revisitados

Diana Gonçalves dos Santos

Introdução

Na grande família dos revestimentos cerâmicos portugueses surge o azulejo *de figura avulsa* ou *de motivo solto* como tipologia recorrente da ornamentação cerâmica, enquadrável nas composições seriadas, ou de repetição. Consistindo no princípio elementar da representação independente de um motivo ornamental, em desenho isolado numa só unidade, sem a necessária dependência da complementaridade das unidades vizinhas para a leitura da imagem final, o azulejo de motivo solto assume grande versatilidade pela sua facilidade de adaptação a qualquer espaço.

A associação entre esta tipologia azulejar e a arquitectura franciscana portuguesa não é inédita, tendo sido destacada por Feliciano Guimarães nas suas investigações demonstrativas do pioneirismo na abordagem aprofundada ao azulejo de figura avulsa português. Na obra *Azulejos de Figura Avulsa*, publicada em 1932, o autor alerta para a predominância da sua aplicação em edifícios franciscanos, associando o baixo preço daquele material de revestimento aos «*edifícios religiosos de Ordens pobres, como as franciscanas*»: «[...]É notável a predilecção das ordens franciscanas por este processo de ornamentação arquitectónica, explicável, decerto, pela modicidade do seu custo. [...]»; «[...]É interessante frisar a coincidência de se encontrar por terras diversas, em igrejas ou conventos de

ordens franciscanas, a maior parte, pode dizer-se, de toda a produção portuguesa de azulejo de motivo solto.[...]» (GUIMARÃES, 1932: 30-31).

De facto, não sendo o azulejo de figura avulsa exclusivo da Ordem de São Francisco (sendo também conhecidos importantes exemplos nas realidades cisterciense, beneditina, carmelita, agostiniana), apesar da circunscrição da presente abordagem a essa esfera, o elevado número de núcleos conhecidos para o legado franciscano merece uma investigação mais aprofundada, partindo de um rigoroso trabalho de campo, aspecto que não foi possível contemplar na presente investigação devido à escassez de tempo para realizar tal tarefa em tempo útil, face à extensa escala geográfica que é aqui alvo de análise.

Deste modo, as reflexões apresentadas pretendem constituir um ponto de partida para um trabalho que exige uma minuciosa análise aos vários núcleos que constituem o legado franciscano para a azulejaria de figura avulsa, correspondentes a um conjunto de edifícios que conseguimos filtrar através do cruzamento do incontornável elenco apresentado pelo Eng.º Santos Simões nas obras *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)* e *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, publicadas, respectivamente em 1965 e 1979, com os conteúdos disponibilizados no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) através do serviço *on-line* do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU) em www.monumentos.pt. Ressalvamos que a metodologia aplicada, resultante na triagem final dos núcleos apurados [Tabela 2], não exclui a hipótese da existência de outros núcleos azulejares de figura avulsa no passado, desaparecidos por ruína dos edifícios, incúria ou falta de sensibilidade na sua preservação.

Partindo do conjunto de apontamentos recolhidos nas obras de referência atrás citadas, e considerando o legado franciscano associado à azulejaria de figura avulsa, residente em exemplos *in situ* ou com memória (exemplos desaparecidos para os quais subsistem referências em fontes impressas ou fontes primárias), pretende-se uma reflexão sobre a tipologia azulejar em abordagem explorando as questões técnico-artísticas.

Geografia da aplicação do azulejo de figura avulsa nos espaços franciscanos do mundo português e suas variantes sobre o modo de apropriação das arquitecturas

O legado franciscano relativo ao património azulejar de figura avulsa permite importantes leituras associadas a matérias técnico-artísticas, sendo o entendimento das várias soluções compositivas dessa tipologia azulejar, temas representados e as particularidades referentes aos vários centros produtores e às diferentes cronologias, alguns pontos relevantes para análise, a qual apresentaremos de seguida. Contudo, importa primeiramente situar o objecto de estudo no seu contexto, tendo em conta que a leitura do azulejo é indissociável da arquitectura que o recebe.

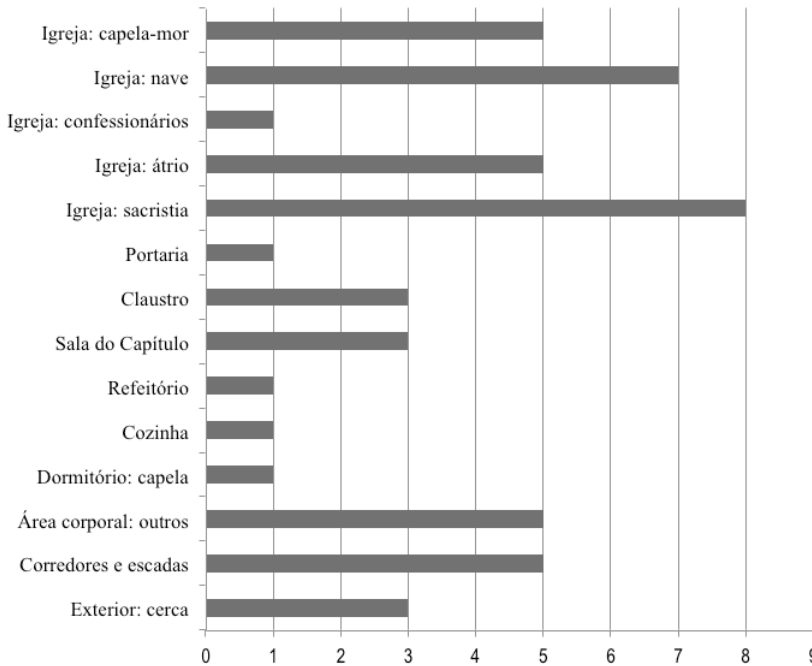
Da amostragem recenseada de 33 núcleos azulejares de figura avulsa em contexto arquitectónico franciscano [Tabela 2] conclui-se que a geografia da aplicação do azulejo de figura avulsa se apresenta bastante diversificada, privilegiando-se o espaço sacro, com a sacristia a adquirir preponderância [Gráfico 1]. Este facto vem evidenciar que a tradicional associação dessa tipologia azulejar com espaços arquitectónicos menores/secundários, como corredores e escadas, deve ser tomada com alguma reserva ao ser considerada como situação transversal a toda realidade azulejar portuguesa: a realidade verificada nos espaços arquitectónicos franciscanos em abordagem vem desconstruir a linearidade dessa constatação.

A igreja, e seus micro-espacos associados, surge no conjunto de edificios recenseados como o local preferencial para aplicação do azulejo de motivo solto. A tendência revela-se transversal a todas as províncias da Ordem franciscana portuguesa conforme confirmam os exemplos que subsistem *in situ*.

A igreja do Convento de N.^a Sr.^a da Piedade em Vila Viçosa, casa da Província de Nossa Senhora da Piedade, apresenta no átrio de entrada, nave, capela-mor e sacristia, silhares de azulejos de figura avulsa *de estrelinhas*, aplicados por combinação com pequenos vasos floridos. Abundam os motivos de flores, havendo também espaço para representações antropomórficas em cenas de género. Santos Simões notou neste núcleo que a dimensão dos motivos em relação à unidade azulejar é considerável, comparativamente ao que é comum para a produção corrente em Lisboa, chegando a encher o azulejo entre os bordos superior e inferior, colocando-se, contudo, as “estrelinhas” afastadas dos vértices (SIMÕES, 2010: 539-540). Ainda na Província de Nossa Senhora da Piedade, a igreja do antigo convento franciscano do Redondo recebeu azulejos de figura avulsa à entrada do templo, nos arcossólios do cruzeiro e na capela-mor (SIMÕES, 2010: 536). Também na igreja, mas apresentando uma presença secundária no conjunto, o núcleo azulejar do antigo convento de Santo António dos Capuchos em Lisboa, casa da Província de Santo António, incorpora azulejos de figura avulsa nos corredores de comunicação das capelas laterais intercomunicantes (SIMÕES, 2010: 297; VELOSO&ALMASQUÉ, 1996:113-146).

Dentro do espaço sacro, como foi já referido, a incidência na sacristia – espaço preferencial de aplicação de audazes programas sumptuários no contexto da arquitectura pós-Trento – é unívoca na geografia da aplicação da azulejaria de figura avulsa nos complexos franciscanos, surgindo mais vezes como espaço de localização de revestimentos da tipologia em análise. Como exemplos destacamos: o antigo edifício do colégio de Santo António da Pedreira em Coimbra, casa da Província de Santo António, preservando um conjunto de figura avulsa no espaço da sacristia, junto ao lavabo, em silhar emoldurado por cercadura, o qual datamos para inícios do século XVIII e associamos à produção de Agostinho de Paiva, mestre de tendas de olaria de Coimbra (SANTOS, 2007: vol.1, 107-116, 165-177; SANTOS, 2010); e

Gráfico 1 - Geografia da aplicação do azulejo de figura avulsa na realidade arquitectónica franciscana portuguesa: incidências preferênciais



ainda o Convento de São Francisco de Chaves, casa da Província de Nossa Senhora da Soledade, onde Santos Simões reportou a existência na sacristia de um silhar de azulejos de figura avulsa *de estrelinhas* numa altura máxima de 18 unidades emoldurado por cercadura (SIMÕES, 2010:162).

Todavia, apesar da sua menor incidência comparativamente com a igreja, verifica-se que outros espaços conventuais como o claustro, sala do capítulo, dormitório, cozinha e outras dependências da área corporal recebem também azulejo de figura avulsa.

O convento franciscano de São Pedro de Alcântara, casa da Província de Santa Maria da Arrábida, é exemplo de diversidade na aplicação de azulejos

de figura avulsa em vários pontos do espaço conventual: para além da igreja, com os confessionários revestidos no seu interior por azulejos de motivo solto de temática floral, átrio de entrada e a sacristia (junto ao lavabo), também o átrio de entrada da zona corporal¹ (com alguns painéis sobre rodapé marmoreado a manganês), capela do antigo locutório e alguns corredores da zona corporal receberam a aplicação de espécimes daquela tipologia azulejar em silhares (SIMÕES, 2010: 302).

Para o espaço do claustro reportam-se existências de figura avulsa aplicadas no claustro do Convento de Santo António da Castanheira em Vila Franca de Xira (Província de Santo António), onde Santos Simões observou um conjunto daquela tipologia, já na altura da sua visita, em mau estado de conservação, datando-os de ca.1720,e, também no claustro do já mencionado Convento de São Francisco de Chaves, segundo aquele autor existentes na planta alta, de características semelhantes aos observados na sacristia em silhar emoldurado por cercadura. (SIMÕES, 2010:162).

No que diz respeito à aplicação de azulejo de figura avulsa na área corporal, recolhemos dados para o primeiro andar do edifício do antigo Convento de Santo António da Castanheira de Vila Franca de Xira, atrás citado: numa capela (capela do dormitório?) Santos Simões registou a existência de azulejos de figura avulsa colocados nos panos murários laterais, ressaltando que o conjunto observado tinha sinais de ter sido recolocado (SIMÕES, 2010: 424). Outro núcleo seria o da antiga cozinha do antigo Convento de São Francisco de Xabregas, em Lisboa, para o qual o mesmo autor registou a existência de um revestimento azulejar de figura avulsa *de estrelinhas* de grande dimensão e variedade de motivos (SIMÕES, 2010: 301): actualmente, apenas subsiste parte desse revestimento num nicho que cobre um tanque de lavagem, o

¹ Alexandre Pais reporta o exemplo deste espaço para ilustrar a aplicação intencional de duas representações figurativas: duas figuras masculinas segurando vara e rosário, uma delas com cabaça surgem por entre a abundância de flores. A selecção do tema do peregrino tem então o propósito iconológico pela sua adequação perfeita ao espaço de acolhimento de visitas do complexo conventual. (PAIS, 2011: 16).

qual apresenta fragmentos de albarradas, frisos e cercaduras em pintura a azul e branco (ARRUDA, 1998:74-75). Há também referências à existência de azulejos de figura avulsa com motivos de flores e aves nas dependências da área corporal do antigo complexo monástico-conventual do Convento de São Francisco de Beja (SIMÕES, 2010:544).

Em contextos de exterior registam-se existências nos conventos de Brancanes de Setúbal, Convento de Santo António de Cascais e Convento de N.^a Sr.^a do Desterro de Monchique. Em Cascais no adro da igreja do antigo Convento de Santo António, pertencente à Província de Santa Maria dos Algarves, Santos Simões observou alguns azulejos de figura avulsa *de estrelinhas* a revestir um muro (SIMÕES, 2010: 267-268).² Na cerca³ do Convento de Brancanes em Setúbal, complexo do universo dos terceiros regulares, a Capela de N.^a Sr.^a da Guia apresenta revestimento de figura avulsa aplicado no interior ao nível da cobertura (SIMÕES, 2010: 476): a abóbada de berço que lhe serve de cobertura é totalmente revestida a azulejos, numa composição formada por uma sequência de cestos floridos (módulo3x4) alternados por palmitos (1x4), elementos colocados ao nível do arranque da abóbada, sendo a restante superfície preenchida por azulejos de figura avulsa com estrelinhas nos cantos, sendo o tema predominante dessas unidades as flores, entre as quais surgem pontualmente algumas aves e também embarcações; na mesma composição – emoldurada por uma barra de enrolamentos de acantos – verifica-se que as fiadas de azulejo de figura avulsa colocadas no remate da sequência das albarradas, não apresentam estrelinhas nos cantos, tal como os azulejos

2 José Queirós e Catarino Cardoso referem a existência de um revestimento azulejar congénere num corredor que ligava o átrio da igreja ao claustro, destacando um azulejo datado com a data de 1719, hoje desaparecido (SIMÕES, 2010: 267-268).

3 Almeida Carvalho, a propósito da descrição da cerca, aponta a existência de duas capelas no alto da cerca, uma rectangular e outra octonogonal, referindo apenas que a primeira era a de N.^a Sr.^a dos Anjos; o mesmo autor revela ainda que outras duas capelas ocupavam o espaço da cerca, na zona da mata, a de São Diogo e a do Bom Jesus (CARVALHO, 1970: 39-40).

integrados num painel, emoldurado por cercadura de flores e enrolamentos de acantos, colocado sobre a verga de uma porta lateral à esquerda (RODRIGUES, 1987:11-13). Também no edifício do Convento de N.^a Sr.^a do Desterro de Monchique, em ruína há décadas, Santos Simões identificou azulejos de figura avulsa em vários pontos da ruína (cerca e interior), conjuntos que apresentavam emolduramento de cercadura de acantos (SIMÕES, 2010: 560).

Para a realidade franciscana feminina subsistem igualmente alguns núcleos azulejares nos quais o azulejo de figura avulsa surge como recurso, na maior parte dos casos como complemento em composições seriadas ou narrativas. Para além do núcleo do antigo convento de Santa Marta de Lisboa, que focaremos mais à frente, também nos edifícios dos antigos conventos de Santa Helena do Monte Calvário em Évora, Santa Clara-a-Nova de Coimbra, Convento das Capuchas de Santarém, Convento das Chagas de Cristo e Convento de N.^a Sr.^a da Esperança em Vila Viçosa surgem amostras de figura avulsa aplicadas em diversos espaços dos complexos conventuais.

O espaço sacro volta a surgir como a área do complexo conventual com maior incidência da aplicação do azulejo de motivo solto. Na igreja do convento feminino de Santa Helena do Monte Calvário em Évora, a nave apresenta revestimento azulejar de figura avulsa colocado nos panos murários dos alçados laterais, onde pilastras marcam a divisão daquele espaço em vários tramos (CÂMARA, 1999: 70-71), funcionando os painéis azulejares de figura avulsa como embasamento a uma superfície de padronagem. No coro alto do Convento de Santa Clara-a-Nova de Coimbra as paredes são revestidas a azulejo, na sua maioria de padrão seiscentista policromo, contudo, na parede contígua à grade há um arranjo de várias tipologias e cronologias: interessam ao presente estudo os azulejos de figura avulsa, colocados acima do altar do lado do Evangelho, que envolvem a figuração de dois anjos, em pintura a azul sobre esmalte estanífero, que se colocam a enquadrar uma cartela com a inscrição «IHS»; e também os que se encontram colocados

do lado da Epístola, misturados com unidades de padronagem e albarradas (CORREIA&GONÇALVES, 1947: 80-81); tratar-se-ão de exemplares de fabrico coimbrão de inícios do século XVIII, os quais atribuímos à produção de Agostinho de Paiva. Para o Convento das Capuchas de Santarém Santos Simões descreve um silhar de figura avulsa existente como revestimento da sacristia (SIMÕES, 2010: 434), e também, no ante-coro alto e sacristia da igreja do Convento de N.^a Sr.^a da Esperança em Vila Viçosa, o autor reporta a existência de azulejos de figura avulsa (SIMÕES, 2010: 539).

Fora do espaço da igreja, há o caso da sala do capítulo do Real Convento das Chagas de Cristo em Vila Viçosa com um revestimento azulejar de figura avulsa em silhar sobre rodapé marmoreado (SIMÕES, 2010: 538) – cuja datação do conjunto se deverá situar na década de 1740⁴ – e ainda o refeitório do Convento de Santa Helena do Monte Calvário em Évora, onde azulejos de figura avulsa surgem a par com azulejos de albarradas (CÂMARA, 1999: 70-71).

No universo dos terceiros seculares, muito atreitos à aplicação de grandes ciclos narrativos em azulejo dedicados às figuras principais da Ordem de São Francisco, surge pontualmente a tipologia do azulejo de motivo solto. Foi-nos possível colher alguns apontamentos associados a essa aplicação para a igreja de N.^a Sr.^a de Monserrate da Ordem Terceira de Óbidos, igreja e hospital da Ordem Terceira de São Francisco de Santarém – capelas laterais revestidas a azulejo de figura avulsa *de estrelinhas* e escada com azulejos de figura avulsa sem ornatos nos cantos (SIMÕES, 2010: 436-438) – e edifício da Ordem Terceira de São Francisco de São Salvador da Baía (SIMÕES, 1965:116-119), que iremos referir de seguida no âmbito das amostras presentes no Brasil.

Fora do território continental português encontramos azulejos de figura avulsa *in situ* ou reportados para edificações franciscanas na ilha de São Miguel, no arquipélago dos Açores. Dos 18 conventos masculinos e 17 de

4 Estão documentadas reparações naquele espaço para 1743 (IANTT, Livros de Receitas e Despesas: nos. 6-64).

clarissas que constituíam a Província de São João Evangelista dos Açores (criada em 1639) apenas são conhecidos os azulejos de figura avulsa do Convento de N.^a Sr.^a da Esperança de Ponta Delgada: primeira instituição de clarissas de Ponta Delgada (fundação em 1541), integrado a partir de 1717 na Custódia de Nossa Senhora da Conceição das Ilhas de São Miguel e Santa Maria dos Açores, este convento ficaria célebre por abrigar a devoção ao Senhor Santo Cristo dos Milagres, culto transversal à espiritualidade de todas as ilhas do Arquipélago. No coro baixo, desde finais do século XVII transformado em Santuário do Senhor Santo Cristo, foi aplicado um revestimento azulejar de figura avulsa com motivos de canto de trevos, tipo *aranhiço*, semelhantes aos que integram a colecção do Museu Carlos Machado ⁵, também em Ponta Delgada (SIMÕES, 1963:104). No mesmo edifício Santos Simões registou, dispersa em vários pontos da área corporal, a presença de azulejos de figura avulsa com os cantos ocupados por ornatos *de estrelinhas*, de tipos vulgares, revestindo bancos de conversadeiras de janelas (SIMÕES, 1963:108).

Na realidade franciscana dos antigos domínios da expansão portuguesa há referências à existência de azulejaria de figura avulsa no Brasil, embora numa reduzidíssima difusão territorial quando proporcionalmente comparada com a realidade do território continental português. Numa visão particular sobre o azulejo de motivo solto, Santos Simões reporta: «encontram-se no Brasil menos exemplares do que seria de esperar e, assim, apenas se notaram como dignos de referência os que existem na igreja da Santa Casa da Misericórdia do Salvador, na capela do Noviciado do Carmo, também desta cidade, alguns, poucos, no convento do Desterro e os dos confessionários e cozinha do antigo convento de Santa Teresa,

5 Sobre este tipo raro de ornatos de canto em quadrifólios, tipo trevos (ou *aranhiços*) Santos Simões aponta, para além das peças existentes no Museu Carlos Machado, a existência de peças semelhantes, pelas suas afinidades técnicas e formais, na Igreja Matriz de Ponta Delgada (concelho de São Vicente) na ilha da Madeira (SIMÕES, 1963: 102).

igualmente na Baía» (SIMÕES, 1965:30).

Precisamente no estado da Baía, o convento franciscano da ilha de Cairu – Convento de Santo António, uma das primeiras instituições fundadas, assim que a Custódia do Brasil se tornou independente da Província de Santo António de Portugal (1650) – acolhe um notável núcleo azulejar que segundo Santos Simões «só por si, justifica o risco e a despesa da viagem» (SIMÕES, 1965: 70). Espécimes da tipologia de figura avulsa revestem o átrio de entrada, colocados em silhar composto por vários painéis de azulejos com cantos *de estrelinhas*, sendo o seu emolduramento feito ora por barra, ora por cercadura, de enrolamentos de acantos (SIMÕES, 1965: 71). Também na capelinha de São Benedito Santos Simões encontrou um silhar de oito de alto com figura avulsa de flores e barcos, com cercadura de volutas, sendo os ornatos de canto das unidades quartos de pequenas flores de oito pétalas, exemplares com afinidades formais com os espécimes congêneres dos núcleos da igreja da Misericórdia de São Salvador da Baía (nave, documentalmente datados de 1722 e provenientes de Lisboa, sendo António de Abreu o azulejador responsável) (SIMÕES, 1965: 89-90) e Ordem Terceira de São Francisco também em Salvador (SIMÕES, 1965: 72). Na portaria do convento Santos Simões registou uma epígrafe sobre a porta que aponta a data de 1739, observando em três dos quatro panos murários um silhar de nove unidades de altura com azulejos de figura avulsa *de estrelinhas* (SIMÕES, 1965:72). A data dos azulejos deverá compreender o intervalo entre ca.1720 e ca.1740.

No Convento de N.^a Sr.^a do Desterro, em São Salvador da Baía, a primeira casa da Segunda Ordem fundada no Brasil em 1677, subsistem exemplares de figura avulsa no claustro, em cinco painéis emoldurados por cercaduras, colocados a enquadrar uma fonte ao fundo de uma das quadras. Santos Simões salientou a hipótese de se tratar de peças deslocadas, retiradas de um outro local daquele complexo conventual, datando-os de após 1730 (SIMÕES, 1965:103), e contando 81 unidades. Em duas imagens que publica a acompanhar o texto respeitante a este núcleo (SIMÕES, 1965:103) os desenhos das *estrelinhas* di-

ferem substancialmente: umas são cruciformes outras são em aspa.

Ainda em São Salvador, no edifício da Ordem Terceira de São Francisco, Santos Simões observou alguns exemplares de figura avulsa no corredor de entrada do edifício, que estabelece o acesso às dependências administrativas, os quais se apresentam como elementos intercalares em grupos de vasos floridos (de módulo 8x5), integrados num silhar de 12 unidades de altura. O mesmo autor destacou a singularidade dos motivos representados naquelas amostras de figura avulsa, entre as quais figuras antropomórficas, barcos, flores, caracterizando o desenho dos motivos como pouco cuidado, e descrevendo o motivo dos cantos como pétalas formando uma flor pela interligação de 4 unidades (SIMÕES, 1965:116), semelhantes, portanto aos espécimes congêneres de Cairú. Na Sala do Consistório, Santos Simões reporta a existência de azulejos de figura avulsa, em dois dos cinco painéis colocados nos poiais das janelas, representando aves e flores, emoldurados por cercadura. Finalmente, também na galeria lateral da igreja e escada que liga o corredor de entrada ao piso superior, identificou outro conjunto de azulejos de figura avulsa semelhantes aos observados no corredor de entrada, apontado pelo autor como o mais significativo que se encontra no Brasil pelo avultado número de unidades (SIMÕES, 1965:119).

O entendimento da geografia da aplicação do azulejo de figura avulsa obriga automaticamente à leitura das várias soluções de aplicação verificadas e seu modo de apropriação das arquitecturas. Na realidade arquitectónica franciscana verifica-se três situações principais para a aplicação do azulejo de figura avulsa, a saber: 1) aplicação em silhar (na totalidade do espaço arquitectónico, ou parcialmente); 2) revestimento a toda a altura das superfícies murárias; 3) aplicação com complemento (em composições seriadas, caso dos vasos floridos, ou em ciclos narrativos).

Para a aplicação em silhar, destacamos os exemplos de Santo António dos Olivais em Coimbra, do Colégio de São Pedro dos Religiosos Terceiros na

mesma cidade, e dos conventos da Província de Nossa Senhora da Conceição: São Francisco de Arcos de Valdevez, São Francisco de Orgens (Viseu), Santo António de Viana do Castelo, Santo António de Ponte de Lima.

Numa aplicação em silhar, de forma parcial no complexo conventual franciscano, são os exemplos dos núcleos azulejares de Santo António dos Olivais e São Pedro dos Religiosos Terceiros. No primeiro exemplo os azulejos foram aplicados, formando silhar, em todo o perímetro murário do átrio do sub-coro da igreja, com emolduramento efectuado por cercadura de motivos vegetalistas. O conjunto deverá datar de ca. 1740, embora presentemente se verifique uma mistura de peças dessa cronologia com presenças pontuais de amostras do início do século XVIII, que associamos à produção de Agostinho de Paiva, e outras advindas de uma intervenção de restauro realizada recentemente. Predominam os motivos florais, havendo contudo espaço para representações de arquitecturas, figurações antropomórficas e zoomórficas entre outros. Já o segundo exemplo apontado – embora correspondente a uma aplicação em silhar numa área restrita do complexo colegial, a escadaria que estabelecia o acesso entre a portaria de baixo e o claustro – assume-se como uma aplicação em grande extensão, configurando-se como o núcleo com o maior número de unidades azulejares conservadas para a tipologia de figura avulsa [Figura 2], datado de 1707, que atribuímos à produção azulejar de Coimbra associada às olarias de Agostinho de Paiva (SANTOS, 2007:vol.1, 70-76, 165-177).

Enquanto exemplo de um revestimento total do espaço por aplicação em silhar de azulejos de figura avulsa, é de destacar o interior da igreja do antigo Convento de São Francisco (vulgo de São Bento) de Arcos de Valdevez. Santos Simões destacou a dificuldade em enumerar os temas representados, realçando, contudo, a ingenuidade e liberdade da pintura e imaginação fantástica das representações. As unidades são aplicadas por aglomeração formando silhar emoldurado por cercadura, atingindo no átrio do sub-coro a altura máxima de sete azulejos, na capela lateral do lado da epístola a altura de doze

azulejos, nave da igreja treze azulejos de altura, e desasseis azulejos de altura no espaço da capela-mor. A data deste conjunto situar-se-á entre 1726 (SIMÕES, 2010: 91), data inscrita no pórtico que corresponderá ao término das obras de reformação da igreja por consequência da queda da abóbada do coro (FIGUEIREDO, 2008: 127-128 (vol.1), e 1734, ano em que ainda decorriam as obras de reconstrução do corpo da nave, segundo o que é reportado sobre a aplicação do legado do capitão Luís de Araújo Pereira que deixou ao convento *cinco alqueires de milho* (ARAÚJO, 1985b: 21).

Outro exemplo semelhante, cujas parecenças no modo de aplicação do azulejo de figura avulsa, características técnico-formais e motivos representados são evidentes – algo que não estranhámos dado o facto de ambas as casas pertencerem à jurisdição da mesma província (Província de Nossa Senhora da Conceição) – é o núcleo azulejar da igreja do antigo Convento de São Francisco de Orgens nos arredores de Viseu. As paredes da nave e capela-mor são revestidas com exemplares de figura avulsa num silhar contínuo, delimitado por cercadura, que contorna o espaço em todo o seu perímetro e ocupa cerca de 1/3 da altura das superfícies murárias. O conjunto azulejar situar-se-á na década de 1740, a julgar pelos dados historiográficos apurados para o edifício após este passar à jurisdição da Província de Nossa Senhora da Conceição: sob o governo da nova província, o imóvel sofre readaptações, que incluíram a demolição de edifícios antigos, inclusive a antiga igreja, que corria de Este para Oeste, ficando, segundo a Crónica, de Sul para Norte (JOSÉ, 1760, vol. I, 627); a primeira pedra da nova construção é lançada a 21 de Junho de 1742, celebrando-se a primeira missa a 25 de Outubro de 1744 (JOSÉ, 1760: vol. I, 627); Frei Francisco de Jesus Maria “(...) natural de Villa-Real, hum dos mais famosos Architectos deste seculo, (...) assistio a toda a obra desta reedificação (...)”(JOSÉ, 1760: vol. I, p. 628) durante oito anos, sendo o responsável pela planta e condução da intervenção (FIGUEIREDO, 2008: vol.1, 132-133).

Com o mesmo tipo de solução de aplicação em silhar, mas apenas numa área

restrita do espaço sacro, surge o edifício da igreja do antigo Convento de Santo António dos Frades ou dos Capuchos de Ponte de Lima, que acolhe na sacristia um silhar de azulejos figura avulsa de oito unidades de altura, emoldurado por cercadura. Tais exemplares incluem-se na tipologia *de estrelinhas*, com a pintura dos motivos a azul sobre fundo estanífero. A temática inclui flores, representações antropomórficas (em cenas de género e bustos), representações de aves, figurações do imaginário (como cupidos), entre algumas unidades com inscrições associadas «Ai, ai», «Boracha» (SIMÕES, 2010: 93). Patrícia Almeida data-os de ca.1740 (ALMEIDA, 2004: Vol.1, 115) evocando os dados associados às obras de reforma e modernização da sacristia que a dotaram da aplicação dos painéis apainelados do tecto, novo oratório e novos arcazes (ALMEIDA, 2004: Vol.1, 143), as quais são documentadas por António de Matos Reis num estudo sobre as igrejas de Santo António dos Frades e de São Francisco dos Terceiros de Ponte de Lima (REIS, 1989:12). Flávio Gonçalves, por sua vez, aponta uma cronologia atribuível a ca.1743-44 com base nos estudos de Luís Oliveira e Feliciano Guimarães (OLIVEIRA, 1923: 248-255 e GUIMARÃES, 1932: 44-45), acrescentando que sobre o centro de produção dos mesmos se deverá associar a proveniência apurada para os azulejos, da mesma tipologia, integrados no mosteiro masculino da Ordem de São Bento de São João de Cabanas em Afife, datados de ca.1743-1746 e provenientes de Lisboa (SMITH, 1972: 86). Neste campo, não nos foi possível esclarecer, até à data, a dúvida da proveniência por dificuldades no acesso ao imóvel beneditino para observação desses espécimes e comparação técnico-artística com as peças aplicadas nos referidos complexos conventuais franciscanos minhotos. Outra atribuição de proveniência para os azulejos da sacristia da igreja do convento de Santo António de Ponte de Lima foi apresentada por Luiz Augusto de Oliveira (OLIVEIRA, 1923: 250) associando-os ao mestre azulejador Manuel Borges, artífice de Lisboa, numa directa associação aos dados documentais recenseados para o núcleo da igreja da Misericórdia de Viana do Castelo, que acolhe no coro um conjunto de azulejos de

figura avulsa.⁶ Esta associação não nos parece viável, dadas as evidentes diferenças nos pormenores técnico-artísticos verificados pela confrontação entre os dois núcleos: o traço do desenho dos motivos, a técnica pictórica, a coloração do pigmento azul empregue e o vidrado estanífero diferem notoriamente, bem como a medida média das unidades azulejares, facto que remete para formas diferentes de trabalhar, correspondentes a distintos centros de produção.

Também a antiga igreja do Convento Franciscano de Santo António de Viana do Castelo⁷ acolhe na capela-mor um conjunto de azulejos de figura avulsa com cantos *de estrelinhas*, dispostos em silhar numa altura máxima de dez azulejos emoldurado por cercadura de motivos vegetalistas de acantos. Santos Simões não descartou a possibilidade de se tratar de produtos locais, embora reconhecendo afinidades com espécimes da mesma tipologia associadas aos centros de Coimbra ou Porto (SIMÕES, 2010:101). A temática dos motivos representados inclui flores, aves, animais, figuras antropomórficas (como bustos com flores na boca), figuras do imaginário (esqueleto, querubins), entre outras. Na sacristia é também possível encontrar o mesmo tipo de azulejo em silhar baixo (ARAÚJO, 1968). Em 1736 o Convento de Santo António de Viana do Castelo tinha a sua igreja a ruir, tendo sido Frei João do Sacramento encarregue da sua reedificação, iniciativa apoiada por Sebastião Pinto Rubim Sotto Maior (ARAÚJO, 1985a): este dado indicia que a datação do revestimento azulejar em causa terá necessariamente que se situar após esta data.

Exemplos de revestimentos com azulejos de figura avulsa aplicados a toda a altura das superfícies murárias são menos significativos, embora se localizem não só em alguns espaços dos complexos conventuais franciscanos, mas

6 Para os azulejos do coro da igreja da Misericórdia de Viana do Castelo foi apurada a data e proveniência dos mesmos no «Livro da receita e despeza da Misericórdia de Viana do castelo, de 1722»: «Ao mestre azulejador Manuel Borges, da cidade de Lisboa, por 948 azulejos de brutesco fino para o côro, à razão de trinta mil reis o milheiro – 28\$440» (Feliciano Guimarães cita Sousa Viterbo; GUIMARÃES, 1932:31, 59).

7 A casa de Santo António de Viana do Castelo foi sede da província da Conceição até 1783, nessa data destituído a favor da casa de Santo António da cidade do Porto.

geralmente em arquitecturas de pequena escala na órbita de influência desses mesmos complexos conventuais. Nesse âmbito, destacamos o revestimento azulejar das capelas dos Passos na Calçada de Santa Isabel em Coimbra – via que liga os edifícios do antigo Convento de São Francisco da Ponte e antigo Convento de Santa Clara-a-Nova – cujos interiores de pequenas dimensões apresentam, a toda a altura das paredes, azulejos de figura avulsa de ca. 1740 [Figura 1]. Outro exemplo de uma aplicação a toda a altura das paredes é o revestimento existente na área corporal do Convento de N.^a Sr.^a da Piedade de Vila Viçosa, exemplares que datamos da transição do século XVII para o século XVIII, formalmente semelhantes aos azulejos datados e assinados (1691, Garcia Ramires) do desaparecido Convento do Santo Crucifixo das Francesinhas de Lisboa, recolhidos no Museu Nacional de Arte Antiga e Museu Nacional do Azulejo (QUEIRÓS,2002:294).

Quanto à aplicação do azulejo de figura avulsa como complemento de composições de motivos seriados ou ciclos narrativos, a mesma consiste na colocação de unidades como forma de complemento dos revestimentos cerâmicos: quer por alternância com os módulos de repetição ou remate dos extremos dessas composições, ou, no caso das aplicações complementares a ciclos narrativos, da sua colocação ao nível dos embasamentos, em rodapé ou silhar, ou em superfícies murárias secundárias. Como exemplos destas soluções destacamos os casos da igreja do Convento de São Francisco de Montemor-o-Novo e Sala do Capítulo do Convento de Santa Marta de Lisboa. Para além dos já citados azulejos de motivo solto da igreja do Convento de N.^a Sr.^a da Piedade em Vila Viçosa que convivem com vasos floridos, também na igreja do Convento de São Francisco de Montemor-o-Novo se observam azulejos congêneres aplicados como rodapé do silhar de albarradas que ali foi aplicado e que Santos Simões data de ca. 1740 (SIMÕES, 2010:532).



FIGURA 1

Interior da Capela dos Passos no topo da Cç. de Santa Isabel
(liga São Francisco da Ponte a Santa Clara-a-Nova) em Coimbra:
revestimento azulejar de figura avulsa setecentista, ca.1740
Fotografia da autora (FA)



FIGURA 2
Guarda vigilante, Escadaria do Colégio de São Pedro dos
Religiosos Terceiros, Coimbra
1707, atrib. Agostinho de Paiva, FA



FIGURA 3
Busto de frade, Nave da igreja de São Francisco de Orgens
(Viseu), ca.1740
autor desconhecido, FA

Para o núcleo azulejar do Convento de Santa Marta de Lisboa reportam-se espécimes de figura avulsa *de estrelinhas* num silhar com emoldramento de cercadura, verificando-se uma significativa variedade de motivos representados, entre flores e aves, num corredor/túnel nas traseiras do edifício. Actualmente, esses azulejos encontram-se na «sala dos passarinhos» onde foram reassentados na década de 1970, aquando de obras de remodelação do Hospital. (SIMÕES, 2010: 296; VELOSO&ALMASQUÉ, 1996: 107). Na antiga Sala do Capítulo, azulejos de figura avulsa foram aplicados na parede poente, ladeando a escada de acesso à capela-mor, em painéis emoldurados por cercadura, com motivos florais predominantes, e ainda no rodapé de dois azulejos de altura, emoldurado por friso, que reveste a superfície murária por debaixo do banco corrido, convivendo com o programa iconográfico clarista e franciscano atribuído a Valentim de Almeida e com datação aproximada a ca.1740 (VELOSO&ALMASQUÉ, 1996: 91,94). Numa dependência secun-

dária, de pequenas dimensões, próxima ao claustro – que funcionou como papelaria do Hospital de Santa Marta – e com tecto abobadado, revestem as paredes azulejos de figura avulsa, alternados com elementos de padronagem pombalina (VELOSO&ALMASQUÉ, 1996:107).

Afigura-se interessante o caso dos núcleos azulejares de figura avulsa *in situ* da Província de Nossa Senhora da Conceição pela sobreposição verificada na aplicação de espécimes muito semelhantes tecnicamente e formalmente, de cronologias aproximadas: na arquitectura franciscana daquela província, no que cabe à azulejaria, verifica-se a eleição de soluções práticas e simples, que conferem especial protagonismo à tipologia da figura avulsa. Os casos de São Francisco de Orgens e São Francisco de Arcos de Valdevez constituem exemplos da aplicação da figura avulsa em larga escala no quadro de intervenções de reforma artística de carácter sumptuário do espaço sacro; outros exemplos, numa aplicação em áreas mais restritas, são os conjuntos da capela-mor da igreja do Convento de Santo António de Viana do Castelo e sacristia da igreja do Convento de Santo António dos Frades de Ponte de Lima. Um mesmo centro produtor afigura-se muito evidente no fornecimento das unidades aplicadas naquele conjunto de edifícios: as evidências técnicas e formais são gritantes.

A questão do apuramento das proveniências é complexa face à escassez de documentação que possa sustentar solidamente a atribuição a um mesmo centro de produção. Já Feliciano Guimarães, homem conhecedor das realidades conimbricenses e do Alto Minho, reconheceu afinidades técnicas e formais entre os azulejos de motivo solto aplicados nos núcleos franciscanos de Santo António de Ponte de Lima (sacristia), São Francisco de Arcos de Valdevez (igreja e corredor de acesso à sacristia) e de Santo António de Viana do Castelo (capela-mor), comparando-os com os azulejos do átrio de entrada da igreja de Santo António dos Olivais, e assinalando *a estreita analogia de factura, esmalte e mesma tinta azul ultramar-cobalto, os motivos de canto*, e também a utilização de efeitos esponjados como recurso técnico na representação de

folhagem (GUIMARÃES, 1932: 44-45). Esta constatação é corroborada por José Meco, autor que apresenta a hipótese da proveniência coimbrã (MECO, 1993: 145,228). A hipótese parece-nos bastante viável, contudo, a ausência da prova documental mantém-se e a analogia ao núcleo datado e documentado para São João de Cabanas apresentada por Flávio Gonçalves acentua a dúvida, algo que só será possível esclarecer depois da análise atenta e registo cuidado do núcleo beneditino de Afife.

As três variantes de aplicação verificadas para a tipologia azulejar em análise indicam indiscutivelmente o forte carácter ornamental inerente ao azulejo de figura avulsa. Apesar da historiografia do azulejo o considerar comumente como adição superlativa a um projecto decorativo principal mais complexo, os excepcionais conjuntos azulejares setecentistas dos conventos de São Francisco de Arcos de Valdevez, Santo António de Viana e São Francisco de Orgens, são exemplos da dignificação do azulejo de figura avulsa aplicado em larga escala na decoração do espaço mais honorável dos complexos conventuais, a igreja, facto contraditório à condição secundária que lhe é normalmente atribuída.

Soluções compositivas e temáticas do azulejo de figura avulsa português, a partir das amostras da realidade arquitectónica franciscana portuguesa

Na análise das soluções compositivas verificadas ou reportadas para o legado arquitectónico franciscano importa olhar do geral para o particular. A exposição seguinte irá organizar-se em função de dois níveis de abordagem:

1. O silhar/painel; 2. A unidade.

Enquanto tipologia ornamental, é característica principal das composições azulejares de figura avulsa funcionarem por aglomeração de unidades distintas; nesse sentido, assumem grande versatilidade pela óptima adequabilidade às diferentes dimensões dos silhares, as quais são definidas pelos ritmos das arquitecturas, gerados pelas aberturas de vãos de portas e janelas, avanços e recuos das superfícies murárias, alteamentos/rebaixamentos de pavimentos, entre outros aspectos.

O silhar – enquanto painel/conjunto de painéis para revestimento de uma superfície parietal desde o nível do pavimento até 1/2, 1/3 ou 1/4 da altura do pano murário – incorporará com grande facilidade o azulejo de motivo solto, resolvendo a sua adequação à área a revestir em função dos sublinhados das arquitecturas gerados pelas guarnições que lhe definem as fronteiras. As guarnições ou emolduramentos dos silhares, herança da longa experiência do azulejo seiscentista português, serão, portanto, elos fundamentais com a arquitectura e, na acepção decorativa, irão funcionar como elementos dignificadores dos conjuntos aglomerados formados pelas várias unidades acolhidas nas reservas que delimitam.

Excelentes indicadores da cronologia aproximada para os vários conjuntos de figura avulsa remanescentes em várias latitudes do território nacional e além-fronteiras (antigos domínios da expansão portuguesa) estes emolduramentos – sejam frisos, cercaduras ou barras –, assumindo pintura a azul e branco, acusam numa primeira fase uma relação de continuidade com a produção seiscentista polícroma precedente, facto que propicia uma aproximação mais sólida à cronologia a atribuir aos núcleos que assumem essas características.



FIGURA 4

Guarnições: exemplos de cercaduras para a azulejaria de figura avulsa, presentes em edifícios franciscanos

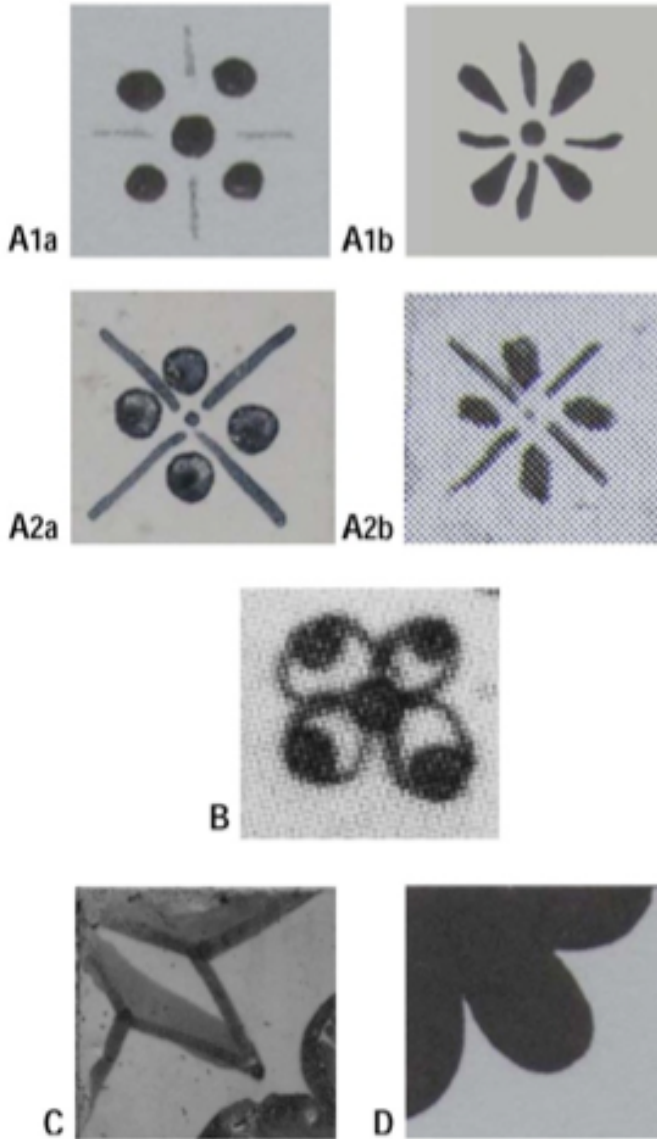


FIGURA 5
Exemplos de ornatos de canto aplicados em conjuntos azulejares
de figura avulsa integrados em edifícios franciscanos

Na realidade arquitectónica franciscana portuguesa verifica-se que os silhares de azulejo de figura avulsa apresentam o constante recurso à cercadura (moldura simples de módulo repetitivo linear composto por uma ou duas unidades, geralmente limitada por dois bordos) mais do que à barra (moldura composta, formada por duas séries de unidades justapostas e sobrepostas, sendo portanto o módulo do padrão de repetição constituído por quatro unidades), usualmente utilizada como recurso regularizador da escala arquitectónica. Foi possível reconhecer pelo menos cinco variantes distintas: umas mais arreigadas à matriz compositiva seiscentista, com um desenho estrutural geometrizar, a partir do qual se adicionam elementos fitomórficos (p.e. flores, estames, caules, folhas), por vezes com filiação nos motivos de brutesco divulgados pela gravura norte-europeia, que corresponderão a uma cronologia mais aproximada aos finais do século XVII e inícios do século XVIII [Figura 4, C1, C2]; e outras denunciadoras de um léxico formal assumidamente barroco, as quais situamos nos meados de Setecentos [Figura 4, C3-C5].

O azulejo português de motivo solto vai simplificar a lição holandesa⁸, começando por deixar cair os ornatos de canto na sua primeira fase de produção [Figura 2], e, posteriormente, insistindo, embora sem grandes oscilações, numa mesma fórmula ornamental, *as estrelinhas* – designação criada por Joaquim de Vasconcelos a propósito dos vários tipos de ornatos cruciformes combinados com pintas, lembrando à distância pequenas estrelas-asteriscos⁹ – pontualmente exercitando fórmulas alternativas que acabam por não vingar, tal como é possível constatar *in situ* [Figura 5]. Do mesmo

8 A tipologia do azulejo de figura avulsa é a marca principal da produção azulejar holandesa, a qual influenciou inegavelmente a congénere portuguesa. Contudo, há um hiato temporal de quase 100 anos que distancia os primeiros exemplares conhecidos para a azulejaria de figura avulsa holandesa das primeiras experiências conhecidas para a produção congénere portuguesa (a génese da figura avulsa holandesa coloca-se entre os finais do século XVI e inícios do século XVII).

9 Do latim *asteriscum*, do grego ἀστερίσκος, “estrelinha”.

modo, o artífice português assingela a representação principal reduzindo-a a um motivo simples, sendo raro o trabalho miniaturista realizado pelo artífice holandês seu contemporâneo, muito descritivo nos pormenores.

À versatilidade da azulejaria de figura avulsa já referida, e advinda da grande capacidade de adaptação a qualquer espaço – por ausência da necessidade de subordinar o desenho dos ornatos representados nas unidades cerâmicas às formas e escalas dos muros, tornando a capacidade de aglomeração vantajosa, sendo possível revestir qualquer tipo de espaço arquitectónico – somam-se os baixos custos despendidos com a sua produção e montagem, aspectos que irão estimular o desenvolvimento deste tipo azulejar e a continuidade da sua utilização.

Apesar da notória influência da produção congénere dos Países Baixos, em Portugal o azulejo de figura avulsa readapta o conceito de revestimento parietal cerâmico desenvolvido ao longo de Seiscentos e aplicado em vastas áreas de superfícies murárias, assimilando e refundindo com a experiência precedente essa influência exógena.

A associação da temática representada no azulejo de figura avulsa português a uma iconografia popular a partir da constatação da insistência de representações de costumes e de um conjunto de motivos de carácter jocoso, sarcástico, e por vezes irreverente, justificada pelo factor primário da representação de cenas e factos de observação do quotidiano do artífice – tem vindo a ser repetidamente evocada desde os inícios do século XX. Textos de Rocha Peixoto (PEIXOTO, 1901) e Manuel Monteiro (MONTEIRO, 1907), escritos à luz da cultura e mentalidade da época, empolgaram o vínculo popular a esta tipologia azulejar. Embora nos pareça mais exequível entender a génese das temáticas de vínculo popular associada à influência da matriz gravada de carácter popular, mais do que a registos do quotidiano do artífice, seguindo a linha de pensamento de Santos Simões (SIMÕES, 1969: 72), é inolvidável que o repertório iconográfico aplicado à azulejaria de figura avulsa denuncia o transporte de determinados motivos a partir da faiança artística produzida nas olarias portuguesas.

Olhando a unidade azulejar de motivo solto importa destacar separadamente o motivo principal, colocado no centro da peça cerâmica, dos motivos de canto (quando existem) que, como a designação indica, consistem na colocação nos quatro cantos da forma quadrangular da unidade, de um mesmo ornamento que consideramos como motivo secundário. Os ornamentos de canto, nas situações em que são aplicados, funcionam como elos de ligação entre as unidades do conjunto, reforçando o efeito de grelha que está intrínseco ao painel azulejar derivado da trama formada pelas linhas horizontais e verticais do reticulado acentuado pelas juntas de argamassa entre as unidades.

Ao longo de Setecentos são restritas as derivações deste tipo de ornatos no azulejo de figura avulsa português. Na amostragem que recenseámos para o legado arquitectónico franciscano foi possível distinguir quatro tipos de ornatos de canto: A. “Estrelinhas”-Asteriscos (com as variantes 1a. Cruciforme com pintas – traços finos em disposição cruciforme, com ponto ao centro, intercalados com quatro pintas –, 1b. Cruciforme com ovóides, 2a. Aspa com pintas – traços finos formando cruz em aspa e intercalados por quatro pintas, 2b. Aspa com ovóides – traços finos formando cruz em aspa com ponto ao centro e por ovóides); B. Aranhão, ou trevo, de evidente filiação no *spinnekopje* neerlandês; C. Quarto de estrela de oito pontas; D. Quarto de flor de oito pétalas [Figura 5]. Enquanto nas famílias A e B os ornatos se encontram circunscritos aos limites da unidade, as famílias C e D – constituindo quartas partes de um ornato – compõem, necessariamente com as unidades vizinhas, o motivo secundário.

Acerca do motivo principal representado no azulejo de figura avulsa português, o reportório iconográfico utilizado é alargado, sendo variadas as soluções temáticas aplicadas. [Tabela 1]

Um aspecto transversal às composições azulejares de figura avulsa portuguesas é o predomínio dos motivos florais nos conjuntos de unidades aglomeradas por painel, por vezes, chegando mesmo a constituir o motivo exclusivo

representado (aspecto comum em núcleos de produção lisboeta, sobretudo, para meados de Setecentos). As flores irão funcionar como a base das composições ornamentais, alternando pontualmente com peças de temática distinta. De modo a dinamizar a composição o ladrilhador trabalha os efeitos dos diferentes posicionamentos das flores na unidade azulejar, intensidades de gradação do azul, formas das várias espécies de flores representadas, de forma a contornar possíveis repetições e monotonias produzidas sobre o efeito final do painel. De um modo geral, o florilégio mais usual utilizado pela azulejaria de figura avulsa inclui representações de liliáceas (lírios, túlipas), rosáceas (rosas), cariofiláceas (cravos, cravinas), peóneas e asterácias (margaridas, malmequeres), representações que estão longe de assumir um carácter documental, constituindo antes vias mais práticas de preenchimento ornamental por meio da manipulação das dinâmicas criadas pelas várias posições do elemento fitomórfico, resultantes das diversas curvaturas que pode assumir, a partir da colocação do pé num dos quatro lados da quadratura da unidade cerâmica. Alexandre Pais sugere mesmo o efeito “jardim” criado pela proliferação e predominância da massa vegetal por painel, a qual chega a contaminar em muitos casos unidades de temática zoomórfica ou antropomórfica, provocando um efeito dissimulador ou de camuflagem da figura representada perante o olhar abrangente e rápido do observador (PAIS, 2011: 20).

Como complemento às flores surgem os frutos, sendo muito comuns as representações de limões, pêras, romãs e também maçãs e cerejas. Por vezes surgem ainda em representações mistas, em cestos, por vezes misturadas com flores, representações com grandes afinidades com as congéneres neerlandesas.

As representações zoomórficas são uma das famílias temáticas desenvolvidas pelo seu azulejo de figura avulsa português. Com possível origem nos bestiários difundidos pela gravura do norte da Europa – de que são exemplos séries como: *Frisos com animais selvagens e domesticados*, série gravada por Abraham de Bruyn em 1578; *Animalium Quadrupedium* gravada e publicada

por Adriaen Collaert de ca.1597; *Animalium quadrupedum variorum typi* (Allerley vierfuessiger thier eigentliche abbildung) de Isaac Bruyn de ca. 1624; *Diversa Animalia Quadrupedia* de Reinier van Persyn, publicada por Claes Jansz. Visscher em 1641; *Animalium, ferarum et bestiarum* de David Loggan (após Wenceslaus Hollar) publicado em 1663 por Peter Stent; *Quelques figures, chevaux, paysages* de Sébastien Leclerc de ca. 1696-1700 – a colecção de representações de animais em azulejo é farta em aves, de várias espécies, representadas em diversas posições (em vôo, de pé, em galhos, com alimento no bico, picando o chão), havendo também espaço para outros animais como coelhos/lebres, cavalos, veados, bovinos, leões, sendo que estes últimos assumem particular afinidade com as representações congéneres da heráldica.

Depois dos animais, as representações antropomórficas são outra das temáticas eleitas pelo azulejo de figura avulsa português. Figuras masculinas e femininas surgem como representações de género (figurando profissões ou funções: o caçador, o cavaleiro, o frade, o bispo, a fiandeira de linho, a dama, a freira, a aguadeira de bilha à cabeça) [Figura 2], ou simplesmente sob a forma de bustos (representados de frente, de perfil ou a três quartos) [Figura 3] onde se explora ora um tom ora jocoso ora galante, em figuras (com uma alargada diversidade de soluções para a cobertura de cabeça, desde chapéus, toucados, capacetes, turbantes) que mordem flores, olham pássaros, fumam cachimbo, ou simplesmente se apresentam, no caso das figuras femininas, com generosos decotes lembrando as *belle donne* da majólica italiana quinhentista. Num tratamento burlesco ou satírico das cenas do quotidiano surgem representações de figuras híbridas que oferecem a figuras humanas particularidades físicas de seres do mundo animal, representações de figuras acompanhadas de fonemas (onde inscrições de palavras na unidade azulejar dão voz à figura representada, como o caso de um rei que ordena «AJAI», existente numa das Capelas dos Passos da Cç. de St.^a Isabel em Coimbra), ou ainda em representações que satirizam particularidades físicas de perso-

nagens como figuras de narizes exagerados sobre os quais erguem pequenas casas. Nesta linha, surgem inclusivamente arrojadas representações de figuras em actos de micção ou defecação, aspecto que causa alguma perplexidade pelo atrevimento da sua inclusão, em alguns casos, em contextos sacros (p.e. São Francisco de Orgens), opção que rompe com o *decoro e decência* expressamente recomendados pelas directrizes pós-tridentinas para as intervenções artísticas em beneficiação do espaço sacro, as quais estão bem plasmadas nas constituições sinodais diocesanas portuguesas. Figuras do imaginário fantástico ou mitológico completam o reportório iconográfico das representações antropomórficas, as quais apontam nitidamente para a existência de matrizes gráficas que lhes serviram de inspiração.

TABELA 1

AZULEJARIA DE FIGURA AVULSA: SOLUÇÕES TEMÁTICAS		
FLORES	Liliáceas	
	Rosáceas	
	Cariofiláceas	
	Peóneas	
	Asterácias	
FRUTOS	Peras	
	Limões	
	Maçãs	
	Romãs	
	Cerejas	
AVES	Corujas	De pé
	Cegonhas	Em vôo
	Andorinhas	Em galhos
	Cotovias	Picando o chão

ARQUITECTURAS	Casas Castelos Igrejas	
OBJECTOS DO QUOTIDIANO	Cestos de frutos e flores Cabaças Gomis Carros de bois	
EMBLEMAS E ALEGORIAS	Braço da justiça Cálice Coração	
EMBARCAÇÕES	Galeões Embarcações de pequeno porte	Com figuras Sem figuras
OUTRAS REPRESENTAÇÕES ZOOMÓRFICAS	Leporídeos Cervídeos Bovinos Equídeos Felinos Insectos	
REPRESENTAÇÕES ANTROPOMÓRFICAS	Cenas de género Bustos Cenas burlescas/ satíricas	Costumes Profissões Figuras galantes Figuras com diferentes tipos de cobertura de cabeça Bustos femininos, tipo <i>Belle Donne</i> Analogias anatómicas com seres do mundo animal Figuras em actos de defecação e micção Exagero de peculiaridades fisionómicas

REPRESENTAÇÕES ANTROPOMÓRFICAS	Figuras mitológicas	Sereias Cupidos
	Querubins	
	Figuras quiméricas/ grotescas	

Contribuem para a diversidade temática do azulejo de figura avulsa, embora com menor frequência de utilização, outro tipo de representações como as arquitecturas (casas, castelos ou palácios, algumas das quais denunciadoras de uma influência exógena orientalizante, muito associadas a algumas das representações existentes na faiança utilitária contemporânea), as embarcações (de pequeno ou grande porte, com ou sem figuras), os objectos do quotidiano (carros de bois, cabaças, jarros ou gomis) e ainda os emblemas ou símbolos religiosos (cruz, cálice, braço da justiça, coração).

Perante a franca amplitude de temas enumerados e seu modo de assimilação pelo artífice, o entendimento simplista do azulejo de figura avulsa como tipologia ornamental de fraca erudição artística afigura-se demasiado superficial. A reflexão aqui apresentada procura, portanto, ultrapassar a visão dos ceramógrafos de inícios do século XX que considerou o artífice do azulejo de figura avulsa «*pela sua ignorância, pela sua incultura e, sequentemente, pela sua penúria imaginativa*» autor de uma obra «*mediocre, e por vezes, péssima*» (MONTEIRO, 1907: 15).

Embora reconheçamos, para alguns casos, um fraco desenho e pintura, consideramos as imperfeições associadas ao azulejo de motivo solto erroneamente consideradas como limitações técnicas de artistas de pequeno folego, devendo ser antes olhadas como factos advindos da pressa e ime-

diatismo de uma produção manufacturada em série, repetitiva, que executa num espaço de tempo contínuo o mesmo movimento múltiplas vezes. É portanto a “mecanização” do gesto, que replica o mesmo ornamento vezes consecutivas, o facto gerador de faltas, defeitos ou incorrecções.

Apesar do sistema de ornamentação se afigurar semi-industrial, a criatividade reside não apenas na criação desse mesmo sistema ornamental, na escolha e concepção do motivo de repetição, mas principalmente nos detalhes que diferenciam as unidades repetitivas umas das outras pelas adições de arabescos, diferentes trabalhos de modelação das formas, entre outros aspectos. O recurso a diferentes recursos técnicos de pintura verificados em certos casos – como o caso do centro oleiro de Coimbra que aplica recorrentemente o pincel em combinação com a esponja – acentua a solidez da constatação de que a produção de azulejos da tipologia da figura avulsa se assume bem mais inventiva do que à primeira vista pode parecer, afigurando-se por isso a sua manufactura como espaço de liberdade criativa com grande margem para experimentação de técnicas e formas.

Sobre quem executa este tipo de trabalho, parece-nos cada vez mais nítido que o azulejo de figura avulsa se revela como prática artística de artífices pintores de louça, mais do que artistas pintores de azulejo (especialização que deduz um conhecimento prático e efectivo da experiência da pintura a cavalete ou do desenho em campanhas associadas a artes ornamentais bi ou tridimensionais), embora não se deva descartar – e a situação complementar da figura avulsa face aos ciclos narrativos em azulejo assim o denuncie – que ambas as especializações oficinais trabalham em conjunto numa mesma campanha ornamental.

Considerações Finais

O legado franciscano português tem no património azulejar integrado nos remanescentes complexos conventuais, e arquitectura subsidiária desses, um importante conjunto de núcleos de suma importância para o conhecimento da tipologia azulejar de figura avulsa portuguesa. Revisitando os estudos de referência sobre essa matéria, a presente reflexão apresentou pistas para uma investigação que urge desenvolver com mais profundidade sobre os aspectos técnico-artísticos de uma família do azulejo setecentista português que, pela sua banal existência e deficiente entendimento como uma produção menor, não tem prendido a atenção dos investigadores do azulejo.

Do conjunto de núcleos reunido plasma-se a heterogeneidade cronológica, técnico-formal (para alguns casos indiciadora das características dos diferentes centros de produção) e de soluções de aplicação ensaiadas nas diferentes casas franciscanas com os revestimentos azulejares de figura avulsa, afigurando-se assim como um importante caso de estudo com significativa contribuição para o conhecimento de uma das mais características tipologias da azulejaria setecentista portuguesa.

TABELA 2

QUADRO SINOPTICO: AZULEJARIA DE FIGURA AVULSA
NA REALIDADE ARQUITECTÓNICA FRANCISCANA PORTUGUESA

DENOMINAÇÃO DO IMÓVEL	LOCALIZAÇÃO	JURISDIÇÃO	FUND.	AZULEJOS DE FIGURA AVULSA	
				LOCAL DE APLICAÇÃO	DATAÇ.
ORDEM DOS FRADES MENORES PROVÍNCIA DE SANTO ANTÓNIO DA OBSERVÂNCIA					
Convento de Sto. António dos Capuchos (casa provincial)	Lisboa	Província de Sto. António	1570– 1579	Igreja: corredores das capelas laterais intercomunicantes <i>in situ</i>	ca.1740
Convento de Sto. António da Castanheira	V. Franca de Xira/Lisboa	Província de Sto. António	ca.1402	Claustro recolocados em can- teiros	ca.1740
Convento de Sto. António de Penela	Penela	Província de Sto. António	1578	Igreja: capela à entrada <i>in situ</i> Claustro removidos (actualmente na Casa-Museu Bissaya Barreto?)	ca.1700 ca.1740 2. ^a metade sec.XVIII
Colégio de Sto. António da Pedreira	Coimbra	Província de Sto. António	1602- 1611	Igreja: ante-sacristia <i>in situ</i>	ca.1700- 1710

QUADRO SINOPTICO: AZULEJARIA DE FIGURA AVULSA
NA REALIDADE ARQUITECTÓNICA FRANCISCANA PORTUGUESA

DENOMINAÇÃO DO IMÓVEL	LOCALIZAÇÃO	JURISDIÇÃO	FUND.	AZULEJOS DE FIGURA AVULSA	
				LOCAL DE APLICAÇÃO	DATAÇ.

ORDEM DOS FRADES MENORES | PROVÍNCIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Convento de Sto. António (casa provincial)	Viana do Castelo	Província de Sto. António Província de N.ª Sr.ª da Conceição (após 1705)	ca.1610	Igreja: capela-mor, capela lateral <i>in situ</i>	ca.1740
--------------------------------------------------	---------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------	---------	--------------------------------------------------------	---------

Convento de S. Francisco (ou de São Bento)	Arcos de Val- devez / Viana do Castelo	Província de Sto. António Província de N.ª Sr.ª da Conceição (após 1705)	1677	Igreja: galilé, sub-coro, nave, capela lateral, capela-mor <i>in situ</i>	ca.1740
--------------------------------------------------	----------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------	------	--------------------------------------------------------------------------------	---------

Convento de Sto. António	Ponte de Lima/ Viana do Castelo	Província de Sto. António Província de N.ª Sr.ª da Conceição (após 1705)	1481- 1485	Igreja: sacristia <i>in situ</i> ?	ca.1743- 1744
-----------------------------	---------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------	---------------	--------------------------------------	------------------

Convento de S. Francisco de Orgens	Viseu	Província de Sto. António Província de N.ª Sr.ª da Conceição (após 1705)	1407	Igreja: nave e capela-mor <i>in situ</i>	ca.1740
------------------------------------------	-------	-----------------------------------------------------------------------------------------	------	--------------------------------------------	---------

QUADRO SINOPTICO: AZULEJARIA DE FIGURA AVULSA
NA REALIDADE ARQUITECTÓNICA FRANCISCANA PORTUGUESA

DENOMINAÇÃO DO IMÓVEL	LOCALIZAÇÃO	JURISDIÇÃO	FUND.	AZULEJOS DE FIGURA AVULSA	
				LOCAL DE APLICAÇÃO	DATAÇ.

ORDEM DOS FRADES MENORES | PROVÍNCIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Colégio de Sto. António da Estrela	Coimbra	Província de N. ^a Sr. ^a da Conceição	1707	Desaparecidos	???
------------------------------------------	---------	------------------------------------------------------------------	------	---------------	-----

ORDEM DOS FRADES MENORES | PROVÍNCIA DE NOSSA SENHORA DA SOLEDADE

Convento de Sto. António dos Olivais	Coimbra	Província de N. ^a Sr. ^a da Piedade (des- de 1537) Província de N. ^a Sr. ^a da Soledade (após 1673)	1537- 1538	Escadório: avental das capelas dos Passos; Igreja: átrio de entrada <i>in situ</i> O conjunto seria certamente mais vasto: em 1851o complexo conventual sofre um incêndio devastador.	ca.1700- 1710 ca.1740
--------------------------------------------	---------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------

Convento de S. Francisco/ N. ^a Sr. ^a do Rosário	Chaves/Vila Real	Província de N. ^a Sr. ^a da Soledade	1635- 1684	Igreja: sacristia ? Claustro Desaparecidos	???
-----------------------------------------------------------------------------	---------------------	-----------------------------------------------------------------	---------------	---------------------------------------------------	-----

ORDEM DOS FRADES MENORES | PROVÍNCIA DE SANTA MARIA DOS ALGARVES

Convento de S. Francisco de Xabregas (casa provincial)	Lisboa	Província de St. ^a M. ^a dos Algarves	1456- 1460	Cozinha Desaparecidos	???
Convento de Sto. António	Cascais	Província de St. ^a M. ^a dos Algarves	1527	Adro da igreja ?	ca.1740- 1750

QUADRO SINOPTICO: AZULEJARIA DE FIGURA AVULSA
NA REALIDADE ARQUITECTÓNICA FRANCISCANA PORTUGUESA

DENOMINAÇÃO DO IMÓVEL	LOCALIZAÇÃO	JURISDIÇÃO	FUND.	AZULEJOS DE FIGURA AVULSA	
				LOCAL DE APLICAÇÃO	DATAÇ.

ORDEM DOS FRADES MENORES | PROVÍNCIA DE SANTA MARIA DOS ALGARVES

Convento de S. Francisco	Montemor-o- -Novo/ Évora	Província de St. ^a M. ^a dos Algarves	1532	Igreja: rodapé alçados laterais <i>in situ</i>	???
-----------------------------	--------------------------------	------------------------------------------------------------------	------	--------------------------------------------------	-----

Convento de S. Francisco	Beja	Província de St. ^a M. ^a dos Algarves	1268	Área corporal ?	???
-----------------------------	------	------------------------------------------------------------------	------	------------------	-----

ORDEM DOS FRADES MENORES | PROVÍNCIA DE SANTA MARIA DA ARRÁBIDA

Convento de S. Pedro de Alcântara	Lisboa	Província de St. ^a M. ^a da Arrábida	1680	Igreja: confessionários <i>in situ</i>	ca.1750- 1760
-----------------------------------------	--------	-----------------------------------------------------------------	------	------------------------------------------	------------------

ORDEM DOS FRADES MENORES | PROVÍNCIA DE NOSSA SENHORA DA PIEDADE

Convento de N. ^a Sr. ^a da Piedade (casa provincial)	Vila Viçosa (Conceição)/ Évora	Província de N. ^a Sr. ^a da Piedade	1606	Igreja: átrio, nave, capela-mor e sacristia, claustro (?) <i>in situ</i>	ca.1700 ca.1740
---------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------	----------------------------------------------------------------	------	-------------------------------------------------------------------------------	--------------------

Convento de Sto. António	Redondo/ Évora	Província de N. ^a Sr. ^a da Piedade	1601	Igreja: átrio, arcossólios dos alçados laterais da nave, capela- -mor <i>in situ</i>	ca.1750- 1760
-----------------------------	-------------------	----------------------------------------------------------------	------	----------------------------------------------------------------------------------------------	------------------

QUADRO SINOPTICO: AZULEJARIA DE FIGURA AVULSA
NA REALIDADE ARQUITECTÓNICA FRANCISCANA PORTUGUESA

DENOMINAÇÃO DO IMÓVEL	LOCALIZAÇÃO	JURISDIÇÃO	FUND.	AZULEJOS DE FIGURA AVULSA	
				LOCAL DE APLICAÇÃO	DATAÇ.
ORDEM DOS FRADES MENORES CUSTÓDIA/PROVÍNCIA DE SANTO ANTÓNIO DO BRASIL – NE (1584 1657)					
Convento de Sto. António	Recife/ Pernambuco	Província de Sto. António do Brasil-NE	1606	Claustro <i>in situ</i> * * produção holandesa	ca.1730- -ca.1750
Convento de Sto. António	Cairu/Baía	Província de Sto. António do Brasil-NE	1650	Igreja: átrio ? Capela de São Bendito ? Portaria ?	ca.1720 ca.1740
ORDEM DE SANTA CLARA					
Convento de Sta. Clara-a-Nova	Coimbra	Ordem de Sta. Clara – Província de Portugal	1649	Igreja: coro alto e coro baixo <i>in situ</i>	ca.1700
Convento das Irmãs Capuchas do Real Conser- vatório de N.ª Sr.ª dos Inocentes	Santarém	Ordem Terceira Regular Ordem de Sta. Clara – Provín- cia de Portugal (após1732)	1677	Igreja: sacristia ?	?
Convento de Sta. Marta	Lisboa	Ordem de Sta. Clara – Província de Portugal	1577- 1583	Sala do Capítulo (rodapé) <i>in situ</i> ; Corredor colocados na década 1970	ca.1740- 1750

QUADRO SINOPTICO: AZULEJARIA DE FIGURA AVULSA
NA REALIDADE ARQUITECTÓNICA FRANCISCANA PORTUGUESA

DENOMINAÇÃO DO IMÓVEL	LOCALIZAÇÃO	JURISDIÇÃO	FUND.	AZULEJOS DE FIGURA AVULSA	
				LOCAL DE APLICAÇÃO	DATAÇ.
ORDEM DE SANTA CLARA					
Convento do Sto. Crucifixo das Francesinhas	Lisboa	Ordem de Sta. Clara – Província de Portugal	1667	Alisar na escada que subia do claustro ao andar nobre (QUEI- RÓS,2002:294) desaparecidos pela demolição do convento, subsistem algumas amostras no MNAA	1691 (Garcia Ramires)
Convento de Sta. Helena do Monte Calvário	Évora	Ordem de Sta. Clara – Província dos Algarves (Xabreganas)	1574- 1577	Igreja: nave <i>in situ</i> ; Refeitório ?	ca.1700?
Convento das Chagas de Cristo	Vila Viçosa / Évora	Ordem de Sta. Clara – Província dos Algarves (Xabreganas)	1532- 1535	Sala do capítulo <i>in situ</i>	ca.1740
Convento de N. ^a Sr. ^a da Esperança	Vila Viçosa/ Évora	Ordem de Sta. Clara – Província dos Algarves (Xabreganas)	1549	Igreja: ante-coro alto e sacristia ?	ca.1700?

QUADRO SINOPTICO: AZULEJARIA DE FIGURA AVULSA
NA REALIDADE ARQUITECTÓNICA FRANCISCANA PORTUGUESA

DENOMINAÇÃO DO IMÓVEL	LOCALIZAÇÃO	JURISDIÇÃO	FUND.	AZULEJOS DE FIGURA AVULSA	
				LOCAL DE APLICAÇÃO	DATAÇ.

ORDEM DE SANTA CLARA

Convento de N. ^a Sr. ^a do Desterro	São Salvador /Baía	Ordem de Sta. Clara – Província de Santo António do Brasil-NE	1677	CLAUSTRO (Fonte) ?	após 1730
-------------------------------------------------------------	-----------------------	------------------------------------------------------------------------------	------	----------------------	-----------

Convento de N. ^a Sr. ^a da Esperança	Ponta Delgada	Província de São João Evangelista dos Açores (1639) Custódia de Nossa Senhora da Conceição das Ilhas de São Miguel e Santa Maria dos Açores (1717)	1541	CORO <i>in situ</i>	Primeira metade sec.XVIII
--------------------------------------------------------------	---------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------	-----------------------	---------------------------------

ORDEM TERCEIRA REGULAR

Colégio de S. Pedro dos Reli- giosos Terceiros	Coimbra	Província Portuguesa da Terceira Ordem Fran- ciscana	1584- 1585	Escadaria de ligação da portaria de baixo ao claustro <i>in situ</i>	1707
------------------------------------------------------	---------	------------------------------------------------------------------	---------------	---------------------------------------------------------------------------	------

QUADRO SINOPTICO: AZULEJARIA DE FIGURA AVULSA
NA REALIDADE ARQUITECTÓNICA FRANCISCANA PORTUGUESA

DENOMINAÇÃO DO IMÓVEL	LOCALIZAÇÃO	JURISDIÇÃO	FUND.	AZULEJOS DE FIGURA AVULSA	
				LOCAL DE APLICAÇÃO	DATAÇ.
ORDEM TERCEIRA REGULAR					
Convento de N. ^a Sr. ^a do Desterro	Monchique/ Faro	Província Portuguesa da Terceira Ordem Fran- ciscana	1631	Cerca; Área corporal ?	?
Convento de N. ^a Sr. ^a dos Anjos de Brancanes / Seminário de Brancanes	Setúbal	Província Portuguesa da Terceira Ordem Franciscana (até 1711) Missionários Apostólicos de Brancanes	1682	Portaria; Cerca: Capela de N. ^a Sr. ^a da Guia ?	ca. 1740- 1750
ORDEM TERCEIRA SECULAR					
Igreja da Ordem Terceira de S. Francisco	Santarém	Ordem Tercei- ra Secular de S. Francisco	1666	Escada; Igreja: capelas laterais ?	?
Igreja de N. ^a Sr. ^a de Monserrate da Ordem Tercei- ra de S. Francisco	Óbidos	Ordem Tercei- ra Secular de S. Francisco	1731	Igreja: nave in situ	ca.1740- 1750
Ordem Terceira de São Francisco	São Salvador / Baía	Ordem Tercei- ra Secular de S. Francisco	1702- 1703	Corredor; escadaria Sala consistório ?	ca.1740- 1750

Bibliografia

- ALMEIDA, Patrícia Roque de, 2004 – *O azulejo no século XVIII na Arquitectura das Ordens de São Bento e de São Francisco no Entre Douro e Minho*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [Ed. Autor]. 4 vols.
- ARAÚJO, António de Sousa (Frei), 1985a – “Roteiro Franciscano – Viana do Castelo.” *Paz e Alegria-Revista da Mensagem Franciscana*. Lisboa: n.º49 – ano IX., pp. 17-21.
- ARAÚJO, António de Sousa (Frei), 1985b – “Roteiro Franciscano – Arcos de Valdevez”. *Paz e Alegria-Revista da Mensagem Franciscana*. Lisboa: n.º50, ano IX, pp. 18-22.
- ARAÚJO, José Rosa de, 1968 – “Os Azulejos de Viana”. *Comércio do Porto*. Porto: Ano CXV, n.º33 (24 de Dezembro de 1968), p. 16.
- ARRUDA, Luísa, 1998 – *Caminho do Oriente. Guia do Azulejo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- CÂMARA, Alexandra Gago, 1999 – *Azulejaria Barroca em Évora. Um Inventário*. Évora: Centro de História da Arte/Universidade de Évora.
- CARVALHO, Almeida, 1970 – *Acontecimentos, Lendas e Tradições da Região Setubalense. Convento de Setúbal*. Setúbal: Junta Distrital de Setúbal, vol.IV, I parte, 7-49.
- CORREIA, Virgílio; GONÇALVES, Nogueira, 1947 – *Inventário Artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- FIGUEIREDO, Ana Paula, 2008 – *Os conventos franciscanos da Real Província da Conceição: análise histórica, tipológica, artística e iconográfica*. Dissertação de Doutoramento em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: [Ed.Autor]. Vols.1 e 2.
- GUIMARÃES, Feliciano, 1932 – *Azulejos de Figura Avulsa*. Gaia: Edições Pátria.
- JOSÉ, Frei Pedro de Jesus Maria, 1760 – *Chronica da Santa, e Real Provincia da Immaculada Conceição de Portugal da mais estreita e regular Observancia do Serafim Chagado S. Francisco*. Lisboa, Officina de Miguel Manescal da Costa, 2.ª ed., 2 vols.

- MECO, José, 1993 – *O Azulejo em Portugal*. 2.^a ed.. Lisboa: Publicações Alfa.
- MONTEIRO, Manuel, 1907 – “Azulejos de Figura avulsa”. *Serões*. Lisboa: Ferreira e Oliveira Editores, n.º13 (Julho de 1906), pp.14-20.
- OLIVEIRA, Luiz Augusto de, 1923 – “Azulejos do Convento de Santo António de Frades Capuchos”. *Almanaque de Ponte de Lima*. Ponte de Lima: Tipografia Guimarães, 5.º ano, pp. 248-255.
- PAIS, Alexandre, 2011 – “A azulejaria de «figura avulsa».” in PAIS, Alexandre; DUARTE, Elvino (Coord.) – *O Azulejo Português de Figura Avulsa: Colecção Feliciano David/Graciete Rodrigues*. Machico: Câmara Municipal de Machico, p.15-44.
- PEIXOTO, António A. da Rocha, 1901 – “Uma Iconographia popular em Azulejos.” *Portugalia – Materiaes para o Estudo do Povo Português*. Porto: Imprensa Moderna, Tomo I, fascículo 3.
- QUEIRÓS, José, 2002 – *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*. 4.^a Edição. Lisboa: Editorial Presença. (1.^a edição, 1907).
- REIS, António de Matos, 1989 – “As Igrejas de Santo António dos Frades e de São Francisco dos Terceiros, em Ponte de Lima.” *Estudos Regionais – Revista de Cultura do Alto Minho*. Centro de Estudos Regionais. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, n.º6.
- RODRIGUES, Fernando Manuel Matos, 1987 – *Os azulejos setecentistas do Convento de Brancanes em Setúbal, actual Batalhão do Serviço de Saúde*. s.l, edição do autor.
- SANTOS, Diana Gonçalves dos, 2007 – *Azulejaria dos Séculos XVII e XVIII na Arquitectura dos Colégios das Ordens Religiosas em Coimbra*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [Ed.Autor]. 2 vols.

SANTOS, Diana Gonçalves dos, 2010 – “Azulejaria Setecentista no Colégio de Santo António da Pedreira [OFM] em Coimbra. Aspectos Iconográficos e Iconológicos” in ROSAL, Manuel Peláez del (coord.) – *El franciscanismo en La Península Ibérica. El viaje de San Francisco por la Península Ibérica y su legado (1214-2014), Actas III Congreso Internacional*. Córdoba: Ediciones el Almendro-Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos.

SIMÕES, J. M. dos Santos, 1963 – *Azulejaria nos Açores e na Madeira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SIMÕES, J. M. dos Santos, 1965 – *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SIMÕES, J. M. dos Santos, 2010 – *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*. Edição Revista e Actualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (1.^a Edição, 1979).

SMITH, Robert C., 1972 – “Dois estudos beneditinos”. *Boletim Belas Artes*. Lisboa: [s.l.], n.º 27 (2.^a série).

VELOSO, A. J. Barros, e ALMASQUÉ, Isabel, 1996 – *História e Azulejos. Hospitais Civis de Lisboa*. Lisboa: INAPA.

**“NOVO ORBE SERÁFICO BRASÍLICO”:
O legado do Frei Jaboatam
para a História da Arte Luso-brasileira**

Eugênio de Ávila Lins

Os franciscanos no Brasil: breve historiografia

No Brasil, a presença dos religiosos da Ordem de São Francisco registra-se desde o estágio inicial de ocupação do território pelos portugueses, ou seja, já em 1500. A propósito, a primeira missa aqui realizada, legitimando a posse do novo território lusitano, foi celebrada por um membro da Ordem dos Frades Menores (OFM), no caso, Frei Henrique Soares de Coimbra.

Os frades franciscanos tiveram participação ativa no campo evangelizador e educativo brasileiro, tendo respondido, inclusive, pelo início do trabalho de catequese junto aos índios. E, sozinhos, atuaram até 1549, como informa Glauce Maria Navarro Burity (1988):

De 1500 a 1549, foram os franciscanos os únicos religiosos que, [...], fincaram as bases de uma ação missionária entre os primitivos habitantes da nova terra. Os jesuítas, ao chegarem ao Brasil em 1549, já encontraram, entre os indígenas, certo número de cristãos catequizados pelos franciscanos. (BURITY, 1988, p. 25)

O compromisso dos franciscanos com a evangelização em solo brasileiro assumiu contornos mais definidos com seu estabelecimento no Brasil como uma ordem religiosa, o que ocorreu em 1584, com a fundação da Custódia de Santo Antônio, a primeira em terras da colônia. Através de um pedido ao rei Filipe II, da União Ibérica, Jorge de Albuquerque Coelho, então Governador de Pernambuco, expressou o interesse dos moradores da Vila na vinda dos frades franciscanos, que visavam, com isso, um desenvolvimento material e espiritual para a região. A permissão para a fundação da Custódia foi concedida pelo Frei Francisco Gonzaga, Superior Geral da Ordem de São Francisco, em 13 de março de 1584. A primeira sede foi estabelecida na Vila de Marim, hoje Olinda, tendo como liderança local Frei Melchior de Santa Catarina, seu primeiro Custódio, que desembarcou em Olinda no dia 12 de abril de 1585, acompanhado por sete irmãos franciscanos, a saber: Frei Francisco de São Boaventura, Frei Francisco dos Santos, Frei Affonso de Santa Maria, Frei Manuel da Cruz, Frei Antônio dos Martyres, Frei Antônio da Ilha e Frei Francisco da Cruz.

A fundação da Custódia marcou o início do apostolado dos franciscanos, o qual, inicialmente, esteve voltado para o confessionário e as pregações. A catequese indígena constituiu um empreendimento posterior, cuja realização enfrentou certo descontentamento e resistência por parte dos colonos, interessados em escravizar os índios. Isso, porém, não inibiu os frades, que prosseguiram com o seu intuito e, ao lado do convento, construíram um seminário, onde os filhos dos índios aprendiam os preceitos morais da fé católica.

Após passar 65 anos subordinada à Província de Santo Antônio dos Currais, em Portugal, a Custódia de Santo Antônio do Brasil tornou-se independente em 1649, a partir de autorização papal. Na ocasião, sua sede foi transferida para Salvador. Em 1657, a Custódia foi elevada à categoria de Província. Dois anos depois, data de seu primeiro Capítulo, foi criada a Custódia de Nossa Senhora da Conceição, que passou a abranger os conventos da área costeira do Sudeste (Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo),

desmembrando-se do Nordeste (Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia). A Custódia de Nossa Senhora da Conceição tornou-se Província em 1675 e, para sua sede, foi escolhido o Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro. Atualmente, ela está fixada em São Paulo.

Fontes Franciscanas e a construção da Historiografia da Ordem no Brasil

A produção ordinariamente escrita por franciscanos é constituída por pouco mais de duas dezenas de obras, redigidas tanto por membros atuantes em terras da então colônia quanto por outros que, embora tratando de temas de interesse local, não tiveram contato direto com a realidade brasileira. A propósito, a mais antiga crônica sistematizada sobre os Franciscanos no Brasil – *“Narrativa da Custódia de Santo Antonio do Brasil: 1584-1621”* – é de autoria de um membro que nunca esteve no Brasil, no caso, Frei Manuel da Ilha (?-1637). A referida obra teria, assim, sido escrita a partir da consulta de uma crônica (hoje desaparecida) sobre a Custódia do Brasil, de Frei Vicente do Salvador, supostamente levada para Portugal pelo próprio frei, no final da década de 1610.

Em relação à contribuição dos franciscanos atuantes na colônia para a construção da historiografia da Ordem no Brasil, o primeiro foi Frei Vicente do Salvador, autor da *“História do Brasil”* (1627) e da (atualmente desaparecida) *“Crônica da Custódia do Brasil”* (1618). Outros autores importantes são o Frade Claude d’Abbeville, autor de *“História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e suas Circunvizinhanças”* (1614); Frei Claude, que escreveu a *“História da Missão Capuchinha na Ilha do Maranhão e Circunvizinhança”*, e Frei Yves d’Evreux, autor de *“Viagem ao norte do Brasil”* (1615).

Embora as referidas obras existam enquanto genuínas fontes bibliográficas sobre os franciscanos no Período Colonial, os trabalhos bibliográficos consi-

derados mais sistematizados sobre a história da Ordem no Brasil são aqueles escritos por seus Cronistas Oficiais, no caso, Frei Apolinário da Conceição (1692-760) e Frei Antonio de Santa Maria Jaboatam (1695-1779).

Detentor de uma produção bibliográfica ampla, porém, parcialmente publicada, Frei Apolinário da Conceição escreveu crônicas, biografias e apontamentos sobre os franciscanos, a exemplo de *“Primazia Seráfica na Região da América, Lisboa”* (1732), *“Pequenos na Terra e Grandes no Céu”* (1732-1754), *“Claustro Franciscano”* (1740) e *“Eco Sonoro: Biografia de Frei Fabiano de Cristo”* (1748).

Por sua vez, Frei Antonio de Santa Maria Jaboatam é considerado um dos escritores brasileiros do século XVIII com maior número de publicações, tendo produzido ativamente até a sua morte na Bahia, em 1779. Dessa produção, destacam-se: *“Discurso histórico, geographico, genealógico, político e encomiástico, recitado em a nova celebridade, que dedicaram os pardos de Pernambuco ao santo da sua cor, o Beato Gonçalo Garcia”* (Lisboa, 1751); *“Sermão de Santo Antonio, em O dia do Corpo de Deus”* (Lisboa, 1751); *“Sermão de S. Pedro Martyr, pregado na matriz do Corpo Santo do Recife”* (Lisboa, 1751) e *“Novo Orbe Seráfico Brasílico”* ou *“Crônica dos Frades Menores do Brasil”* (1752-1761), cujo conteúdo será apresentado a seguir.

Frei Jaboatam e a obra “Novo Orbe Seráfico Brasílico”

Frei Antonio de Santa Maria Jaboatam (também são comuns as grafias “Jabuatão” e “Jaboatão”) nasceu em Sant’Ana do Jaboatão, Pernambuco, em 1695. Tendo ingressado na Ordem Franciscana em 1716 e professado no ano seguinte, iniciou seus estudos no Convento de Santo Antonio do Paraguaçu na Bahia, concluindo-os em 1725, quando voltou a Recife.

Além de cronista, Frei Jaboatam foi poeta, pregador e genealogista. Também foi membro da Academia Brasílica dos Renascidos e exerceu diversos cargos na Ordem, inclusive, o de cronista da Província Franciscana de Santo Antonio do Brasil, a partir de 1755.

Sua principal obra é "*Novo Orbe Seráfico Brasílico*" ou "*Crônica dos Frades Menores do Brasil*" (1752-1761), referência obrigatória sobre a Ordem Franciscana no Brasil Colonial. Deve-se dizer que o título pelo qual a publicação ficou conhecida resultou de uma redução do título dado pelo autor, realizada na ocasião da impressão feita em Lisboa em 1761. Eis o título, grafado tal como se encontra registrado no documento original: "*Orbe Serafico Novo Brazilico descoberto, estabelecido e cultivado a influxos da nova luz de Italia, estreita brilhante de Hespanha, luzido sol de Padua, astro do céu de Francisco, o thaumaturgo portuguez Santo Antonio, a quem vae consagrado como theatro glorioso e parte primeira da chronica dos Frades Menores da mais estreita e regular observancia da Provincia do Brazil*".

A obra constitui uma primorosa produção, pesquisada e documentada, originada, em parte, de consultas que o autor empreendeu junto a obras literárias lusitanas e brasileiras, incluindo fontes manuscritas dos arquivos públicos e religiosos de Pernambuco, Bahia, Paraíba e Sergipe. Também foram aproveitadas fontes orais, relacionadas à história da Ordem franciscana no Brasil e também da sociedade brasileira, durante o Período Colonial.

Em 1858, por ordem do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a obra foi reimpressa no Rio de Janeiro, em dois volumes. Um ano depois, por ordem do mesmo instituto, iniciou-se a publicação da segunda parte inédita da obra com o título: "*Novo Orbe Seráfico Brasílico*" ou "*Crônica dos Frades Menores do Brasil*". Outros dois volumes foram impressos na década seguinte: o primeiro (v. II), em 1861, e o seguinte (v. III), em 1862.

Tânia Conceição Iglesias (2011, p. 131) explica que o primeiro volume da primeira parte é composto de preâmbulo ou introdução, seis ‘digresam’ ou digressões, divididas em estâncias ou capítulos, e índice ou índice geral, divididos em 414 páginas. Neste volume, o autor trata de um amplo conjunto de questões, como a chegada dos europeus, a organização da Ordem Franciscana, as primeiras povoações litorâneas, a descrição de tribos indígenas e das capitanias, a origem das vilas, as personalidades políticas da época e prodígios da Ordem ou referentes ao campo espiritual naquele contexto.

Iglesias (2011, p.132) esclarece ainda que os três volumes da segunda parte são divididos por livros numerados em ordem contínua, perfazendo 835 páginas. No volume I, consta o livro primeiro e segundo; no volume II, consta o livro terceiro, quarto e quinto; e o volume III, consta o livro sexto e sétimo. Nesta segunda parte da obra, o autor trabalha com temas mais específicos. No primeiro volume, por exemplo, o autor disserta sobre a história do Convento de São Francisco da Bahia. No segundo volume, aborda os fatos históricos e as fundações dos Conventos franciscanos no Brasil e, no terceiro e último volumes, dedica-se a escrever sobre a Ordem Segunda de Santa Clara, onde destaca a fundação e o desenvolvimento do Convento do Desterro da Bahia. Finalizando, apresenta as memórias da Província franciscana, após a sua fundação.

O conteúdo de *“Novo Orbe Seráfico Brasilico”* encontra-se impregnado pela preocupação do autor em relação ao tratamento de fontes documentais, à análise e fundamentação dos fatos, de modo a afastar as dúvidas quanto à veracidade das informações apresentadas. Esta preocupação, inclusive, é expressa em várias passagens e no “antilóquio” da obra:

Tambem se não fazia este empenho menos difícil, por parte dos elementos precisos para esta Chronica. Erão estes, o suplemento certo, e irrefragável das noticias, e papeis espalhados pelos Archivos dos Conventos de toda a Provincia, e seus Cartorios. Para

estes determinarão os Padres da Mesa da Difinição no Capitulo Provincial de 2 de Dezembro de 1752, fossemos o companheiro, e Secretario do P. Provincial, para que com a pensão de correr, e visitar com elle a Provincia, pudéssemos entrar melhor pelo trabalho de ver seus Archivos, rever papeis, e esquadrinhar noticias; o que tudo fizemos, sem reserva alguma, e sem fugir a esta laboriosa, e, á primeira vista, quase infructifera Diligencia; porque achamos nelles tão pouco, que registrar, e estes em tal forma, que mais nos servia de embaraço ao discurso, do que de norte, e luz para a historia, que sendo a verdade, a que lhe deve o ser, e alma, e devendo ella constar de noticias, e documentos certos, bem se deixa ver o quanto sem estes fica difficultosa a sua composição. A isto accrescia outro inconveniente grave, e quase impossível para ser vencido, e He o ser historia esta, que há de comprehender não só o passado, também o presente, o moderno, e o antigo. E se qualquer destas partes só per si, e separada, causara notáveis, e evidentes perigos ainda aos Escritores mais destros, e versados; porque no antigo por falta de noticias He perigoso o exame, e no moderno pelos respeitos, muito arriscada a expressão; quanto mais nesta, que se há de compor destes dous tempos, e tão encontrados. Propomos, porem, pela verdade, que professamos, de não faltar com o louvor a quem o merecer, nem menos com a critica aonde for necessária: mas com tão justa, christão, e Religiosa medida, de excesso algum exorbitante, nem de paixão para a critica, nem de affecto para o louvor. (JABOATAM, p. III, 1858)

O tratamento rigoroso que o autor busca oferecer às informações e fontes documentais revela a atualidade de sua preocupação com a escrita da história. Embora se tratando de uma Crônica setecentista, a obra "*Novo Orbe Seráfico*

Brasilico” informa a influência de valores que se tornaram caros aos historiadores, como objetividade, imparcialidade e o próprio rigorismo.

Talvez por isso, diversos intelectuais que conheceram a obra de Jaboatam tenham lhe dado o título de historiador. Gonsalves de Mello Neto, por exemplo, no prefácio de *“Novo Orbe Seráfico Brasilico”*, assinala o reconhecimento do Frei como historiador por renomados autores, como Capistrano de Abreu, para quem “Jaboatão é melhor do que se supõe”.

Contribuições de Frei Jaboatam para a História da Arte Luso-brasileira

Com efeito, a obra *“Novo Orbe Seráfico Brasilico”* é um clássico fundamental da trajetória dos franciscanos no Brasil, sendo útil, como dito, para o conhecimento e aprofundamento de diversos aspectos ligados à Ordem. Mas sua importância não está apenas em sua capacidade de oferecer aos interessados na historiografia e nos empreendimentos da Ordem franciscana dados a respeito de como estes se desenvolveram no Brasil. Pelo fato de Frei Jaboatam ter incluído, em seus escritos, informações sobre os elementos que envolvem o patrimônio temporal da Ordem – as edificações e todo o seu conteúdo material, sem esquecer do contexto ambiental em que se estavam inseridos –, a referida obra também se tornou referência fundamental para os campos da História da Arte, contribuindo, de modo especial, para a compreensão dos caminhos de desenvolvimento da História da Arte Luso-brasileira.

O território e a paisagem são temas constantemente citados na obra de Frei Jaboatam. Resultando de um interesse sumário de contextualizar as atividades e acontecimentos sobre os quais discorria, a introdução de tais temas abriu caminho para um melhor entendimento do processo de implantação das primeiras povoações litorâneas, para o qual a topografia e a localização estra-

tégica da área escolhida possuíam grande importância. A passagem em que Frei Jaboatam fala da fundação da Vila de Marim, hoje Olinda, e de contextos próximos é, nesse caso, exemplar:

Esta situada ao Nascente sobre huma elevada eminencia e alto monte, que levantando-se em humas partes mais, em outras menos, forma planicies, mostra quebradas e deixa empinados; donde veyo dizer hum douto Escritor, na sua descripcao, estava fundada a // Cidade do Olinda sobre cinco montes, não sendo na realidade mais que hum, de que nascem os outros, ou como filhos, a quem elle sustenta a seus lados, ou como peanhas, sobre que descança, como capitel, e coroa dos mais; tao aprazivel á vista, e agradável aos olhos, que o alegre, e delicioso da sua perspectiva Ihe grangeou o peregrino, e especioso nome de Olinda, que a admiração gostosa do seu primeiro descobridor, e a lizongeira affabilidade de seus companheiros Ihe appropriou, quando com a vista deste empinado, verde, e frondozo monte, exclamou dizendo: *Oh que linda siluação para huma Villa!* E daquella interjeicção admirativa e do lindo que Ihe pareceo para huma povoagao o lugar, Ihe derão o nome de Olinda a Villa que alli fundarão; unindo-se só aqui, sem violencia a lizonja com a verdade, e podendo-se tambem dizer, que fallou a verdade, e acertou a lizonja; e foy sem duvida a vez primeira que acertou. Em oito graos escassos da Equinocial para o Sul tem o seu assento, com mais de meya legoa de diametro, e duas grandes de circunferencia, e distante cinco do Cabo de Santo Agostinho. Tao alegremente vistosa a sua eminencia, que della para o Nascente se descobrem as agoas do mar ate o mais alto dos Horizontes com o esprayado de suas costas, dilatando-se estas até onde lcanca a vista, tanto ao Leste, como Norte e Sul. Para este Ihe fica em dislancia de

huma legoa a aprazível Villa do Reciffe, para a qual se chega, e faz caminho, ou por huma lingua de arêa de vinle até trinta bracas de largo, ou por embarçaõens de canoas pelo Rio Beberibe abaixo, que mettendo em meyo esta lingua, corre a parellas com o mar, por toda aquella legoa, e tao desenfadado aos que por elle navegão, que, ou se deleitao com o brando susurro das agoas do mar, que continuamente lhe vay batendo nas costas com a sua pancada; ou se recreão com o delicioso da terra, e salgado das Salinas, e Boavista, ornada de sitios, casarias, hortas, e arvoredos. Pela quadra, que lhe fica entre o Poente e Norte, vay continuando, como garganta, e corpo restante, de quem he cabeça o monte alto da Cidade, huma cordilheira— de serranias, nao muy alias, mas tão prolongadas, que repartidas pela terra a dentro, vão cercando ao longo a sua redondeza, depois que para o Meyo dia, e Sul, deixão humas espaçosas campinas, ou vargens de quatro, cinco até seis legoas, habitadas de multidão de vizinhos, grandes Engenhos de Acucar, fabricas de Ollarias, e diversas lavouras, que de mais perto dão para a Cidade, e principalmente Reciffe, o gostozo refresco de todo o genero de hortaliça e fructa. (JABOATAM, p. 140, 1858)

Sem dúvida, as maiores contribuições ao estudo da arte originada na colônia são dadas por aquelas informações sobre realizações diretamente ligadas à Ordem, aquelas que resultam de sua intervenção ou incentivo, a exemplo dos empreendimentos arquitetônicos, que Frei Jaboatam relata com extremo rigor e sensibilidade. A seguir, um fragmento ilustrativo:

De todo o referido, o que por ultimo devemos assentar he que no lugar dado pela Câmara aos nossos Religiozos para a nova funda-

ção, havia ja nelle huã Igreja do Serafico Patriarcha, e que della se servirão para o seo convento, e que esta foi a total razão porque o aceitarão. Assim o affirma o cartorio desta Custodia já notado, e o do mesmo convento nesta forma. *E se entregou aos Religiozos o ditto sitio, e casas em que elles se recolherão, e logo começãrão a ajuntar pedra e madeira para a edificação desta casa que edificarão neste sitio, assim por razão da Igreja de Nosso Padre São Francisco, que já estava feita, como da conveniência da agoa.* O melhor padrão que achamos para fazer de todo patente, e sem controversia solido o que athe agora parecera só discurso, he vermos ainda hoje dentro dos muros e cerca do convento hua capellinha com seu copiar, ou alpendre sobre assentos e columnas de pedra, e tão antiga que nem por tradição ou memoria alguã pudemos descobrir quando tivesse o seo principio, consagrada ao Serafico Patriarcha com a sua Imagem em hum só altar, que tem, e na qual em a Dominga que cahe entre o oitavario do Santo desce a commuidade a cantar-lhe a missa, e ha Sermão. Está sita esta capella no fim da quebrada abayxo do convento e sobre a margem do Brejo, fazendo frente a casa da fonte, fabricada na mesma forma do copiar da capella. Fica a fonte da outra parte do Brejo, pelo qual se passa para ella por hum aterrado de cento e sincoenta passos de comprido, e alguns nove de largo, com suas guardas, ou parapeitos de tijolo de mais de huã braça de alto, com seu aqueducto ou cano de abobeda no meyo, pelo qual passão as agoas que vem de sima para baixo. [...] O não terem os outros conventos desta Provincia (ainda que tão praticado em outras) capella alguma em as cercas, parece bastante prova para se discorrer que houvesse para ella algum particular motivo, e tãoobem parece não poderemos descobrir outro mais ajustado, do que julgarmos

quererem aquelles primitivos Padres conservar com a erecção e culto desta capellinha a memória da outra que acharao no lugar do convento, e Ihes servio de Igreja para elle, que por este mesmo principio o intitularão com o nome do Santo Patriarcha, conservando a casa que de novo fundavão o titulo que para ella Ihe deu a Igreja que alli acharao. Isto he o que sobre a capellinha, ou Igreja de S. Francisco, de que fallão os cartorios da Provincia de S. Antonio de Portugal e desta nossa do Brazil podemos alcançar, e muito menos ou nada sobre o Religiozo que dizem os taes cartorios a fundara; porque sem outra expressão alguã, só affirmão era Hespanhol. (JABOATAM, p. 56, 1859)

Do conjunto de informações relativas à arquitetura, é possível ainda extrair dados referentes aos materiais comumente empregados nas construções franciscanas e, desse modo, relacionar tais empreendimentos com aqueles desenvolvidos por outras Ordens religiosas, que, dada às condições específicas da época, compartilharam diversos conhecimentos associados à prática construtiva. A passagem em que Frei Jaboatam trata do Convento de João Pessoa, na Paraíba, é esclarecedora quanto aos materiais comuns às construções franciscanas e ainda à procedência destes.

Nesta da cerca do Convento se tirou, e tira, ainda que ja hoje com algum trabalho de desmontar a terra pelos seos altos, toda a pedra, assim de cantaria, como a mais, que he necessária a qualquer obra, ou edificio. Consta de varios bancos, como explicao os mestres da arte. Do primeyro, que se cobria ao principio, e pelas bayxas de pouca terra, e em muitas partes descuberto, se tira a pedra tôsca, e dura de alvenaria, do segundo, outra menos aspera,

mas forte, de que se faz perferta e forte cal, do terceyro cabeços para fortalecer as paredes, e do quarto a que serve para se lavrarem portaes, e outras semelhantes peças, não tão dura e aspera, como as primeyras, mas muito mais alva, solida, e liza da qual se fazem perfeitas lavrages. Toda servio de grande conveniencia, e menos custo para as obras do Convento, que muito depois se levantou de novo, tirando-se de dentro da sua cerca todo o material de pedra, cal, e tãobem o saibro, que serve em lugar da area, e he huã terra algum tanto vermelha, que depois de tirada alguã, se segue esta athe se dar com o primeiro banco da pedreira, e tudo isto se tira dentro do terreno da cerca, sem a moléstia de o pedir, e comprar fora. (JABOATAM, p. 357, 1859)

As informações sobre as características externas e internas das edificações, particularmente conventos e igrejas, constituem outro aspecto destacável na obra "*Novo Orbe Seráfico Brasilico*", sendo apresentadas, geralmente, em longas passagens constituídas de descrições das realizações arquitetônicas da Ordem. O autor também põe em relevo a relação da arquitetura e sua ambiência, como atestam as mesmas notas sobre o Convento franciscano de João Pessoa, nas quais cita a presença do Cruzeiro, elemento associado ao culto dos franciscanos pela Paixão de Cristo, que determinava o tratamento do espaço fronteiro à igreja. Nas palavras do autor,

O seo frontispieio he o mais vistozo, não só de todas as nossas Igrejas, mas ainda das que por estas partes se achão. Está fundado sobre sinquo arcos de pedra lavrada, e da mesma são todos os seos cornijamentos, e mais obras, com que se remata. Tres destes arcos correspondem ao corpo da Igreja, e sobre elles assenta parte do choro.

Os outros dous, que fição aos lados destes, pelo da parte esquerda se entra para a caza da Portaria, o pelo outro da parte direita se passa para a capella, e obras da Ordem Terceyra. Fica esle frontispicio correspondente a rua direita da cidade, no fim da qual, e meya descida, em que acaba, entre a rua, que atravessa, e o pateo do frontispicio esta o cruzeyro do Convento. He esta obra, não ó de grande vulto, mas tãobem de vistoza perspectiva, perfeita, e curioza fabrica, tudo de pedra de moldura, em forma oitavada, de alguns vinte palmos de altura em coatro corpos athe o ultimo, em que assenta a cruz, que á proporção desta baze, he de altura a ella correspondente, e da mesma forma oitavada. Deste cruzeyro, passada a rua travessa, athe a qual chegão os muros do Convento por ambos os lados, se faz hua espacoza entrada de mais de sinquoenta passos de largo, começando a subir alguã couza para o frontispicio da Igreja. Deste athe onde começa aquella entrada haverá a longitude de cem passes. Todo este pateo que começando na // largura referida vay estreitando athe acabar na do frontispicio da Igreja, esta cercado do referido muro, bastantemente alto, com suas voltas, e remates por sima, e duas pyramides no fim de huã, e outra parte da sua entrada. He todo ladrilhado de tijolo, e fazendo ao principio hum degrao de pedra, que corre direito de huã a outra parte dos muros, e suas pyramides, e depois deste hum bastante pateo, seguem outros degrãos da mesma pedra, em forma sextavada que fazem por todos sette, com os mesmos pateos, on distancias proporcionadas entre huns, e outros athe chegar ao frontispicio. Para esta se sobe por coatro degrãos mais em forma de escada, fazendo depois destes, que são na mesma forma sextavada, hum pequeno pateo, com seos repartimentos da mesma pedra lavrada. e tijolo a the entrar para a Igreja pelos seos arcos. O mesmo repartimento de pedra lavrada corre pe-

los entremeyos de todo o pateo, e seos degraos, e com a mesma se orla o pé de todo o muro por hua, e outra parte. [...] Pela face deste estão abertas nas paredes de cada hum dos seos lados huas, corno capeltas, ou altares com seos arcos, e nelias collocadas as Imagens de Christo naquellas formas, que representam os devotos passes da sua Sagrada Payxão. Com toda esta fabrica e architectura se faz esta entrada da Igreja e o seo frontispicio muy vistoza, e divertida. (JABOATAM, p. 373, 1859)

Frei Jaboatam também ofereceu especial atenção a elementos essenciais dos cultos católicos, como relíquias e paramentos, que, por seu **incontestável valor estético**, se uniam ao amplo acervo artístico franciscano, do qual fazem parte trabalhos de talha, imaginária (em madeira ou terracota), pinturas de forro (em caixotão ou ilusionistas), quadros, azulejaria e cadeirais. Na passagem em que trata do Convento de São Francisco de Salvador/BA, o autor oferece espaço para tratar das relíquias. Investe, então, em breves descrições e no levantamento de aspectos funcionais, como se observa na seguinte passagem:

De alguas Reliquias, que houve nesta primitiva Igreja, e de hua mais moderna, que ainda existe. [...] Mas pelas grandes alterações, que por este tempo houve, e continuadas guerras sobre a Restauração de Pernambuco, que se concluiu no ano de 1654, não puderão chegar á custodia estas Imagens, certamente as das Reliquias, de que aqui fallamos, se não da hi a sette para oito annos no de 1657, e as trouxe o P. Fr. Pantalião Bautista na volta que fazia da Curia Romana sobre a confirmação desta Custodia, ja separada em Provincia. Assim se colhe do que na Eslancia dos Custodios fica referido deste Padre, onde diz – *Entre outras obras*

que fez, trouxe muitas Imagens de Santos com suas Reliquias. Não, porque estas Reliquias viessem ja incorporadas naquellas Imagens, mas só preparadas nellas os lugares, em que se havião collocar. Nem erão Imagens inteiras, mas meyos corpos, de dous para tres palmos, como ainda agora vemos alguns, mas já sem as Reliquias, que as decoravão, por varias Estancias do convento, e no Altar do Monte Alverne, assim chamado, por hum paynel grande que tem deste milagre, no fim do corredor mayor para a parte dos Terceyros, estão as duas de S. Franquilino Martyr, e Santa Tecla. Estas com outras mais, que fazião o numero de oito, consta por tres certidões juradasem 19 de Abril, // 27 de Julho, e vinte de Setembro de 1631, do P. Domingos Coelho, Reytor, que era neste anno do collegio da companhia desta Cidade as dera este Religiozo ao guardiao do nosso convento da Bahya Fr. Vicente do Salvador, as quaes Reliquias atesta o ditto P. Domingos Coelho as pedira de rosto a rosto ao Sanctissimo Padre Urbano VIII, no anno de 1627, achando-se em Roma [...] E como nos dous meyos corpos que assima referimos estão escriptos na orla do assento, ou peanha dos taes corpos os nomes de S. Franquilino Martyr, e San Tecla, dous dos oito, que relatão aquellas certidões, por isso affirmamos serem as Reliquias, que em alguns delles estavam as mesmas que dera o Reytor do collegio ao Guardiao do convento, nao obstante o haverem-se passado alguns desoito annos entre a data dellas, e a resolução de se mandarem collocar em seos corpos; porque assim o permittião, como diziamos, aquelles tempos, e principalmente, porque neste mesmo anno de 1649 se assentou o Retabulo maior, donde ellas se devião accomodar, não só as que deu o P. Reytor do collegio, como as mais que trouxe de Roma Fr. Pantaliao Bautista, como fica ditto. (JABOATAM, p. 97, 1859)

No caso dos paramentos, as informações apresentadas por Jaboatam também se prestam à caracterização e ao esclarecimento da funcionalidade das obras. Porém, o autor vai mais longe, ao fazer emergir dados sobre a realidade de produção dos paramentos e o modo como estes passavam a integrar o contexto da Ordem, ou seja, através de doações. Tais questões são destacadas no seguinte fragmento:

Cazou D. Joanna Cavalcanty tres vezes; a primeyra com o coronel Francisco Pereyra Bolelho, de que leve hna unica filha, por nome D. Maria Francisca Pereyra de Albuquerque, a qual cazou com seo Primo Francisco Pereyra Botelho, Juiz de Fora que foi da Bahya, de quern teve varias filhas Freiras em Portugal, e hua lá tãobem cazada, e o Doutor Jozeph Pereyra Botelho e Albuquerque, que existe conego na Sé da Bahya. Segunda vez cazou D. Joanna Cavalcanty com o Doutor Jozeph de Sa de Mendocça, ouvidor do civil, e terceyra// com o Dezembargador Bernardo de Souza Estrella, e destes não houve geração. Foy sempre esta Senhora huma especialissima bem feitora de todos os conventos desta Provincia, porque a todos chegava a sua affectuoza e liberal charidade. Tinha de portas a dentro huã vasta e bem criada Familia de Servas, e amulas, destras e officiozas em todo o genero de custuras, e rendas, e neste exercicio as trazia sempre occupadas, não por lucro, ou interesse temporal do seo trabalho, mas paradel- le fazer offer tas ás Igrejas, e culto Divino.como o fazia a muitas e especialmente as de São Francisco. Parecerá a alguém encarecimento! Só para a nossa da Bahya desde oanno de 1714 athe o de 1745, em que passou a outra vida, deu sinais de sinquoenta Alvas, que chamanios da primeyra classe, esquarteadas de largas rendas, e especiozas bordaduras sobre panos de finas bertanhas. Servirão as primeyras de que fez offer ta á Sachristia, para a festa

da abertura da Igreja nova no sobredito anno de 1714, que destas ha ainda alguas com bom vio, e de outras, que pelo discurso do tempo foy dando, em quanto viveo, se guardao ainda vinte e quatro intactas, como affirma o Irrnãõ Fr. Francisco da Conceição Religiozo Leygo,, que administra, e serve na Sachristia. Para todos os conventos assim das partes da Bahya, como de Pernambuco, mandou hum terno desta qualidade, e obra, e para alguns chegou a repelir esta offerta, pondo em todas além da obra, não so as linhas de caza, tãobem o pano. (JABOATAM, p. 78, 1859)

Naturalmente, os aspectos aqui levantados não são todos os que confirmam a grande sensibilidade de Frei Jaboatam para questões de cunho artístico. De todo modo, são provas da dedicação do autor a temas que, aos olhos de outros escritores religiosos da época, passariam despercebidos ou simplesmente não seriam considerados relevantes ao conteúdo geral de suas publicações.

Considerações finais

A obra de Frei Jaboatam, “*Novo Orbe Seráfico Brasílico*”, embora apresentando propósitos, por assim dizer, extra-artísticos, consegue reunir um conjunto amplo e diversificado de informações sobre as realizações artísticas associadas à Ordem Franciscana, o que lhe permite figurar como a principal publicação sobre arte religiosa, escrita no Período Colonial. Nesse sentido, torna-se referência básica para aqueles que, por razões diversos, se sentem atraídos pelo estudo dos caminhos de desenvolvimento da História da Arte Luso-brasileira.

Bibliografia

ALMEIDA, Horácio de, 1978. *História da Paraíba*. 2 ed. João Pessoa: Universitária/ UFPB, Vol. I.

ALVES, Luiz Nunes, 2002. *História da Paraíba em Verso*. 2 ed. João Pessoa: UNI-PÊ, 2001. ANDRADE, Maristela Oliveira de. 500 anos de catolicismos e sincretismos no Brasil. João Pessoa: Universitária/ UFPB.

BURITY, Glauce Maria Navarro, 1988. *A Presença dos Franciscanos na Paraíba*. Através do Convento de Santo Antônio. Rio de Janeiro: Bloch.

FRAGOSO, Frei Hugo, 1980. *Presença Franciscana na Paraíba 1588 – 1886*. IN: Revista Santo Antônio. Recife: Ano 58, N.º 98.

FREYRE, Gilberto, 1959. *A propósito de Frades*. Salvador: Progresso.

IGLESIAS, Tania Conceição, 2011. *Fontes franciscanas: historiografia clássica da Ordem no Brasil colonial*. In: Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n.41.

JABOATÃO, Frei Antônio de Santa Maria, 1858. *Novo Orbe Seráfico Brasilico*. Rio de Janeiro: Typ. Braziliense de Maximiano Gomes Ribeiro, Vol I.

JABOATÃO, Frei Antônio de Santa Maria, 1859. *Novo Orbe Seráfico Brasilico*. Rio de Janeiro: Typ. Braziliense de Maximiano Gomes Ribeiro, Vol II.

MACHADO, Maximiano Lopes, 1977. *História da Província da Paraíba*. João Pessoa: Universitária/ UFPB, Vol. I.

MIRANDA, Maria do Carmo Tavares de. *Os Franciscanos e a formação do Brasil*. Recife: Universitária/ UFPE, 1969.

Benedictinos e Franciscanos: convivência de invocações no espaço monástico benedictino português (Séculos XVII-XVIII)

Eva Sofia Trindade Dias¹

Introdução

A instituição da Congregação dos Monges Negros de S. Bento dos Reinos de Portugal (1566) marcou o ponto de viragem na realidade beneditina portuguesa. O desregramento temporal e espiritual das casas monásticas, acentuado a partir de finais da Idade Média, reverteu-se com a XXV Sessão do Concílio de Trento (1545-1563) e as disposições relativas às ordens monásticas. Um novo sistema administrativo foi implementado, permitindo alcançar a estabilidade económica da Congregação e possibilitar o início de grandes obras nos mosteiros medievais, assim como a edificação de novos conjuntos monásticos, desencadeando desta forma o processo de renovação artística, que estendeu-se pelos séculos XVII e XVIII. Além das intervenções a nível arquitectónico, este processo contemplou importantes alterações no património móvel, nomeadamente na pintura e imaginária.

Entre as transformações do património móvel foram verificados alguns fenómenos de particular interesse. A consulta dos *Estados, Livro de Obras*

¹ Mestre em História da Arte Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP); Doutoranda em História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP); Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT); Investigadora do Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE) / Grupo de Investigação *Arte e Património Cultural no Norte de Portugal*.

e *Livros de Depósito* dos mosteiros beneditinos sitos a Norte do rio Vouga permitiu realizar o levantamento exaustivo das invocações existentes nas diferentes casas monásticas e constatar a existência de invocações franciscanas num número considerável de mosteiros. Apesar da riqueza das fontes primárias analisadas, estas apresentam falhas informativas, quer pelas descrições incompletas dos monges estadistas, quer pelo estado de conservação de alguns documentos, ou mesmo pela sua perda irremediável na incúria do Tempo. A consulta das *Memórias Paroquiais* de 1758 revelou-se fundamental, contribuindo para consolidar alguns dados recolhidos e completar informação em falta. Contudo, na maioria dos casos, as *Memórias Paroquiais* apresentam-se muito incompletas, ou mesmo omissas, em termos de dados necessários para a realização do presente estudo. Apesar dos entraves que as omissões e lacunas documentais colocaram ao longo da abordagem, foi possível identificar os santos franciscanos existentes nos mosteiros beneditinos, tal como as casas monásticas onde o facto foi registado, proceder à localização espacial e temporal das invocações, assim como identificar a tipologia artística para a sua representação. Procurámos igualmente perscrutar as motivações da presença franciscana no espaço beneditino português e compreender o papel do mosteiro de São Martinho de Tibães, casa-mãe da Congregação, na determinação dessa presença. No sentido do enriquecimento da análise a efectuar e de uma melhor compreensão da presença franciscana nos conjuntos monásticos beneditinos, sempre que oportuno são estabelecidas comparações entre as invocações franciscanas e as invocações beneditinas nos seus diferentes pontos de abordagem. De seguida, apresentaremos os resultados obtidos por um estudo pertinente e essencial, que lança uma perspectiva distinta sobre a espiritualidade franciscana e a sua repercussão nos conjuntos monásticos beneditinos na Época Moderna.

Invocações franciscanas no espaço monástico beneditino português

A consulta das fontes primárias relativas aos mosteiros beneditinos portugueses permitiu constatar uma primeira referência às invocações franciscanas datada de 1626-1629, para o mosteiro de Santa Maria de Pombeiro: “(...) no altar do Spirito Santo se pos huma imagem de Sancto Antonio, dourada e estofada (...)”². Esta colocação da imagem de Santo António coincidiu com a execução do retábulo-mor, pondo-se “(...)nos nichos Nosso Patriarcha São Bento e Nossa Mai Sancta Scholastica (...)”³. Este primeiro trecho surge repleto de sentido para este estudo, uma vez que deixa transparecer a convivência de invocações entre santos beneditinos e franciscanos. Apesar da existência de tão recuada referência documental para o mosteiro de Pombeiro, esta não constituiu a única alusão a invocações franciscanas. O *Estado* do triénio de 1776-1780 indica que “Fes se huma imagem de Santo Antonio que se colocou em hum altar da mesma invocação no corpo da Igreja com seu resplendor”⁴, com um custo de 34165 reis em materiais e mão-de-obra⁵. Este dado reveste-se da maior importância, demonstrando a devoção dos monges de Pombeiro por Santo António, a ponto de lhe concederem um retábulo próprio (Fig.1), no corpo da igreja, executado aquando da intervenção de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça para a renovação da talha dos retábulos do corpo da igreja⁶.

2 A.D.B. – *Estados do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*, 1626-1629, n.º 121, fol.5.

3 A.D.B. – *Estados do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*, 1626-1629, n.º 121, fol.5.

4 A.D.B. – *Estados do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*, 1776-1780, n.º 122, fol.16.

5 “Deu para tintas e encarnação de Santo Antonio trinta e quatro mil cento e sessenta e sinco reis.” A.D.B. – *Estados do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*, 1776-1780, n.º 122, fol.14.

6 “Fez-se de novo hum retabulo para hum dos altares do corpo da Igreja feito à moderna (...); e fição os capiteis aparelhados, e hum já quazi desbastado, e mais a banquetta, varias molduras aparelhadas, e dous castanheiros comprados para as colunas do que lhe há de corresponder; e tambem hum pe de castanheiro. Desmontou-se outro retabulo, e se concertou de novo.” A.D.B. – *Estados do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*, 1773-1776, n.º 122, fol.14.



FIGURA 1

Pormenor do corpo do retábulo de Santo António (lado da Epístola).
Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, Felgueiras. (Foto: E. Dias, 2011)

Ainda relativas ao século XVII, surgiram outras descrições dos monges estadistas que reportam-se a invocações franciscanas. Para os casos dos mosteiros de Santo Tirso e São Miguel de Bustelo, as referências documentais coincidem na datação, correspondendo ao triénio de 1650-1653. No primeiro, surge documentada a doação do “(...) Reverendíssimo Padre Dom Abbade de seu uso hum quadro de Santo Antonio muito fermoso para a sanchristia (...)”⁷, enquanto no segundo, entre as intervenções no espaço da cerca, surge indicado o conserto da “(...) fonte da orta abrindosse hum nicho para Santo Antonio (...)”⁸. A imagem de Santo António não seria a única existente no mosteiro de Bustelo, uma vez que as *Memórias Paroquiais* de 1758 dão conta da existência de outra, colocada num retábulo lateral da igreja⁹. Se no caso de

7 A.D.B. – *Estados do Mosteiro de Santo Tirso*, 1650-1653, n.º 109, fol.10.

8 A.D.B. – *Estados do Mosteiro de São Miguel de Bustelo*, 1650-1653, n.º 127, fol.8v.

9 “No corpo da igreja tem quatro altares, que são: da parte do Evangelho a Senhora da Piedade hum, e o outro de Sancta Escholastica com São Sebastião e Sancto Antonio (...).” A.N.T.T. – *Memórias Paroquiais*, vol.7, n.º.47, p.1048.

Santo Tirso assistimos à devoção particular do abade do mosteiro estender-se à restante comunidade por via da doação de um quadro, inspirando monges sacerdotes antes e depois das celebrações litúrgicas, no caso de Bustelo a comunidade beneditina procurou que o espaço de lazer e de meditação dos monges ficasse marcado pelo melodioso canto de uma fonte dedicada a um santo franciscano, destilando um doce apelo à correspondência de vida com os votos de pobreza, obediência e castidade.

No triénio de 1656-1659, por falecimento de Frei António de São Bento, o mosteiro de São Bento da Vitória herdou “(...) *quatro paineis a saber hum dos milagres de Santo António, outro do mesmo santo, outro da Madalena, outro da imagem de Jesus Christo crusificado, os quais se puzerão na sancristia*”¹⁰. No entanto, com a renovação do espaço da sacristia os painéis foram removidos do local.

Relativamente ao século XVIII, as fontes consultadas são mais ricas em referências a invocações franciscanas. Este facto é explicável com o próprio desenvolvimento da dinâmica da renovação artística beneditina. Essa dinâmica reformadora ganhou força ao longo do século XVII e principiou pela consolidação arquitectónica de áreas vitais dos mosteiros – igreja, sacristia, claustro, refeitório e dormitório – essenciais para a manutenção da unidade e coesão das comunidades monásticas. Consolidadas as estruturas arquitectónicas, ao longo do século XVIII os monges beneditinos concentraram a sua acção reformadora essencialmente no património móvel e nas artes de interior. Desta forma justifica-se o maior número de referências documentais às invocações franciscanas no século XVIII que, juntamente com outras invocações santificadas, constituíram uma das expressões da renovação artística beneditina, materializadas através da escultura e da pintura.

Para o mosteiro do Salvador de Palme, o *Estado 1722-1725* regista a colocação de “(...) *hũa imagem de vulto de Santo Antonio em o altar collateral*

10 A.D.B. – *Estados do Mosteiro de São Bento da Vitória*, 1656-1659, n.º 104, fol.7.

(...)”¹¹. Anos mais tarde (1731-1734), no mosteiro de Santa Mara de Carvoeiro fizeram-se alterações no retábulo de Santo António, aquando da renovação da talha da igreja: “*No altar de Santo Antonio se pos hum frontal de talha e se dourou o retabolo do mesmo sancto e frontal e se estofaram as imagens de nosso padre São Mauro e São Plácido e no mesmo altar se puzeram cortinas de pano de linho*”¹². Este dado demonstra a existência de um retábulo inteiramente dedicado ao santo franciscano português, em perfeita comunhão com as invocações beneditinas.

No triénio de 1740-1743 surge a primeira referência a invocações franciscanas no espaço monástico de São Martinho de Tibães, casa-mãe da Congregação. Por esta altura, a Sala do Capítulo do mosteiro sofreu algumas intervenções, entre elas a colocação da “*(...) imagem de Nossa Senhora da Conceição com sua coroa de prata e a de Sam Francisco e de Santo Antonio com seus resplendores tambem de prata (...)*”¹³. Contudo, a profunda renovação desse espaço, no triénio de 1783-1786¹⁴, ditou o deslocamento das imagens.

Apesar de não encontrar-se documentado, não podemos deixar de referir a presença de uma imagem de São Francisco (Fig.3) na ilharga do corpo do retábulo da capela lateral dedicada a Santa Gertrudes (Fig.2), na igreja do mesmo mosteiro, cuja realização data de 1710-1713¹⁵, embora a colocação da imagem não seja mencionada¹⁶.

11 A.D.B. – *Estados do Mosteiro de São Salvador de Palme*, 1722-1725, n.º 119, fol.11v.

12 A.D.B. – *Estados do Mosteiro de Santa Maria de Carvoeiro*, 1731-1734, n.º 123, fol.12v.

13 A.D.B. – *Estados do Mosteiro de São Martinho de Tibães*, 1740-1743, n.º 112, fol.7v.

14 A.D.B. – *Estados do Mosteiro de São Martinho de Tibães*, 1783-1786, n.º 113, fls.15-15v.

15 “*Fesse a talha da capella de Nossa Madre Santa Gertrudes que se dourou.*” A.D.B. – *Estados do Mosteiro de São Martinho de Tibães*, 1710-1713, n.º 112, fol.13.

16 “*Foi este o Reverendissimo P. M. Fr. Antão de Faria, que elevou a mesma Capella ao ultimo primor, e adorno. 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 admiráveis (...); deu-lhe lâmpada, e castiças de prata, cortinas e sanefas, franjadas de ouro, alem de outras peças de mimo, e valor, que enobrecem aquelle Santuario com aceyo, e riqueza*”. AQUINO, 1767: 293.



FIGURA 2

Retábulo da capela de Santa Gertrudes (lado do Evangelho).
Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães, Braga. (Foto: P. Oliveira, 2012)



FIGURA 3

São Francisco. Retábulo da capela de Santa Gertrudes (lado do Evangelho).
Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães, Braga. (Foto: P. Oliveira, 2012)

Para o triênio de 1740-1743, os monges estadistas de São Bento da Vitória indicaram que “*Fesse hũa imagem de Santo António (...)*”¹⁷, com um custo de 3200 reis¹⁸ sem, no entanto, referirem a sua localização. A descrição corresponderá a uma escultura de vulto perfeito que encontra-se na ilharga direita do retábulo da capela lateral de Santa Ana, na igreja do mosteiro (Fig.4).

Aproximando-se do exemplo de São Miguel de Bustelo, os *Estados* do mosteiro do Salvador de Ganfei documentam, a partir de 1752-1755, a existência de uma fonte no espaço da cerca¹⁹, igualmente dedicada a Santo António, cuja referência estende-se pelos triênios de 1755-1758²⁰, 1810-1813²¹ e 1813-1816²². Há semelhança do outro mosteiro beneditino, as *Memórias Paroquias* de Ganfei complementaram a informação recolhida e revelaram a existência de outra imagem de Santo António, colocada no retábulo do Santíssimo Sacramento da igreja²³.

No triênio de 1752-1755, os monges estadistas do mosteiro de Santa Maria de Carvoeiro registaram o enriquecimento da cela dos abades com diversas peças, entre elas “*(...) hum quadro de nosso padre São Bento, outro de Nossa Senhora do Carmo, hum de Santo António, outro do Evangelista,*

17 A.D.B. – *Estados do Mosteiro de São Bento da Vitória*, 1740-1743, n.º 104, fol.12.

18 “*Deu para hũa imagem de Santo Antonio tres mil e duzentos reiz.*” A.D.B. – *Estados do Mosteiro de São Bento da Vitória*, 1740-1743, n.º 104, fol.4v.

19 “*Reformousse o aqueduto da agoa que vem de São Vicente ate a fonte de Santo Antonio (...). Concertarão-se as escadas que vão para o pateo de Santo Antonio (...).*” A.D.B. – *Estados do Mosteiro de Salvador de Ganfei*, 1752-1755, n.º 89, fls.12v-13.

20 “*Encanou-se a agoa desde a fonte de Santo António the o chafariz do passadiço (...).*” A.D.B. – *Estados do Mosteiro de Salvador de Ganfei*, 1755-1758, n.º 89, fol.8v.

21 “*Poz-se hũa escada de pedra, junto á fonte de Santo Antonio, para subir para o lago.*” A.D.B. – *Estados do Mosteiro de Salvador de Ganfei*, 1810-1813, n.º 90, fol.17.

22 “*Fizerão se as escadas de pedra desde a fonte do Santo António ate o lago (...).*” A.D.B. – *Estados do Mosteiro de Salvador de Ganfei*, 1813-1816, n.º 90, fol.10v.

23 “*(...) o quarto altar he o do Santissimo Sacramento, tem as imagens da Senhora da Soledade, Coração de Jesus, Santo Antonio, e Santa Gertrudes (...).*” A.N.T.T. – *Memórias Paroquiais*, vol.17, n.º.20, p.102.



FIGURA 4

Pormenor do corpo do retábulo de Santa Ana (lado da Epístola).
Igreja do Mosteiro de São Bento da Vitória, Porto. (Foto: E. Dias, 2011)

hum da Magdalena, e outro da nossa mãe Escolastica (...)”²⁴, imagens em perfeita sintonia e complementaridade invocativa.

No mosteiro de São Miguel de Refojos de Basto, “(...) *reformularão de tintas as imagens de Santa Gertrudes, São Mauro, São Miguel, Santo Antonio, Santa Luzia, Santo Estevão, Santa Quiteria e São Bento (...)*”²⁵, o que sugere a existência de uma escultura de Santo António desde tempos mais recuados, embora a documentação não refira a sua data e localização.

A encerrar a extensa lista de referências a invocações franciscanas no espaço monástico beneditino encontra-se o mosteiro de Santo André de Rendufe onde, em 1789-1792, na renovação do interior da igreja “*Doirarão-se todas as sanefas dos arcos da capella mor e cruzeiro e dos altares do corpo da igreja e das frestas do mesmo; e nos claros destas se collocarão quatro estatuas, do padroeiro, do patriarca, de Nossa Madre Santa Scolastica e do milagroso Santo Antonio*”²⁶. No entanto, as *Memórias Paroquiais* de 1758 indicam a presença de uma imagem anterior, da mesma invocação, colocada num retábulo lateral²⁷.

As *Memórias Paroquiais* dão ainda conta da existência de invocações franciscanas em alguns mosteiros cujos relatórios trienais não apresentam quaisquer referências, como sejam os casos dos mosteiros de São João de Arnóia e São João de Alpendurada. Em Arnóia encontra-se documentada uma imagem de Santo António num retábulo colateral²⁸, o mesmo acontecendo para o mosteiro de São João de Alpendurada, onde a mesma invocação surge num

24 A.D.B. – *Estados do Mosteiro de Santa Maria de Carvoeiro, 1752-1755*, n.º 123, fol.13v.

25 A.D.B. – *Estados do Mosteiro de São Miguel de Refojos de Basto, 1786-1789*, n.º 133, fol.11v.

26 A.D.B. – *Estados do Mosteiro de Santo André de Rendufe, 1789-1792*, n.º 118, fol.13v.

27 “(...) *no corpo da igreja ___ pela parte do Evangelho estão tres altares, no primeiro emediato ao cruzeiro esta colocada a imagem de S. João Bautista, principal do altar, e as de Santo Antonio, e do Desterro (...)*.”A.N.T.T. – *Memórias Paroquiais*, vol.9, n.º.117, p.790.

28 “(...) *O terceiro [altar] he de Santa Anna com hũa imagem sua, e otra imagem de Santo Antonio.*”A.N.T.T. – *Memórias Paroquiais*, vol.4, n.º.90, p.550.

retábulo lateral (Fig.5), no corpo da igreja²⁹. Uma última nota documental corresponde ao mosteiro de São João de Cabanas, onde as *Memórias Paroquiais* referem-se, entre outras, à confraria de Santo António³⁰, que poderá indicar a existência de uma imagem devocional do santo na igreja do mosteiro.



FIGURA 5
Pormenor do retábulo do Ecce Homo

29 “(...) os quatro [altares] do corpo da igreja sam da parte direita do Sanctissimo Sacramento e Sancta Barbara, e da parte esquerda fica hum com a imagem de Christo Crucificado, e outro com a de Sancto Antonio (...)” A.N.T.T. – *Memórias Paroquiais*, vol.28, n.º.113, p.739.

30 “Ha nella onze irmandades, ou confrarias todas pobres, a saber: Do Sanctissimo Sacramento, Santa Christina, Rozario, Almas, Espirito Santo, Menino Deos, Roza, San Sebastião, San Roque, e Sancto Antonio, da jurisdição secular todas; e finalmente a de Todos os Santos da jurisdição ordinária, ou ecclesiastica.” A.N.T.T. – *Memórias Paroquiais*, vol.1, n.º.37, p.282.

Pelo anteriormente exposto, é notório o elevado número de invocações franciscanas, cuja presença encontra-se documentada em doze dos dezoito mosteiros analisados (Quadros n.º1 e n.º2). No entanto, em comparação com as invocações beneditinas, as invocações franciscanas assumem-se de forma mais contida (Gráfico n.º1), facto expectável uma vez que trata-se de uma abordagem a conjuntos monásticos da Ordem de São Bento. Apesar da expressividade dos números, o leque de santos franciscanos mostra-se muito limitado (Gráfico n.º2) em comparação com as invocações beneditinas (Gráfico n.º3). Santo António destaca-se como invocação mais figurada pelos monges negros, assim como a representação dos seus milagres, possivelmente por tratar-se de um santo de origem portuguesa. No entanto, esta é uma questão ainda em aberto, que merece maior aprofundamento e atenção num estudo futuro. Por seu lado, São Francisco mostrou uma presença mais discreta, não obstante a sua importância para a Ordem franciscana, como fundador e principal mentor, constando unicamente na casa-mãe da Congregação.

QUADRO 1
Invocações Franciscanas

DISTRITO	MOSTEIRO	INVOCAÇÃO	LOCALIZAÇÃO	TIPOLOGIA
Aveiro	São Martinho de Cucujães	-	-	-
Braga	Santo André de Rendufe	Santo António	Corpo da igreja	Escultura
	São João do Ermo de Arnóia	-	-	-
	São Martinho de Tibães	Santo António São Francisco	Retábulo da Sala do Capítulo	Escultura
	São Miguel de Refojos de Basto	Santo António	?	Escultura

DISTRITO	MOSTEIRO	INVOCAÇÃO	LOCALIZAÇÃO	TIPOLOGIA
Porto	Santa Maria de Pombeiro	Santo António	Retábulo do Espírito Santo	Escultura
		Santo António	Retábulo no corpo da igreja	Escultura
	São Bento da Vitória	Santo António	Sacristia	Pintura
		Milagres de Santo António	Sacristia	Pintura
		Santo António	Sacristia	Pintura
	São Bento da Vitória	Santo António	?	Escultura
		São João de Alpendurada	-	-
	São Miguel de Bustelo	Santo António	Fonte na horta	Escultura
	Salvador de Paço de Sousa	-	-	-
	Salvador de Travanca	-	-	-
Viana do Castelo	Santa Maria de Carvoeiro	Santo António	Retábulo na igreja	Escultura
		Santo António	Cela dos Prelados	Pintura
	Santa Maria de Miranda	-	-	-
	São João de Cabanas	-	-	-
	São Romão do Neiva	-	-	-
	Salvador de Ganfei	Santo António	Fonte na cerca	Escultura

FONTE: ESTADOS DOS MOSTEIROS

QUADRO 2
Invocações Franciscanas

DISTRITO	MOSTEIRO	INVOCAÇÃO	LOCALIZAÇÃO	TIPOLOGIA
Braga	Santo André de Rendufe	Santo António	Retábulo lateral (lado do Evangelho)	Escultura
	São João do Ermo de Arnóia	Santo António	Retábulo de Santa Ana (colateral)	Escultura
Porto	São João de Alpendurada	Santo António	Retábulo lateral	Escultura
	São Miguel de Bustelo	Santo António	Retábulo lateral (lado do Evangelho)	Escultura
Viana do Castelo	São João de Cabanas	Santo António	-	(Confraria)
	Salvador de Ganfei	Santo António	Retábulo do Santíssimo Sacramento	Escultura

FONTE: MEMÓRIAS PAROQUIAIS

GRÁFICO 1
Invocações Beneditinas e Franciscanas

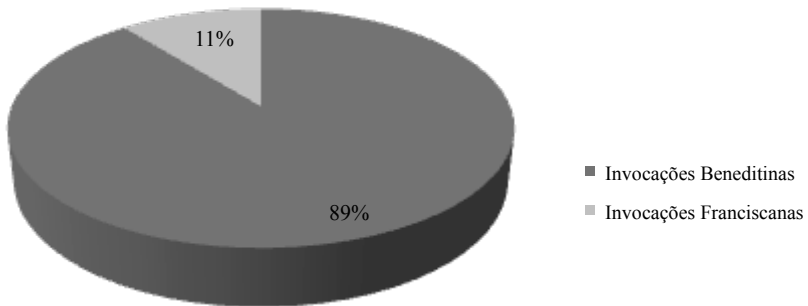


GRÁFICO 2
Invocações Franciscanas

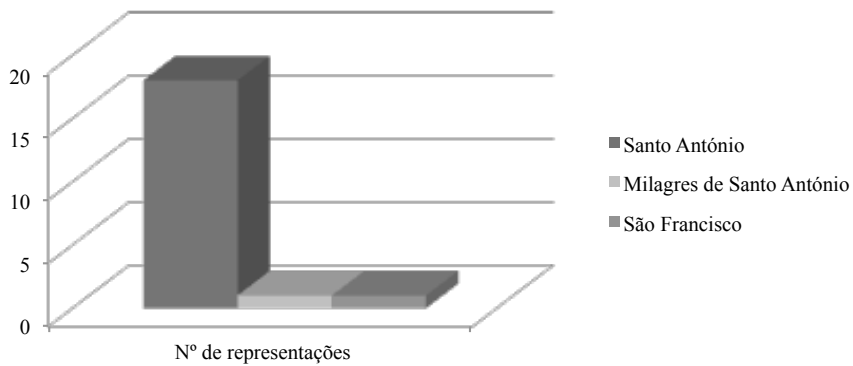
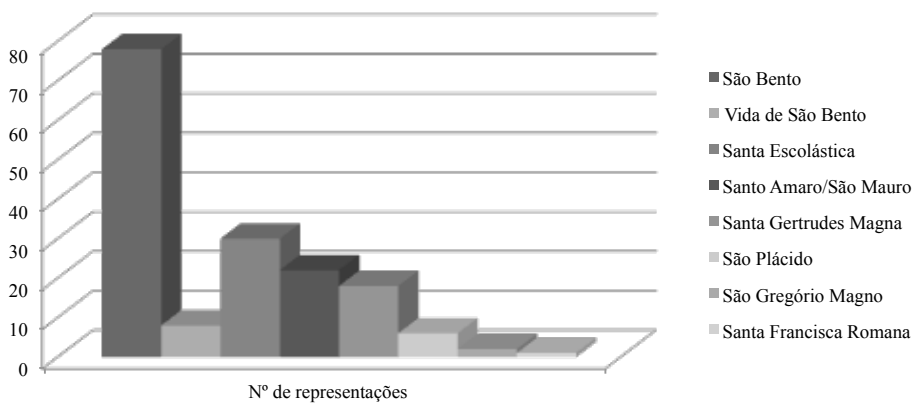


GRÁFICO 3
Invocações Beneditinas



Tipologias representativas das invocações franciscanas

Os dados apurados nas fontes primárias analisadas permitiram identificar as tipologias sobre as quais foram representadas as invocações franciscanas. A escultura destaca-se como manifestação preferencial para traduzir essa presença, fundamentalmente de vulto perfeito, seguida pela pintura (Gráfico n.º4). Em termos comparativos, as invocações beneditinas surgem igualmente representadas maioritariamente em escultura, mas também em pintura e, por vezes, figuradas na azulejaria (Gráfico n.º5). É, assim, evidente a preferência pela escultura. Para os monges beneditinos, a imaginária seria aquela que se oferecia como mais ‘eficaz’ na mediação entre o Homem e Deus, possivelmente por transmitir uma presença mais corpórea e humana, apelando de uma forma mais persuasora à imitação dos exemplos de santidade.

GRÁFICO 4

Tipologias representativas das invocações franciscanas

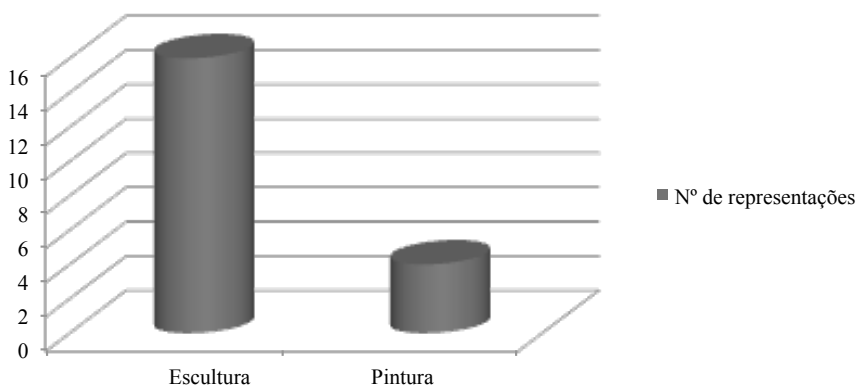
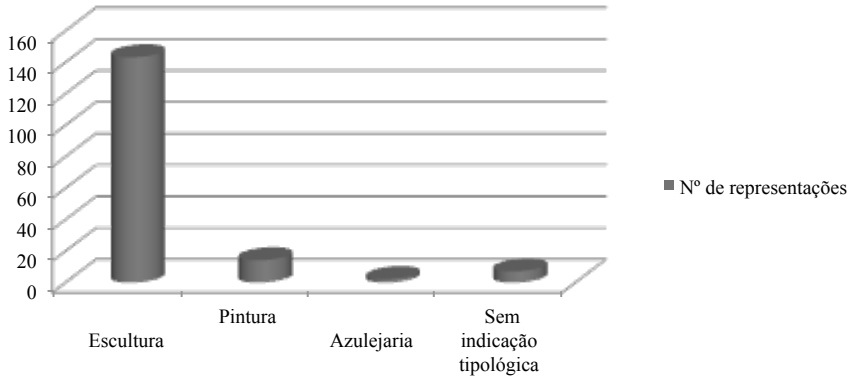


GRÁFICO 5

Tipologias representativas das invocações beneditinas



Localização espacial das invocações franciscanas

A riqueza informativa da documentação consultada permitiu localizar espacialmente a maioria das invocações franciscanas levantadas. Estas encontram-se dispersas pelo espaço monástico beneditino, tanto interior como exterior. A maioria situa-se no espaço da igreja, essencialmente na área correspondente ao corpo da igreja (Quadros n.º1 e n.º2). As invocações franciscanas ocupam lugar sobretudo em retábulos de outras invocações santificadas – nomeadamente do Espírito Santo (mosteiro de Santa Maria de Pombeiro), Santíssimo Sacramento (mosteiro do Salvador de Ganfei), Santa Ana (mosteiros de São João de Arnóia e São Bento da Vitória), Santa Gertrudes (mosteiro de São Martinho de Tibães), São João Baptista (mosteiro de Santo André de Rendufe) –, ou surgem em retábulos da própria invocação, como nos casos dos mosteiros de Santa Maria de Carvoeiro, de Santa

Maria de Pombeiro e de São João de Alpendurada, os dois últimos bastante particulares. Em Pombeiro, a imagem de Santo António datada de 1626-1629 foi substituída por outra, em 1776-1780, concebida especialmente para presidir ao retábulo dedicado ao santo franciscano, demonstrando a importância deste para a comunidade monástica, cuja devoção era de tal ordem que concederam um retábulo próprio no corpo da sua igreja. No caso de Alpendurada, a situação mostrou-se um pouco diferente. As *Memórias Paroquiais* de 1758 dão conta da existência de um retábulo lateral dedicado a Santo António³¹, substituído por outro em 1780-1783³², aquando da renovação da talha da igreja do mosteiro. Com esta transformação, a imagem de Santo António foi transferida para um retábulo lateral, dedicado ao Ecce Homo. Neste caso, as fontes primárias permitiram verificar a importância da renovação artística como oportunidade de mudança das invocações e da alteração da sua leitura no conjunto da igreja. Se, até cerca de 1780, a comunidade beneditina de Alpendurada demonstrava uma especial reverência por Santo António, a ponto de lhe atribuírem um retábulo próprio, esta devoção acabou por ser ‘secundarizada’ com o advento de outras invocações, passando a imagem para um plano menos destacado.

Depois da igreja, a presença de invocações franciscanas foi detectada na dependência correspondente à sacristia. Nas sacristias dos mosteiros de Santo Tirso e de São Bento da Vitória, as representações pictóricas de Santo António serviram de devota inspiração para os monges sacerdotes, antes e depois das celebrações litúrgicas. Não deixa de ser curiosa esta preferência pela pintura para a representação de invocações franciscanas e outras invocações santificadas na sacristia. Supomos que a dimensão do espaço poderia

31 Ver nota 29.

32 “Fezerão se quatro altares coleteraes do corpo da Igreja com seus frontais e subpedaneos, e em hum deles se pos o sacrario, e por sima delle tambem hum bom cuadro do Senaço.” A.D.B. – *Estados do Mosteiro de São João de Alpendurada*, 1780-1783, n.º102, fol.15v.

pesar nessa escolha, uma vez que a bidimensionalidade da obra permitiria a ocupação do espaço excedente com outras obras, nomeadamente peças de mobiliário ou retábulos em talha. A ideia de aproveitamento do espaço concedida pela bidimensionalidade de uma obra pictórica poderá estender-se à cela dos abades, onde surge documentada uma pintura de Santo António, para o mosteiro de Santa Maria de Carvoeiro.

Ainda no que concerne ao espaço interior, o caso da Sala do Capítulo de São Martinho de Tibães vem alargar a lista de dependências monásticas que acolheram invocações franciscanas. Este espaço de reconhecimento da culpa e de perdão, de arrependimento e de castigo, igualmente relevante na tomada de importantes decisões, viu-se enriquecido com as imagens de São Francisco e Santo António, num apelo veemente à compunção e conversão de vida, à busca perene da santidade e da perfeição.

A presença das invocações franciscanas fez-se sentir igualmente no exterior, embora em casos pontuais. São disso exemplo as fontes nas cercas dos mosteiros de São Miguel de Bustelo e do Salvador de Ganfei. Apesar dos poucos exemplos, não deixa de ser interessante esta preocupação dos monges beneditinos em estender a reflexão sobre a santidade de vida e de princípios dos santos franciscanos até ao espaço de lazer, de distração e de recreação dos monges beneditinos.

Podemos inferir que as invocações franciscanas nos conjuntos monásticos beneditinos a Norte do Vouga situaram-se maioritariamente nos espaços interiores, concentrando-se nos de elevada importância para a vivência quotidiana das comunidades monásticas, como sejam a igreja, a sacristia e a sala do capítulo. A excepção reside na cela dos prelados do mosteiro de Santa Maria de Carvoeiro, um espaço reservado exclusivamente para os abades do mosteiro, com um carácter eminentemente privado. Apesar de menos expressiva, a presença de santos franciscanos estendeu-se até ao exterior, concentrando-se na área correspondente à cerca.

Os monges beneditinos procuraram, no fundo, através das invocações franciscanas e em união com outras invocações, apelar à imitação dos santos, não só por parte da comunidade monástica, mas igualmente por parte dos fiéis, propagando desta forma os princípios fundamentais da Igreja Católica pró-tridentina, que pretendia-se que se exprimissem preferencialmente através do êxtase, da ascese e do milagre³³. A XXV Sessão do Concílio de Trento veio salientar, entre outros aspectos, a importância da intercessão e invocação dos santos, a importância do bom uso das imagens, a veneração e obediência que lhe são devidas, assim como destacar a sua função didáctica junto dos fiéis³⁴. Foi na senda destes princípios que os monges beneditinos dos mosteiros analisados pautaram a sua acção reformadora, promovendo um verdadeiro diálogo invocativo nos espaços monásticos que interpelasse monges e fiéis no sentido de seguirem o lastro de santidade deixado pelos santos beneditinos e franciscanos.

Presença franciscana no espaço monástico beneditino: motivações

Uma questão impõe-se neste momento: qual o móbil da presença franciscana no espaço monástico beneditino? A consulta das Constituições da Ordem Beneditina, assim como do Cerimonial Monástico não revelaram a existência de qualquer normativa no sentido de estabelecer o tipo de invocações a tomar parte, obrigatória ou opcionalmente, nos mosteiros beneditinos. A mesma conclusão foi tirada para as determinações do Abade Geral da Congregação, uma vez que das Actas dos Capítulos e Juntas Gerais não emergiu qualquer informação sobre o assunto em questão. Parece-nos plausível que a presença de representações de santos franciscanos foi deliberada de acordo com os abades

33 FERREIRA-ALVES, 1989, vol.1: 43.

34 REYCEND, 1781: 349-355.

de cada casa monástica onde foi constatada a sua presença. Todavia, não podemos descartar a hipótese da proximidade geográfica entre mosteiros beneditinos e conventos franciscanos ter influenciado na escolha de santos da Ordem pelos monges beneditinos portugueses. Tal parece ter acontecido com os mosteiros beneditinos do distrito de Viana do Castelo, como Santa Maria de Carvoeiro, São João de Cabanas e Salvador de Ganfei, próximos dos conventos de Santo António de Ponte de Lima, São Bento de Arcos de Valdevez, Santa Clara e Santa Maria da Ínsua, em Caminha, Santa Clara e Santo António de Viana do Castelo. Os mosteiros de São João de Arnóia, São Martinho de Tibães e Salvador de Palme, na região de Braga, encontram-se mais próximos dos conventos de São Francisco, de Santa Clara e da Madre de Deus de Guimarães, dos conventos de Nossa Senhora da Conceição, de Nossa Senhora dos Remédios, de Nossa Senhora da Conceição da Penha de França, em Braga, e do convento de São Francisco de Barcelos. No caso dos mosteiros de São Bento da Vitória, de Santo Tirso e de São Miguel de Bustelo situavam-se mais próximos dos conventos de São Francisco e de Santa Clara, no Porto, e dos conventos de Nossa Senhora da Encarnação e de Santa Clara, em Vila do Conde.

Até provas que refutem as hipóteses levantadas, resta-nos apontar como motivação principal a devoção e a reverência dos monges negros por alguns exemplos mais destacados da espiritualidade franciscana.

Conclusão

O estudo das invocações franciscanas existentes nos espaços monásticos beneditinos situados a Norte do rio Vouga revelou uma presença expressiva, documentada em doze dos dezoito mosteiros analisados. Santo António constituiu a invocação mais mencionada, presente fundamentalmente em retábulos situados no corpo das igrejas beneditinas, tanto em retábulos da sua

invocação, como de outras invocações santificadas, presença materializada essencialmente através de esculturas de vulto perfeito.

Esta presença franciscana nos conjuntos monásticos beneditinos não foi imposta por qualquer fonte normativa da Congregação, nem por determinação da casa-mãe; antes terá resultado da conjugação de diversas motivações, entre elas a iniciativa individual dos abades das casas monásticas, a devoção dos próprios monges e a proximidade geográfica com alguns conventos franciscanos. A análise apresentada deixa patente a ‘saudável’ convivência entre santos beneditinos e franciscanos, num diálogo invocativo que deixa transparecer a reverência dos monges negros por alguns exemplos da espiritualidade franciscana e a preocupação em inspirar monges e fiéis no caminho da perfeição. Desta forma, os monges beneditinos portugueses procuraram que a renovação artística dos seus conjuntos monásticos reflectisse a sua acção enquanto transmissores da religiosidade pós-tridentina.

Para finalizar, a abordagem trouxe a lume alguns dados fundamentais sobre a questão da presença franciscana nos conjuntos monásticos beneditinos nos séculos XVII e XVIII, que poderão ser aprofundados em estudos futuros, contribuindo desta forma para o alargamento do horizonte de percepção dos fenómenos devocionais entre os beneditinos portugueses na Época Moderna.

Fontes Manuscritas

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de Salvador de Ganfei*, 1752-1755, n.º 89 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de Salvador de Ganfei*, 1755-1758, n.º 89 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de Salvador de Ganfei*, 1810-1813, n.º 90 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de Salvador de Ganfei*, 1813-1816, n.º 90 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro do Salvador de Palme*, 1722-1725, n.º 119 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de Santa Maria de Carvoeiro*, 1731-1734, n.º 123 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de Santa Maria de Carvoeiro*, 1752-1755, n.º 123 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de São Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*, 1626-1629, n.º 121 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de São Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*, 1773-1776, n.º 122 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de São Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*, 1776-1780, n.º 122 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de Santo André de Rendufe*, 1789-1792, n.º 118 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de São Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de Santo Tirso*, 1650-1653, n.º 109 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de São Bento da Vitória*, 1656-1659, n.º 104 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de São Bento da Vitória*, 1740-1743, n.º 104 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de São João de Alpendurada*, 1780-1783, n.º102, [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de São Martinho de Tibães*, 1710-1713, n.º 112 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de São Martinho de Tibães*, 1740-1743, n.º 112 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de São Martinho de Tibães*, 1783-1786, n.º 113 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de São Miguel de Bustelo*, 1650-1653, n.º 127 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.D.B. – Congregação de S. Bento de Portugal: *Estados do Mosteiro de São Miguel de Refojos de Basto*, 1786-1789, n.º 133 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

A.N.T.T. – *Memórias Paroquiais*, vol.1, n.º.37 [Disponível no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Portugal].

A.N.T.T. – *Memórias Paroquiais*, vol.4, n.º.90 [Disponível no Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa, Portugal].

A.N.T.T. – *Memórias Paroquiais*, vol.7, n.º.47 [Disponível no Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa, Portugal].

A.N.T.T. – *Memórias Paroquiais*, vol.9, n.º.117 [Disponível no Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa, Portugal].

A.N.T.T. – *Memórias Paroquiais*, vol.17, n.º.20 [Disponível no Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa, Portugal].

ANTT – *Memórias Paroquiais*, vol.28, n.º.113 [Disponível no Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa, Portugal].

Fontes Impressas

AQUINO, Frei Thomaz de, 1767 – *Elogios dos Reverendissimos Padres DD. Abba-des Geraes da Congregação de Portugal e Principado do Brazil*. Porto: na Officina de Francisco Mendes Lima.

REYCEND, João Baptista, 1781 – *O sacrossanto, e ecuménico Concilio de Trento em Latim, e Portuguez*. Lisboa: na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

Fontes Bibliográficas

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1989 – *A Arte da Talha na Época Barroca (Artistas e clientela. Materiais e técnica)*. 2 Volumes. Porto: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto.

A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima nos séculos XVIII-XIX: breve história do embelezamento de um templo

José Augusto Velho Dantas

A Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Ponte de Lima nasceu e cresceu à sombra do vetusto Convento de Santo António dos Capuchos, casa franciscana erguida junto ao rio Lima nos últimos decénios do Século XV. Nasceu, como tantas outras congregações seculares franciscanas, sem edifício próprio, utilizando, pelo menos já desde o século XVII, as instalações do cenóbio franciscano.

Ainda na segunda metade de seiscentos aproveitou a existência de uma pequena capela que se ia arruinando, situada junto ao Convento, que passou a usar, muito pragmaticamente, como secretaria ou casa do despacho, e também como armazém para as suas alfaias, nomeadamente das peças associadas à Procição da Cinza, que já então se contavam entre o espólio da Ordem. Os exercícios espirituais e cerimónias litúrgicas continuaram todavia a ter como cenário a igreja dos frades. Os Terceiros não dispunham de capela própria na igreja conventual, cultuando num dos altares colaterais junto ao arco cruzeiro.¹ Esta situação persistiu até quase meados do século XVIII.

1 Arquivo da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima. O *Compêndio, Compromisso e Estatutos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, sita no Convento de Santo António de Ponte de Lima*, datado de 1673, refere no capítulo 82, que trata da publicação das eleições e do cerimonial assinalando a entrada dos elementos da nova Mesa, a colocação de mobiliário entre o arco cruzeiro, junto aos dois altares aí existentes, e a grade da comunhão, que separava a nave e o presbitério, constituindo este espaço da igreja conventual o cenário para a realização dos actos e cerimónias da Ordem Terceira.

A primeira referência documental conhecida à projecção de uma nova igreja data de 12 de Julho de 1744². É então que os Mesários concluem pela necessidade de edificação de um novo templo e consequente encomenda de uma planta para a obra. No mês seguinte já têm diante de si a planta da igreja, que observam com agrado³.

A Ordem Terceira, sujeita à Província da Imaculada Conceição, teria que solicitar ao Padre Provincial, Fr. Manuel de São Paulo, que se achava de visita ao Convento de Santo António, a concessão de um terreno na cerca conventual onde pudessem construir igreja, sacristia e casa do despacho. A 13 de Setembro de 1744, o irmão Ministro apresentou à Mesa uma patente, redigida três dias antes, na qual os frades autorizavam a cedência de terreno, mediante o respeito por um conjunto de cláusulas (algumas delas seriam ultrapassadas com o decurso dos decénios seguintes), nas quais os religiosos capuchos pretendiam ver salvaguardada quer a sua posição de preeminência ou de primado sobre os irmãos leigos Terceiros, quer a sua autonomia face ao Ordinário.

Assim, entre outras condições, a porta principal da igreja a construir teria que ficar dentro do adro do convento, voltada para a portaria do mesmo, até para evitar que no futuro o Ordinário pudesse presumir alguma espécie de domínio sobre a Ordem Terceira, poder que só assistia à Província franciscana e aos frades.

Também para evitar que os párocos fossem encomendar as almas dentro do adro do convento, ficava vedada a possibilidade de a igreja da Ordem Terceira ser utilizada como cemitério.

Por outro lado, a igreja da Ordem Terceira não deveria equipar-se com sino, uma vez que estando o do convento ali tão perto, tal só redundaria em confusão e perturbação, não só para o exercício das horas canónicas

2 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1727-1746, fl. 193.

3 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1727-1746, fl. 193v.

dos frades capuchos, bem como para outros sinais que o sino costumava transmitir à comunidade religiosa.

Cerimónias a que os Irmãos Terceiros atribuíam tradicionalmente tanta relevância, como a Procissão da Cinza, em que também saía a relíquia do Santo Lenho, propriedade do convento, bem como outros desfiles religiosos, só podiam sair da igreja conventual e a ela recolher.

Todavia, a festa do Patrão São Lúcio e o aniversário pelas almas dos irmãos defuntos, bem como outras festas e funções, podiam ser celebradas na igreja da Ordem Terceira.

Por fim, a patente⁴ ressaltava que os Irmãos Terceiros não poderiam no futuro desobedecer ao Padre Comissário escolhido pela Província, sob pena de verem anuladas as concessões que lhes eram feitas para poderem erguer o seu edifício⁵.

Em Novembro de 1744 são apresentadas em Mesa duas escrituras: a primeira dizia respeito à doação da terra por parte dos religiosos de Santo António e a segunda era concernente ao contrato de arrematação da obra que fez o mestre pedreiro Feliciano Alves do Rego “*por preço de um conto cento e cinquenta mil reis, tudo na forma da dita escritura e apontamentos que se fizeram*”.⁶

Não é claro se o autor da planta, não identificado no Arquivo da Ordem, também é o mestre ancorense. Desconhecemos, pois, se a sua contribuição para o edifício da Ordem foi também como mestre arquitecto ou somente

4 O teor da patente surge igualmente transcrito em JOSÉ, Frei Pedro de Jesus Maria e – Crónica da Santa e Real Província da Imaculada Conceição de Portugal. Convento de Santo António de Ponte de Lima. Tomo II, Oficina Miguel Manescal da Costa, Lisboa, MDCCCLX, Capítulo XXXVIII, Parágrafo 330. Ver também Arquivo de Ponte de Lima, 1985, p. 143-144; O conteúdo da escritura, que tem a patente como base, consta também de uma certidão incluída no processo Libelo da Força Nova, fls. 11-14v, documento igualmente existente no arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima.

5 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1727-1746, fl. 195-196v.

6 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1727-1746, fl.197. LEMOS, 1938, p.70. MORAIS, 1983, p.153. O primeiro a atribuir a obra de pedraria a Feliciano Alves do Rego foi Miguel Roque dos Reys Lemos, na obra Anais Municipais de Ponte de Lima, publicada em 1938, cujo Estudo fora concluído em 1887.

como mestre pedreiro. Enquanto mestre pedreiro, sabemos que cedeu parte do seu trabalho à consignação a Luís de Sousa, do Arrabalde de Além-da-Ponte, tendo este recebido das mãos do irmão Síndico, mais tarde, em 1746, a quantia de cinquenta e três mil reis.⁷

A 27 de Janeiro do ano seguinte estavam presentes, no lugar destinado à erecção da nova igreja, todos os irmãos Terceiros, presidindo o Ministro Martim Velho de Barbosa e Fonseca, e também a comunidade religiosa capucha de Ponte de Lima para assistirem, com toda a solenidade, à cerimónia da bênção e lançamento da primeira pedra, presidida pelo padre Guardião do Convento, Fr. Gabriel de Santa Rosa, que lançou “*dinheiro de todos os metais*” no sítio escolhido para a primeira pedra.⁸

No período em que foi levantada a igreja, a Ordem Terceira reuniu na hospedaria do Convento de Santo António, que serviu de secretaria “*por a própria da Ordem se achar impedida com as obras*”. Desse espaço conventual são datados os Termos ou Assentos. Os irmãos saíam frequentemente pelas ruas da vila a pedir esmolas para a obra.⁹ A Ordem continuava a aceitar inúmeros pedidos de entrada de novos irmãos e também já antes tinha começado a emprestar dinheiro a juros.

Não dispomos de grandes informações sobre o andamento da obra arquitectónica, mas é inevitável supor a azáfama e a atribulação naqueles primeiros anos que assistiram ao levantar do templo e aos arranjos do exterior. Todo aquele espaço se tornou um assinalável estaleiro, com pedreiros, carpinteiros, carreteiros, caiadores, ferreiros, serralheiros, vidraceiros, num constante entra e sai, certamente para grande curiosidade dos moradores da vila e seus visitantes, enorme preocupação dos Mesários da Ordem, mas também para grande perturbação da quietude dos frades capuchos.

7 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1727-1746, fl. 214v.

8 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1727-1746, fl. 198v.

9 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1727-1746, fl. 202v.

A 19 de Maio, por altura da festa do Patrão São Lúcio, foi celebrada a bênção da nova igreja da Venerável Ordem Terceira de Ponte de Lima¹⁰, cerimónia protagonizada por Fr. João de Jesus, guardião do Convento de Santo António desta vila, com realização da primeira missa por Fr. Francisco da Luz, pregador e confessor no Convento de São Francisco de Vale de Pereiras, tudo envolvido pela solenidade que a ocasião obrigava, com música e elevado concurso de irmãos Terceiros, da comunidade religiosa capucha e do povo pontelimense. Seguiu-se a festa com exposição do Santíssimo e, posteriormente, recitação de Vésperas. A Mesa decidiu posteriormente lavrar uma lápide narrando esta efeméride.¹¹

Em 1747 a igreja estava então de pé. Mas assemelhava-se a uma caixa oca. Começaria então um demorado processo de engrandecimento do templo e das casas anexas, que atravessou, grosso modo, toda a segunda metade do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX, findo o qual a igreja se transformou no mais refulgente e harmonioso recinto sagrado da vila de Ponte de Lima. É essa a história que agora vamos acompanhar de perto.

O interior da igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima contém muitos ensinamentos ao nível das gramáticas decorativas e ornamentais, espelhadas nas peças que formam o seu recheio. Um olhar atento pode resumir aí as tendências artísticas entre sensivelmente 1756 e 1826, período histórico que em Portugal foi dominado, ao nível da expressão plástica, pelas estéticas barroca, rococó e neoclássica. Nesse tempo foi a igreja adquirindo os seus traços formais, a fisionomia que é ainda a de hoje, conhecendo de então para cá escassas metamorfoses.

10 JOSÉ, 1760, Capítulo XXXVIII, Parágrafo 332. Fr. Pedro de Jesus Maria e José refere que o dia 19 era o de São Ivo, outra das figuras tutelares do universo hagiográfico da Ordem Terceira da Penitência. O dia do Patrão São Lúcio foi festejado no dia seguinte, também com exposição do Santíssimo, que continuou no dia posterior, para formar o Tríduo.

11 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1746-1763, fl. 25, 27v-28; Não sabemos se a decisão foi concretizada, por desconhecemos o paradeiro da referida pedra e por não encontramos relativamente a ela qualquer outra referência documental.

A 9 de Novembro de 1755, quando se faziam sentir ainda as réplicas do terramoto que tinha abalado o país e atingido de modo especial “*a cabeça do Reino*”, a Mesa combinou uma novena de vias-sacras e outros exercícios espirituais “*por deprecação ao Senhor*”, para suplicar que continuasse a pôr a nova igreja e todo o edifício da Venerável Ordem a salvo dos perigos de semelhantes cataclismos.¹² Graças à “*Divina Misericórdia*” o edifício fora poupado. Mas naqueles finais de 1755 quase tudo estava ainda por fazer no tocante ao embelezamento do templo. Para maior glória de Deus, e também para prestígio da Ordem, chegava finalmente o momento de recheiar a igreja que a tanto custo fora levantada.

O primeiro sinal foi dado justamente em Dezembro desse ano. Em reunião de Mesa são mencionados os dois mil cruzados que Lourenço Amorim da Costa, instituidor das missas quotidianas e falecido já no Brasil, legara à Ordem sem qualquer ónus para a Congregação, e também a necessidade de forrar a igreja por se encontrar muito nua e indecente.¹³

A 11 de Março de 1756 foi apresentada em Mesa a planta ou risco do retábulo da capela-mor, que se tinha solicitado a um mestre cujo nome nos escapa, e de imediato foi sugerido que se afixassem editais na cidade de Braga e vilas dos Arcos, Barcelos e Viana para no dia 24 do mesmo mês comparecerem na casa do despacho da Ordem todo o oficial escultor e pintor que pretendesse candidatar-se às obra do retábulo da capela-mor e também dos altares colaterais e púlpitos, bem como do forro da igreja, a fim de serem entregues as obras a quem apresentasse os preços mais em conta.¹⁴

No dia previamente fixado já se encontravam na vila os mestres escultores e carpinteiros para lançarem a obra. A Mesa entendeu que, para uma maior utilidade e conveniência da Ordem, era preferível alargar o caderno

12 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1746-1763, fl. 256.

13 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1746-1763, fl. 257v.

14 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1746-1763, fl. 259v.

de encargos, de modo que, além dos retábulos e púlpitos, os candidatos apresentassem já preços para as sanefas de todas as portas e janelas da igreja, para dois anjos grandes a colocar no presbitério, um de cada lado, para os santos que preencheriam os retábulos, e para duas cruzes de talha “à romana” com catorze castiçais de madeira que obedecessem ao mesmo estilo das cruzes, detalhando seis para o altar-mor e quatro para cada um dos colaterais. Juntamente com esta encomenda de talha e escultura, seriam feitas as duas portas exteriores, a da entrada principal do templo e a do acesso lateral ao claustro, ambas do mesmo feitio.

Os mestres começaram a lançar os preços dos retábulos, púlpitos, sanefas, imagens dos santos, anjos, cruzes e castiçais, dando o mestre Manuel Ferreira, de Braga, o preço de um conto e cem mil reis, tendo o mestre Félix da Costa, pela obra das portas e do forro, apresentado a proposta de quatrocentos mil reis. A Mesa, porém, hesitante e querendo pensar melhor na decisão deste grande empreendimento, invocou a ausência de alguns irmãos Discretos e o facto de ainda não estar suficientemente informada sobre a capacidade dos mestres para não arrematar a obra.¹⁵

Uma vez que havia mestres escultores e entalhadores a assegurar que o primeiro risco das plantas dos altares e púlpitos “*não estava muito ao moderno*”, a Mesa ponderou melhor e optou por encomendar “*um segundo risco bem feito*”, que incluísse também as sanefas, a apresentar com a máxima brevidade.¹⁶ Decidiu igualmente que a Festa do Patrão São Lúcio, naquele ano, fosse celebrada um pouco mais tarde, depois de ajustadas as obras mediante escrituras.¹⁷

15 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1746-1763, fl. 261.

16 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro das Contas Gerais, 1749-1811, fl.54v. De acordo com o registado nesse livro, “*o mestre das primeiras plantas de Viana*”, recebeu da Ordem 7.200 reis, tendo os riscos na altura ficado no cartório.

17 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1746-1763, fl. 262.

Em Maio a Mesa já tinha na sua mão o segundo risco ou planta. Tendo-o exibido a vários peritos em diversos locais fora da vila,¹⁸ que mostraram a sua aprovação, entendeu a Mesa pôr novamente a obra a lanços para a arrematar, emitindo avisos para que todos os interessados comparecessem na casa da secretaria.¹⁹

A dezasseis do mesmo mês, conforme previsto, foram metidos a lanços, já pelo segundo risco, os retábulos, tribuna, sanefas, anjos, santos, cruzes, castiçais e, pela primeira vez referidos, três frontais de altar. Surgiu uma proposta para a execução da obra por um conto de reis, mas mais uma vez a Mesa, por faltarem Irmãos e não estar bem informada sobre a perícia do mestre entalhador, cujo nome não surge referido, bem como por não terem comparecido outros mestres de outras localidades para onde se tinham enviado editais, decide suspender a arrematação do recheio da igreja. O que se vem a saber, isso sim, é a autoria da segunda planta, aquela que ditará as linhas decorativas rocaille que ainda hoje podemos apreciar quando entramos na igreja. Com efeito, nesta mesma reunião, se determina que apesar do grande excesso que solicitava pelas plantas e riscos feitos em Braga o mestre José Álvares de Araújo, correspondente a cinco moedas de ouro, somente se lhe atribuissem três moedas de ouro, de quatro mil e oitocentos reis cada uma, uma vez que “*peessoas doutas*” asseveravam que com esta maquia já era bem pago.²⁰

Volvidos alguns dias, a 27 de Maio de 1756, a Mesa determina a entrega da obra da talha, por um conto e cem mil reis, aos mestres António da Cunha Correia Vale e seu irmão Manuel da Cunha Correia, da vila de Guimarães.

18 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro das Contas Gerais, 1749-1811, fl. 52v. São mencionadas despesas “*com próprios que se fizeram a várias partes a mostrar os riscos e plantas para se fazer a eleição dos melhores e se saber até onde poderia orçar o custo dos retábulos*”.

19 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1746-1763, fl. 264.

20 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1746-1763, fl. 264v; Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro das Contas Gerais, 1749-1811, fl. 52. Aqui são referidos gastos de 14.400 reis com as plantas de José Álvares de Araújo; SMITH, 1968, p. 5, 11 (nota 17); SMITH, 1972, p. 94, 225-227.

A Mesa estava devidamente ciente da destreza destes mestres entalhadores pois alguns dos Irmãos já tinham observado algumas “*obras ao moderno*” por eles executadas, e sempre cumprindo os prazos prometidos. Acrescia que apresentavam como fiador o reverendo João Veloso de Abreu, da mesma vila de Guimarães, de cuja abonação a Mesa havia inquirido junto do secretário da Ordem Terceira de Guimarães. O mesmo secretário da Ordem Terceira vimaranense havia confirmado, em carta dirigida à Ordem de Ponte de Lima, a perícia técnica daqueles dois executantes.

Foi ainda apresentado em Mesa um último lance no valor de apenas um conto de reis, mas verificando a Mesa que o dito mestre não era experimentado nas “*obras ao moderno*” (o estilo rococó começava de facto apenas a emergir) e que “*tinha pouca inteligência das plantas*”, foi votado por todos que se entregasse o recheio da igreja, pelo preço de um conto e cem mil reis, sob fiança, aos mestres António da Cunha Correia Vale e seu irmão Manuel da Cunha Correia.

Ficou igualmente assente que os santos para o altar-mor fossem São Francisco e São Ivo e para os colaterais fossem São Luís Rei de França, Santa Rosa de Viterbo, Santa Margarida de Cortona, Santa Isabel Rainha de Portugal e Santa Bona.²¹

O programa devocional seguido pela Ordem Terceira de Ponte de Lima na decoração da sua igreja traduz uma linha clara de pensamento franciscano e sobretudo de adopção de várias figuras que ao longo dos séculos tinham enobrecido a congregação secular fundada pelo Poverello de Assis. Todos os santos venerados nos três altares do templo foram irmãos Terceiros ou então adoptados como tais pelos franciscanos seculares, o que não corresponde a dizer que alguns deles não sejam igualmente reivindicados por outras Ordens Religiosas. Mas eram figuras de grande tradição franciscana, e cujas

21 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1746-1763, fls. 265v-266. A imagem do patrão São Lúcio, que se encontra hoje a presidir o altar colateral do lado do Evangelho, não consta, talvez por lapso, da enumeração feita no Livro das Determinações da Mesa. De resto, mesmo algumas imagens não surgem aí referidas de acordo com a disposição que depois passou a existir.

representações já eram familiares aos Terceiros de Ponte de Lima, até porque no espólio da Ordem já constavam figuras de roca com as suas invocações, utilizadas na Procissão de Cinza, pelo menos desde as últimas décadas do Século XVII. São heróis da história seráfica, que foram elevados nos altares de muitas outras Ordens Terceiras implantadas em Portugal e no universo de influência portuguesa, como o Brasil.

Depois de um período de hesitações, próprias dos negócios complexos, a Mesa estava em condições de festejar e entregar a administração da Ordem Terceira a outros irmãos, de consciência tranquila e certa que contribuiria sobremodo para o engrandecimento do edifício e da própria Ordem.

A obra dos entalhadores estava concluída em meados de 1761. António da Cunha Correia Vale, um dos mestres dos retábulos e restante talha, enviou uma carta, aberta pela Mesa a 3 de Junho, garantindo que se deslocava a Ponte de Lima nos próximos dias para acabar de se lhe pagar o trabalho. A Mesa determinou que, trazendo o mestre as procurações e apontamentos necessários, juntamente com as plantas, fosse elaborada escritura de pagamento e quitação.²²

O entalhador pretendia, além da satisfação do ajuste fixado na escritura, uma esmola que o compensasse da perda que tivera na obra, em virtude dos acréscimos que lhe fizera para lá do contemplado nas plantas. A Mesa não atendeu esta súplica, pois considerava que somente devia pagar o que ainda faltava relativamente ao ajustado na escritura, sem querer saber dos hipotéticos complementos. Numa grande arenga discursiva, explicava que da mesma forma que houve, supostamente, acréscimos, também teria havido, certamente, falhas. Se o Mestre António Correia do Vale introduzira alterações ou acrescentos ao projecto inicial, tal tinha sido feito *de motu proprio* e sem o beneplácito da Mesa. Ajuntavam ainda os irmãos Terceiros que o contrato tinha sido assinado voluntariamente pelo mestre entalhador sem que nin-

22 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1746-1763, fl. 359v-360.

guém o compelissem a tal e que o artista vimaranense não podia nesse momento invocar prejuízos, pois se calhasse ter lucros avultados também não havia de os repor. As condições estavam assim estabelecidas à partida e a Ordem, como boa administradora de uma obra pública, não podia oferecer mais que o pactuado e acertado na escritura. Se algo fora executado a mais, tal se devia à “*devoção*” do mestre e não a uma imposição da Mesa.

A Mesa propôs ainda um jogo ou prova ao mestre entalhador: convocar à sua custa o autor do risco, José Álvares de Araújo, da cidade de Braga, como sujeito o mais inteligente para orçar a obra, que a Ordem se submeteria ao juízo do autor das plantas. Mas com a condição de no caso de o autor da planta imputar mais faltas na obra do que acréscimos, então também ser o entalhador António Correia do Vale obrigado a devolver o que fosse necessário.

O mestre vimaranense não mostrou interesse em participar no jogo proposto pela Mesa, de modo que tudo se resolveu conforme estava previamente combinado²³. Tal foi o epílogo, não de todo pacífico, na relação entre a Mesa da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima e os mestres entalhadores de Guimarães, sem dúvida os que mais contribuíram para a fama da sua igreja.

Quem, em finais de 1761, visitasse a igreja da Venerável Ordem Terceira de Ponte de Lima, não podia deixar de observar o notável recheio que aí fora colocado nos seis anos antecedentes. Os retábulos, as imagens, as sanefas, púlpitos e alguns outros elementos já decoravam aquele templo dos franciscanos seculares, alinhado paralelamente ao fluir do rio Lima. Mas faltava ainda o resplendor da cor e do ouro.

O trabalho de douramento e pintura da talha ainda demoraria alguns anos. Os documentos de arquivo atestam as primeiras intervenções somente a partir de 1764. A 10 de Abril desse ano, a Mesa opta por mandar dourar e estofar as seis esculturas dos retábulos laterais, obra que ficou a cargo dos mestres

23 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1746-1763, fl. 360-361.

pintores António Soares e Manuel de Abreu Sequeiros, de Ponte de Lima, ajustada pelo valor de 22 mil e 800 reis.²⁴

A 13 de Abril de 1766, dois dias depois de obtida uma Provisão do Arcebispo D. Gaspar, para usar do sacrário, a Mesa ordenou o seu douramento, enquanto não fosse decidido fazer o mesmo à tribuna. O tabernáculo, elemento mais nobre da igreja, fora benzido ainda em 1759 pelo Comissário Fr. José de Assunção, por comissão do Guardião do Convento de Santo António, Fr. Amaro da Trindade, mas a sua utilização estivera intermitente devido à polémica que estalara com os frades capuchos e que ainda persistia. Agora que a permissão para o seu uso era plena, seria o primeiro elemento a receber douramento.²⁵

Mas as despesas avultadas da Ordem, primeiro no levantamento do edifício e depois no recheio da igreja, refrearam em parte o impulso decorativo do templo. Em finais de 1772, já depois de terminadas as discórdias com os frades de Santo António em torno da utilização do sacrário e dos confessionários, a Mesa optou por não continuar com o douramento da igreja.²⁶ Certamente que esta decisão pressupunha uma interrupção apenas transitória nos trabalhos de embelezamento do espaço mais digno de todo o edifício, mas a verdade é que novas querelas com os capuchos iriam ditar, no ano seguinte, a mando do rei D. José, o encerramento do edifício, a suspensão do culto e o sequestro dos bens da Ordem Terceira. Este interdito durou cerca de quatro anos e foi somente em finais de 1777, já no reinado de D. Maria I, que os Irmãos Terceiros puderam retomar a actividade normal.

24 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1763-1792, fl. 5v; Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro das Contas Gerais, 1749-1811, fl. 83v. São assinalados gastos no valor de 24.600 reis "*com o pintor de estofar e encarnar os santos, excepto o nosso padre S. Francisco, que foi à custa de um devoto*".

25 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1763-1792, fl. 41v; Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro das Contas Gerais, 1749-1811, fl. 90. Esta fonte revela gastos no valor de 13.200 reis com o pintor que dourou o sacrário e a banqueta.

26 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1763-1792, fls. 120v-121.

Com a Ordem Terceira à procura do tempo perdido, os dois últimos anos da década de setenta e os primeiros da seguinte marcaram um assinalável surto decorativo no interior do edifício. Em 21 de Abril de 1778 foram apresentados em Mesa, pelo irmão Ministro, os apontamentos para as obras do douramento e pintura dos retábulos, tribuna e mais madeiramentos e pedraria da igreja e sacristia, que se deram a conhecer aos mestres interessados para lançar a empreitada. Os pintores e douradores exibiram as propostas e deixaram um rol das obras que tinham executado para os Mesários extraírem as informações indispensáveis sobre as faculdades técnicas de cada um dos candidatos de modo a escolher “*o mais benemérito*”.²⁷

No mês seguinte a obra foi entregue ao mestre pintor Luís Pinheiro de Azevedo Lobo, sobre quem o Ministro encetara as diligências imprescindíveis no sentido de se informar sobre outros trabalhos levados a cabo por aquele oficial pintor que confirmassem a sua capacidade. Recebeu e apresentou em Mesa atestados (que ficaram no arquivo da Ordem mas se perderam) de Ambrósio Custódio Ferreira de Miranda, Desembargador dos Agravos da Relação de Braga e Intendente dos Santuários sob a protecção do Arcebispo de Braga, do Prior do Convento de São Domingos, em Guimarães, do abade do Mosteiro de Pombeiro, do Prior e mais religiosos do Convento de São Domingos de Viana da Foz do Lima, do Provincial e Secretário da Província da Imaculada Conceição, e outro ainda do Abade e mais oficiais da Confraria de Nossa Senhora da Lapa, nos Arcos de Valdevez. Luís Pinheiro de Azevedo Lobo laborara em todos os edifícios aludidos e para as diversas instituições apontadas, preenchendo todos os requisitos, por ser “*um dos melhores professores de pintar e dourar e capaz de dar inteira satisfação*”.

A obra foi entregue a jornal, ajustando-se com o mestre pintor diariamente e procurando-se os oficiais que pudessem garantir uma obra sem prejuízo à

27 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1763-1792, fls. 139-139v.

Venerável Ordem, ficando imputadas a esta as despesas com o ouro e outros materiais. Para dar começo a esta obra, que se pretendia “*resplandecente e também perpetuada para os séculos futuros*”, a Ordem fazia seguir um representante para Guimarães para daí conduzir o mestre a Ponte de Lima.²⁸

Entre 1778 e 1781 estão registadas despesas sucessivas com tintas e ouro, tendo a Mesa em funções no período de 1778-1779 gasto a soma astronómica de cerca de 700 mil reis só com o ouro. Gastos também de monta com “*pintar e carmim*”, com a estadia e os jornais aos pintores e douradores, com madeiras e jornais na “*obra do faisgado da tribuna, retábulos e de toda a igreja*”, a que se juntavam algumas minudências, como a louça e lenha para preparar os materiais. Este rol de despesas ajuda também a dar a ideia da actividade febril que se levantava de novo na igreja.²⁹

Paralelamente ao douramento e pintura de elementos de mobiliário litúrgico, já existentes na igreja, de que se destacavam os retábulos, púlpitos, sanefas e tectos da capela-mor e nave, outras peças foram chegando para engrandecer o templo.

Em Mesa de 3 de Janeiro de 1779 foi exibido o risco do novo guarda-vento ou anteparo, cuja execução urgia, para posteriormente ser dourado e policromado, tal como a restante obra de talha. Mas os mestres carpinteiros que apareceram na secretaria exigiram valores considerados demasiado avultados, pelo que se determinou fazer a obra a jornal ou suspender a decisão para outra Mesa.³⁰ O guarda-vento dos inícios da década de cinquenta recebera ainda uma pintura em 1778, por Manuel de Abreu, que também andara a embelezar a fachada da igreja, mas pouco tempo depois foi vendido por 19.200 reis à Confraria do Senhor do Socorro, na Labruja, de modo que entre 1779 e 1780 já se encontrava a Ordem Terceira servida com um novo exemplar, igualmen-

28 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1763-1792, fls. 140v-141.

29 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro das Contas Gerais, 1749-1811, fl. 130v, 136v.

30 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1763-1792, fl. 149.

te ostentando as insígnias franciscanas, como o seu antecessor.³¹ Simultaneamente trabalhava-se na execução do sanefão do arco cruzeiro.³² Um pouco mais tarde, mas ainda nos primeiros anos da década de oitenta, o coro-alto da igreja recebeu uma grade, para servir como parapeito³³, ao mesmo tempo que é dourado o nicho da Imaculada Conceição.³⁴ Até finais do século XVIII abrandou significativamente a actividade decorativa na igreja da Ordem.

Ainda na primeira década de Oitocentos a igreja foi abrilhantada com a encomenda do painel da Imaculada Conceição e do lustre. Numa reunião de 07 de Dezembro de 1804, a Mesa Definitorial decide a aquisição de um lustre de cristal e de um painel. Não é indicado o tema a ser representado na tela que fecharia a boca da tribuna do retábulo principal, mas o inventário realizado em 1805 já menciona “*um painel da Padroeira da Ordem*”, passando desde esse momento a ser dispensáveis os cortinados e guarnições litúrgicas que costumavam ocultar a tribuna e o trono. O Livro das Contas Gerais anota despesas concernentes a estas duas peças no período respeitante a 1804-1805.³⁵

Já se cumprira a segunda década do Século XIX, quando entrou a peça de mobiliário litúrgico mais significativa da estética neoclássica: o cadeiral, que preenche ambas as paredes da capela-mor, lugar de assento dos Mesá-

31 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro das Contas Gerais, 1749-1811, fls. 128, 131, 133.

32 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro das Contas Gerais, 1749-1811, fl. 130; registados gastos no valor de 74.500 reis, fl. 130.

33 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro das Contas Gerais, 1749-1811, fl. 137; Apontados gastos com o risco da grade para o período de 1780-1781.

34 Arquivo, Livro das Contas Gerais, 1749-1811, fl. 142; Estão registadas despesas com dez livros de ouro para esse nicho no coro-alto.

35 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa Definitorial, 1751-1868, fl. 46v; Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro das Contas Gerais, 1749-1811, fl. 221; Arquivo Distrital de Braga, Livro de Inventário da Fábrica da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, 1683-1814, fl. 21.

rios nas cerimónias litúrgicas que ocorriam na igreja, incluindo o do padre Comissário. Tem sido atribuído ao célebre artista Luigi Chiari, com base em analogias estilísticas estabelecidas com outras peças semelhantes existentes em outros templos, como o da congénere Ordem Terceira de São Francisco da Penitência na cidade do Porto, onde aquele polivalente artista de origem italiana andara muito diligente, e também o exemplar existente na capela-mor da antiga igreja hieronimita de Santa Marinha da Costa, nos arrabaldes de Guimarães.³⁶ O historiador Robert Smith situa-o cronologicamente nos primeiros anos de Oitocentos (1800-1802), mas algumas pistas documentais apontam para alguns anos mais adiante a produção do cadeiral. Só em inícios de 1819 a Mesa Definitorial delibera, na mesma reunião em que decide pela utilidade de mais um degrau no camarim da tribuna, a aquisição de uma “*bancada*” na capela-mor.³⁷

Por outro lado, o Livro de Inventário, cujo último registo anterior a 1819 data de 1814, não faz menção a qualquer cadeiral ou bancada naquele espaço da igreja. Regista antes duas credências e a cadeira do Comissário, que mais tarde desaparecem da capela-mor precisamente porque o cadeiral entretanto os tornará dispensáveis, dado possuir ele próprio duas credências acopladas, uma de cada lado, bem como o lugar do Comissário, o mais próximo do arco cruzeiro, em frente ao do Ministro.³⁸

O Livro da Mesa Definitorial lança uma luz talvez mais decisiva ao registar que, em reunião de 25 de Agosto de 1822, surgiu perante o Definitório o beneficiado Manuel José de Araújo, antigo Ministro da Ordem e testamenteiro

36 SMITH, 1966, p.161; SANTOS, 1995, pp. 213-215.

37 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa Definitorial, 1751-1868, fl. 55; O douramento deste novo degrau da tribuna, de feito neoclássico, é decidido a 23 de Março de 1823. Ver também Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1792-1824, fl. 178.

38 Arquivo Distrital de Braga, Livro de Inventário da Fábrica da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, 1683-1814, fls. 30v-31.

de Rosa Teresa Alves de Sousa,³⁹ irmã Terceira, a declarar, em termos algo vagos, que a vontade desta, expressa no seu testamento, era patrocinar certa obra favorável à Ordem.⁴⁰

Que obra era essa é possível descortinar ao consultar o mesmo livro, que anota ter a Mesa Definitorial decidido, em acto de 4 de Janeiro de 1829, “*fazer um quadro que represente a efigie da nossa cara irmã Rosa Teresa Alves de Sousa, a qual despendeu quantia maior para a bancada que se vê na capela maior desta igreja*”⁴¹. Do cruzamento destas duas informações, cremos poder situar cronologicamente o cadeiral neoclássico na década de Vinte, a que se juntam os dois genuflexórios com gramática ornamental semelhante, e associar a ele a acção mecenática daquela irmã Terceira.

Foi um instrumento musical, aquele com mais pergaminhos na música sacra, a última peça de mobiliário litúrgico a recheiar o templo. Contemporâneo do cadeiral, o órgão, que ainda hoje preenche uma parte da parede da nave junto do coro-alto, constitui, por assim dizer, exceptuando ligeiras transformações posteriores, o epílogo em termos de actividade decorativa no interior da igreja.

Numa reunião de 24 de Outubro de 1824, os membros do Definitório referem a conveniência em fazer-se um órgão novo, que substituísse o que existia no coro alto, de nível muito inferior. O Ministro pretendia um novo aparelho que não embarçasse as récitas do coro nem o serviço da igreja, “*mas sim posto e formado à maneira de outros em um dos lados da capela logo imediato ao coro dela*”. Para a sua aquisição, a Ordem, por ter despen-

39 Rosa Teresa Alves de Sousa, de Ponte de Lima, era professora no convento franciscano de Monção, integrado na Província da Imaculada Conceição, tal como o Convento de Santo António dos Capuchos de Ponte de Lima. Foi agregada à Ordem em 1821. Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa, 1792-1824, 9 de Setembro de 1821, fl. 178; Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos das Entradas dos Irmãos, 1812-1855, fl. 17v.

40 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa Definitorial, 1751-1868, fls. 59v-60.

41 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa Definitorial, 1751-1868, fls. 70-70v.

dido largos cabedais com outras obras e não ser conveniente tocar no seu capital de fundo, recorreria a dinheiro emprestado por um benfeitor, não identificado no termo da Mesa.⁴²

A execução deste instrumento musical inicia-se em 1825 e termina no ano seguinte, como pode ser comprovado no Livro das Contas Gerais, que menciona despesas com o órgão e com ouro para os seus canos, bem como despesas com tábuas para a caixa dos foles do órgão.⁴³ Gostamos de pensar nesta obra saída da oficina do mestre organeiro Manuel Sá do Couto⁴⁴ como a última grande manifestação decorativa da igreja da Ordem Terceira. O som dos seus tubos ecoou pela primeira vez na Quinta-Feira Santa de 1826.

A Igreja, bem como o edifício anexo, documento arquitectónico escrito na pedra e na talha, foi o legado mais perene que os irmãos Terceiros franciscanos entregaram a Ponte de Lima, às gerações vindouras e a todos aqueles que se interessam pelo património artístico e religioso.

42 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro dos Termos da Mesa Definitorial, 1751-1868, fl. 63.

43 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, Livro das Contas Gerais, 1810-1830, fl. 17, 19.

44 Sobre a autoria do órgão, ver LEMOS, 1938, p. 70; DANTAS, 2008, p. 74-75.

Bibliografia

- DANTAS, José Velho, 2008 – *Catálogo do Museu dos Terceiros*. Ponte de Lima.
- JOSÉ, Frei Pedro de Jesus Maria e, 1760 – *Crónica da Santa e Real Província da Imaculada Conceição de Portugal. Convento de Santo António de Ponte de Lima*. Tomo II. Lisboa: Oficina Miguel Manescal da Costa.
- LEMONS, Miguel Roque dos Reys, 1938 – *Anais Municipais de Ponte de Lima*. Viana do Castelo.
- MORAIS, Adelino Tito de, 1983 – “Artistas que trabalharam na Ordem Terceira de Ponte de Lima” in *I Colóquio Galaico-Minhoto*. II Volume. Braga, p. 137-153.
- SANTOS, Paula Mesquita, 1995 – *Luiz Chiari: Mestre Entalhador, Estucador, Cenógrafo e Arquitecto em Portugal (1798-1837)*. Separata da Revista Museu, IV Série, N.º 4, p. 195-226.
- SMITH, Robert, 1966 – “Portuguese Church Benches of the Eighteenth Century. A Second Look”. *The Connoisseur*: Vol. 161, n.º 647, p. 26-31.
- SMITH, Robert, 1968 – *A Verdadeira História do Retábulo de Nossa Senhora do Rosário da Igreja de São Domingos de Viana do Castelo*. Separata de Belas Artes, n.º 23, Lisboa.
- SMITH, Robert, 1972 – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII*. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

O legado residual franciscano em Penafiel e em Amarante

José Carlos Meneses Rodrigues

Introdução

Respondemos ao VI Seminário Luso-Brasileiro servindo-nos do franciscanismo de Penafiel e da cripto-história da arte que Amarante nos oferece. Com muitas adversidades: i) desaparecimento pela destruição dos invasores franceses (convento de S. to António dos Capuchos e mosteiro de S. ta Clara; ii) demolição da igreja da Ordem Terceira de S. Francisco (Amarante); iii) a nacionalização dos bens conventuais, em 1834; iv) a incúria dos adquirentes de S. ta Clara, que viu o seu espaço reabilitado para as atuais biblioteca e arquivo municipais de Amarante. Ressalva-se a Ordem Terceira de S. Francisco (Penafiel) por ter entrado num processo de espaço próprio já no início do século XIX.

Numa proposta de nomenclatura *pró-franciscana*, debruçamo-nos sobre o Recolhimento de N. S.^a da Conceição (Penafiel), do qual existe a igreja, pois os terrenos foram ocupados, no século XIX, pelo quartel militar, atualmente da GNR.

A documentação é outro embaraço: a segunda invasão dos franceses foi catastrófica em Amarante – a documentação da Ordem Terceira de S. Francisco sobejante na posse de particulares? – e convento de S. ta Clara; o incêndio de 1832, na refrega entre liberais e absolutistas, é parte explicativa em S. to António dos Capuchos (Penafiel). Desconhecendo-se o paradeiro dos

documentos produzidos no Recolhimento de N. S.^a da Conceição (Penafiel), a Ordem Terceira de S. Francisco (Penafiel) empenha-se no acesso ao seu acervo quando for publicado um livro sobre um pároco recentemente falecido...

Para além do legado patrimonial, o *humanismo franciscano*, a visão do homem e da mulher inspirados em S. Francisco de Assis e em S. ta Clara, almejando a *ecologia*, ou seja, a visão e as atitudes dos franciscanos no relacionamento com a Mãe-Natureza. A *Regra de S. Francisco* preconizava o contacto visual com a Natureza. As zonas de encosta, elevadas sobre as populações, permitiam, através das cercas e das janelas, a panorâmica sobre as cidades e vilas e as linhas de água que as atravessavam. As cercas conventuais eram fundamentais para a formação dos monges, incentivando-os à contemplação de exemplos de santos mártires e penitentes, com uma iconografia relativamente semelhante, modelos a seguir para atingirem a salvação.

Uma trilogia significativa para a madrugada de todas as eras: o homem como relação; o homem e o seu corpo; o homem e a Natureza. Reminiscências dos legados patrimoniais e dos princípios humanistas atualmente (mal) defendidos!

Tratamos estes pontos: *nova espiritualidade, arquitetura e acervo franciscanos*; uma passagem pela Real Província da Conceição, via capucha, para validação da iconografia franciscana.

As existências franciscanas em Penafiel – igreja do convento de S. to António dos Capuchos e Ordem Terceira de S. Francisco (igreja do Calvário) –, são parte de um núcleo ainda mal conhecido, principalmente pelos alicerces documentais.

A cripto-história da arte em Amarante abrange o extinto convento de S. ta Clara – de que há memórias documentais suficientemente clarividentes para o seu conhecimento – e a desaparecida igreja da Ordem Terceira de S. Francisco.

Finalmente, procedemos a um ensaio taxinómico com o *Recolhimento de N. S.^a da Conceição* (Penafiel), colocando-o no nível de *pró-franciscano*.

Nova espiritualidade salvífica

A instalação dos franciscanos no Porto, em Braga e em Guimarães, terminando os diferendos praticamente no final do século XIII¹, depois de Francisco de Assis dar início ao movimento religioso que seduziu toda a segmentação social pelo princípio de uma nova espiritualidade salvífica, lutando contra o regime feudal e grandes ordens religiosas – beneditinos e cistercienses. A Ordem Franciscana ou dos Frades Menores nasce a par da Dominicana, originando, com a Carmelita, as *ordens mendicantes*².

O franciscanismo³ garante a aproximação de muitos burgueses, nobres, clérigos e da Corte régia. Muitos laicos ingressam na sua ordem terceira: Sancho II, Afonso IV, Pedro I, Fernando I, Isabel de Aragão, que, pelo seu estatuto, influenciavam a entrada de novos elementos. Pelo seu carisma, ocupam cátedras das dioceses, que ficam vacantes, tornam-se confessores particulares da Corte ou da Alta Nobreza. A propagação da Ordem dos Frades Menores marca a espiritualidade das populações urbanas medievais portuguesas.

Aos franciscanos, dominicanos e agostinhos foi confiado o cargo de confessores de el-rei até à morte de D. Manuel I (1469-1527), antes do aparecimento dos jesuítas na Corte. Na pobreza do vestir, na frugalidade do viver e na atitude de vida, tiveram entrada em todos os estratos sociais, incluindo a Corte. A partir de D. João III (1502-1557), ao longo de duzentos anos, a consciência dos reis foi entregue aos jesuítas⁴. Até àquele momento, franciscanos e dominicanos, como diretores de consciência, viram-se arrastados para polémicos e espinhosos assuntos de carácter político e religioso⁵.

1 VIEIRA; LACERDA, 2010: 10.

2 VIEIRA; LACERDA, 2010: 9.

3 RIBEIRO, 2011, 2011: 29-30.

4 MARQUES, 1993: 54.

5 MARQUES, 1993: 60.

Foram os primeiros (1500-1549) a fincar as bases de uma ação missionária entre os primitivos da nova terra, facilitando a tarefa aos jesuítas quando lá chegaram em 1549⁶. Abandonando a ação missionária, em 1619, o ideal de pobreza e a simplicidade franciscanas dão lugar à construção de sumptuosos conventos, como é o caso de Santo António da Paraíba que, no século XVIII, com a opulência da economia canavieira, absorve o Barroco⁷.

Sobre a literatura de espiritualidade, a correspondência de António das Chagas é uma fonte relevante para as leituras entre as franciscanas (clarissas ou terceiras) na segunda metade do século XVII, especialmente as da Província dos Algarves⁸.

O Concílio de Trento mantém-se como referência até aos finais do século XVIII. Mas em Portugal, nos séculos XIV e XV, regista-se a divulgação de correntes espirituais mais cristocêntricas⁹ e algumas Constituições Sinodais. O cardeal D. Henrique publica os decretos conciliares (1564)¹⁰.

A formação de inúmeras agremiações terciárias, na Europa e na América, na época Moderna, reflete a eficácia da sua divulgação entre as populações, decorrendo em grande velocidade no século XVII, destacando-se a valorização das associações de leigos no pós-Trento, continuando no século XVIII e inícios do seguinte¹¹. As medidas pombalinas (1750-1777) contra as ordens e as limitações à entrada para os conventos, ditariam a decadência e o encerramento do antigo sistema monástico-conventual. O equipamento e a arte eclesiásticas cederão face à arquitetura laica e civil.

Seguem-se outros cânones na arquitetura e arte portuenses, em rutura e em continuidade do Barroco (tardo-barrocos e neopaladianas), que são a expressão

6 BURITY, 1988: 31.

7 BURITY, 1988: 179.

8 CARVALHO, 1997: 7; 15.

9 Ordens dos Jerónimos, S. João Evangelista, e as mais antigas – beneditinos, cistercienses e franciscanos.

10 COSTA, 2009: 237-238.

11 MORAES, 2010: 4-5.

de novos públicos e novas necessidades sociais, com novos equipamentos para a sociedade civil, assistência social e importantes corpos das ordens terceiras¹².

Sobre a propriedade de dízimos¹³, os franciscanos, no Norte, ocupam uma posição modesta no seio das instituições masculinas; já as franciscanas situam-se em primeiro lugar – 6 casas em 9.

A aliança tradicional trono-altar rompe-se com a extinção das ordens religiosas, em 1834. Num estudo sobre o Alto Minho, frisando os agentes de cultura religiosa na cercania dos 20 anos, em 1834, nascidos nas conturbações das invasões gálicas, eles são apontados como tendo *bastante instrução*¹⁴.

Os franciscanos vincaram a imagem da Igreja no Alto Minho, distinguindo-se os de Santo António e os da Conceição, carmelitas e beneditinos. O refluxo à terra da naturalidade é muito notado nos que tinham o hábito de Santo António, logo seguidos pelos franciscanos¹⁵. Os frades foram absorvidos pelo ensino estatal, privado e doméstico – principalmente os que, embora mais capazes, apoiaram o Absolutismo¹⁶.

Arquitetura franciscana

O templo franciscano¹⁷ deveria ser simples, apto para a pregação e com capacidade para grandes massas de fiéis. Mas os cenários e funcionalidades das igrejas franciscanas acabam por ser pioneiros na introdução da imaginária. Para combater os excessos de opulência na arquitetura dos conventos e mosteiros

12 CAPELA, 2009: 101.

13 ALVES, 2012: 123; 125.

14 RODRIGUES, 2004: 33.

15 RODRIGUES, 2004: 37-38.

16 RODRIGUES, 2004: 39.

17 RIBEIRO, 2011, II: 47-49.

das ordens mendicantes, os dominicanos e os franciscanos criaram códigos legislativos de combate à ostentação de riqueza. A simplicidade do templo era um cânone exigido para a pregação e a capacidade de receber multidões de fiéis. Naves amplas, coberturas em madeira, suportadas por arcos-diafragma em ogiva, solução adotada pelos cistercienses para a construção dos seus dormitórios. A nave seria despida de qualquer elemento decorativo.

É interessante registar o uso de conchas marinhas para o fabrico de cal na Ínsua franciscana, em Caminha, no século XV, que redundou em libelo contra a Câmara Municipal, que acabou por prescindir do imposto requerido sobre as conchas¹⁸.

Acervo franciscano e adotado

Além dos santos das congregações franciscanas, houve necessidade de adotar outros para qualificar e ampliar as conjunções programáticas dos espaços internos e públicos das suas igrejas, conventos e mosteiros. Exibimos um quadro (incompleto) que nos proporciona a riqueza iconográfica e iconológica do franciscanismo, abraçando as devoções mariana e cristológica.

QUADRO 1
Iconografia franciscana

Amaro	Damião	Margarida de Cortona
André (apóstolo)	Domingos de Gusmão	Miguel Arcanjo
António	Devoção mariana	Mártires do Japão ¹⁹
Anunciação (ou Encarnação)	Filipe de Néri	Pedro (apóstolo)
Assunção	Dores	Paulo (apóstolo)

¹⁸ CABRAL, 2011: 4.

¹⁹ 23 franciscanos e 3 jesuítas crucificados em Nagasáqui, em 1597. TAVARES, 2001, 106.

Bárbara	Francisco de Assis	Pedro de Alcântara
Benedito, <i>o negro, o africano, o mouro</i>	Francisco Xavier	Porciúncula
Bento	Francisco de Sales	Piedade
Bernardino de Siena	Ivo	Rita de Cássia
Bernardo de Clarivaux	João Baptista	Roque
Boa Morte	João Bosco	Rosa
Boaventura	João de Deus	Rosa de Viterbo
Caetano	João Evangelista	Sancha de Portugal, ou Sancha Sanches
Candeias ²⁰	João Nepomuceno de Praga	Santíssima Trindade
Clara de Assis	Joaquim	Sebastião
Conceição	João de Capistrano	Socorro
Cosme	José	Rosário
Crispim	Lucas	Soledade ²¹
Cristo crucificado	Luís de França	Teresa (seráfica)
Cristo morto	Mártires de Marrocos	Tiago da Marca de Ancona
Cristóvão	Lapa	Virgem e o Menino ²²

FONTE: TAVARES, 2001; BARROQUISMOS, 2012.

20 Nossa Senhora da Luz e Nossa Senhora da Purificação.

21 Nossa Senhora das Dores (também chamada Nossa Senhora das Sete Dores, Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora das Angústias, Nossa Senhora das Lágrimas, Nossa Senhora do Calvário ou ainda Nossa Senhora do Pranto, e invocada em latim como Beata Maria Virgo Perdolens, ou Mater Dolorosa, é um dos muito títulos pelos quais a Igreja venera a Virgem Maria. RF-BARROQUISMOS, 2012.

22 Conforme os atributos que a Virgem e o Menino trazem em suas mãos, varia a devoção: Nossa Senhora do Rosário, do Carmo, do Desterro, da Luz, da Purificação, da Glória, da Ajuda, do Bom Sucesso, da Fatura, da Guia, da Graça, da Escada, das Brotas, da Penha, da Boa Viagem, dos Navegantes, da Abadia, do Amparo, da Cabeça, da Ponte, etc. RF-BARROQUISMOS, 2012.

Devoções franciscanas na diocese do Porto

Uma larga representação vai para S. Sebastião, Santo António, S. José, S. Pedro e S. Gonçalo, convindo-nos, particularmente, os três primeiros²³.

Nas devoções marianas mais invocadas, Nossa Senhora domina em todos os mistérios – Mãe de Deus, Rainha dos Anjos e dos Santos. Venerada na invocação de Nossa Senhora do Rosário (quase 50% das invocações à Virgem), seguindo-se, a larga distância, Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora (referência genérica). Nas devoções crísticas²⁴ também se referem as devoções e invocações dirigidas a todos os momentos da vida de Cristo: das mais antigas, a Paixão e a Crucificação, à infância e à Sagrada Família, incluindo as mais recentes, ao Coração de Jesus. Nestas, sobrelevam-se os Passos da Paixão e a devoção ao Santíssimo Sacramento, culto antigo, agora reforçado no quadro pós-tridentino.

Real Província da Conceição: uma congregação capucha

Nascida em 1705, separa-se da Província capucha de S. to António. Estabelece-se no Minho, parte da Beira e Trás-os-Montes, apostando no agrado à dinastia dos Braganças – grandes mentores do culto da Conceição –, valendo-lhes o apoio imediato de D. Pedro II e seu filho D. João V. A rápida ascensão dos *Antoninhos da Conceição* dever-se-á à proteção régia²⁵.

23 CAPELA, 2009: 110.

24 CAPELA, 2009: 111.

25 FIGUEIREDO, 2008, II: 371.

Quanto aos pares preferenciais²⁶, S. Francisco é acompanhado por S. to António²⁷, S. Pedro de Alcântara ou S. Domingos, neste caso, numa clara manutenção da ideia das ordens de S. Francisco e de S. Domingos, que nasceram como irmãs, como verdadeiros sustentáculos da Igreja Católica. É mais comum a primazia decorativa na capela-mor, na senda dos esquemas medievalistas franciscanos, onde as restantes coberturas eram em simples vigamento de madeira²⁸.

Noutras conjugações, a maior parte, com uma só capela lateral, maioritariamente para a N. S.^a das Dores²⁹; N. S.^a das Dores flanqueada por S. Roque e Santo Amaro e Cristo morto na base³⁰. N. S.^a das Dores, substituindo o Cristo jacente em peanha com a *Pietà*; N. S.^a das Dores flanqueada por S. Lucas e N. S.^a do Rosário – anteriormente (1834), Cristo Crucificado, S. Sebastião e Santa Clara³¹; Cristo Crucificado, a Virgem e S. João Evangelista; N. S.^a das Dores, S. José e S. Joaquim³².

Há uma forte incidência no recurso às imagens de mártires – S. Sebastião, S. José e S. Joaquim. N. S.^a das Dores (orago), com três tipologias, duas delas sentadas em forma de roca, vulgarmente; a terceira, de pé, de vulto ou de roca³³.

A imagem da Senhora (Sagrada Família), no lado do Evangelho (Melgaço), vestida de camponesa, um esquema muito querido dos franciscanos³⁴; N. S.^a das Dores substituída por N. S.^a Conceição (XVII), ladeada por Santa Isabel e S.

26 FIGUEIREDO, 2008, II: 230.

27 Na igreja de S. Francisco (Guimarães), no lado da Epístola do retábulo-mor, S. Francisco de Assis é acompanhado pela imagem de Santo António. *Arquivo fotográfico de JCMeneses*.

28 FIGUEIREDO, 2008, II: 235.

29 FIGUEIREDO, 2008, II: 254.

30 FIGUEIREDO, 2008, II: 255.

31 FIGUEIREDO, 2008, II: 256.

32 FIGUEIREDO, 2008, II: 259.

33 FIGUEIREDO, 2008, II: 261-262.

34 FIGUEIREDO, 2008, II: 264.

José; Santa Isabel, S. Ivo e S. Roque³⁵. Numa terceira capela lateral dedicada a S. Francisco Xavier (século XVII): orago e pequenos nichos com Santa Clara, no lado do Evangelho, e, na base, em edícula envidraçada, a S.^a da Boa Morte (1767); na Epístola, em 1834, estava S. Bernardino. Um contrato firmado com o entalhador Ambrósio Coelho para os retábulos colaterais da SCM de Viana refere que seriam executados à imagem *do de Santo António dos Capuchos desta villa*³⁶.

Tipologias decorativas no espaço público das congregações da Conceição

Acerca dos nichos, predomina S. Francisco acompanhado por Santo António, S. Pedro de Alcântara ou S. Domingos. Numa clara manutenção da ideia das duas ordens, franciscana e dominicana, tornando-se os sustentáculos da Igreja Católica³⁷.

QUADRO 2
Iconografia dos nichos das congregações da Conceição

NICHOS		CONVENTOS	
Francisco	António		Vila Real e Caminha
Francisco	Pedro de Alcântara	Pureza capucha e espiritualidade franciscana contrarreformista	S. Pedro do Sul
	Domingos	As ordens nasceram irmãs	

35 FIGUEIREDO, 2008, II: 265.

36 FIGUEIREDO, 2008, II: 273-274.

37 FIGUEIREDO, 2008, II: 230.

NICHOS		CONVENTOS
Francisco	Bento	Arcos de Valdevez e Monção
Francisco	Pedro de Alcântara e António	Ponte de Lima
António	Domingos, Francisco, Conceição (superior)	Ponte de Lima
Francisco	Domingos e (?)	Moncorvo

FONTE: FIGUEIREDO, 2008, II: 227-228.

As galilés protegiam o edifício e os elementos que compunham este espaço de receção quando não se encontrava flanqueado ao público.

QUADRO 3

Iconografia das galilés das congregações da Conceição

GALILÉS	CONVENTOS
Bento	Pedro, Mártires de Marrocos, Chagas de Cristo (colunas, atlantes)

FONTE: FIGUEIREDO, 2008, II: 231.

As capelas do Senhor dos Passos destinavam-se à visita dos fiéis durante a Quaresma, espaço ao lado da porta da igreja e defronte da portaria, com este passo da Paixão, com imagem de roca, encarnada, veste roxa, e transportando uma enorme cruz de madeira.

QUADRO 4

Capelas do Senhor dos Passos nas congregações da Conceição

CAPELAS DO SENHOR DOS PASSOS	CONVENTOS
Capela e imagem de Cristo	Arcos de Valdevez
Capela e imagem de Cristo	Orgens
Capela e imagem de Cristo	S. Pedro do Sul
Capela e imagem de Cristo	Monção
Capela e imagem de Cristo	Melgaço
Capela e imagem de Cristo (bastante profunda)	Pinhel
Capela e imagem de Cristo	Vila Cova de Alva
Capela e imagem de Cristo, a única com estrutura retabular	S. to António de Caminha
Capela e imagem de Cristo, a única com estrutura retabular	S. to António de Caminha

FONTE: FIGUEIREDO, 2008, II: 233-234.

O portal axial, normalmente, encontrava-se encimado por um nicho, mais ou menos decorado, com aletas voluteadas – cinco para S. to António, um para Conceição e outro para Francisco.

As naves de alguns conventos continham decoração avulsa, tábuas e, ou, telas pintadas ou esculturas.

QUADRO 5

Iconografia das galilés das congregações da Conceição

PORTA AXIAL (NICHOS)	CONVENTOS
António	Pinhel
António	Viseu
António	Monção
António	Serém
António (alto relevo)	Orgens
Conceição	Ponte de Lima
Francisco	Viana

FONTE: FIGUEIREDO, 2008, II: 232.

QUADRO 6

Iconografia das naves das congregações da Conceição

NAVES	CONVENTOS	
Azulejo	Lamego	
Padronagem monocroma	Ponte de Lima	
Figura avulso	Santo António de Viana	
	Virgem e Cristo Ressuscitado	Ponte de Lima
	António	Viana do Castelo
	Clara ⁴³ , António com o Menino, Mártires de Marrocos, Conceição	Arcos de Valdevez

FONTE: FIGUEIREDO, 2008, II: 240.

38 Telas de várias partes do convento. FIGUEIREDO, 2008, II: 336.

Enquanto a igreja tem uma predominância iconográfica cristológica, o claustro é mariano, onde domina N. S.^a da Conceição com quatro existências e N. S.^a das Dores com três, aquela que, como os franciscanos, participou, como mãe, nos martírios de Cristo. Aparecem outras invocações marianas, como o culto setecentista da S.^a da Assunção e da S.^a da Lapa e de N. S.^a do Desterro.

Quando N. S.^a da Boa Morte não tinha espaço na igreja, surgia no claustro com devoção exclusiva dos frades. Há ainda duas capelas dedicadas a Cristo e duas a santos: S. Boaventura e Santa Bárbara, caso raro³⁹.

População monástica em Amarante e Penafiel (1758)

No concelho de Amarante: 24 dominicanos (S. Gonçalo) e 26 franciscanas (Santa Clara); 12 beneditinos em Travanca; e 8 dominicanos em Mancelos perfazem um total de 70 monges e monjas, restando 26 franciscanas, as clarissas. Não temos dados para a Ordem Terceira de S. Francisco, na altura com altar no convento de Santa Clara, Amarante⁴⁰.

Penafiel contribui com uma população de 72 elementos, 32 padres da Soledade (Santo António dos Capuchos); 25 beneditinos (Paço de Sousa); e 15 beneditinos (Bustelo). Desconhecemos a população da Ordem Terceira de S. Francisco.

Assumida a sumptuosidade dos mendicantes, reforçamos a originalidade franciscana com uma visão acerca da Bíblia⁴¹. A relação estreita entre os homens e Deus pode ser expressa e sentida de um modo análogo ao que os alimentos estabelecem com as pessoas. Deus percorre o corpo e a alma dos homens, deixando a Sua marca, tal como os alimentos

39 FIGUEIREDO, 2008, II: 347-348.

40 CAPELA, 2009: 108.

41 LAVRADOR, 2010.

penetram e se transformam na própria substância humana⁴². A Grécia e a Roma antigas, como a Idade Média, viam nas sopas o sustento do povo. Ainda hoje é objeto de enormes encómios, particularmente em Portugal, e de um modo especial dos nutricionistas, no âmbito de uma alimentação racional e dietética⁴³.

Existências em Penafiel

A via capucha dos franciscanos

Das duas vias franciscanas [claustrais – Província de Portugal (1250-1568) e observantes (1368-1834⁴⁴)], a segunda dá origem a sete províncias sendo que os franciscanos capuchos (1525-1834) integram-se na Província de S. to António no período de 1565-1834⁴⁵. VIEIRA e LACERDA⁴⁶ reduzem para cinco as províncias da ordem franciscana capucha na ficha que propõem para o estudo dos edifícios conventuais: Arrábida, Piedade, Soledade, S. to António e Real Província da Conceição – a última das vias capuchas do universo franciscano português fundada no início do século XVIII⁴⁷.

A maioria dos conventos portugueses seria dedicada a S. to António, instalando-se, na senda do Concílio de Trento, junto às populações. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, a par da construção de edifícios de raiz, há uma sistemática reforma dos pré-existentes, tentando-se criar uma unidade de estilo arquitetónico, o *modo capucho*.

42 LAVRADOR, 2010: 1.

43 LAVRADOR, 2010: 172-173.

44 Lei da desamortização dos bens religiosos.

45 VIEIRA; LACERDA, 2010: 13.

46 VIEIRA; LACERDA, 2010: 21.

47 FIGUEIREDO, 2008, I: 11.

A *Regra de S. Francisco* preconizava o contacto visual com a natureza. As zonas de encosta, elevadas sobre as populações, permitiam, através das cercas e das janelas, a panorâmica sobre as cidades e vilas e as linhas de água que as atravessavam.

A arquitetura capucha vincula-se a uma planimetria e volumetria semelhantes, bem como as cercas com elos semelhantes, as capelas, as cruzeiras da via-sacra, jardins formais, pomares, hortas...

Os templos capuchos possuem plantas longitudinais com naves e capelas-mores mais estreitas e baixas antecedidas por um falso transepto, onde se rasgam, confrontantes, dois amplos vãos correspondentes às portas de acesso à zona de clausura e a uma capela, frequentemente dedicada a N. S.^a das Dores.

Os edifícios eram construídos e delineados por irmãos frades ou leigos, conhecedores das estipulações capuchas, recomendando-se na Província de S. to António que, para os novos conventos, se escolhessem religiosos de igual préstimo⁴⁸. A par dos frades surgiam os melhores arquitetos, normalmente régios ou ligados ao poder da Corte, mas que raramente se deslocavam ao local⁴⁹. Mas há especificidades...

Convento de S. to António dos Capuchos

É um dos 8 conventos da Província de S. to António, num universo de 38, assim designados no País, somente ultrapassada pela Província da Piedade⁵⁰. ARAÚJO e SILVA⁵¹ integra-o na Província da Soledade, passando de Milhundos (1661-1663) para junto do hospital da Misericórdia (1663-1668); casa de noviciado a partir de 1698, é ampliado em 1756, e cedido à Misericórdia em 1834, convertendo-se em

48 FIGUEIREDO, 2008, II: 219.

49 FIGUEIREDO, 2008, II: 219.

50 VIEIRA; LACERDA, 2010: 79.

51 ARAÚJO; SILVA, 1985: 187.

hospital. No ADB, confirma-se a Província da Soledade que inclui o convento de Santo António, Penafiel. FIGUEIREDO⁵² não inclui Penafiel na sua investigação.

A norte da igreja matriz de S. Martinho, *continguo inthé a ella*⁵³, há um convento com a invocação da Soledade de Santo António, fundação e padroado de D. Francisco de Azevedo e Ataíde, senhor da honra de Barbosa, mestre de Campo General, que pertenceu a esta Província.

Na igreja do convento de Santo António dos Capuchos verificam-se as duas primeiras condições, mas não há falso transepto; e os dois meios-arcos confrontantes – o do lado do Evangelho com porta de acesso à sacristia e o do lado da Epístola com janela –, onde se introduz parte dos retábulos colaterais (N. S.^a das Dores e da Conceição). Esta tipologia assemelha-se à igreja da Misericórdia de Penafiel, instituição que ajudou os capuchos a adquirir o espaço para a sua igreja e convento⁵⁴,⁵⁵, na zona dos Pelames (fora da vila de Arrifana de Sousa, com um morador em 1755⁵⁶), propriedade da Misericórdia após a convulsão de 1834. A sua implantação, em 1664⁵⁷, atualmente na malha urbana, localiza-se a meia encosta, próxima da população de Arrifana de Sousa, conforme prescrição dos capuchos. A sacristia, algumas oficinas, a livraria (calcinada na refrega de 1832), a ampliação do dormitório, em 1756, e da capela-mor, em

52 FIGUEIREDO, 2008, I: 10.

53 CAPELA, 2009, 5: 514.

54 Em 1661, o Capítulo Geral da Província da Piedade regista um pedido arrifanense para a construção de um convento na vila. No ano seguinte, a escolha do terreno recai na Quinta das Lages, em Milhundos. Uma contenda com os beneditinos obrigou-os a iniciar a construção, em 1664, no cerrado dos Pelames, atualmente na zona urbana, com benefícios pecuniários da Misericórdia. O convento é coevo do homónimo de S. Francisco, Guimarães. GARCIA, 2009: 104-105.

55 Esta questão com os beneditinos obrigou os capuchos a residir na rua Direita, em casas contíguas ao hospital da Misericórdia. SOEIRO, 1994: 57.

56 CAPELA, 2009, 5: 513.

57 Data inscrita no túmulo do padroeiro, Francisco de Azevedo Ataíde e Brito, da honra de Barbosa, Rans, com as armas no arco cruzeiro da capela-mor. SOEIRO, 1994: 57.

1762, demonstram o dinamismo dos frades capuchos⁵⁸. Da parte conventual pouco resta, pelo incêndio na época do Liberalismo, em 1832⁵⁹, salvando-se a igreja; do claustro resta uma ala servindo de sacristia⁶⁰,⁶¹.

As fachadas despojadas – na *via capucha* –, recebiam um tratamento especial na principal, onde dominam cunhais e modinaturas de cantaria almofadada ou silharia fendida; os remates surgem em empenas simples, contracurvas ou em frontão. A fachada dos Capuchos, em Penafiel, é simples (sofreu uma alteração no século XIX, como a torre), com frontão triangular falso – arranca sobre porção de empena recortada⁶² – e pináculos assentes nas pilastras-cunhais; uma torre sineira adossada (duas era o preconizado pelos arquitetos capuchos), empenas voluteadas e pináculos.

A entrada faz-se por vãos de acesso à galilé por arcos de volta perfeita (utilizados, preferencialmente, na Província da Arrábida⁶³) sobrepujados por um cornijamento onde assenta um nicho⁶⁴ com S. to António, sobre o qual se abre um janelão do coro retilíneo. Uma fachada classicizante – fachada ao modo maneirista e torre com *fácies* barroca no remate. A sua alteração, em 1801, a pedido dos frades, deve-se à abertura da Rua Nova do Almeida que unia a igreja matriz de S. Martinho aos Capuchos, obtendo-se uma fachada cenográfica com impacto⁶⁵.

58 GARCIA, 2009: 109.

59 Penafiel serviu de bastião contra o avanço das tropas liberais; da luta contra os miguelistas, o convento é incendiado depois de abandonado pelos vinte e sete residentes. Logo que puderam, recuperaram algumas dependências. GARCIA, 2009: 108.

60 GARCIA, 2009: 114.

61 *O fogo havia causado tão grande estrago que seriam inúteis quaisquer tentativas para o dominar (Às cinco da tarde estava o edifício completamente em ruínas. A essa hora estava eu pela primeira vez na cidade com o Batalhão britânico)*. SOEIRO, 1994: 22.

62 Se fosse completo o recortado, traduzia a solução erudita da Real Província da Conceição. VIEIRA; LACERDA, 2010: 33.

63 VIEIRA; LACERDA, 2010: 34.

64 Nichos de um a quatro, de volta perfeita e contendo santos franciscanos, utilizados preferencialmente pela Real Província da Conceição. VIEIRA; LACERDA, 2010: 34.

65 GARCIA, 2009: 107-108.



FIGURA 1

Penafiel. Igreja do convento de S. to António das Capuchos.
*Via capucha residual na fachada principal. Iconografia franciscana:
S. to António e S. Francisco no retábulo-mor. N. S.^a das Dores
(colateral do Evangelho) e N. S.^a da Conceição (colateral da Epístola).*



FIGURA 2

Penafiel. Igreja da SCM. *Determinante na planta dos Capuchos.*
Arquivo JCMeneses

Segundo a via capucha, a galilé permite o acesso ao espaço sacro, com três portais ⁶⁶. Nos Capuchos, contraria-se esta regra: apenas a porta axial de verga reta e silharia de azulejos até dois terços da mesma.

A planta de S. to António dos Capuchos não segue a regra mercê da influência exercida pela SCM de Penafiel, desregrando-se da *via capucha* [Figs. 1. 2].

Iconografia de S. to António dos Capuchos

As MP 1758 ⁶⁷ referem apenas a localização do convento. A S.^a do Bom Despacho (desconhece-se o seu paradeiro) foi substituída pelo Senhor do Hospital da Misericórdia no trono do retábulo-mor (Inglaterra ou Flandres?)⁶⁸. S. to António, no lado do Evangelho, e S. Francisco de Assis, no lado oposto; as Senhoras das Dores, de roca (Evangelho), outrora dedicado a S. José ⁶⁹, e da Conceição (Epístola) [Figs. 1. 2], que substituiu a rainha Santa Isabel ⁷⁰, altar dedicado à Ordem Terceira de S. Francisco ⁷¹, impõem-se nos colaterais. Um programa imagético franciscano de boa lavra, onde as oficinas dos artistas da cidade do Porto poderão ter assumido a sua feitura.

O programa de talha ⁷² estipula o rococó nos três retábulos, cujo repinte a branco falseia a leitura. Sem identificação artística, os modelos não andam longe do melhor que se fez no Vale do Sousa, concretamente em S. ta Maria

66 VIEIRA; LACERDA, 2010: 13-14.

67 Arrifana de Sousa, Penafiel. CAPELA, 2009, 5: 513-516

68 TEDIM, 2009: 238.

69 TEDIM, 2009: 238.

70 TEDIM, 2009: 238.

71 SOEIRO, 1994: 58.

72 RODRIGUES, 2004, I: 330-332.

de Pombeiro (Felgueiras) onde Frei José Vilaça trabalhou de forma exímia o rococó e a transição para o neoclássico.

A inspiração em Pombeiro é visível no retábulo-mor, no arco contracurvado com vértice e nas cintas pregueadas dos fustes das colunas, substituindo os respetivos capitéis (como no interior da tribuna do mor de Pombeiro). O tema das cintas mantém-se no arco cruzeiro, no espaço exterior do entablamento dos colaterais, nas quatro peanhas dos mesmos, substituindo os capitéis das colunas e prolongando-se até à boca da tribuna (com um complemento de Pombeiro, *larvas*, que Robert Smith designou como *amendoins*). Mas temos ainda transição para o neoclássico, embora de forma fluida: tendência para a linha retilínea nos painéis do remate; do embasamento; das peanhas do trono; nos flancos do brasão, na sanefa do arco cruzeiro; e no embasamento dos colaterais.

As falsas abóbadas de berço assentes em friso e cornija de cantaria com estrutura interna de madeira e forro em estuque pintado da via capucha⁷³ discriminam-se, em Penafiel, por caixotões almofadados na capela-mor e na nave (caixotões de granito almofadados na capela-mor e tramos em estuque na nave da Misericórdia, do século XX)⁷⁴. A colocação da pedra de armas (padroeiro Francisco de Azevedo Ataíde e Brito, da honra de Barbosa, Rans⁷⁵) na sanefa do arco cruzeiro é consonante com a prescrição da arte capucha.

Ordem Terceira de S. Francisco (igreja do Calvário)

Funcionou, inicialmente, na igreja matriz de S. Martinho, encontrando-se documentada no início do último quartel de Seiscentos⁷⁶. Transfere-se,

73 VIEIRA; LACERDA, 2010: 34-35.

74 GARCIA, 2009: 112.

75 SOEIRO, 1994: 57.

76 SOEIRO, 1994: 66.

em 1683, para altar próprio na igreja do convento dos Capuchos, com a invocação de Santa Isabel (atualmente, N. S^a da Conceição, colateral da Epístola⁷⁷), até à construção da sua própria igreja, na capela do Calvário, depois de uma tentativa gorada de se erguer o templo no local da capela de S. Mamede. A ereção do edifício terá começado em 1793, arrastando-se ainda em 1807, altura em que a irmandade se transfere para o novo espaço⁷⁸. Mas 1810 é a data apontada para a inauguração e 1659 para a fundação institucional, tendo a Ordem celebrado o jubileu dos 350 anos em 2010. A torre foi arrematada em 1835, com cúpula bolbiforme, por isso, ainda ao gosto barroco residual; a reforma do zimbório, em 1852, deve-se à má execução do projeto original⁷⁹.

A arquitetura da igreja e o seu interior confluem para os parâmetros neoclassicistas. O frontão triangular do portal interrompe-se para dar lugar a um dos três janelões que permitem difundir abundante luminosidade; o cornijamento do corpo da fachada azulejada prolonga-se para a torre sineira, no lado direito, recebendo um frontão triangular com as empenas descontinuas – colocação de uma cruz no ápice – para, inferiormente, incluir a torre; o *tau*, defronte ao flanco esquerdo da fachada, relewa a simbólica franciscana⁸⁰.

As imagens derivam de várias épocas, umas retiradas da antiga capela do Calvário, outras de S. Mamede e, naturalmente, algumas fabricadas para o templo⁸¹. Uma análise à talha indica-nos, igualmente, a alocação de imaginária franciscana e adotada: S. Francisco, Senhor do Calvário (ênfatisado nos

77 SOEIRO, 1994: 66.

78 SOEIRO, 1994: 66-67.

79 SOEIRO, 1994: 67.

80 O *tau* é uma cruz com a forma da letra grega. Símbolo bíblico e última letra do alfabeto hebraico e 19.^a do grego, corresponde ao T português. Verdade, Palavra, Luz, Poder e Força da mente direcionada o bem. Convergência da verticalidade e da horizontalidade, o encontro do Céu com a Terra, divino e humano. Disponível em: <O *tau* de Francisco. <http://franciscodeassis.no.sapo.pt/Tau.htm> [consult. em 06 de junho 2012].

81 SOEIRO, 1994: 67.

primeiros retábulos laterais – , Santa Marta, Santa Clara, Sagrado Coração de Jesus, S. Brás e Santa Apolónia, Senhora das Dores, N. S.^a de Fátima, S. José, Santa Rita, Senhor da Boa Morte.

O retábulo-mor obedece às coordenadas neoclássicas: dois pares de colunas lisas com o primeiro terço demarcado; trono coberto com uma tela recente de S. Francisco e Cristo na cruz, cujo arco corta um remate híbrido – respaldo voluteado nas extremidades, entablamento denticulado suportando um frontão curvo falso com ornatos voluteados (barroco), festões vilacianos e, na cúspide, concheado túrgido (rococó). Na imaginária, S. Francisco ladeado por Santa Marta, no lado do Evangelho, e Santa Clara flanqueada pelo Sagrado Coração de Jesus, no lado oposto. O remate tem semelhanças com os mores da Misericórdia e da Ajuda.



FIGURA 3

Penafiel. Igreja da Ordem Terceira de S. Francisco (Calvário).
Devoção cristocêntrica e da Boa Morte. Arquivo JCMeneses

Os primeiros retábulos laterais [Fig. 3] contêm uma estrutura semelhante: duas colunas douradas, semicúpula, embasamento e nicho com Cristo Crucificado (Senhor do Calvário). No Evangelho, S. Miguel e Santa Clara em meias colunas a substituírem peanhas; e S. Francisco ajoelhado; na vitrina, N. S.^a da Boa Morte. Na Epístola, Cristo é ladeado por duas imagens mais pequenas: S. Brás e Santa Apolónia; descontextualizada, frente ao altar, a Senhora das Dores num plinto. Os segundos retábulos laterais (neoclássico residual) são dedicados a N. S.^a da Conceição (Epístola) – ladeada por S. José e Santa Rita: na vitrina, o Senhor da Boa Morte e, no Evangelho, Santo António.

Dois púlpitos, resquício do uso de dois pregadores na parenética, conforme as prescrições de S. Francisco, sanefa do arco cruzeiro com as armas, sanefas do coro alto e órgão (contendo um remate arcaizante) completam uma campanha de talha neoclássica. A decoração dos diferentes espaços lista-se nas seriações de elementos florais vilacianos, contas, castiçais, festões, espigas de trigo, cachos de uvas, candelabros, vasos, “ferroneries”...

Não descurando a prevalência da época, e com o sentido de arrecadar receitas para um hospital (projeto irrealizado), a Ordem cria, em 1858, um Montepio de Socorros Mútuos para todos os irmãos⁸².

A cripto-história da arte em Amarante

Mosteiro de S. ta Clara

As clarissas integram a primeira fase do movimento franciscano feminino em Portugal, a norte do Douro, tal com o de Entre-os-Rios. Ambientes urbanos, nas

82 AMPNF, D-14 [OTFS], f. 1. O artigo 31.º determinava que o produto das joias de entrada e de donativos constituía o findo permanente que seria aplicado em inscrições de dívida pública ou ações dos bancos do Porto ou Lisboa, ou de qualquer parte, que mais crédito merecesse. O 36.º proibia, em Assembleia Geral, a discussão de questões políticas ou religiosas.

proximidades de um convento franciscano, são requisitos para a sua implantação⁸³.

A rede de conventos e mosteiros liga-se, especialmente, ao sistema de promoção social e proteção das classes altas da sociedade do Antigo Regime. Em 1758, no centro da vila, estão recenseados dois conventos: i) dos dominicanos (S. Gonçalo) e ii) das franciscanas, para além de Travanca (beneditinos) e Mancelos (dominicanos) na atual circunscrição do Concelho⁸⁴.

Santo António e S. José abrangem 18,9% no quadro dos santos mais invocados nas igrejas matrizes de Amarante. Nas devoções marianas, dominam N. S.^a do Rosário (47,8%), N. S.^a da Conceição (8,1%) e a referência genérica a N. Senhora, (6,4%). A devoção a N. S.^a do Rosário exprime o desenvolvimento especial da oração coletiva e comunitária e da vida religiosa e piedade paroquial, tal como no Norte e, particularmente, na área transmontana⁸⁵. À data de 1758, o mosteiro de Santa Clara tinha 104 religiosas, achando-se *muito atenuado nas rendas*, porque as religiosas tinham, por semana, um *limitado pão*⁸⁶.

Tal como as casas masculinas, os mosteiros das clarissas implantam-se em ambientes urbanos, muitas vezes nas proximidades de um convento franciscano para garantirem a assistência espiritual e o ofício litúrgico das religiosas, motivo que leva à fundação de um mosteiro posteriormente ao de um convento masculino⁸⁷.

No ano de 1726⁸⁸, a igreja contém o retábulo-mor dourado, com sacrário e tribuna; trono para o Menino Jesus; N. S.^a da Conceição (Evangelho) e S. ta Clara (Epístola) [Fig. 4]. No colaterais: imagens de N. Senhora, S. Francisco e S. to António (Evangelho.); S. to Cristo, S. João Batista e S. João de Capistrano

83 RIBEIRO, 2011: 41.

84 CAPELA, 2009, 5: 108.

85 CAPELA, 2009, 5: 110-111.

86 CAPELA, 2009, 5: 135.

87 RIBEIRO, 2011: 32-33.

88 RODRIGUES, 2004, III: 505.

(Epístola). Em 1754, Frei José Vilaça é o autor do risco do novo retábulo (sua primeira fase do rococó) para a capela-mor, com camarim, peanha de tribuna, substituindo o anterior (maneirista), de Damião Costa Figueiredo, de 1692⁸⁹. Sujeitas ao provincial de S. Francisco, em 1758, a capela-mor encontrava-se reedificada, com tribuna por dourar, sacrário das religiosas e, nos lados, a N. S.^a da Conceição e Santa Clara [Fig. 4]. No colateral do Evangelho, encontravam-se N. S.^a do Rosário, Santo António e S. Francisco; no lado da Epístola, havia lugar para a N. S.^a da Agonia e Santa Ana. No corpo da igreja, da parte da Epístola, vislumbrava-se um retábulo de S. João Evangelista com um Senhor, invocação dos desamparados; os terceiros de S. Francisco, onde se localizava a sua Ordem; defronte ao altar dos Terceiros, um altar com a imagem de S. José⁹⁰.

Arrolam-se algumas datas cruciais para as clarissas⁹¹: i) 1253: aprovação da Regra de Santa Clara, com normas extremamente rigorosas, e a vinculação dos franciscanos aos seus cuidados espirituais; morta Santa Clara, o Papa Urbano IV impõe uma regra menos austera e que a *curia animarum*⁹² das religiosas passasse também para os cuidados do cardeal protetor dos frades menores; ii) 1517 – com a excisão dos franciscanos em duas ordens – Menores Conventuais e Menores de Regular Observância, a Ordem de Santa Clara estava sujeita ao ramo masculino franciscano⁹³; iii) 1538: as clarissas capuchinhas aparecem em Portugal, seguindo a regra de Santa Clara e Constituições dos Franciscanos Capuchinhos⁹⁴; iv) 1567: na sequência do pedido do cardeal D. Henrique são extintos os conventuais ou claustrais e reformados na Real Observância⁹⁵; v) 1809: – incêndio provocado pela segunda invasão francesa; vi) 1834 – as

89 RODRIGUES, 2004, I: 75.

90 CAPELA, 2009, 5: 135.

91 RIBEIRO, 2011: 13; 16.

92 RIBEIRO, 2011: 35.

93 RIBEIRO, 2011: 40.

94 RIBEIRO, 2011: 42.

95 RIBEIRO, 2011: 40-41.

congregações masculinas são extintas de imediato; as femininas não podem aceitar novas admissões e o convento é extinto com a morte da última freira. Exceções: no caso de quatro freiras, uma parte do edifício era-lhes reservada; outras eram transferidas para outras congregações; em Amarante, a última religiosa foi enviada para S. ta Clara, no Porto, em 1862⁹⁶.



FIGURA 4
Amarante. Museu de S. Domingos. *S. ta Clara*.
Arquivo JCMeneses

96 RIBEIRO, 2011: 42-43.

Ordem Terceira de S. Francisco

Sem vestígios da igreja, sabe-se que, em 1758, no fim do campo da feira, na Devesa, ao pé do calvário onde acabava a via-sacra, postava-se uma capelinha da Senhora do Pé da Cruz e, num janelo com vidraça, o Senhor da Boa Morte, que era da Câmara, e por solicitação o deram aos terceiros de S. Francisco. Para isso, o provedor de Guimarães e o senado da vila de Amarante demarcaram o espaço para os terceiros construírem uma igreja para a sua Ordem, de meias-paredes feitas em 1758. Com a falta de dinheiro, fizeram a casa do despacho e as celas, onde residiam os comissários, a que não faltava um oratório *bem ornado e decente*⁹⁷, com dois retábulos nos lados – S. Francisco e Senhor Ecce Homo.

Já atrás se registou a existência, na nave da igreja do mosteiro de Santa Clara de um retábulo de S. João Evangelista com um Senhor com a invocação dos desamparados, os terceiros de S. Francisco, onde se localizava a sua Ordem⁹⁸.

De fragmentos de um livro encontrado na SCM.AMT extraem-se dados que nos dão alguma luz sobre esta igreja⁹⁹ demolida. Em 1826, a Mesa, reconhecendo a indecência da igreja e do hospício, *tudo reduzido a sinzas pellos francezes em 1809*¹⁰⁰, requer autorização para o respetivo assoalhamento e reboco da igreja e do hospício. Mas uma das primeiras tarefas (1808-1809), à luz tridentina, foi *enterrar os trastes da arte*, desentulhar a capela do hospício e retelhar a igreja¹⁰¹. Entre 1809 e 1817 continuam as obras: pintura das portas e das janelas do hospício, feitura do altar e forro da capela¹⁰²; regista-se a

97 CAPELA, 2009, 5: 136-137.

98 CAPELA, 2009, 5: 135.

99 OTSF.AMT – n.º 52, 1808-1840.

100 OTSF.AMT – n.º 52, 1826, fls. 60 v.-61.

101 OTSF.AMT – n.º 52, 1808-1809, f. 4 v.

102 OTSF.AMT – n.º 52, 1809-1811, f. 8.

ausência de pagamento de madeiras, do crucifixo e da *reforma da Senhora*¹⁰³; uma cruz, *o resto do custo* que faltava da S.^a das Dores e um crucifixo para os irmãos¹⁰⁴; o trabalho do retábulo e da armação feito pelo carpinteiro João Leite Justo para o hospício¹⁰⁵.

Adquiriu-se um retábulo-mor no período de 1814-1816¹⁰⁶, com despesas para a coroa, o resplendor e a cruz do Senhor, um estuqueiro, tintas para o altar, festão e aparelhos¹⁰⁷. O pintor que restaurou a S.^a da Saúde (1817)¹⁰⁸; o trabalho dos carpinteiros de quarenta e cinco dias, um ferreiro, e o arranque da trave do coro¹⁰⁹.

Na prossecução das obras, a OTSF carrega despesas com as portas das sanefas do coro em 1823¹¹⁰, exarando em 1826¹¹¹ a necessidade de obras mais consistentes para a igreja e para o hospício, na sequência das mazelas provocadas pelos franceses em 1808. O mestre carpinteiro João Ferreira de Carvalho é credor do feitiço de toda a obra para a igreja, em 1828¹¹²; a pintura de branco dos altares [mor e colaterais?], púlpitos (estávamos numa época em que não se justificariam os dois púlpitos) e coro da igreja são obras de interesse (1831-1834)¹¹³. Uma meia-lua de prata dourada para a custódia e o tingimento

103 OTSF.AMT – n.º 52, 1811 (17.01), f. 11 v.

104 OTSF.AMT – n.º 52, 1811-1813, fls. 12-13v.

105 OTSF.AMT – n.º 52, 1813-1814, f. 17.

106 OTSF.AMT – n.º 52, 1814-1816, f. 21.

107 OTSF.AMT – n.º 52, 1817, f. 24 v.

108 OTSF.AMT – n.º 52, 1817, f. 25.

109 OTSF.AMT – n.º 52, 1820, f. 33.

110 OTSF.AMT – n.º 52, 1823, f. 43.

111 OTSF.AMT – n.º 52, 1826, fls. 60 v.-61.

112 OTSF.AMT – n.º 52, 1828, f. 63 v.

113 OTSF.AMT – n.º 52, 1831-1834, f. 71.

da cortina da boca do camarim¹¹⁴, o forro para tapar o arco cruzeiro da igreja¹¹⁵, o trabalho do mestre ferreiro António Teixeira de Sousa do que se lhe devia das grades da capela-mor¹¹⁶ – tudo no período de 1835-1837.

O ciclo de 1837-1840 é o apogeu das ações na igreja da OTSF depois do saque dos franceses. Os carpinteiros desmancham a tribuna velha;¹¹⁷ a OTSF vende o retábulo velho para Fridão (Amarante) e recebe um empréstimo da OTSD para a despesa com a nova capela-mor¹¹⁸; os patriarcas (S. Domingos e S. Francisco) vêm de Lisboa¹¹⁹; o sacrário é forrado e o pintor José Ribeiro dos Santos é pago pelo trabalho das frestas da capela-mor e do seu forro¹²⁰; a pintura da capela é da responsabilidade do mestre Inácio¹²¹; o artista José Joaquim é o feitor da pintura da tribuna, de branco, em aparelho¹²²; mas antes, o mestre João Ferreira de Carvalho tinha arrematado a tribuna e o retábulo-mor¹²³.

Resta uma questão: o retábulo velho não existe em Fridão (barroco nacional ou joanino adquirido ou rococó?). O novo retábulo (1837-1840) obedeceria ao esquema neoclássico. A informação disponível¹²⁴ mantém a mobilidade para Gondar (Amarante) [Fig.5] – barroco nacional com colunas externas maneiristas...

114 OTSF.AMT – n.º 52, 1835, f. 74 v.

115 OTSF.AMT – n.º 52, 1835-1836, f. 78.

116 OTSF.AMT – n.º 52, 1835-1836, f. 78 v.

117 OTSF.AMT – n.º 52, 1837, f. 85 v.

118 OTSF.AMT – n.º 52, 1837-1840, f. 91 v.

119 OTSF.AMT – n.º 52, 1837-1840, f. 93 v.

120 OTSF.AMT – n.º 52, 1837-1840, f. 94.

121 OTSF.AMT – n.º 52, 1837-1840, f. 95.

122 OTSF.AMT – n.º 52, 1837-1840, f. 95 v.

123 OTSF.AMT – n.º 52, 1837-1840, f. 95 v.

124 Professor Doutor António Cardoso.



FIGURA 5

Amarante. Gondar. *Retábulo proveniente da OTSF de Amarante?*

Arquivo JCMeneses

Recolhimento *pró-franciscano* em Penafiel

N. S.^a da Conceição (das freiras)

Desconhecendo-se o paradeiro da documentação, servimo-nos de bibliografia escassa para a consecução de uma instituição pró-franciscana. Nas MP 1758, a única referência respeita à localização: a sul da igreja matriz de S. Martinho, na vila de Arrifana de Sousa, fica o Recolhimento de N. S.^a da Conceição sujeito ao bispado do Porto ¹²⁵.

Em 1713, o bispo do Porto consente que as recolhidas passassem (de casa próxima da Misericórdia) para o Recolhimento com o hábito de Nossa Senhora da Conceição; dois anos depois, o bispo acolhe a instituição sob a sua proteção; em 1716, recebem as prosélitas do Recolhimento do Anjo, Porto, que são clarissas ¹²⁶.

125 CAPELA, 2009, 5: 503.

126 FERNANDES, 2003: 9.

Com dormitório, claustro e cerca devidamente alteada, nos primeiros quatro anos, o retábulo-mor abriga a N. S.^a Maria Santíssima, padroeira da casa; no lado do Evangelho, a imagem do seráfico S. Francisco e, no lado oposto, a imagem de S. Pedro Mártir, dos familiares do Santo Ofício. Padres e leigos ofereceram ainda Santa Rita de Cássia (Epístola), S. José e Santa Ana (Evangelho); e S. Miguel Arcanjo. Fizeram-se dois retábulos laterais: Jesus na Cruz, no Evangelho e, na Epístola, N. S.^a do Rosário¹²⁷.

Admitida a votos, a noviça fará juramento de defender a Puríssima Conceição de Maria Santíssima, padroeira, recebendo o véu azul depois de bento¹²⁸. O escapulário e o manto, após a reforma (1749) do hábito seriam de serafina azul celeste, cingindo-se com o cordão de S. Francisco¹²⁹. Não sendo perpétua a clausura, como num convento, observava-se a clausura inviolável, podendo ir à igreja quando a porta estivesse fechada¹³⁰. Para os ofícios mais humildes aceitam ciadas honestas e virtuosas, vestidas de hábito pardo e cingidos com o cordão de S. Francisco¹³¹.

Por vontade de um frade, em 1747, houve obras na casa do noviciado e uma igreja nova¹³². Acrescentemos mais doações de particulares e do clero: a imagem (de roca) do Menino Deus com dois vestidos; Santo Cristo num oratório de pau-preto; quadros de N. S.^a do Amor e da milagrosa Santa Maria Madalena; um manto de melania de prata com manto azul para N. S.^a da Conceição; S. Filipe Néri; a seráfica matriarca Santa Teresa e Jesus¹³³.

127 FERNANDES, 2003: 10-11.

128 FERNANDES, 2003: 17.

129 FERNANDES, 2003: 18.

130 FERNANDES, 2003: 27.

131 FERNANDES, 2003: 16.

132 FERNANDES, 2003: 11.

133 FERNANDES, 2003: 12.

Respondendo a uma petição, o bispo do Porto, em 1842¹³⁴, dirige-se às recolhidas do convento de N. S.^a da Conceição da cidade de Penafiel e aos membros da confraria eclesiástica do Divino Espírito Santo...Tentativa de elevar o Recolhimento a um estatuto superior? Já em 1747, o bispo do Porto mandara lavrar estatutos para transformar o Recolhimento em mosteiro professo¹³⁵.

A Arquiconfraria do SS. mo e Imaculado Coração de Maria constrói no Recolhimento, em 1882, um retábulo lateral, no lado do Evangelho, para colocar o Senhor Jesus Crucificado que, solicitando ainda a colocação de N. S.^a das Dores e S. João Evangelista para aí se celebrar a missa¹³⁶.

Habitando apenas com duas seculares de avançada idade, a Câmara Municipal de Penafiel, em 1860, interessa-se pelo Recolhimento para uma casa de beneficência, designadamente a roda dos expostos¹³⁷. A autarquia e o Governo Civil, em 1872, são convidados pelo Governo para ali instalarem um quartel militar¹³⁸.

Conclusão

Apesar de residual, os seguidores de S. Francisco de Assis deixaram, no género masculino e no género feminino, sinais de um legado humanista e ecológico (a Natureza era uma das premissas: o bosque, o jardim formal, o *hortus...*), integrado na arquitetura e na mensagem da iconografia – própria e adotada; um ramo a explorar de forma profícua, religando-o à iconologia. O património desaparecido carece de investigação mais aturada até por

134 AMPNF, PT/AICM/A/lv 01_fi 01 (ds 18).

135 FERNANDES, 2003: 11.

136 AMPNF – PT/AICM/A/ lv. 01.

137 FERNANDES, 2003: 32.

138 FERNANDES, 2003: 11.

sabermos da irreversibilidade documental: segunda invasão francesa (S. ta Clara e S. Francisco, em Amarante); secessão entre liberais e absolutistas, em 1832, com incêndio no convento de S. to António dos Capuchos, Penafiel; a nacionalização dos bens conventuais (1834) originou uma luta acérrima por parte das edilidades locais, forças militares ou judiciais. Houve cedências do Governo para quartéis, câmaras municipais ou hospitais, mas a maior parte das casas foram vendidas em hasta pública, originando a sua ruína, sendo escassos os exemplares que se mantêm relativamente íntegros.

Apesar de sabermos que o mundo ocidental é indelevelmente sinalizado por uma história de destruição religiosa (árabes, católicos, protestantes...) – a que não é alheio um antissemitismo multissecular (a inovação do monoteísmo não lhes é perdoada...) – com um holocausto impensável, não podemos deixar de reconhecer que a Igreja Católica e as instituições que se desenvolveram no seu seio constituem um legado patrimonial de relevante importância. As diretrizes férreas do concílio tridentino sancionaram a permanência de um património artístico-cultural de que hoje ainda usufruímos.

Num mundo de *pós-modernidade* ou *pós-cultura*, onde a sensibilidade e a qualidade estão ausentes, nunca é demais enaltecer o desempenho cultural e social que os franciscanos inculcaram junto das populações que tentaram catequizar.

Siglas

ADB – Arquivo Distrital de Braga

MP 1758 – Memórias Paroquias de 1758

OTSD – Ordem Terceira de S. Domingos

OTSF.AMT – Ordem Terceira de S. Francisco de Amarante

OTSF.PNF – Ordem Terceira de S. Francisco de Penafiel

SCM – Santa Casas da Misericórdia

SCM.AMT – Santa Casas da Misericórdia de Amarante

SCM.PNF – Santa Casas da Misericórdia de Penafiel

Fontes manuscritas

AMPNF, D-14 [OTFS], 1858.

SCMAMT – *Livro de Receita e Despesa da Ordem Terceira de S. Francisco*, n.º 52, 1808-1840¹³⁹.

Arquiconfraria SS. mo e Imaculado Coração de Maria

AMPNF – PT/AICM/A/ Iv. 01

139 Disponível no Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Amarante.

Bibliografia

ALVES, Daniel RIBEIRO, 2012– *Os dízimos no final do Antigo Regime: aspetos económicos e sociais: Minho, 1820-1834*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa. Estudos de história religiosa; 12. ISBN 978-972-8361-42-6. Veritate – Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.14/7446>> [consult. 04 agosto 2012].

ARAÚJO, António e Sousa, SILVA, Armando B. Malheiro da, 1985 – *Inventário do fundo monástico-conventual*. Braga: ADB/UM.

BURITY, Glauce Maria Navarro, 1988 – *A presença dos franciscanos na Paraíba através do Convento de Santo António*, 2.^a edição. João Pessoa/PB, Gráfica JB.

CABRAL, João Paulo, 2011 – *O uso de conchas marinhas na Ínsua franciscana do século XV*. Comunicação apresentada ao Encontro CITCEM 2011, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 20-22 de Outubro. Disponível em: <http://www.fc.up.pt/pessoas/jpcabral/index_files/CITCEM_2011_Cabral_Conchas.pdf> [consult. 07 agosto 2012].

CAPELA, José Viriato, Coord. de, 2009 – *As freguesias do Distrito do Porto nas “Memórias Paroquiais de 1758”*, vol. 5. Braga: Universidade do Minho.

CARVALHO, José Adriano Freitas, 1997 – “Do recomendado ao lido. Direção espiritual e prática de leitura entre franciscanas e clarissas em Portugal no século XVII” in *Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, 04, p.7-56. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10216/10749>> [consult. 10 setembro 2012].

COSTA, Susana Goulart, 2009 – “A Reforma tridentina em Portugal: balanço historiográfico”. *Lusitânia Sacra*. Lisboa. ISSN 0076-1508. 2.^a S. 21 (2009) 237-248. RCAAP. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.14/4542>> [consult. 05 agosto 2012].

FERNANDES, Paula Sofia, Coord. de, 2003 – *Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição*. Câmara Municipal de Penafiel: Arquivo Municipal.

FIGUEIREDO, Ana Paula Valente, 2008 – *Os conventos franciscanos da Real Província da Conceição: análise histórica, tipológica, artística e iconográfica*, vols. 1 e 2. Tese de doutoramento, FLUL. RCAAP. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/549>> [consult. 07 agosto 2012].

GARCIA, Isabel Bessa, 2009 – “As igrejas da Misericórdia de Penafiel. Um percurso arquitetónico” in RODRIGUES, José Carlos Meneses, Coord. de – *Misericórdia de Penafiel: 500 anos. Um baluarte histórico-cultural*. Penafiel: Santa Casa da Misericórdia, p. 63-124.

LAVRADOR, José Luís Pimentel, 2010 – *Ao sabor da Bíblia*. Tese de mestrado, Universidade de Coimbra. RCAAP. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/15381>> [consult. em 02 setembro 2012].

MARQUES, João Francisco, 1993 – “Franciscanos e dominicanos confessores dos reis portugueses das duas primeiras dinastias. Espiritualidade e política” in *Livro de Atas de Conferência Nacional*, p. 53-60. Repositório Aberto da Universidade do Porto. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10216/8336>> [consult. 13 agosto 2012].

MORAES, Juliana de Mello, 2010 – *Viver em penitência: os irmãos terceiros franciscanos e as suas associações, Braga e S. Paulo (1672-1822)*. Tese de doutoramento, UM. Repositório UM. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1822/10870>> [consult. 04 agosto 2012].

NEGREIROS, Miguel, 1994 – “Humanismo franciscano e ecologia” in *Cadernos de Espiritualidade Franciscana*, n.º 2, p. 38-44. Disponível em: <<http://www.capuchinhos.org/index.php?>> [cons. em 02 agosto 2012].

RIBEIRO, 2011, Daniel José Soares, 2011– *Mosteiro de Santa Clara de Amarante. História, Património e Musealização*. Tese de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. RCAAP. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/17907>> [consult. em 25 julho 2012].

RODRIGUES, Henrique, 2004 – “Extinção das Ordens Religiosas e dinâmicas socioculturais: frades residentes no Alto-Minho no século XIX” in *Lusitania Sacra*. Lisboa. ISSN 0076-1508. 2.^a S. 16 (2004) 13-42. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.14/4466>> [consult. em 15 julho 2012].

RODRIGUES, José Carlos Meneses, 2009 – “O Concílio de Trento e a atividade mecénica da Misericórdia”, in RODRIGUES, José Carlos Meneses, Coord. de – *Misericórdia de Penafiel: 500 anos. Um baluarte histórico-cultural*. Penafiel: Santa Casa da Misericórdia, p. 125-224.

RODRIGUES, José Carlos Meneses, 2004 – *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (séculos XVII-XIX). Do Maneirismo ao Neoclássico*. Tese de doutoramento. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10216/14303>> [consult. em 12 agosto 2012].

SANTOS, Eugénio dos, 1981 – “Opções políticas do clero regular nortenho nas vésperas do triunfo do liberalismo: uma sondagem” in *ARQUIPÉLAGO. Série Ciências Humanas*, n.º 3: 93-113. Universidade dos Açores. RCAAAP. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.3/575>> [consult. 07 agosto 2012].

SOEIRO, Teresa, 1994 – *Penafiel*, Lisboa: Editorial Presença.

RF – *Barroquismos*. Disponível em: <<http://doportoenaoso.blogspot.pt/2012/07/barroquismos-vii-7.html>> [consult. 07 agosto 2012].

TEDIM, José Manuel, 2009 – “Imaginária religiosa das igrejas da Misericórdia e de Santo António dos Capuchos” in RODRIGUES, José Carlos Meneses, Coord. de – *Misericórdia de Penafiel: 500 anos. Um baluarte histórico-cultural*. Penafiel: Santa Casa da Misericórdia, p. 225-241.

TAVARES, Jorge Campos, 2001 – *Dicionário de Santos*, 3.^a edição. Porto: Lello Editores.

VIEIRA, João; LACERDA, Manuel, Coord. de, 2010 – KIT05 Património arquitetónico. Edifícios conventuais capuchos. Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana, Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico, Património Arquitetónico – Geral, Lisboa, IHRU, IGESPAR. Disponível em: <<http://www.igespar.pt/media/docs/2010/12/22/KIT05.pdf>> [consult. 07 agosto 2012].

A fundação de capelas no Convento de S. Francisco do Porto: devoção e memória¹

Lúcia Rosas

No âmbito da historiografia medieval portuguesa são vários os autores que se têm dedicado ao estudo da fundação de capelas funerárias no sentido medieval de *capela*, ou seja: instituição de sufrágios perpétuos por alma do instituidor, que obriga parte do seu património à igreja onde funda a capela, podendo, em alguns casos, ser acompanhada da edificação de um altar ou capela onde sejam celebrados os sufrágios², correspondendo então a um programa arquitectónico e/ou artístico.

Da fundação de capelas funerárias no Convento de S. Francisco do Porto apenas subsistem, ainda que parcialmente, três exemplares: o arco de entrada da capela funerária fundada por Luís Álvares de Sousa e concluída em 1474, conforme está registado numa longa epígrafe gravada em calcário, estrutura situada no sub-coro na nave do Evangelho; o programa artístico da Capela dos Carneiros – implantada no braço sul do transepto – instituída em testamento datado de 1525 pelo mestre-escola da Sé de Braga, João Carneiro, dois túmulos enquadrados por uma alçada de desenho renascentista na parede sul do absidiolo da Epístola e ainda um outro, hoje colocado no piso do mesmo absidiolo, todos pertencentes à família portuense dos Brandões.

1 Este mesmo tema foi tratado pela autora em monografia sobre o complexo monumental e artístico de S. Francisco do Porto que aguarda publicação. A referida monografia é coordenada por Natália Marinho Ferreira Alves.

2 BEIRANTE, 2006: 245.

Da capela funerária de Luís Álvares de Sousa, terminada em 1474, resta o arco de entrada em calcário (FOTO 1). Encimada por um arco quebrado que inclui dois outros vãos, também quebrados, apresenta um programa de grande qualidade e refinamento artístico. Sobre o arco maior está esculpido um elmo e sobre este uma epígrafe, também em calcário, onde se lê:

Esta Capella por jazigo mandou fazer Luiz Alvares de Sousa do conselho del Rei e veador de sua fazenda para si e para sua mulher D. Filipa Coutinha e por ir a linhagem de Souza de todo falecendo quiz el rei D. Diniz que trez seus filhos bastardos chamassem de Souza e Vasco Martins de Souza filho de um deles já neto del rei D. Diniz e sobrinho del rei D. Afonso e bisavô de Luís Alvares foi casado com D. Ignez filha de D. João Manuel, irmã da Infanta D. Constança Madre del Rei D. Fernando e desta parte foi Martim Afonso de Sousa seu avô primo del rei D. Fernando filhos d'irmãos donde lhe pertencem estas armas. E D. Filipa se ficou no ano de Christo de setenta e dois a nove dias do mez d'abril a qual dotou a esta capela para sempre Vila Suzã e os direitos de Gestaçô e um logar que é em Meijom Frio e outro que está em Teixeira que foi de Martim Lourenço corvo a honra de Aboim com suas pertenças e pelo direito que elas em cada um ano renderem lhe dirão os frades deste mosteiro cada mez um sahimento pago a cem reis e o mais lhe dirão em missa pagas a doze reis cada uma e este se acabou em 1474.



FIGURA 1
Capela funerária de Luís Álvares de Sousa



FIGURA 2
Armas de Luís Álvares de Sousa



FIGURA 3
Capela funerária de Luís Álvares de Sousa

As armas de Luís Álvares de Sousa são apresentadas por um anjo esculpido no encontro dos arcos interiores (FOTO 2). Estão enquadradas por uma moldura quadrilobada, motivo que se repete sobre a secção exterior de cada arco e nos colunelos que suportam o conjunto. Nos colunelos, este motivo parece funcionar como um elemento que prende um reposteiro aberto, para que seja possível ver o interior da capela (FOTO 3). Actualmente a capela guarda um retábulo da época moderna, não havendo vestígios de qualquer monumento funerário.

Este programa tão ricamente executado, o facto ser fabricado em calcário e a sua datação de 1474 são aspectos que podem indicar a autoria de um artista como Diogo-Pires-o-Velho. Este escultor, cuja actividade está documentada em 1471 e em 1514 ou 1515 e que trabalhou em Coimbra, é o autor da imagem de *Nossa Senhora com o Menino*, actualmente na igreja

matriz de Leça da Palmeira, encomendada por D. Afonso V em 1481 para o Convento de Nossa Senhora da Conceição de Matosinhos³.

A Diogo Pires-o-Velho tem sido atribuído o túmulo de D. Afonso, conde de Ourém e marquês de Valença, que se conserva na cripta da Colegiada de Ourém. Tendo falecido em 1460, o seu túmulo só deverá datar de 1485-1487 uma vez que foi mandado fazer pelo seu irmão, o duque D. Fernando que transferiu as cinzas de D. Afonso para este túmulo em 1487, como esclareceu Pedro Dias⁴. Também atribuído a Diogo Pires-o-Velho, o túmulo de D. Fernão Teles de Meneses (Convento de S. Marcos – Coimbra) está encaixado em arcossólio coroadado por um dossel aberto por dois *homens selvagens*. A arca tem no frontal uma decoração vegetalista que envolve as armas do tumulado. Obra de excepcional qualidade, apresenta uma solução invulgar neste tipo de monumentos funerários do século XV português. Pedro Dias data o conjunto de c. de 1480 e considera que a atribuição destes dois túmulos a Diogo Pires-o-Velho é apenas uma hipótese⁵. Estas duas obras são significativas da utilização simultânea de elementos estilísticos e simbólicos da arte gótica e do vocabulário manuelino.

Levantando apenas uma hipótese não podemos deixar de referir que o arranjo da capela funerária de Luís Álvares de Sousa apresenta algumas semelhanças com os monumentos funerários atribuídos a Diogo Pires-o-Velho. Embora não haja paralelismos exactos entre estas obras a verdade é que a concepção das mesmas é algo semelhante, sobretudo no que diz respeito ao enquadramento do túmulo de D. Fernão Teles de Meneses. O exemplar de S. Francisco é certamente muito menos monumental, mas o seu refinamento e erudição devem-se seguramente, se não a Diogo Pires-o-Velho, pelo menos a um outro artista de grande qualidade que trabalhou na mesma época.

3 DIAS, 2003: 16.

4 DIAS, 2003: 66.

5 DIAS, 2003: 64.

Luís Álvares de Sousa, 3.º senhor de Baião, protagonizou um episódio relacionado com a abertura da Rua Nova (actual rua do Infante), iniciativa de D. João I. A rua já estava em construção em 1395 definindo um novo eixo viário, paralelo ao rio, entre a Rua dos Mercadores e o padrão do Convento de S. Francisco. Por determinação do rei todo o povo da cidade e do seu termo deveria contribuir para a construção de casas nesta rua. Como esclareceu José Marques esta medida foi assaz gravosa numa época marcada por maus anos agrícolas, fomes, pestes e guerras⁶. É neste contexto que os moradores da terra de Baião, instigados pelo senhor da terra Luís Álvares de Sousa, deixaram de pagar o que lhes competia para a construção do património régio na Rua Nova. Este episódio foi levado às Cortes de Lisboa pelos moradores do Porto, que pretendiam igualmente ficar isentos da contribuição, em capítulo datado de 18 de Fevereiro de 1439.

No topo sul do transepto da igreja de S. Francisco conserva-se a Capela dos Carneiros instituída por João Carneiro, mestre-escola da Sé de Braga, em testamento datado de 2 de Dezembro de 1525. Filho de Vasco Carneiro e de Brites de Figueiró, João Carneiro dotou a capela de diversos bens móveis e de raiz tendo nomeado como administrador o seu irmão Luís Carneiro ao qual se seguiu, naquele encargo, o seu sobrinho António Carneiro⁷.

O programa arquitetónico e decorativo da Capela apresenta soluções próprias da arte plateresca-renascentista patentes nos motivos de brutesco que ladeiam o arco de entrada, frequentes nas obras de João de Castilho e dos seus colaboradores biscainhos (Foto 4). O arco é decorado internamente por um motivo de gosto manuelino-plateresco, sendo a capela coberta por abóbada de combados rematada centralmente por uma chave onde figura o *Agnus Dei*. A autoria desta capela tem sido atribuída ao círculo de Diogo de Castilho, artista biscainho que c. de 1526 se estabeleceu no Porto. Casou com a filha de um abastado comerciante de ferro de origem basca e viveu nesta cidade até 1535⁸.

6 MARQUES, 1982: 76-78.

7 SERRÃO, 1998: 116.

8 DIAS, 2002: 140.



FIGURA 4
Capela dos Carneiros – arranque da abóbada

Incorporada no retábulo e altar setecentistas a pintura *Batismo de Cristo com Doador* foi atribuída por Vítor Serrão ao pintor André de Padilha⁹. De origem galega ou castelhana, André de Padilha exerceu uma notável actividade pictórica em Viana da Foz do Lima onde já residia em 1517, da qual se destaca a excelente pintura de *Nossa Senhora da Misericórdia* que executou para a Misericórdia de Viana do Castelo entre 1535 e 1536. Na pintura da Capela dos Carneiros encontrou Vítor Serrão várias semelhanças estilísticas com a *Nossa Senhora da Misericórdia*, patentes na figura do doador e nos fundos de paisagem de cariz norte-italiano.

A incorporação da pintura no retábulo do século XVIII oculta parcialmente a figura do doador que se apresenta ajoelhado e em atitude de oração, o anjo que segura a túnica de Cristo e mal deixa entrever os anjos-músicos que, superiormente, acompanham a figura do *Padre Eterno* desta cuidada obra que Vítor Serrão datou de 1525-1530¹⁰.

9 SERRÃO, 1998: 115-129.

10 SERRÃO, 1998: 117.



FIGURA 5
Capela dos Brandões
(detalhe)

Os dois túmulos enquadrados por uma alçada de desenho renascentista na parede sul do absidiolo da Epístola (FOTO 5) e ainda outro, hoje colocado no piso do mesmo absidiolo, pertencem à família portuense dos Brandões. No absidiolo da Epístola, encaixado na profundidade da parede sul, conserva-se o túmulo de Fernão Brandão Pereira. A arca apresenta unicamente uma inscrição, que refere a identidade do tumulado, e assenta sobre as esculturas de três leões. O leão colocado ao centro segura, com as garras, as armas do tumulado. Sob este túmulo são visíveis vestígios de um outro monumento funerário e de uma epígrafe, parcialmente oculta pelos leões que sustentam o túmulo de Fernão Brandão Pereira. Ao nível do pavimento estão ainda dois escudos semi-encobertos esculpido em granito.

Este conjunto é ambientado por uma arco assente em pilastras e, superiormente, por um frontão triangular onde figuram as armas da família dos tumulados. Construído ao gosto renascentista, o enquadramento apresenta

ainda dois bustos esculpidos em *tondo*, um com uma figura masculina e outro com uma figura feminina, provavelmente correspondentes a Fernão Brandão Pereira e a sua mulher.

A família Brandão, estudada por Virgínia Rau¹¹, está documentada no Porto desde a segunda metade do século XV. João Brandão casado com D. Brites Pereira beneficiou de bens confiscados aos partidários do Infante D. Pedro, que combateram na Batalha de Alfarrobeira. Em 1472 é escudeiro e cavaleiro da Casa Real, tesoureiro da Moeda do Porto e Contador da Fazenda. Os bens que recebeu e os cargos que desempenhou enriqueceram e nobilitaram a sua família. Pertence-lhe a arca tumular em calcário que actualmente está no pavimento do absidiolo sul e que apresenta a data de 1501, entre figuras fantásticas que exibem as armas dos Brandões e elementos de decoração vegetalista. A julgar pela sua reduzida dimensão poderá tratar-se não de um túmulo mas sim de um cenotáfio. O túmulo, do qual restam os vestígios acima descritos, deverá ser do seu filho Diogo Brandão, irmão de Fernão Brandão Pereira. Cavaleiro da Casa Real e celebrado poeta, que Garcia de Resende incluiu no *Cancioneiro Geral*, Diogo Brandão é o autor do belo poema *Fingimento de Amores*. Recebeu carta de Contador da Fazenda do Porto e sua comarca em 19 de Abril de 1501 e terá falecido em 1529¹².

Sendo estes três exemplos significativos das motivações que impulsionaram a vasta actividade artística que atomizou e enriqueceu o interior da igreja de São Francisco no final da Idade Média, muitos mais havia como demonstra a documentação e as fotografias dos trabalhos de restauro, dos quais referiremos alguns exemplos.

No decurso das obras de restauro do século XX realizadas no parede norte do transepto, até então encoberto por revestimento de talha dourada, foi encontrado um arcosólio com uma arca tumular cuja fotografia faz parte do arquivo do

11 RAU, 1959: 654-684.

12 TOCCO, 1997: 9-12.

IHRU. O túmulo pertenceu a João Domingues e sua mulher Maria Anes da Rua, conforme está registado na epígrafe da tampa da arca que inclui a data de 1523. Maria Anes da Rua instituiu uma capela em S. Francisco precisamente em 16 de Junho do mesmo ano, conforme consta da documentação sobre as fundações de missas nos séculos XV e XVI guardada no Arquivo Distrital do Porto¹³.

Da existência de uma capela dedicada a S. Jorge dá conta um documento datado de 1437. Pertencia então a Lopo Fernandes e a instituidor que lha doara mandou colocar uma lâmpada acesa diante do altar onde deveria estar uma imagem de Nossa Senhora feita de alabastro¹⁴. Vasco Gil, cujo testamento data de 25 de Março de 1477, instituiu uma capela para a qual doa vários ornamentos: um cálice de prata parcialmente dourado, umas galhetas de prata, um retábulo feito em Lisboa onde estava representada a *Visitação*, um frontal para cobrir o altar, *uma vestimenta de chamalote* e outra *vestimenta de pano e de seda razo*¹⁵. É provável que Vasco Gil seja o rico mercador do Porto que negociou panos de seda vindos de Castela não pagando a dízima, conforme é referido em documento da chancelaria de D. Afonso V, datado de 25 de Junho de 1476¹⁶.

Remonta a 30 de Junho de 1479 a cédula testamentária de Gonçalo de Sá, filho de João Rodrigues de Sá, alcaide-mor do Porto e camareiro-mor de D. João I. Publicada e estudada por Baquero-Moreno, testemunha a existência de uma sepultura própria situada em São Francisco *ante ho altar da Trindade* onde Gonçalo de Sá manda que o seu corpo seja sepultado e vestido com o hábito franciscano¹⁷.

Em 1479 está documentada a existência do altar de S. Luís junto da sacristia do *dito mosteiro de São Francisco* onde estava sepultado, num *moimento*,

13 SOUSA, 1982: 13-14.

14 SOUSA, 1982: 52.

15 SOUSA, 1982: 52-53.

16 DUARTE, 2001: 419.

17 MORENO, 1986: 103.

Vasco Fernandes de Caminha, pai de Pêro Vaz de Caminha e rico negociante da cidade. Vasco Fernandes era escudeiro e criado do Duque de Bragança e *mestre da balança* da Casa da Moeda no Porto. Em documento de 18 de Setembro de 1464 é referido que o abastado comerciante havia trazido da feira de Medina del Campo panos de seda e lã, sem pagar o respectivo imposto correspondente a sete ou oito mil reais. Segundo o referido diploma de D. Afonso V e como era habitual, conforme escreveu Luís Miguel Duarte, Vasco Fernandes deveria perder todos os bens móveis e de raiz em benefício do Conde de Guimarães. Contudo, aquele autor considera que o castigo não se terá concretizado uma vez que o testamento de Vasco Fernandes datado de 1479 demonstra que detinha então uma considerável fortuna¹⁸. No mesmo ano os mordomos e confrades da Confraria dos Sapateiros doam aos frades do Convento de S. Francisco 600 reais brancos, provenientes da renda de casas na judiaria, deixados em testamento à confraria por Vasco Fernandes de Caminha. Conforme a clausula do testamento a comunidade franciscana ficava assim com a obrigação de rezar, todas as sextas-feiras e para sempre, uma missa pelo referido testador e por aqueles a que era obrigado, no altar de S. Luís localizado na igreja do convento. Depois da celebração os frades iriam rezar um responso sobre o *moimento onde jaz o dito Vasco Fernandez*¹⁹.

Nuno Álvares e sua mulher Maria Dias instituem uma capela em S. Francisco em 30 de Julho de 1520. No documento da fundação é referido que o guardião do convento havia dado licença para que abrissem, na parede da igreja que dava para o claustro junto ao altar de Nossa Senhora da Graça, um arco sob o qual colocariam um *muimento* de pedra para seu túmulo e dos seus sucessores²⁰.

Em 1536 mestre João de Paz, médico e mercador da cidade, morador na Rua de Belmonte e membro de uma rica família de comerciantes, institui

18 DUARTE, 2001: 419.

19 MELO, DIAS E SILVA, 2008: 61-63.

20 SOUSA, 1982: 52.

uma capela no convento de S. Francisco. No seu testamento explicita que pretende ser tumulado na capela que tinha mandado erguer, deixando por perpétuo administrador o seu filho Diogo, e como obrigação de renda em cada um ano três mil reis para os frades de S. Francisco, em troca da celebração de missas por sua alma e de sua mulher, segundo a investigação apresentada por Carlos M. Valentim²¹.

O entendimento da tumulária nas suas expressões artísticas e iconográficas, na sua localização nos templos ou em espaços a eles adjacentes, fará muito mais sentido quando for conjugado com a interpretação do fenómeno da morte e dos seus rituais através da documentação de instituição de capelas funerárias.

21 VALENTIM, web.lettras.up.pt/aphes29/data/CarlosValentim.pdf.

Bibliografia

BEIRANTE, Maria Ângela, 2006 – “Salvação e memória de três Donas Coruchenses do século XIV”. *Estudos de Homenagem ao Professor Doutor José Marques*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Vol. 3, 245-278.

DIAS, Pedro, 2003 – *A Escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.

DUARTE, Luís Miguel, 2001 – “O comércio proibido” in *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*, vol. 1. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 409-424.

DIAS, Pedro (coord.), 2002 – *Manuelino. À descoberta da arte do tempo de D. Manuel I*. S./l.: Electa.

MARQUES, José, 1982 – “Património régio na cidade do Porto e seu termo nos finais do século XV (Subsídios para o seu estudo)”. Separata da *Revista de História*, vol. III. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp.73-97.

MELO, Arnaldo Sousa, DIAS, Henrique, Silva, Maria João Oliveira e, 2008 – *Palmeiros e Sapateiros. A Confraria de S. Crispim e S. Crispiniano no Porto (séculos XIV a XVI)*. Porto: Fio da Palavra.

MORENO, Humberto Baquero, 1986 – “O testamento de Gonçalo de Sá” in *Boletim do Arquivo Distrital do Porto*, v. III, Porto: Arquivo Distrital do Porto, 1986, pp. 101-107.

RAU, Virgínia, 1959 – “Os Brandões do Porto. Uma fortuna do século XV.” *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. Vol. XXII, fasc. 3-4. Porto: Câmara Municipal do Porto, pp. 654-684.

SERRÃO, Vítor, 1998 – *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Editorial Estampa.

SOUSA, Ivo Carneiro de, 1982 – “Legados pios do Convento de S. Francisco do Porto. As fundações de missas nos séculos XV e XVI.” Porto: Sep. do *Boletim do Arquivo Distrital do Porto*. Vol. I, pp. 3-63.

TOCCO, Valeria, 1997 (Introdução de) – *Diogo Brandão. Obras Poéticas*. Lisboa: CNCDP.

VALENTIM, Carlos Manuel, s. d. – *Uma Família de Mercadores do Porto no séc. XVI. Poder económico e formas de mobilidade social ascendente de um grupo social dinâmico*. web.lettras.up.pt/aphes29/data/CarlosValentim.pdf.

A iconografia franciscana nos retábulos quinhentistas: Um legado original

Luís Alberto Casimiro

Considerações prévias

O “Século de Ouro” da pintura portuguesa caracteriza-se por uma proliferação de obras de arte destinadas, na sua maioria, a retábulos para igrejas remodeladas ou construídas de novo. Um tal desenvolvimento da pintura revela as condições económicas favoráveis, a vivacidade das oficinas portuguesas, ao mesmo tempo que evidencia a utilização da arte como forma de tornar acessível a todos os crentes os episódios mais conhecidos da história cristã, ou ainda, como no caso presente, exaltar os feitos de uma ordem religiosa. Os comitentes que faziam parte da hierarquia eclesiástica encontravam com frequência apoio junto da Casa Real que possibilitava a realização de retábulos de grandes dimensões, tal como sucedeu com os que aqui analisamos.

Habitualmente, os programas iconográficos dos retábulos repartiam-se por grandes ciclos temáticos: ciclos cristológicos, cuja preferência recaía sobre os episódios da Paixão de Cristo, ciclos marianos, hagiográficos, e ainda *séries* Eucarísticas que tinham como motivo central a representação da Última Ceia. Este facto leva-nos a considerar um aspeto de alguma originalidade relacionada com a presença franciscana. De facto, tratando-se de uma ordem mendicante, cujo carisma integra uma dimensão missionária, os frades menores procuravam fundar os seus conventos mais próximo das populações e não em lugares isolados a fim de realizarem uma evangelização de proximidade. Com

o decorrer do tempo as casas franciscanas acabavam por se situarem no centro das povoações quer pelo facto destas se expandirem quer pela construção dos próprios conventos se verificar no interior das cidades.

Preocupados com a vertente missionária da sua actividade, os irmãos menores não só evangelizavam através da pregação, como também recorriam ao poder da imagem colocando em lugar de destaque a vida e as obras do seu fundador, Francisco de Assis, como os feitos de outros santos que deram a vida pelo Evangelho. As igrejas dos conventos tornando-se, pela proximidade, mais acessíveis à frequência dos fiéis, necessitavam de formas concretas de os conduzir à contemplação dos mistérios da fé cristã o que acontecia, entre outros modos, pela presença constante de obras de arte cuja contemplação colocava em destaque e apresentava como modelo de virtudes os santos franciscanos mais populares. Assim, se compreende, mais facilmente, o facto de depararmos com retábulos em igrejas de conventos franciscanos onde, para além das costumadas séries cristológica, mariana e eucarística, se fizesse presente uma série nova que ilustrava episódios da vida de santos e mártires franciscanos quer da Ordem Primeira, quer da Ordem Segunda, isto é o ramo franciscano feminino fundado por Santa Clara de Assis. Isto verificou-se não só nos retábulos que estudamos e que felizmente chegaram até nós, mas também no retábulo-mor da igreja do Convento de Santo António de Ferreirim (Lamego), concluído pelo ano de 1534 infelizmente hoje desaparecido, embora se conservem dois dos seus altares laterais, da autoria dos denominados «Mestres de Ferreirim»¹. A documentação informa que o referido retábulo-mor continha uma série franciscana na qual os temas seriam os mais frequentes, como podemos constatar pelo seguinte excerto do referido contrato:

“Saibbam quamtos este estormento de comtrato e obrigacam vi-
rem que no anno do nacimiento de nosso snnor Jhuiu xpo de mill

¹ Ou seja a tríade de pintores lisboetas formada por Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes.

e bc xxxiiij annos aos xxbij dias do mes de novembro na cidade de lamego nos paços pontificais da dita cidade estando ahi de presente ho Rdo Sor padre frey frco de vila viçosa gardiam do moestro de ferreirim e bem asy cristouam de figdo pintor do Infante cardeal estamte na dita cidade [...] q elle se obrigava como logo de feito se obrigou a pintar hos ditos três Retavolos do dito moestiro de ferreirim e o dito gardiam e elle cristovam de figueiredo concertarom conformes a hiis debuxus que o dito cristovã de figueiredo pinctor tem feitos das emvoquacois dos altares donde andestar dos quais na altura foy muito comtente e mandou que ho dito gardiam cõ ho dito cristovã de figueiredo o asynasem pêra per elle se fazerem, as quais emvoquacois sam estas / primeira-mente ho Retavollo do altar mor de Samto Amtonio e sam frco e mártires de maroquos E os dous Retavolos do cruzeiro hii da estoria de Jhus e ou outro da emvocacã e das estoreas de nosa Sora. ”²

Podemos comprovar que o retábulo-mor, hoje desaparecido, incluía representações de Santo António, S. Francisco de Assis e dos Mártires de Marrocos, mostrando como este último tema se tornava frequente em retábulos franciscanos, depois de Francisco Henriques ter realizado o da igreja de S. Francisco de Évora, como teremos oportunidade de verificar.

De salientar, ainda, que em todo o estudo que realizámos sobre as pinturas dos designados «Primitivos Portugueses», não deparámos com nenhum retábulo onde outra ordem religiosa estivesse representada mediante uma série inteira que lhe fosse dedicada, além da Ordem Franciscana, o que a torna detentora de certa originalidade iconográfica e revela a importância e a aceitação que tinha a Ordem no nosso país. Esse é o caso dos conjuntos retabulares que fazem parte da nossa comunicação: o retábulo-mor da igreja de

² Cf. CORREIA, 1928: 29.

São Francisco em Évora, pertencente aos frades franciscanos e o da igreja do Convento de Jesus em Setúbal, pertencente às clarissas.

Igreja do Convento de S. Francisco de Évora

No que diz respeito à igreja do convento de S. Francisco em Évora, sabe-se que o convento deveria existir por volta de 1250 ficando, então, situado extramuros. Porém, será a partir do século XV, devido ao interesse dos monarcas pela cidade que, na época, era a segunda cidade mais importante do país, o convento ganha mais destaque. Tal fica a dever-se ao facto dos reis terem procurado negociar com os frades menores a construção de um palácio adaptado às prolongadas estadias que os reis faziam na cidade de Évora. Nesse contexto, a igreja do convento deveria ser convertida em igreja palatina, pelo que necessitava reunir condições adaptadas a tais circunstâncias.

Assim, por influência do monarca D. Manuel I a igreja do mosteiro, concluída provavelmente no ano de 1503, viria a ser dotada de um dos maiores conjuntos retabulares que o país então conhecia. Tal como se pode verificar pela figura 1, a grandiosidade do espaço da capela-mor reunia condições para albergar uma imponente máquina retabular. A encomenda foi entregue à oficina de Francisco Henriques, um pintor de origem flamenga vindo para Portugal em data incerta, mas ainda em finais do século XV, tendo-se aqui radicado chegando a casar com uma irmã do mestre lisboeta Jorge Afonso ³. Trata-se de um afamado pintor cujo talento foi reconhecido pelo próprio D. Manuel I tendo mantido uma oficina operante durante quase duas décadas, até falecer, de peste, em 1518.

O retábulo era constituído por quatro fiadas horizontais, onde as pinturas se dispunham simetricamente em volta de um espaço central desenvolvido verticalmente sobre o sacrário e destinado a receber diversas representações escul-

3 Cf. PAMPLONA, 2000: Vol. III, 108.

tóricas ⁴. No contexto da presente comunicação, apenas indicaremos os temas dos ciclos iconográficos presentes, dedicando maior atenção e uma análise mais pormenorizada às pinturas do ciclo respeitante à Ordem Franciscana. Assim, na fiada superior encontra-se a temática alusiva à Paixão de Cristo a qual integra os seguintes temas: *Oração de Jesus no Jardim das Oliveiras*; *Cristo a caminho do Calvário*; *Descimento da Cruz e Deposição no túmulo*. Os painéis dispõem-se simetricamente em torno de um espaço central ocupado por uma escultura de vulto colocada num nicho representando Cristo crucificado, ladeado por sua Mãe e São João Evangelista e onde estaria também o próprio S. Francisco de Assis ⁵.

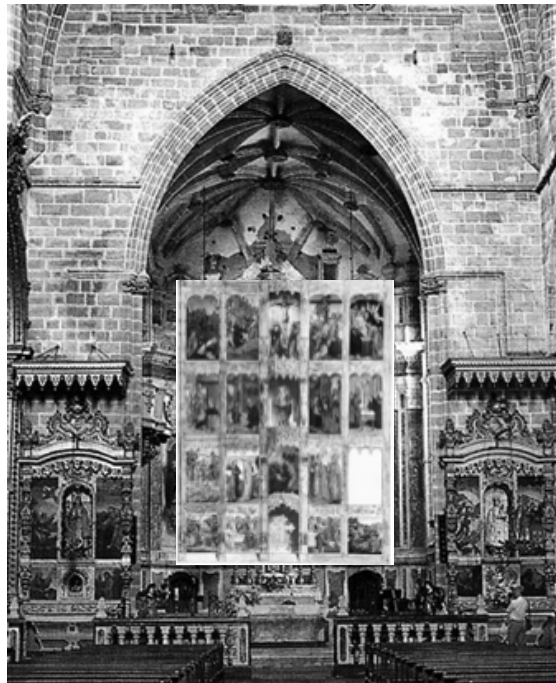


FIGURA 1

Capela-mor da igreja de S. Francisco, Évora. Montagem fotográfica com a inclusão do retábulo

Fontes: SILVA, 1997: 27; PEREIRA; FALCÃO, 1997a: 10.7

⁴ Cf. PEREIRA; FALCÃO, 1997a: 104.

⁵ *Ibidem*.

Na fiada seguinte, deparamos com quatro pinturas alusivas à Virgem Maria e à infância de Jesus. Tal como na anterior, a leitura efetua-se da esquerda para a direita e integra os seguintes episódios: *Anunciação*; *Natividade de Jesus*; *Adoração dos Reis Magos* e *Apresentação de Jesus no templo*. Também neste caso as pinturas teriam ao centro um espaço destinado a uma escultura de vulto representando a Virgem Maria. Por sua vez, a série franciscana é composta pelos seguintes temas: *Santos Mártires de Marrocos*; *São Bernardino de Siena* e *Santo António de Lisboa*; *São Boaventura* e *São Luís de Toulouse*, estando em falta o último painel de temática e paradeiro desconhecidos (figura 2). As pinturas deveriam ladear o espaço central onde figuraria uma escultura representando a *Estigmatização de S. Francisco de Assis* ⁶.

Finalmente, a fiada inferior, a de menores dimensões em altura, que deveria funcionar como uma predela, integra quatro pinturas com a temática Eucarística: *Encontro de Abraão com Melquisedec*; *Última Ceia*; *Missa de São Gregório* e *Recolha do Maná*. Salientamos as pinturas das extremidades que ilustram episódios Veterotestamentários que constituem prefigurações da Eucaristia, opção devidamente adequada ao sentido desse espaço onde estaria integrado o sacrário.

Centrando a nossa atenção nos painéis da Série Franciscana deparamos, no início, com uma iconografia totalmente nova, que faz alusão aos *Mártires de Marrocos* e que podemos ver na figura 3. Pela primeira vez este tema é representado em pintura. Trata-se de uma composição totalmente inovadora e cuja dificuldade deve ter levado a que o próprio Francisco Henriques dela se ocupasse pessoalmente. O episódio relata o martírio em Marrocos de cinco missionários enviados pelo próprio Francisco de Assis. Seus nomes eram: Beraldo, Pedro, Oto, Adjuto e Acursio ⁷. Eram acompanhados de um outro frade, de nome Vidal e que ficou retido em Espanha por motivos de doença.

6 Cf. PEREIRA; FALCÃO, 1997a: 105.

7 Cf. PEREIRA; FALCÃO, 1997b: 133.



FIGURA 2

Série franciscana do retábulo da igreja de S. Francisco, Évora

Fonte: PEREIRA; FALCÃO, 1997a: 107.



FIGURA 3

Mártires de Marrocos

Fonte: PEREIRA; FALCÃO, 1997b: 132.

Os irmãos menores vieram até Coimbra, em 1219, daqui seguiram para Alenquer viajando, depois, para Sevilha e, finalmente, para Marrocos onde se dedicaram à pregação. O ambiente hostil levou-os à prisão onde sofreram maus tratos tendo sido posteriormente libertados. Uma vez colocados em liberdade voltaram a dedicar-se à pregação o que enfureceu os muçulmanos. Por isso, voltaram a aprisioná-los e conduziram-nos ao martírio, em 16 de Janeiro de 1220, de uma forma cruel que consistiu em abrir-lhes a cabeça com um golpe, antes de serem degolados. Referimos este detalhe porque, efetivamente tem um forte impacto em termos iconográficos.

Francisco Henriques teve de criar uma iconografia nova dado que não tinha modelos iconográficos anteriores em que se pudesse apoiar. Assim constrói um esquema em pirâmide como se pode ver pela figura 3, colocando os mártires de forma paralela ao plano da pintura alternando a posição relativa de cada um e criando um «*crescendo*» com os quatro corpos de modo a conduzir o olhar para o que está de pé, prestes a ser martirizado. As cores dos hábitos franciscanos vão alternando de tonalidades, opção de Francisco Henriques a fim de evitar uma monotonia cromática numa área extensa do primeiro plano. Tal como se pode observar, o pintor seguiu muito de perto o relato do martírio sendo visíveis as cabeças tonsuradas dos frades fendidas por golpes de espada antes de serem decapitadas.

Todavia, Francisco Henriques não quis que este acontecimento fosse representado sem dele retirar uma forte mensagem evangélica. De facto, o chão de primeiro plano apresenta-se abundantemente coberto de flores entre as quais se destacam papoilas. A mensagem torna-se clara: a morte dos cinco mártires não terá sido em vão, pois como era um dito corrente desde os primórdios do cristianismo: sangue de mártires é semente de cristãos. Assim, tal como a terra regada com o sangue dos mártires produz flores em abundância ainda que muito efêmeras como a papoila que se associa à brevidade dos dias daqueles cinco jovens franciscanos, também a sua morte será sinal de futuras e abundantes conversões.

As personagens de segundo plano que constituem os carrascos apresentam a cimitarra na mão e semblantes expressivamente adaptados à barbaridade das execuções cometidas. Francisco Henriques procurou dotá-los de atributos que dessem a entender a sua origem mourisca. Os últimos planos formados por um breve apontamento de paisagem e arquitectura de cariz nórdico, servem como pano de fundo numa composição dinâmica e de grande dramatismo. Os corpos dos mártires foram recolhidos e enviados para Coimbra, ficando os seus restos mortais sepultados na igreja do Convento de Santa Cruz.

De referir que apesar de não serem frades portugueses, pelo facto de terem passado por Portugal e aqui terem sido sepultados foram, de certo modo, «nacionalizados». A canonização destes cinco mártires ocorreu em 1481, ou seja poucos anos antes da realização do retábulo, estando ainda muito vivos na memória os feitos heróicos destes cinco frades menores que levaram a que outros os quisessem imitar, o que aconteceu, nomeadamente, com o próprio Santo António de Lisboa. Motivo suficiente para que este tema inédito fosse um dos preferidos para integrar a série franciscana e servir de modelo a futuras representações como a de Setúbal e de Ferreirim.

Segue-se a pintura onde se representam *São Bernardino de Siena e Santo António de Lisboa*. A opção pelo taumaturgo português é clara dado ser um santo de origem portuguesa e que alcançou grande popularidade, ainda em vida, pela eloquência da sua pregação e pelos milagres realizados. Santo António ingressou na Ordem Franciscana em 1220 e levado pelo exemplo dos seus companheiros, também ele procurou o martírio em Marrocos. Por questões de saúde foi impedido de realizar essa viagem tendo-se depois dedicado à pregação em diversos países da Europa, entre os quais Portugal. Faleceu em Pádua em 1231 e logo no ano seguinte foi canonizado, naquele que é um dos mais céleres processos de canonização da História da Igreja. Apresenta-se aqui com uma iconografia que lhe dá como atributos apenas a cruz e o livro.

Quanto a S. Bernardino de Siena, trata-se de um dos principais reformadores da Ordem e um fervoroso adepto do nome de Jesus que ostentava na mão e apresentava aos fiéis no final da sua pregação a fim de que todos o pudessem venerar. Assim, um dos seus atributos é precisamente o sol com o trigrama de Cristo (JHS) que sustenta na mão direita, enquanto a esquerda segura, contra o peito, um pesado livro de capas escuras. No chão, junto aos seus pés, deparamos com três mitras que fazem referência às três sedes episcopais que recusou: Siena, Ferrara e Urbino. A sua canonização ocorreu em 1450.

Dada a ausência de uma pintura desta série, falta referir, apenas, a que representa *São Boaventura e São Luís de Toulouse*, ambos envergando a respectivas vestes episcopais formadas por uma sumptuosa capa de asperges sobre o hábito franciscano e mitra. São Boaventura ingressou na Ordem em 1238, homem de grande erudição foi professor na universidade de Sorbone e o maior teólogo da Ordem Franciscana, motivos que levaram o papa Alexandre IV a nomeá-lo Geral da Ordem em 1256. A sua hagiografia refere que quando os emissários do papa lhe foram levar a notícia da sua nomeação o encontraram no exterior ocupado na lavagem da louça. Quando os viu com o barrete cardinalício pediu-lhes que o colocassem o ramo de uma árvore enquanto ele acabava a sua tarefa ⁸. Assim, a inclusão deste adereço no chão aos pés de São Boaventura refere-se a este episódio e não qualquer recusa do cargo que o papa lhe atribuiu. Todo o sebasto da capa de asperges é assinalado por serafins estilizados respeitando a respectiva iconografia: a cor vermelha e as seis asas o que está em consonância com a sua denominação de “Doutor Seráfico” ⁹.

Quanto a São Luís de Toulouse, filho primogénito de Carlos II de Anjou, rei de Nápoles, e descendente direto na sucessão da coroa, abdicou em favor de seu irmão Roberto. Nomeado bispo de Toulouse pelo Papa Bonifácio VIII, permaneceu, todavia, em Roma onde ingressou na Ordem Franciscana em

8 RÉAU, 2000: 252.

9 RÉAU, 2000: 252.

1296, um ano antes de falecer ¹⁰. Em Toulouse foi muito admirado pelas suas virtudes e pela sua predilecção pelos pobres. A sua inclusão neste retábulo de incumbência régia pode ficar a dever-se à sua ascendência real, ponto de contacto com o rei D. Manuel I que patrocinou o retábulo.

Neste ciclo franciscano permanece a incerteza quanto ao tema do painel em falta, bem como a escultura que ocuparia o eixo central. Podemos, contudo, verificar, que a composição tal como se encontra na sua reconstituição conjectural, coloca o painel com Santo António e São Bernardino de Siena bem como o de São Boaventura e São Luís de Toulouse, voltados para o centro o que poderia levar a supor que aí se encontraria uma imagem de grande importância para a Ordem (Estigmatização de S. Francisco de Assis?), tal como tem sido avançado por alguns historiadores ¹¹. Por sua vez, o último painel da série, ao ter uma eventual correspondência com o primeiro no qual existe grande número de personagens poderíamos ser levados a supor que representaria um tema também ele carregado de diversas figuras.

Igreja do Convento de Jesus de Setúbal

O segundo retábulo em estudo é o retábulo da igreja do Convento de Jesus em Setúbal, também um convento franciscano, mas do ramo feminino, portanto da Ordem Segunda fundada por Santa Clara de Assis. Trata-se de um convento construído sob o mecenato régio, concluído em 1490, ainda no tempo de D. João II, por iniciativa de D. Justa Rodrigues Pereira, ama de D. Manuel I. Este monarca, após subir ao trono continuou a apoiar o convento nomeadamente na realização do imenso retábulo destinado à capela-mor da igreja. A encomenda do retábulo recaiu

¹⁰ RÉAU, 1997: 280-281.

¹¹ Cf. PEREIRA; FALCÃO, 1997a: 105, 108.

sobre a prestigiada oficina de Lisboa que tinha Jorge Afonso como mestre e deve ter sido realizado entre os anos de 1519 e 1530, sendo composto por 14 painéis o que o tornam um dos maiores retábulos executados nessa época em Portugal.

Podemos ver na figura 4 o interior da igreja do Convento de Jesus e a colocação do respectivo retábulo. Este apresenta-se dividido em três séries sendo a superior alusiva ao ciclo da Paixão de Cristo, representando numa leitura da esquerda para a direita *Verónica que limpa o rosto de Cristo*, *Cristo a ser pregado na Cruz*, temática relativamente rara na iconografia da Paixão desta época, ao centro, um painel de maiores dimensões alusivo à *Crucifixão*, estando a Virgem, desfalecida a ser sustentada por S. João Evangelista, seguida da *Lamentação sobre Cristo morto*, terminando com a *Ressurreição de Cristo*.

Por sua vez, a série intermédia, alusiva à vida da Virgem, integra as seguintes pinturas: *Anunciação*; *Natividade*, *Epifania* e *Apresentação do Menino no Templo*. Ao centro o pintor representa a *Assunção da Virgem*.

A série colocada no limite inferior ilustra episódios alusivos à Ordem Franciscana. Inicia este ciclo o painel onde estão presentes *S. Boaventura*, *Sto António de Lisboa* e *S. Bernardino de Siena*, figuras de grande relevo na Ordem, e aos quais já anteriormente nos referimos. Importa, contudo, chamar a atenção para o sebasto da capa de asperges que S. Boaventura enverga sobre o hábito franciscano e que se mostra profusamente decorado com pinturas em *trompe l'oeil* imitando pequenos nichos arquitectónicos onde se representam alguns Apóstolos. Também o firmal possui uma representação miniaturizada da Virgem com o Menino, enquanto a mitra é decorada com a figura do busto de Jesus Cristo. A estes elementos decorativos deve acrescentar-se todo o conjunto de pedras preciosas que tornam as vestes episcopais dotadas de uma riqueza invulgar. Dignificando ainda mais a sua condição episcopal, o pintor dotou São Boaventura de um báculo com a crossa formada por um magnífico trabalho de ourivesaria inspirado em elementos arquitectónicos e escultóricos muito frequentes nas pinturas desta época.

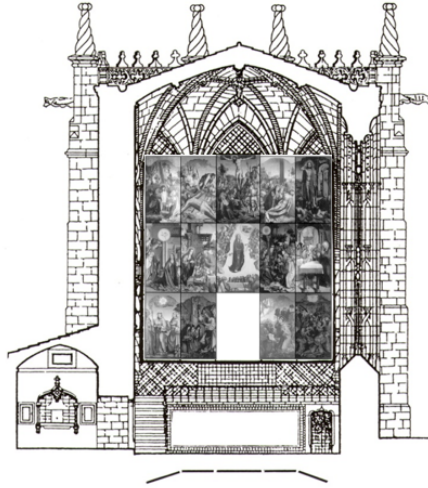


FIGURA 4

Corte da capela-mor da igreja do convento de Jesus de Setúbal.
Montagem fotográfica com inclusão do retábulo. Fonte: PEREIRA, 1990: 60-6.1

Nesta mesma pintura e contrastando com a sumptuosidade das vestes episcopais de São Boaventura, encontramos no lado oposto a figura de S. Bernardino de Siena envergando apenas o hábito da Ordem acompanhado dos atributos habituais: ao alto um grande disco solar radiante com o trigrama de Cristo (JHS), para o qual o santo orienta o seu olhar e o indicador direito, pelos motivos antes referidos. Na mão esquerda segura um pesado livro de capas escuras e, aos seus pés, as três mitras alusivas às sedes episcopais que recusou e às quais já fizemos alusão.

O painel seguinte ilustra uma temática inédita nos retábulos quinhentistas, mas que revela a influência da pintura flamenga entre nós nas primeiras décadas do século XVI. Trata-se da pintura que representa a *Aparição do Anjo a Santa Clara, Santa Coleta e Santa Inês*. A presença de três figuras proeminentes da Ordem Segunda, justifica-se em primeiro lugar por se tratar de um convento feminino. A representação de Santa Clara resulta evi-

dente, como fundadora do ramo feminino da Ordem Franciscana. Surge representada com a Custódia, atributo que lhe é próprio e que faz alusão ao milagre da expulsão dos soldados sarracenos que cercavam a cidade de Assis, perante a visão da Hóstia Sagrada. Por sua vez Santa Coleta, nascida em 1381, converteu-se numa das principais reformadoras das religiosas da Ordem de Santa Clara, fundando diversos conventos de clarissas reformadas, com a autorização do papa Eugénio IV¹². Santa Inês, uma virtuosa santa clarissa, junta-se às suas companheiras constituindo um tema cuja inclusão na série se deve ficar a dever ao desejo expresso das monjas. Com efeito, a presença desta iconografia que, como salientámos, não é frequente em painéis coevos, deve-se ao facto da rainha D. Leonor ter recebido como oferta de seu primo, o Imperador Maximiliano, da Áustria, entre outras pinturas, uma de Quentin Metsys, (datada de c. 1491-1507) e que tem como tema exactamente o mesmo episódio. A pintura teria chegado a Portugal entre c. 1517-1519 deixando marcada a influência do seu esquema iconográfico que foi repetido pela oficina de Jorge Afonso, como já anteriormente se tinha notado numa obra, alusiva à mesma temática e atribuída ao pintor Eduardo, o Português, realizada nos finais do século XV, inícios do século XVI e que hoje se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

Todavia Jorge Afonso não se limitou a fazer uma cópia da pintura de Quentin Metsys, na medida em que coloca algumas alterações, nomeadamente a nível da arquitectura como se pode observar no portal, onde é notório o «estilo» manuelino e onde figura o conhecido emblema da rainha D. Leonor, o camaroeiro, que se encontra duplamente representado, ladeando o escudete central. Também a figura do anjo recebeu um tratamento cuja fisionomia muito o identifica com traços próprios da oficina de Jorge Afonso. Além disso, o pintor também retirou das mãos de Santa Clara o báculo abacial. A esta pintura segue-se uma outra de primordial

12 Cf. RÉAU, 2000: 322.

importância para a Ordem Franciscana: a *Estigmatização de S. Francisco de Assis*. Num desenho irrepreensível onde a figura de S. Francisco se integra num ambiente paisagístico onde não faltam elementos arquitectónicos e uma correta marcação da perspectiva aérea, o pintor coloca o santo ajoelhado diante de um livro, os braços em cruz e a cabeça erguida com o olhar dirigido para o alto, fitando a imagem de Cristo crucificado que se apresentava com os traços de um serafim: com seis asas vermelhas. Das chagas de Cristo saem raios que se dirigem para o santo e marcam na sua carne as mesmas chagas. Tal facto, ocorrido no monte Alverne em 1224, faz de S. Francisco de Assis, um leigo, o primeiro estigmatizado da História da Igreja. A importância deste episódio justifica perfeitamente que seja colocado diante dos fiéis para contemplação e imitação das suas virtudes. Por último, encontra-se representado o tema *Mártires de Marrocos*, o qual constitui a segunda representação do mesmo tema em Portugal.

O esquema compositivo criado com sucesso por Francisco Henriques para a igreja de S. Francisco em Évora, é seguido também pela oficina de Jorge Afonso, embora tenham sido introduzidas algumas alterações, como resulta evidente da comparação estabelecida entre as duas pinturas. No retábulo de Setúbal encontramos uma composição organizada, igualmente, segundo um esquema piramidal, embora mais movimentada, com os corpos dos mártires empilhados ainda que nem todos se encontrem já mortos. Verificamos também que a iconografia apesar de não seguir, à letra, o relato do martírio, indica, ainda assim, os dois momentos anteriormente referidos.

Assistimos ao momento dramático e cruento em que três dos frades estão a ser martirizados e ao gesto violento do carrasco da esquerda que pelas suas vestes parece ser o próprio miramolim que deu a ordem para a execução dos frades franciscanos, prestes a degolar o quarto irmão. Ao alto, os céus abrem-se num espaço dourado, entre as nuvens, no qual se desenha um

círculo radiante, símbolo do divino, de onde partem cinco raios luminosos, tantos quantos os mártires e as chagas que estigmatizaram S. Francisco. Esta abertura torna clara a mensagem que os céus se abrem para a colher aqueles que voluntariamente deram a vida em defesa do Evangelho e da expansão da fé. A composição que termina no último plano com um apontamento de paisagem afetada pela perspectiva aérea e a representação de uma cidade no cimo de uma montanha. Toda a pintura revela um desenho muito preciso e um domínio técnico apurado, próprio de uma oficina totalmente amadurecida no seu processo de aperfeiçoamento.



FIGURA 5

Série franciscana do retábulo da igreja do convento de Jesus de Setúbal

Fonte: PEREIRA, 1990: 61

Considerações finais

Em síntese, poderíamos concluir que a Ordem Franciscana, chegada a Portugal pelo ano de 1217, enquanto a Ordem Segunda se implantou a partir de 1258, ao representar os episódios de santos e mártires da Ordem, coloca, diante do olhar dos fiéis os episódios mais marcantes e os santos mais importantes, a par de igualdade com as pinturas dos ciclos cristológicos, marianos e eucarísticos o que mostra a aceitação desta ordem pelo povo, de tal modo que nenhuma outra, tanto quanto nos é dado a conhecer até ao momento, tem qualquer representação que se lhe assemelhe.

Esta iconografia franciscana, especialmente a que diz respeito aos *Mártires de Marrocos*, também nos remete para uma nova dimensão: a da proclamação da fé que esteve associada aos descobrimentos nos quais Portugal teve um papel de primordial importância.

Entendemos que nestes painéis está presente uma originalidade se verifica em diversas vertentes. Desde logo pelo facto da Ordem Franciscana ser a única Ordem Religiosa que se faz representar em séries completas com quatro ou mais pinturas, em retábulos alusivos às grandes temáticas da época: Cristológicas, Marianas e Eucarísticas. Por outro lado, assistimos à introdução de um tema, os *Mártires de Marrocos*, representado através de uma iconografia inédita criada por Francisco Henriques, de forma magistral e que não teve precedentes.

Perante o que ficou dito parece-nos que se justifica perfeitamente o título que demos a esta comunicação: “*A iconografia franciscana nos retábulos quinhentistas. Um legado original*”.

Bibliografia

CORREIA, Virgílio, 1928 – *Pintores portugueses dos séculos XV e XVI*. Coimbra: Imprensa da Universidade. Coleção Subsídios para a História da Arte Portuguesa, vol. XXVI.

PEREIRA, Fernando António Baptista; FALCÃO, José António, 1997a – “Retábulo do Altar-Mor da Igreja de São Francisco de Évora” in *FRANCISCO Henriques, um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Catálogo, p. 105-108.

PEREIRA, Fernando António Baptista; FALCÃO, José António, 1997b – “Santos Mártires de Marrocos” in *FRANCISCO Henriques, um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Catálogo, p. 132-134.

PEREIRA, Fernando António Baptista, 1990 – *O Museu do Convento de Jesus de Setúbal*. Lisboa: Editora Soctip.

RÉAU, Louis, 1997 – *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Tomo 2 / Volumen 4.

RÉAU, Louis, 2000 – *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Segunda edición. Barcelona: Ediciones del Serbal. Tomo 2 / Volumen 3.

SILVA, José Custódio Vieira da, 1997 – “A reconstrução da Igreja do Convento de São Francisco de Évora” in *FRANCISCO Henriques, um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Catálogo, p. 17-33.

Caminho Doloroso: as gravuras italianas da Ordem Terceira de Vinhais

Luís Alexandre Rodrigues¹

Introdução

Expõe-se no Museu de Arte Sacra da vila de Vinhais um conjunto de gravuras a buril representando os Passos da Paixão de Cristo, os quais, provavelmente, formaram a primeira via sacra da igreja setecentista da Venerável Ordem Terceira. Evidenciam um consolidado domínio das técnicas de gravura sobre cobre, atributo de uma oficina reputada, e uma variada gama de recursos artísticos para se transmitir maior profundidade emocional à narrativa dos episódios sofridos por Jesus Cristo entre o julgamento no palácio de Pilatos e o seu sepultamento, após o suplício do Gólgota. No incremento da intenção piedosa, alguns dos artistas que aparecem associados a esta série de múltiplos socorreram-se de pressupostos estéticos que ainda patenteiam algumas inércias do maneirismo, enquanto outros evidenciam tanto o domínio da linguagem barroca estruturada como o olhar renascente para os testemunhos clássicos. No entanto, nesta série, as diferenças resultantes das aprendizagens e dos percursos individualizados puderam ser suavizadas pelas opções do calcógrafo que dirigiu a produção, Pietro Leone Bombelli, certamente norteadas pelas orientações gerais da *Calcografia Camerale*, o que explica que todas as estampas levem na parte inferior a informação de terem sido produzidas, no ano de 1782, “in Roma com licenza de superiori”.

¹ Investigador do CEPSE.

Mas esta série de gravuras de Vinhais também é importante por surgir pouco depois da consagração definitiva do Caminho Doloroso com 14 estações, uma prática devocional que se inscreve num longo processo evolutivo.

Importa sublinhar que a devoção ao Caminho Doloroso ou *Via Crucis* com quatorze estações corresponde à parte da Paixão que se atém ao trajecto hierosolimita que Jesus percorreu carregando a cruz, o qual tem como pontos extremos o Pretório, o lugar da condenação, e o Calvário, onde se levantou a cruz do suplício. Um conceito que não se confunde com o de Paixão e que, a vários títulos, difere do de Sacro-Monte², embora este também traduza a experiência de peregrinação com a transposição dos lugares santos de Jerusalém, reforçando-a com a inserção na paisagem de pequenas capelas de arquitectura mais ou menos elaborada, onde o recurso a obras de pintura e, amiúde, de escultura constituem particularismos da realização do sagrado.

Assim, convém dar atenção ao modo como a *Via Crucis* se fixou, sabendo-se que nos primeiros tempos do cristianismo a cruz não era vista como um símbolo de injustiça antes se encarava como o elemento que permitiu a Cristo manifestar a sua glória. Por isso, as sevícias mais marcantes que se infligiram a Cristo, não sendo excluídas da piedade dos cristãos, não foram particularmente favorecidas pelos pensadores de temas espirituais. Daí que a veneração à Cruz, considerada como um símbolo da vida gloriosa de Cristo e não como instrumento de suplício³, se tenha sobreposto durante muito tempo à devoção da Paixão, razão pela qual o caminho em que Jesus levou a cruz às costas foi visto como uma marcha triunfal. Só a partir de meados do século XIV, por acção dos místicos alemães, se dilataram os aspectos trágicos e teatrais⁴ da

2 Sobre este tema são incontornáveis os textos de ALMEIDA, 1991: 69-81; BAZIN, 1963: 189-219; FERREIRA-ALVES, 2010: 457-471.

3 ZEDELGEM, 2004: 67. No mesmo sentido pode acrescentar-se que também “na sua origem o Santo Sepulcro, mais que o ponto final da Paixão, foi um lugar de triunfo e de Ressurreição”. SEBASTIEN, 1996: 226.

4 SEBASTIEN, 1996: 226.

devoção relacionada com os últimos episódios da Paixão⁵, os quais ganharam novo alento a partir do século de seiscentos com a exaltação do martírio.

Os olhos voltavam-se para Jerusalém

A veneração dos lugares santos de Jerusalém originou e deu consistência a uma corrente de peregrinações que quase sempre foi capaz de ultrapassar as contrariedades da intolerância religiosa. A narração de uma peregrinação à Terra Santa, realizada cerca do ano de 333 por um autor anónimo de Bordéus⁶, várias vezes publicada como *Itinerarium Burdigalense*, é importante por ser a mais antiga referência que se conhece e ainda por testemunhar como muitos cristãos almejavam uma aproximação à vida e morte de Cristo através da visita à distante Jerusalém. Todavia, as descrições mais antigas dos peregrinos nunca referem a existência de uma Via Dolorosa nem destacam a maioria dos sítios e lugares que depois seriam associados à Paixão. Então, a igreja da *Anastasis*, edificada sobre o Santo Sepulcro, a igreja do *Martyrium*, construída sobre o Calvário, a igreja da Ascensão, do Getsemani, da Gruta da Agonia, a via que ultrapassa o Cedron, o Monte Sião e a coluna da flagelação eram os pontos de maior convergência dos peregrinos. O que permite concluir que, tanto nos últimos tempos do império romano como em boa parte da Idade Média, os lugares venerados como santos não eram muito numerosos⁷.

5 “Le haut moyen age n’a guère représenté que le Christ triomphant [...] le XVe. siècle n’a voulu voir en son Dieu que l’homme de douleur. Le christianisme se presente désormais sous son aspect pathétique. Assurément la Passion n’a jamais cesse d’en être le centre”. MÂLE, 1961: 104. Vd. também MÂLE, 2001: 246.

6 “divenuto poi prezioso monumento della geografia antica, che dirigeva i passi degli abitatori delle Gallie e della Germania rivolti alla Siria”. ROMANO, 1860: 8.

7 “tutte le relazioni di questi pellerigrinaggi fino alla fine del XIII secolo osservano il silenzio più completo sull’esistenza a Gerusalemme di un itinerário che Gesù avrebbe seguito portando la croce”. ZEDELGEM, 2004: 70, 78. Com base em relações de viagem de vários peregrinos, datadas dos séculos XI, XII e XIII, este autor sublinha que nunca se fala da *Viae Crucis* uma vez que os peregrinos se referem sempre à visita dos lugares da Paixão de Cristo que se encontravam no interior da basílica do Santo Sepulcro, alguns dos quais correspondem às estações actuais da Via Crucis. Acrescente-se também que o número de lugares diverge de uns autores para outros.

Só mais tarde, com a agregação de outros lugares relacionados com a Paixão e com a união das igrejas da *Anastasis* e do *Martyrium* se definiu o percurso daquela que viria a ser conhecida como a Procissão dos Latinos, a qual, apesar de várias diferenças, podia já conter o gérmen da devoção à *Via Crucis*. Em todo o caso, o caminho que os peregrinos medievais faziam entre o palácio de Pilatos e o Calvário é normalmente apontado como tendo escassa relação com a *Via Crucis* actual porque o seu objectivo fundamental limitava-se a visitar os lugares santos mas sem a preocupação de seguir a lógica sequencial das estações percorridas pela cruz.

Parece ter sido em 1228 que pela primeira vez se escreveu sobre o caminho de Cristo para o Calvário e, ainda assim, sem grandes alongamentos. Ernoul, o autor do escrito, que com o título *Itinéraires a Jesrusalém et Descriptions de la Terre Sainte* seria dado à estampa no século XIX, ao considerar as possibilidades de ligações entre o Templo e o Sepulcro, referenciou a Porta Dolorosa⁸, que se situava diante do Templo e tinha esta designação por ter sido por onde Jesus passou quando o levaram ao Monte Calvário para a crucificação. Uma alusão que, como se vê, está muito longe de uma descrição da *Via Crucis*. Por outro lado, uma relação do padre dominicano Ricoldo da Monte Crucis, *Liber peregrinationis*, escrita pelos anos de 1294, tem sido apontada como pioneira⁹ na descrição do caminho que Cristo percorreu com a cruz às costas. Contudo, a ordem das estações apontadas é variável e, no que respeita às respectivas localizações, não se notam especiais preocupações de concordância.

Nesta altura, tanto as peregrinações como as cruzadas muito tinham contribuído para o alargamento do conhecimento dos lugares santos e para a intensificação do sentimento religioso que lhes andava associado. Ao

8 "Au chief de celle voie (vient del Temple et va al Sepulcre), a une porte, par devers le Temple, c'on apele Porte Dolereuse. Par là issi Ihesu Cris quanto on le mena el Mont de Calvaire, pour crucefiier; e pour ce l'apele on Porte Dolereuse". ERNOUL, 1882: 48. Vd. PICARD, 1953: 2581.

9 ZEDELGEM, 2004: 79.

mesmo tempo crescia o desejo do registo topográfico de certos lugares da Palestina com a perspectiva de se efectuar a sua transposição para outras terras da cristandade. Um dos primeiros casos e dos mais notáveis ocorreu em Bolonha, em San Stefano¹⁰, a partir do século V. Aí se levantou um templo que colhia referências no Santo Sepulcro – em cujo pavimento se espalhou terra proveniente de Jerusalém – e que progressivamente se foi articulando com outros espaços, de modo a explicitar-se o desejo de recriação dos lugares hierosolimitas que tinham relação com a Paixão. Um indicador claro da aproximação ao sofrimento de Cristo e da vontade da sua materialização representativa com recurso ao transporte do espírito do lugar para que a espiritualidade de cada episódio pudesse ser enfatizada.

Uma realidade que se foi consolidando no longo período medieval e que acabaria por dar centralidade aos franciscanos, mormente após 1333 quando Clemente VI os encarregou da realização da liturgia e da orientação dos peregrinos que visitavam os lugares santificados no interior da basílica do Santo Sepulcro e da cidade de Jerusalém. Uma responsabilização que, incrementando a associação da mística franciscana com a mística da Paixão, justifica o crescente relevo dos franciscanos na expansão da devoção passionária.

Influências e transformações

Fora da Palestina, sobretudo na Alemanha, Holanda e Bélgica, a popularidade devocional às “cadute” de Jesus, tem sido olhada como uma prática que muito

10 O texto da “Vita Sancti Petronii, escrito cerca de 1180 por autor anónimo, atribui a este bispo e patrono da cidade de Bolonha a fundação do primeiro núcleo da igreja para aí serem colocados os restos mortais de Santo Estevão que o bispo tinha trazido de Jerusalém, onde tinha ido como peregrino. Datada do século V, o templo foi edificado sobre um campo sagrado aproveitando a estrutura circular de um antigo templo pagão. Sofreu várias vicissitudes e acabaria por ser considerado uma das mais fieis reproduções do Santo Sepulcro de Jerusalém de que reproduzia a simbologia e a organização tipológica.

influenciou a *Via Crucis* a partir do século XV. Mas o facto de depararmos com um número de estações que oscila entre 5 e 32 comprova como a abordagem piedosa variava de lugar para lugar. O que significa também que existiam séries longas que tendiam a contemplar todas as cenas da Paixão. Todavia, o programa com sete estações, mais próximo dos passos da *Via Crucis*, gozaria de maior e duradoura aceitação, talvez pela sua adequação às sete horas do ofício divino e ainda por permitir uma distribuição uniforme pelos sete dias da semana. Por se ter inscrito nas práticas devocionais populares, a série dos sete passos acabaria por se transformar num fenómeno de resistência à generalização da *Via Crucis* com quatorze estações¹¹, que, por isso, só no século de setecentos lograria um elevado grau de aceitação. Portanto, pode concluir-se que a clarificação entre os episódios de toda a Paixão e os sucessos ocorridos no percurso trágico entre o Palácio de Pilatos e o Calvário decorreu de um demorado processo evolutivo quase sempre acalentado por inauditas atitudes de piedade nas quais se inclui a peregrinação, efectuada durante a semana santa, às sete basílicas Roma. Uma tradição que, irradiando pela cristandade, também se inscreveu no costume português da visita às igrejas.

Em Portugal não conhecemos bem como a temática da Paixão nasceu e se desenvolveu. Ainda assim, a rotunda da igreja do Convento de Cristo, em Tomar, desenvolvida pelos templários entre 1160 e 1250 e dotada de um tambor interior de oito faces que se desdobra em dezasseis planos nos muros de vedação exterior, não deixa de ser uma anamnese de Jerusalém como será, agora no quadro peninsular, a igreja da Vera Cruz, edificada fora das portas de Segóvia.

Ainda neste quadro, não se deve passar em claro sobre Frei Alvarez, um dominicano que, depois de ter peregrinado na Terra Santa pelos anos de 1405, edificou¹² no mosteiro de Córdova pequenos oratórios com representações de oito episódios da Paixão. Também não podemos deixar de considerar o

11 ZEDELGEM, 2004: 86, 88.

12 ROMANO, 1860: 9.

relacionamento com o Norte da Europa, particularmente com a Flandres, o qual, como se sabe, ia muito além do comércio do açúcar e das especiarias. Tome-se atenção ao exemplo de Durer, no primeiro quartel do século XVI, quando presenteava os oficiais da feitoria portuguesa com óleos em que o tema central era a cena da Verónica¹³ ou com séries de gravuras em madeira glosando a Paixão de Jesus Cristo¹⁴.

Digna de menção é a narrativa da viagem realizada à Terra Santa pelo franciscano Pantaleão de Aveiro, uma obra dedicada a D. Miguel de Castro, arcebispo de Lisboa. Conheceu o rigor do prelo em 1593, embora, como se lê na nota inicial, endereçada “aos devotos e desejosos de visitar Terra Sancta, e os lugares della”, a sua redacção seja bastante anterior uma vez que a sua partida para Jerusalém ocorreu numa altura em que ainda se realizavam sessões do Concílio de Trento (1545-1563)¹⁵. Alguns dos seus relatos mostram com nitidez as diferenças para a *via crucis* das 14 estações, como se evidencia na descrição das “estancias, e estações” do Santo Sepulcro. A ordem que se respeitava tinha o início na capela da coluna dos improperios e continuava na capela da invocação de Santa Helena, na capela que recordava o lugar onde os soldados lançaram sortes sobre a vestidura de Cristo, a capela do Cárcere de Cristo – de que a Escritura não fala tal como também “calla de muitos outros lugares” como a capela em que Cristo foi atado em

13 “Uma Verónica boa, a óleo, dada a Francisco, Feitor de Portugal. Uma outra Verónica, melhor do que a primeira, dada ao Feitor Brandão, de Portugal”. VASCONCELOS, 1929: 43.

14 “A grande Paixão, em 12 gravuras [...]. A pequena Paixão, em 37 gravuras”. VASCONCELOS, 1929: 46, 48. Note-se, no entanto, que alguns dos múltiplos gravados por Durer podiam chegar a Portugal com proveniência italiana. Aponte-se o caso do bolonhês Marcantonio Raimondi responsável por ter contrafeito algumas gravuras de Durer como a “Vida de Nossa Senhora e a pequena Paixão por completo”.

15 DAVEIRO, 1593: s/fl.

Frei Pantaleão, como ele próprio escreveu, estava em Roma, “posto pela orde” como companheiro do procurador da cúria romana, quando foi convidado por Frei Bonifácio Araguza, oriundo da Macedónia e recém eleito como Guardião do Monte Sião, para entrar na “nova família de frades para Terra Sancta, como se costuma cada tres annos”. Aceite o convite, deslocou-se por várias partes de Itália com o novo Guardião, “buscando frades, os mais devotos, virtuosos e quietos” que, em número que pouco ultrapassava as seis dezenas partiriam da cidade de Veneza.

casa de Pilatos, “quando lhe forão dados cinco mil, e tantos açoutes ¹⁶⁷”. Tratando dos lugares que os cristãos visitavam durante a semana santa, o autor afirmava que na quinta-feira santa, depois das matinas “à meia noite”, todos vão descalços a Gethsemani, detendo-se especialmente onde Cristo rezou. Visitando-se os locais onde estiveram os três apóstolos dormindo, a prisão, a torrente do Cedron, a procissão prosseguia com passagem pela casa de Anás e pelas de Caifás, de Pilatos e de Herodes. Só depois iam “aonde puzerão a crus ás costas de Cristo seguindo para o Calvário”.

Como se conclui, eram vários os itinerários que o culto da Paixão oferecia aos peregrinos e penitentes da Palestina. Diferenças que também iriam estar presentes em várias regiões europeias onde os cristãos idealizavam os lugares da Terra Santa em função do seu conhecimento dos textos sagrados e das narrativas eclesiásticas que não somente alimentavam o vínculo à Paixão de Cristo como o nutriam com as indulgências que favoreciam os que para aí peregrinavam.

Contudo, como eram poucos os que reuniam as condições para tal cometimento os autores de temas espirituais foram teorizando sobre a possibilidade de se favorecer a substituição da realidade pela projecção espiritual desses lugares santos. Ou seja, pretendia-se que a visita em espírito aos lugares de Jerusalém fosse tão válida como se a viagem tivesse sido empreendida, desde que o crente se compenetrasse do sofrimento da Paixão. Uma forma de espiritualidade que teve grande aceitação e onde deverá enquadrar-se a publicação por D. Jorge de Ataíde, bispo de Viseu, dos “Exercícios e mui devota meditação da vida e paixam de Nosso Señor Jesu Christo”. A compaixão, a vontade de imitação de Cristo ou a inflamação do divino amor levaram o menor Frei Marcos de Lisboa, o autor que verteu para português a versão latina de João Taulero, a destacar o gosto pelos santos exercícios, meditações e ânimo de fazer o mesmo

16 DAVEIRO, 1593: 69-69v.

que, como se lê na “epistola”, orientavam especialmente as acções de D. Ana de Távora, primeira condessa de Castanheira, que era mãe do prelado e a quem se deveu a sugestão editorial¹⁷.

Para a generalização tendencial de uma tal atmosfera piedosa, contribuiu o facto das indulgências concedidas aos peregrinos da Terra Santa poderem abranger todos os que, sem abandonarem as suas casas e locais de residência, se dispunham a empreender uma viagem espiritual aos mesmos lugares, abandonando-se à meditação sobre o sofrimento de Cristo no percurso em que transportava a cruz. Nesta perspectiva, consolidava-se o exercício da Via Crucis entre o palácio de Pilatos e o Calvário.

No domínio da peregrinação espiritual, destaca-se o pioneirismo de um manuscrito, talvez da primeira metade do século XV, pertencente ao mosteiro dos franciscanos de *Saint-Trond*, por conter a proposta de 12 estações da *Via Crucis*. Estabelecendo-se distâncias entre os diversos passos, indicavam-se as orações e formas de meditação adequadas a cada lugar e apontavam-se as seguintes estações: 1 – Condenação de Jesus por Pilatos; 2 – Jesus carrega a cruz; 3 – primeira queda de Jesus na escadaria do palácio de Pilatos; 4 – Pilatos entrega Jesus aos judeus ou cena do *Ecce Homo*; 5 – encontro de Jesus com a sua mãe; 6) – Simão de Cireneu ajuda Jesus a carregar a cruz; 7) – Verónica; 8) – segunda queda de Jesus; 9) – Calvário e morte de Jesus na cruz; 10) – Virgem Dolorosa ao pé da cruz; 11) – Deposição da Cruz e repouso ao colo da sua mãe; 12) – sepultamento de Jesus¹⁸.

Como se vê, o manuscrito de *Saint-Trond* consignava já 9 passos da *Via Crucis* actual e na mesma ordem. Daí a sua modernidade.

As influências tocaram ainda outros autores como Jean Van Paschen, carmelita flamengo, que no texto intitulado *La Peregrination spirituelle vers*

17 *Exercícios e mui devota meditação da vida e paixam de Nosso Señor Jesu Christo, composta pello allumiado varam Fr. João Taulero, da ordem dos pregadores*, Viseu: per Manoel Joã impressor de Sua Illustrissima, 1571.

18 ZEDELGEM, 2004: 104.

la Terre Saincte, comme en Jertusalem, Bethlebem, au Jordam, editado em Lovaina em 1566, propunha um percurso espiritual longo que se escalonava ao longo dos dias de um ano. Abrangendo a totalidade da Paixão, pois iniciava-se no Cenáculo e continuava até ao Santo Sepulcro, o ciclo longo de Van Paschen permitia ainda a identificação de um segmento mais curto, o Caminho Doloroso propriamente dito, que começava na casa de Pilatos – correspondente ao 206.º dia do ano – e que contemplava na mesma ordem as estações da *Via Crucis*. A não aceitação da cena do Ecce Homo e a consideração do encontro de Jesus com as santas mulheres explicitam algumas das diferenças relativamente ao programa que seria aceite posteriormente. Mesmo assim, alguns estudiosos querem que a chave para a origem da actual via-sacra esteja na peregrinação espiritual proposta por Van Pascha.

O contributo deste religioso carmelita seria continuado pelo holandês Christian Adrian Cruys, também conhecido como Adrichomius, porque com a obra *Jerusalém sicut Christi tempore floruit e Theatrum Terrae Sanctae*, muito contribuiu para a difusão deste modelo. Estes textos conheceram repetidas edições em vários países, nomeadamente nos Países-Baixos e em Espanha que, ao tempo, ali exercia a tutela política. Dominando toda a informação que no Ocidente circulava de forma mais ou menos esparsa sobre a Terra Santa, nomeadamente os textos de Jean Van Paschen, Andrichomius distinguiu o percurso feito por Jesus entre o Palácio de Pilatos e o Calvário – a *Via Crucis* – dos outros episódios da Paixão, a que chamou a *Via Captivatis*.

Neste programa, o número de estações reduzia-se a sete: o Jardim das Oliveiras, o lugar onde Jesus foi preso, a casa de Anás, a casa de Caifás, o palácio de Pilatos, o palácio de Herodes e novamente o palácio de Pilatos. Mas na *Via Crucis*, entre as 12 estações consideradas, contavam-se pela primeira vez, em estações distintas, as três quedas de Jesus com a cruz e também o passo em que Jesus falou às filhas de Jerusalém. Contudo não se consideravam as duas estações actuais da Deposição da Cruz e do Santo Sepulcro.

Apesar de todos os contributos, quando se esgotava o século de quinhentos nenhum autor sistematizava ainda as 14 estações. Por outro lado, bastará a leitura do texto de Frei Pantaleão de Aveiro para que se vislumbre o carácter distinto entre o *iter hierosolimitanum* da tradição franciscana e a realidade evolutiva europeia. De resto, os franciscanos de Jerusalém, além de visitarem estações que não são contempladas na Via Dolorosa actual, também faziam o percurso ao contrário, indo do Calvário até ao palácio de Pilatos.

Tais diferenças parecem legitimar a conclusão que a prática da *Via Crucis*, tal como se configurou no Ocidente nos últimos séculos, não foi influenciada por Jerusalém¹⁹ uma vez que a prática ocidental resultou da difusão das práticas devocionais que tinham a sua fundamentação na possibilidade de se evocar espiritualmente a caminhada de Cristo com a cruz até ao Gólgota. Uma lógica processional em que o itinerário triunfal tendia a converter-se num percurso simbólico de redenção dos homens através da dor e da humilhação. Entendimento vertebrado e difundido na maioria dos países europeus pelo franciscano anónimo de Saint-Trond, por Jean Van Paschen e por Adrichomius e que só a partir do século XVII seria introduzido em Jerusalém.

O domínio que Espanha exercia nos Países-Baixos justificou uma ampla difusão do Caminho Doloroso em Espanha, país donde, como se disse, irradiou para outras paragens. Neste momento talvez comece a ser usual a designação de “Passos” como uma memória das distâncias que separavam cada estação dolorosa em Jerusalém, sempre medidas e registadas em todos os testemunhos dos peregrinos. Seria, justamente, em nome do realismo que as distâncias definidas nas publicações de Adrichomius só seriam oficialmente abolidas por um decreto publicado em 3 de Dezembro de 1736.

No primeiro quartel do século XVII já se contava uma *Via Crucis* no convento capuchinho de Valverde, na Sardenha, então sujeita ao domínio da coroa castelhana. Pelos anos de 1628, um franciscano oriundo da Sardenha, Fr. Salvador

19 ZEDELGEM, 2004: 117-118.

Vitale, erigiu em solo italiano a primeira Via Crucis com 14 estações. Ficava em Florença, ao longo do caminho que conduzia a S. Miniato, o templo românico a que se agregou a capela renascentista do Cardeal de Portugal, D. Jaime. Esta *Via Crucis*, era apenas assinalada por cruces que não continham imagens pintadas nem esculpidas²⁰. O relacionamento muito estreito de Portugal com as cidades da Flandres e também com Florença é conhecido. Mas o facto dos nossos principais centros de decisão terem sido deslocados para Espanha no período compreendido entre 1580 e 1640 não pode ter deixado de incrementar relacionamentos e favorecido a circulação dos membros das famílias religiosas, nomeadamente dos franciscanos. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de pensar que, tal como se observava, esta devoção se adequava muito bem aos territórios peninsulares visto que o rigorismo dominante e o apertado controlo sobre os comportamentos implicava grande visibilidade pública e práticas religiosas massificadas.

Seria neste ambiente que um dos proeminentes membros da família Távora, que senhoreava a vila de Mogadouro, perante o impedimento de se penitenciar nos lugares da Terra Santa, decidiu substituir a promessa pelo custeamento de um mosteiro para frades franciscanos naquela vila transmontana. Em Trás-os-Montes também nos interessa o exemplo do caminho doloroso praticado na aldeia transmontana de Peredo de Castelhanos, no antigo território do arcebispado de Braga, entre Torre de Moncorvo e Foz-Côa. As dificuldades de acessos e o relativo isolamento não impediram que em 1672 se congregassem vários moradores num contrato de obrigação para:

“per sua conta mandar fazer as cruces que estam na via sacra, e as duas que ficam na igreja para os exercisios, ha columna e cordas pera elles necessárias, cada hum o que lhe tocar²¹”

20 ZEDELGEM, 2004: 123.

21 Arq. Paço Episcopal de Bragança – *Lv. dos Baptizados Casados e Defunctos desta Igreja de S. Juliam do Peredo*, fl. 142.

Independentemente de não se explicitarem as estações desta via sacra importa realçar o comprometimento com a conservação das “cruzes, e mais instrumentos” num claro sinal da vitalidade da devoção e ainda os efeitos da pregação franciscana já que, não cumprindo o acordado, se sujeitavam às penas e às penitências que lhe podiam ser impostas “pellos reverendos prellados e vizitadores da Terceira Ordem²²”. Não andaremos longe da verdade se aceitarmos a acção missionária dos padres do mosteiro de S. Francisco de Moncorvo, fundado na segunda metade do século XVI e pertencente à Província da Imaculada Conceição, e, especialmente, da Venerável Ordem Terceira da Penitência que tutelavam. Os estatutos da Venerável Ordem só foram confirmados em 19 de Setembro de 1699 pelo provincial, Frei Francisco de Santa Maria, mas tal não significa que a sua fundação não fosse mais antiga pois no articulado do regimento escreveu-se que a Ordem Terceira, embora com um funcionamento informal mas “sem interpolação de tempo”, “foi erigida depois de passados mais de sincoenta annos²³”. Portanto, a sua fundação e, conseqüentemente, o seu apostolado remontam aproximadamente²⁴ a 1650. Dos membros da Venerável Ordem Terceira de Moncorvo, faria menção Fr. Pedro de Jesus Maria destacando Bartolomeu Correia, escrivão dos órfãos, porque todos os dias, ao pôr do sol, “hia visitar a

22 Arq. Paço Episcopal de Bragança – *Lv. dos Baptizados Casados e Defunctos desta Igreja de S. Juliam do Peredo*, fl. 142v.

23 JESUS MARIA JOSÉ, 1760 – 353.

24 Pela mesma altura, Frei Francisco de Santiago, cronista de alguns mosteiros pertencentes Província de Nossa Senhora da Soledade destacava a santidade de Frei Francisco da Bagoeira, nascido em Barcelos e sepultado no claustro do mosteiro de S. Francisco, em Chaves, em 1647, quando contava 47 anos de idade. Mas o que mais nos interessa é o relato dos anos anteriores a este derradeiro sucesso, quando Frei Francisco estava no mosteiro de Abrantes onde alguns dos seus comportamentos mereceram a atenção do memorialista que nos informa que, para sentir vivamente os tormentos da via sacra, não só infligia a si próprio castigos corporais como ainda costumava carregar “huma pezada pedra em memoria da Paixão de Jesus Christo e, assim, discorria com ella pelo convento por largo tempo, meditando nos mistérios de nossa redempção”. No mosteiro de Chaves, os religiosos chamavam via sacra ao “espaço que vai da porta da sacristia para a porta da capella maior da igreja”. SANTIAGO, 1762: 272.

Via – Sacra, meditando com grande ternura, e devoção nos dolorosos Passos do nosso Redemptor²⁵”.

Em paralelo com a divulgação do Caminho Doloroso com 14 estações, os franciscanos usaram da sua influência junto dos pontífices, persuadindo-os que o prestígio da custódia do Santo Sepulcro e de outros santuários da Palestina se devia ancorar na concessão de indulgências e na exclusividade da criação de *Viae Crucis*. Resistindo à erosão, o tema das indulgências continuava a ser considerado de grande importância, razão pela qual, já nos alvares do século XIX, Frei João de Jesus Cristo, autor da *Viagem de um peregrino a Jerusalém e visita que fez aos lugares santos em 1818*, incluía na parte final do seu livro alguns quadros com as indulgências que se lucravam com a visita aos santos lugares, a par com transcrição de vários diplomas²⁶ que as legitimavam.

Portanto, valerá a pena destacar a continuada supremacia dos padres seráficos de S. Francisco e do seu geral quando se aceitou que as indulgências, inicialmente reservadas aos lugares da Terra Santa, também pudessem surtir efeito noutras partes, desde que estivessem sujeitas ao seu báculo. Em 5 de Dezembro de 1696, Inocêncio XII reafirmava que o valor das medidas de clemência concedidas aos que visitavam os lugares santos do Oriente, incluindo o percurso doloroso de Jerusalém, se aplicavam a todos os que estavam submetidos à jurisdição do geral dos franciscanos que percorriam a *Via Crucis* numa igreja ou convento ou num outro lugar dependente do geral dos frades menores. Portanto, os benefícios bafejavam directamente os frades, as freiras e os irmãos das Veneráveis Ordens Terceiras de S. Francisco. O que não deixava de ser um factor de motivação para que os franciscanos se empenhassem na pregação da devoção do caminho doloroso

25 JESUS MARIA JOSÉ, 1760 – 355.

26 Deste tipo de diplomas emanados da cúria, destacamos o breve *Exponi nobis*, publicada por Inocêncio XI em 5 de Setembro de 1686, o breve *Ad ea per quae*, selada por Inocêncio XII, em 24 de Dezembro de 1692, tal como *Sua nobis*, de 26 de Dezembro de 1695, um documento de teor semelhante aos anteriores.

de 14 estações, mesmo quando havia ainda que enfrentar uma tradição muito arraigada que preconizava um número diferente de Passos. Neste particular não será despropositada uma menção à porfia de eclesiásticos como Adrien Parvilliers, autor de uma obra que, a partir da edição de 1680, teve grande repercussão, à vista das numerosas impressões e traduções em vários idiomas. Além de diversas explicações, estampas e orações, o livro propunha dezoito estações com a indicação dos passos dados por Cristo na Via Dolorosa e ainda um método de meditação sobre a Paixão acompanhado de temas de reflexão para todos os dias do mês e também da semana²⁷.

Já no que respeitava aos espaços, escrevia que todos os lugares eram bons, incluindo os jardins e os campos, para a prática da meditação passionária²⁸. Nesta perspectiva terá interesse o exemplo da via sacra existente do inventário dos bens no Paço da Bemposta, em Lisboa, que conhecemos pelo inventário realizado à morte da rainha de Inglaterra, D. Catarina de Bragança, no último dia de 1705. Tratando dos “Paços reaes, propriedades, e mais cousas” arrolava-se o jardim e quinta declarando-se:

“nos passeios ha sinco Passos da Paixão de Christo com altares de azulejo, e caixilhos de madeira fixos na parede, e outro Passo está fora da quinta na de Santo Antonio, e todos tem portas the o chão²⁹”.

Mas, o inventário das “Peças que ficão no paço entregues ao ditto almoxarife André Mendes de Almeida”, maioritariamente respeitantes à capela, mostra como a via dolorosa do Paço da Rainha era composta por sete Passos:

27 PARVILLIERS, 1769: 197, 199, 203, onde se apontam um “Méthode facile pour méditer la Passion de Notre-Seigneur”, “sujets de méditation pour tous les jours du mois” e “sujets de méditation pour tous les jours de la semaine”.

28 “il n’y a point de lieu que ne soit propre pour la pratiquer cette sainte dévotion, le jardin, la campagne, etc.”. PARVILLIERS, 1769: 9.

29 RAU, 1947: 81.

“e sete painéis dos Passos da Paixão, a saber seis redondos que servem nos Passos que correm pella quinta e hum quadrado com seu caixilho de madeira pintado que se põem na tribuna (da igreja do paço) na ditta ocasião e os ditos seis painéis não tem caixilhos porque os caixilhos estão fixos nos Passos³⁰”.

Longe ainda dum único modelo, pretendia-se em muitos casos que a representação figurativa alargasse o seu espectro pedagógico e doutrinário. Daí que, também tivessem sido solicitadas as mãos de mestres imaginários para que na superfícies apaineladas dos retábulos ou nos revestimentos parietais que os complementavam se desse continuidade a soluções plásticas que, ressalvadas a compreensão da anatomia e a capacidade no manuseio das ferramentas, não divergiam muito das que o escultor Adam Kraft, contemporâneo de D. Manuel I, tinha experimentado em Nuremberga. Vejam-se por isso, como exemplos mais tardios, as propostas expressas no retábulo-mor da igreja da Misericórdia de Bragança e nas ilhargas do presbitério do santuário do Bom Jesus das Bouças, em Matosinhos.

Algumas das medidas publicadas por Inocêncio XII em 5 de Dezembro de 1696 seriam retomadas na bula *Inter plurima* que levava o selo de Bento XIII e a data de 3 de Março de 1726. Mas em matéria de indulgências introduziam-se inovações em benefício das Almas do Purgatório e de todas as pessoas que de forma piedosa percorressem qualquer *Via Crucis* ainda que não estivessem submetidas à jurisdição do geral dos frades menores. Se, por um lado, estas medidas ajudaram à popularidade da devoção, por outro lado, também foram fonte de alguns atritos³¹ com párocos e outras ordens religiosas visto que

30 RAU, 1947: 83.

31 LEA, (2004): 466. O autor (p. 467) faria uma referência a Portugal, afirmando que a devoção se tornou tão popular que originou a erecção de *Viae Crucis* em oratórios e capelas tão pequenas que a distância entre a primeira e a última estação era ínfima pelo que se tornou necessário obrigar à existência de mais espaço entre cada mistério.

os franciscanos resistiam a qualquer disposição que beliscasse a relação de supremacia que tradicionalmente mantinham com esta devoção. Por isso Clemente XII viu-se na necessidade de clarificar alguns pontos, nomeadamente através do breve *Exponi nobis*, de 26 de Janeiro de 1731, declarando que as indulgências concedidas às *Viae Crucis* existentes nos lugares franciscanos se alargavam a todas as *Viae Crucis* edificadas ou a edificar pelos padres seráficos em igrejas, oratórios e outros lugares não sujeitos à jurisdição do geral franciscano. E, se em 3 de Abril do mesmo ano, o mesmo pontífice produzia mais instruções relativas ao modo de erigir e levantar as *Viae Crucis* em qualquer lugar, continuava a reservar para os menores a iniciativa, embora tivesse que ser apreciada e merecer a concordância do superior local ou de um seu representante, “segundo a forma e o modo em uso”. Esta fórmula admitia já a colocação, com uniformidade, nas paredes de uma igreja das 14 estações ou cruzeiros, continuando a reconhecer que os benefícios concedidos aos praticantes dos exercícios eram idênticos aos que se ganhavam com a visita às estações da *Via Crucis* de Jerusalém. Ao mesmo tempo, assegurava-se que os frades franciscanos continuassem na direcção das cerimónias, uma presença imprescindível para a orientação da meditação em cada estação e durante o itinerário que as separava.

Igualmente importantes seriam as instruções de Bento XIV, de 10 de Maio de 1742, por comprometerem activamente os párocos na erecção de *Viae Crucis*, embora com a proibição, que só terminaria³² em 1871 com Pio IX, de o fazerem nas localidades onde estivessem estabelecidos os seguidores de S. Francisco de Assis. Contudo, já não faziam sombra às medidas tomadas em Abril de 1731 por Clemente XII – a solicitação do franciscano Leonardo da Porto Maurizio, o mais convicto pregador desta prática devocional – designadamente ao conteúdo da *Monita ad recte ordinandum devotuum*

32 LEA, 2004: 467.

exercitium viae crucis, por significarem a codificação definitiva³³, pelo número e pelos temas, do Caminho Doloroso com quatorze estações. Todo este processo evolutivo que se foi consolidando, ampliou o seu significado em 1750, quando no interior do Coliseu de Roma se marcaram as etapas rememorativas do percurso que Jesus percorreu em Jerusalém, Sexta-feira Santa, entre o Pretório de Pilatos e o Calvário. Um conjunto de episódios dolorosos que seriam continuados com a Deposição e o Sepultamento.

As gravuras do Caminho Doloroso de Vinhais. Os artistas

Principalmente pela acção dos franciscanos, quando o século de setecentos se aproximava do seu ponto médio, a devoção da Via Crucis alcançava a sua forma definitiva, ganhando, por isso, muita relevância as estampas da via sacra de Vinhais.

No Museu de Arte Sacra apenas se podem ver 10 Passos, encaixilhados em molduras sem vidro que, a despeito de poderem ser as originais, ocultam em dois casos a leitura da respectiva autoria. Não se expuseram as gravuras correspondentes ao Passo III, em que Jesus cai pela primeira vez, ao Passo VII, em que Jesus cai pela segunda vez, ao Passo XI, quando Jesus foi pregado na cruz e ao Passo XIV, relativo ao Sepultamento de Jesus. Foi-nos dito que as estampas existem em depósito e que apresentam danos assinaláveis. Não as pudemos observar.

A suspeita de que o aparecimento em Vinhais deste conjunto de gravuras se possa dever à presença dos Missionários Apostólicos de Brancanes não pode ser acompanhada de uma justificação particular. A demarcação do sítio para construção do Seminário de Nossa Senhora da Encarnação data de 1751, enquanto a Venerável Ordem Terceira da Penitência só em Novembro de 1762 realizou a primeira reunião oficial. Portanto, a construção da casa de despacho e da sua igreja é posterior a esta data e a primeira notícia a dar conta da realização

33 DI NATALE, 2010: 12.

de uma sessão “nas casas e igreja da Veneravel Ordem Terceira da Penitência” respeita ao ano de 1780. Por conseguinte, se as obras não estavam completamente terminadas, já iam com um adiantamento tal que permitia a existência de condições para que a Ordem Terceira pudesse realizar alguns dos seus objectivos.

Com edifícios e instituições novas, é bem provável que as gravuras da via-sacra tenham sido trazidas para Vinhais pouco tempo depois da sua publicação em Roma tanto mais que a Via Crucis com 14 estações era devoção crescente e, como se disse, havia pouco tempo que se tinha superiorizado a outras propostas de autores de temas espirituais.

Ao contrário do que é frequente nas produções saídas de oficinas de gravadores, a série – referimo-nos sempre às gravuras expostas por terem sido as que observámos – trabalhada com buril, não explicita o nome ou nomes dos criadores dos temas mas no canto inferior esquerdo existe a indicação do nome do artista seguido das palavras *scolpi ou incisi*.

A PRIMEIRA VIA-SACRA DA IGREJA DE S. FRANCISCO
DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE VINHAIS

ARTISTAS	ANO	PASSOS
Pietro (Leone) Bombelli	1782	II – Jesus é condenado à morte II – Jesus recebe a cruz
Em falta		III – Jesus cai pela primeira vez
Em falta		IV – Jesus encontra a sua mãe
Giuseppe (Sforza) Perini	1782	V – Jesus é ajudado por Simão Cireneu
(Ângelo) Campanella		VI – Veronica
Em falta		VII – Jesus cai pela segunda vez.
Antonio Capellan	1782	VIII – Jesus fala às mulheres de Jerusalém
Francesco Pozzo	1782	IX – Jesus cai pela terceira vez
Em falta		X – Jesus é despojado das suas vestes.
Em falta		XI – Jesus é pregado na cruz.

ARTISTAS	ANO	PASSOS
Francesco Cecchini	1782	XII – Jesus morre na cruz
Francesco Pozzi	1782	XIII – Deposição
Em falta		XIV – Sepultamento de Jesus

PIETRO BOMBELLI, o produtor desta edição³⁴, assinaria as estampas relativas aos Passos I e II. Deve ter sido bem aceite uma vez que em 1803 o calcógrafo romano assinaria uma nova impressão³⁵ laureada pelo prestígio do papa Pio VII por lhe ter concedido o privilégio de “la privativa³⁶”. Da fortuna da série impressa informa-nos a solicitação que os seus filhos³⁷ apresentaram a Pio VIII, já em 1830, para uma nova reimpressão, visto estarem na posse das matrizes de cobre que Bombelli tinha gravado com buril e ainda porque o livro de estampas, estando esgotado, tinha muita procura³⁸.

A propósito de Pietro Bombelli, E. Bénézit escreveu que, no campo da

34 No texto do “Diario ordinario di Roma (1718-1800)”, relativo ao dia 30 de Novembro de 1782, registou-se que “Pietro Bombelli presenta al pontefice l’incisione di 14 satazioni della Via Crucis coniate da quadri di celebri pittori”. Disponível em <http://www.infolio.it/romanel700/ilchracas/index.htm> [consulta 25 de Setembro de 2012].

35 Não cabe neste texto a abordagem de matérias tão importantes como as obras que inspiraram e serviram de modelo às séries de estampas. Contudo, é bem provável que a série publicada em 1803 se tenha servido de desenhos de Luigi Agrícola, um artista que cultivava a estética neoclássica. Em 1803 imprimiu-se com grande fortuna a *Via Crucis del Beato Leonardo da Porto Maurizio minore osservante riformato del ritiro de S. Bonaventura di Roma*. In Roma: 1883. Inclui quatorze estampas em cobre, datadas de 1804, com as estações do Caminho Doloroso e uma outra com Nossa Senhora, uma oração e um documento em que se dá licença a Bombelli para a impressão o qual leva a assinatura e selo do delegado geral da ordem franciscana.

36 ROMANO, 1860: 14.

37 Nada pudemos apurar sobre a existência de laços familiares entre Pietro Bombelli e Filippo Bombelli. Este pintaria um “Coro dos Capuchinos” e uma “Escola de Meninas em Roma”, hoje no Museu Soares dos Reis, no Porto, obras que vieram para Portugal em resultado de uma encomenda efectuada, em Roma no ano de 1827, pelo erudito João Allen na sequência do “grand tour” por Herculano, Pompeia e Roma. SANTOS, 205: 74-76; 156, 197.

38 LEA, 2004: 468. Na resposta ao pedido dos descendentes de Pietro Bombelli, Pio VIII confirmava *privilegii et indulgentiarum jam concessarum Petro Bombelli incisore aerario pró publicatione Staonum Viae Crucis, favore filiorum, et haeredum illius, quod eamdem publicationem continuare constituerunt*. ROMANO, 1860: 14.

gravura, foi aluno de Girolamo Frezza e que também praticou a pintura, tendo sido aluno de Stefano Pozzi³⁹, factos confirmados por outros autores. Filho de Baldasse e de Vittoroia Flori, originários do Venegono Superiore na Lombardia, ficaria órfão de pai com sete anos. Por isso e também por se perceber a sua inclinação para o desenho, seria confiado pela mãe ao hospício de S. Michele em Ripa onde aprendeu os primeiros rudimentos com Pietro Ferloni que era o director da fábrica de tapeçarias. Seria aí que se relacionou com Girolamo Frezza, considerado um dos grandes gravadores dos seu tempo. Foi G. Frezza que o iniciou na gravura e que lhe mostrou as vantagens de estudar as estampas “de Blomaert, di Spierre e di altri intagliatori a bulino⁴⁰”. Só depois passaria ao estudo da pintura na oficina de Stefano Pozzi, sob cuja orientação progrediu no desenho e gravou as primeiras estampas.

A sua obra versou essencialmente o retrato e as temáticas religiosas pois desde cedo terá manifestado o propósito “di no raffigurare mai cose oscene”. De resto, a sua vida parece ter sido conduzida com grande morigeração e particular sentido de humildade que o levavam a visitar diariamente os doentes do hospital de Santo Spirito, nas imediações da casa onde morou. Juntamente com a valorização das suas produções, estas circunstâncias podem explicar a razão pela qual o cardeal Enrico Benedetto Clement Stuart, coleccionador e amador de livros impressos com qualidade superior, reclamou a contribuição de Bombelli quando decidiu, em 1775, modernizar a tipografia do Seminário Tuscolano⁴¹, em Frascati. Por outro lado, o reconhecimento da capacidade artística pode aquilatar-se em obras como *Raccolta delle imagini delle B.ma Vergini ornate della corona d'oro dal R.mo Capitolo di S. Pietro con una breve ed esatta notizia di ciascuna*

39 BÉNEZIT, 1924: T. I, 655. Informações semelhantes são facultadas em LE BLANC, 1854: 437. BONI, 1840:120.

40 POLIDORO, Luca, 2008: 96.

41 POLIDORO, Luca, 2008: 96.

immagine. Data in luce da Pietro Bombelli incisore, stampata dal Salomoni, em 1792, sob os auspícios do “Capitollo della Basílica Vaticana” onde o cardeal Enrico Benedetto Clement Stuart Duca di York era arcepreste.

GIUSEPPE SFORZA PERINI gravou o Passo V em que Simão Cireneu ajudou Jesus a transportar a cruz. Giuseppe Perini nasceu em Roma em 1748 e, segundo E. Bénézit, que lhe atribui uma actividade⁴² repartida por temas de género e pelo retrato, ainda vivia em 1796.

Em 1764, em Perúgia o abade Cesare Orlandi publicava uma nova edição da *Iconologia* de Cesare Ripa que contém os retratos com molduras rococó do abade e do cavaleiro perugino, gravados por G. Perini. Em 1769 colaborou no tomo segundo *Delle vite de pittori, scultori ed architetti genovesi*, publicado em Génova, seguindo desenhos do próprio autor desta obra, o pintor Carlo Giuseppe Ratti.

Todavia, antes já tinha gravado diversas esculturas pertencentes ao Museu Pio Clementino e tinha ganho notoriedade por ter, com outros, colaborado na *Schola Itálica Picturae*, uma coleção de quatro dezenas de estampas que Gavin Hamilton, pintor e antiquário inglês dirigiu com a ambição de formar uma galeria em que estivesse representada o que de melhor se tinha feito na pintura italiana dos séculos XVI e XVII. Por conseguinte, G. Perini, ao estampar as obras de mestres da pintura, praticou aquilo a que em Itália se apelida de *incisioni di traduzioni*. Pelos anos de 1776, G. Perini, com Domenico Cunego, C. Tinti e S. Coppa, trabalhavam numa encomenda de nove estampas que intentavam reproduzir os frescos que Lanfranco tinha pintado na capela Sacchetti em S. Giovanni dei Fiorentini. Continuando a ser solicitado para trabalhos editoriais, respondeu com a gravura do catafalco,

42 BÉNEZIT, 1924: T. III, 457.

seguindo um desenho do arquitecto Francesco Belli, que se levantou na igreja de S. Luís dos Franceses aquando das exéquias de Luís XVI e que seria incluído na publicação, no ano de 1793, em Roma, da *Oraison funébre de Sa Majesté Très-Chrétienne Loius XVI roi de France et de Navarre* que tinha sido pronunciada na presença do papa Pio VI na capela do Quirinal.

ANGELO CAMPANELLA foi um pintor e gravador que nasceu pelos anos de 1748 em Roma, a cidade onde viria a falecer, talvez, em 1815⁴³.

Foi discípulo de Volpato e, mais tarde, também seria um dos colaboradores da *Schola Itálica Picturae* de Gavin Hamilton, designadamente com a imagem da Apresentação no Templo que na estampa leva o título VENERUNT IN JERUSALEM, UT SISTEREUT EUM DOMINO devida à invenção de Fra Bartolomeu (1472 / 1517), a qual foi produzida em 1771 com a técnica de água-forte e buril. Na via sacra de Vinhais assinou o Passo VI da Verónica onde a compleição física de algumas das figuras denotam uma modelação de quem olhou demoradamente, com olhos do homem barroco, para a obra de Miguel Ângelo, especialmente para o Cristo da igreja dos dominicanos, em Roma, ou para o Moisés de S. Pietro in Vincoli. Ou seja, na Roma que vitoria a caminhada do neoclassicismo – vejam-se as oito estampas dos frescos romanos da *Villa Negroni* que, com desenhos de Raffael Mengs e de Anton von Maron, A. Campanella gravou – a intemporalidade da plástica barroca continuava a mostrar a sua força.

Na sua obra gravada contam-se estampas *di traduzioni* de diversos mestres, nomeadamente Rafael, e a reprodução das esculturas dos apóstolos que se alinham no corpo da igreja de S. João de Latrão.

43 LE BLANC, 1854: 575.

ANTONIO CAPELLAN, na via sacra de Vinhais, gravou o Passo VIII em que Jesus falou às mulheres de Jerusalém e talvez o Passo X – o caixilho não deixa ver a autoria – em que Jesus é despojado das suas vestes. Este artista, nasceu em Veneza ou Verona cerca de 1740 e é apontado como um dos melhores alunos da oficina de Giuseppe Wagner⁴⁴ enquanto desenhador e gravador com buril. Bruno Passamani admite mesmo que o casamento (1742) em Veneza de G. Wagner com Camilla Capellan pode ser um indicador da existência de relações familiares do aprendiz com a mulher do mestre. Facto que também pode ajudar a explicar a presença de A. Capellan na oficina de G. Wagner. O mesmo biógrafo, dando conta da sua actividade em Veneza, daria nota da existência de algumas gravuras que, sendo assinadas pelo discípulo, levam o nome do artista sénior, “Ant.Capellan sc.[ulpsit] Jos. Wagner recognovit” ou simplesmente do editor “appo Wagner”. Contudo também admite que algumas estampas que só estão assinadas por G. Wagner tenham, pelo menos parcialmente, a mão de A. Capellan.

O facto de ter gravado os retratos de alguns cardeais eleitos no consistório de 1756 permite sustentar que nesta altura já estava em Roma, onde, em 1759, foi publicado o primeiro tomo das *Vite* de Vasari, cujo frontispício, sob as armas do rei da Sardenha, Carlo Emanuele, inclui as iniciais do artista.

Em Roma, colaborou também no projecto da *Schola Itálica Picturae* que Gavin Hamilton comissionou, contribuindo com estampas que se reportavam a pinturas de Domenico Maiotto (1713-1794), Correggio (c.1489 / 1534) e Miguel Ângelo (1475 / 1564). Colaborou também com Bartolozzi. Morreu em Roma em 1793.

FRANCESCO POZZI e FRANCESCO POZZO são nomes que, como antes admitimos, correspondem a um único artista, o mesmo que executou as estampas do Passo IX, Jesus cai pela terceira vez, do Passo XIII, e o da Deposição, da via sacra de Vinhais. Sabe-se que nasceu em Roma em 1750 e acredita-se que o

44 LE BLANC, 1854: 584.

seu tio Rocco Pozzi, pintor e gravador barroco, tenha tido alguma influência na sua formação artística. Com Coppa e Perini, gravou algumas pranchas com as esculturas da Galeria Clementina, no Vaticano. Da sua mão saiu ainda uma gravura com o retrato do papa e uma outra, intitulada Aurora, que seguia a pintura realizada por Guercino na Villa Ludovisi⁴⁵.

FRANCESCO CECCINI mantinha uma colaboração com Angelo Campanella e Pietro Bombelli que é anterior à execução do conjunto de gravuras da Via Crucis que temos vindo a apreciar visto que os três participaram na preparação da *Oratio* que, em consequência do falecimento de D. José I, se imprimiu em Roma no ano de 1777. Ainda em 1782, P. Bombelli aplicou o buril para rasgar no cobre e dar corpo a uma imagem de S. Filipe Nery com base num desenho que F. Ceccini elaborou a partir da obra realizada por Alexandre Algardi em Santa Maria in Vallicella. A relação prolongou-se dado que o nome de F. Ceccini está inscrito no Passo XII, em que se representa A morte de Jesus na Cruz, da série piedosa que Bombelli dirigiu em 1782.

Francesco Ceccini nasceu em Roma, cidade onde viria a fechar os olhos no ano de 1811. Frequentou as lições de Giovanni Volpato, considerado o melhor calcógrafo de Roma, e estreitou os laços com a grande escola de gravura que era a *Calcografia Camerale*. Cultivou a retratística mas não se mostrou indiferente às lições e à inspiração de mestres⁴⁶ como Perugino, Rafael e Guido Reni tanto mais que tanto os temas de índole religiosa como os que decorriam dos textos de autores clássicos eram particularmente favorecidos pela afirmação da estética neoclássica.

45 BRYAN, 1849: 598.

46 LE BLANC, 1854: 623.

Conclusão

Impressas em 1882, as gravuras italianas da via sacra do museu da Ordem Terceira de S. Francisco, em Vinhais, fazem parte de uma série que foi produzida em Roma poucos anos depois da *Via Crucis* ter sido oficialmente sistematizada em quatorze episódios. Dando-se atenção ao trajecto hierosolimita entre o Pretório e o Calvário, enfatizava-se o significado das estações que antecederam e se seguiram ao Calvário e, ao mesmo tempo, vincava-se a distinção relativamente ao conjunto mais numeroso da Paixão. Neste contexto, importa frisar que os relatos e impressões de viagens à Terra Santa por um número crescente de peregrinos nunca deram conta da existência de um trajecto devocional que fosse coincidente com a *Via Crucis* dos tempos modernos.

No entanto, o sermão juntou-se às cruzadas, aos desígnios individuais e às expectativas que as indulgências sempre prometeram. Assim se intensificavam as peregrinações. Desta forma, muito se ampliou o conhecimento da Palestina, sendo acompanhado pela progressão do carácter místico daqueles lugares. Por isso se registaram os casos de transposição topográfica, alguns notáveis, que levaram à construção, em diversos pontos do mundo cristão, de templos que tinham por escopo a recriação do Santo Sepulcro.

Entre os autores espirituais que contribuíram para a modelação evolutiva da *Via Crucis* destacam-se o franciscano anónimo de Saint Trond, o carmelita flamengo Jean Van Paschen e o holandês Adrian Cruys, mais conhecido como Adrichomius. Embora nenhum dos três tivesse fixado o programa do ciclo passionário nas quatorze estações, deram, no entanto um contributo de monta para a estruturação do modelo e para que, paulatinamente, fosse vencendo as resistências decorrentes da grande popularidade que beneficiava o percurso composto por sete estações.

Sobretudo a partir do século XVII, diversos diplomas pontifícios animaram a prática devocional da *Via Crucis*, reservando sempre um lugar

de proeminência para os membros da religião franciscana e para os territórios da sua alçada. Por conseguinte, devemos reconhecer aos franciscanos que ergueram o seminário de Vinhais e impulsionaram a criação da Venerável Ordem Terceira uma acção relevante na prática regular destes exercícios piedosos. A eles se deverá a existência nesta vila do conjunto de gravuras italianas editadas por Pietro Bombelli, as quais dão a medida da capacidade expressiva de outros artistas italianos, revelando-nos as suas capacidades no manejo do buril, o ambiente estético em que se formaram e as linguagens que se cruzavam em Roma quando a centúria de setecentos avançava pelo seu derradeiro quartel.

Documentos

1672, FEVEREIRO, 2

CRUZES PARA A VIA SACRA DE PEREDO (DE CASTELHANOS), CONCELHO DE MONCORVO.

ARQ. PAÇO EPISCOPAL DE BRAGANÇA, LV. DOS BAPTIZADOS CASADOS E DEFUNCTOS DESTA IGREJA DE S. JULIAM DO PEREDO, FLS. 142-142V.

“Termo de obrigação que fizeram as pessoas que mandaram fazer as cruzes neste lugar de Peredo

Aos dous dias do mez de Fevereiro de 672 adentro da igreja deste lugar de Peredo termo da villa de Moncorvo appareceram as pessoas abaixo declaradas, e por ellas foi dito que per serviço de Deus bem e proveito de suas almas elles tomavam per sua conta mandar fazer as cruzes que estam na via sacra, e as duas que ficam na igreja para os exercisios, ha columna e cordas pera elles necessárias, cada hum o que lhe tocar, tuda na forma do rol abaixo declarado, e per este termo se obriguaram cada hum per si, e seus herdeiros, e descendentes a ter

sempre as cruces, e mais instrumentos asi na via sacra, como na igreja sem lezam, nem deffeito algum, e a concertar, compor, e renovar cada hum a sua quando necessário for sob as penas, e penitencias que pellos reverendos prellados e vizitadores da Terceira Ordem lhes forem impostas de que tudo mandaram a mim abbade fazer este termo que com elles asinei no dia asima declarado.

Rol de quem poz as cruces na via sacra

A PRIMEIRA André Luiz e Sebastião Fernandes das Eiras

A SEGUNDA Joam Rodrigues o Velho, e seu filho João [sic] Rodrigues o moço

A TERCEIRA Appolinario Fernandes, e; Manoel Fernandes, e Francisco Martins

A QUARTA João Dias o Velho, e Sebastiam Francisco, e Gonçalo Fernandes, e Joam Dias o Moço

A QUINTA Domingos Gonçalves Brazil e André Francisco (*) Sanches

A SEXTA Joam Fernandes Vellasco, Francisco Santos, Simam Borges

A SÉTIMA Amaro Fernandes, João Fernandes das Eiras e João Fernandes Urbano

A OITAVA Lco. Borges, Francisco Borges, Francisco Fernandes Santos e Guaspar Nunes

A NONA Joam Domingos, Domingos de Birto, Domingos Durão, João Domingos Omazo

A DECIMA João Coelho, Domingos Garces Moredo, Phelipe de Andrade

A DECIMA PRIMEIRA Domingos Rodrigues, Joam Gonçalves

A DECIMA SEGUNDA o padre Paschoal Ferreira, Domingos Ferreira Santos, Domingos Garcia

A DECIMA TERCEIRA da mão direita o padre Julião de Andrade, Luís Manco e Domingos Rodrigues Sancho

A DECIMA QUARTA da mão esquerda o padre (*) Pires e Jullião Ferreira seu irmão e João Fernandes da Praça.

As da igreja tem hua Domingos Fernandes Ferreira outra Francisco Madeira Antonio Fernandes s collumna Amaro Mendes e hua corda de sparto as cordas

ANDRÉ + LUIS	FRANCISCO FERREIRA + SANTOS	JOÃO DOMINGOS + VELHO
SEBASTIÃO+ FERNANDES	DOMINGOS FERNANDES	DOMINGOS + DE BRITO
GONÇALO DE ALMEIDA		
MONTEIRO		DOMINGOS + GARCIA
JOÃO FERNANDES * VELLASCO		
JOÃO + RODRIGUES O MOÇO		LC. + BORGES
FRANCISCO SANCTOS + VARANDAS		LUÍS MANOEL ANDRADE
APPOLINARIO + FERNANDES		FRANCISCO + FERNANDES
JOÃO +URBANO		SEBASTIÃO + FRANCISCO
JOÃO COELHO		
GONÇALO + FERNANDES		GASPAR + NUNES
FRANCISCO BORGES		JOÃO GONÇALVES
DOMINGOS RODRIGUES		
JOÃO FERNANDES		
DOMINGOS GONÇALVES BRAZIL		
FRANCISCO + SARILHO FERREIRA		
JOÃO RODRIGUES + O MOÇO		
DOMINGOS DE + BRITO		
O PADRE PASCHOAL FERREIRA		
JOÃO + DIAS O MOÇO		
DOMINGOS + DURAO		
MANOEL + FERNANDES		
ANTONIO FERNANDES		
JOAM FERNANDES DAS EIRAS		

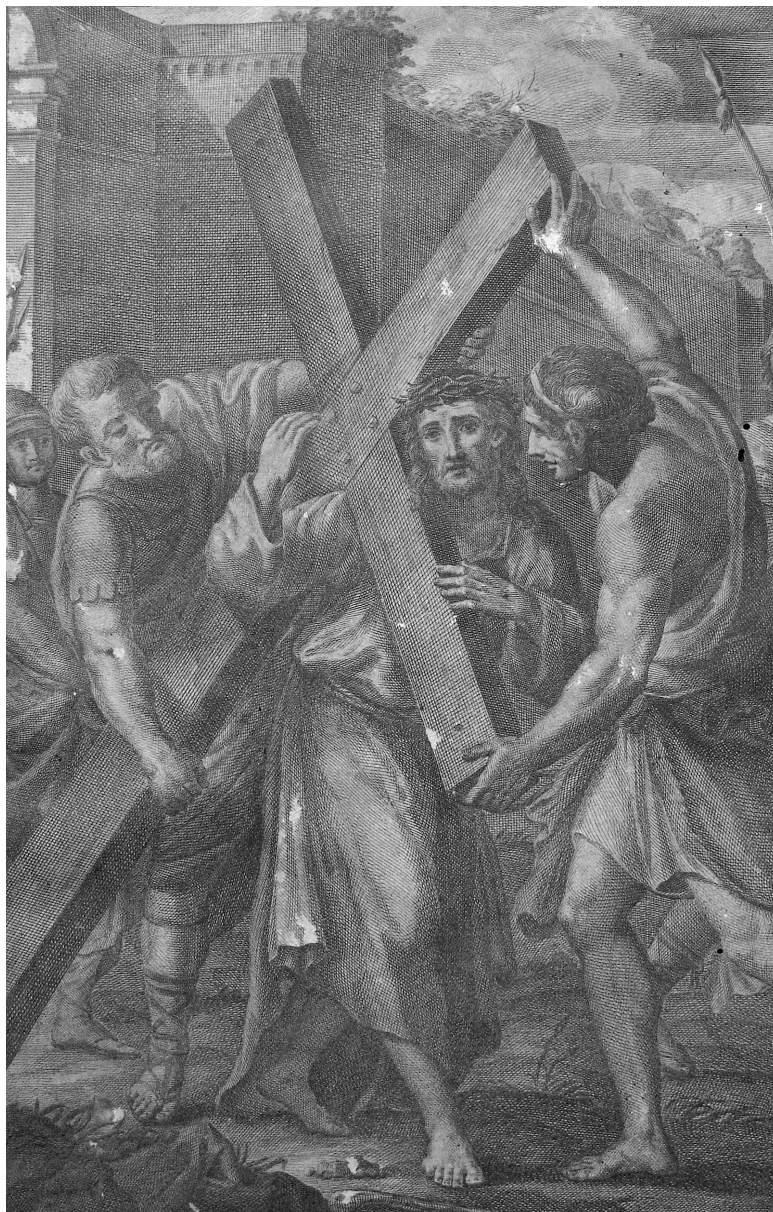


FIGURA 1
Passo II, *Gesu riceve la croce.*
Pietro Bombelli, 1782.

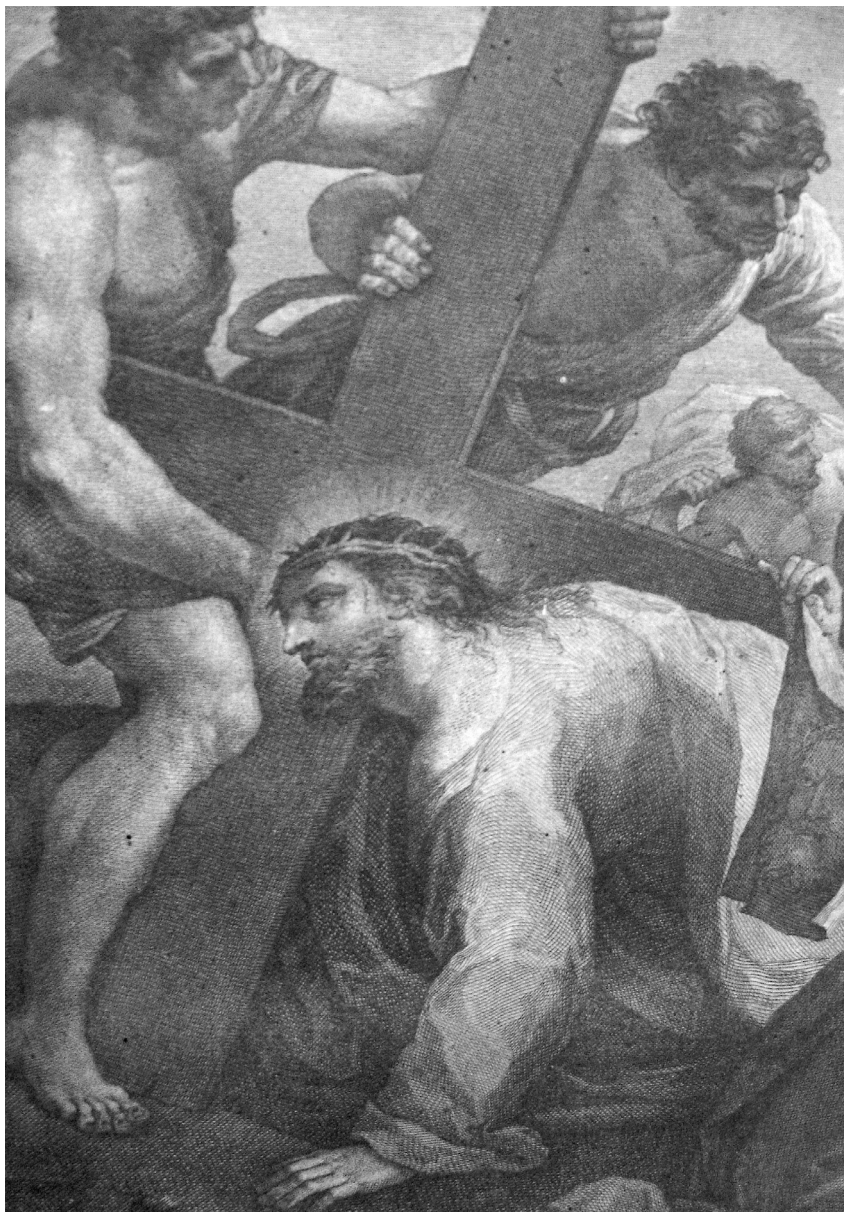


FIGURA 2

Passo VI, *Gesu asciutato dalla Verónica.*

Ángelo Campanella, 1782.



FIGURA 3

Passo IX, *Gesu cade Sotto la croce la terza voi.*

Francesco Pozzi, 1782.



FIGURA 4

Passo X, *Gesu spoliato ed abbeverato di fiele.*

Antonio Capellan (?), 1782.



FIGURA 5
Passo XIII, *Gesu deposto dalla croce.*
Francesco Pozzi, 1782.



FIGURA 6
Oratio. *Vinhetas de P. Bombelli e de F. Ceccini.*
Roma, 1777.

Bibliografia

Arq. Paço Episcopal de Bragança, *Lv. dos Baptizados Casados e Defunctos desta Igreja de S. Juliam do Peredo*, fl. 142.

Arq. Paço Episcopal de Bragança, *Lv. dos Baptizados Casados e Defunctos desta Igreja de S. Juliam do Peredo*, fl. 142v.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1991 – “Em torno do Bom Jesus de Braga”, in *Estudos de História Contemporânea. Homenagem ao Professor Victor de Sá* (Organização do Centro de História da Universidade do Porto), Lisboa, Livros Horizonte, pp. 69-81.

BAZIN, Germain, 1963 – *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Paris: éditions du temps.

BÉNEZIT, 1924 – *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs dessinateurs et graveurs*. Paris: Ernest Grund Éditeur. 1924, T. III, p, 457.

BÉNEZIT, E., 1924 – *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs dessinateurs et graveurs*. Paris: Ernest Grund Éditeur, T. I.

BONI, Filippo de, 1840 – *Biografia degli artisti*. Venezia.

BRYAN, Michael, 1849 – *Biographical and critical dictionary os painters and engravers*. London.

CALABI, Augusto, 1931 – *La gravure italiene au XVIIIe. siècle*. Paris: Les Éditions G. Van Oest.

DAVEIRO, Fr. Pantaliam, 1593 – *Itinerário da Terra Sancta e suas particularidades*. Em Lisboa: em casa de Simão Lopez.

DI NATALE, Pietro, 2010 – *Nicola Bertuzzi e la Via crucis ritrovata*, Bologna, Bononia Universty Press, 12.

ERNOUL, 1882 – *Itinéraires a Jesrusalém et Descriptions de la Terre Sainte* (ed.

Henri Michelant e Gaston Raynauld). Genève: Imprimerie Jules-Guillaume Fock.

Exercícios e mui devota meditação da vida e paixam de Nosso Señor Jesu Christo, composta pello allumiado varam Fr. João Taulero, da ordem dos pregadores, 1571 – Viseu: per Manoel Joã impressor de Sua Illustrissima.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2010 – A presença do Brasil no Santuário do Bom Jesus do Monte (Braga) –, in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (Coord.), *A encomenda. O artista. A obra*, Porto, CEPES, pp. 457-471.

JESUS MARIA JOSÉ, Fr. Pedro de, 1760 – *Chronica da Santa, e Real Província da Immaculada Conceição de Portugal*. Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal da Costa, 1760, Tomo II.

LE BLANC, M. Ch., 1854 – *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris: P. Janner Libraire.

LEA, Henry Charles, 2004 – A History of Auricular Confession and Indulgences in the Latin Church. Kessinger Publishing, Parte III.

MÂLE, Émile, 1961 – *L'Art religieux du XIIe. au XVIIIe. siècle*. Paris: Armand Colin.

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

PARVILLIERS, Adrien, 1769 – *Les stations de Jerusalem, pour servir d'entretien sur la Passion de N. S. Jesus-Christ*. Lyon: chez Pierre Bruyset Ponthus.

PICARD, Michel-Jean, 1953 – “Chemin de Croix”, in BAUMGARTNER, Charles, *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique doctrine et histoire*, Paris, Beauchesne, T. II Deuxième Partie, pp. 2575-2606.

POLIDORO, Luca, 2008 – Tracce di attività di promozione della cultura libraria da arte del Cardinale Duca di York”, in Marco Buonocore e Giovanna Cappelli (a cura di), *La Biblioteca del cardinale Enrico Benedetto Clement Stuart Duca di York a Frascati. 1761-1803*, Roma, Gangemi Editore.

RAU, Virgínia, 1947 – Inventário dos bens da Rainha da Grã-Bretanha D. Catarina

de Bragança”. Separata do “Boletim da Biblioteca”, Coimbra: Biblioteca da Universidade, vol. XVIII, pp.1-106.

ROMANO, Gaetano Moroni, 1860 – *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*. Venezia: Dalla Tipografia Emiliana, vol. XCVII.

SANTIAGO, Francisco de, 1762 – *Chronica da Santa Província de Nossa Senhora da Soledade*. Lisboa: Na Officina e Miguel Manescal da Costa, Tomo I.

SANTOS, Paula M.M. Leite, 2005 – *Um colecionador do Porto romântico. João Allen (1781-1848)*. Porto.

SEBASTIEN, Santiago, 1996 – *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia*. Madrid: Ediciones Encuentro.

VASCONCELOS, Joaquim de, 1929 – *Albrecht Durer e a sua influência na Península Ibérica*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Via Crucis del Beato Leonardo da Porto Maurizio minore osservante riformato del ritiro de S. Bonaventura di Roma. In Roma: 1803.

ZEDELGEM, Amédée (Teettaert) da, 2004 – *Saggio storico sulla devozione alla Va Crucis*. Casale Monferrato.

Para a reabilitação da Igreja de Santo António e Capela das Onze Mil Virgens do convento franciscano de Alcácer do Sal

Luís Marino Ucha

Alcácer do Sal, a norte, na margem direita do Sado, detém uma posição privilegiada na Província (Região) do Alentejo, havendo registo da sua ocupação desde a Idade do Ferro e aludida como importante porto a partir do período fenício.

Crucial entrada portuária para a província do Alentejo, vem a desempenhar especial importância na comunicação com Évora, sobretudo no séc. XVI, em que esta cidade é a segunda capital do reino, estabelecendo-se a ligação entre as duas capitais por via marítima, através de Alcácer do Sal. Nesse século é referenciada a extração de sal e de madeira de pinheiro manso para a construção naval, como de grande relevância económica, sendo o Sado navegável até Porto do Rei, a 50km da foz.

O porto de Alcácer do Sal mantém uma relativa atividade até ao início do séc. XX, só retirada pela introdução do comboio e a melhoria das ligações por via terrestre.

O Convento

Fundado em 1524 por D. Violante Henriques (Alcáçovas), mãe de D. Pedro de Mascarenhas, o convento franciscano – com a igreja de Santo António – localiza-se no limite urbano de Alcácer do Sal, nas imediações do denominado Rossio Alto.

A julgar pelo que permanece edificado do convento, e não havendo vestígios ou notícia de terem ocorrido demolições, deduz-se à partida um programa reduzido, sustentados na inserção topográfica deste. Após a extinção da ordem, o convento serviu de unidade fabril, encontrando-se hoje em relativo estado de abandono.

A Igreja de Santo António

A igreja do convento (c.1528) ergue-se para panteão da família Mascarenhas, na sequência da morte, à entrada da barra da Vila Nova (Portimão) em 1522, de D. Nuno Mascarenhas (n.1496), segundo filho da fundadora.

A julgar pela importância que a família, ao tempo, detinha a Sul do Tejo, é certo que a igreja, se deve ao risco de conceituado mestre.

O portal, que dá acesso à nave da igreja, abre-se numa esquadria de calcário marcadamente renascentista e italianizado.

A igreja de nave retangular – correspondendo a largura a um terço do comprimento total, cabendo dois terços à nave, onde se acolhe a capela das Onze Mil Virgens que segue esta modulação, e à capela-mor o restante terço – ampla e de vincada proporcionalidade, segundo gramática renascentista, vocacionada para a preleção, bem ao agrado das congregações franciscanas. As capelas laterais nas extremidades dispõem-se em simetria axial, guarnecidas por arcos de lioz e brecha da Arrábida, mediadas por púlpito com as mesmas silharias que se repetem no arco triunfal, bem como no túmulo da capela-mor. A capela lateral da cabeceira, do lado do evangelho, esteve dedicada aos Santos Reis Magos – apesar de uma onírica percepção da capela do *Palazzo Medici-Riccardi* em Florença – de imediato veio à lembrança a tabua, que aqui esteve, e hoje se encontra na igreja matriz de Santa Maria do Castelo, de boa qualidade pictórica, pintada por Simão Rodrigues(séc. XVI) retratando a adoração dos Reis Magos.

A esteira da nave está resolvida numa abobadilha de arco de volta perfeita, método construtivo que é retomado na capela-mor, onde se encontra, entre outros, o túmulo do descendente da fundadora. Esta esteira poderá ter sido reconstruída, posteriormente, quando da inserção da capela tumular de D. Pedro de Mascarenhas, ou das Onze Mil Virgens, uma vez que, construtivamente, se verificou a sobreposição da nova construção sobre a parede sul da igreja – o que teria implicado uma demolição integral dessa parede para dar lugar à fachada interior da capela, que se abre para a igreja – com o consequente derrube da esteira primitiva ou à, eventual, substituição de uma estrutura de madeira segundo a técnica de cobertura de igrejas franciscanas.

Nesta igreja foram ainda instituídas capelas funerárias doutras famílias, o que certamente contribuiu para a valorização patrimonial desta e possivelmente do convento.

A igreja foi sendo alvo de obras de beneficiação ao longo do tempo, culminando no revestimento azulejar da nave com albarradas da segunda metade do XVIII. Revestimento que continua na da capela-mor, historiado, com passagens da vida de Santo António, atribuíveis à primeira metade daquele século, e de muito boa fabrica, tal como o retábulo em talha policromada que se remete para o mesmo período; vincando-se a qualidade do programa decorativo de toda a igreja. Regista-se, porém, um debilitadíssimo estado de conservação da talha do retábulo e a requerer urgente intervenção, contrariamente a todo o conjunto azulejar que se apresenta num excelente estado de conservação, apesar das vicissitudes a que o edifício esteve sujeito.

A galilé – de construção posterior, a que se sobrepõe um piso que permitiu dotar a igreja de um coro alto e que se estende à capela tumular – veio, no seu conjunto, estabelecer um volume compacto, que se antepõe aos templos, abrindo-se em arcaria ao nível térreo e ao nível superior, a poente, dispu-nham-se quatro vãos, três dos quais entaipados no início do séc. XX. Apesar deste alçado apresentar marcas do *estilo chão*, no interior da arcaria sente-se

uma suave atmosfera italianizada. Concetualmente, esta galilé apresenta semelhanças com a existente na frente da capela do convento de Bom Jesus de Valverde e que por intuito se deduz, em ambos os casos, que se impõem aos templos pelo caráter sincrético que a estes estaria imputado.

O Mecenaz

D. Pedro de Mascarenhas (?-1556), terceiro filho de D. Fernão Martins de Mascarenhas (Senhor do Lavre e Estepa, Alcaide-Mor de Montemor-o-Novo e Alcácer do Sal, entre outras honrarias e comendas) e de sua mulher D. Violante Henriques, da família dos Henriques, Senhores das Alcáçovas. Com avançada idade e no final da vida, D. Pedro de Mascarenhas foi nomeado 6.º Vice Rei da Índia, cargo que, por morte, ocupou por breves meses.

A sua origem proporcionou-lhe relevantes cargos em cortes europeias, destacando-se o de embaixador de D. João III em Roma, onde intercede junto do Papa pela instalação da Companhia de Jesus em Portugal. Navegador e diplomata, D. Pedro de Mascarenhas oriundo de uma nobreza nova, tendo privado com imperadores, reis e papas, deixou nesta capela mais que a sua intermediação com o Divino, o testemunho tipicamente humanista de passar à eternidade através de um monumento votivo em sua glorificação.

O Arquitecto

O risco da Capela das Onze Mil Virgens está atribuído a António Rodrigues (1520 – 1590), mestre das obras militares e das fortificações reais, durante cerca de vinte e cinco anos, possivelmente oriundo de Alcácer do Sal, ou dos seus arredores. António Rodrigues lecionou na Escola do Moços Fidalgos, do Paço da Ri-

beira, escola fundada pelo insigne matemático Pedro Nunes (1502-1578), natural de Alcácer do Sal e, por certo, tradutor do Tratado de Vitruvius, para D. João III.

A António Rodrigues atribuem-se os manuscritos (incompletos) de estudos de arquitetura, geometria e matemática, visando edições, em 1576 e 1579, respectivamente; se concretizadas, essas edições permanecem desconhecidas, restando-nos unicamente os manuscritos que levaram à atribuição da Capela das Onze Mil Virgens à sua autoria.

É consentânea a passagem do presumível autor da capela tumular de D. Pedro pelas praças portuguesas do norte de África, no exercício das suas funções como responsável pelas obras do reino, praças por onde passou o fundador da capela, bem como seu irmão D. Nuno de Mascarenhas.

Refere-se a passagem de António Rodrigues pelas obras do claustro do convento de Cristo de Tomar, na época de Diogo Torralva, o que apesar das diferenças de programas, segundo uma análise abstrata, se considera um semelhante resultado concetual, não podendo deixar de se registar algumas coincidências gramaticais, entre a capela tumular de Alcácer do Sal e aquele claustro.

A atribuição da capela tumular a António Rodrigues, não surge diretamente documentada, é deduzida dos manuscritos referidos e do traçado da igreja de Santa Maria da Graça, Sé de Setúbal (1570), cuja autoria se considera fidedigna, derivando-se pelo carácter erudito da sua obra escrita para a composição do traçado da Capela das Onze Mil Virgens. Pela semelhança, de linguagem, com a Sé de Setúbal atribui-se a este arquiteto a igreja matriz de Fronteira, o que se nos afigura provável.

Apesar da diferença de programas, entre a capela tumular e a igreja de Santa Maria da Graça, a Sé de Setúbal apresenta-nos um traçado sem maior relevância para a sua conceção estrutural, o que seria elementar. A Sé, segundo esta abordagem, revela uma linguagem quase castrense, segundo uma resolução arcaizante, nas suas três naves, de prática ancestral e então a cair em desuso – ressalva-se o facto de, anos antes, se terem iniciado as construções das

Igrejas de Santo Antão em Évora e da Sé de Portalegre e que possivelmente marcaram a conceção da Sé de Setúbal – em detrimento da percetividade espacial absoluta, já dominante, e bem patente na capela tumular.

A obra

No Alentejo, persistem alguns dos melhores exemplares da arquitectura do “movimento” renascentista, apesar de, concretamente, em Évora – segunda capital do reino no século XVI – terem ocorrido inúmeras demolições, sobretudo, no final do século XIX e principio do XX, de conventos, mas também de palácios, que hoje nos trariam um grande contributo para um melhor entendimento deste período, dos quais destacamos: o Palácio-Convento de S. Francisco; Convento do Paraíso; o Castelo Novo erigido por D. Manuel I.

A Capela das Onze Mil Virgens, durante um período, teve o culto dedicado a Nossa Senhora da Conceição, culto da devoção franciscana, em suposto detrimento da atual invocação, apesar da lápide de fundação da capela não referir qualquer orago. Franciscanos e, posteriormente, jesuítas dedicaram culto às Onze Mil Virgens.

A invocação das Onze Mil Virgens surge justificada na lendária presença de uma madeixa de cabelo de Santa Resposta, companheira de Santa Úrsula e uma das onze, ou onze mil virgens, relíquia adquirida por D. Pedro de Mascarenhas quando da sua passagem pela corte de Carlos V (1500-1558).

A lenda das Onze Mil Virgens, saída das brumas da mítica anglo-saxónica, fixa-se no final da idade média ao lendário português, sendo uma invocação recorrente durante o século XVI. As relíquias, incríveis, adquiridas pelo patrono nas suas deambulações pelo mundo, tais como: um pêlo da barba de Cristo; uma gota de leite da Virgem e cabelos de Santa Resposta e, a se dizer que estariam nesta capela, perspetivam algum diletantismo místico, com resposta na turbulência intelectual do tempo e da sua dialética.

Enquanto orago de capela tumular demonstra o desejo de uma voluptuosa eternidade, à maneira do paraíso preconizado pelo islão, caso tenha sido determinado pelo seu patrono.

Temos notícia que em 1554 a capela das Onze Mil Virgens se encontraria em obras, ano que corresponde à partida de D. Pedro de Mascarenhas para a Índia, na qualidade de vice-rei, o que poderá indiciar, desde logo, o carácter glorificador desta capela. Após um interregno, são de novo mencionados trabalhos na capela no decurso do ano de 1565 para a presumível construção da galilé. Contudo, é incerto que o programa previsto para a capela tenha sido integralmente concluído no interior, dado que o pano interno da fachada não apresenta acabamento a mármore, dando sequência à restante linguagem do interior, facto para o qual não encontramos razão, atendendo toda a qualidade do programa patente, pelo que o revestimento a azulejos enxaquetados se afigura como um recurso para colmatar a eventual inconclusão desta. O revestimento a azulejos na capela encontra correspondência no introduzido na igreja do Convento de Jesus de Setúbal – no tempo em que este convento foi alvo de uma vasta campanha de obras – onde foi aplicado este padrão e segundo documentação, intervenção levada a cabo pelo arquiteto a quem é atribuída a Capela das Onze Mil Virgens, no ano de 1583.

Estamos certos que o autor, além do domínio dos tratados e seus modelos, dispunha igualmente do domínio da técnica construtiva, a julgar pelo resultado produzido na construção da cúpula de “alabastro” que, apesar de reduzida, revela uma precisa execução estereotómica.

Igualmente, ao autor não seriam alheias as práticas que vinham sendo seguidas na península apenina, da transfiguração de edifícios, igrejas ou palácios, dando-lhes a feição moderna: ao Romano.

A descoberta, no século XV do tratado de Vitruvius na Suíça, consubstancia o furor classicizante, sobretudo naquela península, onde, por ancestralidade, estavam criadas as condições para a sua difusão, com conseqüente repercussão na Europa do tempo.

Apesar da descoberta daquele tratado ter contribuído para um melhor entendimento da arquitetura do período romano, o seu conteúdo revelou incipientes resultados para a prática construtiva, segundo Bruno Zevi, produzindo maiores efeitos ao nível da interpretação e adaptação estilística.

Não se tendo registado uma alteração da igreja existente – de Santo António – em conceito programático, no que concerne à sobreposição construtiva, estabeleceu-se analogia com a intervenção na igreja de S. Francisco em Rimini, da autoria de Leon Batista Alberti (1404-1472), para o panteão de Sigismondo Malatesta (1416-1468), pelo programa, pela natureza da intervenção e da leitura do traçado para a capela das Onze Mil Virgens.

A transfiguração da igreja franciscana de Rimini, apesar da permanência estrutural do edifício base – atitude que hoje denominaríamos de *pastiche*, à época enquadrava base nos conceitos filosóficos, vigentes, da *mimesis* – da vetusta igreja franciscana, para eternizar os membros da corte Malatesta, resulta, idêntica à que se verificou no interior igreja de Santo António, em que a linguagem nova se sobrepôs à anterior, aqui, com uma efetiva intrusão estrutural, apesar das diferenças de escala das intervenções.

Do programa previsto para o panteão dos Malatesta, fazia igualmente parte a construção de uma cúpula, segundo o modelo do Panteão de Roma e a ser erigida sobre uma nova capela-mor, que recriava o mausoléu de Teodorico Raveno – rei do período godo, mecenas da basílica de São Vital, em Ravena, e exemplo de planta centralizada, tal como o panteão romano – através de ampliação a partir do final da nave da velha igreja franciscana.

O panteão dos Malatesta ficou aquém da proposta pela, alegada, falta de materiais que à época se fazia sentir na península apenina, e coincidindo com a morte do seu patrono. Ao facto daquele panteão ter ficado inacabado, não deverá ser alheio o confronto entre as propostas de Alberti – exímio em idênticas transfigurações e metodologia que aplicou noutros templos – e a base estrutural da velha igreja pelas, eventuais, incompatibilidades grama-

taicais geradas. O panteão de D. Pedro de Mascarenhas teve outra sorte, foi concluído e coroado com sua resplandecente e translúcida cúpula.

A cúpula simboliza o Divino, no Panteão de Roma, lar dos deuses. A cúpula da capela das Onze Mil Virgens é uma reprodução, em escala simplificada, da matriz do templo romano.

O Panteão de Roma é determinante para a arquitetura do renascimento, não só pelo modelo hemisférico da sua cúpula, bem como para o reavivar da planta centralizada, concetualmente transposta com mestria, em obras de Bramante e Brunelleschi, e referências maiores da arquitetura daquele período, com um posterior reflexo em Portugal, patente na capela de Santo Amaro em Lisboa; Bom Jesus de Valverde em Évora e na capela das Domínicas em Elvas, entre outras...

No Renascimento a cúpula assinala a transcendência divina na terra, simbologia até então vinculada à agulha – na torre ou sobre o transepto – das catedrais góticas e erigida em função do Divino, no infinito. Agora a Divindade passa a mais terrena e contida na Cúpula. Acentua-se a introdução de cúpulas, neste período, como elemento referência; potencialmente segundo o arco do hemisférico do Panteão de Roma, ainda que esta, do ponto de vista construtivo tenha uma resolução técnica menor, dado resultar maioritariamente da massa parietal donde se desenvolve.

Santa Maria Del Fiore – o *Duomo* (1420-1434) – fugindo aquele padrão, ganha em resolução construtiva e imponência. *Hagia Sophia*: outra das referências, semiesférica, e perceptível; o Domo da Rocha outro magnífico exemplo segundo um hábil sistema construtivo. À época, a grande cúpula prevista para São Pedro, ainda não se encontrava concluída (1590-2) e gerava debate.

No *Duomo*, de Florença, Brunelleschi põe em prática um engenhoso sistema, apoiado em técnicas das alvenarias romanas, para a construção da cúpula – dupla e a permitir o acesso ao lanternim – estruturada em arcos quebrados de matriz gótica, permitindo a máxima assunção do seu volume, com o resultante triunfo plástico: marco maior da arquitetura do renascimento.

A Cúpula é mágica. A sua resolução, algo empírica, ganha um sistema construtivo mais eficiente, neste período, com o contributo de mestres vindos do Império Bizantino para a península apenina.

Filósofos, cientistas e matemáticos daquele império, encontram naquela península recepção auspiciosa. Num tempo em que se pretendeu fundir o culto Romano com o culto Bizantino sob a mesma Cúpula. Tema que esteve em especial debate no Concílio de Florença (1439), e a que não são alheios os patrocínios de Cosimo de Medicis, Il Vecchio, Galeazzo Sforza e Sigismondo Malatesta. Retratados no cortejo dos Reis Magos da capela do *Palazzo Medici-Riccardi*, a que aludimos, sugestionados, pela leitura deste período e da sua dialética, onde o neoplatonismo se revelava especialmente florescente, sobretudo naquela península, apesar da sua ancestralidade e essência permanecerem vivas no Império Bizantino, donde os Reis Magos procedem, para imprimir ao presépio a transcendência.

Se a arquitectura tem um lado solar, glorioso e visível, tem outro lunar e obscuro determinado pelas leis da física: dos dois nasce a obra.

A capela tumular de D. Pedro de Mascarenhas abre-se na essência estrutural dum pórtico, ao comprimento da nave da igreja de Santo António, contígua, impondo-se a esta rasgando-a impetuosamente a conquistar unidade espacial. Destaca-se na capela o módulo da sua conceção, sob rigorosa formulação numérica, com base num quadrado que se repete e regula a sua planta, no pleno domínio da métrica espacial. De um e mais dois quadrados, justapostos: o três e o terreno. No quadrado, da capela-tumular, inscreve-se o círculo (o princípio e o fim) da cúpula translúcida, assente em trompas, triangulares – o mítico triângulo – que unem o quadrado terreno e a divino esférico.

No chão, em campá rasa, D. Pedro de Mascarenhas sob a sua cúpula e junto a Deus. No seu entorno a etérea arcaria de mármore rosado de Estremoz é contida por uma aquosa cortina: surge a luz.

A intervenção

Para a elaboração deste nosso estudo, partimos do rigoroso levantamento da autoria do Arqt.º Nuno Teixeira Lopes – indispensável suporte à primeira fase da proposta da autoria da Arqt.ª Ana Luísa Matos – que se revela fulcral para a interpretação deste edifício, como de qualquer outro, que se pretenda estudar com rigor.

Nesta fase, a proposta dirige-se à da reabilitação do telhado, à análise mineralógica da cúpula com vista à sua limpeza. Segue-se a introdução de uma área de receção para acolher os visitantes, com a consequente presença dum funcionário que faça a vigilância e preste apoio, bem como dotar o imóvel com instalações sanitárias.

É intuito, através de visitas e da realização dos proventos das cerimónias fúnebres, suportar a longa campanha de obras de reabilitação que o edifício requer, a iniciar pelas coberturas, com a consequente limpeza da cúpula da capela da Onze Mil Virgens e, paulatinamente, levar essa campanha a todo o edifício. A reabilitação do retábulo de talha é urgente por se apresentar muito degradado, com a inevitável reposição de elementos, sobretudo ao nível do tímpano, e segundo os critérios de conservação hoje estabelecidos. Se a resolução da questão relativa à área destinada à receção surgiu naturalmente com a sua instalação na pequena sacristia contígua à capela tumular, já a introdução de instalações sanitárias resultou mais complicada pela falta de espaço; o vão da escada de acesso ao coro alto da igreja, conseguiu responder às limitações espaciais e às impostas pelo valor patrimonial do monumento.

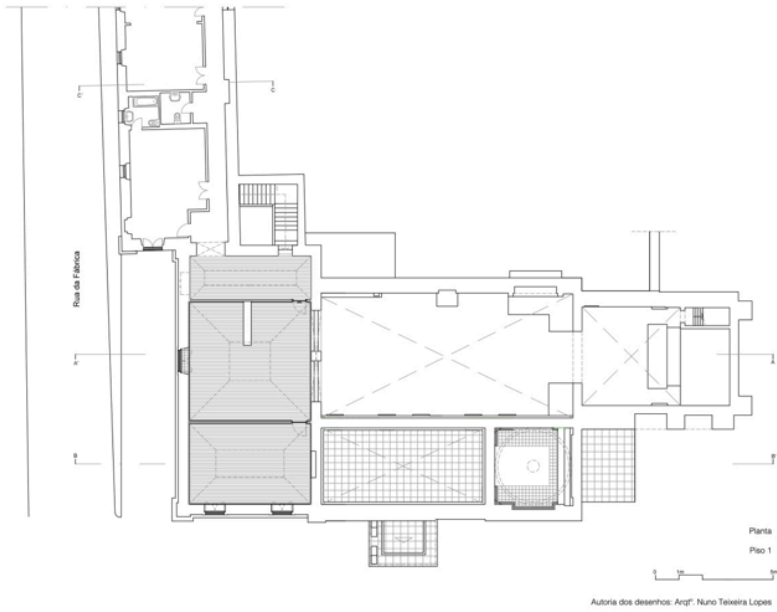
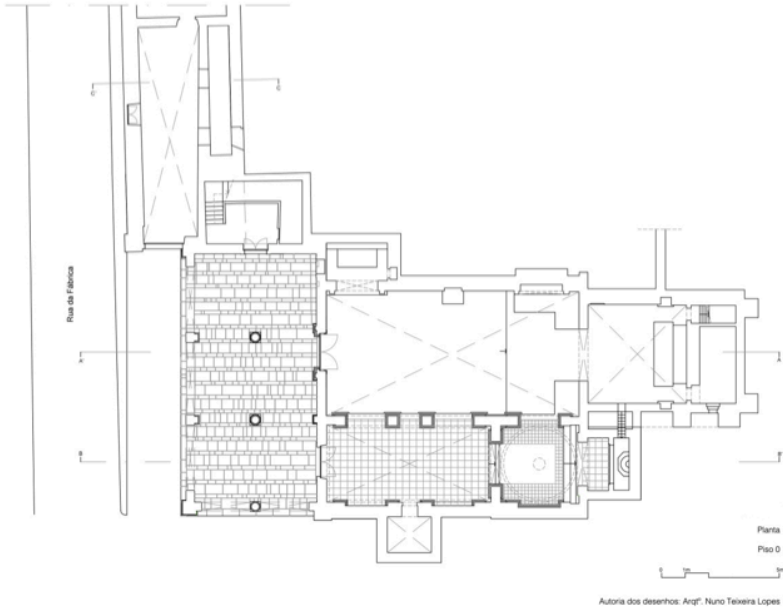




FIGURA 1
Portal da Igreja de Santo António.



FIGURA 2
Nave da Igreja de Santo António.



FIGURA 3
Vista da Capela das Onze Mil Virgens.

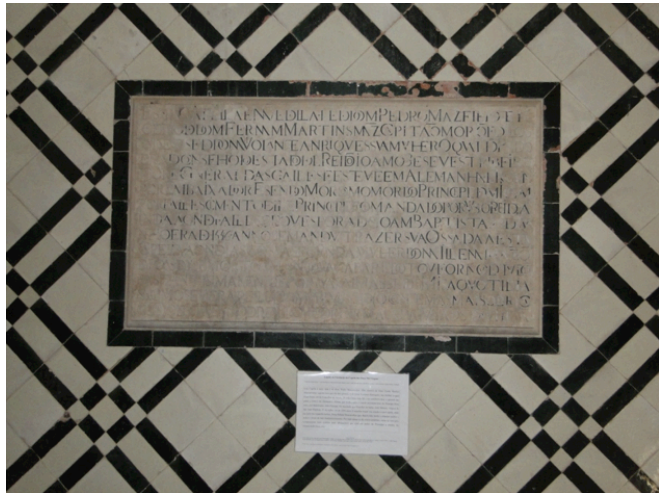


FIGURA 4
Lápide de fundação da Capela das Onze Mil Virgens.



FIGURA 5
Nave da Capela das Onze Mil Virgens.



FIGURA 6
Altar da Capela das Onze Mil Virgens.



FIGURA 7
Cúpula da Capela das Onze Mil Virgens.

Bibliografia

BATTISTI, Eugénio, 1989 – *Filippo Brunelleschi*. Milano: ed. Electa.

BORSI, Franco, 1986 – *Leon Battista Alberti – Opera completa*. Milano: ed. Electa.

MOREIRA, Rafael, 1995 – *Arquitectura: Renascimento e Classicismo*. In PEREIRA, Paulo – *História da Arte Portuguesa*. vol.II Lisboa: Círculo dos Leitores.

SANTOS, Reynaldo dos – *Oito Séculos de Arte Portuguesa – História e Espírito*. vol.II. Lisboa: Editorial Notícias.

SOROMENHO, Miguel, 1995 – *Clacissismo, italianismo e “estilo chão”*. *O ciclo filipino*. In PEREIRA, Paulo – *História da Arte Portuguesa*. vol.II. Lisboa: Círculo dos Leitores.

TAVARES, Domingos, 2007 – *António Rodrigues, Renascimento em Portugal*: Da-fine Editora.

ZEVI, Bruno, 1977 – *Saber Ver a Arquitectura*. Lisboa: Arcádia.

Web:

XAVIER, João Pedro, 2012 – *Arquitectura e Ciência – António Rodrigues. Arquitectura: teoria, pedagogia e prática*.

<http://cvc.instituto-camoes.pt/e57.html>.

**Perspectiva e arquitetura do engano:
a decoração da nave da Igreja do Convento
franciscano na cidade da Paraíba
entre os séculos XVIII e XIX**

Magno Mello

Antes de iniciar propriamente o argumento do meu texto para este congresso internacional sobre *Os Franciscanos no Mundo Português III – O Legado Franciscano*, ocorrido em Ponte de Lima em Outubro de 2012, gostaria de agradecer à Prof.^a Dr.^a Natália Ferreira Alves, ao Prof. Dr.^o Jaime Ferreira Alves e a todos os organizadores deste evento o convite para participar com uma comunicação sobre as minhas observações a respeito da construção perspectivada da pintura do intradorso da nave da igreja do convento franciscano em João Pessoa. Uma obra excessivamente apresentada no rol das pinturas mais belas do Brasil colonial de fim de setecentos, mas pouco estudada sob o ponto de vista da representação perspectivada do espaço e sobre a gramática dos elementos fictícios de arquiteturas que ali se apresentam. De um modo geral a preocupação se limita nas inúmeras representações iconográficas que o longo teto exhibe e que, com toda certeza, representam uma investigação assaz significativa. Naturalmente, são expressões artísticas importantes, mas que devem ser estudadas junto a uma preocupação também técnica/geométrica na construção da *quadratura*. Não se pode esquecer que a perspectiva pode ser considerada uma iconografia do espaço, pois está inserida em ambientes culturais diversos ao longo da história.

Nesse sentido, minha intervenção se aplicará em dois instantes: uma pequena análise histórica/cultural/artística do ambiente em questão e um exame sob o ponto de vista técnico/científico da *finzione* dos elementos da arquitetura pictórica em paralelo com a tratadística coeva.

Num primeiro escopo é importante referir que os focos periféricos (considerados aqui exclusivamente sob o ponto de vista geográfico e não cultural) da pintura de perspectiva arquitetônica durante o período barroco/rococó no mundo não estariam totalmente entendidos sem se estender o perímetro ao Brasil colonial. Esse outro eixo da cultura artística setecentista se estrutura em pequenas áreas que, na totalidade, caracterizam a pintura decorativa no Brasil do século XVIII. Deve se dar destaque à cidade de Salvador como receptora e geradora do gênero *quadratura* de uma nova matriz portuguesa, que iria condicionar toda a franja litorânea brasileira durante o século XVIII e vasta parte do XIX. Com certa notoriedade, a pintura de arquiteturas apresentará outro foco de extrema importância. Referimo-nos aos tetos pintados na Capitania de Minas Gerais durante todo o século XVIII com uma linguagem desenvolvida até a terceira década do século XIX, mas que aqui não será privilegiada.

Em termos didáticos, essa “periferia” além-mar encontra em Salvador o foco principal da pintura de arquiteturas fingidas, de modo que as outras áreas seriam reconhecidas como pequenos núcleos do grande quadro da pintura colonial: Recife, Olinda¹, João Pessoa, Sergipe, como ainda outras áreas menores, mas igualmente atuantes nesse tipo de pintura decorativa. Insiste-se que a catalogação sistemática das pinturas de falsa arquitetura em todo o Brasil nunca foi realizada de modo sistemático, mas apenas individualizando núcleos dispersos de trabalhos dos inúmeros investigadores que se interessavam pelo objeto artístico.

1 RAGGI, Giuseppina (2007) – “O paradoxo espacial da quadratura: o caso de Antônio Simões Ribeiro na Bahia (1735-1755)”, in Murphy: Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo, n.º 2. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade, p. 46-65.

Assim, em linhas gerais, os modelos instituídos no Brasil colonial variam desde os volumes da própria talha dourada, passando pela abundância de cenas hagiográficas, até a pintura de simulação espacial, na qual o *arrombamento perspéctico* se torna o objetivo principal por parte dos artistas-decoradores. Destacam-se o Norte e o Nordeste como pontos fundamentais dessa nova *forma pictórica*, que as cidades acima citadas exuberam em tetos pintados em diferenciados suportes. A região do Nordeste, especificamente na cidade de Salvador, está condicionada pela presença do escalabitano Antônio Simões Ribeiro que, a partir de 1735², já está trabalhando naquela cidade. É documentado em inúmeras obras e atua até cerca 1755,³ data da sua morte. Em Salvador trabalha para os Jesuítas e para o convento das clarissas, outras salas significativas como a das Vereações, mas também intervém no transepto⁴ (pouco evidente como estrutura real) da igreja franciscana de Salvador.⁵ Sua atuação é ampla, mas aqui nossa atenção se projeta para uma decoração que está geograficamente distante de Salvador: a cidade da Paraíba, como era chamada no século XVIII.

A pintura do Norte encontra na cidade de João Pessoa (considerada por muitos como pertencente ao ciclo de influência pernambucana) um dos focos mais significativos do reflexo das obras do pintor português

2 A 19 de Janeiro de 1735 Antônio Simões Ribeiro dava uma procuração à sua mulher para tratar de assuntos durante a sua ausência no Brasil: ANTT, Cartório Notarial 11, L.º 528, fls. 60-61.

3 Uma das primeiras referências sobre este pintor. PONTUAL, Roberto (1969) – *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1969, p. 451: uma das primeiras referências sobre este pintor.

4 AYRES, Janaina de Moura Ramalho Araújo (2012) – “A pintura de forro dos altares do transepto da igreja de São Francisco de Assis de Salvador: outra espacialidade” *In Os Franciscanos no Mundo Português II – As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*, Natália Marinho Ferreira Alves (org.), Porto, 2012, p. 113-124.

5 Para outras atuações deste português: MELLO, Magno Moraes (2006) – “A difusão do modelo bacherelliano no Brasil: Antônio Simões Ribeiro em Salvador (1735/1745)”. *In Realtà e illusione nell’architettura dipinta*. (a cura de Fauzia Farneti e Deanna Lenzi). Florença, 2006, p. 479-489; RAGGI, Giuseppina (2007) – “O paradoxo espacial da quadratura: o caso de Antônio Simões Ribeiro na Bahia (1735-1755)”, *in Murphy: Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*, n.º 2. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade, p. 46-65.

no litoral, mas nem por isso ausente de uma conduta própria. Esse será o foco central deste estudo. Nossa intenção não é somente conduzir a uma apreciação do teto da nave do convento Francisco da Paraíba, mas condicionar sua análise a uma comparação formal, vinculada a questões de referência à literatura científica e ainda a uma análise histórico-cultural com outros focos nordestinos. Encontramos ainda, é muito importante ressaltar, a pintura no Rio de Janeiro (já iniciada em 1732) orientada pela figura de Caetano da Costa Coelho na decoração da nave e capela-mor da igreja de São Francisco da Penitência, com notáveis falsas arquiteturas.⁶ A continuidade desse gênero decorativo em Salvador é muito próximo aos formulários de Simões Ribeiro e pode ser identificada na figura de José Joaquim da Rocha (1737-1807)⁷ como um dos mais característicos artistas dessa fase, com obras de grande importância a partir de 1765. O seu trabalho de maior repercussão, não somente pelo edifício que ocupa, mas pelas dimensões do espaço representado, foi o teto da nave da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, executado em 1773. Outra obra de grande magnificência em Salvador é a nave da igreja de São Domingos com o tema da Ascensão de Cristo, pouco estudado pela historiografia da arte brasileira e ainda não identificado a sua cronologia e a sua autoria.

Outro momento de grande prestígio na decoração perspectivada da faixa litorânea é a pintura da nave da igreja de São Pedro dos Clérigos em Recife,

6 Veja: BAPTISTA, Nair (1939) – “Caetano da Costa Coelho e a pintura da igreja de São Francisco da Penitência”, in *Revista do SPHAN*, N.º 3, 1939; GAVIÃO, Luiz Gustavo (2012) – “Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro: a iconografia e o esplendor como poéticas do barroco, In *Os Franciscanos no Mundo Português II – As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*, Natália Marinho Ferreira Alves (org.), Porto, 2012, p. 195-227; AYRES, Janaina de Moura Ramalho Araújo (2009) – *O estudo da perspectiva aplicado à pintura dos forros da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro*, (dissertação de mestrado na UFRJ, 2009).

7 Cfr. VICENTE, Monica Farias Menezes (2011) – *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)*, (dissertação de mestrado, UFBA, 2011).

executada por João de Deus Sepúlveda entre 1764 e 1768.⁸ Com formação local, é possível pensar que tivesse frequentado a aula de fortificação⁹ da cidade do Recife ou conhecido o tratado de Diogo da Silveira Veloso, *Opúsculos Geométricos*, escrito e divulgado no Brasil após 1732. Outro aspecto a salientar é o contato com o engenheiro militar português, José Fernandes Pinto Alpoim, que estava no Rio de Janeiro em 1738 como professor nas Aulas de Artilharia¹⁰, pois a idealização, a projeção e a própria execução dos trabalhos obrigava a um conhecimento acima da média em relação aos estudos de óptica, perspectiva e cenografia. Ainda em território pernambucano, é importante mencionar essa pintura do subcoro da igreja de Nossa Senhora das Neves, em Olinda. Uma decoração de falsas arquiteturas que cria a simulação de multiplicidades espaciais com fustes lisos, balaustradas, arcos plenos e uma abertura em forma de óculo com uma balaustrada circundante diretamente posicionada para o observador que inicia o percurso em direção à nave do templo: uma visão oblíqua e com ponto de fuga descentrado. Não se conhece o seu autor nem a data precisa da sua execução. Estamos diante de outra significativa pintura sem uma investigação mais acentuada.

Tudo isso, portanto, demonstra que modelos mais simples ou mais complexos circulavam em toda a faixa litorânea do Brasil colonial: citamos aqui esses poucos exemplares apenas para iniciar nosso argumento. Outro aspecto é o fato de que o estudo da pintura de falsa arquitetura em todo o

8 PONTUAL, Roberto (1969) – *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1969, p. 451: uma das primeiras referências sobre este pintor.

9 Cfr. RIBEIRO, Dulcyene Maria (2009) – *A formação dos engenheiros militares: Azevedo Fortes, matemática e o ensino da engenharia militar no século XVIII em Portugal e no Brasil*, (tese de doutoramento, USP, Faculdade de Educação, 2009): aprofunda investigações sobre os engenheiros militares no Brasil.

10 BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira (2007) – “Desenhando o Brasil: o saber cartográfico dos cosmógrafos e engenheiros militares da Colônia e do Império”, In *Roteiro Prático de Cartografia: da América Portuguesa ao Brasil Império*. (org. Antônio Gilberto Costa). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

continente brasileiro está por estudar ou carece de uma taxionomia específica de modo a embasar discussões, análises e reabilitação de conhecimentos.

De um modo geral, o quadraturismo pode ser visto como uma forma pictórica extremamente complexa por suas componentes geométricas ou como um gênero pictórico, classificado tradicionalmente pela historiografia da arte. Talvez derive do fato do historiador de arte ter sempre em mente a representação da figura e não da pintura de arquitetura, fato que afasta igualmente o historiador da arquitetura, pois não se trata de construção real. Em conclusão, esse setor ainda não tem um adequado e merecido aprofundamento interdisciplinar. Isso significa que é necessário o estudo da tratadística coeva, da representação perspéctica inserida no respectivo ambiente histórico-cultural, da história da arte e ainda de questões pertinentes ao restauro arquitetônico, já que as pinturas de falsa arquitetura se arruinariam se o edifício não estiver em boas condições de conservação. Poderíamos pensar na pintura de arquitetura não como um gênero pictórico, mas como um dos mais expressivos exercícios de um estilo (poderia ser o Renascimento, por exemplo), contudo, no nosso caso, o período atravessa a decoração nos tetos dos períodos do Barroco e do Rococó no Brasil.

O panorama da pintura de *quadratura* no Mundo Português entre os séculos XVIII e XIX pode ser considerado uma das fases mais sedutoras da arte Luso-Brasileira. Contemporaneamente a esse fascínio é também um dos períodos mais negligenciados pela historiografia da arte. É o momento do transcurso do brutesco para a completa absorção do uso das arquiteturas fingidas: a grande metamorfose formal no espaço interno dos edifícios daquela época. O importante é recuperar a posição da pintura de teto no Brasil em seus diferentes focos de atuação.

É nesse contexto que o nosso estudo irá privilegiar a pintura da nave da igreja do convento franciscano da Paraíba. Essa obra desponta como uma *quadratura* responsável pela difusão do uso da pintura de fingidas

arquiteturas nessa região e pela criação de um modelo que será seguido (provavelmente) por outros decoradores daquele núcleo geográfico: um estudo ainda não realizado. Um modelo pouco estudado sob o ponto de vista de idealização da linguagem arquitetônica considerada por alguns como próximas a obras executadas na cidade de Salvador. Nossa intenção não é dar ao teto de João Pessoa uma paternidade ou uma descendência formal. Aqui apenas uma provável repercussão de linguagem que se formou no Brasil litoral nas primeiras décadas e que pode ter contribuído para a experiência paraibana. Quem sabe o formulário baiano foi um espécime considerado obra basilar digno de estudo e aprendizagem por parte dos pintores-decoradores daquela época, já que marca a introdução desse tipo de decoração em tetos. A gramática desse teto na Cidade da Paraíba é bem característica quanto aos critérios da falsa arquitetura. É muito difícil precisarmos a cronologia, bem como identificar seu autor. Vale a pena não olvidar que esses tetos pintados contavam com a presença não só de um idealizador, mas de um grupo de decoradores, desde os quadraturistas, preparadores de cenografias, pintores de guirlandas e de vasos de flores até os figuristas, estes últimos responsáveis pela povoação de personagens que dariam sentido narrativo ao programa iconográfico, provavelmente idealizado conforme os desejos dos franciscanos daquele convento especificamente. Nesse trabalho, como em tantos outros realizados no Brasil setecentista, é possível pensar que grandes mestres ou mesmo discípulos e aprendizes reproduzissem o mesmo ambiente vivido em outras áreas onde a *quadratura* teria se formado com maior experiência, a partir do contato com Simões Ribeiro ou Joaquim José da Rocha. Fica aqui um ponto de questionamento apenas.

São questões que necessitam ser corroboradas e melhor analisadas, pois o estudo da produção de tetos do gênero *quadratura* no Brasil ainda está por desbravar-se. Essa pintura em análise não pode ser completamente compreendida sem enquadrar as produções metropolitanas e coloniais num

amplo entendimento da pintura perspectivada luso-brasileira durante o período barroco/rococó. Aqui, percebemos a força de uma arquitetura falsamente construída e que envolve um universo imagético de grande repercussão.

Antes de individualizar especificamente as diretrizes desse teto, cabe ressaltar que suas colunas projetadas para o alto individualizam um processo de elevação da ordem Franciscana como um dos melhores e mais exuberantes espécimes da iconografia cristã: Glória a Deus, Cristo, a Virgem, ou seja, tudo voltado para a máxima expressão do mundo divino irradiado ao mundo terreno. Ora, a cenografia está literalmente regida de modo que o fruidor se tornará ator e espectador ao mesmo tempo. Recorde-se que, antes de entrar no templo o fiel não era consciente do seu duplo papel. A sua participação só será desvendada quando os efeitos ópticos da perspectiva fizerem efeito construindo uma linguagem figurativa literalmente envolvente. As cartelas, as colunas, os medalhões e o *quadro recolocado* inspiram fé e determinação. Um misto de universo mundano e divino, uma união entre atores e espectadores, ou seja, a integração visual e cultural entre os fruidores que assistem ao mistério, as figuras representadas pictoricamente e que por um instante se tornam encarnações divinas e místicas num único tempo. Esse é o universo por nós assistidos: visão total num processo de comunhão e difusão de formas, luzes, cenografia, perspectiva, e, portanto, ilusionismo. É como se visualizássemos uma duplicidade: atmosfera dimensionada entre mundo divino e mundano; e o universo cromático da *quadratura* insistindo numa relação, não de continuidade do espaço real, mas de pura relação formal (de linguagem, de percepção), cromática reencontrada na tratadística e no estudo das formas tectônicas da arquitetura construída.

A par desses aspectos pictóricos da decoração do intradorso da nave do convento Antoniano – e que serão retomados mais adiante com especificidades diversas – é conveniente algumas apreciações históricas. Sabe-se que a construção do convento remonta ao fim do século XVI, quando

os franciscanos chegam à região da Paraíba.¹¹ Após várias vicissitudes ao longo do século XVII, em função da presença e expulsão dos holandeses da região, o convento passa por diversas contenções. O edifício que hoje podemos visualizar teve início nos primórdios do século de setecentos e ao longo do mesmo século XVIII as obras se complementaram.¹²

A pintura que nos interessa de modo específico se encontra circundada de muita controvérsia sob o ponto de vista do nome do pintor, como também da sua cronologia. Segundo estudos de Carla Mary S. Oliveira, dois nomes despontam como prováveis autores responsáveis pela pintura. Primeiro, José Joaquim da Rocha, um conhecido pintor-decorador que é muito atuante na Bahia e que pode ser o autor dessa pintura paraibana. Um artista com grande capacidade técnica comprovada pelas obras que deixou nas inúmeras igrejas em Salvador. O segundo nome é o de José Teófilo de Jesus, outro artista com grande potencialidade e que trabalhou intensamente na segunda metade do século XVIII, avançando um pouco mais adentro do período oitocentista. Poder-se-ia acrescentar a essa lista ainda outros como Veríssimo de Freitas (1758-1806) e Antônio Joaquim Franco Velasco (1780-1833) para citar os mais significativos. Contudo não é nosso propósito avançar com estes questionamentos.

Porém, são possibilidades descartadas pela historiadora, que lança outro nome. Trata-se de Manuel de Jesus Pinto. Um artista que atuou igualmente na segunda metade do século XVIII avançando um pouco mais que os

11 Para uma visão geral e histórica dos franciscanos no Brasil e seus principais edifícios: AYRES, Janaina de Moura Ramalho Araújo (2009) – *O estudo da perspectiva aplicado à pintura dos forros da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro*, (dissertação de mestrado na UFRJ, 2009).

12 A síntese histórica da presença dos franciscanos na Cidade da Paraíba e a construção do Convento desde o século XVI: BARBOSA, F. O Convento de São Francisco. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Parahybano*, João Pessoa, n. 8, 1935; BARBOSA, Cônego Florentino (1953) – *Monumentos históricos e artísticos da Paraíba*. João Pessoa: A União Editora, 1953; MENEZES, José Luiz da Mota (1977) – O convento franciscano de Santo Antônio (João Pessoa/Paraíba), In *Universitas*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 17, 1977; BAZIN, Germain (1983) – *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, vol. 1, 1983.

outros dois primeiros no século XIX. Esse artista atuou na Vila de Recife e, segundo Carla Mary, a sua obra de referência para a demonstração de autoria em João Pessoa é a pintura do nártex da igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife. No teto da nave do convento franciscano estariam nitidamente visualizadas a mão do pintor recifense. A presença ou a disponibilidade por um pintor de Recife e não da Bahia (ou outra localidade) são explicadas por questões históricas e políticas. Recorde-se que a Cidade da Paraíba enfrentava sérias dificuldades econômicas e foi anexada à Capitania de Pernambuco. Por essas situações econômicas, outras administrativas e por comparações estilística, a historiadora de João Pessoa investe sua análise de autoria para esse terceiro pintor.¹³

Diversamente, nossa proposta não impõe ou estabelece uma atenção a possíveis autores ou cronologia específica, mas verificar ao máximo as potencialidades formais construtivas dessa pintura e, por conseguinte, avança-se para o segundo escopo dessa comunicação. Por isso, inicialmente se constata uma *quadratura* com disposições espaciais notáveis. Tratar-se-á neste texto da arquitetura pintada como uma fábrica construída, em primeiro lugar, de modo que a análise versará como um espaço concreto em planta para, numa segunda proposta, demonstrá-la como uma linguagem pictórica.

A estrutura ou disposição da *quadratura* encontra analogia (com significativas afinidades) na abóbada da nave da igreja de Nossa Senhora da Praia com a decoração da nave do convento antoniano na cidade da Paraíba. Uma composição tripartida na parte central, ou seja, um centro iconográfico muito ampliado pela representação da Glória de São Francisco (incluindo a Virgem, Cristo e Deus Todo Poderoso) e ainda duas

13 Para análise referente a questões de autoria deste teto: Carla Mary S. Oliveira (2009) – “Circulação de artífices no Nordeste colonial: indícios da autoria do forro da Igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba”, In *Revista de História e estudos Culturais*, Out./Dez., 2009, vol. 6, ano VI, n. 4, João Pessoa, p. 5-17; OLIVEIRA, Carla Mary S. (2006) – “Alegoria Barroca: Poder e Persuasão através das imagens na igreja de São Francisco (João Pessoa – PB)”, In *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*, Ouro Preto, 2006, p. 364-378.

falsas cúpulas (de uma extremidade a outra do tema central) hemisféricas. O pintor de Salvador usa certas cores que derivam da arquitetura real para a sua arquitetura picta; já o decorador em João Pessoa usa uma paleta um pouco diversa, com cores atenuantes. Em Santo Antônio, vê-se uma linguagem arquitetônica simplificada e mais decorativa em relação à de Salvador. Na igreja da Conceição da Praia se retoma a título de referimento à construção virtual em San Carlo Barnabite de Florença, obra do quadraturista Domenico Stagi e do figurista Sigismondo Betti, em 1757.¹⁴ Trata-se de uma construção evidenciada por célula, isto é, disposição agregada e que, por sua vez, encontra referência na arquitetura real de Kilian Ignaz Dientzenhofer (1698-1751), em Praga, ou na de Egiál Quirim Asam (1692-1750), em Mônaco. É evidente que os autores desses motivos conheceram a obra teórica de Andrea Pozzo,¹⁵ pois usaram modos compositivos existentes no tratado do jesuíta. Dentre eles, pode-se ver referência no tratado nas figuras 54 e 59 do tomo II. Aqui é evidente algumas disposições para a planta da falsa cúpula (referida no tratado pozziano como cúpula de diversa figura) lobata e a solução que ambos encontraram para o ajuste dos ângulos em paredes adjacentes. Repare que o lado curto da nave é resolvido com uma falsa serliana. É evidente para a solução do ponto frágil, melhor dizendo, o ângulo entre paredes e abóbadas, que nesse caso são fechadas com medalhão figurativo, volutas e guirlandas em cores que afastam em certa medida do cromatismo da arquitetura real. O intercolúnio central é ocupado por um balcão de desenvolvimento curvilíneo de cuja curvatura se opõe em um jogo de côncavo e convexo ao andamento da *loggia* em proximidade com os ângulos.

14 FARNETI, Fauzia e BERTOCCI, Stefano (2002) – *l'architettura dell'inganno a Firenze*, Firenze, Alinea, 2002; FARNETI, Fauzia, "I modelli dell'ilusionismo architettonico: il soggiorno fiorentino di Andrea Pozzo", *In* Richard Bosel e Lydia Salviucci Insolera (org.) (2009) – *Artifizi della metafora*, Roma, Artemide, 2009, p. 143-149.

15 Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 1697/1700, Tomo I e II.

É conveniente dispor certos elementos arquitetônicos de modo específico para esclarecer precisamente esses aspectos formais/construtivos da arquitetura picta.

Dentre tantos componentes construtivos pictoricamente, para além das figurações e cartelas decorativas, vasos e festões que povoam esse imenso teto (pouco mais de 300m²), convém comentar alguns pontos sobre a fábrica pictórica. As duas falsas cúpulas apresentam, como já foi acentuado, uma relação muito próxima com a tratadística pozziana que, por sua vez, parece remeter a conceitos borrominianos com planta disposta em lóbulos. Um formulário já bastante comum na Itália, como na Áustria, Alemanha e Polônia, com diversidades técnicas/construtivas esperadas. Nessa cúpula, Andrea Pozzo explica o melhor modo para construí-la. Na pintura em João Pessoa percebe-se a mesma matriz, apesar de simplificações plásticas e formais do exemplo existente no tratado. Na cúpula do convento antoniano aparece três janelas como no desfecho de Pozzo, entretanto, o espaço é circundado por uma balaustrada e disposta com cinco vaso de flores à frente das janelas e que projeta o espaço para fora da *quadratura*. Essa cúpula picta aparece tanto para o espectador que entre no espaço sacro como também para o espectador que deixa o espaço conventual, acentuando cambiamentos apenas em relação ao efeito luminoso nas duas cúpulas pintadas, pois elas se situam em posições diferentes em relação à luminosidade que entra de fora para dentro do templo e, naturalmente, o artista tomou esse aspecto em consideração.

Os ângulos são posições estratégicas em qualquer decoração quadraturista, pois permite sistematizar as emendas entre os lados mais longos com os mais curtos. Aqui em João Pessoa esses ângulos não existem e tudo se desenvolve em variações curvilíneas convexas nos pontos onde deveriam existir tais ângulos. Por sua vez, as colunas, os entablamentos e a disposição dos arcos, tudo no eixo longitudinal sugere formulários da arquitetura serliana, como nos intercolúnios referidos anteriormente. A arquitetura que circunda toda a cena é uma sanca com espaços vazios e cheios. Acima da referida cornija se exhibe

mísulas que sustentam balcões semicirculares e uma estrutura retilínea que se lança para a projeção de fustes (sempre em pares) com outro andar de sanca que, novamente, contorna toda a linearidade do suporte. Esse espaço ergue o teto virtualmente, mas também tem a função de abrigar arcos em pontos estratégicos na presença de *putti* com cartela, flores e festões. Esse é o último espaço antes do longo quadro recolocado com o tema central. Agora o espaço está preparado (e emoldurado) para receber outras formas da arquitetura pintada e as cenas narrativas com a vida do Santo da ordem seráfica. Esses pontos são essenciais para a visualização da *quadratura*. Ora, os quatro pares de colunas com entablamentos separados organizam o eixo longitudinal com um forte balcão com tarjas narrativas da vida de São Francisco. Tudo alinhado longitudinalmente ladeado por figuras eclesiásticas. Lateralmente no eixo menor (transversal), nota-se uma cartela com outras cenas da vida de São Francisco coroado por um arco pleno. Curiosamente, atrás do arco se visualiza outra espécie de arcaria ricamente decorada projetando o espaço para além da presença do espectador. Entre esta abertura, sempre de cada lado curto, visualiza-se óculos que entrevê espaços atmosféricos, quase a projetar o fruidor para fora do espaço arquitetônico falsamente construído. Estes óculos encontra eco nos óculos reais da arquitetura construída: são reflexos de uma acurada observação por parte do pintor-decorador. Novamente aqui os ângulos são os pontos mais interessantes (esta solução não é muito comum na primeira metade do século XVIII, ao contrário, avança para a segunda metade e ainda é presente no século XIX, no entanto, não aparece em todo o Brasil). Tudo se desenvolve em curvas arqueadas nos pontos onde deveriam existir os tradicionais cortes retos em 90.º graus. Isso faz desta idealização pictórica distanciar de certos modelos do Sudeste e do Nordeste.

A par de toda essa ordem nitidamente vinculada a elementos da tratadística coeva, tem-se o painel central com o quadro recolocado ou espécie de quadro aparente. Um espaço longo e que ocupa uma parte significativa de todo o

teto. Esse espaço abundantemente longitudinal se divide em duas partes: uma superior com o mundo celestial e a parte de baixo terrena, de modo que no centro está São Francisco. O santo tem raios que partem do seu coração e inundam as quatro partes do mundo. Essas partes são representadas por figuras sustentando seus respectivos atributos e acompanhadas por quatro religiosos significativos para a Ordem Franciscana. Faz-se aqui uma alusão a iconografia em Santo Inácio. Do seu coração parte igualmente raios divinos que localizam as quatro partes do mundo e dá sentido ao ecumenismo jesuíta.

Na parte superior do grande painel central do convento franciscano em João Pessoa se vê, em dimensões exageradas, se comparadas com as outras figuras, a Virgem rodeada por nuvens esvoaçantes e, ao mesmo tempo, envolvida por *putti*. Na parte mais superior aparece Cristo ao lado esquerdo e Deus-Pai do lado direito com a luz divina do Espírito Santo. Esse espaço superior é envolvido por uma luz e um céu dourados. Já na parte inferior tem-se um céu azul claro e uma paisagem simples, com ponto de vista frontal onde aparecem árvores, um horizonte, nuvens claras, ou seja, tudo realisticamente dedicado ao mundo terreno e mundano. Portanto, contempla-se dois mundos separados em níveis pictóricos diversos, mas vinculados num mesmo espaço divino e motivado pela presença de São Francisco. É como se fosse dois polos: um terreno e humano, outro perfeito e sublime. Tudo isso não somente pela presença de São Francisco, mas confirmado pela superioridade de Cristo/Virgem/Deus, que coordena todo o desenho tanto o pictórico, como o espiritual do convento.

A investigação que mais nos interessa em relação ao estudo da *quadratura* no Brasil entre os séculos XVIII e XIX tem toda a sua atenção a questões consideradas técnicas, mas que, na dimensão dessa pintura, não se pode atuar de outro modo: o paralelo com as disposições dos tratados de arquitetura e perspectiva escritos no tempo do Barroco e que invadiriam todo o espaço do mundo conhecido entre os séculos XVIII e XIX. Ao mesmo tempo, a perspectiva

continuava a ter uma parte fundamental nas artes figurativas, especialmente com a moda da *quadratura*, que, para os artistas, significava um trabalho árduo, longo e com esmero, pois se trata de transferir num teto abobadado uma pintura pensada e preparada num plano: uma intermediação técnica/científica.

A pintura de falsa arquitetura no intradorso da nave do convento de Santo Antônio deve ser revista e acentuada com cautela, pois, além de um vasto suporte, é também complexo sob o ponto de vista construtivo. Nessa intervenção apresentamos nossas primeiras observações. Rapidamente, a aproximação com a obra pictórica e teórica de Andrea Pozzo é notória e bem significativa, como já referido. O tratado desse jesuíta circulou em todo o Brasil atingindo desde a franja litorânea até Vila Rica, Mariana e o Arraial do Tijucu. Visualizamos aqui uma pintura que quer informar – tornar presente a arte sacra. Evidencia-se meditação e benevolência em todo o espaço pictórico: há uma relação forte iconográfica em todo este teto, que se associa ao desenho perspéctico. O valor dessa iconografia está agregada na contemplação e na meditação. Portanto, não instruir, mas motivar. Estamos diante de alguns dos pressupostos que Panofsky construiu em relação à sua análise iconográfica/iconológica. Identificar a forma; reconhecer a imagem; provar o seu significado (a sua expressão). Todo esse processo o fiel deve compor para compreender tal representação. Num primeiro momento tem-se que recordar da cena; depois construir um cenário em que a cena é envolvida, aqui seria conveniente pensar na *quadratura*; somente a partir desses dois estagios é que se promove à oração/meditação. Ora, não estará aí o significado intrínseco dessa pintura? Para além de uma preocupação essencialmente arquitetônica e tectônica, o anônimo decorador expande o centro iconográfico à espera de espectadores, pois a abóbada celeste, isto é, a abertura central, entra no espaço óptico do fruidor que toma parte a uma realidade terrena.

É significativo dar ao leitor uma oportunidade de aprofundar alguns aspectos técnicos pertinentes a essas questões sobre perspectiva e

quadratura. Lembrando que estudos mais aprofundados, sobre a ciência e as ordens religiosas, nesse momento não cabe realizar. Não obstante, a ligação das ordens mendicantes (franciscanos e dominicanos) tiveram um papel importante no processo de renovação da pesquisa científica, como ainda na mediação com exigências de um conceito figurativo funcional em relação aos fiéis. Não se pode esquecer que o conceito ou o significado da perspectiva como a vemos desde o Renascimento era concentrado sobre aspectos ópticos da chamada *perspectiva naturalis* ou *communis*. Eram os estudos sobre a luz e as lentes. Roger Bacon foi bastante influenciado pelo teólogo e filósofo franciscano Robert Grosseteste, com quem desenvolveu diversos estudos no campo da óptica em Oxford.¹⁶ Bacon se tornou monge da Ordem de São Francisco escrevendo mais tarde a obra *Opus Majus*. Examinou diversas áreas do conhecimento científico, descreveu o olho como uma máquina na qual se formavam as imagens, analisou e aprimorou alguns instrumentos de óptica e estudou a refração da luz. Essas questões sobre ciência medieval podem ser melhor exemplificada quando “*en el siglo XIII Grosseteste y Bacon dedicaron atención a la teoría óptico áraba y así nació una interpretación sintética de la visión que se denominó perspectiva. Los autores del siglo XIII que cultivaron esta nueva ciencia se llaman John Pecham (c.1240-1292), franciscano inglés, que escribió el libro Perspectiva Communis (perspectiva común), y Witelo (c.1235-c.1281), eclesiástico polaco unido al papado al que debemos Un tratado de perspectiva, cuyo eco se dejó sentir hasta el siglo XVII.*”¹⁷

16 THUILLIER, Pierre (1988) – *De Arquimedes a Einstein – a fase oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988; WERTHEIM, Margaret (2001) – *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Sobre os franciscanos e a matemática veja: HUGUES, B. (1983) – “Franciscans and mathematics”. *Archivum Franciscanum Historicum*, 76 (1983): 98–128, 77 (1984): 3–66. Sobre estas questões ópticas veja: BELTING, Hans (2012) – *Florence et Bagdad*, Bona, Gallimard, 2012.

17 ORDÓÑEZ, Javier, NAVARRO, Víctor, MANUEL, José, RON, Sánchez (2009) – *Historia de la Ciencia*, Madrid, Austral, 2009, p. 202.

Como vimos, o estudo dessas questões sobre a representação do espaço na construção de cenas perspécticas abrange estudos interdisciplinares. A interpretação desses espaços fictícios toma como ponto de partida o binômio história da arte/história da ciência. Mas, para além dessas colocações, alguns quesitos sobre o universo religioso franciscano devem ser ainda lembrados de modo a se complementar um pouco nossa análise: o mundo franciscano associou tudo à vida terrestre passageira, pois o *moto* franciscano maior era *eu fui o que tu és, tu serás o que eu sou*. A motivação interior estabelecida aqui entre a pintura e o fiel é a decoração do intradorso do teto da nave do convento de Santo Antônio, pois é a iconografia central da nave. O ícone máximo dessa motivação é a proposta máxima da Ordem, isto é, interiorizar-se no local onde se deve ir: junto a Cristo após a morte. As histórias de São Francisco funcionam como notas de rodapé ou cenas explicativas assumindo uma conotação persuasiva, pois São Francisco funciona como mediador entre o homem e Deus, melhor dizendo, a iconografia dos quatro continentes – os raios do coração do santo como direção mística.

Assim, a *quadratura* concretiza virtualmente o edifício que serve para compor e construir esta motivação interior (o *moto*) da Ordem franciscana: superar o lado humano e voltar a atenção para o espaço com Cristo, a Trindade e a Virgem. Tudo como um processo de construção mental para a finalidade maior da Ordem. No centro da nave, a motivação e os quadros da vida do santo no processo mediador dessa motivação. Como linguagem figurativa a pintura ensina a construir mentalmente essa máxima. A arquitetura pintada não continua a arquitetura real, mas constrói um processo mental de subordinação a um mundo melhor, místico em que todo o universo deve ser construído: os quatro continentes. A Igreja (com as figuras eclesiásticas) representa a veracidade de tudo que foi confirmado para Igreja na Terra e glorificado por Deus no mundo celeste, este, no espaço infinito.

Ora, a partir desse momento cabe uma comparação. O universalismo que é exposto no teto em Santo Inácio é como se fosse transposto para este teto em João Pessoa: a *quadratura* como construção mental e as figuras, exemplo de conduta para a verdadeira motivação interna, ou seja, uma outra realidade. Abandonar o mundo real e viver dentro da cena imagética construída por uma verdadeira conduta. A perspectiva, a luz, a óptica, a construção de um universo no qual a motivação interna tem a sua máxima expressão. Desde tempos anteriores ao século XVIII, os franciscanos eram interessados pela dinâmica da imagem e da luz. Tem-se aqui o universo místico por excelência. As cenas da vida de São Francisco em todas as igrejas através de todos os tempos, desde o princípio da Ordem, indicam esses aspectos. Esse teto pode funcionar como expressão dessa vontade interna – construir um mundo fictício para expor o *moto* franciscano, ou seja, iconografia – linguagem: construção mental de um processo a ser alcançado.

Não se pode esquecer que, em todo o Brasil, construíram-se igrejas e conventos franciscanos sejam de Ordem Primeira ou Terceira. Seus interiores estavam sempre adornados, principalmente seus tetos com decorações em cenas hagiográficas dispostas em caixotões ou no gênero *quadratura*. A cronologia vai desde o fim do século XVI até o findar do século XVIII em áreas como no Rio de Janeiro, na igreja de São Francisco da Penitência; em Olinda, na igreja de Nossa Senhoras das Neves; em Vitória, no convento de São Francisco, e em Salvador, na igreja de São Francisco com decoração no teto da nave, na capela-mor, no transepto e na portaria, para citar apenas os mais emblemáticos.

Ao leitor, deixam-se pontos de reflexão, por exemplo: a Apoteose de Santo Inácio no teto de Andrea Pozzo em Roma no fim do século XVII é substituída pela de São Francisco e de Maria Rainha (Assunção de Maria, devoção dos franciscanos, do próprio Francisco e, naturalmente, a deste convento), aqui na pintura da Cidade da Paraíba. Ora, não seria perfeitamente normal

colocar o santo fundador na centralidade das pinturas? Para além de questões relativas ao quadro recolocado, as disposições geométricas anteriormente estabelecidas e o envolvimento de uma valente e espaçosa arquitetura picta, essa decoração não evocaria uma espécie de apoteose celeste do *servo bom e fiel* compreendendo igualmente a Trindade?

São algumas questões que este texto pretendeu deixar para ser refletido. As decorações perspectivadas devem ser estudadas e analisadas sob um perfil interdisciplinar. Recorde-se que a conservação do edifício é fulcral para a manutenção destas pinturas. Paralelo a tudo isso está ainda o estudo da perspectiva e as disposições tratadísticas inseridas em seu complexo histórico cultural. Afinal, todas essas questões são sempre mais importantes do que a credencial de barroca ou de rococó repletas de conceitos (algumas vezes abstratos ou preconcebidos) que muitas vezes não eram importantes para o momento da criação artística.

Cabe ao tempo presente reformular essas questões, inserir uma vontade investigadora diretamente ao objeto em si, para além de não privilegiar apenas os centros considerados mais expressivos, pois o universo artístico no Brasil Colônia só será compreendido a partir de uma maior elasticidade de interpretação capaz de construir e de soldar um melhor entendimento e apreensão para todo esse complexo civilizatório.

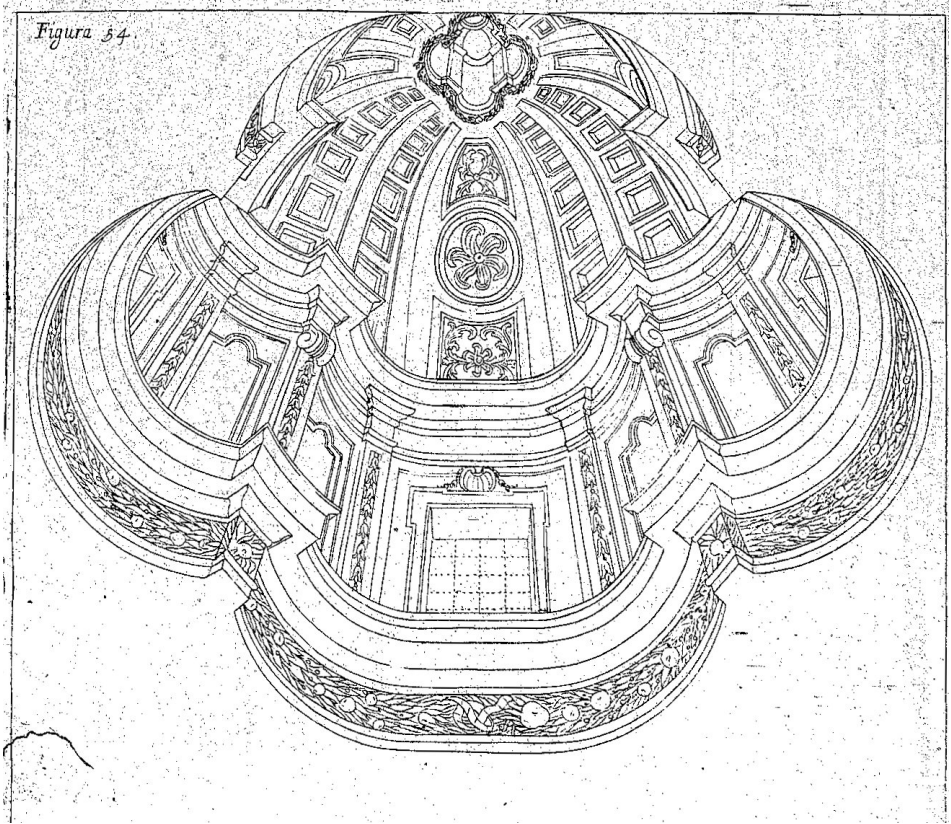


FIGURA 1

Andea Pozzo, *Perspectiva Pictorum*, vol. II, Figura 54



FIGURA 2

Centro da decoração perspéctica no teto da nave
Convento Franciscano – João Pessoa – Paraíba



FIGURA 3
Convento Franciscano – João Pessoa – Paraíba
visão oblíqua (parte do teto)



FIGURA 4
Pormenor central,
igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia,
Salvador, Joaquim José da Rocha, 1773



FIGURA 5
Pormenor da falsa cúpula – Convento Franciscano
João Pessoa – Paraíba

Bibliografia

AYRES, Janaina de Moura Ramalho Araújo (2012) – “A pintura de forro dos altares do transepto da igreja de São Francisco de Assis de Salvador: outra espacialidade” *In Os Franciscanos no Mundo Português II – As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*, Natália Marinho Ferreira Alves (org.), Porto, 2012, p. 113-124.

AYRES, Janaina de Moura Ramalho Araújo (2009) – *O estudo da perspectiva aplicado à pintura dos forros da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro*, (dissertação de mestrado na UFRJ, 2009).

BAZIN, Germain (1983) – *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, vol. 1, 1983.

BARBOSA, Cônego Florentino (1953) – *Monumentos históricos e artísticos da Paraíba*. João Pessoa: A União Editora, 1953.

BARBOSA, F. (1935) – O Convento de São Francisco. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Parahybano*, João Pessoa, n. 8, 1935.

BELTING, Hans (2012) – *Florence et Bagdad*, Bona, Gallimard, 2012.

BAPTISTA, Nair (1939) – “Caetano da Costa Coelho e a pintura da igreja de São Francisco da Penitência”, in *Revista do SPHAN*, N.º 3, 1939.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira (2007) – “Desenhando o Brasil: o saber cartográfico dos cosmógrafos e engenheiros militares da Colônia e do Império”, In *Roteiro Prático de Cartografia: da América Portuguesa ao Brasil Império*. (org. Antônio Gilberto Costa). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FARNETI, Fauzia e BERTOCCI, Stefano (2002) – *l’architettura dell’inganno a Firenze*, Firenze, Alinea, 2002.

FARNETI, Fauzia (2009) – “I modelli dell’ilusionismo architettonico: il soggiorno fiorentino di Andrea Pozzo”, *In Artifici della metafora* (org.) Richard Bosel e Lydia Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2009, p. 143-149.

GAVIÃO, Luiz Gustavo (2012) – “Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro: a iconografia e o esplendor como poéticas do barroco, In *Os Franciscanos no Mundo Português II – As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*, Natália Marinho Ferreira Alves (org.), Porto, 2012, p. 195-227.

HUGUES, B. (2012) – “Franciscans and mathematics”. *Archivum Franciscanum Historicum*, 76 (1983): 98–128, 77 (1984): 3-66.

MELLO, Magno Moraes (2006) – “A difusão do modelo bacherelliano no Brasil: Antônio Simões Ribeiro em Salvador (1735/1745)”. In *Realtà e ilusione nell'architettura dipinta*. (a cura de Fauzia Farneti e Deanna Lenzi). Florença, 2006, p. 479-489.

MENEZES, José Luiz da Mota (1983) – O convento franciscano de Santo Antônio (João Pessoa/Paraíba), In *Universitas*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 17, 1977.

MENEZES, José Luiz da Mota (1983) – O convento franciscano de Santo Antônio (João Pessoa/Paraíba), In *Universitas*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 17, 1977.

OLIVEIRA, Carla Mary S. (2009) – “Circulação de artifícios no Nordeste colonial: indícios da autoria do forro da Igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba”, In *Revista de História e estudos Culturais*, Out./Dez., 2009, vol. 6, ano VI, n. 4, João Pessoa, p. 5-17.

OLIVEIRA, Carla Mary S. (2006) – “Alegoria Barroca: Poder e Persuasão através das imagens na igreja de São Francisco (João Pessoa – PB)”, In *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*, Ouro Preto, 2006, p. 364-378.

ORDÓÑEZ, Javier, NAVARRO, Víctor, MANUEL, José, RON, Sánchez (2009) – *Historia de la Ciencia*, Madrid: Austral, 2009, p. 202.

PONTUAL, Roberto (1969) – *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1969, p. 451: uma das primeiras referências sobre este pintor.

POZZO, Andrea (1697/1700) – *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 1697/1700, Tomo I e II.

RAGGI, Giuseppina (2001) – A Longa Deriva da Ilusão: o pintor António Telles e o tecto da capela-mor de São Bento em Olinda no contexto da pintura de perspectiva no Nordeste brasileiro. In: *V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Portugal*: Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2001, p. 383-403.

RAGGI, Giuseppina, (2007) – “O paradoxo espacial da quadratura: o caso de António Simões Ribeiro na Bahia (1735-1755)”, in Murphy: Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo, n.º 2. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade, p. 46-65.

RIBEIRO, Dulcyene Maria (2009) – *A formação dos engenheiros militares: Azevedo Fortes, matemática e o ensino da engenharia militar no século XVIII em Portugal e no Brasil*, (tese de doutoramento, USP, Faculdade de Educação, 2009): aprofunda investigações sobre os engenheiros militares no Brasil.

THUILLIER, Pierre (1988) – *De Arquimedes a Einstein – a fase oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VICENTE, Monica Farias Menezes (2011) – *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)*, (dissertação de mestrado, UFBA, 2011).

WERTHEIM, Margaret (2001) – *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

**‘No Coro Assentados ou em Pé’
Polémica Comum a Franciscanos e Beneditinos
na 2.^a Metade do Século XVIII**

Manuel Engrácia Antunes

Este pequeno contributo para os estudos sobre o Legado Franciscano resume-se à publicação de dois manuscritos da Biblioteca Pública Municipal do Porto, respeitantes a dois institutos de religiosos – Franciscanos e Beneditinos – na 2.^a metade do séc. XVIII, precedidos por um breve texto introdutório.

Ambos os documentos aqui apresentados são respostas a tomadas de posição da hierarquia daqueles institutos de religiosos, que implicam alterações nas atitudes corporais na reza do Ofício Divino.

No caso dos Franciscanos a questão nasceria com a publicação em 1763 dos Estatutos Provinciais da Seráfica e Observante Ordem da Província de Portugal, em cujo capítulo terceiro se estipula uma novidade de uniformidade geral nas atitudes corporais, contra a tradição de haver uma uniformidade alternada no Ofício Divino.

No caso dos Beneditinos trata-se de uma tentativa do Abade Geral, provavelmente do final da década de 1760, de obrigar os Monges Padres Mestres do Colégio de S. Bento de Coimbra à prática da reza do Ofício Divino em conformidade com a da generalidade dos Mosteiros da Congregação, também chamados Casas de Coro.

Alguns estudos sobre as Ordens Religiosas ¹ apresentam ao considerarem as suas diferentes categorias canonicamente definidas ², alguns elementos distintivos, como sejam: as suas diversas aspirações e diferentes estruturações ³, e a presença de um quarto voto como preocupação dominante ⁴.

Segundo estas categorias os Beneditinos que precedem cronologicamente os Franciscanos, integrariam as Ordens Monásticas, enquanto que os Franciscanos se incluíam nas Ordens Mendicantes.

Nas aspirações das Ordens Monásticas ou dos Monges ⁵ poderíamos destacar a consideração do Ofício Divino como aquilo que passa adiante de tudo e é feito em comunidade ⁶, a busca da solidão ⁷, a '*stabilitas loci*' ou voto de estabilidade ⁸, o mosteiro como unidade auto-suficiente ⁹.

Nas aspirações das Ordens Mendicantes ou dos Frades poderíamos por sua vez destacar que, na sua origem não se preocupam em reunir no Coro defendendo oração constante mas não ligada ao Ofício ¹⁰, a sua inserção nas cidades, nas grandes povoações, e nas universidades ¹¹, a mobilidade apostólica ¹², a dispersão e vocação essencialmente missionária ¹³.

1 HOSTIE, 1972. Agradeço esta referência bibliográfica ao Padre Doutor Frei António José de Almeida, o.p.

2 HOSTIE, 1972: 10.

3 HOSTIE, 1972: 10.

4 HOSTIE, 1972: 35.

5 HOSTIE, 1972: 89.

6 HOSTIE, 1972: 64.

7 HOSTIE, 1972: 27, 89-90.

8 HOSTIE, 1972: 27, 64, 144.

9 HOSTIE, 1972: 65.

10 HOSTIE, 1972: 158.

11 HOSTIE, 1972: 143.

12 HOSTIE, 1972: 142.

13 HOSTIE, 1972: 143.

No que respeita à diversidade das estruturas também, na época Moderna, Beneditinos e Franciscanos se distinguem claramente.

No caso dos Beneditinos, seria criada no final do séc. XVI uma única Congregação de S. Bento de Portugal para agregar uma série de casas pertencentes à ordem primeira (masculina), enquanto que a ordem segunda (feminina) ficaria sob a alçada episcopal diocesana.

Com os Franciscanos a estrutura é mais complexa e diversificada, com a criação, entre o séc. XVI e o séc. XVIII em Portugal oito províncias e duas custódias¹⁴. Anteriormente, numa opção do início do séc. XVI os franciscanos portugueses por decisão pontifícia haviam sido organizados em apenas duas províncias: a província de Portugal da Regular Observância com sede em Lisboa, e a província de Portugal dos Conventuais ou Claustrais com sede no Porto¹⁵. Esta sede em S. Francisco do Porto parece identificar-se bem com os conventos dos ditos Claustrais, com vastas instalações, e privilegiando a disciplina regular de estilo monástico¹⁶.

A questão do quarto voto parece igualmente relevante¹⁷, uma vez que a generalidade dos institutos de religiosos, para além dos três votos de pobreza, celibato e obediência¹⁸, reconhecidos como os eixos principais da vida religiosa¹⁹, iriam sentir a necessidade de afinar a sua identidade individualizando-a em relação aos outros, o que se poderia ver como um quarto voto. No nosso caso, o quarto voto dos Beneditinos poderia ser visto como a preocupação com o Ofício Divino²⁰, e o dos Franciscanos como o amor da santa pobreza²¹.

14 MOREIRA, 1996: 24.

15 MOREIRA, 1996: 20.

16 MOREIRA, 1996: 20.

17 HOSTIE, 1972: 35.

18 HOSTIE, 1972: 33.

19 HOSTIE, 1972: 35.

20 HOSTIE, 1972: 36.

21 HOSTIE, 1972: 36.

A estes elementos distintivos entre institutos de religiosos, gostaria de acrescentar a consideração de um suplementar – o das Cerimónias, tendo como mote uma decisão do capítulo geral da Congregação de S. Bento de Portugal em 1587²²:

‘Que não recebam clérigos. E porque os clérigos que pedem o hábito de nosso grande Patriarca São Bento são criados e instruídos em diferentes cerimónias determinou a santa Congregação não os pudesse receber o Padre Geral somente quando tivessem as qualidades sobreditas’

O estudo, a compreensão e a interpretação dos instrumentos do culto, nomeadamente do mobiliário de assento em uso nos espaços sagrados, área de investigação em desenvolvimento a que tenho dedicado alguns trabalhos²³, são tributários do conhecimento dos chamados níveis dinâmicos do culto, neste caso particular da Oração do Ofício Divino, e igualmente dos níveis estáticos do culto, como sejam os locais do culto, o pessoal do culto, e aqueles mesmos instrumentos. Daí a importância do tratamento das informações quer sobre a ‘prática da reza’, quer sobre a ‘prática das cerimónias’, incluindo estas últimas a definição das atitudes corporais na oração.

Do documento franciscano julgo ser relevante destacar, no fundamento primeiro, os argumentos da obediência ao breviário seráfico, às rubricas seráficas, e às cerimónias seráficas. No fundamento segundo, as isenções ligadas aos privilégios das leis particulares seráficas. No fundamento terceiro a questão da uniformidade no culto, distinguindo Sacerdotes, Coristas e Noviços. No fundamento quarto a questão da alternativa.

No documento beneditino podemos ressaltar as referências à Regra, às leis e Constituições, aos Capítulos Gerais, e aos privilégios dos Mestres.

22 AMSBS – Bezerra n.º 1, 1587, f. 5.

23 ANTUNES, 2007.Manuel E., 2007.

No âmbito beneditino, que nos é mais familiar, a preocupação com a prática da reza e a prática das cerimónias está presente com regularidade na documentação desde o primeiro capítulo geral em 1570 e os inícios da recém criada Congregação do Reino de Portugal. Vejamos apenas alguns exemplos:

Conhecer as Cerimónias

O encomendar ao Mestre de Noviços o ensino das cerimónias²⁴, ou o mandar aos Abades dos Mosteiros que não dessem licença a ninguém para dizer Missa sem saber primeiro as cerimónias, conforme estava ordenado no livro das cerimónias, indicando por Mestre aquele que melhor dissesse Missa²⁵. Ou ainda mandando aos Abades que respeitassem e pusessem em uso as novas cerimónias e as mandassem ler aos Monges durante três meses²⁶.

Os Livros e Cerimónias do Reino e da Ordem

A referência aos usos do Reino e da Ordem, como seja a reza do *Agnus Dei* por inteiro usual em Portugal²⁷, conforme se faz neste reino²⁸, ou o Missal da Ordem e as Horas da Ordem²⁹, os nossos Breviários³⁰, as nossas cerimónias³¹, as cerimónias de Valladolid³², os Breviários de Medina³³.

24 AMSBS, Bezerro n.º 1, 1587, f. 10. ANTUNES, 2007, vol. I : 288.

25 AMSBS, Bezerro n.º 1, 1587, f. 7v. ANTUNES, 2007, vol. I : 288.

26 AMSBS, Bezerro n.º 1, 1599, f. 13. ANTUNES, 2007, vol. I : 289.

27 AMSBS, Bezerro n.º 1, 1599, f. 6v.

28 AMSBS, Bezerro n.º 1, 1578, f. 8.

29 AMSBS, Bezerro n.º 1, 1578, f. 6v.

30 AMSBS, Bezerro n.º 1, 1578, f. 3.

31 AMSBS, Bezerro n.º 1, 1578, f. 4v.

32 CONSTITUIÇÕES, 1590: 179 e 179 v. ANTUNES, 2007, vol. I : 289.

33 AMSBS, Bezerro n.º 1, 1584, f. 10v.

Os Livros e Cerimónias Romanas

Referência à conformidade com a Cerimónia Romana³⁴, e ao Missal Romano³⁵.

Quem pode alterar as Cerimónias

A proibição publicada nas Constituições Beneditinas de 1590, imposta ao Abade Geral, de não poder fazer novas cerimónias, nem tirar nem pôr alguma coisa delas, nem proibir que se cumprissem, cabendo ao capítulo geral acrescentar ou diminuir as ditas cerimónias³⁶.

Além disso ninguém estaria autorizado a fazer cerimónias, nem a inventá-las, nem a adoptá-las de outras Ordens, nem da Capela Real, nem de outra parte³⁷.

Critérios

A uniformidade – Um critério geral seria a conformidade³⁸ e uniformidade – ‘*uniformiter*’³⁹. ‘Sendo impressos os breviários de Medina novamente se comprem por Nosso Padre Geral para a Congregação deste Reino rezar por eles por ser mais conforme com a Igreja Romana’⁴⁰.

A autoridade – Nas questões de decisão entre seguir as cerimónias beneditinas ou conformarem-se com o Romano, um elemento de ponderação importante cometido ao Padre Geral seria: o que parecesse ‘melhor e de mais autoridade’⁴¹.

34 AMSBS, Bezerro n.º 1, 1575, f. 14v.

35 AMSBS, Bezerro n.º 1, 1578, f. 3. ANTUNES, 2007, vol. I : 288.

36 CONSTITUIÇÕES, 1590: 289.

37 CONSTITUIÇÕES, 1590: 179 e 179 v. ANTUNES, 2007, vol. I : 289.

38 AMSBS, Bezerro n.º 1, 1578, f. 2. ANTUNES, 2007, vol. I : 288.

39 CONSTITUIÇÕES, 1590: 179 e 179 v. ANTUNES, 2007, vol. I : 289.

40 AMSBS, Bezerro n.º 1, 1584, f. 10v.

41 AMSBS, Bezerro n.º 1, 1584, f. 6.

Como nota final sobre a importância das atitudes e dos gestos na oração⁴², inclui uma transcrição de um texto de Santo Agostinho, citado pelo Padre Talbot em 1744, numa explicação da Regra Beneditina destinada às religiosas do Mosteiro de São Bento da Ave-Maria no Porto⁴³:

'Não só com palavras, senão também com sinais provocamos os nossos desejos.

Com inclinar-nos protestamos o nosso rendimento e reverência a Deus, e sujeitamos o nosso entendimento à Fé.

Quando nos endireitamos virados para o altar, significamos a nossa esperança unicamente posta em Deus.

o virarmos os rostos uns para os outros expressamos a caridade fraternal, com que nos encendemos no amor de Deus.

As genuflexões declaram o reconhecimento das nossas culpas.

O sentar a quietação do coração para atender às divinas inspirações, e doutrina da Igreja.

Os diferentes tons dos cantos nos propõem afectos do coração, com que tristes, e alegres, fervorosos e humilhados podemos sempre movermos ao nosso Deus, já por temor, já por amor, já por gosto de seus bens, e já por tristeza das nossas culpas'.

42 ANTUNES, 2007, vol. I : 302-360. PUENTE, 1614. MIRANDA, 2002. AUBIN, 2005.

43 TALBOT, 1744: 131. ANTUNES, 2007, vol. I : 302.

Anexo

DOC. 1

BPMP – RES. MS 64

F. 230

S. FRANCISCO DE SANTARÉM EM 13 DE JULHO DE 1763
FR. ALBERTO DA CONCEIÇÃO LISBOA

F. 231

Reflexão curiosa que mostra como o aditamento do capítulo III n. 16 dos Estatutos municipais da Província de Portugal, reimpressos no ano de 1763⁴⁴,

44 Incluímos aqui em nota de rodapé este capítulo III dos *Estatutos* de 1763. Nota do editor: as adições têm no princípio este ¶ sinal, e este † no fim. *Da Oração, e Ofício Divino*, CAPÍTULO III:

Encomendamos muito [*Ex Regula cap. 10 et ex Sanctarens. cap. 1.*] o Santo exercício da Oração Mental que o Nosso Santo Padre São Francisco, nos encomenda tanto na sua Regra, e na que os Padres antigos se ocuparam com tanto espírito, e devoção; por ser necessária, para se conservar a nossa Ordem na perfeição do seu estado.

E ainda que cada um pode orar particularmente nos lugares [*Ex Segov. c. 2. et ex consuetudine.*], e no que o espírito do Senhor nos ensinar, guarde-se o costume antigo desta santa Província, e a disposição dos Estatutos Gerais, que todos os dias à noite depois das Ave Marias, e o fim das Matinas à meia noite, ou em seu lugar no fim de Noa desde o dia da Ressurreição do Senhor até à Exaltação da Cruz, haja Oração Mental em comum no Coro, ou na Igreja, precedendo a lição de um Livro Espiritual, para que os corações se afervorem mais na devoção, e meditação.

Durará esta Oração por espaço de meia hora [*Ex eisdem.*], e para isso haverá relógio de areia como se costuma. Estejam os Religiosos quietos, recolhidos em si mesmo, sem livros, sem diurnos, e sem ruído de contas ocupado o espírito só em Deus. Acudam todos a este santo exercício, ainda que estejam ocupados em alguns officios: se falar algum sem causa justa, pela primeira vez faça penitência de pão e água: pela segunda lhe dê uma disciplina na Comunidade: e pela terceira vez seja castigado com maior rigor.

Tenham os Prelados particular cuidado, que os Offícios Divinos se celebrem com grande perfeição [*Ex Ulyssip. 1617.*]; e por maior necessidade que tenham os Conventos, haja sempre neles frades bastantes para o celebrarem a seu tempo, e às suas horas.

E por quanto o número dos Pregadores se tem aumentado nesta Província com grande excesso [*Ex Segov. c. 2 et ex Ulyssip. 1589 et 1595.*], e em prejuizo da continuação do Coro, e solenidade do Culto Divino, guarde-se a disposição dos Estatutos Gerais nesta matéria. E os que não pregam de ordinário, vão a todas as horas, e corram com a obrigação das Tábuas da Comunidade, assim do Culto Divino, como das

esmolas, e mais obrigações, visto a grande falta que há no serviço dos Conventos, pelo excessivo número de Pregadores, ao que é necessário dar remédio: e encomendamos aos Prelados, façam diligência a que se execute este Estatuto como de matéria tão devida ao Culto de Deus, e necessária à conservação da Religião. E encomendamos muito aos Prelados, que tenham particular respeito aos Pregadores velhos, que têm servido a Religião.

Os Conventos onde morarem ao menos vinte frades [Ex *Sanctarens*. c. 4. et ex *Ulyssip*. 1595.], canta-se todos os dias Missa, e as vésperas: e nos Conventos mais pequenos, pelo menos todos os Domingos, e dias santos, e senão puderem cantar entoem, que é mais conforme ao nosso estado. E os Guardiães, ou Presidentes, que fizerem o contrário, sejam suspensos dos seus officios ao arbitrio do Prelado.

E porque estamos obrigados pela Regra a fazer o Officio Divino [Ex *Reg*. c. 3.], segundo a ordem da Santa Igreja Romana [Ex *Segov*. c. 3. et ex *Sanctarens* c. 1. ac ex *reform*. 1625.], guardem-se no Coro, e na Missa as Cerimónias do Missal, e Breviário Romano Seráfico desterrando alguns abusos se os tiverem introduzidos, e reformando-os de modo que em toda a Província se façam as mesmas Cerimónias uniformemente sem diferença alguma. E se os Vigários do Coro a cuja conta isto está, forem negligentes, sejam privados do officio.

Nenhum Corista ordenado de Presbítero diga Missa sem expressa licença do Provincial, e este não a conceda, sem primeiro o mandar examinar das Cerimónias por algum Mestre delas; o qual passará Certidão jurada *in Verbo Sacerdotis* em como está capaz para dizer Missa: e apresentada ao Padre Provincial, lhe concederá licença. No que lhe encarregamos a consciência.

Faça-se sempre a Festa, e Procissão do Santíssimo Sacramento com a maior solenidade [Ex *Ulyssip*. 1594.], que for possível aos Conventos, em um dia do Oitavário da mesma festa: salvo se parecer bem aos Guardiães transferi-la para outro dia, acomodado, segundo a disposição dos lugares, onde estão os Conventos.

¶ Faça-se também com a mesma solenidade a renovação do Santíssimo Sacramento [Ex *laudabili consuetudine hujus Sanctae Provinciae, et ex antiquis Caeremonialibus*.], de quinze em quinze dias, como se adverte no Calendário da Província à quinta-feira, e se fará com toda a solenidade possível, o que recomendamos muito aos Padres Mestres das Cerimónias.

Quando se cantar à sexta feira, nos tempos em que dispõem os Estatutos Gerais o Nocturno de nossa Senhora, que chamamos *Benedicta*, assistam todos os Religiosos, por mais graves que sejam; assim a este Nocturno, como à Missa de Sábado, para que se celebrem com mais solenidade. As três lições sejam as que por costume antigo se dizem nesta Província, a primeira das quais começa (*Sancta Maria Virgo Virginum*).

¶ Encomende-se a UM Pregador jubilado dos mais antigos, e dos mais bem entoados a Hebdomada: os Cantores dirão a primeira, e segunda lição; e o Hebdomadário a terceira †. A Missa é por tenção dos frades do Convento, e benfeitores dele [Ex *Sanctarens*. c. 2. et ex *consuetudine*.]

¶ No Coro façam-se os Officios Divinos com toda a perfeição. E no que respeita às Cerimónias, se observem os Ritos da Santa Igreja de Roma, como nos recomenda a nossa Santa regra [Ex *Statut. General. de Officio Divino* n. 3.].

¶ Todos os Religiosos, e todas as Religiosas da Ordem Seráfica, na confissão geral, tanto no Officio Divino, como na Missa, depois dos nomes dos Santos Apóstolos, dirão: *Beato Patri nostro Francisco: et Beato Patrem nostrum Franciscum*: (não obstante o Decreto da Sagrada Congregação de 20 de Março de 1706, que se lê impresso no fim das Rubricas particulares do nosso Breviário Seráfico) que proíbe nomear os Patriarcas

na dita confissão geral, sem privilégio Apostólico, e só por via de comunicação; e participação de privilégios; porque nós os frades Menores não nomeamos os nosso santíssimo Patriarca na confissão geral por este princípio de comunicação, ou participação de privilégios, mas porque mandado nomear no Capítulo Geral de Narbona celebrado no ano de 1260, presidindo nele o Doutor Seráfico S. Boaventura por um Estatuto; o qual Estatuto feito no dito Capítulo Geral, foi depois muitas vezes confirmado pela Sé Apostólica, e ultimamente pela Santidade de Urbano VIII na sua Bula *Injuncti nobis* expedida em 18 de Dezembro de 1625, e por isso não é o nosso Santíssimo Patriarca compreendido naquele Decreto, como ao pé dele advertem os Breviários Seráficos modernos, ibi: *veruntamen in Religione secus est dicendum* †.

O officio que se fizer pelos frades defuntos seja dobres, fazendo-se no dia em que chegar a notícia: ou sendo este impedido, faça-se no seguinte. E não se fazendo em algum destes, observem-se os Decretos da Sagrada Congregação dos Ritos.

O Santíssimo Padre Benedito XIV, por uma sua Bula, que principia *Cum sicut*, expedida em 25 de Março de 1740, concedeu *ad perpetuam rei memoriam*, que celebrando os nossos Religiosos nos Altares das nossas Igrejas, pelas almas dos nossos Irmãos Religiosos defuntos nos dias do Óbito, ou em outro qualquer dia, ganhassem indulgência plenária, pelas suas Almas, como se celebrassem em Altar privilegiado. E porque é necessário que o celebrante tenha intenção de a ganhar, para lha aplicar por modo de sufrágio, a qual intenção não pode ter quando não sabe que celebra pela Alma do seu Irmão Religioso. Convém em razão dos muitos santos duplex, que hoje tem o nosso Calendário, e poucos semi-duplex, e nestes se cantam Missas *de Requiem* por outras tenções, especialmente no nosso Convento de S. Francisco da Cidade de Lisboa, e em outros principais da Província, e as Missas pelas Almas dos Religiosos se satisfazem nos dias duplex, deve haver na Sacristia deles uma Tabela desta Indulgência para se pôr manifesta nos dias duplex em que se celebrarem as Missas pelas Almas dos Religiosos; para que os celebrantes façam intenção de ganharem, e applicarem a dita Indulgência. E sucedendo que em algum dia não celebrem todos pela Alma do nosso Irmão Religioso, mas só alguns, devem estes ser advertidos pelos Padres Sacristães, para que tenham intenção de a ganharem, e applicarem; por não defraudarem os nossos Irmãos Religiosos defuntos do alívio das acerbíssimas penas do Purgatório †.

E para que no Coro na celebração dos Offícios Divinos haja em tudo a uniformidade, que mandam as nossas Leis [*Ex Recopilat. Samanieg. et Sot. cap. 3. de Cultu. Divin.*], mandamos, que todos no Coro estejam igualmente, ou assentados, ou em pé.

Além do officio que os Estatutos Gerais mandam fazer todos os anos pelos Pais, e Mães dos Religiosos [*Ex Segov. c. 9 et ex Ulyssip. 1595.*] ¶, diga cada Sacerdote uma Missa por eles no mesmo dia, em que se celebrar o officio: e os Irmãos Leigos rezarão cem Padres nossos, e cem Ave Marias †.

Suposto que os Estatutos Gerais deixam ao costume das Províncias os versos, e orações, que se hão-se dizer na disciplina conventual [*Ex Segov. c. 2. et ex consuetudine.*], que se faz três vezes na semana, Ordenamos, que se guarde o costume antigo desta santa Província, e que depois do Salmo *Miserere mei Deus*, se diga o *De profundis*, e o verso *Adoramus te Christe* com as duas Orações da Paixão de Cristo, e dos defuntos, e acabando com o verso *Gloriosa passio Domini nostri Jesu Christi* &. Assistam todos a esta disciplina, e aos que por sua culpa faltarem nela, dêem-se as penitências que estão impostas aos que faltarem na Oração.

é oposto às Leis da Religião Seráfica, e aos Ritos, que os Sumos Pontífices aprovaram, e mandaram observar aos súbditos do Ministro Geral da Regular observância de Nosso Santo Padre São Francisco escrita por Fr. Alberto da Conceição Lisboa menor filho da mesma Província de Portugal.

Aditamento

E para que no Coro na celebração dos Offícios Divinos, haja em tudo a uniformidade, que mandam as nossas Leis, mandamos que todos no Coro estejam igualmente, ou assentados, ou em pé.

Fundamentos da Reflexão

Primum: É certo, e indubitável que os Menores ordenando a reza do Officio Divino pelas Rubricas particulares do Breviário Seráfico satisfazem ao preceito de sua Regra. É igualmente certo e indubitável, que ordenando as Cerimónias do mesmo Officio Divino pelas mesmas Rúbricas satisfazem ao mesmo preceito; por que tanto obrigam as Rubricas para a prática da reza, como para a prática das Cerimónias. Esta indubitável certeza, consta das especiais determinações, e constituições do Santíssimo Padre Inocênciao XII, uma que vem no princípio do Breviário passada em 8 de Julho de 1693, e principia, *Exponi nobis nuper:* e outra no fim do mesmo Breviário, que principia: *Ex Debito Pastoralis officii:* passada em 10 de Novembro de 1698 nas quais confirma este Pontífice as particulares Rubricas para a prática da reza, e para a prática das cerimónias, fazendo especial, e expressa menção, na *Ex debito Pastoralis officii,* do título XII *De ordinando Officio,* em que outros Pontífices Júlio II, e Clemente X tinham mandado observar os documentos de S. Boaventura, as determinações dos Capítulos Gerais confirmadas por autoridade Apostólica, o Ritual, Constituições, e doutrinas conteúdas no Firmamento das três ordens *ibi: Quo ad Caeremonias vero &.*

Consta mais esta indubitável certeza dos Estatutos Gerais do ano 1700 confirmados pelo mesmo Santíssimo Padre Inocêncio XII por que afirmam no título *Pro utraque familia* n. 49 que os Menores satisfazem inteiramente à especial ordem da Igreja Romana, e à vontade e preceito de N. S. P. S. Francisco observando as cerimónias, e

231V.

tudo o mais que ordenam as duas referidas Bulas: *ibi*:

Decreta, et Brevia materiam Divinorum officiorum concernentia / illa proesertim, quae incipiunt Exponi nobis de die 3 Decembr. 1697 ac Ex debito Pastoralis Officii de die 10 Novembr. 1698 / debita cum reverentia, ac submitione suscipimus, omnibus ac singulis nostri ordinis Fratribus, ac Monialibus, cujusvis sint regulae, vel instituti, strictae mandantes, ut ad eorum proescriptum Divinas Laudes, tam in Communi, quam in particulari, persolvere non proetermitant. Nec cuiquam suffragari volumus privilegia, qua, si pro dicta observaverimus, Divinum faciemus officium secundum ordinem Sanctae Romanae Ecclesiae, sicut S.P.N. Franciscus in Regula proescripsit.

Finalmente consta que Igreja Romana não ordenado o contrário dos referidos Breves, e das Cerimónias conteúdas nas Rubricas Seráficas, por que se houvesse em contrário alguma coisa, não recomendaria o N.R.O. Ministro Geral Fr. Clemente de Panormo na sua doutíssima e circular patente de 10 de Junho de 1757 a observância das Cerimónias Seráficas Romanas. *ibi*:

Ut autem majestate, quam decet, ac devotione, Divinis cultus, et sacrae coerimoniae persolvantur, statutis nostri ordinis in haerentes, proecipimus, ut gravi, ac devoto plano, et regulari cantu Fratres utantur

Fundamento Segundo

É também certo, e indubitável que o Cerimonial dos Bispos, ainda que é lei universal, e geral, que compreende toda a Igreja Romana, não compreende a Igreja Seráfica naquelas Cerimónias, e Ritos ordenados nas suas Leis particulares, porque estas leis particulares, que os Pontífices aprovaram, e determinaram para observarem os Religiosos, e Religiosas da Ordem, ou Igreja Seráfica, são, a respeito de qualquer Lei geral, privilégio; como consta da definição do mesmo privilégio: *Privilegium est privata Lex contra generalem júris communis dispositionem, et privatis personis concessa. Cap. privil. 3 distinct. Cap. sin. 25. quaestion 1.ª l. singul # de Legis apud Gonsal. Sup. R. 8. cancell. de Mensib. et Altern. Glos. 35. n. 4.* Aliás seria supérflua, e sem vigor em Direito qualquer particular determinação ou concessão feita pela Sé Apostólica à ordem Seráfica Dominicana Beneditina Carmelitana e mais ordens, ou Igrejas Regulares, e também às Igrejas de Braga, Toledo e outras, que têm suas leis, e privilégios

232

particulares para a prática das Cerimónias, e Ritos diferentes, das que ordena o Cerimonial dos Bispos para a Universal Igreja.

Nem obsta que as Bulas Pontíficias que confirmam o Cerimonial dos Bispos sejam gerais, anteriores, ou posteriores à Constituição particular de Inocência XII em que estão confirmadas as Cerimónias, e Ritos da Religião Seráfica; porque como ela é especial privilégio, derroga todas as universais, gerais, anteriores, ou posteriores de outros Pontífices: É comum sentença dos Doutores, e regra de Direito: *Generi per speciem derogatur, sive genus proecedat speciem, sive species proecedat genus. In l. in tot. jure 8 n. 8 # de regul. jur. Felin. In C. 1. n. 10 de rescriptis apud Gonsal. Super gloss. 5 § 4 n. 66.* E só prevaleceriam as Constituições ou Bulas gerais anteriores, ou

posteriores, se os Pontífices, por alguma especial derogassem as dos Menores, e as das mais Religiões, tirando-lhes o privilégio, que têm, de praticarem particulares cerimónias, e Ritos, proibindo-as, e mandando observar somente as Cerimónias e Ritos do Cerimonial dos Bispos, em todas as Igrejas regulares, e Seculares privilegiadas; porque o Pontífice, como supremo legislador da Igreja Católica, pode conceder, e tirar todos os privilégios Eclesiásticos parecendo-lhe conveniente, e útil à mesma Igreja. E por esta razão não só as Cerimónias privilegiadas da Igreja ou Religião Seráfica prevalecem contra as do Cerimonial dos Bispos; mas também os imemoriais, e louváveis costumes de todas as Igrejas Regulares, e Seculares; como declarou a S. C. de R. em um Decreto de 11 de Junho de 1605, que Merade copiou no tom. 1. n. 30 do Índex dos Decretos. *Ibi, Coeremoniale Episcoporum non tollit immemorabiles, et Laudabiles Ecclesiarum Consuetudines.*

Além do referido supra : os Pontífices na clausula preceptiva de suas Bulas, em que aprovam, e confirmam o Cerimonial dos Bispos somente mandam observar as Cerimónias dele a todas, e quaisquer pessoas, a quem o Cerimonial diz respeito; que são as que não têm privilégio em contrário. A clausula da de Benedito XIV *Quod Apostolicus &* passada em 15 de Maio de 1741 diz assim:

Hujusmodi vero leges et Instituta Coeremonialia ab iisdem Cardinalibus praescripta, et a Nobis inspecta cum probassemus, quo firmiter subsistant, et serventur exactius, tenore proesentium, Apostolica auctoritate approbamus, et confirmamus, atque ab omnibus, et singulis ad quos spectat, et in futurum spectabit, perpetuo observanda esse statuimus, praecipimus, et mandamus.

E a Constituição *Ex debito Pastoralis officii* de Inocência XII que confirma as Cerimónias, e Ritos conteúdos nas referidas Rúbricas Seráficas,

232V.

ou no Cerimonial da Ordem dos Menores, traz semelhante cláusula, que particularmente diz respeito aos Religiosos, e Religiosas da Religião, ou Igreja Seráfica. *ibi*:

Decernentes easdem proesentes, et proeincertas Patentes Literas semper firmas, validas, et efficaces existere, et fore, suos que plenarios, et integros effectus sortiri, et obtinere, ac ab illis, ad quos, et quas spectat, et pro tempore quandocumque spectabit, in omnibus, et per omnia inviolabiliter observari.

E dizendo esta cláusula da nossa Bula respeito particular aos Religiosos, e Religiosas da Ordem Seráfica: *ad quos, et quas spectat*, fica evidente que a cláusula da Bula do Cerimonial dos Bispos, *adquos spectat*: compreende somente os Eclesiásticos, que não têm privilégio para praticarem especiais Cerimónias, e Ritos. Aliás nem haveria privilégios, nem os privilégios derogariam as Leis comuns, e gerais.

Fundamento terceiro

Compilando o Rmo. Pe. Samaniego os Estatutos Gerais da Ordem Seráfica tresladou em o Cap. III, *De Choro* § I. de sua compilação a fol. 68 uma Lei dos Estatutos Valisoletanos de 1593 tirada do título *de Disciplina Chori*, que diz:

In officio autem, simul omnes pro temporis, et officii ratione, ex instituto Ecclesiae, et ex veteri, et probata Religionis consuetudine, aequae stent, inclinent, ac genuflectant, et omnia denique simul omnes uniformiter agant, curentque diligenter, ut inter se, nec minimum quidem discrepent.

E suposto que esta Lei seja uma regra geral para se praticar a uniformidade no Culto Divino, contudo não deixa de ter suas excepções; porque estes mesmos Estatutos Valisoletanos em o título *De Sacris Ritibus* mandam em outra Lei aos Sacerdotes estar alternativamente em pé, e assentado aos Salmos, e aos Coristas, e Noviços sempre em pé. *ibi*:

Ad veteres, et probatos dum Ecclesiae, tum Religionis nostrae Ritus pertinet, ut in Divinis Officiis, Clerici perpetuo stantes sint, Sacerdotes vero alternatim sedeant, dum Psalmi omnes, vel Lectione, vel Canto recitantur.

Esta excepção bem mostra, que nem sempre há-de haver uniformidade geral, e universal em todos, porque uma parte do Coro guarda entre si a uniformidade de estar em pé aos Salmos, outra parte guarda a uniformidade de estar assentado, e a parte dos Coristas, e

F. 233

Noviços guarda entre si a uniformidade de estar sempre em pé. Semelhantes exemplos desta excepção trazem as Rubricas do Missal no officio da Missa Solene, em que o Celebrante, e mais Ministros do Altar estão em pé ao tempo em que se canta a Epístola, Gradual, verso da *Aleluia* & e neste mesmo momento os Religiosos do Coro assentados, como também até ao Prefácio; e isto se observa ainda que o celebrante seja o Ministro Geral, ou Provincial. Ao Hino Angélico, e Credo se assenta o Celebrante, e Diáconos; e os Acólitos, e mais Religiosos do Coro estão a este tempo em pé. Até o Cerimonial dos Bispos, que alegam alguns Mestres de Cerimónias para persuadirem em toda a ocasião a uniformidade geral nas Cerimónias do Culto Divino, claramente fala contra a intelligência, que eles dão à Lei: *Simul omnes* & dos Estatutos Gerais; porque o dito Cerimonial dos Bispos dando as regras gerais, e particulares do Rito de estar em pé, assentado, genuflexo, & ordena em o Cap. 18. Liv. I. n. 7.8.9. & que a igualdade seja entre cada um dos corpos ou partes, que formam o Coro: De sorte que cada parte, ou corpo faça, com igual uniformidade, as Cerimónias que ele mesmo ordena nos seus lugares próprios, e pertencentes a cada um dos corpos, ou partes que formam o Coro. *Ibi*:

N. 7. Illud quoque pro regula observandum erit, ut aequaliter omnes praedicti, qui de eodem corpore sunt, cum sedendum erit, sedeant, cum vero surgendum est, surgant, Sunt enim diversa corpora, seu chori ministrantium

dum divina res solemniter caelebratur; primus siguidem chorus est assistentium, et ministrantium Episcopo celebranti; alter Anonicorum in suis subsellis residentium; alter Magistratum, vel Nobilium Laicorum; alter Beneficiatorum, et relicorum Clericorum.

N. 8. Cum igitur aliquis ex assistentibus Episcopo surgit, facturum aliquid ad Officium suae assistentiae pertinens, pariter alii, et coassistentes, et ministri circumstantes surgere debent; non tamen Episcopus; et sic stare, donec ille sedeat: nec ideo tunc reliqui Canonici in choro sedentes, nec alii de Choro surgunt, tanquam diversi chori.

N. 9 Similiter aliquo ex Canonicis in Choro residentibus surgente, ut aliquid faciat ad publicum, et comune Chori Officium spectans, puta cum intonatus Antiphona, seu aliqui simile, omnes alii Canonici, ac etiam beneficiati, et clerici ab utroque latere Chori assurgunt praeter praedictos, qui Episcopo assistant &.

Esta é a regra geral da uniformidade que manda praticar a igreja Romana, e a Religião Seráfica nas Cerimónias, e Ritos ordenados nos Cerimoniais, e Livros Rituais aprovados, e confirmados pelos Pontífices para

F. 233V.

a Igreja universal, e seráfica. Esta é a mesma que praticam as mais Igrejas Seculares, e Regulares, que têm seus privilégios para praticarem particulares e diferentes cerimónias umas das outras. E esta deve ser a inteligência daqueles Mestres que pretendem persuadir Ritos, e Cerimónias, que os Pontífices não mandam observar na Igreja Seráfica; porque como não têm autoridade para pôr, e tirar Ritos, não devem introduzir na nossa Religião os que pertencem à Igreja Universal ou privilegiada, nem nestas Igrejas as Cerimónias, e Ritos Seráficos.

Fundamento Quarto

Além dos Estatutos Valisoletanos, que mandam assentar aos Sacerdotes alternativamente aos Salmos, e aos Coristas e Noviços estar sempre em pé: Também a Doutrina do Firmamento das três ordens conteúda nas Rubricas Seráficas, aprovada por Júlio II, Clemente X e ultimamente expressada e confirmada por Inocêncio XII na Constituição: *Ex debito Pastoralis officii*, como fica dito no 1.º Fundamento desta Reflexão, ordena o Rito com que a Religião Seráfica deve praticar esta alternativa dos Salmos, e diz no título *De Psalmodia part. 3. pag. 48. ibi*:

Et nota quod quandocunque dicitur Psalmodia plane, e sine nota stare debent fratres erecti: proeterquam in Psalmodia mortuorum, in qua fratres sedeant. Item quandocumque duo Psalmi, aut quatuor dicuntur sub una Antiphona ille chorus debet stare, in quo incoatur Antiphona: proeterquam in Prima tempore Paschali, et in Completorio. In omnibus aliis stent, et sedeant alternatim; proeterquam in Laudate Dominum omnes gentes, Laudate Dominum de Coelis, et quicumque vult, et Officio B. Virginis, et ejusdem Lectionibus plane dictis, et Benedictus, et Magnificat : et Nunc dimittis, et Hymnis, quibus omnibus debent stare erecti, sive cantentur, sive legantur.

Com semelhantes palavras se acha escrita esta Lei, ou Doutrina em o *Monumenta Ordinis Minorum. Tract. 2. título De Psalmodia pag. 283.* esta mesma Lei ou Doutrina segue o Cerimonial da Ordem dos Mennores, que também é aprovado pela mesma Constituição *Ex debito Pastoralis officii*; o qual cita Buongiovanni na sua *Sylva* de Sagradas Cerimónias, e Magri, que acrescentou a mesma *Sylva* com as novas determinações da igreja reimprimindo-a no ano de 1750, o qual Autor diz em o Livro I Cap. XII, tit. *Quando sedendum in Choro. Ibi*:

Sedetur etiam regulariter ad Officium Defunctorum exceptis Psalmis Venite exultemus Domino, Miserere mei Deus, Laudate Dominum de Coelis, Antiphonis, et R.º Libera me Domine; Ad Psalmos

F. 234

vero in Vesperis, Completorio & nisi Sanctissimum Sacramentum, sit expositum sedetur alternis vicibus Coeremonial. Ord. Min. P. 3. Cap. 7.

Deste Cerimonial da Ordem fazem menção Samaniego, e Soto em suas compilações, falando do Ofício do Vigário do Coro, e no Cap. III tit. *De Chori Vicario*, dizem:

Ad ipsum etiam spectat Chori Coeremonias dirigere in sedendo, stando, inclinando, genuflectendo, capite tegendo, destegendo, et coeteris juxta Ordinis Coeremoniale.

Também o P. Fr. Manuel da Conceição parece que o alega, dando-lhe o título de Cerimonial Romano, em o seu Cerimonial Seráfico Part. II Tratado 3 Cap. 2, p. 139. Ibi:

Outras diferentes posturas há no Ofício Divino, e Missa, que devem observar os Religiosos no Coro; e assim em primeiro lugar se assentam todos aos salmos, quando se dizem cantados, guardando a ordem seguinte determinada pelos Autores. Ao primeiro Salmo se hão-de assentar os do Coro da parte do Prelado, contrário à parte do Hebdómada, e no segundo salmo os do outro Coro em que assiste o Capitulante, e nesta forma se vai continuando em todos os mais alternativamente; com o cuidado em que nenhum Religioso esteja em pé no Coro, que estiver assentado, nem tão pouco nenhum assentado no Coro, que estiver em pé, seguindo o Cerimonial Romano Lib. I. Cap. 18 Com outros muitos Autores.

Finalmente desta alternativa ordenada na Doutrina do Firmamento das três Ordens, no Cerimonial da Ordem dos Menores, ou Romano tratam muitos Autores antigos, e modernos de várias Províncias; e um dos mais modernos é o Doutíssimo P. Fr. João de S. José do Prado, que no seu Cerimonial Moderno da Província da Arrábida, a que vulgarmente se chama Cerimonial de Mafra, Tratado I, Cap. XI, n. 86, pag. 20 diz:

Estarão os Religiosos em pé a todo o Ofício Divino, e sendo este cantado com pausa, e demora, se poderão assentar: um Coro a um salmo, a outro o outro Coro, principiando primeiro da parte do Prelado. Porém os Coristas estarão sempre em pé em duas alas lendo à estante. Estarão todos em pé ao Salmo: Laudate Dominum omnes gentes, ainda que seja nas Vésperas da segunda feira; ao Salmo: Laudate Dominum de Coeli, ao Símbolo de Santo Atanásio, a todas as Antífonas, versículos, absolvições das Matinas, às bênçãos de cada Nocturno, aos Responsórios, ao Evangelho, que se lê antes da Homilia atpe et reliqua; ao Salmo: Venite exultemus Domino do terceiro Nocturno da epifania, à nona Lição, quando o Hebdomadário a diz paramentado, aos Cânticos da Magnificat, Benedictus, et Nunc dimitis, &.

Contra esta

F. 234V.

Lei aprovada por tantos Pontífices, praticada na Religião Seráfica, e alegada pelos Autores de melhor nota, não há notícia, haja outra que a Igreja aprovasse para praticar a Religião, que a derroque. E como esta seja a mesma verdade, por isso a manifesto em todos estes quatro Fundamentos; os quais me obrigam à reflexão, que adiante faço, depois da advertência seguinte.

Advertência

Como o R. P. Fr. Manuel da Conceição Autor do Cerimonial Seráfico, supracitado, fez um suplemento ao mesmo Cerimonial, em que se apartou das regras, doutrinas, e cerimónias Seráfico-Romanas, que tinha escrito nele, para introduzir na sua Província dos Algarves o Rito de estarem os Religiosos no Coro assentados de uma, e outra parte aos Salmos do Ofício Divino, assim como observam os Clérigos Seculares, e o manda o Cerimonial dos Bispos: É necessário advertir a pouca firmeza com que estabeleceu a sua nova opinião,

e as Autoridades com que a fortalece, por terem quase todas, na aplicação que delas faz muito pouco de verdadeiros, para que conhecendo-se a verdade sólida, e sem a menor dúvida, não haja quem erradamente siga, e abone esta opinião firmada, e estabelecida em as falsidades, que agora mostro com evidência.

Este Reverendo Padre no dito suplemento Cap. III n. 82 alega com Alcocer tract. 3. text. 17 pag. 203 aliás 104 para provar que todos devem estar assentados igualmente nas Horas Canónicas, e Missa, e com esta alegação não prova o seu intento; porque Alcocer manda assentar à Epístola, Profecias, verso da Aleluia & E registando eu ocularmente todo o Cerimonial alegado, não achei nele uma só palavra, que fale na alternativa, negando-a, ou afirmando-a.

Ibi: alega com o Cerimonial Minorita Lib. I. Cap. 9 n. 86, pag. 74, e este Cerimonial nem afirma, nem nega a alternativa; porque pela parte afirmativa cita no mesmo livro, e capítulo n. 84 p. 72 a Doutrina do Firmamento das três Ordens, supra alegada no meu Fundamento quarto, que principia: *Et nota &* e por erro da impressão diz o dito Cerimonial Minorita: *In omnibus aliis horis stent, et sedeant alternatim, devendo dizer: In omnibus aliis / Psalmis / &. E pela parte negativa, cita a regra Geral dos Estatutos da Ordem: In Choro simul omnes &* a qual regra geral não prova o seu sistema; como mostra o meu Fundamento terceiro.

Ibi: alega com o Cerimonial dos Bispos lib. 2. cap. 3 o qual não obriga aos Eclesiásticos Regulares, e seculares privilegiados para praticarem o Rito de estarem todos assentados aos Salmos; como mostra o meu Fundamento segundo.

Ibi: alega com o Cerimonial Eclesiástico tract. 2. cap. 22. n. 20 pag.

F. 235

190, o qual neste lugar, que alega, fala somente do Celebrante, e mais Ministros Assistentes paramentados em as Vésperas Solenes; citando à margem o Cerimonial dos Bispos, que não faz prova, por não sermos obrigados à sua

observância, nem à do dito Cerimonial Eclesiástico, porque não aprovado pela Igreja Romana para a Nossa Ordem. Porém vendo eu este Cerimonial Eclesiástico, achei, que na Religião do Grande Patriarca Santo Agostinho se praticava a alternativa na forma da religião Seráfica; porque no tract. 2. cap. 12, n.º 2 pag. 159 manda aos seus Religiosos estar alternativamente em pé e assentado aos Salmos das horas Canónicas, e aos Cânticos estar geralmente em pé de uma, e outra parte; citando à margem um Decreto do Definitório da sua Congregação Geral de 4 de Março de 1726: O Cerimonial dos Descalços de Itália, e o dos Agostinhos Descalços da Espanha. E porque o R. P. Autor do suplemento não applicou bem, e como devia a autoridade do dito Cerimonial Eclesiástico, e deixou a que eu nele li, oposta ao seu intento: e como assim faltou à verdadeira applicação, por isso também não faz prova concludente.

No N. 85 diz este R. P. que Morillo se contradissera por escrever da significação da uniformidade alternada dos dois Coros, e da uniformidade geral de ambas as partes que formam todo o Coro; como se as regras gerais das Cerimónias e Ritos não tivessem suas excepções, ou não ordenasse umas e outras o Cerimonial dos Bispos para se praticarem na Universal Igreja, e os Estatutos e Cerimonial da Ordem, as não determinasse para se praticarem nela: Como mostra a meu Fundamento terceiro.

Do N. 89 até 91 dá este R. P. sinistras inteligências, e industriosas interpretações ao que dizem os Cronistas da Ordem escrevendo a visão das 29 Luzes que apareceram à meia noite a um lavrador sobre o telhado do Convento de Estremoz, para provar, que não havia a alternativa de dois Coros⁴⁵. E tresladando do Ilustríssimo Cornejo part. 2 lib. 5 cap. 3 pag. 635 a

45 Incluímos aqui a versão desta visão publicada por CARDOSO, 2002: 392. FEVEREIRO X., b. Em Estremoz, se conserva a tradição de Pedro Bom, cujo apelido adquiriu na última idade com frequente exercício das obras de misericórdia, e caridade, porque sendo rico, e bem herdado de seus pais, usava de pouca com os pobres, e por esse respeito era menos afeiçoado aos frades Menores; aos quais como certo dia faltasse o sustento, estando os religiosos do convento, que naquela nobre vila tem a família Franciscana em notável aperto: o Guardião (como varão santo) lhes disse: *Que se não desconsolassem, que o Senhor teria cuidado de os prover,*

história da mesma visão até onde lhe pareceu mais conveniente ao seu intento, deixou de tresladar do mesmo Cronista o restante dela, que é o seguinte:

se fossem aquela noite mais cedo a Matinas, para lhe pedirem se lembrasse de os socorrer em tão urgente necessidade. E foi assim; porque no maior silêncio da noite, quando eles estavam mais empregados nos divinos louvores, chega Pedro Bom à janela (que morava perto do convento) e olhando para o telhado do coro, viu sobre ele vinte e nove tochas acesas, que faziam suas vérias, e profundas inclinações, como se foram frades em comunidade. Maravilhado Pedro do que via, chamada a mulher, em sua presença louvou a muita santidade daqueles servos de Deus: de que ela muito se alegrou (por ser particular devota da Ordem) e lhe pediu quisesse d'ali em diante socorrê-los com esmolos. Rompendo a luz da manhã foi ele ao convento, e informado do número de religiosos, que nele residiam, achou serem vinte e nove, de que admirado, chamando o Guardião (que ficou cheio de espanto de o ver tão trocado) a quem contou a visão, dando-lhe juntamente copiosa esmola, não só para aquele, mas para outros muitos dias; constituindo-se d'ali em diante singular benfeitor da casa. E perseverando nesta, e noutras obras de misericórdia, e piedade até morte, partiu mui consolado desta vida, e piamente podemos crer receberia de Deus o prémio da eterna bem-aventurança. E para que nos séculos futuros constasse da celestial visão a mandaram os religiosos pintar no claustro sobre sua sepultura.

E ainda CARDOSO, 2002: 400 – *Comentário ao X. de Fevereiro*, b. Da fresquíssima vila de Estremoz nenhuma menção se acha nos antigos Geógrafos, e assim julgamos ser povoação moderna, e seu nome derivado da grande cópia de Tramoseiros, que naquele sítio acharam os primeiros povoadores, que lhe deram um deles por Armas. Da cidade de Évora para o Oriente está em 6 léguas de distância. De todas as do Alentejo é a mais fértil, e aprazível, cujos ares são tão benévolos para a conservação humana, que nem o rigor do Estio ali é nocivo, nem o Inverno molesto. Estende seus edifícios pelas frealdas de um monte com dilatados arrabaldes. A eminência dele ocupa, e senhoreia o Castelo, fábrica del Rei D. Afonso III, que fica como atalaia das frescas campinas, que a enriquecem, à qual o próprio Rei deu foral ano de 1258. Tem torre de menagem, de que el Rei D. Dinis fez seus paços, nos quais a Rainha Santa Isabel faleceu, e por isso se erigiu ali ermida de sua invocação. Enobrecem esta vila de mais do trato de panos (que já foi maior) os púcaros, e vasos de barro tão célebres no mundo, os mármore, e jaspes finíssimos, que recebem tal lustre e polimento, como espelhos, que lhe não levam vantagem os mais finos alabastros, e pórfiros de outras regiões, pelo que dela se levam para os mais nobres edifícios, e mausoléus do Reino, e fora dele. Trezentas fontes tem seu termo de delgadas, e salutíferas águas com que as hortas, e pomares ficam viçosíssimos. Mas o que de mais de pode gloriarse é de que foi pátria do ditoso Pedro Bom, que mereceu ver com seus olhos a celeste visão, que relatamos no texto, a qual está pintada no lanço do claustro com este Distico – *Fratribus infesto taciturna silentia pãdunt, Gaudet in hos coeli fundere Christus opes.* Sucedeu ela (segundo as Crónicas antigas, e Conformidades da Ordem) governando Frei Aymon eleito ano 1239. E assim é este convento dos mais antigos, que tem o Reino da dita Ordem. No livro das inquirições del Rei D. Afonso III feitas no ano 1258 achamos menção de Pedro Bom, como de pessoa já defunta. Jura entre outras testemunhas: *Quod locus, qui vocatur Fromar de Penedo, qui fuit de Pedro Bonome ets in dubium, virum sit Dominis Regis &.* Veja-se F. Marcos 2. p. I. l. c. 46 Waddingo ad ano 1293 §6. O livro das memórias da Província dos Algarves. E do convento. Gonzaga 3. p. fol. 1006. n. II.

Referiò entonces / el Labrador / toda la vision de la noche antecedente, y entendiò por el movimiento suyo / de las Luses / alternativo, la alternacion de los dous Coros en el Officio Divino.

Por este resto da história, que não tresladou, mostra o R. P. que ou a não leu toda em Cornejo, ou se a leu, ocultou a verdade, com que não prova o seu intento, e menos a prova com a mística interpretação que o Douto Uvadingo fez às 29 Luzes da visão, por não competir aos Cronistas, como historiadores, tratar nas suas Crónicas a matéria de Cerimónias, e Ritos do Culto Divino.

Finalmente no fim do mesmo suplemento pag. 480 introduziu

F. 235V.

uma carta composta de muitas razões, e autoridades applicadas contra a verdade, e delas se colige, que os Menores só observam o preceito da sua Regra praticando as Cerimónias dos Clérigos Seculares, o que, pelo contrário, mostra clara, e evidentemente o meu Fundamento primeiro.

Desta qualidade são as provas, ideias, indústrias, e autoridades com que o R. P. Autor do Suplemento pretendeu estabelecer a sua opinião contra a uniformidade dos dois Coros alternados aos salmos, a qual não seguiriam alguns Mestres de Cerimónias, se fizessem a mesma diligência, que eu fiz, para tirar toda a dúvida, e examinar a verdade e deste ponto, nem andariam pelas Igrejas de outras Religiões, ou pelas dos Clérigos Seculares aprendendo Cerimónias, que não pertencem à Religião Seráfica, para as ensinar nos Coros da mesma Religião.

Reflexão

Lendo eu os Estatutos Municipais desta Província de Portugal novamente impressos este ano de 1763, reparei no acrescentamento que se fez em o cap. 3 n. 16 pag. 22. Que manda, que todos no Coro estejam igualmente ou assentados, ou em pé. e parecendo-me este preceito alheio da razão, regras, e doutrinas, com que se devem, e costumam praticar as Cerimónias, e Ritos do Culto Divino, vi, que à margem alegava as Compilações de Samaniego, e Soto, as quais eu tinha lido com particular atenção muitas vezes, e nelas nunca achei semelhante preceito do acrescentamento; mas sim: o da uniformidade que cada um deve guardar entre si, como o pedir o ofício, que exerce, e o tempo de se executar alguma acção conforme a tiver determinado a Igreja e for louvável, e aprovado costume da Religião; observando todos, e cada um entre si igual uniformidade, e perfeição no ofício, que lhe compete, ou em alguma daquelas partes, corpos, classes, ou ordens, de que se forma o Coro. De sorte que cada um seja igual, e semelhante na acção, Cerimónia, ou Rito, aos de seu ofício, ministério, ou ordem; por ser esta a regra geral de quase todos os Estatutos da Religião, e a dos Valisoletanos, que os Compiladores alegam neste lugar de suas Compilações à margem.

Porém: como o dito acrescentamento não citava mais autoridade alguma, que a referida: tomei o trabalho de ler novamente os mesmos Estatutos Valisoletanos, e no título: *De Sacris Ritibus*: achei logo no primeiro número, ou parágrafo, a alternativa dos Salmos, e

F. 236

fazendo prudente discurso, de que o Legado Apostólico, que no Capítulo Geral de Valladolid presidiu, e os Doutíssimos Padres, com o Doutor Seráfico

nesta ocasião eleito Ministro Geral de toda a Ordem, não erraram, ordenando nos Estatutos a alternativa, depois de terem determinado a regra geral da uniformidade; tirei as consequências seguintes:

1.^a – Que se tinha aplicado mal a autoridade de Samaniego, e de Soto, querendo com ela provar o que estes autores não dizem.

2.^a – Que o acrescentamento era contra os Estatutos Valisoletanos de 1593, e contra a doutrina comum da Igreja e da Ordem, como mostra o meu Fundamento terceiro.

3.^a – Que era contra a Doutrina do Firmamento das Três Ordens contéuda nas Rubricas Seráficas do Breviário, contra o Cerimonial da Ordem, ou Romano, tudo confirmado por Inocêncio XII na Constituição: *Ex debito Pastoralis officii*, e contra a doutrina dos Autores antigos e modernos de melhor nota, como mostra o meu fundamento quarto.

4.^a – que era contra a especial ordem da Igreja romana, com que devemos observar o preceito da Nossa Regra, como mostra o meu fundamento primeiro.

5.^a e última – Que não havia nova Bula, ou Rescrito Pontifício, que derogasse a Constituição *Ex debito Pastoralis officii*; porque o acrescentamento não alegava com ele, e porque assim o mostram as razões, e autoridades do meu fundamento primeiro.

À vista destas consequências, e dos fundamentos que clara, e evidentemente convencem a falsidade do referido acrescentamento, parece: se devia emendar o mesmo acrescentamento com prontidão para crédito do Rdo. Definitório, e Descriptório, que assinou os Estatutos da Província novamente reimpressos. Porque os doutos e peritos na matéria de Cerimónias, e Ritos, não deixam de

saber, que o Rdo. Definitório, e Descriptório não tem autoridade para ordenar Ritos, e Cerimónias do Culto Divino; porque só o Papa e o Tribunal da Sagrada Congregação de Ritos as determina, como é notório. Até os Capítulos Gerais quando querem ordenar alguma Cerimónia pertencente ao Culto Divino costumam consultar a Sagrada Congregação de Ritos, se o Presidente do capítulo não é o Pontífice, ou o seu Delegado não tem especial faculdade para aprovar a Cerimónia ordenada; observando deste modo a declaração da Constituição *Ex debito Pastoralis officii*: que diz ser culpa acrescentar, ou diminuir alguma coisa das que estão escritas nos Livros Rituais conteúdos na mesma Constituição. *ibi*:

Nec ulli unquam far sit, sine reatu culpae, in re adeo gravi

F. 236V.

omnino vitandae, quidquam in saepe dictis libris, sancta sede inconsulta, adere vel minuere, aut quoquo modo, etiam in praxi alterationis depravare.

DOC. 2

MANUSCRITO 1257 – N.º 44 – BPMP

F.1

Como o [ilegível] o Reverendíssimo Padre Mestre Frei Manuel do Loreto respondera com tanta evidência, ao papel que os Padres Mestres de Coimbra fizeram em sua defesa, que nenhum é capaz de lhe responder, e que pode ensinar a todos os Mestres da Ordem: e o que mais é falando nesta matéria como o que o Reverendíssimo Padre Mestre Deputado Frei Francisco de São Bento, [ilegível] que o podia ensinar, e publica que o fizera calar logo:

mostrarei com toda a brevidade a futilidade dos fundamentos da resposta do dito Reverendíssimo [ilegível].

Na primeira parte da resposta intenta o Padre Reverendíssimo provar que os Padres Mestres de Coimbra estavam obrigados a rezar no Coro de pé, e com pausas no meio de cada verso dos Salmos, e a ler no Refeitório sem embargo dos seus Privilégios, que não refiro por serem sabidos: e sendo isto a única questão, que se disputava, discorre do modo seguinte.

1.º – É opinião de graves Autores que a reza no Coro, e a leitura no Refeitório é de direito comum: a primeira parte ensina o Padre Concina, que os Padres Mestres inculcavam por bom moralista: a segunda isto é a leitura no Refeitório consta do capítulo *Quando* dist. 44, e do Capítulo *In omnibus* de *Consecrat.* Dist. 9, os quais textos posto que sejam do Decreto tem força de Lei Canónica, como ensinam muitos e graves autores sendo pois o Capítulo Geral inferior ao direito comum não podia dispensar nas suas determinações de sorte que viessem a cessar na Comunidade.

2.º – A Santa Regra manda rezar no Coro, e de pé, e haver sempre leitura no Refeitório = *Lectio deesse non debet.* Ora é certo que a Regra é superior aos Capítulos Gerais, principalmente depois de aprovada pelo Papa, e Concílios; e assim não podia o Capítulo dispensar os Mestres, etc.; como claramente ensinam Santo Antonino, João Andreas referidos por Van Espen, o que confirma isto mesmo com as palavras seguintes = *Postquam enim receptum fecit Regulam debere epse a Sede Apostolica approbatam ut vera sit consequens visum fuit neminem praeter Pontificem in Regulam sic approbata dispensare.*

3.º – Isto mesmo conheceu a nossa Lei, a qual todas as vezes que determina alguma coisa contrária à Regra, ou que a sua observância vem a cessar no comum cita os Breves Pontifícios que facultam a dita dispensa.

4.º – Enfim ainda que Capítulo Geral pudesse dispensar na Regra não se podia presumir que quisesse estender os Privilégios dos Mestres às circunstâncias presentes havendo no Colégio tantos Mestres, porque os privilégios devem-se restringir, quando da sua extensão se originam abusos, e pecados, o que diz

F. 1V

seguir-se de não haver leitura no Refeitório, e de se não rezar no Coro conforme manda a Santa Regra: e conclui dizendo: E que horror causaria se chegássemos a tempo, em que não haja só por seis meses, mas por anos Colegiais no Colégio, e nele assistam vinte ou trinta Mestres sem praticarem algumas das ditas observâncias? Estes são os fundamentos da resposta que o Padre Reverendíssimo chama evidentes. Ora examinemos esta evidência.

Resposta

Em primeiro lugar não vem a propósito para a presente questão provar que a obrigação do Coro é de direito comum; porque é certo que os Padres Mestres rezavam no Coro, e a questão só era sobre o rezar de pé, e com pausa no meio dos versos, e como isto não é de direito comum, de que ninguém duvida, de nada vale a primeira demonstração. Mas se viesse a propósito diriam os Padres Mestres que eles disseram bem escrevendo, que o costume é que introduziu nos Monges o rezarem no Coro: a autoridade do Padre Concina inculcado por bom

Teólogo não quer dizer que acertou em quanto escreveu; mas que é dos que escreveram melhor; que eles olham para as razões em que os Autores fundam as suas decisões, e não para o nome do Autor, nem para o número deles, porque o contrário é só próprio de ignorantes. Os textos de direito, em que o Padre Concina funda a sua resolução de ser a obrigação do Coro de direito comum a respeito dos religiosos, são só dois, que nada provam:

- O primeiro é o capítulo *Dolentes* do Concilio Lateranense IV, o qual, lamentando várias desordens, diz gastarem os Cónegos grande parte da noite em banquetes, e divertimentos, e levantando-se tarde rezavam com muita precipitação sincopando as palavras, e assim manda que rezem com atenção, e devoção *studia se pariter, et devote*.
- O segundo texto é a Clementina *gravi de celebratione Missarum* relatando as mesmas desordens, e outras mais as proíbe, e manda o mesmo;

O capítulo *Dolentes* não faz menção algumas dos Religiosos, a Clementina também fala deles, porque nesse tempo se viam as mesmas desordens nos Claustros, e quem não vê, que nestes textos só se manda o modo com que se deve rezar o Ofício Divino, e que supõem ambos que se rezavam. Pelo que nada provam para o intento.

A respeito da leitura no Refeitório ser de direito comum como quer o Padre Reverendíssimo não me causa pequena admiração de que um Mestre tão conspícuo mostre ignorar o que qualquer principiante sabe no século presente. É necessário ser bem falto de notícias, o que hoje ignora não ter o Decreto de Graciano força de Lei Canónica; nenhum Papa (como todos sabem) confirmou a Colecção de Cânones feita por Graciano, e as decisões que contém não têm mais autoridade do que tinham antes de ele dar ao público a dita Colecção, e como o capítulo Quando é dos que têm por título = *Palea* = que nada valem, e que Gracia-

F. 2

no falsamente atribui ao Concílio Nanetense, e o capítulo *In omnibus* é um estatuto particular, o qual manda que os Cónegos durmam, e comam juntamente, e que vivam em Claustro, e que todos os dias na primeira hora vão à lição, e que a tenham também na mesa, como podem fazer Lei Canónica a respeito dos Monges em que não falam, quando nem o fazem a respeito dos Clérigos em que unicamente falam?

Ora o Padre Reverendíssimo não ignorava isto, e por esta causa foge para a Santa Regra, porém que coisa mais vergonhosa para um Monge tão egrégio, e que tem sido a alma de tantos Capítulos Gerais mostrar que ignora os poderes dos ditos Capítulos.

É doutrina certa que o Capítulo Geral pode dispensar na Santa Regra, como podia ver em Suares *de Relig*, em Tamburino *de Jure Abbatum*, e outros muitos. E se lesse Paulo de Touro acharia que Júlio II, e outros Papas o declararam expressamente, e não devia o Padre Reverendíssimo afectar uma tão crassa ignorância. Cita a seu favor Santo Antonino, e João Andreas; porém depois deles declararam os Papas o contrário.

O que me causa admiração é citar o Van Espen a seu favor quando este douto canonista ensina expressamente o contrário no mesmo capítulo na passagem, que dele transcreveu diz Van Espen o que julgaram outros, e o que ele ensina é o seguinte

Quidquid sit circa hoc Regulam inter, et constitutionem discrimen illud indubitatum neque hoc, neque praecedentia discrimina inter regulam, et constitutionem nota fuisse, nullumque in Canonibus, aut Patribus illorum discriminum epse vestigium, sed jam pridem ipsis Monachis omnia superiorum statuta in pari fuisse veneratione.

A confirmação das Constituições que diz não dispensam na Regra sem se fundarem em alguma Bula, ou Breve dos Papas só mostra a pouca reflexão com que o Padre Reverendíssimo escreveu.

Qual é a Bula que dispensou nos Colégios as Matinas às duas horas da noite?

Que Papa dispensou nos jejuns da Regra, para que as Constituições mandem que nos Colégios só nas sextas-feiras se jejue, e nas Casas de Coro de 14 de Setembro até à Quaresma só três dias na semana fora do Advento?

Dirão que o Papa dispensou comer carne nas 3as e 5as feiras, e conseqüentemente ficaram os Monges desobrigados do jejum; porém além desta consequência ter lugar depois da Bula de Benedicto XIV de nada vale para os Sábados em que há ceia pelas Constituições.

Que Breve dispensou no silêncio depois das Completas, que a Santa Regra manda com tanto aperto, e para que os Monges passassem duas horas, e três ociosas de Vésperas até Completas?

Não posso deixar de notar a falsidade com que o Padre Reverendíssimo diz, que as Constituições se fundam em Breves Pontifícios quando dispensam no silêncio depois das Completas; as palavras da Constituição = *dispensative utentes privilegiis Pontificiis* = se referem para o que fica dito = *coenent posto orationem Completorii* = que é um privilégio de Eugénio IV, e não se estendem para a com-

F. 2V

cepção seguinte = *et post coenam recreentur* = pois não mostrará Breve algum para isto; a pressa com que o Padre Reverendíssimo escreveu desculpa este engano.

Quem dispensou no trabalho corporal? Quem dispensou Mas para que é gastar tempo em mostrar uma coisa indubitável.

Estes dois fundamentos do Padre Reverendíssimo ainda que não fossem falsos só provariam alguma coisa a respeito da leitura no Refeitório, que é da Regra; porém pouco, ou nada provam a respeito da reza do Coro; por ser certo que a Santa Regra não manda rezar com as pausas no meio dos versos, e no rezar

de pé há grande dúvida, e as Congregações mais observantes o não praticam.

Santo Odo, e os mais Santos Abades de Cluny, São Bernardo, e os Cistercienses que se propuseram observar a Regra literalmente, e sem comentários, e o famoso Rancé Abade reformador da Trapa não o entenderam assim, e eram mais santos, e mais doutos sem injúria do Padre Reverendíssimo; nem as palavras = *Sic stemus ad psalendum* = mostram o contrário.

= *Stare ad Curiam* = como diz Cícero, não significa estar de pé na Cúria, mas assistir nela cumprindo a sua obrigação, e assim verte este texto o Abade Rancé = Cumpramos com tanta religião este exercício tão santo que nossos corações etc. Sei que em Cassino, e em outras partes se reza de pé, porém isto não prova ser certo da Regra.

Diz que não pode ser da mente das Constituições estender os privilégios dos Mestres às presentes circunstâncias, nem podia permitir que por espaço de seis meses cessassem estas observâncias no Colégio. Este é o grande fundamento em que muito se estende.

Em primeiro lugar se da falta de leitura no Refeitório se seguem os pecados, que diz, pecam os Prelados todas as vezes que dispensam na leitura; pois nem por uma vez é lícito dispensar, quando da dispensa se seguem pecados; e muito menos é lícito dispensar uma vez na semana como ordinariamente se pratica. Pecam os Abades de Lisboa, e também os Gerais em permitir que estejam os Monges em Beirolas, 30 ou 40 dias, e mais, sem leitura na mesa, e muito maior pecado pela maior liberdade com que ali estão do que em algum Refeitório; e o que mais é no Mosteiro em todo esse tempo também não há leitura no Refeitório havendo muitos que podiam ler, e sendo gente moça de ordinário mais amiga de falar.

Em segundo lugar é coisa bem digna de riso falar o Padre Reverendíssimo nas palavras ociosas, e fábulas que se podem dizer no Refeitório, as quais ele tem obrigação debaixo de pecado mortal de impedir, e fazer que se evitem; quando no Refeitório só se fala com o vizinho, e modestamente em voz baixa, ao

mesmo tempo que se permitem as conversas provocativas de riso condenadas tão apertadamente pela Santa Regra em todo o lugar, as murmurações, as contendas, e porfias contrárias à Lei de Deus e se não castigam, mas antes se promovem, pois se alguns fogem de semelhantes ajuntamentos ociosos, e dissolutos, e se ajuntam a falar em coisas espirituais, ou de utilidade, o Padre Reverendíssimo os condena por fanáticos, e por singulares; e só escrupulisa, e diz pecaria mortalmente em permitir a falta de leitura no Refeitório de Coimbra por causa das palavras ócio-

F. 3

sas, que podem dizer. É igualmente digno de riso dizer que não satisfaziam à Regra, e aos fins do pasto espiritual quando se come para se não deixarem levar do apetite de comer, e deleitação dos manjares, e à leitura espiritual tão recomendada pela Santa Regra e pelos Místicos, com ler um ponto no princípio da mesa, e dois ou três no fim, como ele diz que mandou.

Ora o Padre Reverendíssimo estava zombando, e fazendo escárnio quando escreveu semelhantes coisas.

Manda o Santo Patriarca duas horas ao menos de leitura cada dia fora a do Refeitório, e não tem escrúpulo algum de a não fazer observar sendo certo, que a sua falta é causa de muitos pecados, por ser a ignorância e a ociosidade mãe de todos os vícios, e esta relaxação quase universal lhe não faz remorsos na consciência, nem é objecto digno do seu zelo, porém a falta de leitura de duas, ou três regras no Refeitório de Coimbra no tempo de férias, e lidas pelos Padres Mestres lhe causa um grandíssimo escrúpulo, e senão pode permitir semelhante desordem sem culpa grave. Mas vamos a responder ao argumento.

É verdade que a Constituição nunca sonhou as presentes circunstâncias, mandando ela dar um juramento aos Reverendíssimos de observar, e fazer observar as Leis, mal podiam supor, ou suspeitar que havia de haver

Gerais, que fizessem tão pouco caso delas, e as violassem livremente, e com prejuízo grave de terceiros.

Três Leis violou o Padre Reverendíssimo para induzir as presentes circunstâncias:

A primeira foi a que manda haver estudos até 10 de Julho;

A segunda a que manda fazer oposições acabado o Colégio, e fazendo-as haveria Colegiais ao menos até o fim de Julho; acresce que a infracção desta Lei foi com prejuízo grave de muitos obrigando-os aos gastos de duas jornadas à sua conta; e estou certo que se o Colégio, ou a Congregação lhes fizesse os gastos, não havia de violar esta Lei, e muito menos se lhe saísse sa algibeira; não falo da injustiça em privar alguns de fazerem opposição a que tinham direito, e que a Lei lhes facultava não os avisando das Oposições.

A terceira Lei, que é confirmada pela Sé Apostólica, manda que em Coimbra haja leitura de Filosofia, e como os Filósofos não têm férias, havia quem saatisfizesse as ditas obrigações.

Estes são os meios que as nossas Leis determinam para impedir as circunstâncias, que se alegam, e como foram voluntariamente introduzidas pelo Reverendíssimo com manifesta violação das Leis, não induzem obrigação alguma nos Padres Mestres para eles suprirem a falta de observância, que se segue da dita infracção. Devia o Reverendíssimo louvar a piedade dos Padres Mestres em irem rezar ao Coro como faziam, sem terem obrigação alguma. Eis aqui o zelo, e escrúpulo do Padre Reverendíssimo, nenhum escrúpulo tem em violar três leis, e uma delas com prejuízo de muitos, e outra confirmada pela Sé Apostólica, em que não podia dispensar, e tem muito escrúpulo em que os Padres Mestres não façam o que nunca fizeram, e a que não estavam obrigados por lei alguma, e que faziam mais do que eram obrigados.

O Capítulo Geral não pode dispensar, como diz o Padre Reverendíssimo na Santa Regra por ser confirmada pelos Papas, posto que seja uma confirmação comum, ou simples aprovação, e ele pode dispensar em uma lei com-

F. 3V

firmada pelo Papa em forma especial, e com as cláusulas mais exuberantes, e assim tem muito maior poder que o Capítulo Geral.

Dirão que muitos Gerais dispensaram nas ditas Leis, porém daqui só se deduz que não foi ele o primeiro que as violou, e quem ignora que ter companheiros no mal não faz a acção lícita?

Dirão que os Gerais têm autoridade para dispensar nas Leis, mas de nenhum modo em prejuízo de terceiro, nem nas confirmadas dirão que o costume lhe fazia lícito a dispensa, convenho nisto em parte, porém compare-se um costume com outro, a dispensa na Lei que manda haver oposições no fim do Colégio se não pode dizer fundada em costume, porque duas ou três vezes que por causas justíssimas as não houve, se não pode chamar costume. Na lei confirmada muitas dispensas houve, porém o costume de não haver leitura no Refeitório por falta de Colegiais, e dos Mestres rezarem assentados, e sem pausas é imemorial, e nunca interrompido, ainda que as férias durassem mais de seis meses. Para o que deve-se advertir, que antigamente se davam férias aos Colegiais logo depois da Páscoa; haverá só trinta e tantos anos que se principiaram a conceder só no Maio, até que Nosso Padre Frei Sebastião fez que houvesse estudo até dez de Julho, como manda a Constituição, e nunca em tempo algum sonharam os Gerais obrigar os Mestres ao que o Padre Reverendíssimo queria, não por ficarem no Colégio uns poucos de Monges velhos, como falsamente diz, por ser certo que até o fim de Julho assistiram sempre no Colégio todos os Doutores, e também alguns que faziam Actos na Universidade; e não por falta de virtude, e fortaleza dos Gerais, como diz com manifesta injúria de muitos deles, cuja virtude foi, e é ainda conhecida, mas porque sabiam haver um costume antiquíssimo capaz de revogar a Lei ainda que a houvesse; porque sabiam que os Mestres não estavam obrigados a suprir as faltas que se seguiam da não observância das Leis em que eles dispensavam; sabiam que a dispensa da Lei nunca pode ser em prejuízo

de terceiros, e com violar os privilégios dos Mestres, que é outra Lei que igualmente os obrigava; e que estando os Mestres desobrigados de irem ao Coro, e ler no Refeitório no tempo lectivo, com mais razão no tempo de férias, em que descansavam dos seus trabalhos literários, sabiam que faltar a leitura no Refeitório por uns poucos de meses não era abrogação da Lei, mas uma dispensa que não excedia os limites do seu poder, e que mais opostas eram à Santa Regra as licenças para os Monges estarem um, e dois meses nas suas terras divertindo-se, por serem contrárias ao voto da estabilidade, e causa de maior dissipação, e relaxação, e se isto não obstante as concediam lícitamente fundados no costume, com muita mais razão podiam permitir a falta de leitura no Refeitório, que se seguia deles não observarem, ou dispensarem na Lei, que manda haver sempre Colegiais no Colégio ainda no tempo das férias para satisfazerem as ditas obrigações.

Diz mais o Padre Reverendíssimo que não pode haver justa causa para aliviar os Mestres de rezar de pé, e com pausa, porque isto lhes não tira o tempo de estudar, nem é trabalho, que lhes cause enfado, que os prive do estudo.

F. 4

Este raciocínio do Padre Reverendíssimo prova ser injusto o privilégio, que a Lei concedeu aos Mestres de não irem ao Coro, e de não lerem no Refeitório; pois se nas férias não é trabalho, nem no tempo lectivo quando há Colegiais. Estou certo que não havia de dizer semelhante coisa se os Capítulos Gerais não tivessem concedido aos Ex-Gerais os exuberantes privilégios que têm talvez sem causa legítima, por ser certo não se deverem conceder senão ao merecimento, e quando resulta utilidade do bem comum, e desta natureza são certamente os privilégios dos Mestres por serem concedidos para excitar os Monges ao estudo, o que resulta em crédito da Religião, utilidade da Igreja, e do Estado, e assim o motivo, e causa dos

privilégios dos Mestres é não só dar-lhes tempo para estudar, e aliviá-los do trabalho, mas também honrá-los, e distingui-los dos mais, como o de ter mesa travessa, e assento acima dos que são mais velhos na Religião, contra o que determina a Santa Regra, o não ler no Refeitório etc.

Além de que não é mortificação, e trabalho estar a ler no Refeitório, e depois dos outros ir jantar umas iguarias já meias frias, como muitas vezes sucede ? Oh que falta a leitura tão recomendada pela Santa Regra já acima fica respondido a isto, e não vem a propósito, porque os Padres Mestres nunca se opuseram a que houvesse leitura, mas a serem eles os que lessem, e se não há quem leia é por culpa do Padre Geral.

Podia também lembrar que as pausas fazem durar o Ofício Divino dobrado tempo, porque rezando-se Matinas em pouco mais de meia hora, sendo com pausas levam uma hora boa, e estar uma hora de pé não é trabalho para quem não é rapaz ? Mas que digo ? Este argumento vai em uma suposição falsa dos Mestres terem obrigação de irem ao Coro, e assim diz bem o Padre Reverendíssimo de não haver na Lei, nem palavra que isente os Mestres de rezarem de pé, porque isentando-os ela de irem ao Coro em todo o tempo, era supérfluo e ridículo dizer que pudessem rezar no Coro assentados. O irem ao Coro nas férias foi devoção dos Mestres. É muito verosímil que sucedesse em Coimbra o mesmo que na Estrela pelas notícias que alcancei em Coimbra; é para mim certo que antigamente não ia ninguém rezar ao Coro nas férias, é verosímil que alguns mais pios convidassem outros para irem rezar dizendo-lhes para os atrair, e facilitar a isto que rezando assentados, e sem pausas se gastava o mesmo tempo que rezando na cela, e assim foram indo alguns, e se introduziu o costume de irem todos, e rezarem do modo que faziam, deste modo se quis introduzir na Estrela, no Colégio dos Bernardos andava o Padre Mestre Frei Bento da Conceição convidando alguns para irem rezar no Coro, e achando quatro ia com eles rezar. Nunca tiveram Gerais que soubessem, ou tivessem valor para se opor a uma tão grande relaxação: estes predicados guardou-os Deus para o Padre Reverendíssimo.

Diz que a Acta Capitular tirou toda a dúvida mandando que os Jubilados ajudassem os mais Monges nos actos Conventuais havendo necessidade, e não o fazendo sejam mandados para Mosteiros aonde se lhes possam guardar os seus privilégios, que é o mesmo, diz, que declarar se não estendem estes às circunstâncias em

F. 4V

que a observância cesse na Comunidade.

Notável lógica a do Padre Reverendíssimo! Quem tira semelhante ilação parece que nunca viu lógica; a conclusão deve incluir-se nas premissas, e ter com elas conexão; da Acta só se deduz que os Mestres não têm privilégios, nem *jus* para viverem neste ou naquele Mosteiro, pois não querendo ir ao Coro ajudar os outros, que são poucos para rezar, e satisfazer ao Coro diz que sejam mudados para um Mosteiro grande em que haja bastante gente para o Coro, e gozarem aí dos seus privilégios, ocupando outro não privilegiado o seu lugar na casa pequena, por não ser justo que se falte ao Coro, só por lhe fazer a vontade de o conservar em uma casa pequena, a que não tem *jus* algum, mas é favor do Reverendíssimo, e o favor se não deve fazer com prejuízo da observância.

Desta Acta infiro eu que o Capítulo Geral julgou, que nem naquelas circunstâncias tinham os Jubilados obrigação de irem ao Coro, porque se assim o não julgasse os obrigaria a ir ao Coro, assim como se faz com os que têm esta obrigação; não se lhe diz senão quiseses ir ao Coro te mudarei para outra casa, mas vai ao Coro.

Isto podia o Padre Reverendíssimo observar em Coimbra no tempo de férias; se o Colégio necessitava de ser aliviado de gente para se desempenhar, devia permitir férias aos Mestres que lhas pediram, e não negar-lhas como fez, e se fosse necessário obrigar os outros a ir a férias para algum Mosteiro,

e deixar no Colégio quem fosse obrigado a satisfazer as ditas observâncias; se tinha escrúpulo de se não praticarem no tempo das férias; porém obrou o contrário do que manda a Acta; tirou do Colégio os Colegiais e negou a licença aos Mestres para estes ficarem satisfazendo ao Coro, e mais coisas, de que estão isentos; e a Acta manda que se tirem os Mestres e fiquem os outros. Notável observador, e executor das Leis da Ordem.

Em fim recorre a um argumento do futuro dizendo, que horror causará se chegarmos a tempo em que não haja por muitos anos Colegiais no Colégio, e nele assistirem vinte, ou trinta Mestres sem praticar alguns dos ditos exercícios.

Forte horror não se rezar de pé, e sem pausas no meio de cada verso. Em nenhuma Cathedral se reza de pé, e com as ditas pausas, e a ninguém causa horror; em algumas Congregações Benedictinas (como fica dito) se não reza tudo de pé, ou nada, e sem horror algum, mas com muita edificação pela sua grande observância e modéstia.

Vamos à resposta.

A questão é de facto, ou de presente, em que as circunstâncias eram voluntárias introduzidas pelo Reverendíssimo com manifesta infracção das Leis, e era só no tempo de férias, que um costume imemorial fazia lícito ainda que não tivessem privilégio algum, por se darem nele todas as condições para derogar a Lei; se este caso sucedesse para o futuro;

Digo primeiramente ser falsa a suposição de haverem vinte ou trinta Doutores que nunca houve na Congregação, e posto que chegassem a vinte nunca assistiram todos no Colégio; o Padre Reverendíssimo é muito amigo de encarecer, e aumentar o número das coisas; ele finge seis meses de férias sendo menos; finge dezassete Monges em Coimbra quando mandou as suas ordens

F. 5

sendo certo que estavam só onze, pois três Leigos não fazem Coro; finge agora vinte ou trinta Mestres que nunca houve, e no Colégio rara vez passaram de doze os que assistiam.

Digo em segundo lugar que o Abade ou Geral faria bem em mandar, que um Estudante da Sacristia lesse no Refeitório, pois os Padres Mestres nunca se opuseram a que houvesse leitura como falsamente lhe imputa, e assim como os Estudantes servem no Refeitório e não os Mestres em tempo de férias, assim podiam também ler, pois assim como a Santa Regra, e Constituições mandam que os Monges leiam, de mesmo modo mandam que sirvam no Refeitório, e se os Estudantes podem satisfazer a uma coisa, também à outra, e deste modo se satisfazia a todos os fins que aponta de haver leitura, e se guardam os privilégios dos Mestres, que os isentam de uma e outra coisa.

No que respeita ao Coro, se os Mestres quisessem continuar em rezar do mesmo modo sem pausas, e assentados, já disse que nenhum horror causaria, mas antes satisfazendo á sua obrigação de estudar, e viver religiosamente dariam mais honra à Religião, maior utilidade à Igreja, e ao Estado, que rezando em pé, e com pausas, sem a séria aplicação aos estudos; mais expresso é da Santa Regra, e conforme às Leis da Igreja o rezar as Horas Canónicas em distinto tempo, vg. a Prima logo ao amanhecer, a Tércia depois das nove horas, as Vésperas de tarde, e Matinas de noite, e disto posto que de maior obrigação não faz caso algum o Padre Reverendíssimo, nem lhe causa horror rezar Prima com as mais horas menores às dez para as onze horas, e Vésperas, Completas e Matinas no meio da tarde, porém faltar a uma cerimónia particular lhe causa horror.

Forte miséria! Se os Mestres não quisessem ir ao Coro de nenhum modo; podia, e não sei se deveria o Geral mandar para Coimbra Monges, que fossem de noite, e de dia ao Coro conforme manda a Santa Regra, pois tendo o Colégio rendas para sustentar mais de trinta Monges, e não havendo estudos, que são a

única causa de se não louvar a Deus de dia, e de noite, e haver Casa Regular, e por outra parte não costumando estar em Coimbra, ainda quando há Teologia, mais de dez, ou doze Doutores, podia haver vinte Padres do Coro, e não seria absurdo, nem causaria horror ver-se o Colégio reduzido a Casa de Coro.

Pasmo sem dúvida do horror que o Reverendíssimo tem a rezar-se sem pausas, sendo uma coisa levíssima, ao mesmo tempo que nenhum horror lhe causavam tantos abusos, e tantas desordens que todos os bons teólogos condenam a pecado mortal, que se praticam na Congregação, e que lhe permitia sem escrúpulo, e com todo o sossego da sua consciência! Porém não é lugar de aqui os numerar e individuar.

Estas são as evidências dos fundamentos da resposta do Padre Reverendíssimo, a que ninguém podia responder. Fica demonstrado como uns dos fundamentos não vêm a propósito da questão, que outros são falsos manifestamente, e outros de nenhuma entidade, sem solidez, nem aparências de verdade, para quem sabe alguma coisa. Isto mesmo

F. 5V

conhecia o Padre Reverendíssimo, e por esta causa impediu, que se desse vista das suas razões aos Padres Mestres com manifesta injustiça contra as Leis da Religião, e do Reino. Sei que o Definitório cometeu esta injustiça, porém sabem todos, que este não fez senão o que lhe inspirou e queria o Padre Reverendíssimo. Ora é certo que aquele que está seguro da solidez das suas razões, e as julga evidentes não repugna a dar vista delas, e muito menos quando em negá-la se comete manifesta injustiça, e violência.

Estimarei ver resposta a este papel para ter ocasião de expender o mais que tenho para dizer, e que omito por não ser extenso. A segunda parte da resposta em tendo ocasião responderei, e mostrarei com igual evidência os sofismas de que está cheio, em que o Padre Reverendíssimo é fecundo.

Bibliografia

ANTUNES, Manuel A. L. E., 2007 – *Assentos, Encomendantes e Utilizadores na Igreja Monástica Beneditina no Norte de Portugal – sécs. XVII a XIX*, Tese de Doutoramento policopiada, Porto, FLUP.

AUBIN, Catherine, 2005 – *Prier avec son corps*, Paris, ed. Cerf.

CARDOSO, Jorge, 2002 – *Agiolégio Lusitano*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, ed. facsimilada, Tomo I.

HOSTIE, Raymond, 1972 – *Vie et Mort des Ordres Religieux*, Paris, Desclée de Brouwer.

PUENTE, Luís de la, 1614 – *Guia Espiritual en que se trata de la Oracion, Meditacion, y Contemplacion de las divinas visitas, y gracias extraordinárias. De la mortificacion y obras que las acompañan*, Madrid, viuda de Alonso Martin.

MIRANDA, E. E., 2002 – *Corpo Território do Sagrado*, São Paulo, edições Loyola.

MOREIRA, A. M., 1996 – 'Implantação e desenvolvimento da Ordem Franciscana em Portugal séculos XIII-XVI' in *O Franciscanismo em Portugal*, Actas do Seminário, Lisboa, Fundação Oriente.

TALBOT, H., 1744 – *Explicação breve, Acomodação Lacónica da Santa Regra do Grande Patriarca, e Príncipe dos Patriarcas o Glorioso São Bento*, Lisboa, Oficina de Miguel Manescal da Costa.

Fontes

Arquivo do Mosteiro de S. Bento de Singeverga, (AMSBS) Bezerra n.º 1.

Biblioteca Pública Municipal do Porto, Reservados, Manuscrito 64.

Biblioteca Pública Municipal do Porto, Reservados, Manuscrito 1257, n.º 44.

Constituições da Ordem de São Bento destes Reinos de Portugal, 1590, Lisboa, António Alvarez.

Estatutos Provinciais da Seráfica e Observante Ordem da Província de Portugal, 1763, Lisboa, oficina de Antonio Rodrigues Galhardo.

Em busca da perfeição e da harmonia construtiva: considerações a respeito dos contratos das Igrejas de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto, Minas Gerais

Marcelo Almeida Oliveira¹

Contextualização

Ao situar as Ordens Terceiras na Capitania de Minas Gerais, é necessário comentar que os Terceiros eram pessoas articuladas na administração pública, influentes junto ao Governo; faziam parte da elite, sendo que alguns deles tiveram projeção intelectual.

Não buscamos exaurir este assunto, nem tratá-lo de maneira copiosa, apenas apontamos algumas questões e/ou fatos que nos levam a refletir sobre a influência dos Terceiros Franciscanos e dos Carmelitas em Ouro Preto; o que trouxe reflexos no apuro da arquitetura de seus edifícios (Figuras n.º 1 e 2).

As citadas Ordens tornaram-se referências para um grande número de pessoas, ainda mais pelo fato de elas elegerem representações em diversas cidades, onde houvesse um determinado número de Irmãos. Essas representações constituíram as chamadas presídias, mantidas, segundo Furtado de Meneses, por quase todas as Ordens de Ouro Preto².

1 Doutor em Arquitetura Paisagística pela Universidade de Évora – Portugal. Colaborador do Centro de Estudos da População Economia e Sociedade – CEPESE/Portugal. Analista Ambiental do Instituto Estadual de Florestas – IEF/Minas Gerais/Brasil. E-mail: maout@yahoo.com.br

2 LOPES, 1942: 9.

No contexto analisado, sem dúvida, a religião era a grande catalisadora social e também fonte de prestígio³. Em muitos acontecimentos – como em festividades, atividades de convívio, promoções artísticas e intelectuais, ações educativas e outros eventos típicos – a Igreja estava associada à imagem do poder secular.

No caso específico de solenidades e/ou festividades na sede da Capitania, esses dois mundos, o sagrado e o profano, estreitavam-se, à semelhança do ocorrido na primeira festa de São Francisco de Assis, no dia 5 de dezembro de 1771, no período de Novenas de Nossa Senhora da Conceição.

Nessa ocasião, marcada por pomposa celebração, houve a instalação do culto divino, que contou com a presença marcante do Capitão-General e Governador da Capitania, Dom José Luís de Meneses Abranches Castelo Branco, o Conde de Valadares, eleito o protetor da Ordem⁴. Solenidades como essa serviram para a afirmação dos Terceiros na estrutura social da Capitania.

A proximidade dos Terceiros Franciscanos e Carmelitas com o poder é relevante. Isso é verificado em diversas situações ao longo do tempo, seja por meio de empréstimos de recursos financeiros a Governadores⁵; seja por meio da obtenção de favores da Administração, como os relacionados à execução de benfeitorias na envolvência da Igreja do Carmo, em Ouro Preto, durante o século XIX.

A mencionada situação é verificada tanto na execução dos muros de contenção para “aformoseamento” do adro da edificação carmelita (1852),

3 Ressalta-se a importância das Confrarias, das Arquiconfrarias, das Irmandades e das Ordens Terceiras no desempenho da função social, considerando-se a ausência do Estado perante a assistência à população carente no período colonial, sobretudo, em época de declínio da produção aurífera e de aumento de tributos na segunda metade dos setecentos. O surgimento e a atuação de grupos de leigos estavam relacionados à construção ou mesmo à manutenção de igrejas/capelas, cemitérios e hospitais, dentre outras obras. Conferir BOSCHI, 1986: 108, 129.

4 TRINDADE, 1951: 448-449.

5 LOPES, 1942: 97.

quanto na disponibilização da mão de obra de condenados, visando à extração de pedras a serem utilizadas na conclusão do cemitério (1861)⁶. Tendo em vista a realização dessa e de outras obras, foram requeridas loterias para a arrecadação de recursos financeiros, ficando na promessa o erguimento de um hospital (1857, 1864)⁷.

Essas Ordens estiveram também associadas à ocorrência de diversas manifestações culturais; dentre elas, a promoção de solenidades no calendário religioso, além da construção de belos exemplares de arquitetura, edificados a partir da segunda metade do século XVIII.

Com referência ao citado assunto, as fontes documentais demonstram que os Terceiros Franciscanos e Carmelitas foram muito criteriosos em relação à implantação de suas igrejas, à manutenção da visibilidade em seus adros, além de eles serem extremamente cuidadosos em suas obras. Esse assunto é identificado, em especial, no conteúdo dos contratos ou dos termos de ajustes que respaldaram a construção de suas igrejas. Tais documentos foram redigidos para que os arrematantes dos contratos – os artífices e/ou os artistas responsáveis pela execução dos serviços – respeitassem as condições estipuladas pelas Mesas Administrativas das mencionadas Ordens Terceiras.

Para exemplificar o zelo dos Terceiros Franciscanos em Ouro Preto, citamos a preocupação deles com relação à escolha do sítio onde seria edificada a Igreja de São Francisco de Assis. O Definitório Geral dessa Ordem demonstrou interesse em ocupar um lugar que proporcionasse acomodação “decente” para a capela e vista para o “território”, conforme percebido no conteúdo do Termo de 21 de junho de 1765⁸. Em outra situação, durante o ano de 1888, os Terceiros Franciscanos foram bastante hábeis para decidir pendência judicial a favor deles. A mencionada ação – resultante da construção de um sobrado

6 LOPES, 1942: 60, 63-64.

7 LOPES, 1942: 60.

8 TRINDADE, 1951: 269.

na proximidade imediata do adro – foi resolvida por meio da mudança do trajeto de antigo caminho, para resguardar e destacar a construção religiosa na paisagem. Essa intervenção, que consistiu no calçamento de trecho da nova via e na execução de cortina de alvenaria em sua lateral, sucedeu à custa do proprietário desse sobrado, que também era um Terceiro Franciscano⁹.

No tocante aos Terceiros Carmelitas de Ouro Preto, eles, da mesma maneira, buscaram ocupar local “de soberba eminência”, com vista panorâmica para o casario de Vila Rica, onde originalmente fora edificada a Capela de Santa Quitéria. Segundo impressão do Conde de Assumar (Governador da Capitania), registrada em ofício endereçado a El Rei, o morro de Santa Quitéria era o “mais feliz de todos p.^a huma fortificação dominante a toda a V.^a”¹⁰. O mencionado terreno, com essas qualidades, certamente despertou a cobiça dos Carmelitas leigos, que, após várias tentativas para obtenção de patrimônio próprio, passaram a utilizar os bens da Irmandade de Santa Quitéria. Essa incorporação foi possível graças à decadência da citada Irmandade, que, logo no início da segunda metade do século XVIII, já dava sinais de enfraquecimento e, conseqüentemente, empobrecimento¹¹.

Diante das pretensões dessas duas Ordens, a dos Franciscanos e dos Carmelitas, é possível perceber como os seus representantes se empenharam na construção de belos exemplares de arquitetura. Os Terceiros souberam edificar obras que se tornaram fonte de prestígio. Neste sentido, a arquitetura religiosa foi também concebida para a afirmação de uma camada minoritária da sociedade.

Exemplificamos o mencionado propósito por meio dos contratos de serviço, cujas cláusulas previram o emprego dos melhores materiais construtivos, das melhores técnicas, da melhor mão de obra disponível. Tudo era feito para seduzir o olhar e o espírito dos congregados dessas Ordens e de outros grupos

9 TRINDADE, 1951: 281-283.

10 LOPES, 1942: 4.

11 LOPES, 1942: 16-18.

influentes da sociedade ouro-pretana. Os Terceiros Franciscanos e Carmelitas buscaram construir edifícios emblemáticos, ou seja, igrejas modernas e “perfeitas”, segundo o imaginário deles.

No caso dos carmelitas, com referência à contratação da obra da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto, de acordo com a Deliberação de 05 de junho de 1759¹², ficou expressa a necessidade de execução de um edifício cômodo e vistoso para que todos pudessem admirá-lo, inclusive além dos limites da Capitania.

Essa vontade, relacionada à busca de evidência, é igualmente identificada no conteúdo de outros registros referentes à mencionada edificação. No Ajuste, relativo à execução dos forros da sacristia, da escada e dos corredores laterais, assinado pelo Mestre Manoel Francisco de Araújo, isso é bem claro. Os pregos a serem utilizados, nessa parte da obra, deveriam ser os “melhores q. ouverem no pahis”¹³. De maneira geral, foi marcante a busca pela qualidade construtiva, regulada nos contratos ou nos termos de ajustes das citadas Ordens. No caso dos materiais a serem utilizados, eles deveriam ser resistentes e livres de mazelas e avarias.

A citada temática – focada na realização de obras altamente significativas, valorizadas pelos respectivos conjuntos – é igualmente percebida no conteúdo de registros referentes à construção da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Os Terceiros Franciscanos também primaram como administradores de uma edificação emblemática. Não é casual a atenção e o zelo despendidos por esses congregados na orientação das etapas construtivas da Igreja.

Esse cuidado pode ser exemplificado por meio do contrato arrematado por João Batista de Figueiredo (1773), referente às condições estabelecidas para a realização da pintura e do douramento da Capela-mor do Patriarca São Francisco. De acordo com essas condições, ficou expressa a advertência

12 LOPES, 1942: 16.

13 LOPES, 1942: 45.

para a aquisição do material: “(...) eas tintas com que fiser amesma obra serem dasmais finas, emelhores que ouverem no Pais”¹⁴. É distinta a noção pautada pela referência do melhor.

Isso indica que os Terceiros Franciscanos e os Carmelitas de Ouro Preto tiveram a mesma intenção: a construção de igrejas representativas dos valores e do poder de seus associados. A assimilação dessa questão possibilita-nos a compreensão da riqueza ornamental existente em seus conjuntos, com destaque para as suas sacristias, consideradas obras admiráveis da arquitetura religiosa brasileira. Esses lugares possivelmente foram utilizados para celebrações solenes, com o intuito de eles serem vistos e admirados.

Em busca da perfeição e da harmonia

Para compreender a materialização de edificações tão significativas como as estudadas, atentemos para as noções expressas no conteúdo dos termos ou dos contratos que lhes deram origem.

Antes mesmo de as Igrejas de São Francisco e do Carmo de Ouro Preto serem percebidas pelos modernistas, no início do século XX, como exemplares da arquitetura religiosa brasileira, os Terceiros Franciscanos e Carmelitas, no século XVIII, sabiam muito bem qual tipo de obra desejavam construir.

Eles já sonhavam com o moderno e esperavam alcançar a perfeição e a harmonia em suas construções.

Ao citarmos o termo moderno, salientamos que certas iniciativas adotadas pelos Terceiros Carmelitas de Ouro Preto, consideradas inovadoras, ajudam a compreender o modo de intervir no espaço religioso. O emprego desse termo, no conteúdo dos contratos, esteve associado à utilização da cor branca nos altares; à alteração dos padrões clássicos, na execução das colunas do coro; à defesa da

14 TRINDADE, 1951: 292-293.

pintura perspectivada no forro da nave; à valorização do reflexo da luz no coro; à tentativa de mudança da forma de colunas e capitéis em altares colaterais¹⁵. A partir desses indicativos, encontramos semelhanças nos procedimentos construtivos adotados na Igreja de São Francisco de Assis, como a utilização da cor branca no seu interior e a execução de pintura no forro da nave.

Tratemos do entendimento das noções de perfeição e harmonia.

Não temos pretensão de realizar aqui uma abordagem filosófica sobre o tema, apenas contribuir com dados para melhor compreensão do padrão construtivo almejado pelos Terceiros.

O vocábulo perfeição, segundo entendimento geral, está relacionado ao apuro, esmero, requinte, ou então ao grau máximo que alguém ou algo pode chegar, tratando-se da beleza, da correção ou do primor¹⁶.

Nos contratos ou nos termos, verificamos que a noção de perfeição encontra-se associada à escolha dos materiais mais duradouros e estáveis. Daí a proximidade desse termo com as palavras “permanência” e “segurança”.

Segundo registros de época, os serviços perfeitos eram aqueles realizados com esmero e a melhor técnica possível.

Por sua vez, para o Mestre Pintor Manoel da Costa Ataíde, a perfeição deveria ser alcançada por meio do método e da ordem, atendo-se à proposta feita à Ordem Terceira do Carmo, relativa ao douramento e à pintura dos altares¹⁷.

Diante da riqueza semântica que pauta o entendimento do termo em questão, percebe-se a ambição dos Terceiros Franciscanos e Carmelitas, em Ouro Preto, à frente de construções emblemáticas.

As igrejas concebidas por meio da atuação desses congregados e de suas Mesas Administrativas tiveram destaque, ou seja, tornaram-se construções marcadas pela imagem de seus conjuntos.

15 LOPES, 1942: 63, 71-72, 83, 90. TRINDADE, 1951: 352.

16 FERREIRA, 2009: 1536.

17 De acordo com a Deliberação 2.^a, fls. 122 (verso), de 30 de julho de 1825. Conferir LOPES, 1942: 88.

Temos essa mesma compreensão ao verificar o sentido da palavra harmonia, entendida a partir da relação entre o todo e as suas partes. O significado desse termo está associado aos conceitos de conjunto e unidade, ordem, proporção e simetria.

Apesar de esta palavra não constar do conteúdo dos contratos, a sua noção fez-se presente a partir das condições de trabalho previstas nesses documentos.

Os artistas e/ou artífices, ao assumirem suas obrigações, definidas por meio dessas condições, deveriam adotar os procedimentos estabelecidos pelos contratantes (as Mesas Administrativas das Ordens Terceiras).

Os citados procedimentos diziam respeito ao emprego de materiais, à execução de detalhes, à elaboração de peças, à utilização de determinadas técnicas.

Desse modo, mesmo que as obras de uma igreja prolongassem por décadas a fio, existia um padrão construtivo a ser seguido, o que resultou na construção de conjuntos pautados pela harmonia.

No caso da Igreja de São Francisco de Assis, a citada questão pode ser exemplificada por meio do contrato assinado pelo pintor Salvador Improta, no ano de 1888. No mencionado registro, relativo ao serviço de pintura e douramento de altares laterais, ficou ressaltada a cláusula que o obrigava a seguir o mesmo “estyllo e forma” da pintura do altar-mor.

Se o serviço do contratado não estivesse a contento, ou seja, se o trabalho ou o ajuste não fosse feito segundo as “condições de perfeição”, poderia haver rescisão contratual e/ou outras penalizações¹⁸.

Quanto às obras da Igreja do Carmo, percebe-se a ocorrência dessa mesma preocupação: construir segundo referências adotadas pela Mesa Administrativa da Ordem. Isso é evidente nos termos que tratam da execução das portas laterais da Sacristia (1848 c.) e das do Consistório (1860-1861), das janelas (1779), das balaustradas (1888), dos altares colaterais e respectivas pinturas e douramentos (1799 c., 1825). A adoção dessas medidas tinha a finalidade

18 TRINDADE, 1951: 439-440.

de alcançar a “igualdade”, ou seja, a harmonia nas partes realizadas. Todos os elementos concebidos teriam entre si afinidades, ou seja, a mesma coerência formal, equivalendo dizer o mesmo “feitio”¹⁹.

Assim, as portas laterais da Sacristia da Igreja do Carmo deveriam ser feitas de acordo com o formato da porta principal. As do Consistório, por sua vez, seriam elaboradas de acordo com as referências estabelecidas para as portas da Sacristia. As janelas teriam um mesmo feitio das existentes. As balaustradas seriam executadas segundo o formato das grades da tribuna. Quanto aos altares laterais, eles seriam trabalhados para se apresentarem de maneira homogênea e unitária.

Ao considerar a realização de todos esses serviços, levando-se em conta o citado modo de agir, podemos dizer que o resultado geral alcançado, nessas duas igrejas, pode ser interpretado como a unidade na variedade.

Contratos ou termos de ajustes

Ao analisar os registros levantados pelo Cônego Raimundo Trindade (1951) e por Francisco Antônio Lopes (1942), compreende-se a importância dos contratos para a construção de Igrejas, como as de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto.

De maneira geral, atendo-se ao conjunto de referências escritas sobre a arquitetura religiosa do período colonial, verifica-se a escassez de informações a respeito dos meios e/ou dos instrumentos utilizados para a regulação das obras e/ou dos serviços contratados pelos Terceiros.

Por conhecimento, sabe-se que, na Capitania de Minas Gerais, havia uma quantidade significativa de artistas e/ou artífices nos domínios das cidades e/ou das vilas mais importantes. Nesses locais, havia também recursos econômicos disponíveis, onde se edificaram belos exemplares arquitetônicos.

19 LOPES, 1942: 55, 57-58, 64, 71-72, 85-86, 88.

Houve, por sua vez, necessidade de as associações religiosas de leigos, por meio de suas Mesas Administrativas, ajustarem condições para a regulação dos serviços e da qualidade construtiva nas obras realizadas. Além de cláusulas relativas a custos, à aplicação de penalidades e ao cumprimento de prazos, sobressaíram também, nos textos contratuais, condições ou regras para a aquisição do material de obra, para a realização de serviços e para a prática de fiscalizações.

Diante das informações apuradas, priorizamos um detalhamento dessas últimas questões, pois será por meio da compreensão delas que avançaremos no entendimento da qualidade construtiva nivelada pelas Ordens Terceiras.

Antes de evoluir, porém, com os citados pontos, é prudente comentar que as Mesas Administrativas das associações religiosas de leigos contaram com a assessoria de construtores experientes, tendo em vista o preparo dos contratos ou dos termos.

Durante a segunda metade do século XVIII e as primeiras décadas do XIX, houve a participação de artistas e/ou artífices na elaboração das condições contratuais de ajustamentos feitos. Evidenciamos esse fato a partir de nomes como: o do Arquiteto, Entalhador e Mestre Escultor, Antônio Francisco Lisboa (elaboração de condições para a construção do açougue em Ouro Preto (1771); elaboração de condições para a execução de dois retábulos colaterais da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto (?)); o do Mestre Pintor, Manoel da Costa Ataíde (proposição de condições para o douramento da talha dos altares colaterais da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto (1825)); o do Mestre Pedreiro, Manoel Fernandes da Costa (elaboração de condições para a construção do cemitério da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto [1831/32]); o do Mestre Carpinteiro e Mestre de obras reais, Manoel Francisco da Costa Lisboa (elaboração de condições para arrematação de obras na Catedral de Mariana (1760)); o do Mestre Carpinteiro, Manoel Francisco de Araújo (proposição de condições para a fatura da obra da Igreja de Nossa Senhora

das Mercês e Misericórdia em Ouro Preto (1793))²⁰. No contexto analisado, salientamos que todos esses nomes foram atuantes nas obras das Igrejas de São Francisco de Assis e/ou de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto.

Ao considerar essa questão, é prudente comentar que os artífices e/ou os artistas também fizeram parte de associações religiosas, como Irmãos leigos. Lembremos que os mesmos, assim como a maior parte da população residente na Capitania, buscavam obter privilégios concedidos por essas associações, como: amparo, benefícios assistenciais e proteção²¹. Pertencer a determinados grupos, como as Ordens Terceiras, significava ter ainda regalias sociais e poder – condições almejadas inclusive por aqueles que se destacavam por seus conhecimentos e suas habilidades técnicas.

Supomos que as associações religiosas igualmente se beneficiaram com a presença de artistas e/ou artífices em seus quadros, não sendo por acaso a participação de vários desses indivíduos em congregações franciscanas e/ou carmelitas de leigos.

Para exemplificar essa questão, consideramos importante evidenciar a atuação dos seguintes artistas: Antônio José da Costa (arquiteto, pedreiro, Irmão Zelador da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto); Domingos Moreira de Oliveira (mestre pedreiro, Irmão Definidor da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto); Francisco de Lima Cerqueira (arquiteto, canteiro, pedreiro, Irmão das Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco de Assis de São João Del Rei); Henrique Gomes de Brito (Mestre Pedreiro e Pedreiro-mor, Irmão da Ordem Terceira de São Francisco de Assis (admitido em 1773)); João Alves Vianna (mestre pedreiro, Irmão da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto); João Gomes Batista (abridor

20 MARTINS, 1974, v.1: 57, 84, 216, 369, 370, 389, 390.

21 Ressaltamos o caso de Francisco de Lima Cerqueira, arquiteto, canteiro e pedreiro, acolhido pela Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São João Del Rei. MARTINS, 1974, v.1: 178.

de cunhos, Irmão da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto); João Peixoto (carpinteiro riscador, Irmão da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo); João Nepomuceno Correia (pintor riscador; Irmão da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana); José Barbosa de Oliveira (canteiro, pedreiro, Irmão da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto); José Carvalho Fontes (carpinteiro, Irmão da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto); José Pereira Arouca (carpinteiro riscador, oficial de Pedreiro, Irmão da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana); Manoel da Costa Ataíde (mestre pintor, Irmão das Ordens Terceiras de São Francisco de Assis de Mariana e de Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis de Ouro Preto e, ainda, de várias outras Irmandades citadas em seu testamento); Manoel Francisco da Costa Lisboa (Mestre de Obras Reais, arquiteto, carpinteiro, pedreiro, Irmão da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (admitido em 1766)); Manoel Francisco de Araújo (carpinteiro riscador e mestre de obras, Irmão Definidor (admitido em 1791) da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto, possivelmente pertencente também à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Ouro Preto); Miguel da Costa Peixoto (pedreiro; Irmão da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto); Romão de Abreu (carpinteiro riscador, Irmão da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco (Mariana)); Ventura Alves Carneiro (carpinteiro riscador, Irmão da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto). Todos os citados nomes atuaram nas obras das Igrejas de São Francisco de Assis e/ou de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto.²²

22 LOPES, 1942: 15, 21, 25, 31-32, 42. MARTINS, 1974, v.1: 12, 57, 60, 87, 110, 134, 173, 178-179, 200; v.2: 93, 109, 302.

Diante do quadro apresentado, compreende-se a utilização do termo “Secretarios eluminados” (1805)²³ ou do termo “Irmãos ou Profeçores intilgentes” (1770)²⁴. Essas foram designações adotadas, no conteúdo de documentos, para ressaltar a importância daqueles que tinham experiência e instrução e poderiam assessorar as associações religiosas na tomada de decisões.

Os membros das Mesas Administrativas possivelmente se aconselhavam entre si e levavam em conta a opinião dos Irmãos artistas e/ou artífices para a elaboração das condições contratuais e a realização de fiscalizações.

Desse modo, todos estariam amparados por ajuda mútua, prevalecendo situação caracterizada pela ocorrência de simbiose social.

Antes de determos na regulação da qualidade construtiva dos edifícios religiosos, atentemos para a maneira como as obras eram arrematadas. Os Terceiros tinham a intenção de atrair os melhores construtores e garantir os menores custos.

As Mesas Administrativas poderiam promover a contratação de obras e serviços de duas maneiras: contratação direta²⁵ (mais rápida, geralmente por indicação); e contratação via arrematação pública (procedimento orientado por prazos e formalidades específicas). Neste caso, editais de obras eram fixados em lugares bem conhecidos de vilas e cidades, como: Caeté, Congonhas do Campo, Ouro Preto (Vila Rica), Mariana, Sabará, São João Del Rei²⁶. Depois de certo tempo de divulgação, realizava-se a fase de arrematação, também em local público, previamente escolhido, por meio da presença do apregoador oficial, o Porteiro dos Auditórios. Após a divulgação das condições e do custo

23 TRINDADE, 1951: 324-325.

24 LOPES, 1942: 26.

25 LOPES, 1942: 58. TRINDADE, 1951: 294, 346.

26 Segundo Deliberação 1.^a (Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo), fls. 250 de 31 de maio de 1784. Cf. LOPES, 1942: 68.

estimado da obra²⁷, o Porteiro, em voz alta, iniciava a fase dos lances; quem oferecesse o menor preço, ficaria responsável pela obra. O pregoeiro, então, batia o martelo, por meio de formalidades de praxe, dizendo: “dou-lhe uma, duas e três; faça-lhe bom proveito!” Colocava-se ramo verde na mão do arrematante e a solenidade era finalizada pela emissão de um auto, que tinha valor de escritura pública, constando de cláusulas, condições e/ou obrigações; tudo a favor da Mesa Administrativa, responsável pelos ajustes e pela fiscalização da obra²⁸.

Materiais utilizados

Os contratos ou os ajustes – relativos às obras investigadas, por mais concisos, objetivos e sintéticos que eles fossem – tornavam evidentes o conhecimento e a experiência daqueles que os elaboraram.

Consideramos que as condições contratuais eram estabelecidas por construtores (artistas e/ou artífices atuantes), conhecedores a fundo de seus ofícios, mestres em diversos ramos do conhecimento, desde a construção pesada até o acabamento fino.

A experiência desses mestres, a serviço dos Terceiros, resultou na escolha dos melhores materiais disponíveis, trabalhados de acordo com as possibilidades técnicas e/ou construtivas existentes.

Assim, as Igrejas de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto, como outros monumentos religiosos, são também

27 Em determinadas ocasiões, construtores experientes, como Manoel Francisco da Costa Lisboa, eram requisitados para a realização de serviços especiais. Por meio de Portaria do Governador (25 de agosto de 1752), solicitou-se ao mencionado construtor orçamento de obra da Capela mor da Igreja de Pitangui (“Códice n.º 69, fls. 98, Registro de ordens, editais, nombramentos, portarias, instruções, bandos, petições, informações, despachos e termos”, 1.ª Seção Colonial, S.G., Arquivo Público Mineiro”). Conferir MARTINS, 1974, v.1: 390.

28 LOPES, 1942: 37, 48, 68-69.

manifestações da expertise e da habilidade de quem orientou o emprego da matéria-prima. Tudo em favor da busca da beleza, da perfeição, da qualidade construtiva; noções presentes no conteúdo dos documentos.

Por meio da adoção dos citados parâmetros, entendemos a ocorrência da quase obsessão das Ordens examinadas pela busca dos melhores materiais. Aqueles que não pudessem ser obtidos na região, como as tintas e o ouro de dourar os altares, eram adquiridos no Rio de Janeiro.

A existência de um canal de comunicação entre o litoral e o interior certamente possibilitou o repasse de influências, informações e novidades da capital da Colônia para as Minas. Exemplificamos a ocorrência desse fato a partir do emprego de azulejaria na ornamentação da Igreja do Carmo, no barrado da capela-mor.

O revestimento cerâmico – bastante utilizado em Portugal e na arquitetura de fino trato das cidades costeiras do Brasil – era praticamente inexistente em Minas, sendo considerado artigo de luxo. Isso denota o empenho dos Terceiros Carmelitas para transformação da sede deles, em Ouro Preto, numa referência arquitetônica.

Para compensar a falta da cerâmica portuguesa em Minas, citamos solução emblemática adotada pelo Mestre Pintor Manuel da Costa Ataíde, ao intervir na capela mor da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Ele simula, por meio da pintura, a existência de um belo painel. A solução encontrada ilustra como a criatividade superou a falta de material importado.

No caso do emprego da pedra, os contratos são unânimes ao tratarem dos diversos tipos utilizados. As pedras deveriam ser de primeira, ter boa aparência e atender a requisitos almejados, dentre eles: não deveriam apresentar deformações ou irregularidades e ser bem resistentes.

Neste universo, destacamos a pedra sabão. Esse material foi escolhido por diversos motivos: pelo fato de ele ser obtido em jazidas da região, ser facilmente esculpido, além de ele proporcionar fino acabamento, quando bem trabalhado.

Em função disso, houve preferência na utilização da citada pedra, em diversos templos de Minas, sendo ela admiravelmente empregada na execução de detalhes ornamentais das Igrejas de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto. Na parte externa destas edificações, destacam-se os elementos decorativos de suas portadas. Na parte interna, são surpreendentes os púlpitos da igreja franciscana, além dos chafarizes situados nas respectivas sacristias e dos diversos ornatos que compõem os respectivos conjuntos escultóricos.

As lajes de “morro”, provenientes da proximidade de Ouro Preto, do Morro de São Sebastião, foram também muito utilizadas, principalmente em construções de alvenaria de pedra, como no caso das mencionadas igrejas. Essa modalidade de pedra – que constitui uma variedade de arenito mais compacto, também conhecida como quartzito – foi empregada no revestimento de pisos e na construção de muros e paredes devido à sua resistência.

Outra variedade de quartzito explorada na região, a pedra do Itacolomi, era igualmente obtida na proximidade de Ouro Preto, na Serra do Itacolomi. Salientamos que o citado lugar constituiu um canteiro de extração, onde também eram aparelhadas peças a serem utilizadas nas construções da cidade.

Nos registros das igrejas pesquisadas, é evidente a preferência por esse tipo de pedra, segundo os ajustes para o enquadramento de vãos (janelas, óculos e portas), a execução de frontispícios, a realização de modinatura e, no caso específico da Igreja do Carmo, a construção do coro e dos púlpitos, dentre outros serviços.

De maneira geral, é flagrante a preocupação dos Terceiros com a qualidade do material para a execução da cantaria e da talha. As advertências foram muitas. Os cuidados podem ser exemplificados por meio das condições adotadas para a construção das portadas das igrejas, trabalhadas com todo o esmero possível.

Nas condições ajustadas para a construção da nova portada da Igreja de São Francisco de Assis, ficou expressa que a pedra deveria ser “(...) damais dura, eclara, que Seachar; Como tambem adeSabam e toda dehuma côr izenta defios, e bixocas”²⁹.

Essas considerações são semelhantes às condições estabelecidas para a execução da portada e do coro (arcos e colunas) na Igreja de Nossa Senhora do Carmo. O quartzito empregado, nesta edificação, foi igualmente de cor clara e resistente, e a pedra sabão bem “sãn, sem fios e de qualid.ª fina”³⁰.

Diante de evidências nas fontes pesquisadas, é patente que havia controle de qualidade na extração da pedra, conforme exigências das cláusulas contratuais.

Supomos que a preocupação de obter a melhor matéria-prima estendeu-se por toda a cadeia produtiva. Isso está relacionado tanto ao trabalho das pessoas que estiveram envolvidas na extração dos blocos de pedra, na transformação desses blocos em peças de cantaria, quanto ao serviço daqueles que transportaram essas peças até aos locais de armazenamento, para que elas fossem aproveitadas ou utilizadas da melhor maneira possível, de acordo com as condições estabelecidas nos contratos.

No tocante a esse assunto, notam-se as mesmas preocupações quanto ao uso da madeira, que era certamente um material bastante valorizado desde os primórdios da ocupação do território mineiro, no final do século XVII.

Na construção das igrejas de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo, foram utilizadas madeiras nobres, existentes na região, que se tornaram raras na atualidade, devido à intensa exploração delas ocorrida ao longo do tempo.

Parte do material empregado nas construções das citadas igrejas foi transportada de um Distrito próximo de Ouro Preto, Santa Rita. No caso da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, esse fato é comprovado por documentos

29 TRINDADE, 1951: 376.

30 LOPES, 1942: 38.

datados de 1781 e 1797³¹, em que são registrados ajustes para o fornecimento de madeira, a mando da Mesa Administrativa da Ordem.

Situação semelhante é identificada com relação à atuação dos Terceiros Franciscanos, cuja Mesa Administrativa contratava também o fornecimento de madeira. Isso pode ser verificado por meio da relação de material enviada ao Sargento-mor Antônio Pedro de Azeredo Dantas, para a obtenção de robustas peças de cedro, tendo em vista a construção de altares laterais, segundo documento de 1825³².

De modo geral, os termos de ajustes são taxativos, ao tratarem da qualidade do material a ser utilizado nas obras. Os pregos deveriam ser “dos melhores q. ouverem”³³. As peças de madeira deveriam estar secas, ter dimensões específicas, ser de cerne, consistentes e não deveriam apresentar imperfeições, “brancos” ou “brozios”³⁴.

Com referência à busca pelo melhor, são ainda identificadas, nos registros analisados, as preferências por determinados tipos de madeira, o que foi certamente reforçado pela vontade de construtores experientes. Nos trabalhos ajustados pelos Terceiros Franciscanos, é nítida a preferência pelo uso da canela parda, no revestimento do piso; da canela preta, na execução de janelas e portas; do cedro, na construção dos altares; tudo de acordo com as especificidades de cada uma das variedades empregadas.

Com relação às determinações contidas nos termos elaborados pelos carmelitas leigos, identificam-se – além de outros usos para os mesmos tipos de madeira acima identificados – um rol maior de variedades.

31 Conforme Deliberação 1.^a, fls. 240, de 24 de fevereiro de 1781, e Documento Avulso de janeiro de 1797 (recibo de transporte de madeira). Com referência ao último documento, trata-se de um recibo de pagamento a carreiros, responsáveis pelo transporte de madeira até o depósito de materiais da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. LOPES, 1942: 50, 71.

32 TRINDADE, 1951: 414-416.

33 Conferir LOPES, 1942: 44-46.

34 LOPES, 1942: 52, 68-69.

Para a execução de forros, foi requerido o uso de pranchas de canela e cedro. Para as cambotas do telhado, utilizou-se o cedro, também adotado na execução de altares, castiçais, imagens e portas. A canela preta foi empregada, como de costume, em janelas. Além dessas variedades, ficaram registradas as indicações de arara, peroba e folha-miúda. Atendo-se à construção das campas, foram requeridos o jacarandá-preto e a braúna. No tocante à execução de castiçais e portas, foi indicado o jacarandá-vermelho. Solicitou-se também este tipo de madeira para a construção de balaústres e bancos³⁵.

Ressaltamos que a Ordem Terceira do Carmo, de acordo com a maioria dos contratos, foi fornecedora de diversos materiais (madeira, ferragem, pregaria, além de tintas e milheiros de ouro) a artistas e/ou artífices, responsáveis pela execução dos serviços ajustados. Os materiais eram de primeira qualidade e permaneciam armazenados em locais específicos e depósito do canteiro da obra³⁶, como aconteceu também na construção da Igreja de São Francisco de Assis.

Durante as primeiras décadas do século XIX, possivelmente em função da redução do potencial madeireiro da região de Ouro Preto – situação provocada pelo extrativismo acentuado durante décadas a fio – houve o aumento do custo das peças de madeira requeridas para as construções. As despesas com o transporte desse material certamente aumentaram, devido as distâncias percorridas entre as fontes de matéria-prima e a cidade. No contexto analisado, além do encarecimento do referido produto no mercado, houve perda de poder econômico das Ordens Terceiras, desde as últimas décadas do século XVIII; resultando em dificuldades e morosidade na execução dos serviços contratados (Gráficos n.º 1 e 2)³⁷. Notamos

35 Conferir LOPES, 1942: 46-48, 51-52, 57-58, 64, 68-69, 80-82.

36 Conferir LOPES, 1942: 43, 51, 53-55, 71-74, 77, 80.

37 Conferir LOPES, 1942: 43, 51, 53-55, 71-74, 77, 80. TRINDADE, 1951: 423.

também a ocorrência deste mesmo fenômeno nas obras que demandaram a utilização da pedra ou da cantaria³⁸.

Devido ao custo elevado da cantaria, os Terceiros encontraram solução alternativa para a execução da modinatura nas elevações de suas igrejas. Salientamos que a cantaria aparente – prevista especialmente nas elevações de maior destaque (na entrada principal) – foi pouco empregada nos alçados laterais e na parte posterior dos edifícios. Para compensar a redução de material, nessas outras elevações, foram realizadas bossagens de argamassa (cal e areia), conhecidas como “fengimentos”, para causarem impressão de continuidade da estrutura, segundo padrões imitados das ordens clássicas³⁹. O citado acabamento foi igualmente adotado para o enquadramento de vãos (janelas, óculos e portas).

De modo geral, houve durante o século XIX, uma conjuntura desfavorável à continuidade das construções oriundas do Ciclo do Ouro. Mesmo assim, as igrejas de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto tornaram-se referências da arquitetura religiosa brasileira.

Conforme verificado em vários contratos, a escolha adequada dos materiais fez parte da preocupação dos Terceiros Franciscanos e Carmelitas, o que deve ser relacionado à busca pelo melhor. Levando-se em conta essa maneira de pensar, é possível compreender o surgimento de outras referências emblemáticas na Capitania, em outras vilas e cidades do Ciclo do Ouro, como as Igrejas de São Francisco de Assis, em Mariana e São João Del Rei, e as Igrejas de Nossa Senhora do Carmo, em Mariana, Sabará e São João Del Rei.

38 Exemplificamos a ocorrência da mencionada situação a partir da construção do cemitério no adro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, obra que revelou a fragilidade econômica dos Terceiros Carmelitas de Ouro Preto, por volta de 1831. Conferir Deliberação 2.^a, fls. 150, verso, de 31 de julho de 1831. LOPES, 1942: 59.

39 Conferir TRINDADE, 1951: 297-300.

Detalhes executivos e fiscalização

Ao lidar com os contratos que pautaram a construção das Igrejas aqui examinadas, temos a nítida sensação de que os Terceiros Franciscanos e Carmelitas tinham noção do alcance de suas ações, tendo em vista o objetivo deles: a materialização de edificações que fossem verdadeiras joias da arquitetura.

De acordo com os documentos pesquisados, houve mestres obreiros (artistas e/ou artífices) que deram suporte às Ordens Terceiras, considerando-se a necessidade da elaboração de termos ou contratos bem feitos. Esses documentos refletem, acima de tudo, a determinação das Mesas Administrativas dessas Ordens, cujos representantes souberam exigir qualidade construtiva nas obras ajustadas. Importa comentar que o nivelamento da qualidade construtiva aconteceu por meio da regulação dos detalhes arquitetônicos, da realização de riscos e fiscalizações periódicas e também por meio da indicação de materiais, aspecto tratado anteriormente.

Antes de verificar a importância da fiscalização nas obras administradas pelos Terceiros Franciscanos e Carmelitas, atentemos para a regulação dos detalhes construtivos. As cláusulas que tratam da execução dos detalhes de obras ou dos procedimentos arquitetônicos ilustram como os Terceiros uniram esforços e garantiram a construção de edificações duradouras, estáveis e seguras, principalmente para conter excessos climáticos.

Nota-se, por meio dos registros existentes, que um dos maiores desafios para os construtores de Ouro Preto foi a execução de telhados. As coberturas das edificações tinham a função de “defesa” contra os “flagelos” das águas e/ou dos temporais. Isso é evidenciado “nas Condições e advertências sobre o Risco p.^r donde se hade rematar a obra da Capella da veneravel ordem 3.^a de S. Francisco de V.^a Rica”, estabelecidas no ano de 1766.

Nesse documento, ficaram explicitadas, dentre outras obrigações: a construção de empenas de pedra, o emboçamento do telhado e a execução de

gárgulas na cimalha real. Todas essas obrigações, impostas ao arrematante da obra – o Mestre Pedreiro Domingos Moreira de Oliveira⁴⁰ – diziam respeito à proteção do edifício contra as intempéries⁴¹.

No caso da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, conforme condições do ajuste realizado com o Mestre Pedreiro João Alves Vianna⁴², houve a mesma preocupação com relação à proteção da estrutura existente, frente às adversidades do clima. Ficou salientada a importância da construção de um telhado “seguro”, feito com telhas da “melhor qualidade”, emboçadas com cal e areia⁴³, e não só isso.

Os termos de ajustes também priorizaram a execução bem feita de caimentos de piso, drenos, forros⁴⁴, rebocos e revestimentos, tudo feito da melhor maneira possível⁴⁵.

Alguns desses procedimentos ficaram registrados no contrato assinado pelo Mestre Pedreiro Henrique Gomes de Brito⁴⁶, no ano de 1772, para a construção das abóbodas (dos corredores laterais) e do barrete (da capela-mor) da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto.

40 Domingos Moreira de Oliveira era português, oriundo da Freguesia de Duas Torres [sic], Bispado do Porto. TRINDADE, 1951: 291-293. MARTINS, 1974, v.2: 85.

41 Conferir TRINDADE, 1951: 298-301.

42 João Alves Vianna era português, oriundo da Freguesia de “Sam Thiago de Cardiellos”, Comarca de Valença, Termo de Vianna do Arcebispado de Braga. Os nomes de João Alves Vianna e João Afonso Pimenta dizem respeito à mesma pessoa. Conferir MARTINS, 1974, v.2: 301-305.

43 Conferir condições do ajuste realizado com o arrematante João Alves Vianna, segundo Deliberação 1.^a, fls. 109, de 12 de outubro de 1766 e Documento Avulso, fls. 2. LOPES, 1942: 22.

44 Convém comentar o que ficou estabelecido pela Mesa Administrativa da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (segundo Deliberação 2.^a, fls. 39, de 17 de setembro de 1797), tendo em vista a necessidade da execução de forro no consistório da Igreja do Carmo. Esse serviço foi contratado mediante a justificativa apresentada pelo Procurador da Ordem: evitar os “(...) graves danos que causam os tempos e umidades no tempo do Inverno (...)”. LOPES, 1942: 22.

45 Conferir condições do ajuste realizado com o arrematante João Alves Vianna, segundo Deliberação 1.^a, fls. 109, de 12 de outubro de 1766, Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. LOPES, 1942: 22. TRINDADE, 1951: 335-336.

46 Henrique Gomes de Brito era português, oriundo da cidade do Porto. MARTINS, 1974, v.1: 134. TRINDADE, 1951: 335-338.

Com referência aos cuidados construtivos, eles foram soluções recorrentes, desde o século XVIII, em edificações de acabamentos mais apurados.

Possivelmente, havia consenso entre os construtores (artistas e/ou artífices) a respeito das técnicas e/ou dos procedimentos a serem adotados, tendo em vista a realização de obras duradouras e seguras.

O conhecimento desses construtores – ao desempenharem o papel de consultores (“secretários iluminados” ou “professores inteligentes”) das Ordens Terceiras – também respaldou a elaboração dos contratos. Dentre as medidas, possivelmente defendidas por esses consultores, destacamos a necessidade da realização de fiscalizações e a obrigação de os arrematantes das obras e/ou dos serviços seguirem orientações estabelecidas em riscos. Esclarecemos que os riscos (desenhos, esboços, traçados, ou tipo de representação feita no suporte, por exemplo, de paredes) eram encomendados a esses consultores ou a artistas e/ou a artífices por meio das Mesas Administrativas e serviram de base para o cumprimento dos contratos.

Para tratar dessa questão, evidenciamos, no conjunto dos documentos analisados, dois ajustes feitos pela Mesa Administrativa da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto.

O primeiro ajuste – referente à contratação do Mestre Carpinteiro Manoel Francisco de Araújo, no ano de 1771 – diz respeito à instalação de forros (na sacristia, nos corredores do piso térreo e na escada de acesso ao Consistório)⁴⁷. No conteúdo do citado documento, ficou ressaltada a necessidade de esse construtor seguir o risco fornecido pela Mesa Administrativa da Ordem, e executar certos detalhes construtivos, conforme descritos no termo de ajuste.

Apesar de esses detalhes serem apresentados de modo prolixo, eles são demonstrativos do nível de exigência dos Terceiros na busca da construção perfeita. Certamente, os detalhes foram descritos por alguém que tinha

47 Conferir LOPES, 1942: 44-46.

conhecimento de técnicas construtivas e estava familiarizado com noções de acabamento e manutenção de obra.

Com relação ao segundo registro verificado – relativo ao ajuste da construção da cobertura da nave da Igreja do Carmo, serviço arrematado pelo carpinteiro Romão de Abreu, no ano de 1779⁴⁸ – ele é também ilustrativo do rigor de atuação das Mesas Administrativas. Segundo condições estabelecidas, o citado arrematante deveria submeter-se à autoridade do Irmão Procurador da Ordem, tendo em vista o nivelamento de informações para o melhor aproveitamento da madeira, utilizada neste caso para a construção de cambotas.

Um bom relacionamento entre contratantes e contratados fazia toda diferença na avaliação dos trabalhos e no recebimento das parcelas de pagamentos. Geralmente, a última parcela paga aos prestadores de serviço dependia do aval da fiscalização das Ordens, exercida por louvados (artistas e/ou artífices de renomada capacidade técnica, reconhecidos pela expertise). Os prestadores de serviços também poderiam indicar os seus fiscais de preferência, para respaldar decisões e garantir a devida remuneração.

A importância das fiscalizações era inquestionável, principalmente na fase de finalização das obras, quando as condições e os riscos eram checados.

Na entrega da construção da Igreja de São Francisco de Assis, no ano de 1794, foram escolhidos os Mestres Antônio Francisco Lisboa (por parte da Ordem) e José Pereira Arouca⁴⁹ (por parte do arrematante), artistas consagrados na Capitania de Minas Gerais, para a louvação dos serviços arrematados pelo Mestre Pedreiro Domingos Moreira de Oliveira⁵⁰, outro construtor experiente.

48 Conferir LOPES, 1942: 47.

49 O Alferes José Pereira Arouca era português, oriundo da Freguesia de São Bartolomeu [São Pedro] da Vila de Arouca, Bispo de Lamego, Comarca do Porto. MARTINS, 1974, v.1: 60.

50 TRINDADE, 1951: 309, 332-333.

Em situações de desacordo, as fiscalizações foram essenciais para dirimir dúvidas entre contratantes e contratados, na maioria das vezes, relacionadas à verificação de aproveitamento de materiais, a modificações de riscos, a reajustes.

Para exemplificar a ocorrência de situações críticas nas obras, destacamos a atuação da Mesa Administrativa da Ordem de Nossa Senhora do Carmo, na condução do contrato do Mestre Pedreiro João Alves Vianna. Durante o tempo de vigência desse contrato, foram realizadas seis louvações⁵¹.

Para ilustrarmos o elevado nível técnico dos fiscais ou dos louvados e suas ligações com as Ordens Terceiras, citamos os nomes daqueles que participaram das louvações acima tratadas: Antônio Francisco Lisboa (arquiteto, escultor, entalhador, mestre de obras, pertenceu à Irmandade de São José em Ouro Preto), Antônio José da Costa (pedreiro, Irmão Zelador da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto), Domingos Moreira de Oliveira (mestre pedreiro, Irmão Definidor da Ordem de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto), Francisco de Lima Cerqueira (arquiteto, canteiro, pedreiro, mestre de obras, Irmão das Ordens Terceiras de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo em São João Del Rei), Henrique Gomes de Brito (mestre pedreiro, Irmão da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Ouro Preto), Manoel Francisco de Araújo (carpinteiro, mestre de obras, riscador, Irmão Definidor da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Ouro Preto e também Irmão da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto), Miguel da Costa Peixoto (pedreiro, Irmão da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Ouro Preto), José Pereira Arouca (carpinteiro, pedreiro, riscador, Irmão da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Mariana).

Diante da necessidade de conduzir ações pautadas pela cautela⁵² e

51 MARTINS, 1974, v.1: 57, 60, 134-136, 177-178, 329-331, 303, 364-367. MARTINS, 1974, v.2: 85, 109. LOPES, 1942: 31-32.

52 Para segurança dos Terceiros e garantia de continuidade das obras ajustadas, era prevista, em cláusula dos contratos, a indicação de fiadores. Esses eram pessoas próximas dos arrematantes, familiares ou prestadores de serviço como eles. Conferir LOPES, 1942: 37, 50-51, 62, 69.

pelo zelo, os Terceiros Franciscanos e Carmelitas de Ouro Preto foram bastante perspicazes.

Tudo indica que a sequência das etapas construtivas, em suas Igrejas, foi embasada pela realização de fiscalizações e pela elaboração de riscos.

Os riscos, conforme comentados, poderiam ser representados de várias maneiras.

Além de eles se manifestarem em forma de belos alçados, como os desenhados para as Igrejas de São Francisco de Assis (1774) e do Carmo em São João Del Rei, pelo Mestre Antônio Francisco Lisboa – os riscos poderiam ser representações em grande escala, a exemplo da executada, em grafite, na parede do Consistório da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto⁵³ ou, então, poderiam ser tratados como “borrões”⁵⁴.

Atentemos para o fato de as paredes servirem também como suporte para riscos em verdadeira grandeza, executados em baixo relevo, conforme identificados na Igreja de São Francisco de Assis, num dos corredores de acesso à sacristia, nessa mesma cidade.

Considerações sobre a mão de obra utilizada

Na análise efetuada, é importante avaliar também a atuação dos artistas e/ou dos artífices que trabalharam na construção das igrejas aqui evidenciadas.

53 O desenho verificado em uma das paredes do Consistório da Igreja de Nossa Senhora do Carmo (Ouro Preto), destinado a servir de modelo para a talha de altares colaterais, foi executado pelo pintor e riscador João Nepomuceno Correia e Castro (Irmão da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana). No Termo de Deliberação da Mesa Administrativa, datado de 15 de julho de 1789, o citado desenho é mencionado. Conferir LOPES, 1942: III, 69. MARTINS, 1974, v.1: 173.

54 O borrão, como o próprio termo indica, era um desenho pouco elaborado, em forma de esboço, que deveria ser complementado pela opinião de professores subordinados às Ordens. O citado termo foi utilizado em registros da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, nos contratos de execução dos forros da Nave (1779) e do Consistório (1797). Conferir LOPES, 1942: 46, 48.

O desenvolvimento da citada questão permite-nos avançar na investigação sobre o apuro ou o esmero na arquitetura religiosa mineira, durante o período colonial.

Frente a esse desafio, levantamos alguns pontos que merecem destaque.

Inicialmente, constatamos a ocorrência de grande número de prestadores de serviços, grupo composto por diversas especialidades, como: canteiros, carapinas, carpinteiros, entalhadores, ferreiros, marceneiros, pintores, pedreiros, sineiros. No citado universo, os mais habilidosos ou os de elevada capacidade técnica assumiram papéis de liderança, tornando-se consultores das Ordens Terceiras; empreendedores; fiscais (louvados); juizes de ofício e mestres. Ao redor dessas lideranças, havia aqueles que lhes davam suporte, ou seja, os encarregados, os oficiais e os serventes.

Na intrincada rede dos prestadores de serviço, marcada pela hierarquia ou subordinação, era possível o aprendizado e o repasse de conhecimento, o que contribuiu para o apuro na arquitetura do século XVIII.

Ressaltamos o desempenho de certos artistas e/ou artífices (os mais bem preparados) no auxílio das Mesas Administrativas das Ordens Terceiras. Foram eles – como “secretários iluminados” ou “Irmãos ou professores inteligentes” – que influenciaram a elaboração dos contratos, a realização das fiscalizações e dos riscos. Apesar da existência de várias lacunas sobre o citado assunto, é importante destacar o papel desses consultores que também eram fiscais (louvados) e/ou riscadores.

Os fiscais eram essenciais para o nivelamento do padrão construtivo almejado pelos Terceiros. Eles faziam a checagem das condições estabelecidas nos contratos, para efeito de pagamentos relativos ao cumprimento das etapas de trabalho.

Quanto aos riscadores, supomos que eles ganharam evidência, em especial, a partir da segunda metade do século XVIII, quando ocorreu maior demanda pelo trabalho do risco (desenho projetivo ou outro tipo de representação) – conforme verificado nos contratos das Ordens Terceiras – e, conseqüentemente, maior esmero no acabamento das construções.

O termo riscador foi utilizado para designar aquele que sabia projetar e/ou representar e tinha habilidade para interpretar desenhos.

A demanda de mercado, naquele período, ajuda a explicar a atuação de professores como a do Mestre Pintor Manuel da Costa Ataíde, que requereu a Sua Majestade Real a criação de “huma Aula de Desenho, e Architectura Civil e Militar e da Pintura”. Em 1818, o Mestre Ataíde foi reconhecido com o título de Professor de Arquitetura e Pintura⁵⁵.

Assim como Ataíde, evidenciamos também outros artistas e/ou artífices que atuaram nas Igrejas de São Francisco de Assis e/ou de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto e outras cidades. Eles eram conhecedores da arte do risco, detentores de conhecimento técnico, sendo que alguns deles mereceram igualmente o título de Professor. Foram eles: Antônio Francisco Lisboa (entalhador, escultor, mestre de obras), Francisco de Lima Cerqueira (canteiro, pedreiro, riscador), João Miguel Ferreira (canteiro, mestre de obras, pedreiro), João Nepomuceno Correia Castro (pintor, riscador), João Peixoto (carpinteiro, riscador), José Pereira Arouca (carpinteiro, pedreiro, riscador), José Pereira dos Santos (pedreiro), Justino Ferreira Andrade (entalhador, riscador), Manoel Fernandes da Costa (mestre de obras, pedreiro), Manoel Francisco da Costa Lisboa⁵⁶ (carpinteiro, pedreiro, mestre de obras, riscador), Manoel Francisco de Araújo (carpinteiro, mestre de obras, riscador), Romão de Abreu (carpinteiro, riscador), Ventura Alves Carneiro (carpinteiro, riscador)⁵⁷.

Diante desse quadro, consideramos as Igrejas estudadas verdadeiros ninhos de artistas e/ou artífices, lugares para o aprimoramento da mão de obra e a busca da perfeição, de acordo com a aspiração e o ideal dos Terceiros Franciscanos e Carmelitas.

55 MARTINS, 1974, v.1: 86-87.

56 Manoel Francisco da Costa Lisboa era português, natural da Freguesia de Jesus de Odivelas, Arcebispado de Lisboa. MARTINS, 1974, v.1: 381.

57 MARTINS, 1974, v.1: 12-15, 40-41, 55-57, 72-74, 157-158, 173, 176-178, 215-216, 276-278, 367-373, 382-388. MARTINS, 1974, v.2: 204-207, 109. LOPES, 1942: 2, 15, 69.



FIGURA 1
Frontispício da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.
Foto: Marcelo Almeida Oliveira, 2011.



FIGURA 2

Igreja de Nossa Senhora do Carmo na paisagem de Ouro Preto.

Foto: Marcelo Almeida Oliveira, 2012.

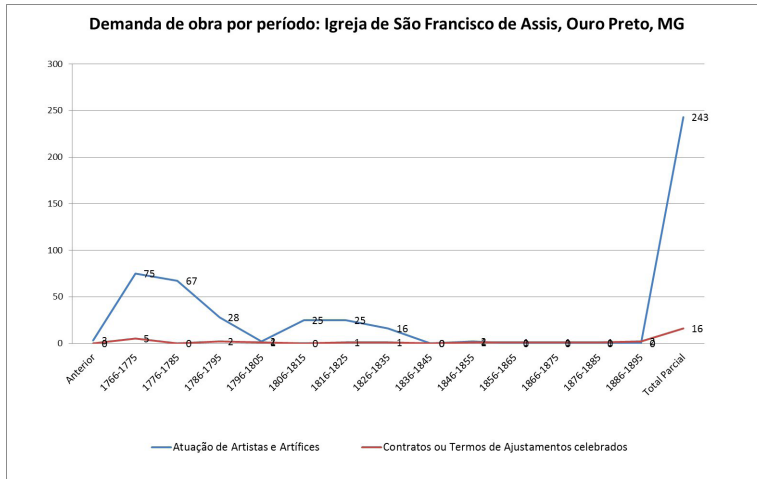


GRÁFICO 1

Demanda de obra por período: Igreja de São Francisco de Assis.
Ouro Preto. Fonte: MARTINS, 1974; TRINDADE, 1951.

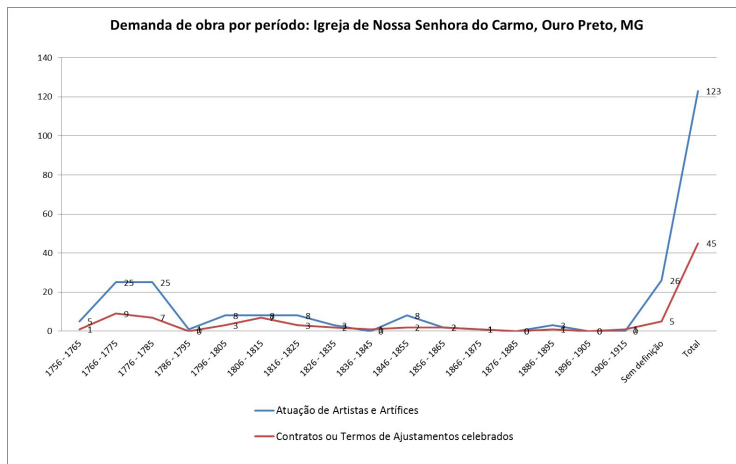


GRÁFICO 2

Demanda de obra por período: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.
Ouro Preto. Fonte: MARTINS, 1974; LOPES, 1942.

Bibliografia

BASTOS, Rodrigo Almeida, 2009 – *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo. Tese de doutorado apresentada ao Núcleo de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

BOSCHI, Caio César, 1986 – *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Editora Ática.

CAMPOS, Adalgisa Arantes, 2011 – *Arte sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: C/Arte.

CARRAZZONI, Maria Elisa (Coord.), 1980 – *Guia dos bens tombados*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.

DANGELO, André Guilherme Dornelles *et al*, 2008 – *O Aleijadinho arquiteto e outros ensaios sobre o tema*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 2009 – *Miniaurélio Eletrônico versão 5.12, 7ª ed. rev.* Curitiba: Editora Positivo.

LOPES, Francisco Antônio, 1942 – *História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.

MARTINS, Judith, 1974 – *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais, Ministério da Educação e Cultura, 2 v.

SALLES, Fritz Teixeira de, 2007 – *Associações religiosas no ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento social das irmandades de Minas no século XVIII, 2.ª ed. rev. e ampl.* São Paulo: Perspectiva.

TRINDADE, Raimundo, Cônego, 1951 – *São Francisco de Assis de Ouro Preto. Crônica narrada pelos documentos da Ordem*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Ordens Terceiras Franciscanas Setecentistas: três casos de emancipação espacial na arquitetura brasileira

Maria Berthilde Moura Filha

Ivan Cavalcanti Filho

Na chamada “Escola Franciscana do Nordeste”, termo dado em 1956 pelo estudioso francês Germain Bazin à arquitetura produzida pelos frades menores em solo nordestino no período do Brasil colonial,¹ a capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco acha-se presente como um de seus mais consistentes componentes. O referido espaço, acoplado perpendicularmente à nave da igreja conventual, era comumente localizado do lado do Evangelho, sendo acessado por arco monumental aberto na parede oposta àquela que separava a igreja da quadra claustral. A capela constituía o primeiro e o mais importante empreendimento físico realizado pelos terceiros após a instituição da Ordem junto à comunidade de frades menores que a acolhera nas instalações conventuais.² Afinal era lá onde se realizava missa – preceito diário e obrigatório para todo irmão da confraternidade leiga³ – e eram celebrados batismos, matrimônios e outros ofícios religiosos. Não obstante, sua construção não se configurou em todos os cenóbios nordestinos; houve conventos onde a fundação da Ordem não implicou em provisão de capela, como aconteceu em Ipojuca e Sirinhaém, no estado de Pernambuco.

1 BAZIN, 1980: 137-56.

2 CAVALCANTI FILHO, 2009: 84.

3 *Regra e Constituições da Ordem Terceira de São Francisco*, 1959: 32.

A instauração da Ordem Terceira, na realidade, não pressupunha o estabelecimento de um espaço físico, mas a eleição de um Comissário,⁴ e da mesa institucional, que devia ser composta de sete membros: Ministro, Vice-ministro, Secretário, Síndico ou Tesoureiro, Procurador Geral, Vigário do Culto Divino e Mestre dos Noviços, além dos consultores de mesa.⁵ A confraternidade devia ser sustentada pelas mensalidades de seus membros, os quais eram, via de regra, aceitos mediante comprovação de nível sócio-econômico que atendessem às prerrogativas de cunho assistencial e filantrópico atribuídas à Ordem. Tal seleção garantia o status da respectiva comunidade leiga, cujo repertório de empreendimentos refletia as condições de seus afiliados, escolhidos também a partir de critérios definidores como cor da pele e pureza de sangue.⁶ Nesse sentido possivelmente a dificuldade ou escassez de recursos dos terceiros de Ipojuca e Sirinhaém, conventos citados no parágrafo anterior, tenha sido o motivo que impedira os mesmos de construir capela própria.

As Ordens Terceiras fundadas no Brasil na verdade representavam uma transferência de prática recorrente na metrópole com a finalidade de motivar os colonizadores lusos e fazê-los se sentirem “em casa” numa terra distante, e naturalmente desprovida dos recursos sócio-culturais que caracterizavam a vida em Portugal.⁷ Afinal a afiliação a uma confraternidade religiosa exprimia prestígio social, além de permitir ao leigo uma vida regrada, pautada nos desígnios da religião e da fé.

No tocante a primazia da capela no processo de implantação da Ordem junto às casas franciscanas, é importante destacar sua presença não somente em conventos do Nordeste, mas em outras regiões da colônia onde os frades menores atuavam, como o convento de Santo Antônio no Rio de Janeiro, cuja

4 O Comissário era um frade do convento encarregado de administrar os sacramentos e oficializar todas as celebrações litúrgicas dos irmãos terceiros.

5 JABOATÃO, 1861: 302.

6 CASIMIRO, 1996: 78.

7 RUSSEL-WOOD, 1989: 64.

capela fica visível através da gravura Rio Genero (1624) que ilustra o *Reys-boeck van het rijcke Brasilien*.⁸ A ilustração, realizada dezoito anos após a fundação do convento, apresenta nitidamente a capela acoplada perpendicularmente ao corpo da igreja, que na época estava vinculada à única instituição franciscana brasileira – a Custódia de Santo Antônio do Brasil,⁹ devendo como tal, assumir configuração física semelhante àquela adotada nas casas nordestinas.¹⁰

No convento de São Francisco de São Paulo, a existência da primitiva capela dos terceiros com semelhante configuração está registrada em documento existente no arquivo da casa do Rio de Janeiro, que, escrito em 1743, assim se refere ao espaço de orações dos leigos franciscanos: “Nesse convento se acha sita uma capela cujo arco está na parede de nossa igreja, a qual pertence à Ordem Terceira da Penitência”. E acrescenta que em 1676 “principiaram os irmãos terceiros a fazer a sua capela”.¹¹ Nesse caso apesar de a capela só ter início trinta e sete anos após a fundação do convento, há registros de haver terceiros no mesmo “logo do princípio de sua fundação”.¹²

No âmbito dos conventos nordestinos, Frei Antônio de Santa Maria Jaboaão, nomeado cronista da então Província de Santo Antônio do Brasil em 1755,¹³ se refere à instituição das Ordens Terceiras vinculadas às citadas casas religiosas alguns anos logo após sua fundação. No caso da vila de Olinda, onde foi fundado o primeiro cenóbio franciscano brasileiro, em 1585,¹⁴ a

8 REIS, 2000:159.

9 Custódia compreendia um ou mais conventos que não qualificavam para constituir uma Província, já que a constituição desta previa a associação de no mínimo oito comunidades de frades.

10 Entre 1585 e 1660 todos os conventos franciscanos brasileiros pertenciam à antiga custódia criada em Lisboa em 1584, a qual se tornou Província de Santo Antônio do Brasil em 1657. A partir de meados do século XVII os conventos do sudeste, já ultrapassando o requisito mínimo para criação de província – oito casas – se emanciparam, constituindo outra província – a da Imaculada Conceição.

11 ORTMANN, 1951: 17.

12 ROWER, 1957: 87.

13 WILLEKE, 1977:92.

14 CONCEIÇÃO, 1740: 19.

confraternidade leiga já existia.¹⁵ Afinal, foi a partir da reivindicação de uma irmã terceira, a viúva D. Maria da Rosa, junto com o governador da Capitania de Pernambuco Jorge de Albuquerque Coelho, que o rei Felipe I de Portugal, concordou com o pedido do Superior Geral da Ordem Franciscana, Frei Francisco Gonzaga de Mântua, de enviar oficialmente frades menores em 1584 para fundar em Olinda o seu primeiro convento através da criação da Custódia de Santo Antônio do Brasil, vinculada à Província portuguesa sob mesma invocação. Os terceiros, já estabelecidos em Olinda, tinham como patrono São Roque, para quem foi dedicada a capela construída na nova casa conventual. Sobre o assunto registrou Frei Jaboatão:

Passados para o convento, como fica dito, também se não acha clareza em que anno deram principio a sua Capella. ... entra-se para ella por hum espaçozo arco, de talha hoje, sendo o antigo de pedra lavrada, e fica no corpo de nossa Igreja á parte do Evangelho com Sacristia, casa de Exercícios, e outras mais. ...¹⁶

Em Salvador, onde foi fundado o segundo convento franciscano da colônia em 1587, a Ordem dos terceiros foi instaurada após quarenta e oito anos, tomando como padroeira Santa Isabel, rainha de Portugal.¹⁷ A confraternidade leiga de Igarassu, por sua vez, teve capela própria iniciada em 1753,¹⁸ cento e cinqüenta e cinco anos após a fundação do convento de Santo Antônio, terceiro empreendimento capucho do Brasil. Atribui-se a construção tardia

15 Sobre a primeira Ordem Terceira do Brasil, ver VAT, 1942.

16 JABOATÃO, 1858, II: 380.

17 JABOATÃO, 1859: 300-1.

18 JABOATÃO, 1861: 352.

da capela dos terceiros ao período de ocupação holandesa (1630-1654),¹⁹ ao lento processo de restauração que sucedeu à retirada batava devido à falta de recursos financeiros, e a relativa proximidade da vila com Olinda e Recife, onde grande parte dos Terceiros locais já havia tomado hábito.

À exceção da capela do Recife, cuja pedra fundamental foi lançada em 1696, um ano depois de fundada a confraternidade,²⁰ as demais casas de oração dos terceiros franciscanos do nordeste – Paraíba, Cairu, São Francisco do Conde, São Cristóvão e Penedo – foram iniciadas no primeiro decênio do século XVIII, todas atendendo ao modelo tradicional já descrito no início deste trabalho. A única que não acompanhou a prática recorrente foi a de Marechal Deodoro, iniciada no final do século.

A emancipação espacial (parcial) da Ordem Terceira

No Brasil colonial as casas de oração das Ordens Terceiras se manifestaram segundo dois modelos básicos: aquelas fisicamente agregadas às instalações da respectiva Ordem Primeira, e aquelas estabelecidas isoladamente, em locais onde não havia a presença comunitária dos confrades.²¹ As Ordens Terceiras das Minas Gerais, por exemplo, criadas já no século XVIII se enquadram no segundo modelo, por ter sido proibido o estabelecimento do clero regular naquelas paragens.²² Suas igrejas e capelas constituíam edificações isoladas, autônomas, independentes, sem ligação física ou subordinação a instalações maiores do respectivo clero regular.

19 Sobre a ocupação holandesa no Nordeste do Brasil, ver BARLAEUS, 1980.

20 JABOATÃO, 1861: 465.

21 MARTINEZ, 1979: 177.

22 Sobre as confraternidades de Minas Gerais, ver SALLES, 2007.

Já as Ordens Terceiras franciscanas fundadas no Nordeste colonial atenderam ao primeiro modelo, estando tanto física como funcionalmente ligadas à Ordem Primeira. Tal situação limitava a privacidade das duas Ordens: de um lado os frades menores que habitavam o convento, e do outro, os irmãos terceiros que no mesmo sítio cumpriam seus compromissos religiosos e litúrgicos. O acesso à capela da Ordem Terceira ocorrendo através da nave da igreja conventual ilustra bem a referida limitação: tal disposição era de certa forma incômoda para as duas comunidades, que ficavam obrigadas a estabelecer horários distintos para a celebração dos seus atos litúrgicos principais (FIGURA 1).

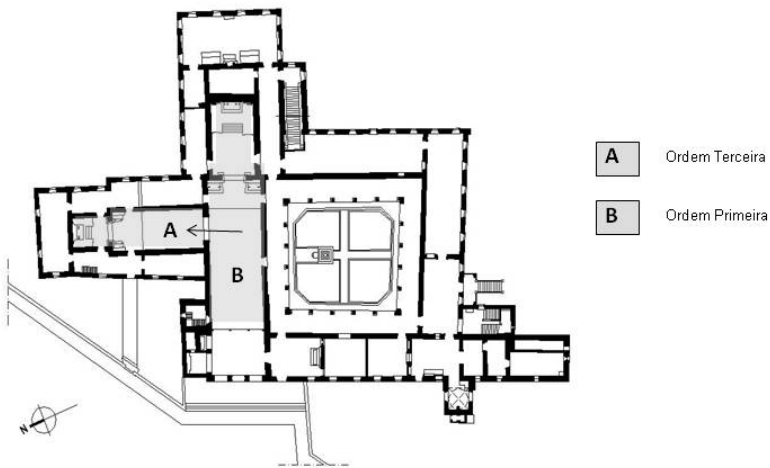


FIGURA 1
Convento de Santa Maria dos Anjos
Penedo / AL
Fonte: CAVALCANTI FILHO, 2009.

O incômodo supracitado e as vantagens proporcionadas pela igreja autônoma concorreram para o processo de gradativa independência física de que trata o presente trabalho, constituindo uma iniciativa dos Terceiros para resolver os conflitos gerados pela disposição do primeiro modelo de implantação de suas capelas nos conventos franciscanos nordestinos. Tal processo de emancipação espacial ocorreu a partir de duas intervenções físicas realizadas no convento: a primeira, ao ser anexado um pórtico à entrada da igreja conventual – a galilé. Esse espaço delimitado frontalmente por cinco arcos romanos funcionava como um grande vestíbulo cujo arco da extrema direita estava alinhado com porta para corredor interno que o ligava à entrada lateral da capela da Ordem Terceira, dispensando assim o acesso tradicional da mesma através do arco monumental aberto na parede do lado do Evangelho da igreja conventual.

Tal solução foi adotada com propriedade nos conventos da Paraíba e de Recife, onde se percebe claramente o caráter de independência que o arranjo proporcionou aos Terceiros em relação à comunidade dos frades (FIGURA 2). Sobre a igreja, a galilé provida de cinco arcos, e o acesso dos irmãos leigos assim se expressou Frei Jaboatão ao descrever o convento de Santo Antônio da Paraíba:

Está fundado sobre sinquo arcos de pedra lavrada, e da mesma são todos os seus cornijamentos, e mais obras com que se remata. Três destes arcos correspondem ao corpo da igreja, e sobre elles assenta parte do choro. Os outros dous, que ficam ao lado destes, pelo da parte esquerda se entra para a casa da portaria, e pelo outro da parte direita se passa para a capella, e obras da Ordem Terceira.²³

23 JABOATÃO, 1861: 372.

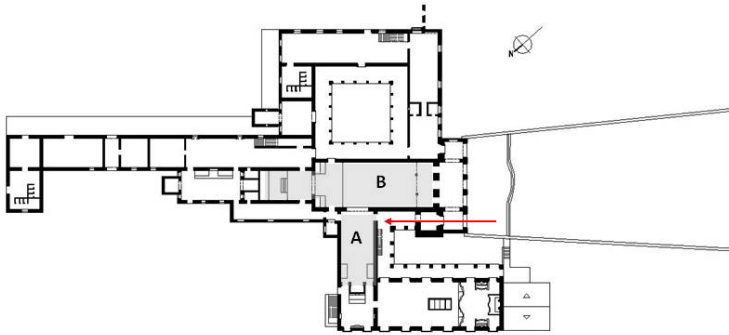


FIGURA 2

Convento de Santo Antônio
João Pessoa / PB

Fonte: CAVALCANTI FILHO, 2009.

Foto: acervo Berthilde Moura Filha

Sobre o mesmo espaço, ao discorrer sobre o convento recifense, o cronista da província franciscana do Nordeste se manifestou como segue:

... a quadra oposta à igreja que está para o Sul, com porta principal ao Nascente, e um bem ordenado antiportico, correspondente aos sinquo arcos de pedra lavrada, três sobre que assenta a parede principal do frontispício, e dous ao lado destes três, hum que dá entrada para a nossa portaria, da parte do Norte, e outro ao Sul para a portaria dos Terceyros.²⁴

Considerando a forma como Frei Jaboatão redigiu seu texto na segunda metade do século XVIII, fica claro que as capelas dos Terceiros já eram encaradas como casas de oração independentes, com entrada própria, havendo ligação entre as

24 JABOATÃO, 1861: 440.

duas Ordens apenas através da galilé. A provisão de entrada lateral exclusiva para a confraternidade não implicou em fechamento do arco monumental aberto para a nave da igreja conventual, sendo o mesmo via de regra guarnecido por gradil de madeira torneada e entalhada, como se vê na casa da Paraíba.

No caso dos conventos de Penedo e de São Cristóvão, a emancipação espacial ocorreu de forma diversa. Como tais conventos, providos de pórtico de três arcos, tinham quadra claustral anexa e alinhada com o frontispício da igreja, era impossível serem acrescentados arcos às suas extremidades, exatamente aqueles que garantiriam as entradas independentes para as duas Ordens a partir da galilé, como ocorrera na Paraíba e no Recife. Assim sendo, foram anexados vestíbulos/corredores às laterais externas das respectivas capelas das Ordens Terceiras a partir dos quais o acesso a elas ficava totalmente independente das instalações do convento (FIGURA 3). Analogamente ao caso anterior, o arco monumental de acesso à capela foi preservado.

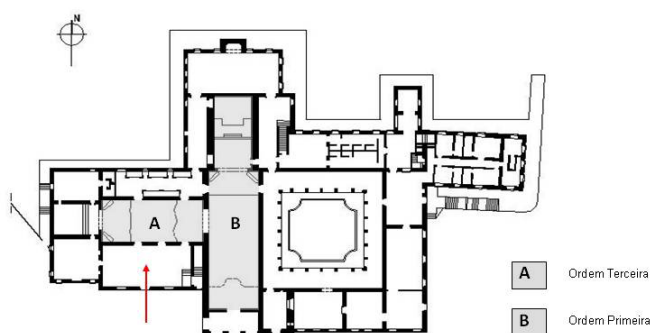


FIGURA 3
Convento de Santa Cruz
São Cristóvão / SE
Fonte: CAVALCANTI FILHO, 2009.

A emancipação espacial total

O tipo de intervenção física que garantiu a total emancipação espacial da Ordem Terceira em relação à Ordem Primeira foi aquele que tornou a capela uma igreja independente, situada paralelamente à conventual, com entrada exclusiva voltada para o adro desta ou para a rua que a precedia. Essa disposição consolidada nos conventos de Salvador, de Recife e finalmente no de Marechal Deodoro, incorporou ao tradicional modelo cenobítico franciscano nordestino uma solução inédita para a Ordem, solução essa já conhecida por outros grupos religiosos, como o carmelita, por exemplo. Cumpre portanto destacar os fatores que concorreram para que os irmãos terceiros deliberassem sobre tal arranjo físico, o qual aparentemente contradizia a orientação geral por parte dos Estatutos – aquela que enaltecia o conagraçamento e integração entre as duas famílias franciscanas a atuar dentro da mesma cerca conventual.

Sobre o assunto, vale salientar a legislação que se aplicava aos frades menores na Província de Santo Antônio do Brasil a qual incluía entre suas atribuições aquelas de dar suporte à Ordem franciscana leiga. O texto do Capítulo LX do referido regimento foi redigido como segue: “A Terceyra Ordem como seja feyta, & ordenada por nosso Serafico Padre São Francisco para salvação das Almas, & florecerem tantos Santos nella, nos ocorre particular obrigação de ajudar no que for possível para sua conservação, & augmento”.²⁵ Essa cláusula de apoio a ser dado aos irmãos terceiros é exatamente a mesma contida no Capítulo LXI dos Estatutos da Província de Santo Antônio do Reino de Portugal,²⁶ aquela a partir da qual a custódia do Brasil fora instituída em 1584 em Lisboa.²⁷

25 *Estatutos da Província de Santo Antonio do Brasil*, 1683: 134.

26 *Estatutos da Província de Santo Antonio do Reyno de Portugal*, 1621: 35.

27 Sobre a criação da Custódia de Santo Antônio do Brasil, ver CONCEIÇÃO, 1733: 21-22.

A reprodução de conteúdos entre estatutos de províncias distintas era recorrente, uma vez que eram fundamentados nas Constituições Gerais da Ordem competente. Não obstante, poderiam ser feitos acréscimos ou alterações do regimento em função de especificidades de cada província. No caso dos estatutos da província nordestina, sua segunda versão, publicada vinte e seis anos após a primeira, assim adverte o Ministro da Ordem Terceira da Bahia para amenizar as atribuições do comissário:

Ao Comissario assistente a Terceyra Ordem da caza da Bahia pelo intoleravel trabalho, que actualmente tem em lhe assistir aos seus Sermões, Praticas, Profissões, & mais exercícius espirituaes de todo o anno, queremos que o Irmaõ Ministro o allevie das pensões possíveis ao convento, e os mais favores que merecer por sua assistência, exemplo, & edificação; ...²⁸

Como se percebe, no primeiro decênio do século XVIII, época quando a casa de oração da Ordem Terceira de Salvador estava sendo concluída, já segundo a nova versão, que garantia a desejada emancipação espacial, objeto do presente trabalho, havia certo incômodo por parte dos frades menores com relação ao volume de atribuições imposto ao Comissário da confraternidade, que tinha de ser um religioso do respectivo convento.

No que diz respeito à nova implantação da casa de oração, a mesma devia ser encarada como um templo isolado, secular, devendo portanto preencher as prerrogativas aplicadas as igrejas paroquiais, regras estas estabelecidas pelo Sínodo competente, e compiladas em 1707 através das Constituições da Bahia,²⁹ que sobre o assunto, assim deliberava:

²⁸ *Estatutos da Província de Santo Antonio do Brasil*, 1709: 149.

²⁹ Sobre as Constituições da Bahia, ver VIDE, 1853.

As Igrejas Parochiais terão Capella maior, e cruzeiro, e se procurará que a Capella maior se funde de maneira, que posto o Sacramento no Altar fique com o rosto no Oriente, e não podendo ser, fique para o Meio dia, mas nunca para o Norte nem para o Occidente. Terão Pias Batismaes de pedra, e bem vedadas de todas as partes, almarios para os Santos Oleos, pias de agoa benta, um pulpito, confessionarios, sinos e casa de Sacristia; e haverá no ambito e circunferencia dellas adros, e cemiterios capazes para nelles se enterrarem os defuntos; os quaes adros serão demarcados por nosso Provisor, ou Vigario Geral, como acima fica dito, e os autos desta demarcação se guardarão no nosso Cartorio, e o traslado no Cartorio de cada uma das Igrejas.³⁰

Nesse contexto, a primazia e consolidação do novo modelo de casa de oração dos terceiros couberam à casa de Salvador que, amparada no prestígio social e no nível econômico de seus afiliados, se estabeleceu como uma verdadeira igreja com entrada própria, provida dos atributos citados acima, e caracterizada pelo mais elaborado frontispício da arquitetura religiosa brasileira no período colonial. A referida fachada, concebida pelo mestre português Manoel Gabriel Ribeiro,³¹ e disposta segundo rica composição de elementos arquitetônicos, se afirmou com um verdadeiro retábulo ao ar livre, apresentando extraordinário repertório de esculturas em cantaria, visivelmente integrados a uma matriz clássica (FIGURA 7A).

30 VIDE, 1853: 253

31 SINZIG, 1934: 325.

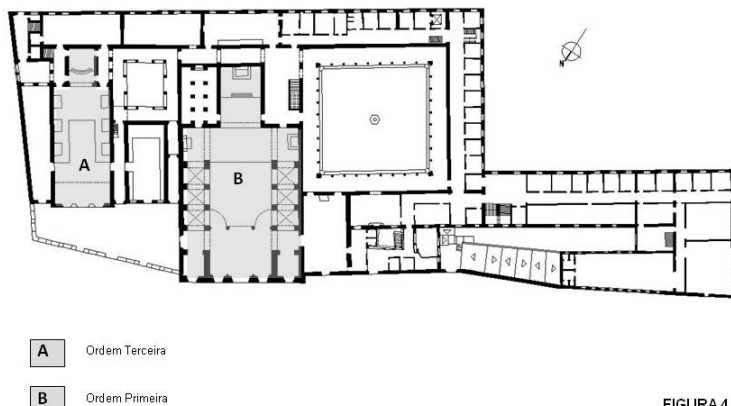


FIGURA 4

Convento de São Francisco

Salvador / BA

Fonte: CAVALCANTI FILHO, 2009.

A aludida disposição da capela da Ordem Terceira de Salvador na verdade foi um desdobramento da construção do novo convento, que teve início aproximadamente cem anos após a primeira fundação, datada de 1587. Sobre a antiga igreja conventual Frei Jaboatão registra que a mesma tinha a porta travessa voltada para o atual adro do complexo,³² o que significa dizer que a mesma era disposta perpendicularmente àquela que a sucedeu. Tal arranjo foi básico para determinar a disposição da nova capela da Ordem Terceira, a qual já nasceu sob o signo da independência da Ordem Primeira (FIGURA 4).

Provida de claustro próprio, que a separa da igreja dos frades menores, a casa de oração da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Salvador obedeceu a dois critérios: ser recuada em relação ao frontispício da igreja

32 JABOATÃO, 1859: 57.

conventual e ser destituída de campanário.³³ Afinal dentro da hierarquia franciscana, a primazia era dada às instalações dos frades do coro, os verdadeiros “donos” de toda a propriedade inscrita na cerca conventual, a qual era comumente recebida através de doação por parte de benfeitores ou da própria municipalidade.³⁴

Os Terceiros podiam, no entanto, prover sua capela de todo o aparato decorativo e litúrgico disponíveis para seu embelezamento. O grau de erudição e requinte do empreendimento dependia dos recursos dos membros da respectiva confraternidade. No caso de Salvador, como era a elite da colônia que integrava seu quadro de afiliados, as obras foram ambiciosas em termos de qualidade e excelência. Além do supracitado frontispício da igreja datado de 1703,³⁵ as demais instalações se caracterizaram pelo primor artístico com que foram executadas. O claustro da Ordem, por exemplo, teve as paredes de suas galerias revestidas com o maior acervo de painéis azulejares alusivos à paisagem de Lisboa anterior ao terremoto de 1755, se destacando como expressivo registro do patrimônio arquitetural da metrópole à época.³⁶

Sobre a dita igreja dos Terceiros, assim se expressou o cronista da província nordestina:

He esta igreja de grandeza sufficiente, e bem ordenada architectura. Occupa de frente sessenta e dous palmos, e de fundo cento e trinta e sinquo. Tem sette altares, seis pelos

33 MARTINEZ, 1979: 177.

34 As instalações físicas da Ordem Terceira eram construídas em área cedida pelos frades menores, mediante contrato de cessão celebrado em Capítulo ou congregação, que eram as reuniões periódicas (trienais ou bienais) onde se deliberava sobre questões de ordem administrativa e religiosa da Província franciscana à qual o convento estava vinculado.

35 SINZIG, 1934: 325.

36 GARCEZ, 2007: 62.

lados... Todos esses altares se acham muito bem ornados, e com todos os paramentos necessários. Nelles se costumão celebrar annualmente para sima de vinte mil missas nas quaes entraõ as que se dizem pelas obriga, e encargos da ordem, pelas almas dos Irmaõs defuntos, que determinaõ em seos testamentos se mandem dizer em a nossa Igreja. O tecto e as paredes della estão cubertas todas de talha dourada e ricos payneis. Tem um formoso órgão no meyo do choro, e athe o próprio frontispício he de pedra entalhada toda, com grande custo.³⁷

Inspirados no modelo de Salvador, os irmãos terceiros do Recife igualmente tiveram sua igreja própria, com fachada erudita voltada para a mesma rua onde se situava o adro do convento. O processo que a gerou foi, no entanto, distinto do exemplo baiano, pois a igreja fora inicialmente a casa de exercícios ou do Noviciado,³⁸ espaço onde, durante um ano, os noviços se preparavam através de práticas litúrgicas e exercícios espirituais para o voto como irmão/irmã da confraternidade. Igualmente disputada em termos de adesões de nomes de prestígio da sociedade colonial por ser fundada num dos centros mais ricos da América Portuguesa, a Venerável Ordem Terceira do Recife cresceu bastante, agregando à capela outros espaços indispensáveis para o bom funcionamento como sacristia, casa dos exercícios, consistório, claustro, hospital, oficinas, cemitério e carneiro (FIGURA 5).

37 JABOATAO, 1859: 304.

38 CAVALCANTI FILHO, 2009: 121.

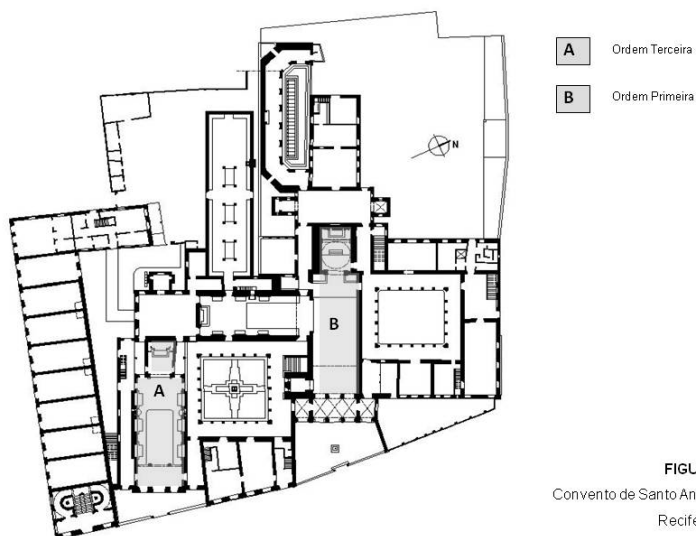


FIGURA 5
Convento de Santo Antônio
Recife / PE
Fonte: CAVALCANTIFILHO, 2009.

A expansão física da Ordem Terceira dentro da cerca conventual afetou o bom relacionamento dos irmãos leigos com os frades menores, principalmente quando da construção do hospital da confraternidade, o qual, iniciado em 1723,³⁹ obstruiu a vista que os religiosos do convento tinham do bairro de Santo Antônio. A contenda entre os dois segmentos religiosos foi assim registrada pelo cronista da província:

... mas querendo passar adiante, porque embarçava a vista da varanda de nossa sacristia, e mais corredor da parte do Poente para a Povoação de Santo Antônio, a impediraõ os Prelados, do que desgostoso o Ministro,⁴⁰ não só parou este com a obra, mas taõbem os seus sucessores com o desígnio do seo

39 PIO, 2004: 48.

40 O Ministro era o representante legal da Venerável Ordem Terceira, aquele que presidia a instituição, e deliberava, junto à mesa administrativa, sobre as ações da confraternidade.

primeiro intento, que era a formatura do hospital; e só serve hoje esta caza para o que elles querem no andar de cima; ...⁴¹

Aproximadamente sessenta anos após o impasse, a casa de saúde foi solenemente inaugurada, sendo inclusive provida de enfermaria para tratamento de doentes mentais, botica e posto de vacinação.⁴² Entretanto as marcas de querelas entre as duas Ordens permanecem até o presente através do gradil de ferro que veda, desde 1843,⁴³ todo o vão do arco monumental de ligação da primitiva capela com a nave da igreja, do lado do Evangelho – um nítido instrumento de cerceamento para uma comunicação saudável e produtiva entre os dois grupos.

Com relação à antiga casa do Noviciado, a mesma foi disposta perpendicularmente à tradicional capela igreja dos terceiros, igualmente àquelas existentes nos conventos da Paraíba e de São Francisco do Conde (Bahia), e, para ser elevada à categoria de igreja com caráter independente, teve seu *layout* rebatido. Assim seu leste litúrgico, ou seja, o local do altar-mor, foi deslocado para o Oeste, ficando a entrada do templo a Leste, voltado para a atual Rua do Imperador. Finalizadas em 1803,⁴⁴ as obras do frontispício em pedra vinda de Portugal, e adquirida da Irmandade do Santíssimo Sacramento,⁴⁵ coroaram o grande empreendimento (FIGURA 7B), cuja disposição geral em planta foi inspirada naquela consolidada cerca de cem anos antes no complexo conventual de Salvador.

41 JABOATÃO, 1861: 467.

42 PIO, 2004: 47-50.

43 *Ibid.*: 24.

44 MUELLER, 1956: 97.

45 PIO, 1939: 57.

A proibição de ereção de campanário próprio constituiu deliberação do Definitório da Bahia,⁴⁶ em resposta a solicitação da Ordem Terceira recifense para “... levantar nesta segunda capella hum frontispício e abrir-lhes portas para a parte do nascente para lhes servir daqui por diante de Capella principal para todos seus actos e festividades. ...”. A concordância com o pedido esteve no entanto vinculada as condições “de não levantarem torre nem campanario e menos por-lhes sinos pois todas as suas funcçoens se devem servir dos sinos do convento como sempre foi costume; ...”.⁴⁷

A casa de oração dos Terceiros do convento de Santa Maria Madalena, em Marechal Deodoro, teve um histórico diferente, uma vez que já nasceu totalmente separada das instalações dos frades iniciadas em 1660.⁴⁸ Quando Frei Jaboatão descreveu o convento em 1763, destacou que a Ordem Terceira, apesar de ter tido seu primeiro comissário nomeado no Capítulo Provincial de 30 de dezembro de 1719, ainda não tinha capela construída naquele convento. O cronista assim se referiu: “Tomaraõ por titular as Chagas do Serafico Padre; mas athe o presente não fazem funçaõ publica de igreja, nem tem capella particular, e só em um meyo corredor que levantarão por detraz do Sítio, aonde tem lançado há annos os alicerces para sua Capella. ..”.⁴⁹

A falta de registros sobre a capela da Ordem Terceira, à exceção de sua presença física, sinaliza para o fato de a mesma ter sido edificada a partir de meados ou final do século XVIII, uma época quando as outras confraternidades do gênero no Nordeste já teriam, em tese, um histórico que indicava ser o desligamento físico da capela em relação a igreja conventual – processo aqui chamado de emancipação espacial – um dos requisitos basilares para a boa convivência das duas Ordens franciscanas no mesmo sítio.

46 O Definitório da Bahia constituía a instância através da qual eram tomadas as decisões concernentes as solicitações das Ordens Terceiras, já que o convento de Salvador era sede da província franciscana.

47 PIO, 2004: 30-31.

48 JABOATÃO, 1861: 607.

49 *Ibid.*: 612-613.

A capela, agora concebida como igreja independente, seguida da disposição dos demais espaços necessários para o funcionamento administrativo e litúrgico da Ordem, como sacristia, consistório e portaria, foram então concentrados num só bloco, sendo o mesmo desligado das instalações conventuais propriamente ditas (FIGURA 6). É importante ressaltar a influência que as casas de Salvador e Recife tiveram na disposição geral adotada em Santa Maria Madalena, onde a igreja, além de ter similar implantação às duas mais prestigiadas – e mais ricas – Ordens Terceiras franciscanas do Nordeste, é provida de capela-mor.

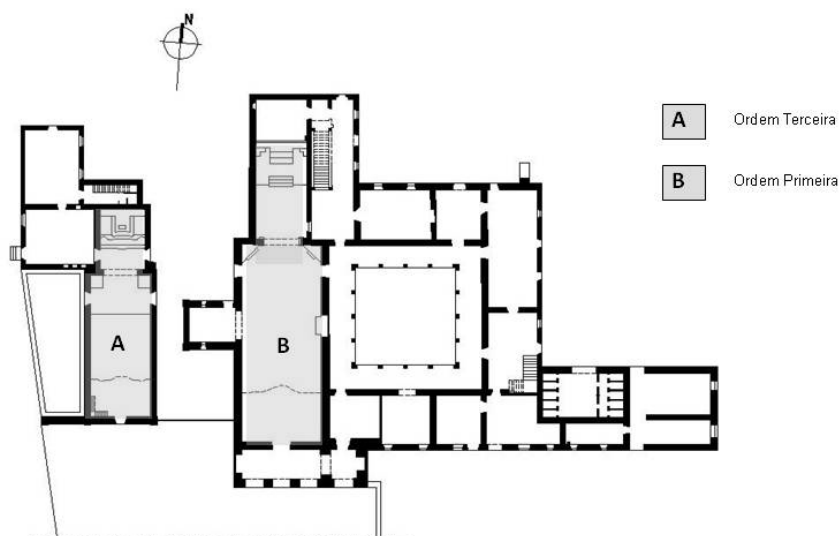


FIGURA 6
Convento de Santa Maria Madalena
Marechal Deodoro / AL
Fonte: CAVALCANTIFILHO, 2009.

A linguagem arquitetônica do templo confirma a época tardia de sua construção, principalmente no tocante à sua fachada, que é arrematada por frontão definido por elementos típicos da gramática decorativa do final do século XVIII,⁵⁰ entre os quais se destaca o entablamento rompido, composto a partir da concordância de arcos e suas seções (FIGURA 7C). A referida fachada, recuada em relação àquela da igreja conventual, reproduz numa escala menor os elementos morfológicos presentes no frontispício da última, que é provido de campanário concluído em 1793.⁵¹



FIGURA 7

- A** Ordem Terceira de Salvador / BA
 - B** Ordem Terceira de Recife / PE
 - C** Ordens Terceira e Primeira de Marechal Deodoro / AL
- Acervos: Ivan Cavalcanti Filho (A);
Berthilde Moura Filha (B – C)

50 MÉRO, 1982: 19.

51 MÉRO, 1995: 47.

Considerações finais

Os desdobramentos da presente pesquisa confirmam a hipótese que as casas de oração construídas pelos terceiros franciscanos a partir da segunda metade do século XVIII seguiram um modelo diferente daquele que as caracterizou nas primeiras fundações, tanto no tocante à sua localização, como à sua disposição dentro do complexo conventual. A primazia do novo modelo coube naturalmente à Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Salvador, que, embasada na experiência de convívio entre os dois segmentos da Ordem – os mais expressivos em toda a colônia em termos de tamanho das comunidades e de seu prestígio sócio-econômico – procurou a melhor solução para evitar os inevitáveis impasses próprios àqueles que compartilham do mesmo espaço físico.

Para minimizar as contendas existentes entre os frades menores e os irmãos leigos no complexo conventual de Recife, não obstante a provisão de pórtico com arco da extremidade direita alinhado com acesso independente para a capela dos terceiros, a nova casa de oração foi ali implantada fazendo uso do arranjo físico já avançado na busca da emancipação dos espaços dos terceiros em relação à Ordem Primeira. Tal intervenção consumou a almejada independência ao adaptar a Casa do Noviciado à igreja e conferir-lhe fachada própria voltada para a rua.

Finalmente o caso da confraternidade franciscana de Marechal Deodoro foi *sui generis*, uma vez que, nem decorreu de uma completa reconstrução da estrutura conventual, como aconteceu em Salvador, nem fez adaptação de espaços existentes (que por sua vez já almejavam independência), como no caso de Recife, mas, aproveitou a experiência funcional das outras casas e criou o protótipo ideal para as instalações da Ordem Terceira – aquele onde os espaços estão fisicamente agregados dentro do complexo conventual, porém emancipados no tocante ao seu funcionamento e à sua logística.

Bibliografia

BARLAEUS, Gaspar, 1980 – *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*; trans. Brandão, Cláudio. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

BAZIN, Germain, 1983 – *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, vol. I. Rio de Janeiro: Editora Record.

CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos, 1996 – *Mentalidade e Estética na Bahia Colonial: A Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.

CAVALCANTI FILHO, Ivan, 2009 – *The Franciscan Convents of North-East Brazil: 1585-1822: Function and Design in a Colonial Context*. Oxford: Oxford Brookes University (Tese de Doutorado).

CONCEIÇÃO, Frei Apollinario da, 1733 – *Primazia Serafica na Regiam da America*. Lisboa Occidental: Officina de Antonio de Souza da Silva.

CONCEIÇÃO, Frei Apollinario da, 1740 – *Claustro Franciscano*. Lisboa Occidental, 1740.

Estatutos da Provincia de Santo Antonio do Reyno de Portugal, 1645. Lisboa.

Estatutos da Provincia de Santo Antonio do Brasil, 1683. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello.

Estatutos da Provincia de Santo Antonio do Brasil, 1709. Lisboa: Officina Manoel e Joseph Lopes Ferreyra.

GARCEZ, Angelina, 2007 – *Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Bahia*. Salvador: Editora da UFBA.

JABOATÃO, Frei Antônio de Santa Maria, OFM, 1858-62 – *Novo Orbe Serafico Brasilico ou Chronica dos Frades Menores da Provincia do Brasil*. 5 vols. Rio de Janeiro: Typografia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro.

MARTINEZ, Socorro Targino, 1979 – *Ordens Terceiras: Ideologia e Arquitetura*. Salvador: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA (Dissertação de Mestrado).

MÉRO, Ernani Otacílio, 1982 – *Os Franciscanos em Alagoas*. Maceió: Sergasa.

MÉRO, Ernani Otacílio, 1995 – *Santa Maria Madalena: Vila e Capital da Província das Alagoas*. Maceió: Sergasa.

MUELLER, Frei Bonifácio, OFM, 1956 – *Convento de Santo Antônio do Recife 1606-1956: Esboço Histórico*. Recife: Imprensa Oficial.

ORTMANN, Frei Adalberto, OFM, 1951 – “História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo: 1676-1783”. *Publicações da DPHAN*, 16. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.

PIO, Fernando, 1939 – *O Convento de Santo Antonio do Recife e as Fundações Franciscanas em Pernambuco*. Recife: Oficinas Graphics do Diario da Manhã, S.A.

PIO, Fernando, 2004 – *A Ordem Terceira de São Francisco do Recife e suas Igrejas*. 5. ed. Recife: UFPE, 1975.

Regra e Constituições da Ordem Terceira de São Francisco, 1959. Petrópolis: Editora Vozes Ltda.

REIS, Nestor Goulart, 2000 – *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*. São Paulo: Editora da USP/ Imprensa Oficial do Estado.

ROWER, Frei Basilio, OFM, 1957 – *Páginas de História Franciscana no Brasil*. Petrópolis: Vozes.

RUSSEL-WOOD, 1989 – “Prestige, power and piety in colonial Brazil: the Third Orders of Salvador”. *The Hispanic Americans Historical Review*, 69, p. 61-89.

SALLES, Fritz Teixeira de, 2007 – *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*. São Paulo: Perspectiva.

SINZIG, Frei Pedro, OFM, 1934 – “Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja e no Convento de São Francisco da Baía”. *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*. Rio de Janeiro, pp. 5-359.

VAT, Frei Odulfo Van der, 1942 – “A Primeira Ordem III do Brasil”. *Santo Antonio*, 20, p. 6-19.

VIDE, Sebastião Monteiro da, 2007 – *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Brasília: Edições do Senado Federal.

WILLEKE, Frei Venâncio, OFM, 1977 – *Franciscanos na História do Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes.

Un franciscano catalán en Potosí: influencias vernáculas en la nueva Catedral

Maria Garganté Llanes

La presencia de religiosos procedentes de los territorios de la antigua Corona de Aragón en las colonias españolas de América es numerosísima, algunos con aportaciones destacables en los más distintos ámbitos, como el jesuíta José Manuel de Peramás (1732-93), que después de enseñar humanidades en su Cataluña natal, fue misionero de los guaraníes en Paraguay, donde escribió *Comentarius de administratione guaranítica ad republicam Platonis*, una singular comparación entre La República y *Las Leyes* de Platón y el sistema de gobierno de las misiones jesuíticas en territorio guaraní¹.

Los franciscanos son la orden, quizás con los jesuitas, que mayor incidencia arquitectónica tendrá en las colonias americanas y como los jesuitas, también los franciscanos tendrán una legión de arquitectos o tracistas en el sí de su orden, encargados de proyectar las misiones y sus iglesias, las grandes iglesias conventuales de las ciudades importantes e incluso edificios que trascienden del sí de la orden franciscana.

El de los arquitectos eclesiásticos, como el de los maestros de obras, no era un grupo homogéneo y uniforme. La primera distinción debe hacerse entre los profesionales de la construcción que, por una parte, después de una formación normal como maestros de obras o alarifes, profesaban la religión, mientras que por otra parte, existían también

¹ PERAMÁS, 1946.

los eclesiásticos que se dedicaban a la arquitectura por pura afición. La diferencia se halla básicamente en la formación cultural, puesto que los eclesiásticos diletantes suelen destacar más por sus conocimientos y atención a las novedades, mientras que un alarife se habrá formado sobretodo en la praxis constructiva.

Entre los frailes arquitectos que realizan su actividad en territorio americano tenemos a los franciscanos mallorquines que acompañan la monumental figura de Fray Miquel Serra (más conocido como Junípero Serra) y que construirán el rosario de misiones fundadas por este en la Sierra Gorda mexicana (Querétaro) y las California^{2s}. También dentro de la órbita franciscana destaca la obra del capuchino valenciano fray Domingo Buix (más conocido como Domingo de Petrés, en honor a su población natal) que realizará el proyecto para la catedral de Santa Fe de Bogotá (1807-1811), en el virreinato de Nueva Granada³.

Pero nuestro objetivo será el de destacar a los frailes arquitectos –y concretamente al artífice de la Catedral de Potosí– que llegaron a la actual Bolivia, antiguo virreinato del Perú, procedentes de Catalunya, concretamente del colegio de *Propaganda fide* de Escornalbou durante el último cuarto del siglo XVIII. Las dos primeras expediciones partieron en 1778, en enero y en junio, embarcándose en esta última el lego Francisco Miguel Marí, natural de Claramunt (en la actual comarca de l’Anoia), que realizará numerosas y notables obras arquitectónicas en su nuevo destino, desde el claustro del Oratorio de San Felipe Neri en Chuquisaca, San Francisco de Tarija o San Francisco de Salta, en el norte argentino. La tercera expedición tuvo lugar en 1786 y entre los religiosos que embarcaron estaba fray Mateo Camplá, que será el futuro guardián del colegio de Propaganda Fide de Moquegua. Finalmente, el 29 de mayo de 1796, junto

2 PALOU (1787), 1988.

3 ALCÁCER, 1958.

a los también religiosos Jaime Macip, José Coll y Ramon Llobet, partía el lego fray Manuel Sanahuja hacia el colegio de Moquegua⁴.

Después de la expulsión de los jesuitas, el ex Colegio de Moquegua había sido entregado por el Virrey Amat el 22 de junio de 1775 a los misioneros del Colegio de Propaganda Fide de Tarija. Los misioneros de Tarija tuvieron que abandonar el Colegio de Moquegua a mediados de 1779, cuando fue ocupado por los PP. Observantes, que residieron en él diez años, para volver a cederlo luego a los misioneros de Tarija. Es a partir de ese momento en que empieza el degoteo de misioneros, muchos de los cuales procedentes de Catalunya, que se instalan en la nueva Comunidad del Colegio Hospicio de Moquegua. Efectivamente, según el cronista de la orden franciscana, fray Pedro Sanahuja: “La Provincia de Cataluña se distinguió en el Colegio de Moquegua por su numeroso y selecto personal, por su gobierno que en general estuvo en sus manos, por el florecimiento de las misiones en su gran o mayor parte a ellos debido, por sus muchos trabajos en bien de ellas, por el orden en que todo supo ponerlo el P. Antonio Avellá, por las muy provechosas y arraigadas exploraciones, mayormente de los PP. Cristóbal Rocamora y Ramón Busquets, recorriendo el río Urubamba y muchas tierras (...)”⁵.

Fray Manuel Sanahuja, franciscano catalán activo en el sur andino

Sabemos que en 1796, el lego Manuel Sanahuja, del que se desconocen muchos aspectos de su vida, como su probable formación en la práctica de la arquitectura en un momento anterior a su ingreso en la orden franciscana, se

4 SANAHUJA, 1956: 480. Los religiosos llegados a Bolivia procedentes del Colegio de Escornalbou durante el siglo XVIII fueron: Jerónimo Escriga, Juan Ferrer, Antonio Comajuncosa, Tomás Nicolau, José Nevés, Ignacio Tubau, Mateo Camplá, Mateo Vidal, Jaime Macip, José Coll, Ramon Llobet y el propio Manuel Sanahuja.

5 SANAHUJA, 1956: 486.

halla ya instalado en el Colegio de de Moquegua, donde en aquel momento era guardián el padre fray Mateo Camplá. Según el P. Fernando Domínguez⁶, Sanahuja supervisó los planos para la nueva fábrica del colegio que había trazado otro lego, el mencionado fray Francisco Miguel Marí, por lo que parece que Sanahuja ya había llegado a Moquegua con práctica y solvencia contrastada en el oficio de la arquitectura. Aún así, sería extraño que Sanahuja supervisara el proyecto de Marí, teniendo en cuenta que era más joven que Marí (que había nacido en 1746), por lo que quizás simplemente le sucedió como arquitecto en las obras de dicho Colegio de Moquegua⁷. De todos modos y probablemente a resultas de su intervención en el Colegio de Moquegua, su pericia no debió pasar inadvertida mucho tiempo, siendo llamado por el general Goyeneche a Potosí en 1808, con el fin de levantar una nueva catedral, puesto que la anterior se había desplomado en 1807.

Fray Manuel Sanahuja no es un personaje en absoluto desconocido para el arte virreinal y se le considera el arquitecto más importante de la primera mitad del siglo XIX en Bolivia. Pero si bien su trayectoria americana está bastante documentada, poco se sabe de su vida antes de su llegada a América. De fra Manuel Sanahuja, de Mesa y Gisbert afirmaban que de el se sabía “que era catalán”, mientras que Vicente García Ros ya nos ofrece datos biográficos más precisos: Nacido en la población tarraconense de Les Voltes (actual comarca del Baix Camp) el 4 de diciembre de 1755, tomó los hábitos en Reus en el año 1785, de donde se traslada al Colegio Seminario de Escornalbou, donde los frailes franciscanos se preparaban para acudir a las misiones. El Colegio Seminario de Escornalbou había sido fundado por fray Antonio Llinás y Massanet en 1686. Según las palabras del cronista Pedro Sanahuja: “Al Colegio de Escornalbou podían entrar frailes de todas las Provincias. Así como el Colegio de Santo Tomás de Vich estaba

6 DOMÍNGUEZ, 1955.

7 GARCÍA ROS, 1999: 124.

destinado para los estudios de la Provincia observante de Cataluña, de igual modo el Colegio de Escornalbou lo estaba para las misiones de la Provincia observante, aun cuando los observantes y lo mismo los recoletos miraban a Escornalbou como cosa propia y de la misma familia, y allí se recogían cuando se sentían con vocación para las misiones”⁸.

La catedral de Potosí empezó a construirse en 1808 y fue inaugurada en 1838, siendo su obra más importante pero no la única en la antigua Villa Imperial. Un informe de 1816 elevado al superintendente de la Casa de la Moneda, donde consta que: “Habiendo de su inmigración regresado a esta Villa el padre Fray Manuel Sanahuja, único arquitecto que se conoce”, pase a reconocer el tejado y bóvedas de la fundición mayor de dicha Casa⁹, para la que realizará la chimenea cónica del horno de fundición¹⁰. Otras actuaciones profesionales de Sanahuja en Potosí son reseñadas por Mario Chacón, que sacó a la luz documentos que consignaban, por ejemplo, la tasación de una casa del convento de Santa Teresa en 1818 o un reconocimiento de la iglesia de San Bernardo en 1819¹¹. También dio a conocer un informe de 1826 sobre el costo de algunos materiales empleados en la construcción de la catedral y, el mismo año, es llamado para dirigir la obra del panteón o cementerio general de San Bernardo, del que realiza un presupuesto para su conclusión en enero de 1827¹².

Sanahuja aplicó el mismo esquema de planta utilizado en Potosí para la catedral de La Paz, donde llegará en 1828, a pesar de las dificultades que pusieron las autoridades de Potosí, que no querían que Sanahuja abandonase la ciudad antes de la conclusión de su catedral. El plano realizado para la

8 SANAHUJA, 1956.

9 CHACÓN TORRES, 1973: 36.

10 GARCÍA ROS, 1999: 131.

11 CHACÓN TORRES, 1973: 36.

12 CHACÓN TORRES, 1973: 37.

catedral de La Paz es idéntico al de Potosí: planta de salón, de tres naves, cúpula sobre el crucero, ábside y brazos del crucero curvos. A la muerte de Sanahuja, en 1834, se asignó al coronel Felipe Bertrés como continuador de la obra, si bien debía seguir el proyecto de Sanahuja. La catedral no se concluirá hasta el siglo XX, a manos del arquitecto boliviano Antonio Camponovo, al que se debe la parte alta de la fachada occidental.

También numerosas órdenes religiosas de La Paz le encargarían diversos trabajos, como la reedificación de la cúpula de la iglesia de la Merced, realizada entre 1832 y 1834, para la que utilizó el modelo de la catedral de Potosí, de media naranja con tambor trasdosado y nervaduras de refuerzo, que contribuyen a verticalizar los empujes y a restar trabajo a los muros y contrafuertes¹³. García Ros observa como el mismo sistema de cúpula había sido utilizado, en una versión más simple, por fray Francisco Miguel Marí en la iglesia de San Felipe Neri de Chuquisaca. Este tipo de cúpula que Sanahuja cubre de teja se convertirá en modelo para otras de posteriores, como la construida por Torca en 1870 para la iglesia de Santo Domingo de Potosí¹⁴.

De Sanahuja se conoce también un proyecto para un polvorín destinado a la ciudad de La Paz, que debió ser uno de sus últimos proyectos, puesto que se estaba construyendo en 1834, año de su muerte. Se trata, pues, de una obra realizada ya bajo período republicano, pero que no obstante Gisbert y Mesa consideran que es una obra perteneciente aun al tipo arquitectónico de los polvorines virreinales, con un recinto central, en este caso doble y cubierto de bóveda, destinado a almacenar pólvora y armas. Se trata de un edificio aislado y rodeado de una muralla de la misma altura que sus muros, con garitas circulares en las cuatro esquinas y pararrayos protector contra eventuales tempestades¹⁵. Finalmente,

13 GARCÍA ROS, 1999: 133.

14 GARCÍA ROS, 1999: 133.

15 GISBERT; MESA, 1985: 315.

también en La Paz se le atribuye el arco triunfal, de medio punto y flanqueado por pilastras, con una decoración muy austera, que constituye el acceso al antiguo cementerio de la ciudad ¹⁶.

Sanahuja proyectó también numerosos retablos, en los que generaliza la utilización de la superposición de órdenes y columnas de fuste liso. Realiza el retablo de la Merced en el convento de dicha orden en Cuzco, donde reproduce un esquema muy próximo a la portada de la catedral de Potosí. Precisamente en la Villa Imperial también dejó retablos en las iglesias de los conventos de Santo Domingo, San Francisco y Santa Mónica. A parte del retablo de la iglesia mercedaria de Cuzco, Sanahuja realizó otras obras en el actual territorio del Perú, como el diseño para la torre de la iglesia parroquial de Tacna, en 1808. Obras de distinta naturaleza, en definitiva, que vienen a corroborar el prestigio de fray Manuel Sanahuja en un momento en que los arquitectos que operaban en este territorio eran escasos, de modo que será Sanahuja el que marque la transición entre una arquitectura aun de raigambre barroca y un incipiente neoclasicismo que se consolidará de la mano de arquitectos posteriores como Felipe Bertrés, continuador de la catedral de La Paz.

Según palabras de Mario Chacón: “Desaparecido de la villa el ilustre arquitecto, se impuso el estilo neoclásico introducido por él en arquitectura, imitándose su obra en las construcciones locales del sigloXIX. Ahí están los demás retablos de las iglesias, la cúpula de Santo Domingo que data de 1870, y algunas portadas (...)” ¹⁷.

En esta biografía sucinta quedan numerosos aspectos por descubrir, tales como los orígenes familiares de Sanahuja y su probable formación en la práctica de la arquitectura, anterior a su ingreso en la orden franciscana. Por lo que respecta a su familia, pocos datos conocemos al respecto, si

16 GARCÍA ROS, 1999: 135.

17 CHACÓN TORRES, 1973: 38.

bien presumir que Manuel Sanahuja sería hermano del dorador Francesc Sanahuja i Mariner, nacido también en Les Voltes, y que aparece instalado en la ciudad de Tarragona a partir de los años setenta, contrayendo matrimonio en 1779. Según Rovira Gómez, contrata por 1200 libras en 1792 el dorado y la pintura del retablo mayor de la ermita de Puigcerver, en la localidad de la Alforja, muy próxima a Les Voltes¹⁸.

Otro documento interesante es el dietario de Manuel Juncosa, vecino de Les Voltes, cuya cronología se corresponde con la de Sanahuja. Aunque en la crónica de Juncosa no aparece en ningún momento referencia alguna a Sanahuja o su familia, este dietario aporta algunos datos interesantes sobre los acontecimientos que se vivían en la pequeña población de Les Voltes en tiempos de nuestro fraile. Por ejemplo, en el año 1766 sabemos de la visita del obispo Juan Lario y Lansis y de varias obras que se realizan en la iglesia, como la construcción de una torre campanario con su reloj en 1767 o la construcción de la abadía (o casa curato) en 1774. Finalmente, también se consigna la realización (muy tardía si tenemos en cuenta la fecha de 1793) de un retablo de dicado a la Virgen del Rosario para la iglesia de Les Voltes. Pero a pesar de la nula referencia a Sanahuja o su familia, un dato curioso que sí nos ofrece este diario lo encontramos en la narración de las rogativas a la Virgen de Puigcerver que se llevan a cabo en la vecina población de Les Borges del Camp, con motivo de unas fiebres malignas acaecidas en el año 1784. Por el mismo motivo, Manuel Juncosa da cuenta de un novenario que se hizo también a la Virgen, con prédica diaria incluida a cargo de un franciscano del convento de Escornalbou¹⁹. Y quien sabe si fue ante la presencia de este religioso de Escornalbou que nuestro Manuel Sanahuja decide entrar en religión, puesto que tomará los hábitos un año más tarde, en 1785.

18 ROVIRA GÓMEZ, 2000: 29-35.

19 JOVÉ HORTONEDA, 1989: 134-35.

Arquitectos franciscanos: su papel en la Cataluña del siglo XVIII

Sobre los arquitectos franciscanos en el sur andino, Gisbert y Mesa son concluyentes al afirmar que: “El trio Coulí, Marí y Sanahuja son el aporte más importante de los franciscanos de los Colegios de Tarija y Moquegua para la arquitectura del sur andino, en el período neoclásico: son los cultivadores del estilo que hicieron obras más significativas: San Felipe Neri, Catedral de Potosí, Catedral de La Paz, cúpulas de la Merced y Santo Domingo en la misma ciudad y cúpula de San Francisco de Salta, además de los colegios de Tarija y Moquegua”²⁰.

Bérchez recuerda también que la alta consideración social de los conocimientos arquitectónicos que poseían los frailes tracistas o arquitectos, hará que sean reclamados fuera del ámbito estrictamente conventual, como vemos con estos frailes activos en territorio americano. También destaca la alta formación arquitectónica que tendrían algunos de los frailes arquitectos y diletantes, con noticias como la de la traducción que Fray Francisco de Santa Bàrbara realizó del tratado *Le secret d'architecture* (1642), de Mathurin Jousse, ampliado con textos de Tosca, fray Lorenzo de San Nicolás y Belidor. También Francisco Cabezas, autor en 1761 de las trazas para la iglesia madrileña de San Francisco el Grande – para la que se había rechazado el proyecto de Ventura Rodríguez-, publicó la obra de geometría *Trisección del Ángulo* en 1772. Otros como Fray Alberto Pina o Domingo de Petrés tendrán conocimientos de distintos tratados que van desde Caramuel o Tosca a Vitruvio, Vignola, Serlio o Pozzo²¹.

En Cataluña son generosos los ejemplos de religiosos franciscanos que intervienen en la traza de proyectos arquitectónicos de toda índole, desde un franciscano del convento de Montblanc (fray Francesc) que proyecta el

20 GISBERT; MESA, 1985: 324.

21 BÉRCHÉZ; JARQUE, 1993, 144.

campanario de la iglesia de Barberà de la Conca²², mientras que otro de la misma orden es el responsable del proyecto para la nueva casa del noble Manuel de Siscar y Fivaller en Agramunt²³. También la iglesia parroquial de Les Borges del Camp es fruto del proyecto de un fraile (del que se desconoce el nombre)²⁴, aunque no sería descabellado pensar que podría ser un religioso franciscano del convento de Escornalbou, relativamente próximo y con cierta relación con la población –precisamente será un religioso de Escornalbou quien realizará la prédica en motivo de la inauguración de la nueva iglesia. Habría podido aprender Manuel Sanahuja los rudimentos de la arquitectura durante su estancia en el convento de Escornalbou de la mano de algún otro religioso arquitecto?

Un franciscano, fray Alberto Pina, de origen aragonés, será una pieza clave para la introducción y la popularización de la planta de salón en tierras valencianas. Precisamente, la vecindad de la zona del Pla de Lleida con tierras aragonesas y la procedencia también aragonesa de alguno de los alarifes más importantes que operan en territorio leridano, como José Burria, facilitan la explicación de la introducción y casi generalización de la planta de salón en las iglesias construidas anteriormente a la catedral de Lleida.

La nueva catedral potosina: influencias catalanas?

Los nuevos trabajos para la construcción de la catedral de la celebrada Villa Imperial de Potosí se iniciaron antes de los primeros pronunciamientos revolucionarios de Chuquisaca y La Paz y la primera piedra fue colocada el 15 de diciembre de 1809 por el entonces arzobispo de Charcas, Benito Maria

22 FUGUET I SANS, 1971: 98.

23 GARGANTÉ LLANES, 2004: 237-253.

24 SERRA MASDEU, 2005: 81.

Moxó, catalán oriundo de Cervera (La Segarra). La obra se prolongó debido a la Guerra de la Independencia, que condujo a país de ser una Audiencia del Virreinato del Perú a una nación soberana con el nombre de Bolivia, de modo que la catedral no se concluyó hasta 1836, siendo inaugurada en 1838, cuando Sanahuja ya había fallecido.

Se ha considerado que el modelo para las catedrales latinoamericanas lo constituiría la catedral de Jaén, iniciada en 1540 según el proyecto de Andrés de Valdenvira, siguiendo la típica planta de salón con un concepto espacial unitario y austero. El aplicador de este llamado “estilo catedralicio” en América fue Francisco Becerra, que llegó a México en 1573 con el virrey Martín Enríquez de Almansa. Cuando este se trasladó a Lima en 1581 se llevó allí a su arquitecto preferido, que realizaría los planos de las catedrales más importantes de América del Sur: Lima y Cuzco²⁵.

Partiendo de dichos antecedentes y a pesar de que nos hallamos ya en un momento muy posterior al de las primeras catedrales, veremos que la catedral de Potosí no se aparta en esencia de la planta de salón de las primeras catedrales virreinales. De todos modos, Gisbert y Mesa coinciden, junto a García Ros, en lo inusual de la planta potosina, de tres naves de igual altura y capillas laterales, con crucero de brazos ochavados y cúpula gallonada centrando el mismo, a la vez que el presbiterio o cabecera rectangular es prolongada más allá de las dos sacristías que suceden a los brazos del crucero²⁶.

Aún así, puede resultar extraño proponer una influencia específicamente catalana en dicha catedral, más allá del simple hecho que su arquitecto, el franciscano Manuel Sanahuja, fuera catalán. En efecto, mientras que otros

25 ANGULO, D; MARCO DORTA, E; BUSQUIAZO, M: *Historia de Arte Hispanoamericano*, 3 vols., Barcelona 1954, Salvat; MARCO DORTA, E: *Arte en América y Filipinas*, vol. XXI de la colección *Ars Hispaniae*, Madrid: Plus Ultra, 1958; GUTIÉRREZ, R: *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Càtedra, 1992; SEBASTIÁN, S; DE MESA, J; GISBERT, T: *Historia del Arte Hispanoamericano. Desde la Colonización hasta la Independencia*, vols. XVII y XIX de la colección *Summa Artis*, Madrid: Espasa Calpe, 1994.

26 GISBERT; MESA, 1985.

artífices catalanes como Fray Miguel Marí ²⁷ – también perteneciente a la orden franciscana– desarrollarán su actividad arquitectónica en América bien adaptándose a un estilo virreinal ya consolidado, bien imponiendo modelos más generalistas derivados del clasicismo romano o francés, en la obra de la catedral potosina veremos como Sanahuja importa directamente una tipología – tanto en planta como en fachada– que le era familiar por sus orígenes geográficos más inmediatos: se trata de las iglesias construidas durante la segunda mitad del siglo XVIII en la zona de Tarragona y Lleida.



FIGURA 1
Fachada de la Catedral de Potosí.

27 Gisbert y Mesa afirman que “Fray Miguel Marí constituye uno de los pilares sobre los que descansa la arquitectura del neoclásico en Charcas y norte argentino”. GISBERT; MESA 1985: 323.

Tanto Gisbert y Mesa como García Ros citan las fuentes diversas que buscan en la catedral de Granada el origen o el modelo para la catedral de Potosí, así como otras que lo sitúan en la más reciente catedral de Cádiz y en la catedral de Lleida. Por su parte, Teresa Gisbert y José de Mesa han querido ver en la obra potosina la influencia de la arquitectura de Ventura Rodríguez y de la basílica del Pilar de Zaragoza, si bien lo que realizó el gran arquitecto madrileño en el templo zaragozano fue una remodelación, mientras que la configuración arquitectónica global del edificio se debe a un proyecto de Felipe Sánchez, realizado entre 1674 y 1678²⁸.

Precisamente, si nos centramos en la fachada de Potosí, lo que más nos llama la atención, además de las dos potentes torres campanario que la flanquean, es el hastial mixtilíneo que recorre el remate de dicha fachada. Su presencia, para García Ros, se explicaría quizás por la circulación del tratado de fray Lorenzo de San Nicolás, aunque particularmente apuesta por la utilización de dicho hastial mixtilíneo como un motivo habitual en la arquitectura franciscana de la Corona de Aragón²⁹. Por nuestra parte, aunque sí que dicho hastial aparece en varias iglesias de los conventos franciscanos de la antigua Corona de Aragón, desde San Francisco de Benicarló, el Remei de Vic, el convento de Jesús en Balaguer, el de Torà o la Bisbal, pensamos en la utilización de dicho remate mixtilíneo como un motivo muy recurrente en la arquitectura religiosa de la segunda mitad del siglo XVIII, sin reducirlo a la orden franciscana, puesto que su utilización – que aparece ya en la capilla castrense de la Ciutadella de Barcelona – se da tanto en iglesias conventuales como en iglesias parroquiales – precisamente en algunas de las que Sanahuja habría tomado el modelo de planta de salón –, santuarios o capillas (desde el santuario de La Gleva, en la Plana de Vic, hasta la ermita del Remei en Alcover, cerca de Reus, pasando por el pequeño santuario de La Cisa, en Premià).

28 GISBERT; MESA, 1985: 325.

29 GARCÍA ROS, 1999: 128.

Aún así, tampoco podemos obviar la influencia de otros aspectos como los principios de arquitectura oblicua de Juan de Caramuel, cuyo tratado aparece en 1678. Es por todo ello que la presencia del remate mixtilíneo aparece también en el virreinato del Perú en fechas tempranas del siglo XVIII, en ejemplos como la iglesia de Pocoata (1718), también de la Audiencia de Charcas, o la iglesia de Jerusalén (1702-1708) en la propia ciudad de Potosí. Otros ejemplos significativos los tenemos en la iglesia de San Francisco de Popayán, en Nueva Granada (la actual Colombia) o la estancia jesuítica de Santa Catalina, en Córdoba (Argentina), donde el remate mixtilíneo es flanqueado también por dos torres, relacionándose ya con la arquitectura de factura borrominesca que, mediante el filtro germánico, llega a los dominios portugueses del Brasil, como la “Villa rica de Ouro Preto”, en la región de Minas Gerais, que en el siglo XVIII vivirá su esplendor gracias a las minas de oro³⁰.

Por lo que respecta a las torres campanario, García Ros las relaciona con las torres octogonales de Ventura Rodríguez y Vicente Azero para la catedral de Cádiz (1722-1858), siendo a su vez copiadas en la iglesia de Santa Mónica de Potosí³¹. Aún así, veremos como el tipo de campanario octogonal con remate bulboso no es extraño en los territorios de la antigua Corona de Aragón y un repaso a su geografía es suficiente para notar el paralelismo existente con las torres de Potosí, si bien los campanarios del Setecientos presentan múltiples y variados perfiles que son adoptados indistintamente por las iglesias de la época, donde hallamos desde campanarios cuadrados hasta campanarios octogonales con perfiles diversos respecto a los ángulos, que pueden ser rectos, cóncavos, etc. La cúpula hemiesférica de ligero perfil acibollado constituye también un motivo propio de las torres campanario de la antigua corona aragonesa.

El exterior se completa con una triple portada, que es la solución que algunos tratados de arquitectura consideran más apropiada para las catedrales

30 BAZIN, 1983 y TREBBI del TREVIGIANO, 2003.

31 GARCÍA ROS, 1999: 129.

y templos de tres naves. De este modo, Agustín B. Zaragoza considera que “los templos de tres naves han de tener tres puertas en la fachada; los de una nave con crucero también han de tener tres puertas, de las cuales la una estará en medio de la fachada y las otras dos detrás de las dos capillas que están a los lados del crucero”³². Triple portada que aparece también en algunas iglesias parroquiales de grandes dimensiones, como la de Batea (Terra Alta) o Alcalá de Xivert (Castellón). La puerta central de la catedral está flanqueada por un juego de columnas y pilastras sobre podio, que se avanza al plano vertical de la fachada. Dichas columnas tienen capiteles compuestos, que sostienen un arquivado y cornisa dentada, que a su vez constituye la base de una estructura que parece adoptar los perfiles mixtilíneos de aire guariniano, a su vez tan propios de la retabística catalana de mediados del siglo XVIII y que tiene paralelos arquitectónicos en frontispicios como el de la Universidad de Cervera o portadas como la del coro de la iglesia parroquial de Tárrega (ambas obras del escultor oriundo de Vic Pere Costa) u otras iglesias de la zona de Lleida (iglesia parroquial de Sudanell – que combina esta portada con un hastial también de perfil mixtilíneo – o puerta lateral del monasterio de Vallbona de les Monges, sin olvidar el gran pórtico de entrada al recinto monástico también cisterciense de Santes Creus). Por lo que respecta a las portadas laterales, aquí Sanahuja puede también haber tenido en cuenta el cimacio de un “modelo de fachada” aparecido en el tratado del agustino Fray Lorenzo de San Nicolás *Arte y uso de la Arquitectura* (1633), aunque es un tipo de portada muy utilizado desde la segunda mitad del siglo XVII, con múltiples ejemplos en Catalunya, desde las obras de fra Josep de la Concepció (campanario de Vilanova y la Geltrú, proyecto para la iglesia parroquial de Tárrega...) hasta ejemplos en territorio tarraconense como la iglesia de Alcover o la de la Torre de Fontaubella.

En el interior y siguiendo las recomendaciones de los distintos tratados, que es probable que Sanahuja conociese, Agustín Bruno Zaragoza considera, respecto al

32 LEÓN TELLO; SANZ SANZ, 1994: 1110.

templo de tres naves, que la principal habría de tener cinco cuadros de longitud; del mismo modo que la anchura de las naves laterales y las capillas sean la mitad de la anchura de la central. Sobre la altura del templo, piensa que habría de ser el doble de su anchura³³. No sabemos si la catedral de Potosí responde exactamente a estos parámetros, pero sí vemos que las bóvedas de la nave central se cubren mediante el cañón con lunetos, mientras que las laterales se cubren con arista. El crucero se cubre con una gran cúpula gallonada, con extradós octogonal, elevada sobre cuatro grandes arcos torales, pechinas y tambor cilíndrico. Las tres naves están divididas por dos hileras de pilares, definidos por la presencia de columnas compuestas adosadas sobre las que corre el entablamento que recibe los arcos. Dicho entablamento se reproduce en las naves laterales, por encima de las capillas, que a su vez están divididas por semicolumnas adosadas que se prolongan hasta la cornisa del entablamento, que se adapta a la forma semicircular de éstas y resigue también el arco de medio punto de acceso a las capillas, adoptando un aspecto más sinuoso del que es habitual en los templos que dicha catedral puede tener como referencia. Gisbert y Mesa destacan sobre el aspecto decorativo “el buen gusto de Sanahuja, en los detalles de la Catedral de Potosí. Los capiteles, bases y molduras del orden, así como el perfil de los arcos, son de agraciado diseño, mezcla de lo canónico con lo espontáneo”³⁴.

Con todo, la diafanidad del espacio se ve corroborada también por las palabras coincidentes de Gisbert y Mesa y de García Ros, cuando afirman que “en cuanto al logro del espacio arquitectónico, pocos monumentos andinos exceden en grandeza y magnificencia a la catedral de Potosí”³⁵.

Todo el interior es blanco realzado en oro, lo que era habitual también en los interiores de las iglesias setecentistas catalanas, donde los elementos de soporte y decorativos se realizaban con pintura dorada o de tono bronzíneo, como probable

33 ZARAGOZÁ, 1999: 97.

34 GISBERT; MESA, 1985: 325.

35 GARCIA ROS, 1999: 126.

evolución de la bicromía de tintes renacentistas, presente en las obras de los artífices de la “Escuela del Camp” (en la capilla de Sant Jordi del Palau de la Generalitat o en la capilla de Sant Joan y Sant Fruituós de la catedral de Tarragona, obras todas de Pere Blai), o también utilizada por Fra Josep de la Concepción, el célebre tracista carmelita de la segunda mitad del siglo XVII. Sobre la utilización del color en los interiores setecentistas, León y Sanz analizan las consideraciones del marqués de Ureña sobre la utilización del color en el interior de las iglesias, puesto que este destaca la buena impresión que producen los capiteles, basas y ornatos en bronce, aunque no es partidario de la utilización del color “blanco en un grado extremo” y prefiere que el tono general del fondo “tire algo a perla o azulado, de modo que haga amortiguar el efecto de la luz.”³⁶

En definitiva, un diáfano interior de una catedral ya ochocentista, pero que conserva el espíritu entre clásico y barroquizante de las grandes obras del Setecientos, que en Catalunya –siendo la catedral de Lleida el ejemplo más monumental– se habían construido ya antes de la partida de Sanahuja a tierras americanas.

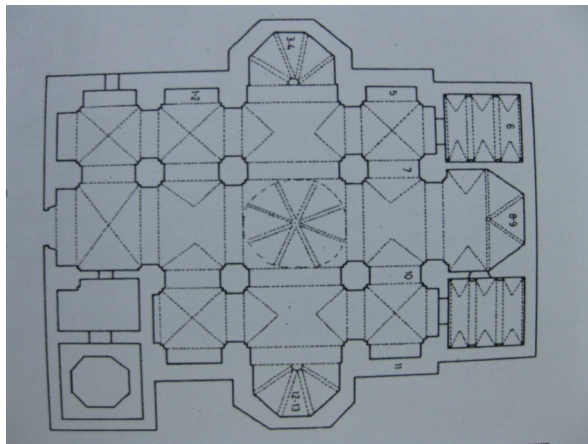


FIGURA 2
Planta de la iglesia de Vinyols (Tarragona, Cataluña),
que sigue el modelo de planta de salón implantado en la Catedral de Potosí.

36 LEÓN TELLO; SANZ SANZ, 1994: 1121-1122.

Introducción al imaginario constructivo de Sanahuja: La arquitectura religiosa en la zona de Lleida y Tarragona durante la segunda mitad del siglo XVIII

La procedencia geográfica de Fray Manuel Sanahuja se sitúa en la demarcación de Tarragona, limítrofe con la también demarcación catalana de Lleida y con las regiones de Aragón y Valencia. Los territorios de Tarragona y Lleida habían vivido durante el siglo XVIII un notable crecimiento económico gracias a la explotación y modernización de cultivos como el olivo o la vid, que en las poblaciones de Tarragona era transformada en aguardiente de próspero comercio. Por todo ello algunas de las iglesias de la segunda mitad del siglo XVIII en la zona de Lleida y Tarragona presentan unas dimensiones y una calidad arquitectónica muy superior a las que se construyen en otras partes del Principado, desde la zona de la Catalunya Central a la de Girona, donde la planta de salón se utilizará en fechas muy tardías o la misma ciudad de Barcelona, donde las iglesias de salón tampoco serán la norma habitual.

La planta de salón y su especificidad en los territorios de Lleida y Tarragona: la conexión aragonesa y valenciana

Ya hemos visto que la planta de salón de la catedral de Potosí no supone una novedad en el ámbito iberoamericano. Esta tipología, conocida también con la palabra alemana *hallenkirchen*, alude al conjunto de edificios religiosos de tres o más naves de igual altura y con sistema de iluminación lateral, y se nos presenta como uno de los grandes modelos espaciales de la historia de la arquitectura. Aunque gestadas en el contexto centroeuropeo de la Edad Media (su aún discutido origen se situaría en Poitou, en el siglo XII, siendo el germen del posterior gótico germánico) las *hallenkirchen* tuvieron a lo largo del siglo XVI una gran difusión en los reinos peninsulares³⁷, siendo exportada dicha

37 Se atribuye su introducción al contacto existente entre arquitectos centroeuropeos y canteros del norte peninsular, que serían los encargados de difundir dicho modelo (GIL SAURA, 2007: 199).

tipología a los territorios del Nuevo Mundo. Entre otras razones por presentar unas ventajas constructivas considerables y por poseer una gran racionalidad y unificación espacial, características que se adaptaban muy bien a los nuevos gustos del Renacimiento.

Aun así, la utilización de la planta de salón es Catalunya no es habitual antes de mediados del siglo XVIII. Anterior a esta fecha, tenemos que trasladarnos a principios del siglo XVII para encontrar en Catalunya un espacio de salón de características similares a las que nos referimos: Se trata del actual salón de Sant Jordi del Palacio de la Generalitat de Catalunya, que había sido ideado como capilla dedicada también al patrón Sant Jordi, dentro de la gran reforma que Pere Blai realiza en el Palacio de la Generalitat o sede de la Diputació del General, reforma iniciada en 1597 y terminada entre 1617 y 1619.

Por lo demás, las grandes iglesias construídas en Barcelona a lo largo de los siglos XVII y XVIII –fundamentalmente conventuales– siguen el esquema de una sola nave con capillas laterales. Así las cosas, lo cierto es que la única iglesia barcelonesa del siglo XVIII que podemos calificar de planta de salón es la de Sant Miquel del Port, iniciada en 1753 bajo el patrocinio del Marqués de la Mina, como iglesia parroquial del nuevo barrio marítimo de la Barceloneta y proyectada por el ingeniero militar Pedro Martín Cermeño, que años después tendrá un papel decisivo en la configuración de la nueva catedral de Lleida.

Pero aunque podamos en principio considerar a la catedral de Lleida como modelo para las iglesias de planta de salón del último tercio del siglo XVIII e incluso como modelo para la propia catedral de Potosí, lo cierto es que el modelo de planta de salón en la zona de Lleida ya se utilizaba profusamente antes de la construcción de la nueva catedral, puesto que un primer grupo de iglesias como la de Torres de Segre (1749-59), Seròs (1745) o Aitona (a partir de 1754) empiezan a construirse antes que la seo leridana, mientras que hay un segundo grupo de iglesias que son casi simultáneas a la construcción de la

catedral, como sería el caso de la de Alcarràs (1760-65) o incluso posteriores.

Es por ello y por su situación limítrofe con el territorio aragonés – junto con la propia filiación aragonesa de un alarife como José Burria – que consideramos que sería en Aragón donde estas iglesias primerizas hallan el modelo a seguir, en parroquiales como la de Cantavieja (Teruel), construída entre 1730 y 1745³⁸. En efecto, las iglesias de planta de salón, de tres naves rematadas a la misma altura, son muy habituales en las iglesias del Bajo Aragón durante la primera mitad del siglo XVIII, incluso anteriores al ejemplo más notable que lo constituye la iglesia colegial de Alcañiz, que a su vez asimiló el modelo de la basílica del Pilar de Zaragoza³⁹. Efectivamente, si la colegiata de Alcañiz se proyecta en 1738, templos como el de Luna, realizado por José Alberto Pina, el de Mas de las Matas, por José y Francisco Dols o el de La Cerollera, por Simón Moreno, son todos ellos trazados entre 1733 y 1734⁴⁰.

En cambio, para las iglesias construídas durante el último tercio del siglo en la zona de Lleida y Tarragona, sí que podemos hablar de una filiación más directa con la catedral de Lleida y el indudable impacto que debía ejercer en el universo constructivo de la zona. Hablamos de las iglesias trazadas o construídas por artífices como Francisco Melet o como el propio José Burria, que actuará durante unos años como maestro mayor de la catedral de Lleida y que a una edad muy avanzada aún realizará, junto al barcelonés Mariano Enrich, las trazas para la iglesia parroquial de Guissona, siguiendo el mismo tipo de planta.

La iglesia parroquial de Guissona representa una síntesis de influencias de los dos edificios más importantes del siglo XVIII en la zona de Lleida: la Universidad de Cervera y la catedral de Lleida. Si la influencia de esta última se concreta en el interior de tres naves cubiertas con bóvedas vaídas, en el exterior, el conjunto de la fachada refleja la influencia de la fachada principal de la Universidad.

38 GIL SAURA 2007: 198.

39 THOMSON LLISTERRI, 2007.

40 GIL SAURA 2007: 198.

Si nos fijamos en el interior del templo, las dimensiones y las tres naves de la misma altura permiten la comparación con el espacio catedralicio de la nueva Seo de Lleida (1764-81) como ejemplo más próximo –aunque la planta de salón pueda también remitirnos, una vez más, a la capilla o paraninfo de la Universidad de Cervera. Por otra parte, si aceptamos que el alarife de origen aragonés José Burria es coautor del proyecto de la iglesia guisonense, hemos de contemplar el hecho que, a parte de participar activamente en la construcción de la catedral leridana, Burria había construido también numerosas iglesias en la zona de Lleida, donde ya aplica la planta de salón previamente al modelo que constituirá la catedral de Lleida.

También la planta de salón se aplica en la iglesia de Maials, si bien este templo viene a ser, por su armonía y proporción, el mejor de los edificios religiosos construidos en la zona de Lleida durante el siglo XVIII. Su planta de salón se sitúa alrededor de la cúpula central, que se alza en medio de un cuadrado perfecto – 22 x 22 metros. Rodeándola de forma simétrica se disponen la base de la torre campanario, el atrio y la capilla destinada a baptisterio, así como la sagristía, el presbiterio y la capilla del sagrario. El presbiterio y el atrio conforman los extremos de la nave central, de ocho metros de anchura y 38 metros de largo, cubierta por una bóveda de canón con lunetos, que llega a superar los 15 metros de altura. La cúpula proporciona abundante luz zenital a través de ocho ventanales abiertos en el tambor de la misma, que se levanta sobre pechinas con la tradicional decoración que representa las figuras –en este caso de medio cuerpo y enmarcadas en sendos medallones ovales– de los cuatro evangelistas⁴¹. En los muros de las naves laterales, visiblemente más estrechas, se abren dos ventanas más a cada lado. El crucero se prolonga por dos “ábsides” poligonales, cubiertos ambos por una

41 También existen representaciones de cuerpo entero –como es el caso de la iglesia de Guissona– de los evangelistas que suelen decorar las pechinas de las cúpulas setecentistas, si bien estas son menos abundantes. Destacan los ejemplos de la capilla y paraninfo de la Universidad de Cervera, magistralmente ejecutados en estuco por el escultor de Manresa Jaume Padró.

bóveda de cuarto de esfera con cuatro lunetos en los que se abren dos nuevas ventanas en cada uno de dichos ábsides. El presbiterio, de planta rectangular, se incorpora también a este ritmo curvo y cóncavo mediante una bóveda de cuarto de esfera recubierta por una venera o pechina de yeso.

Otro grupo interesante de iglesias de planta de salón se halla hoy en la comarca de Les Garrigues, donde ejemplos como El Cogul o l'Espluga Calba ponen de manifiesto el vigor del modelo de planta de salón, adoptando en la fachada soluciones varias, en las que abundan las soluciones mixtilíneas. Mientras aún nos es desconocido el artífice de la iglesia parroquial de El Cogul, por lo que respecta a l'Espluga Calba, sabemos que en fecha de 21 de septiembre de 1772, el maestro de obras Jaume Monguillod, originario de l'Aleixar (Baix Camp, Tarragona), Francisco Tomás, de Montblanc y Pere Sants, de Vilallonga del Camp (Tarragonés) se adjudican la construcción de la nueva iglesia. Vemos, pues, a tres alarifes originarios de la zona de Tarragona, trabajando en las comarcas de Lleida y teniendo como modelo la iglesia de Poboleda (en la actual comarca del Priorat, fronteriza entre Tarragona y Lleida) y que había sido construída por Jaume Monguillod.

En fechas más tardías – década de 1790 – tenemos también el grupo formado por las iglesias de Rocafort de Queralt, Maldá y Palau d'Anglesola, debidas las tres al mismo artífice, Francesc Albareda, originario de Balaguer y pensamos que conocedor de las iglesias de la zona de Lleida, así como de la obra de la catedral, que ya estaría terminada en las fechas en que Albareda construye los mencionados templos. Se trata de iglesias de planta idéntica entre sí, con el mismo número de tramos abovedados pero con ligeras variaciones respecto a las dimensiones, siendo el de Maldá el templo más grandioso de los tres y diferenciándose únicamente de los otros dos por la presencia de la combinación de la bóveda de cañón con lunetos en la nave central, y la bóveda aristada en las naves laterales, mientras que en Rocafort y Palau d'Anglesola las naves se cubren únicamente con

bóvedas vaídas. Algunos detalles como la resolución de los ángulos entre pilares y muros mediante la utilización de pilastras cóncavas, ponen de manifiesto un buen dominio de la estereotomía, aprendido quizás gracias a los tratados de procedencia francesa, como el de J.B. de La Rue (*Traité de la coupe des pierres*), el de François Derand (*L'Architecture des vouîtes*), o el de Amédée-François Frézier (*La Théorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois*), etc.⁴². Finalmente, las tres iglesias presentan sendas cúpulas planas en el crucero sin traducción externa. Precisamente, tratados como los de Rieger y Benavente consideran que “los peores aspectos de las medias naranjas son cuando salen por fuera de un tejado” porque parece que “formen por sí otra pequeña iglesia”⁴³.

El mismo esquema de la planta de salón, de tres naves con cúpula y capillas laterales, presente en las iglesias del Pla de Santa Maria o Vinyols, tendrá una gran fortuna en la diócesis tarraconense. Los brazos del crucero pueden sobresalir o no del rectángulo que acostumbran a formar las plantas. El presbiterio puede ser poligonal o quedar embebido por las dos sagristías que lo flanquean. Ejemplos de dicha tipología de tres naves y cúpula los tenemos en Capafonts, Lloá, Capçanes, El Catllar, La Vilella Baixa, Les Borges del Camp o la gran iglesia parroquial de Falset.

Volviendo en cambio al ejemplo de Vinyols, terminada en 1778 y de autoría imprecisa, cabe destacar su planta de tres naves con crucero central y brazos poligonales. La disposición centralizada que permite la distribución de cinco cúpulas en tres naves parte del proyecto de Bramante para San Pedro del Vaticano, retomado por Miguel Angel e importado a la Península Ibérica por Juan Bautista de Toledo, que lo aplicará en los bocetos para la iglesia del monasterio del Escorial.

42 En definitiva, para Arranz (ARRANZ, 1991), la arquitectura catalana del siglo XVIII es deudora de la técnica y de la estereotomía francesa y del lenguaje italiano.

43 LEÓN TELLO; SANZ SANZ 1994: 1117.

Un ejemplo precedente al de Vinyols y con el que guarda un extraordinario parecido es el de la iglesia de Riba-roja d'Ebre, de cronología un poco anterior, finalizada en 1770. De planta y disposición de la fachada idénticas, cabe señalar que si en Riba-roja trabaja un alarife de Reus llamado Pedro Llagostera⁴⁴, en la iglesia de Vinyols se documenta la presencia de un maestro de obras llamado Pere Joan Llagostera, también de Reus y que presentaría presumiblemente un vínculo familiar con el anterior.

También en territorio de Tarragona pero vecina a la comarca aragonesa del Matarranya, la localidad de Batea construye una espectacular iglesia parroquial, de fachada rematada con frontón triangular y definida por la presencia de tres portadas, separadas por pilastras y que definen exteriormente la planta de salón interior. Yolanda Gil supone que las trazas para la parroquial de Batea serían del carmelita Fray Damián de los Apóstoles⁴⁵, pero la documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid confirma que quien elaboró el proyecto fue el franciscano Fray Atanasio Aznar, artífice ya de los planos para la iglesia franciscana de Alcañiz, y que también presenta un proyecto de planta de salón para la iglesia franciscana de Tortosa.

Por su parte, Joaquín y Miguel Colera, alarifes o “maestros arquitectos”, como se autodenominan, de Alcañiz, son los que determinan con su examen la necesidad de construir una nueva iglesia en Batea, cuya ejecución correrá a cargo de Francisco Melet y Simon Moreno⁴⁶. Melet también trabajará en la iglesia de Corbera d'Ebre, que constituye junto a la iglesia de Batea y a la de Riba-roja d'Ebre, la vigencia de la planta de salón en el obispado de Tortosa, limítrofe con las diócesis de Lleida, Tarragona, Zaragoza y Teruel.

Precisamente limítrofe con la actual comarca de la Terra Alta, la iglesia parroquial de Calaceite, en la comarca turolense del Matarranya, construida en

44SERRA MASDEU 2005: 444.

45 GIL SAURA 2007: 270.

46 ALANYÁ ROIG, 2006: 323-340 y SERRANO DAURA, 2007: 4-17.

1694 y cuyo resultado final es determinado por la sucesión maestros alarifes de origen aragonés, vasco y francés⁴⁷, constituye un precedente interesante para las iglesias de planta de salón que se construyen en la diócesis de Tortosa y, como la iglesia de Batea, presenta ya tres puertas en la fachada⁴⁸.

Por lo que respecta al modelo que sigue la catedral de Potosí, aunque pensamos que el ejemplo catedralicio de Lleida debe considerarse y que fue seguramente bien conocido por el propio Manuel Sanahuja, nos inclinamos por el hecho que fuera en realidad en las mencionadas iglesias parroquiales de la zona de Lleida y Tarragona donde este franciscano encuentra la matriz para desarrollar su proyecto en Potosí. En todo caso, la planta de salón elevada a su máxima potencia en la catedral de Lleida habría servido para ratificar y dotar de una mayor autoridad la reconversión de un modelo de iglesia parroquial en majestuoso templo catedralicio, la mismo tiempo que de Lleida habría podido tomar las capillas laterales, que son inexistentes en profundidad por lo que respecta a las susodichas iglesias parroquiales.

También hemos de tener en cuenta el foco valenciano, sobre todo de la zona de Castellón. La planta de salón setecentista se introduce en tierras valencianas en la iglesia de Lucena y se consolida en iglesias como la de Vila-real o Cinctorres, que siguen el modelo de la planta de salón con crucero ochavado, si bien los brazos de dicho crucero no sobresalen en planta, al contrario de lo que sucede en la iglesia de Burjassot, donde los brazos sobresalientes del crucero emparentan dicha planta con la de Aitona, El Cogul, Riba-roja d'Ebre o Vinyols, si bien en Burjassot dichos brazos se traducen también externamente como semicirculares.

La planta de salón tendrá plena vigencia bien entrado el siglo XIX, en iglesias como las Bellvís o El Soleràs, en territorio leridano, o las iglesias de l'Espluga de Francolí o Montroig del Camp, en Tarragona.

47 Maestros de obras vascos como Francisco de Iburgüens, que será también el artífice del campanario de Gandesa y la fachada de la iglesia de Vilalba dels Arcs, finalizada en 1705, ambas obras en la Terra Alta.

48 GIL SAURA 2007: 200.



FIGURA 3

Interior de la iglesia parroquial de Batea (Tarragona, Cataluña).

La fachada: del hastial mixtilíneo a los campanarios bulbosos

Otra de las características que llaman la atención de la catedral de Potosí y permiten ponerla en relación con la arquitectura catalana del siglo XVIII es su fachada, rematada con hastial mixtilíneo y flanqueada, como ya hemos visto anteriormente, por dos torres campanario. El remate mixtilíneo, de tendencia curva, constituiría el elemento más singular y más directamente emparentado con la arquitectura dieciochesca del territorio de la antigua Corona de Aragón. Es precisamente en esta zona donde el hastial o remate mixtilíneo gozará de gran predicamento, presentandose bajo numerosas variantes: desde el tipo más sencillo, iniciado en iglesias barcelonesas como la de la Ciutadella o Sant Felip Neri, hasta ejemplos más complejos, localizados en templos como la Colegiata de Alcañiz o las iglesias parroquiales de Alcalá de Xivert o Maials.

A parte de esta tipología en la que domina el semicírculo central, existe también una variante de hastial mixtilíneo que consiste en una combinatoria más compleja de formas curvas y rectas, lo que nos remite nuevamente a la *Arquitectura recta y oblicua* de Caramuel – y que en algunos casos se complica hasta formas sinuosas cercanas a la estética rococó, aunque tampoco sería en balde la referencia a las bormas “borrominianas” del remate del oratorio romano de Sant Felipe Neri, proyectado por Francesco Borromini en 1637. Esta variante la hallamos también en numerosos ejemplos – casi todos de la segunda mitad del siglo XVIII – que van desde algunas de las iglesias de la zona de Lleida, como la de Maials, Torres de Segre o Sudanell, de perfiles más cercanos a ejemplos aragoneses y valencianos (La Jana, Peníscola, Cinctorres...) a los idénticos hastiales de las iglesias de Vinyols, Corbera d’Ebre o Riba-roja – emparentados con el de la iglesia turolense de La Cerollera.

La Colegiata de Alcañiz, con su vigoroso hastial de múltiples curvas también ejerció una notable influencia en otros templos de la diócesis de Tortosa, tal y como se pone de manifiesto en las trazas que se presentan para la iglesia parroquial de Tivenys – realizadas por el alarife Juan Ortega –, donde el hastial mixtilíneo de sinuosas curvas y la portada presentan numerosos ecos de la colegial aragonesa.

Las torres campanario de la catedral de Potosí parten de una base cuadrada que deviene octogonal a la altura de las bóvedas. Dicha base cuadrada está delimitada visualmente por grandes pilastras hasta la cornisa que constituye la prolongación del remate central de la fachada y que constituyen un motivo que aparece en muchas de las iglesias que hemos mencionado de la zona de Lleida y Tarragona, como las de Torres de Segre, Aitona, Maials, Riba-roja d’Ebre, Corbera o Vinyols, lo que viene a reforzar el hecho que Sanahuja tuviera presente la sugestión de estos templos de su lugar de origen como modelo a seguir desde Potosí.



FIGURA 4
Fachada de la iglesia parroquial de Maials (Lleida, Cataluña).



FIGURA 5

Fachada de la iglesia parroquial de Aitona (Lleida, Cataluña).

Por otra parte, los remates bulbosos que presentan las torres octogonales de la catedral de Potosí – y que nos remiten a las escenografías divulgadas por el Padre Pozzo – son también habituales en las iglesias que tratamos de presentar como modelo para dicha catedral, aunque a veces el remate bulboso o acebollado se sustituya por una linterna, o un simple terrado. Aun así, en Catalunya no abundarán las fachadas con dos torres, más frecuentes en tierras valencianas, con ejemplos como Cinc Torres. Escasos ejemplos catalanes los hallamos en Aitona, donde una de las torres se construirá de ladrillo.

El remate bulboso o acebollado también constituye una tipología procedente de Aragón desde la construcción del campanario de la Seo por Contini, en 1683 y se reproduce en muchos casos que van desde la Colegial de Alcañiz o la iglesia de La Cerollera, en Teruel, a ejemplos del Bajo Aragón zaragozano y en la Ribera Baja del Ebro, como el derruido convento de Santa Susana de la Trapa en Maella. Dicho remate se experimentó también en la nueva catedral de Lleida, bien en los proyectos que presentan José Burria y Francisco Melet, bien en su realización material, donde dicho remate tiende a una forma ligeramente acampanada. Ramírez ha destacado las posibles alusiones salomónicas de estos remates bulbosos, que ya aparecen cubriendo algunas torres y cimborrios tardogóticos en Flandes y Europa Central, constituyendo un elemento característico del barroco centroeuropeo, presente en numerosos ejemplos germánicos (desde la zona de Baviera con las iglesias de Zwiefalten, Steinhausen, Vierzhenheilingen, Ottobeuren o Sankt Gallen, hasta la ciudad de Dresde, con ejemplos como la recientemente reconstruida Frauenkirche, la Hofkirche o el Zwinger) o rusos (iglesia del monasterio de Smolny, en San Petersburgo, palacio de Catalina la Grande en Tsarkoie Tselo o el palacio de Petrodvoreds). Ramírez considera que su verdadero origen se halla en las vistas realistas de Jerusalén, donde aparece la mezquita de Omar, cubierta a finales de la Edad Media con una cúpula bulbosa e identificada con el templo de Salomón⁴⁹.

49 GIL SAURA 2007: 71.

De todos modos, cabe puntualizar que en el caso de la catedral de Potosí, el remate de las torres no presenta una forma de bulbo muy acentuada, asemejándose más bien a un cupulín simple que no a la forma “acebollada” que sí aparece sobretodo en los ejemplos aragoneses.

Una comparación imposible: las catedrales de Potosí y Bogotá

Otra catedral realizada en territorio americano a principios del siglo XIX (entre 1807 y 1823) es la catedral de Bogotá, proyectada por otro arquitecto que podemos situar dentro del orbe franciscano y que, además, procedía también de los territorios de la antigua Corona de Aragón. Se trata del capuchino fray Domingo de Petrés, originario de esta misma localidad valenciana y arquitecto de la catedral de Bogotá, que también utiliza en la iglesia colombiana de Chiquinquirá los mismos soportes que Sanahuja en Potosí. Aún así, existen diferencias evidentes entre las catedrales de Bogotá y Potosí, sobretodo por lo que respecta a la concepción de las fachadas. Efectivamente, es en este punto cuando Petrés se nos muestra más acorde con el modelo que sigue al clasicismo romano, siguiendo el esquema vigolesco de dos cuerpos unidos mediante volutas, pautas todas ellas presentes en la arquitectura valenciana que Petrés había conocido durante su formación y que curiosamente los ingenieros Pedro Martín Zermeño y Josep Prat intentaron aplicar, sin éxito, en la fachada de la catedral de Lleida, mientras que Sanahuja permanece sujeto, en Potosí, a concepciones más “barrocas”, que se desprenden no de los grandes modelos romanos difundidos por los tratadistas, sino de un carácter más acorde con la sensibilidad popular, presente en tantas parroquias de la antigua Corona de Aragón.

Bibliografia

ALANYÁ ROIG, Jordi, 2006 – “Església de Batea (Bisbat de Tortosa, provincia de Tarragona): contracte de construcció (1764)” en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, núm. 82.

ALCÁCER, Fray Antonio de, 1958 – Fray Domingo de Petrés. Arquitecto capuchino. Bogotá: Editorial Manrique.

ANGULO, Diego; MARCO DORTA, Enrique; BUSQUIAZO, Marcos, 1954 – *Historia de Arte Hispanoamericano*, 3 vols., Barcelona: Salvat.

ARRANZ, Manuel, 1991 – *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: UPC.

BAZIN, George, 1993 – *Arquitectura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record.

BÉRCHEZ, Joaquín; JARQUE, Francisco, 1993 – *Arquitectura barroca valenciana*. València: Bancaixa.

CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan (1678), 1984 – *Architectura civil, recta y obliqua considerada y dibuxada en el templo de Ierusalen [...] promovida a suma perfección en el templo y palacio de S. Lorenço cerca del Escorial que invento con su divino ingenio, delinea y dibuxo con su real mano y con excessivos gastos empleando los mejores architectos de Europa erigió el Rey d. Phelipe II*, Vegeven: Emprenta Obispal, por Camillo Corrado. La edició consultada se corresponde a: *Arquitectura civil recta y oblicua*. Madrid: Turner D.L.

CHACÓN TORRES, Mario, 1973 – *Arte virreinal en Potosí*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

DOMÍNGUEZ, Fernando, 1955 – *El Colegio Franciscano de Propaganda Fide de Moquegua (1775-1825)*. Madrid: Ediciones “Verdad y Vida”.

FUGUET i SANS, Joan, 1971 – “Una església del darrer barroc a la Conca de Barberà”, a *Aplec de Treballs*. Montblanc.

GARCÍA ROS, Vicente, 1999 – “Arquitectos franciscanos en el sur andino (1775-1835)”, *Archivo Iberoamericano*, n.º 232.

GARGANTÉ LLANES, Maria, 2004 – “Les cases consistorials a les comarques de Ponent. Un ressò classicista en l’arquitectura civil catalana dels segles XVII y XVIII” en *Locus amoenus*, n.º 7. Universitat Autònoma de Barcelona.

GARGANTÉ LLANES, Maria, 2009 – “La filiació catalana de la catedral de Potosí: aproximación a un modelo” en *Locus amoenus*, n.º 8. Universitat Autònoma de Barcelona.

GIL SAURA, Yolanda, 2007 – *Arquitectura barroca en Castellón*. Diputación de Castellón.

GISBERT, Teresa; MESA, José de, 1985 – *Arquitectura andina. Historia y análisis*. La Paz: Colección Arzans y Vela. Embajada de España en Bolivia.

GUTIÉRREZ, Ramón, 1992 – *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Càtedra.

JOVÉ HORTONEDA, Francesc (Transcripció i notes), 1989 – “Dietari manuscrit de Manuel Juncosa de les Voltes: 1764-1863” en *Penell: Revista d’Història*, n.º 3. Reus.

LEÓN TELLO, Francisco José; SANZ SANZ, Virginia, 1994 – *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC.

MARCO DORTA, Enrique, 1958 – *Arte en América y Filipinas*, vol. XXI de la colección *Ars Hispaniae*, Madrid: Plus Ultra.

PALOU, Fray Francisco (1787) 1988 – *Junípero Serra y las Misiones de California*. Madrid: Historia 16.

PERAMÁS, José Manuel, 1946 – *La República de Platón y los guaraníes*. Buenos Aires: Emecé.

QUINTANA MARTINEZ, Alicia, 1983 – *La arquitectura y los académicos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-74)*. Madrid: Xarait Ediciones.

ROVIRA GÓMEZ, Salvador, 2000 – *Rics i poderosos però no tant. La noblesa a Tarragona i comarca al segle XVIII*. Tarragona: Publicacions del Cercle d'Estudis Històrics i Socials Guillem Oliver del Camp de Tarragona.

SANAHUJA, Pere, 1956 – *Historia de la Seràfica provincia de Catalunya*. Barcelona: Editorial Seràfica.

SEBASTIÁN, Santiago; DE MESA, José; GISBERT, Teresa, 1994 – *Historia del Arte Hispanoamericano. Desde la Colonización hasta la Independencia*, vols. XVII y XIX de la colección *Summa Artis*, Madrid: Espasa Calpe.

SERRA MASDEU, Anna Isabel, 2005 – *Acadèmia i tradició: Josep Prat Delorta i l'arquitectura del segle XVIII a la diòcesi de Tarragona*. Universitat Autònoma de Barcelona.

SERRANO DAURA, Josep, 2007– “La nova església de Batea (1764)” en *Butlletí del Centre d'Estudis de la Terra Alta*, n.º 45.

THOMSON LLISTERRI, Teresa, 2007 – *Iglesia de Santa María la Mayor de Alcañiz*. Centro de Estudios Bajoaragoneses.

TREBBI del TREVIGIANO, Romolo, 2003 – “Espacio y forma: relectura de un modelo del barrocominero en Brasil” (ponencia presentada en el Congreso Internacional *Temas del Barroco Hispánico* de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso).

ZARAGOZÁ EBRI, Agustín Bruno, 1999 – *Escuela de Arquitectura Civil, en que se contienen los Ordenes de Arquitectura, la distribución de los Planos de Templos y Casas, y el conocimiento de los materiales / su autor Atanasio Genaro Brizguz y Bru, Arquitecto*. Valencia: Librerías “París-Valencia”, 1999.

“A Capela Interna do Convento do Desterro da Bahia: legado artístico das Clarissas Franciscanas”

Maria Herminia Olivera Hernández

Assim como em o céu da Religião dos Menores, e na sua primeyra ordem foi Antonio aquelle iluminoso Astro, ou luzido Sol, a quem depois seguirão tantos, e tão resplandcentes Planetas; tãobem no mesmo Céu desta Religião, e na sua segunda ordem foi a glorioza Santa Clara outra nova constellação, *tão Clara, como ella mesma, e tão luzente, como Clara [...] ¹.

Introdução

O Convento de Nossa Senhora do Desterro, também conhecido como Convento das Clarissas ², implantado no Bairro do Desterro, Salvador/BA, constitui um importante exemplar dos conjuntos arquitetônicos erguidos pelos franciscanos no Brasil, sendo, inclusive, o primeiro mosteiro reservado à Ordem Segunda, ramo feminino, existente no país. Apesar disso, ainda são escassos os estudos relacionados aos seus aspectos históricos, arquitetônicos e também

1 JABOATAM, 1859: 625.

2 A regra do Papa Urbano IV, de 1623, conhecida por “*Regra Segunda*”, distinguia as Clarissas Urbanistas. Vem daí o termo *Clarissas* e a definição de que a Ordem levasse o nome de: *Ordem de Santa Clara*, em reconhecimento a sua fundadora. Ver: <http://www.procasp.org.br>. Acessado em 13 de maio de 2012.

artísticos, dedicados ao esclarecimento do significado da referida instituição religiosa para o desenvolvimento econômico e urbano da cidade de Salvador, sem perder de vista as contradições com as instâncias de poder e outras ordens religiosas, desde sua fundação nos finais do século XVII até o século XX.

As limitações em termos de fontes primárias e mesmo publicações especializadas têm dificultado o avanço na direção do conhecimento e da compreensão da historiografia da ordem franciscana no Brasil, principalmente da Ordem Segunda, que se relaciona diretamente com o espaço aqui estudado. Nesse sentido, as poucas referências existentes acabam desempenhando papéis fundamentais nas investigações, como a obra *Novo Orbe Seráfico Brasilico*, ou *Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil*, do cronista da Ordem dos Franciscanos, Frei Antônio de Santa Maria Jaboatam (1859). Escrita na segunda metade do século XVIII, a publicação oferece-nos, a partir de uma rica narrativa, dados históricos relevantes que compreendem elementos da fundação do Desterro e os modos de vida de sua comunidade religiosa.

Outra referência de particular importância é a obra *Patriarcado e religião: as enclausuradas Clarissas do Convento do Desterro da Bahia. 1677-1890*, de Anna Amélia Vieira Nascimento, publicada em 1994. Nela, constam informações preciosas sobre a fundação do Convento, o papel das religiosas na sociedade, seu patrimônio móvel e imóvel, além de considerações sobre o legado artístico daquela Ordem.

As obras citadas, somadas a outras de igual relevância e também ao conhecimento obtido *in loco*, ou seja, através de visitas realizadas ao Convento, constituem a base do presente texto, que se propõe a desvelar um dos espaços mais ricos e inacessíveis ao olhar externo do ambiente de clausura das Clarissas do Convento do Desterro, a *Capela Interna*, também chamada de *Capela do Noviciado* e *Capela de Santa Clara*, esta que, parafraseando George DUBY³, foi dotada de funções conjugadas, inerentes à obra de arte,

3 1990:13.

como a função iniciática e emblemática, a sacrificial e a propiciatória. A criação artística, nesse sentido, se situa no encontro do econômico com o espiritual, sendo a edificação do convento e a particularidade de seus interiores um exemplo disso. A *Capela Interna* trata-se, com efeito, de um legado artístico das Clarissas franciscanas com participação fundamental no processo constitutivo da arte luso-brasileira.

Estabelecimento

No *Novo Orbe Seráfico Brasílico*, Frei Antônio de Santa Maria Jaboatam afirma que as primeiras solicitações feitas ao Rei D. João IV para que fosse concedida licença para implantação de um mosteiro de religiosas datam de 1644. Os solicitantes eram oficiais da Câmara e pessoas representativas da Cidade do Salvador, que alegavam a inexistência de Mosteiros de Religiosas⁴ nas Colônias portuguesas de além-mar. Desta vez, porém, o requerimento não foi deferido, pois, à época, o Brasil figurava como terra de “conquista” e, justamente por isso, o interesse dos portugueses estava voltado para o povoamento, fator decisivo na consolidação de seu domínio.

Anos depois, em 1662, os baianos escreveram novamente ao Rei, agora D. Afonso VI, filho de D. João IV. Na ocasião, por decisão do povo reunido na Câmara, um procurador, Dr. João de Góes de Araujo, foi enviado à Corte para representar os interesses dos solicitantes, no caso, a autorização para fundação do convento. Uma decisão favorável veio três anos depois através da Provisão Real, onde consta:

4 Até 1738 somente três havia entre Ásia, África e América: o de Macau e o da Bahia, ambos consagrados a Santa Clara, e o das Freiras Mônicas, em Gôa. NASCIMENTO, 1973:16.

Eu El Rey faço saber, aos que esta minha Provisão virem, que tendo respeito ao que por muitas vezes me tern representado os oficiais da Câmara da Cidade do Salvador, Bahia de todos os Santos, Nobreza, e Povo dela, sobre lhes haver de conceder licença para fundarem naquela Cidade um Mosteiro de Religiosas [...] ⁵

O documento indicava o número de religiosas que deveriam integrar a comunidade monástica, sob a observância de São Francisco, sujeitas e governadas pelo ordinário da Bahia, razão justificada pelo prejuízo de o serem por Religiosos. Indicava ainda o dote da renda do Mosteiro em foros de casas, fazendas e currais de gado, devendo pagar sempre os dízimos correspondentes, sem, para isso, se valer de privilégio algum.

Ao tempo do requerimento ao Rei, os mesmos solicitantes tramitaram junto à Sé Apostólica a tal concessão, cuja resposta veio através de Breve do Pontífice Clemente IX, de 13 de maio de 1669. Naquele, constavam determinações a serem cumpridas pela nova fundação, dentre elas:

[...] fundarem de novo na mesma Cidade, um Mosteiro para cinqüenta Freiras com Abadessa, ou Priora trienal, as quais guardem a segunda Regra de São Francisco, chamadas Urbanas, e usem véu negro, e estejam sujeitas à jurisdição do ordinário do Brasil [...]. E, para assinarem a Regra no novo Mosteiro sobredito e para instruírem as Religiosas dele na vida, disciplina e costumes regulares, vão para ele quatro Freiras de algum Mosteiro existente no Reino de Portugal, ou dos Algarves [...] ⁶

5 Provisão Real de 6 de julho de 1665. JABOATAM, 1859: 627.

6 JABOATAM, 1859: 638.

Em 7 de fevereiro de 1665, meses antes da provisão acima citada, o próprio Rei autorizava o local de assentamento das Religiosas, designando, conforme apelo dos oficiais da Câmara, o sitio⁷ da Ermida de Nossa Senhora do Desterro, existente desde finais de 1600, por ser adequado para vida e clausura das religiosas. O ano de 1665 representa o da fundação do Mosteiro das Religiosas de Santa Clara na Bahia, porém, as obras construtivas do futuro convento foram iniciadas posteriormente.

É preciso esclarecer que, embora a outorga do sítio para o estabelecimento almejado tenha sido uma deliberação Real, o lugar pertencia, desde 1663, aos Padres Carmelitas Descalços ou Teresios que pretendiam nele instalar seu hospício. A posse foi resultado da solicitação dos padroeiros da Ermida, os Srs. Antônio de Araújo e Francisco Rodrigues Braga, que alegaram, perante sua Majestade, a devoção daqueles religiosos e o fato de não possuírem bem de raiz e viverem de esmolas. Foi necessária a intervenção de procuradores na Corte para que os Teresios desistissem de sua pretensão, recebendo da Câmara, em 1664, conforme ordenado pelo Rei, outro local adequado.

Os outros pretendentes a fundar, na mesma Capelinha, um Recolhimento para Religiosas da sua Ordem foram os Padres Agostinhos Descalços. Estes chegaram, inclusive, a interferir, em 1676, na vinda ao Brasil das Religiosas fundadoras já embarcadas no Porto de Lisboa. Segundo Jaboatam⁸, tais desentendimentos foram decorrentes do ineficaz trabalho dos *Camaristas da Bahia*.

Em 22 de outubro de 1678, o Governador Roque da Costa Barreto colocou a primeira pedra para a construção do convento, no lugar onde já existia um pequeno hospício com apenas cinco ou seis celas⁹, junto à igreja, reservado às irmãs fundadoras, vindas do Convento de Santa

7 O sitio do Desterro, encontrava-se nas adjacências da antiga Cidade do Salvador, em terreno alto, ladeado pelo Dique de Tororo e Convento de São Francisco. A invocação da Ermida era a Sagrada Família na sua fuga para o Desterro, ou para o Egito. ACCIOLI, 1937: 233, V.5.

8 1859: 633.

9 Conforme Nascimento (1973: 109), aquelas estavam localizadas na área da atual portaria do Mosteiro.

Clara de Évora, em Portugal. Em seu desenvolvimento, o conjunto arquitetônico do Desterro apresenta um processo semelhante ao de outros estabelecimentos monásticos, evoluídos a partir do núcleo inicial. Ao longo do tempo, a edificação foi adquirindo novas áreas, completando o que seria o conjunto arquitetônico, composto pelo templo, convento e outros espaços anexos, circundado por uma barreira, comumente chamada de cerca conventual, que o isolava do mundo exterior¹⁰.

Por determinação da Câmara, foram iniciadas, em 1679, as obras do mosteiro, tendo como responsável o engenheiro e mestre de obras do Senado Francisco Pinheiro¹¹. Em dois anos, já estava apto a receber as primeiras noviças. Essas obras coincidiram com a chegada de uma substancial doação de D. Antônia de Goes, a qual foi empregada na edificação do coro. Posteriormente, com a chegada de novos recursos, foram empreendidas as obras dos dormitórios e diversas ampliações necessárias, como a conclusão da última quadra, determinante para que a clausura ficasse fechada.

Cuidaram com zelo as Abadessas do local, onde faziam os seus ofícios, da oficina maior do convento, registrando-se as atividades do primeiro entalhador da Igreja do Desterro, Antônio Dias Cabasso¹² (1695). Sucessivamente, outros mestres e oficiais conhecidos atuaram na realização das obras civis e decorativas do conjunto, entre eles, os mestres pedreiros Manuel Antunes Lima¹³ (1719-1721), Joaquim de Souza Caldas¹⁴ (1740).

Cabe mencionar que, em 1733, diante do número considerável de monjas Clarissas, foi autorizado, através de Provisão Régia, a fundação de

10 HERNÁNDEZ, 2009: 26.

11 Procedente de Portugal, com atuação em numerosas obras da Cidade do Salvador, entre elas: a sacristia da Igreja da Misericórdia (1674); novo risco do claustro do Convento de São Francisco (1686); Planta nova para a Igreja de São Francisco (1708); Construção do Salão Nobre da Ordem Terceira do Carmo (1709). VICENTE, 2011: 194.

12 ALVES, 1976: 41.

13 ALVES, 1976: 94.

14 ALVES, 1976: 42.

um segundo convento feminino na Bahia, novamente sob a regra de São Francisco de Assis, o de Nossa Senhora da Lapa. Suas fundadoras seriam irmãs procedentes do Desterro.

Durante o século XIX, quando os grupos religiosos começaram a sofrer limitações impostas pelo Governo, que, àquela altura, revia suas relações com a Igreja Católica, a comunidade de religiosas Clarissas do Desterro viu diminuir o número de seus membros, assim como seu prestígio diante da sociedade como um todo. As perdas foram tão grandes que a comunidade foi extinta no primeiro quartel do século XX, junto com o registro do falecimento de seus três últimos membros. Atualmente a administração é responsabilidade da Congregação das Irmãs Franciscanas do Sagrado Coração de Jesus, pertencentes à Terceira Ordem Regular de São Francisco de Assis.

Algumas intervenções estruturais e artísticas, realizadas nos séculos XVIII e XIX, foram determinantes para que o conjunto arquitetônico conventual do Desterro conquistasse sua atual fisionomia, cujos méritos podem ser atribuídos à fachada da igreja, com sua portada exibindo um exemplo particular de rococó *flamboyant*, ao bulbo que finaliza sua torre e, no convento, à elevação do mirante, o primeiro a participar de um edifício com fins religiosos na Bahia. O mirante, inserido por volta de 1720, era comum nos conventos¹⁵ de Lisboa, Évora e Ponta Delgada (Portugal), desde o século XVI. Porém, na arquitetura luso-brasileira, seu uso permaneceu, até então, restrito às construções civis.

Em termos de decoração interna, a Igreja do Desterro sofreu duas intervenções até chegar à sua atual configuração. A primeira, ocorrida na década de 1750, conferiu ao templo seu primeiro tratamento decorativo, de influência barroca. São dessa ocasião, os púlpitos e as guarnições das portas feitas por André Ferreira de Andrade¹⁶, a talha da Capela-Mor realizada por

15 AZEVEDO, 1975: v.1.

16 ALVES, 1976:25.

Euzébio da Costa Dourado¹⁷ e as grades de ferro batido para a sacristia, tribuna e comungatório, confiada a Braz Lourenço de Sá¹⁸.

A outra intervenção, ocorrida nos oitocentos, assumiu a qualidade de reforma, estando associada a um movimento maior, conhecido como reforma neoclássica¹⁹. Na oportunidade, a talha e o douramento de feição barroca foi substituída por uma de gosto classicizante. Esse processo considerou, em seu programa iconográfico, os postulados da ordem e os do universo cristão oitocentista. Em 1847, a talha do retábulo, tribunas e forro da capela-mor foi alterada pelo entalhador Luís Francisco da Silva. Seguidamente, as Clarissas contrataram Cipriano Francisco de Souza²⁰ para dar continuidade aos trabalhos, particularmente à reedificação do novo retábulo, tarefa concluída em 1854. Na ocasião, também foi feito o douramento de toda a talha nova do interior da Igreja e finalizada a pintura das grades do coro e da sacristia. Estes últimos serviços²¹ foram executados pelo dourador Manoel Joaquim Lino.

A Capela Interna

O dote das religiosas respaldadas pelas suas famílias constituiu o maior provento para o desenvolvimento das ações construtivas e decorativas do Convento do Desterro. As melhores famílias da Bahia ali recolhiam suas filhas, nem sempre com vocação religiosa, para as quais aqueles faziam de tudo na tentativa de rodeá-las do maior luxo e conforto possível. Algumas candidatas ingressavam no convento, acompanhadas de suas escravas. Outras, com clara

17 ALVES, 1976:54.

18 ALVES, 1976: 155.

19 FREIRE, 2006: 20.

20 ALVES, 1976:171.

21 ALVES, 1976:94.

inclinação para negócios, acabaram logrando respeitável pecúlio, fazendo doces e bordados ou emprestando dinheiro a juros. Naturalmente, o ambiente também acolhia religiosas que, contrastando com essa realidade, mantinham-se dedicadas e devotadas na sua entrega ao serviço de louvar a Graça de Deus. Algumas dessas irmãs, impregnadas por uma aura de santidade, realizavam consideráveis sacrifícios, inclusive, corporais com o propósito de alcançar graças e a elevação da alma.

A condição econômica privilegiada de algumas candidatas permitiu que estas usufruíssem de celas com preparo diferenciado. Desse modo, as decorações interiores mais arrojadas incluíam bens móveis, como leitos de jacarandá torneados e guarda-roupas com gavetas trabalhadas, arcas de jacarandá e vinhático, cadeiras de encosto pintadas de laca chinesa, escrivaninhas de tartaruga, caixas e baús de xarão da Índia, painéis, contadores, oratórios de jacarandá com imagens de marfim, presépios, acompanhando, em sua maioria, os estilos em voga nos setecentos. Aos itens citados, somavam-se os acabamentos de tapetes, azulejos e/ou tetos pintados. As louças comumente provinham de Macau e da Companhia das Índias. Conforme os inventários²², esse refinamento também caracterizava as vestes e jóias das religiosas.

Parte dos valores auferidos ou após o falecimento da religiosa, seu pecúlio destinava-se, com bastante frequência, à encomenda de peças preciosas de ourivesaria, talha, pintura, imaginária, marcenaria voltadas para os ambientes interiores comuns à vida monástica. Como antes assinalado, também foi considerável a contribuição dos patrimônios acumulados para o adiantamento ou complementação das obras civis do conjunto.

Exemplos representativos da prática de empregar as riquezas econômicas na criação de verdadeiros relicários de arte em favor da Graça Divina são a *Capela do Senhor dos Passos* e a *Capela Interna*. A existência da primeira, também conhecida como *Capela do Senhor Morto* ou *Capela do Santíssimo Crucifixo*

22 Ver Nascimento (1973: 50-51)

*dos Passos*²³ se deve à Madre Vitória da Encarnação, responsável pela inserção, no Convento, do culto ao Senhor dos Passos na forma de procissão e também pela materialização do ambiente da celebração em espaço localizado na clausura próximo da sua cela. Sobre o empreendimento, existe o seguinte registro:

Ajuntou algumas esmolas de Pessoas pias para erigir hua Capellinha, em que a devota Imagem do Senhor estivesse com a devida decência, até que finalmente se aperfeiçou a obra. Acabou tão bem todo o aparato, que requeria a dita procissão, para a qual alcançou de hua Religiosa outra muito perfeita Imagem. E por remate deste seu devoto empenho, deixou o que lhe pareceu bastante para que se dourasse a Capellinha, adquirindo tudo pelo seu grande zelo, respeito, e ardente amor [...].²⁴

A *Capela do Senhor Morto* apresenta dois retábulos, provavelmente pertencentes à primeira decoração empregada na igreja do convento²⁵. Um dos exemplares revela sua raiz setecentista na decoração com pintura e no seu solitário relicário, cujo tratamento os aproxima das banquetas originais da maioria dos altares das igrejas baianas, registradas antes das grandes reformas decorativas. Nesse recinto, também se destaca o conjunto de talha que se desenvolve em uma das paredes do espaço, que apresenta altar barroco e nichos que o ladeiam com as imagens de São João Batista e Santa Helena. Ficando sob ele e protegido pelo frontal, a escultura primorosa do Senhor Morto, a qual se encontra lacrada e sem visualização.

23 Conforme Nascimento (1994:226), esta última designação foi dada em 1757, junto à autorização do Papa Benedito XIV, que permitia a realização de missas na Capela “presentemente ornada” para as religiosas velhas e doentes que não podiam atender este sacrifício na Igreja. A devoção ao Senhor dos Passos, foi inserida no Convento na forma de procissão pela religiosa Madre Vitória da Encarnação.

24 JABOATAM, 1859: 705.

25 FLEXOR, 2010:236.

Já a *Capela Interna*, também conhecida como *Capela do Noviciado* ou *Capela de Santa Clara* e que aqui figura como objeto de estudo, também reúne um grande número de méritos artísticos. A construção do espaço ocorreu provavelmente na segunda metade do século XVIII e Jaboardam²⁶ reforça esta ideia, informando que a Madre Margarida da Coluna, quando eleita Abadessa, em 1732, deu princípio aos exercícios de S. Ignácio, Boa Morte e Via-Sacra. Acredita-se que, na ocasião, tenha surgido a proposta de construção da Capela, destinada a guardar, na mesa do altar, a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte. Nesse sentido, Madre Margarida da Coluna seguiria o exemplo de Madre Vitória da Encarnação, que, em virtude de sua devoção ao Senhor dos Passos, mandou erigir, no âmbito da clausura, uma Capelinha denominada Capela do Santíssimo Crucifixo dos Passos.

A *Capela do Noviciado* localiza-se na clausura fechada das dependências monacais, no primeiro andar, no lance esquerdo do segundo claustro. Com efeito, as restrições em termos de acesso representaram as principais contribuintes para que o recinto e todos os seus elementos integrantes se mantivessem desconhecidos do público externo, assim como desprovidos de estudos específicos. O fato é que os autores, quando tratam do conjunto do Desterro, fazem geralmente referência apenas à Capela do Senhor dos Passos. Mas essa não é uma prática generalizada, como o provam a pesquisadora Mônica Farias²⁷ e o restaurador José Dirson Argolo²⁸, cujas considerações sobre o recinto dialogam ao destacar sua qualidade e completude em relação às linguagens artísticas.

A Capela apresenta planta em formato retangular e, em seu partido decorativo, a configuração de dois ambientes é sugerida pela presença do arco *mixtilíneo* (FIGURA N.º 1), que funciona como divisa, e também dos pormenores dos enfeites das portas e janelas e pintura dos forros, os quais apresentam tratamentos estilísticos diferenciados.

26 (1859: 773)

27 (VICENTE, 2012 – A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha – 1750 – 1850).

28 (ARGOLO, 2007 – Convento de Santa Clara do Desterro. Proposta de restauro bens móveis e integrados).



FIGURA 1

Pormenor do arco

Fonte: Virginia Muri

No recinto, existem dois retábulos, um dedicado ao Cristo Crucificado (Figura n.º 2) e o seguinte consagrado à padroeira do Convento, Santa Clara de Assis. O primeiro, disposto no eixo longitudinal da capela, possui, no centro do camarim, uma imagem em devoção ao Cristo Crucificado, feita em madeira policromada, sendo este tipo de veneração uma das mais importantes sugeridas pelo barroco e uma das que formam parte do acervo dos franciscanos nordestinos²⁹. Como invocações secundárias, constam nos nichos laterais do referido retábulo, imagens de Nossa Senhora da Anunciação e do Sagrado Coração de Jesus, esta última feita em gesso maciço, dourado e policromado, pertencente ao século XX. A mesa, à maneira de arca, traz uma rara imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, que, por encontrar-se totalmente protegida pelo frontal, não pode ser apreciada.

29 CARVALHO, 2008: 26.



FIGURA 2

Retábulos de Cristo Crucificado e Santa Clara

Fonte: Virgínia Muri

O segundo retábulo (FIGURA N.º 2), consagrado à padroeira do Convento, Santa Clara de Assis, apresenta imagem em madeira dourada e policromada dedicada à mística franciscana.

Ambas as composições retabilísticas constituem exemplares de rara beleza, da segunda metade do século XVIII, apresentando elementos que os aproximam das linguagens barroca e rococó, decorados com elementos curvos e simétricos, com recortes de *roacailles*, colunas salomônicas, cariátides, etc. Chama a atenção a rica policromia, presente no interior dos nichos e no frontal das mesas, responsável por tornar esses exemplares casos particulares do acervo retabilístico setecentista da Bahia. Alguns detalhes, porém, apontam para acréscimos posteriores de caráter basicamente neoclássico, tais como o papel de parede utilizado nos nichos laterais do altar do Cristo Crucificado, que cobre a preciosa pintura semelhante à do fundo do camarim³⁰.

30 Conforme Argolo (2007), e da constatação no local, as prospecções feitas no nicho lateral direito mostraram a existência da pintura setecentista original sob o papel de parede com motivos pompeanos.

Essa decoração filia-se ao denominado *Quarto Ciclo Decorativo*, assim definido pelo estudo de Carvalho³¹, quando refere à maioria das decorações em talha das edificações religiosas franciscanas, no período compreendido de meados do século XVIII às duas primeiras décadas do século XIX, essencialmente caracterizadas pelo emprego de elementos e motivos de inspiração rococó. Houve, portanto, uma convivência dos elementos ornamentais barrocos, rococós e ainda neoclássicos.

Dispostas sobre as peanhas, colocadas nas paredes laterais do recinto, encontram-se as imagens de Nossa Senhora da Anunciação e de São Domingos de Gusmão (ambas do século XVIII), São Francisco de Assis (século XIX) e São José (século XX). Esta última, feita em gesso oco, certamente substitui a original que seguia a tipologia do conjunto.

O paramento que perfaz o fundo da Capela traz o azulejo que, como revestimento decorativo, tornou-se elemento de abundante uso nas igrejas e conventos do Brasil, influência direta da sua utilização em Portugal, onde se desenvolveu uma manufatura considerável de peças. Este painel com recorte mixtilíneo superior, tipicamente barroco, de dimensões 2.37 x 5.56m, em tons de azul e branco, articula um programa iconográfico estruturado sob o influxo da inspiração mística na vida de Santa Clara, apresentando guarnições internamente delimitadas com motivos concheados e arquetônicos em perspectiva, que direcionam para a série distribuída em três secções (FIGURA N.º 3).

31 CARVALHO, 2008: 26.



FIGURA 3

Painel de azulejos – pormenor da seção central

Fonte: (foto da autora)

A arcada *mixtilinea*, elaborada em madeira recortada, entalhada e vazada, apresenta guirlandas, frisos, molduras e pinturas escaioladas. A peça divide o espaço, exatamente no plano do acabamento superior, possibilitando a ambiência cenográfica de dois forros de madeira pintados a óleo, delimitados por cimalkas douradas e policromadas com pinturas em escaiola. Um deles, disposto sobre o espaço onde figura o altar de Santa Clara, apresenta pintura em medalhão e o outro, na ambiência do altar do Cristo Crucificado, exhibe pintura em quadratura. Ambas representam passagens da vida de Jesus.

O primeiro forro mencionado (FIGURA N.º 4) recria a cena do Batismo de Cristo por São João, disposta em um medalhão circundado por moldura entalhada, cuja estrutura compositiva e triangular traz a figura de Deus Pai observando toda a cena. Clarival do Prado Valladares sugere, como hipótese, que a pintura seja fruto do trabalho “de um dos pintores evoluídos entre os séculos XVIII e XIX, mas ainda ao nível de aprendiz, pois há evidência de certa insegurança.

Muito provavelmente, ao que se pode presumir, o anjo que carrega o manto que ajuda o batismo, tem traços estilísticos de Teófilo de Jesus”³².

O segundo forro (FIGURA N.º 5) apresenta pintura em perspectiva, tipo de representação pictórica que teve como principais mecenas as Ordens e Irmandades Religiosas, os quais fomentavam a fé enfatizando seus aspectos visíveis e a exterioridade do culto por influência do Concílio Tridentino. A pintura em falsa arquitetura, ali colocada, tem comprometida sua visualização, em virtude de sua altura aproximada de apenas 4.60m. Monica Farias Vicente destaca que se trata de uma pintura significativa e que sua autoria pode ser atribuída ao pintor português Antônio Simões Ribeiro³³. Segundo a autora,

A falsa arquitetura projetada está constituída apenas de uma platibanda recortada sustentada por mísulas volumosas e triplas. Não há colunas, arcadas e portadas. Essas características é que podem aproximar a autoria a Simões Ribeiro, pois essa mesma solução foi observada por Mello em seus estudos sobre a produtividade do artista³⁴.

Complementando a ambiência da Capela e ressaltando a ornamentação dos vãos de portas e janelas, aparecem sanefas de bição e sem bição, guirlandas e cabeças de anjos articuladas à linguagem decorativa do conjunto, que se constitui, por excelência, em espaço representativo da arte conventual feminina na Bahia.

32 VALLADARES, 1981.

33 Marieta Alves, 1976:145, comenta que provavelmente em 1745, Simões Ribeiro teria trabalhado na pintura da Sacristia da Igreja do Desterro. Inferindo-se que poderia ter também participado da decoração da Capela Interna, realizando a obra em quadratura.

34 VICENTE, 2012: 392. A mesma autora constata a presença da *tratadística pozzeana* e dos formulários utilizados por Simões Ribeiro nas obras portuguesas.



FIGURA 4

Forro em medalhão

Fonte: Mônica Farias



FIGURA 5

Forro em medalhão

Fonte: Mônica Farias

Considerações finais

As considerações aqui expressas derivam de uma pesquisa que está em seu estágio inicial de desenvolvimento e que, justamente por isso, merecem aprofundamentos. As lacunas existentes a respeito da identificação de autorias das realizações artísticas, assim como das atividades sacras inerentes ao ambiente da *Capela Interna* em relação à comunidade religiosa dificultam a elaboração de conclusões precisas e definitivas. Também é influente o estado de conservação da documentação do Convento do Desterro, que se encontra, há algum tempo, em processo de recuperação.

Isso, porém, não impediu a realização de reflexões esclarecedoras quanto a aspectos importantes deste que é um dos primeiros Mosteiros sob a égide dos franciscanos, designados à sua Ordem Segunda, fundados na Bahia. Foi possível ainda incluir dados acerca do desenvolvimento artístico-constructivo que envolveu diferentes agentes tanto da sociedade quanto dos poderes civis e eclesiásticos, incluindo as próprias religiosas que participaram diretamente nas atividades relacionadas às encomendas artísticas e de destacados artistas e artífices executores dos empreendimentos.

Quanto à *Capela Interna*, pode-se afirmar que sua particularidade está no fato de constituir-se em parte significativa da vida claustral das Clarissas franciscanas, além de um caso representativo de comunhão das linguagens artísticas aplicadas na Bahia, no período dos setecentos.

Bibliografia

ALVES, Marieta, 1950 – *Pequeno Guia das Igrejas da Bahia V. Convento do Desterro*. Salvador: Prefeitura de Salvador.

-----, 1976 – *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Centro Editorial e didático, Núcleo de Publicações.

ARGOLO, José Dirson. *Convento de Santa Clara do Desterro. Proposta de restauro bens móveis e integrados*. Salvador: Studio Argolo, 2007.

AZEVEDO, Paulo Ormino, 1975 – *Inventário de Proteção do Acervo Cultural*. Salvador: IPAC/SIC. v.1.

CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de, 2008 – “Os conventos e igrejas franciscanas do nordeste brasileiro no período colonial” in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (Org.) – *Os Franciscanos no Mundo Português. Artistas e Obras. I*. Porto: CEPES, p.17-35.

DUBY, George, 1990 – *São Bernardo e a arte cisterciense*. São Paulo: Martins Fontes. Escritos de Santa Clara de Assis. Disponível em: <<http://www.procasp.org.br>> [consult. 13 de maio de 2012].

FLEXOR, Maria Helena, 2010 – *Igrejas e conventos da Bahia*. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro, 2006 – *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal.

HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera, 2009 – *A administração dos bens temporais do Mosteiro de São Bento da Bahia*. Salvador: EDUFBA.

JABOATAM, Antonio de Sta. Maria, Fr., 1859 – *Novo Orbe Seráfico Brasilico, ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil*. Rio de Janeiro, Typographia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro.

NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira, 1973 – *O Convento do Desterro da Bahia*. Salvador: Gráfica Industria e Comunicação Ltda.

-----, 1994 – *Patriarcado e Religião; as enclausuradas clarissas do Convento do Desterro da Bahia, 1677-1890*. Bahia: Conselho de Cultura.

VALLADARES, Clarival do Prado, 1981 – *Aspectos da Arte Religiosa no Brasil. Bahia, Pernambuco e Paraíba*. Rio de Janeiro: Spala.

VICENTE, Mônica Farias Menezes, 2012 – *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha – 1750 – 1850*. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes.

Instituciones franciscanas, imanes periféricos de desarrollo urbano y periurbano en Extremadura

Maria del Mar Lozano Bartolozzi

Introducción

Los monasterios, ermitas y otras construcciones religiosas, edificadas en las periferias de las poblaciones, fueron por lo general imanes de expansión de aquéllas, a partir de su establecimiento en la Edad Media y durante la Edad Moderna, etapa que constituye la historia que hemos querido abordar. Pero no siempre se trata de una expansión urbana sino que se convirtieron en polos consolidados de devoción, lugares de paseo y solaz de los vecinos, y espacios salutíferos periurbanos. Su incidencia en la configuración urbana pero también territorial no ha sido estudiada de forma general en nuestra Comunidad Autónoma, por lo que haber sido invitada por el CEPESE a desarrollar un tema relacionado con las instituciones franciscanas, ha constituido una buena causa para hacer una primera aproximación al tema con una incipiente metodología.

Hemos recurrido a diversas fuentes: en primer lugar las cartográficas, los mapas, planos y dibujos de las poblaciones, más cuantiosos en unas zonas de la Comunidad Autónoma que otras. La abundancia se debe a su situación en terrenos de enfrentamientos militares, espacios de frontera, nodos de circulación en el oeste peninsular con la cañada Real y otras rutas, o el haber sido ciudades relevantes por sus murallas, e incluso por ser paso de viajeros, lo que ocurrió con algunas de la baja Extremadura en el viaje del Príncipe

Cosme de Médicis atravesando gran parte de la Península para llegar a Galicia acompañado del pintor Pier María Baldi que dibujó poblaciones como Lobón, Fuente del Maestre, Solana, Badajoz, el año 1669. Se añade el Atlas de España y sus posesiones de ultramar de Francisco Coello, en el que la 4.^a hoja del suplemento está dedicada a León y Extremadura¹, documento realizado entre 1840 y 1870, que sirve de referencia final de una época fosilizada en ellos, pues todavía no se han producido los ensanches contemporáneos y representan la consolidación de un tejido urbano del antiguo régimen y de su entorno como consecuencia de algunos cambios producidos tras la guerra de la Independencia y las políticas desamortizadoras.

En estos planos aparecen monasterios y conventos, aunque si de la cartografía del siglo XIX se trata, en su mayoría se señalan como ya exclaustrados y con nuevos usos de contenedores, por ejemplo fabriles; pero también se muestra cómo han dado nombre a barrios o arrabales, en algún caso con el nombre de San Francisco. La mayor parte de estas instituciones franciscanas se encuentran extramuros y solamente con alguna excepción en el interior, como ocurre en Mérida.

En segundo lugar a las fuentes documentales de los archivos eclesiásticos y civiles, en las que todavía hay mucho por investigar. Y en tercer lugar, refiriéndonos a los siglos XVIII y XIX, a las respuestas al interrogatorio ocasionado por el establecimiento de la Real Audiencia de Extremadura (1790) o al del geógrafo Tomás López, y al diccionario geográfico-histórico de Pascual Madoz relacionado con el anteriormente mencionado Atlas de Coello. Además de las descripciones de los viajeros y cronistas locales. Sin olvidar la bibliografía existente de estudios monográficos de las órdenes religiosas, las poblaciones o los propios edificios².

1 Coello, Francisco, 1840-1870 – *Atlas de España y sus posesiones de Ultramar. Cuarta hoja de suplemento: León y Extremadura*, 1840-1870.

2 Destaca Díez González, 2003.

Historiadores, estudiosos del arte y el patrimonio cultural, geógrafos, ingenieros, arqueólogos se preguntan diversos aspectos al respecto. Nosotros lo hacemos para acercarnos a un vaivén de situaciones, fundaciones, abandonos, deteniéndonos en algunos ejemplos que servirán de caminos abiertos para un trabajo posterior más amplio.

El origen de las fundaciones y su memoria sacra

En Extremadura fueron numerosas las fundaciones de órdenes franciscanas (las más abundantes respecto a las instituciones monásticas), que se realizaron desde la Baja Edad Media en espacios periféricos, cuyos edificios existen aunque generalmente con una función distinta a la que tuvieron en origen, o que habiendo desaparecido permanecen solamente como una referencia en la memoria dando pie a nombres de espacios placeros, lugares en el extrarradio o hitos como paseos, puentes, fuentes, etc.

M^a del Carmen Diez González que ha estudiado los franciscanos observantes en la provincia de Cáceres puntualiza ya en su texto aspectos relacionados con el lugar y también con el mecenazgo que los patrocina:

“Causa fundamental del emplazamiento extramuros se debe a haber elegido como punto de arranque para la fundación una ermita de las afueras. Así ocurrió en los casos de Plasencia, La Moheda, Alcántara, Acebo, y Abadía. Para los demás se cedió terreno por parte de los promotores como en el de Cáceres, que vino a ocupar un pago de viñas de Diego García de Ulloa, o los de Garrovillas u Hoyos que se alzaron en las propiedades de los Condes de Alba de Aliste y de Pablos Pérez respectivamente, mientras que el terreno de Trujillo fue donado por las autoridades concejiles y eclesiásticas

bajo la presión de los Reyes Católicos, quienes añadirán al solar el de una mezquita limítrofe; de este modo obtuvo una situación ventajosa respecto a los demás conventos analizados”³.

Pero la memoria de un hecho singular o incluso milagroso será igualmente elemento clave de la fundación, como haber pasado por el sitio un personaje santo o incluso haber vivido allí (en este sentido volvemos al tema de algunas ermitas donde habían habitado). En el cenobio de Cáceres, la fundación monacal más antigua de la ciudad que por razones del Fuero no podía además construirse en el interior de la Villa, el cronista y clérigo Simón Benito Boxoyo insiste en el texto que relata el origen de la crónica franciscana y que ya escribiera el noble Ulloa⁴ e indica que su fundación fue “prodigiosa”, a tenor de la tradición que describe el encuentro de Fray Pedro Ferrer, “mui cercano pariente de San Vicente Ferrer” que venido de Valencia con otros frailes logrará fundar el cenobio de Cáceres gracias a producir un milagro en el noble cacereño don Diego García de Ulloa⁵ y así llevar a cabo una fundación que desde hacía un tiempo estaba intentando realizar, siendo lograda el año 1472 (por Bula otorgada por el Papa Sixto IV el 3 de diciembre de dicho año).

Contribuyen para su construcción y desarrollo, además de don Diego, distintos mecenas de la nobleza cacereña y la propia Corona. Pues además:

“Mientras vivió en él su Venerable Fundador 38 años... sucedieron varios prodigios en la Casa del insigne Bienhechor Ulloa...”⁶.

3 DIEZ GONZÁLEZ, 2003: 52-53.

4 ULLOA, 41-44.

5 Es abundante la bibliografía sobre la historia de este monasterio basada en la Crónica de la provincia franciscana de San Miguel, Madrid 1617, pp. 266-267 y otros documentos como el de Ulloa Golfín. DIEZ GONZÁLEZ, 2003.

6 BOXOYO, 1794: 52-53.

Se añade que entre el monasterio y la población nos encontramos la existencia de la ermita del Humilladero de la cofradía de la Cruz de los Disciplinantes, que será derribada en 1903 al construirse una fábrica de harinas. El origen de la citada ermita lo lleva Publio Hurtado⁷ hasta el siglo XIV mientras que Pulido a mediados del siglo XVI, el cual sin embargo afirma que anteriormente hubo una cruz o construcción como humilladero⁸. El citado Simón Benito Boxoyo la describió en 1794, escandalizado por otros hechos que sucedían en espacios como éste dada su construcción extramuros⁹:

“Antes del Convento de San Francisco está una Ermita llamada el Humilladero, con dos Altares... La fabrica de Capilla está egecutada con perfeccion, rematando sus arcos en conchas, y otras labores de cantería; sus puertas de hierro, y un plano con gradería, que se debía quitar y evitarían las continuas irreverencias que se experimentan con las personas que la ocupan, sentándose con la espalda vuelta á las entradas de nuestros pueblos, que creyendo ser adorno, dan motivo á que se falte al respéto, y veneracion de la Santa Cruz...¹⁰

El monasterio se ampliará en el siglo XVI, pero será saqueado y expoliado durante la guerra de la Independencia y en momentos posteriores hasta caer bajo la desamortización de Mendizábal el año 1836. A continuación pasará por distintas funciones siendo adquirido por la Diputación Provincial, a las que se adaptará el edificio, como ser Hospital Provincial, Casa de la Misericordia y refugio de pobres transeúntes. Actualmente es un centro cultural de la Diputación Provincial de Cáceres y sede del Conservatorio de Música. Luego volveremos sobre él.

7 HURTADO, 1915: 106.

8 LOZANO BARTOLOZZI, 1980: 175.

9 BOXOYO, 1794.

10 BOXOYO, 1794: 63.

San Pedro de Alcántara fundó el convento de religiosos descalzos de la Prioridad de San Gabriel, en la ciudad de Badajoz, el año 1506, extramuros. El lugar adquirió el nombre de San Gabriel o los Gabrieles. En Plasencia los franciscanos erigieron el monasterio de San Francisco de la Observancia en el lugar donde estaba la ermita de Santa Catalina del Arenal¹¹ que fue incluida en aquél al ser fundado acogiendo asimismo la advocación de la Santa. Además en dicha iglesia se alojó, según la leyenda en 1217, San Francisco de Asís, lo cual es razón como sabemos para fundamentarse en una memoria simbólica.

Y en Albuquerque, como veremos después, las fundaciones del convento de los descalzos de San Gabriel se suceden pues a una primera seguirá un traslado en 1506 para acercarse a la población. Eso sí, la Crónica de los Descalzos de San Gabriel¹², indica que durante su estancia en el nuevo convento habitaron allí “muchos religiosos perfectísimos y de singular virtud”, entre ellos San Pedro de Alcántara, tal como se relata también en un manuscrito anónimo que narra esta fundación¹³:

“la segunda do dicen los Frailes Viejos al Norte de la Sierra uve en cuyo sitio estuvieron de Guardianes San Juan de Prado y San Pedro de Alcántara”

Si bien seguirá un tercer traslado en 1634 por lo que hubo que transportar los restos óseos de las sepulturas, lo que se justificó igualmente por un suceso milagroso.

11 TORO, 1573: 33. “Hay fuera de la explanada de la ciudad, separado casi cien pasos de las murallas un Cenobio de los Hermanos Franciscanos, construido sobre la, en otros tiempos, pequeña capilla de Santa Catalina. /De cuyo origen, aunque nada hay cierto ya que está tan desgastado por la antigüedad que casi amenaza ruina, se puede conjeturar que fue erigido no mucho después de la fundación de Plasencia”.

12 Capítulo XXV.

13 Anónimo, s/f. Duarte Insúa, 1929: 235-240 escribe: “En este convento habitó durante bastante tiempo Fr. Pedro Garabito, que más tarde fue canonizado con el nombre de San Pedro de Alcántara. En las inmediaciones del convento, en una finca murada y cerca de la tapia que da a la Calleja de Elvira de Vacas, se ve todavía la llamada Silla del Santo, nombre que se da a una piedra de gran tamaño que figura un asiento con respaldo y en la que, según la tradición, se sentaba San Pedro de Alcántara en sus rezos y meditaciones...”

Un emplazamiento favorecedor para sobrevivir con limosnas y vida saludable

Además de las mencionadas causas: ermita previa, lugar que alberga una memoria sacra, un hospital de transeúntes u otras construcciones religiosas – cuando en otros casos ocurrió lo contrario, que la existencia del cenobio dio lugar a la construcción de ermitas periféricas –, la fundación puede estar condicionada por otros motivos de tipo urbanísticos y territoriales (que por otra parte igualmente influyeron en las construcciones ermitañas): como ubicarse a las afueras de las puertas de la ciudad, en las salidas de recorrido más frecuente para conseguir las limosnas necesarias para sobrevivir (a las que en algún caso dieron nombre como la puerta de San Francisco en Puebla de Alcocer). Al respecto escribe Diez González:

“Todos los ejemplos analizados se situaron inicialmente en el extrarradio y sólo San Francisco de Trujillo quedó absorbido en el casco urbano, al extenderse la ciudad hacia su enclave en la etapa en que estuvo activo”.

En la Baja Extremadura Alberto González ya apuntaba también la capacidad de imantar de algunos conjuntos conventuales construidos a las afueras e integrados después en construcciones que avanzaron hacia ellos, señalando que se produjo claramente en los conventos franciscanos de Albuquerque, Herrera del Duque y Siruela¹⁴. Más otros como Puebla de Alcocer.

Se añaden las condiciones geográficas favorecedoras, como estar cercanos a una captación de agua, manantial, pozo, río o algún arroyo que siendo común su existencia tal como los vemos en los planos históricos (en los de

14 GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 1993: 208.

Coello se señalan bien) han sido ocultados posteriormente¹⁵. De esta manera los monasterios transformarían un paisaje con sus costumbres de vida en relación con la naturaleza (huertas y huertos de plantas olorosas, albercas) y sus valores espirituales, además de otras peculiaridades de estas zonas como la existencia igualmente de molinos, aceñas y pesqueras, si junto a corrientes fluviales se instalaron.

Un ejemplo es la mencionada población de Puebla de Alcocer donde hubo un importante convento de religiosas de la orden de San Francisco, al norte de la población, que Madoz describe como fundado en 1546 bajo el nombre de Nuestra Señora de la Visitación por don Francisco Fernández de Valdivieso, cura párroco de la villa, y llevado a su fin por su sobrino don Juan Fernández de Temiño, obispo de León en 1556, siendo sus patronos los duques de Osuna y Béjar. Entre el convento y la población estaba la ermita de San Antón.

Pero había otro convento de frailes de San Francisco (que aparece en el plano de Coello como exconvento y según Madoz fue deteriorado por servir de almacén a las tropas) el cual, al oeste de la población y más cercano, constituye un núcleo interesante más allá de una de las puertas, con un amplio espacio o nodo formado en un cruce de caminos. El convento de San Francisco fue fundado por Felipa de Sotomayor, tía de fray Juan de la Puebla, y “Lugar de noviciado de la Orden Franciscana de la provincia de Santa María de los Ángeles hasta su posterior traslado al monasterio de Guadalupe”¹⁶, se terminó en 1543.

Este convento ofrece la particularidad de haberse construido junto a un manantial, llamado el Chorro (en el plano de Coello se ubica como Pozo del Chorrillo) famoso por su buen agua, con la construcción también de una fuente junto al convento o fuente de los Frailes, según vemos igualmente en

15 Al respecto DIEZ GONZÁLEZ está trabajando sobre el tema de los conventos y el agua dentro del Proyecto de Investigación Nacional del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España), Plan Nacional de I+D+i 2008-2011, titulado: *Entre Toledo y Portugal: Miradas y Reflexiones contemporáneas en torno a un paisaje modelado por el Tajo*. (HAR2010-21835).

16 http://es.wikipedia.org/wiki/Puebla_de_Alcocer#Convento_de_San_Francisco (consulta 24 de agosto 2012).

el plano. (FIG.1) El Chorro abastece además a otras fuentes ¹⁷. Su iglesia de estilo herreriano ha sido restaurada y en su interior se encuentra la patrona del pueblo Virgen del Rosario. En las antiguas dependencias conventuales hay un albergue y un museo etnográfico.

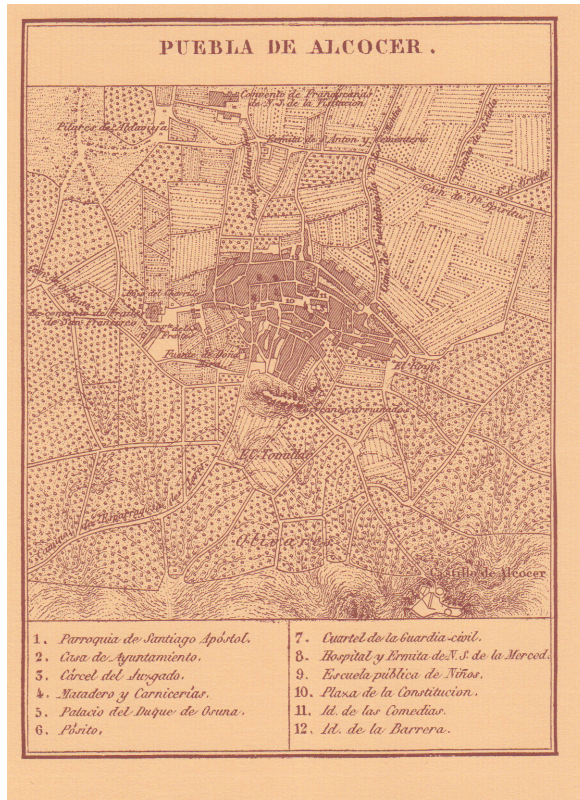


FIGURA 1

Puebla de Alcocer. Plano de Francisco Coello (1840-1870).

A la izquierda el exconvento de frailes de San Francisco y su entorno.

17 "De la segunda (se refiere a la fuente de los Frailes) pasa por otra cañería al convento de monjas para el uso de las religiosas. A su inmediación, hay un pozo con cerco llamado el Chorro, que sirve de lavadero. Y a 800 varas mirando al norte, dos pilares con abundancia de agua algo gruesa". Madoz, vol. IV: pp. 77-78.

El mencionado anteriormente monasterio de San Francisco en Cáceres, se ubica “al mediodía en la Ribera”¹⁸ junto a la fuente del Rey y el arroyo del Marco:

“tiene buena huerta, y por ella y varios paráges del Convento pasa el raudal de agua de la Fuente del Rei”¹⁹.

La Ribera de Cáceres es un curso de agua al pie de la sierra de la Mosca, al que alimentan diversas fuentes, que desde el sureste de la población discurría hacia el noreste, aunque fue canalizada a su paso por la ciudad en el siglo XIX. Su recorrido será siempre un borde o límite, en parte a espaldas del conjunto monástico. En su entorno abundaron principalmente huertas, fuentes y molinos, aunque también se irán configurando viviendas y pequeños barrios para la población agrícola y artesanal. Para llegar al monasterio se construyó un puente y junto a él se edificaron dos pilares para fuente y abrevadero de caballerías denominados pilares de San Francisco (ambos fueron encañados en el siglo XV, tuvieron obras en el siglo XVI y reformas en el siglo XVII, siendo reparados en el siglo XVIII)²⁰.

En Plasencia el citado monasterio de San Francisco de la Observancia se funda a orillas del río Jerte, sin duda buscando también un paraje atractivo. Documentado desde 1233 es uno de los más antiguos de la península ibérica, que fue ampliándose y adquiriendo relevancia por los enterramientos de miembros de la nobleza local. La construcción de la nueva iglesia conventual y otras dependencias comienza ya a partir del segundo tercio del siglo XIV y en el siglo XV se menciona el nombre de San Francisco para esta institución. El aspecto que ofrecía en el siglo XVI lo podemos ver en el plano de Luis de Toro (1573) (FIG.2) quien respondiendo a sus descripciones idealizadas del lugar, escribe que estaba junto al río Jerte el cual:

18 BOXOYO, 1794: 52.

19 BOXOYO, 1794: 54.

20 LOZANO BARTOLOZZI, 2011: 150.



FIGURA 2
Plasencia. Plano de Luis de Toro (1573).

“Dividido a modo de horca, abre luego los brazos a ambos lados casi doscientos pasos, se desliza rápidamente regando los riberos, junto al Cenobio de los Franciscanos de nuevo se reúne dejando en medio una planicie de forma oval (los habitantes la llaman Isla) cuya elegancia, amenidad, verdor y hermosura no superan ni igualan como es conocido, ninguna de las Españas ni aun de todo el orbe”²¹.

Nuevas obras en los siglos XVII y XVIII cambiaron su aspecto y dimensiones²². Ya desamortizado pasó por varios usos, y en la actualidad es una residencia de ancianos, mientras que su iglesia, que fue utilizada como teatro y cinematógrafo, es hoy un centro de exposiciones²³. Situado a las afueras

21 TORO, 1573: 55.

22 DIEZ GONZÁLEZ, 2003: 133. En los siglos de la edad moderna: “El convento con un solar de 10.000m², de los que la edificación ocupa 4.000 y la zona de huerta unos 6.000”.

23 DIEZ GONZÁLEZ, 2003.

de la puerta de Talavera, aglutinó otras construcciones religiosas cercanas²⁴.

Respecto a cómo los franciscanos configuran una memoria urbana influyendo en la toponimia, tal como se ha comentado anteriormente, en ciertos espacios al dar nombre a plazas, calles, puertas de la muralla, barrios y arrabales, e incluso baluartes como ocurre en Valencia de Alcántara –puerta de San Francisco y baluarte de San Francisco en el camino del monasterio– que se refleja en los planos militares protegido por aquél; constatemos que el de Plasencia dará nombre al barrio de San Francisco, lo que vemos en el plano de Francisco Coello donde tras ser desamortizado el convento aparece ya como fábrica de jabón. El de Cáceres también da nombre a la zona (hoy Ronda de San Francisco) y el de Trujillo a la plaza delante de su compás. Pero tal como ya hemos dicho la mayoría quedarán abandonados tras la desamortización.

Distinta será la razón de ser trasladado al interior de la ciudad con una construcción alternativa tal como ocurrió en Badajoz, ciudad en la que hemos señalado que San Pedro de Alcántara fundó en el siglo XVI el convento de religiosos descalzos de la Prioridad de San Gabriel. Lo hizo extramuros, al suroeste de la ciudad, y a mediados del siglo XVI, los esposos Gome Hernández de Solís y Catalina de Silva levantaron la iglesia y concluyeron las obras del convento, cuyo perfil vemos en la acuarela que hiciera Baldi con motivo del viaje del príncipe Cosme de Médicis (8-9 de enero de 1669) (FIG.3). Sin embargo a mediados del siglo XVIII, se trasladará al interior, al inmueble donde estaba su enfermería y otras edificaciones como las Carnicerías y el Rastro, siendo hoy la parroquia de la Concepción. La razón de tal traslado fue encontrarse en una zona de enfrentamiento militar sirviendo después como espacio de equipamiento castrense, pues en el sitio que quedó extramuros se estableció el polvorín de la plaza²⁵.

24 DIEZ GONZÁLEZ, 2003: 121-122. “La llegada de los franciscanos a Plasencia contribuyó al saneo moral de la zona, sin entorpecer las actividades del cabildo, y a crear un espacio periurbano de marcada significación religiosa, ya que en torno a la ermita, que les sirve de base, se ubicaron la iglesia de San Miguel, el monasterio cisterciense de San Marcos y el Hospital de la Merced o de Las Llagas”. Y DIEZ GONZÁLEZ, 2012: s/p.

25 GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 2004:64.



FIGURA 3

Badajoz. Acuarela de Baldi. Viaje Cosme de Médicis (Estancia 8-9, 1-1669).

A la izquierda se observa el monasterio franciscano de San Gabriel.

Arroyos cercanos a los cenobios franciscanos se ven en los planos y los puentes construidos en su entorno. Mencionemos solamente, además de lo ya comentado, el pueblo de Lobón (Badajoz), cuyo convento de frailes recoletos de la provincia de San Miguel con la advocación de Santiago, bajo el patronazgo de doña Elvira de Figueroa, fue construido en el siglo XVI, en el lugar de un antiguo hospital, en una vaguada; hoy es solamente una ruina.

En el plano de Coello de Fuente de Cantos vemos el exconvento de Franciscanos de S. Gabriel, como “Iglesia y fábrica de Loza y casa de vecindad”, en una de las salidas de la población en el camino de Segura de León. Al suroeste y cercano a un arroyo. Mientras que en Garrovillas el convento de San Francisco está situado al oeste de la población bastante alejado, también junto a un arroyo (en el Plano de Coello figura ya como ex convento y habitación de pobres).

En Fregenal de la Sierra igualmente constatamos la planta del ex convento de Frailes de S. Francisco que según Coello era entonces casas y alfar, al su-

roeste de la población, en una salida y cercano a un arroyo (hoy se conserva una calle de San Francisco). En Llerena encontramos el ex convento de Frailes de S. Francisco²⁶ en el Plano de Coello al sureste en un terreno rodeado de corrientes fluviales y con un puente del mismo nombre aguas arriba de uno de los arroyos, frente a la salida de la calle principal que atraviesa la población.

En Hoyos el convento de San Francisco del Espíritu Santo, fue fundado en 1558, por un perulero rico: Pablo Pérez, para incluir en él su panteón. Pero tras una primera localización fue después trasladado y ampliado, entre 1566 y comienzos del seiscientos. Se sitúa al suroeste de la población, extramuros, cercano a una de las salidas y al Hospital de transeúntes; al otro lado del arroyo de San Pedro o de los Hurones, en el camino de las poblaciones que se extienden al sur. En su entorno se forma el Arrabal del Escobar. Ya en el plano de Coello se considera ruinoso (sufrió la guerra de la Independencia y además fue desamortizado) y así continua en la actualidad, a pesar de ser una notable construcción²⁷. De la misma manera junto al convento sitúa Coello los “Prados y Estanques del Convento” que corresponden a la amplia huerta y sus dotaciones de agua, fuentes, estanques y un cenador. El conjunto conventual estaba bien abastecido de agua por pozos en el recinto y la cercanía de varias fuentes. Hay que decir que Hoyos siempre ha disfrutado de un magnífico entorno de huertos con naranjos y otras especies arbóreas como bien resalta el propio Madoz.

Los monasterios imán de paseos

El recorrido hacia los monasterios o cenobios constituyeron también eje de sendas o paseos por lo que a menudo se hicieron plantaciones de filas de árboles

26 Interrogatorio de la Real Audiencia. Partido de Llerena: 620. “Ay en esta ciudad nueve combentos, los zinco de relijiosos y los quatro de monjas; los primeros son el de la observancia de San Francisco con quarenta y quatro yndibiduos, San Pedro de Alcantara con treinta...”

27 GARCÍA MOGOLLÓN, 2009: 222-230. La historia detallado del convento en DIAZ GONZÁLEZ, 2005: 381-406.

ordenando el camino de tránsito hasta ellos como cordones umbilicales, y se pusieron fuentes y pilares además de bancos, que podemos ver en los planos.

El de Plasencia se desarrolla a partir de la mencionada puerta de Talavera. Pues desde ella se extendía un paseo con un Viacrucis, tal como comprobamos en el plano de Luis de Toro, hasta el molino y la isla, pasando por el cenobio de San Francisco²⁸. Así mismo se encontraba la cruz dorada, terminada en 1596 por el corregidor, según reza una inscripción en su pedestal. Sobre ella fray Alonso Fernández en 1627 escribe:

“es llamada así porque mira hacia esa villa, cae entre oriente y mediodía; desde ella se sigue una alameda hasta la isla y se ven la ermita de San Miguel, hospital de la Merced, que llaman de San Francisco, y el convento de ese glorioso patriarca y la fertilísima sierra de Calzones, poblada de casas de campo, frutales, viñas y olivares”²⁹.

En la misma situación de disfrute de un entorno frondoso y agradable insiste Luis de Toro:

“la casa de los Descalzos bajo la advocación de San Miguel, entre unos amenos y fructíferos árboles, plantados entre viñas y olivos”³⁰.

Mientras que en Cáceres Madoz indica:

“Los paseos de esta villa son insignificantes; solo el que se extiende al lado de San Francisco, se halla adornado con dos carreras de álamos negros, que se plantaron en el año 1752 y se conservaron en

28 DIAZ GONZÁLEZ, 2012.

29 FERNÁNDEZ, 1627: 15.

30 TORO, 1573: 33.

buen estado. Para la nivelación del terreno de este paseo hay un pequeño puente, bien empedrado, cuyos bajos pretils sirven de asiento en toda su extensión...”³¹

Y añade:

“el edificio es grande y espacioso, con una huerta magnífica bien provista de verduras y frutales, y con abundante riego”³².

Así mismo el monasterio de Cáceres ofrece la particularidad de su espacio de entrada, que daba lugar a un amplio atrio o plaza, descrita por Mélida de la siguiente manera:

“Tiene su ingreso la iglesia-, como el Convento, que está a la derecha, por un atrio grande y cuadrado a modo de plaza o lonja, en cuya entrada hay una arquería de medio punto”³³.

Algo igualmente señalado por Diez González:

“La vocación apostólica de la Observancia queda reflejada en la orientación de las fachadas principales, tanto del templo como de la casa conventual, siempre hacia el núcleo urbano en el que se insertaron, o en relación con el camino de acceso, creando incluso espacios por delante que permitían ampliar el aforo del templo o realizar otras actividades, como organización de procesiones, romerías, como prolongación de la función litúrgica del edificio, etc. Pero en los casos

31 MADOZ, 1953, vol. II: 76.

32 MADOZ, 1953, vol. II: 73.

33 MÉLIDA, 1924: 38-40.

estudiados sólo tres cuentan con este espacio de desahogo: Cáceres con un atrio, Trujillo con una plaza y Abadía con una explanada”³⁴.

Pero la entrada o atrio y la huerta colindante cambiaron su aspecto a tenor del proyecto de obras de restauración de la iglesia del convento franciscano redactado en el mes de febrero de 1972 por el arquitecto de la dirección general de Bellas Artes José Manuel González Valcárcel³⁵, y sobre todo con las actuaciones posteriores que nos llevan a los años 80, bajo la dirección del arquitecto don José María López Montenegro y García Pelayo que con motivo de la adaptación del monasterio para auditorio del conservatorio provincial de música, tomó las riendas de las obras en febrero de 1980. A consecuencia de dichos trabajos se cambió el enlosado del atrio con la realización de encintados de cantería entre royos.

A la izquierda del atrio de San Francisco en Cáceres se encontraba la huerta (FIG. 4). González Valcárcel trató el tema en su proyecto de noviembre de 1974, con la idea de enmascarar la tapia que servía de separación y era de obra muy pobre, aunque la rehicieron con un muro de adobe y piedra, para lo cual trató de disimular «en lo posible la pobreza del paramento inmediato a la iglesia con otro abeto o grupo de cipreses»; en concreto, fueron 16 cipreses de cinco años cada uno, traídos desde Aranjuez³⁶.

34 DIEZ GONZÁLEZ, 2005: 53.

35 A.G.A., Cultura, Leg. 26/315 (año 1971); Leg. 26/2 (año 1972) y Leg. 26/69 (año 1974).
Leg. 26/2 (año 1972), «Proyecto de obras de Restauración en la Iglesia del Convento de San Francisco. Cáceres». Aunque las reformas fueron proyectadas en febrero de 1972, aún se recoge el proyecto de intervención en la iglesia en la memoria fechada en noviembre de 1974, donde ya se incluye la intervención proyectada para el atrio de entrada: A.G.A., Cultura, Leg. 26/69 (año 1974), «Proyecto de Restauración en el Convento de San Francisco. Cáceres». Recogido por RUBIO RAMOS, MÉNDEZ HERNÁN, 2006.

36 RUBIO RAMOS, MÉNDEZ HERNÁN, 2006: 91.



FIGURA 4
Cáceres. Monasterio de San Francisco.
Fotografía circa 1960.

El acceso a la huerta desde este atrio se realizaba por una pequeña pero interesante puerta de traza gótica, con un vano en arco escarzano moldurado, un arco calado decorativo encima adornado con bolas incrustadas y un remate horizontal coronado por tres cuerpos paralelepípedos terminados en pirámides haciendo juego con el de la arquería de entrada al atrio, y con toda la pared según vemos en postales y otras fotografías antiguas. Pero la puerta fue eliminada, lamentablemente en 1981 durante la obra dirigida por López Montenegro³⁷.

Coincidiendo con esta última intervención el año 1980 se construye un Hogar Infantil Provincial en la zona de la huerta que lindaba con el monasterio por esta zona norte, con proyecto redactado por el arquitecto Ángel González Rodríguez a instancias de la Diputación Provincial³⁸. Arquitecto que en su memoria dice:

37 RUBIO RAMOS, MÉNDEZ HERNÁN, 2006: 92.

38 Archivo Diputación de Cáceres. Libro de Actas de Pleno de la Diputación. Sesión extraordinaria.. 12-febrero-1980.

“... Está desarrollado casi todo el edificio en planta baja y se ha comprobado por otras instalaciones de este tipo,... también conseguimos poca altura de edificación, con lo que no perjudicamos al conjunto monumental cercano... Dentro de una línea moderna, se procura armonizar el edificio para no perjudicar al conjunto monumental antes mencionado. Para ello, se chapa de piedra parte de las paredes exteriores, y se emplea carpintería exterior de madera”³⁹.

Debemos decir que nos interesa de manera especial la localización de este monasterio y las huellas urbanas en la cartografía con varias de las características anunciadas: así la existencia del plantío de dos carreras de álamos negros en el camino de San Francisco, que fue realizado en 1752, y del que Boxoyo había escrito en 1790:

“Por los años 1752, se plantaron cosa de 100 álamos negros en el camino de San Francisco, que es el único adorno; bien que pudieran haberlos plantado al piso del camino, que le adornarían mucho y su sombra sería útil al pase; pero habiéndolos plantado en alto huye la sombra de el; si hubiesen peinado los barrancos, se havrian logrado con desahógo dos caminos, uno para coches, y otro para gente de á pie”⁴⁰

En el plano geométrico de Baier del año 1813 (FIG. 5) y en el de Vicente J.G. Maestre de 1845 se observa ya como toda una arboleda, al igual que en el proyecto de subida desde Cáceres al Santuario de la Montaña, firmado por el Ingeniero de Caminos, Rafael Clemente, en 1862.

39 Archivo Diputación de Cáceres. Caja 03594/7:80.

40 BOXOYO, 1789:42. Interrogatorio: 62. LÓPEZ: 108.

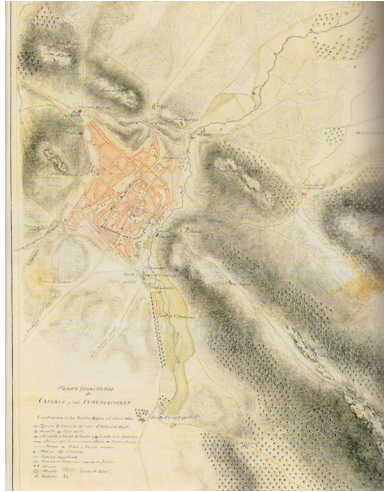


FIGURA 5
Cáceres. Plano de J.M. Bayer (1813)

Además en dicho siglo XIX se hacen algunas reparaciones en la zona tal como se recoge en el proyecto de arreglo de una de las fuentes mencionadas como Los Pilares⁴¹, que se situaban frente al Puente San Francisco y cuya misión continuaba siendo la de fuente de agua potable y abrevadero del ganado. Suponemos que esta reparación estuvo directamente vinculada con el arreglo de las inmediaciones del puente y la construcción de una alcantarilla general⁴².

Ya en 1922 el ingeniero Pedro García Faria, ejemplo de mentalidad higienista y regeneracionista, realiza un proyecto de Reforma Urbana, Ensanche, Saneamiento del subsuelo de la ciudad de Cáceres, que no se llevó a cabo. Incluye memoria y varios planos⁴³. En el principal vemos como se plantea el desarrollo de un gran ensanche en damero a la manera del ensanche

41 AMC., Expediente 2/1865. Fuente de los Pilares.

42 AHMC, Planos I, Expediente 8/1865. LOZANO BARTOLOZZI, TEIXIDÓ DOMÍNGUEZ, 2011: 74.

43 LOZANO BARTOLOZZI, 1989.

de Cerdá en Barcelona, entre la zona de San Francisco y el suoreste de la población incluyendo la prolongación del ensanche que había empezado a finales del siglo XIX alcanzando la estación del ferrocarril. A su vez en el entorno del propio monasterio y el arroyo del Marco propone todo un parque denominado de Hernán Cortés. Sin embargo la visión de futuro desbordaba las previsiones de una ciudad pequeña, con un ayuntamiento de escasos recursos que no pudo costear algo semejante.

Además en expedientes de escrituras de los años sesenta con motivo de la adquisición de terrenos en la zona de la Ronda de San Francisco colindantes con el monasterio, por parte de la Diputación Provincial, constatamos que el lugar era denominado los Álamos de San Francisco.

En la cartografía de Valencia de Alcántara, población de frontera con Portugal, se observa la situación del convento de San Francisco extramuros. Tanto en el plano del recinto amurallado de Martín Gabriel de 1765⁴⁴ como en el de Cayetano Zappino de 1797, vemos el monasterio hacia el sur tras un camino de árboles y junto a la capilla de la Vía Sacra⁴⁵, existiendo muy cerca un pozo. Mientras que en el plano de Coello, también al sur, se menciona junto al camino de Portalegre. Madoz por otra parte nos describe la situación:

“En las afueras, hay una alameda bastante deliciosa, a la salida de la puerta de San Francisco, y muchas fuentes para el uso de los habitantes; las más notables, la de la misma alameda, que viene de un excelente manantial una legua al sur, por un acueducto de obra romana, que en algunos trechos presenta 90 pies de altura; ...”⁴⁶

44 CRUZ VILLALÓN, 2007.

45 LOZANO et al, 1992: 30-31.

46 MADDOZ, 1953: vol. IV: 233-234.

Y añade:

“El convento destruido de San Pedro de los Majaretos, una legua al sur, en el que tomó el hábito e hizo su noviciado San Pedro de Alcántara; es sitio en extremo bello por sus aguas, su arboleda y verdor, y por lo caprichoso de las calidades. La encomienda de Casillas”⁴⁷

También en Villanueva de la Serena en el plano de Coello se señala: “Ex convento de Franciscanos de S. Bartolomé” en la salida este de la población más allá de la Puerta de la Villa y delante del convento un “Paseo” con árboles, enfrente el “Pozo de los Frailes”, igualmente parece una extensión, en el Camino de Campanario. El conjunto es sin duda todo un tentáculo de extensión urbana.

En Alburquerque (Badajoz), ya hemos mencionado que se suceden los traslados del convento de la orden franciscana de los Reales Descalzos de San Gabriel, fundados en las inmediaciones de la población. El primero, de la Madre de Dios, será una pequeña y sencilla edificación ya arruinado⁴⁸, que se construye a unos 4 kilómetros (en los límites de la Encomienda de Azagala), cerca de una ermita (la de los Santiagos) y de la Laguna del Vinagre. El segundo consecuencia del traslado en 1506 que se realiza para acercarse más a la población, del que escribiera Duarte Insúa en 1929:

“situándose en falda N. de la Sierra que lleva el nombre de Frailes Viejos, de cuyo edificio se conservan aun grandes paredones que acreditan la magnificencia del mismo”.

47 MADOZ, 1953, vol. IV: 234.

48 DUARTE INSÚA, LINO, 1929: 236. Agradezco a Marina Bargón, historiadora del arte que investiga sobre la historia, la arquitectura y el urbanismo de esta población, los datos que me ha facilitado de Alburquerque.

Además el mismo historiador local reproduce que es descrito por la Crónica de la Orden de la siguiente manera:

“Pasados algunos años, a instancias de Villa, por tener los frailes más cerca para las confesiones, se trasladó el convento de aquel sitio a otro que estaba a media legua de la población, al pié de una sierra o cerro a la que llaman Peña Oradada (hoy los Frailes Viejos), a la parte que mira al Norte, sitio donde los religiosos estuvieron y estaban comodísimos, porque además de ser muy sano por el temple de la tierra y por el agua de una fuente que hay o había en la huerta, era muy conveniente al instituto de nuestra Orden de descalzos⁴⁹”

Pero una tercera ubicación será la definitiva. Lo hacen a instancias de la población, que consideraba todavía muy lejano el convento para acudir a confesarse, amenazando que si no lo hacían iban a solicitar otra fundación religiosa distinta, ubicada en el centro de la Villa. El nuevo lugar será el llamado “llanos de San Andrés”⁵⁰, junto a la ermita del mismo nombre que quedará a la espalda del convento. Nuevamente la existencia de una ermita precedente favoreció la instalación. El espacio definitivo también se encontraba fuera del recinto urbano o Villa de Afuera⁵¹. Recordemos que los conventos franciscanos sobrevivían gracias a las limosnas de los vecinos y dependían sin duda de su disposición a frecuentarlos como servicio religioso.

Se conserva la iglesia (abierta al culto), el convento, y su claustro, a los que se busca nuevos usos por parte de particulares y del Ayuntamiento. El atrio

49 DUARTE INSÚA, 1929: 240.

50 DUARTE INSÚA, 1929: 403.

51 La población se desarrolla a partir de un castillo medieval situado en un alto y encrespado cerro, con iglesia y varias calles que configuran la Villa de Adentro, dentro de un recinto amurallado. En su ladera norte se extendió la Villa de Afuera.

está orientado al sur. La portada tiene un arco de medio punto de cantería con una hornacina en la que se encuentra la imagen de San Francisco.

Se sitúa bien en un plano de 1797⁵² con la planta de la iglesia y claustro, así como en el plano de Coello donde se muestra como ex Convento de Frailes de S. Francisco, a la salida, al norte, en el eje de la calle que sale de la Plaza del Pilar, cercano a la ermita de S. Andrés y no lejos de la Fuente de Pando.

En Coria el monasterio de San Francisco (religiosos descalzos) fundado por el duque de Alba a instancias del obispo cauriense don Diego Enríquez de Almanza (1550-1563), en la segunda mitad del siglo XVI, se sitúa en la salida de la ciudad amurallada al noroeste, dando nombre a una de las puertas que comunicaban con su camino de acceso construida igualmente en la segunda mitad del citado siglo. Puerta que tuvo varias transformaciones cerrándola o en su caso con la apertura en el siglo XVII (1661) poniéndole un rastrillo y puente levadizo⁵³.

El convento fue importante y da nombre al arrabal⁵⁴, y en el siglo XIX aparece como calle de San Francisco por el que entraba además la cañería o acueducto de conducción de agua a la ciudad.⁵⁵ Arrabal en el que hubo una fuente (con toma de la cañería citada) que quedaba junto a la capilla del Humilladero, construcción antigua, unos metros más lejos del monasterio y que según Madoz estaba:

52 Plano de Alburquerque, su Castillo y Villa fuera de la fortificación, de Joaquín Ferrer y Amat, 1797. CGE, ACEG, Extremadura, 185. Reproducido en CRUZ VILLALÓN, 2008: 102.

53 NAVAREÑO, 1982: 66.

54 NAVAREÑO, 1982: 196. "Al menos el arrabal mencionado de san Francisco estaba relativamente configurado en el siglo XVI, y poco más tarde, a mediados del siglo XVII su aspecto sería muy parecido al que mantuvo hasta el mismo siglo XIX. Así, en 1638, además de contemplar casi todas las calles, se menciona la calle del Rollo y en ésta dos mesones colindantes. Los dos mesones y el rollo que da nombre a la calle (aunque de él nada sabemos) nos informan del relativo grado de urbanización que tendría la zona".

55 PONZ, 1784: 50. "Entre el convento, y la ciudad hay un acueducto, cuya dirección es por arcos; y desde el convento continúa hasta su manantial, que á lo que me dixerón, no está muy lejos".

“formada por cuatro columnas que sostienen el techo, y en su centro se eleva una pilastra sobre la que se halla la imagen del Santísimo Cristo de los Afligidos; al costado izquierdo de ésta, hay una fuente con un caño, que está unida a los arcos de una larga cañería de ladrillo, que desde el sitio denominado la Madre del Agua, conduce este líquido a la fuente de la plaza...”⁵⁶

Pero ya en el siglo XIX el convento se hallaba arruinado, siendo inexistente en la actualidad. Si bien según describe Navareño (que analizó por primera vez la historia urbana de la población coriana):

“Por su parte el Humilladero se erigirá, un pocos, en centro del citado arrabal, junto a la fuente o “cañito” que se establece al lado de la misma y que dará nombre al arrabal (Arrabal de San Francisco y Cañito). Será hacia este punto donde se encamine la calle del mismo nombre y de alguna manera lo que va a ser centro neurálgico de la ciudad extramuros”⁵⁷

Tampoco sobrevive la capilla del Humilladero. Igualmente existía en este arrabal la ermita de los Mártires hacia la que se extenderá una calle, zona por la que en el siglo XIX se construye el cementerio. En un plano militar de la ciudad de Coria y sus inmediaciones⁵⁸, se nos presenta el monasterio rodeado de huertas y con un largo camino de filas de árboles.

Mientras que en el plano de Coello podemos ver igualmente la existencia de este barrio en el que se señalan al norte las ruinas del ex convento de

56 MADOZ, 1953, vol. II: 295.

57 NAVAREÑO, 1982: 172.

58 Leignelot y Berlier. c. 1810. Archivo Francia Collection Service historique de la Défense, Département de l'armée de Terre.

frailes de S. Francisco y paralelo al Paseo de S. Francisco la cañería o acueducto al otro lado del camino de Calzadilla de Coria. Así mismo en dicho Arrabal junto a la puerta hubo primero un rollo o cruz y en el siglo XVII se levanta una cruz de cantería en el mismo lugar. También será mejorado su tránsito con la construcción de un poyo de cantería junto a la puerta con piedras caídas de la muralla⁵⁹. El Arrabal de San Francisco se irá configurando después con calles regulares y trazado lineal, sus habitantes serán principalmente agricultores de condición humilde.

Terminemos diciendo que el rastreo de las fuentes nos da pautas para comprobar cómo junto a las razones devocionales, al edificarse los monasterios y conventos franciscanos, existió la búsqueda de espacios urbanos o periurbanos favorables para la vida de los frailes y todas aquellas personas que se instalaban en su entorno con el fin de sobrevivir y gozar espiritualmente, gracias a la búsqueda de *locus amoenus*, es decir de espacios agradables que la literatura posteriormente nos ha logrado idealizar.

59 NAVAREÑO, 1982: 200.

Bibliografía

ANÓNIMO, sin fecha – *Para la muy noble Villa de Alburquerque* (conservado en el Ayuntamiento de Alburquerque).

BOXOYO, Simón Benito, 1794 – *Noticias Históricas de Cáceres y Monumentos de la antigüedad que conserva*. Estudio, edición y notas de CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, Enrique, 2009 – Cáceres: Cicon ediciones.

CRUZ VILLALÓN, María (Coordinadora), 2007 – *Ciudades y núcleos fortificados de la frontera Hispano-Lusa. El territorio de Extremadura y Alentejo. Historia y patrimonio*. Cáceres: Junta de Extremadura (Consejería de Cultura y Turismo) y Universidad de Extremadura.

DIEZ GONZÁLEZ, M^a del Carmen, 2003 – *Arquitectura de los conventos franciscanos observantes en la provincia de Cáceres (s. XVI y XVII)*. Cáceres: Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura. Demarcación de Cáceres y Universidad de Extremadura.

DIEZ GONZÁLEZ, M^a del Carmen, 2012 – “El poder de los franciscanos: ciudad, paisaje y territorio en Plasencia, una ciudad de la cuenca del Tajo” *Congreso del CEHA*, Castellón, Universidad Jaime I (en prensa).

DUARTE INSÚA, Lino, 1929: *Historia de la Villa de Alburquerque*. Badajoz: Tip., Libr. y Encuadernación de Antonio Arqueros. Felipe Checa, 48.

FERNÁNDEZ, Fray Alonso, 1627, *Historia y Anales de la ciudad y obispado de Plasencia*. Madrid. Reedc. 1952. Departamento Publicaciones del Seminario de F.E.T. y de la J.O.N.S.

GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier, 2009 – *Viaje artístico por los pueblos de la Sierra de Gata (Cáceres). Catálogo monumental*. Cáceres: Instituto Teológico “San Pedro de Alcántara”. Cerntro afiliado a la UPSA. Diócesis de Coria-Cáceres.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Alberto, 1993 – *Las poblaciones de la Baja Extremadura. Configuración y morfología*. Badajoz: Caja de Badajoz.

- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Alberto, 2004 – *Badajoz ayer*. Badajoz: S.I.E.X.
- LÓPEZ, Tomás, *Extremadura. Por López, año de 1798*. Estudio y recopilación a cargo de Gonzalo Barrientos Alfageme 1991 – Mérida: Asamblea de Extremadura.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, 1980 – *El desarrollo urbanístico de Cáceres (S. XVI-XIX)*, Cáceres: Universidad de Extremadura y Caja de Ahorros de Cáceres.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, 1989 – “El Plan de Ensanche y Reforma interior de Cáceres de Pedro García Faria (1922). Un proyecto no realizado”, *Norba Arte*, IX.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar et Alter, 1992 – *Arquitectura, Urbanismo e Ingeniería sobre papel. Cáceres. Siglos XV al XX*. Badajoz: Asamblea de Extremadura. Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar y TEIXIDÓ DOMÍNGUEZ, M^a Jesús, 2011 – “Cáceres: aportaciones foráneas en la arquitectura y urbanismo decimonónicos”, *MINIUS. Historia, Arte e Xeografía*. Revista. Ourense, Servizo de Publicacións. Universidade de Vigo, pp.45-78.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, 2011 – *Historia del Urbanismo en España II Siglos XVI, XVII y XVIII*. Madrid: editorial Cátedra.
- MADOZ, Pascual, 1846 – *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid. Ed. 1953. Cáceres: Publicaciones del Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento.
- MÉLIDA, José Ramón, 1924 – *Catálogo Monumental de la Provincia de Cáceres (1914-1916)*. Madrid.
- NAVAREÑO MATEOS, Antonio, 1982 – *Arquitectura y urbanismo de Coria: siglos XVI-XIX*. Cáceres: Institución Cultural El Brocense de la Diputación Provincial de Cáceres.
- RAMOS RUBIO, José Antonio; MÉNDEZ HERNÁN, Vicente, 2005 – “El Monasterio de San Francisco el Real de Cáceres, de cenobio franciscano a centro cultural”. *Institución Cultural el Brocense. 25 aniversario*. Badajoz: Institución Cultural El Brocense, p. 259-288.

RAMOS RUBIO, José Antonio; MÉNDEZ HERNÁN, Vicente, 2006 – “Aportaciones inéditas del monasterio de San Francisco el Real de Cáceres, planos”. *Alcántara* 64 10/7/06, pp. 55-93.

RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel y BARRIENTOS ALFAGEME, Gonzalo (Eds.), (1994) – *Interrogatorio de la Real Audiencia. Extremadura a finales de los tiempos modernos. Partido de Coria*. Villanueva de la Serena: Asamblea de Extremadura.

TORO, Luis de, 1573 – *Descripción de la ciudad y obispado de Plasencia*. Plasencia. Reedición presentada y comentada por Marcelino Sayans Castaño (1961). Plasencia.

ULLOA GOLFÍN, Pedro, 1982 – *Memorial de Ulloa*, facsímil de la ed. Príncipe de 1675, por Francisco Sanz, en Madrid. Introducción, árboles genealógicos e índices de José Miguel Lodo Mayoralgo. Badajoz: Institución “Pedro de Valencia”.

El impulso de la Orden Franciscana en la configuración del impulso del Via Crucis gallego

Miriam Elena Cortés López¹

Introducción al Vía Crucis

En la cláusula número tres del Breve del 16 de Enero de 1731, el Papa Clemente XII indica que los Vía Crucis debían erigirse “en la forma acostumbrada, y hasta ahora practicada en la sobredicha orden [la franciscana]; esto es, que sean catorce estaciones, y que las cruces, o capillitas representen los misterios de la Pasión”.² Con ello se reforzaba la validez del sistema que promovió la Seráfica Orden, que era el que se debía de seguir practicando. Se puede decir que por primera vez se unificaba este sagrado ejercicio que con anterioridad había experimentado variaciones dependiendo del lugar y el momento en el que se había creado. Esta situación no dejaba de ser la misma que se produjo siglos atrás cuando, como se puede deducir de las palabras del citado pontífice, los franciscanos comenzaron a implantar la práctica del Vía Crucis. Así lo reconoce Fray Cándido Valles, con motivo de una visita a Tierra Santa cuando dice:

¹ Becaria FPU (GI-1907). Este artículo se realizó dentro del marco del Proyecto de Investigación *Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX*, HAR2011-22899. Investigador Principal: Juan Manuel Monterroso Montero (USC), financiado por la Dirección General de Investigación (MEC) y *Artifeces e patróns no monacato galego: Futuro, presente e pasado* (INCITE09263131PR). Investigadora principal: Ana Goy Diz (USC), financiado por la Xunta de Galicia.

² PORTO MAURICIO, 1758, p. 104.

“Pocos días después de nuestra llegada a la Ciudad Santa, nos cupo la envidiable suerte de asistir al piadoso ejercicio del Vía Crucis que, desde tiempo inmemorial, lo vienen practicando los Religiosos de mi Seráfica Orden. A las tres de la tarde, de todos los viernes del año se tocan las campanas del Patriarcado, del Santo Sepulcro y de S. Salvador, invitando a todos los fieles al acto, en extremo conmovedor y edificante.”³

Quizá la mejor definición para el Vía Crucis o Camino Doloroso sea la que aportó Fray Leonardo de Porto Mauricio, en 1749:

“El Sacrosanto Exercicio del Via Crucis, el qual en la realidad no es otra cosa, que una representación devota de aquel viage doloroso, que hizo el Amoroso Jesus, desde la casa de Pilatos, hasta el Calvario, fue siempre venerado de la piedad christiana; y no pudiendose ir personalmente a Jerusalèn, visitan los Fieles las Estaciones del Via Crucis, donde se representan aquellos Santos Lugares. Llamase Via Crucis, porque aquel camino lo anduvo Nuestro Redemptor, desde que la perfidia de los Judios le puso sobre sus Espaldas el muy pesado leño de la Cruz. Suele también llamarse Camino Doloroso, porque un tan penoso viage, en la reflexión de los contemplativos, fue el mas atròz martyrio, que sufrió aquella Sacrosanta Humanidad, yà destrozada con tantas penas antecedentes”⁴

La historia de la configuración del Vía Crucis, como ejercicio devocional y Penitencial es una cuestión sobre la que todavía existen lagunas, si bien es cierto que esta santa práctica cobró especial impulso a partir del siglo

3 VALLES, 1932, p. 32.

4 PORTO MAURICIO, 1758, p. 1-2.

XVI; y ya desde entonces, en las siguientes centurias, adquirió una fuerte presencia en el ámbito europeo, especialmente en los países vinculados a la rama Católica, tales como Italia, Francia, Portugal o España. Esto no quiere decir que con anterioridad no haya habido muestras de este acto. De hecho, los franciscanos, ante las dificultades de visitar Tierra Santa, al haber sido los Guardianes de los Santos Lugares, tuvieron el privilegio de ser los primeros en construir este tipo de monumentos. Significativa resulta la primera de las Ordenanzas de Clemente XII:

“Aviendo sido concedida la facultad de erigir el Via Crucis à los Religiosos sujetos al Ministro General de los Frayles Menores, assi Observantes, como Reformados, privativè quod alios quoslibet, no es licito à otros el erigirlo, y que erigiéndose por otros, no gozen las Indulgencias”⁵

Retrocediendo un poco más en el tiempo, el origen de esta práctica – no considerada como Vía Crucis – podría estar en las primeras visitas que hacen los primeros visitantes a esos sitios que quedaron marcados por el transcurso de Cristo hacia la muerte. El Vía Crucis, que es el camino de la cruz, o lo que es lo mismo la Vía Dolorosa, en cuanto al sufrimiento que padeció Jesús en la misma, es un concepto que surge con posterioridad, ya que lo que sucedió en los siglos inmediatamente siguientes a la muerte de Cristo (ss. II, III, IV) fue una especie de “peregrinación” de personas que pretendían hacer una reconstrucción de los distintos lugares –la Vía Sacra– por los que transitó Jesús en sus últimas horas de vida. A partir de ahí se crearon los diarios de los peregrinos o “relaciones de viajes”,⁶ que eran una especie de guía que señalaba los lugares por los que Cristo pasó en

5 PORTO MAURICIO, 1758, p. 103.

6 HERVELLA VÁZQUEZ, 1997, p. 207.

su calvario, así como las distancias que mediaban entre ellos, con el fin de conseguir reproducir la Historia de la Pasión.

Los franciscanos, que custodiaron la Tierra Santa desde 1342, obtuvieron en 1686 el beneficio del Papa Inocencio XI para erigir Vía Crucis en sus iglesias y ganar indulgencias. En época de Clemente XII esta práctica se hizo extensible al resto de iglesias, con el fin de que el pueblo también fuera partícipe de esta actividad, pero siempre que las estaciones fueran erigidas por un fraile franciscano.⁷ Cuenta la historia que San Francisco (1182-1226) obtuvo el permiso del Sultán de Damasco para poder entrar en la Tierra Santa, donde permaneció en medio de las continuas batallas. Este suceso fue el que desencadenó que con posterioridad la Orden Menor se encargara de cuidar estos lugares y, por ende, a la que se le concediera el privilegio de construir los primeros Vía Crucis fuera del territorio musulmán.

Sin embargo, existe un precedente anterior a la propia fundación de la Orden Menor, que indica que desde bien pronto hubo un interés por la representación de Tierra Santa en Europa. Esto potenció el fenómeno conocido como “peregrinaje de sustitución” o lo que es lo mismo, trasladar ficticiamente aquellas partes de la ciudad de Jerusalem, donde Cristo pasó sus últimas horas de vida y donde se vivieron las escenas de la Pasión, al territorio europeo. Esta situación se provocó tras las continuas invasiones y guerras que se produjeron a lo largo de la Edad Media y que hacían peligroso, además de costoso, el viaje de los peregrinos europeos a la Ciudad Santa. El conjunto de San Esteban de Bolonia, consiste en la emulación de los edificios vinculados al “recorrido doloroso”. Esta obra, producto del siglo IX, no se puede considerar un Vía Crucis pues, en primer lugar, no hay constancia de que a partir de él se desarrollara un acto penitencial, de recuerdo, de reflexión del trayecto de Cristo hacia su muerte; y además, otro

⁷ Esta situación se modificará especialmente a partir del siglo XIX. En 1862 los Obispos obtienen el permiso papal para poder erigir ellos mismos (o mediante la delegación en un sacerdote) los Vía Crucis.

dato fundamental es que no se concedían las indulgencias que, sin embargo, sí se darían con los franciscanos siglos después. No obstante, la importancia de este conjunto tiene más relevancia de la que en un primer momento se pudiera pensar, ya que podría ser el precedente para los *sacromonti* italianos que a lo largo de los siglos XV y XVI surgirían en Italia (Varallo, Crea, Orto) y que a lo largo del siglo XVIII alcanzarán sus más bellos resultados en obras portuguesas o gallegas como el Bom Jesús de Braga (1722-1781), Nossa Senhora de Lamego (proyecto de ha. 1770) o en el conjunto das Ermidas en Viana do Bolo (Ourense, 1729-1757). La diferencia respecto a Bolonia, es que en estos sacromontes existe un recorrido penitencial que está vinculado al Vía Crucis.

Lo que sucedió entre el siglo IX y el XIV fue un proceso marcado por una práctica más espiritual. Fue el momento en el que surgieron los primeros ejercicios espirituales que reflexionaron de manera íntima y cerrada sobre los padecimientos de Cristo en su camino al Calvario. Producto de ello fueron las primeras obras escritas, conocidas casi siempre con el nombre de “meditaciones”, entre las que destacó la de San Buenaventura, y que pretendían alcanzar un nivel ascético que les permitiría mimetizarse con la propia Pasión de Cristo.

A finales del siglo XVI, el ejercicio del Vía Crucis tuvo unos precedentes, que son otro tipo de prácticas devocionales, acompañadas de oraciones, en las que se meditaba sobre las últimas horas de vida de Cristo y que tuvieron como base la consideración de las caídas, las andaduras y las paradas o estaciones que hizo Jesús en la Vía Dolorosa. Son igualmente ejercicios de reflexión que surgieron en países, por lo general, vinculados a la Reforma Luterana. Era la palabra y no la imagen la que debía mover al fiel. Frente a esta situación, y como respuesta a la iniciativa de Lutero, los italianos levantaron los primeros “sacromonti”. Aquí el verbo debía mover al creyente, pero la imagen debía de sellar el mensaje.

La palabra y la imagen fueron los recursos de los que se valió este ejercicio devocional. Desde hace tiempo se viene considerando a Christian Adrichem el introductor del Vía Crucis de 12 estaciones a partir de sus obras *Jerusalem sicut Christi tempore floruit* (1584) y el *Theatrum terrae sanctae* (1590). Estas obras constituyeron el germen de otras posteriores como las del franciscano holandés, consideradas como los primeros relatos en el que se estableció el orden y fijación del Vía Crucis y que incluía los siguientes pasajes: I. Condenado a muerte/ II. Cargado con la cruz/ III. Primera Caída/ IV. Encuentro con su madre/ V. Ayuda del Cirineo/ VI. El paño de la Verónica/ VII. Cae por segunda vez en tierra/ VIII. Consuela a las mujeres de Jerusalem/ IX. Tercera caída/ X. Despojado le dan a beber mirra y hiel/ XI. Crucifixión/ XII. Elevación de la cruz.

Hasta el momento se considera que el primer Vía Crucis que se construyó en España fue de 12 estaciones y en Murcia. Así lo recoge Fray Atanasio López, del Convento de Santiago de Compostela:

“Créese que el Via-Crucis más antiguo de España es el que fue erigido en el convento de Santa Catalina del Monte, próximo á la ciudad de Murcia. La erección fue hecha por el Padre Fr. Alonso de Vargas, siendo provincial de la de Cartagena en 1600, tomando por modelo la descripción de Adricomio [...] El mismo P. Vargas, según testifica el historiador Cascales, erigió las Estaciones del Via Crucis en otros lugares de la misma Provincia y a su imitación en muchos de España se ha levantado la misma devoción á gloria de Dios nuestro Señor”.⁸

Desde entonces se desencadenó un proceso de construcción de estos monumentos, que preferentemente fueron dispuestos en claustros, iglesias –en un principio vinculados a la Orden Menor– y, de forma ocasional, en lugares

8 LÓPEZ, 1912, p. 209-210.

simbólicos como montes que finalizan en un santuario, cuya misión es conseguir una mayor mimetización con el recorrido de Cristo. Surgen así los Vía Crucis de la Casa de Pilatos en Sevilla, hoy desaparecido parcialmente, y que se piensa que en 1630 ya estaría construido; o el del Convento de San Bernardino en Madrid, del año 1622, de los que se desconoce el número de estaciones.⁹

Con todo, se sabe que el Vía Crucis de 14 estaciones estaba ya presente en España en el siglo XVII.¹⁰ Hasta entonces existió variedad en su número y aún en este siglo, y especialmente en el territorio gallego, convivió con el Vía Crucis de 15 estaciones. El modelo de Adricomio constituyó la base sobre la que posteriormente se añadirían el resto de estaciones. El propio San Leonardo de Porto Mauricio, cuando especificó el número de Estaciones decía que:

“Dividese, pues, en catorce Estaciones, y catorce Cruces: porque à cada Estación, y à cada Cruz corresponde la memoria de uno de aquellos Santos Lugares, en los cuales, agonizando el Redemptor, en el progreso de aquel lastimoso viage, necessitò de esforzarse, y corroborarse; pero se dice Estacion del verbo estar, y de la estancia, y esfuerzo, que hizo Jesus en aquel Lugar: y porque desde la casa de Pilatos, hasta el Sepulcro, fueron catorce sus estancias, y esfuerzos; es à saber: doce estando vivo, y à las dos ultimas estancias fue llevado muerto: por esso son catorce las Estaciones, y, catorce las Cruces. De este Santo Exercicio han escrito muchos Autores, y mas que todos Adricomio [...]”¹¹

En 1622 el Padre López Cuellar escribió *Calle de la Amargura*; y en 1625 el Padre Daza sus *Ejercicios Espirituales*. En el paréntesis

9 LÓPEZ, 1912, p. 212.

10 LÓPEZ, 1912, p. 209. y HERVELLA VÁZQUEZ, 1997, p. 211.

11 PORTO MAURICIO, 1758, p. 2-3.

que marcan estas obras se intercaló una tercera obra, el *Romancero Espiritual*, escrita por Lope de Vega por orden de los franciscanos en 1624, que presentaba la peculiaridad de establecer 15 estaciones, partiendo del modelo de 12 de Adricomio, y añadiendo tres estaciones finales que se corresponderían con los pasajes del XIII. Descendimiento/ XIV. Sepultura/ XV. Resurrección. En cualquier caso, la proliferación de estos devocionarios, que incrementó en las sucesivas décadas, fue un derivado de estas primeras obras que posiblemente serían referencia para la construcción de los Vía Crucis gallegos.¹²

El territorio gallego

En el territorio gallego, el proceso fue un poco más lento que en el resto de España. Los primeros datos sobre los orígenes de la Orden Franciscana en este lugar, aparecen recogidos en la gran placa que complementa la tumba de Cotolay¹³ quien, según cuenta la tradición, acogió a San Francisco de Asís cuando el santo visitó la tumba del Apóstol. Este carbonero vivía en las afueras del pueblo, cerca del Monte Pedroso, donde hoy se encuentra la denominada capilla de San Paio, y fue a quien San Francisco encomendó la labor de fundar el primer convento franciscano en Galicia, en unos terrenos cedidos por la comunidad benedictina, en el lugar de Val de Dios. Dice así:

12 En Galicia, a juzgar por los que se conservan, solían presentar 15 estaciones, aunque a veces se eliminó la última quedando en la actualidad 14.

13 Los restos de Cotolay fueron colocados en el interior del convento, posiblemente en la originaria iglesia medieval, hoy desaparecida tras la reforma que se llevó a cabo en el siglo XVIII, y en la actualidad, se conserva en el zaguán o antigua portería del convento en el margen derecho, al lado la actual Sala Giotto del Hotel Monumento San Francisco. La placa que complementaba la obra actualmente se dispone sobre la puerta de la recepción del actual hotel en que se transformó el convento hace unas décadas.

“Viniendo San Francisco a visitar al Apostol Santiago. Hospedolo un pobre carbonero llamado Cotolay, cuya casa estaba junto a la ermita de San Payo en la falda del Monte Pedroso. De allí se salía el Santo al Monte a pasar las noches en oración/ Allí le revelo Dios era su voluntad fabricar un Convento en el sitio donde está llamado ValdeDios y ValdeInfierno. Cuando el Santo era del Monasterio de San Martin pidió licencia al Padre Abad por amor de Dios y ofreció ser su casero y pagar en cada principio de año un cestillo de peces/ Acepto el Padre Abad y de ello se lo foro firmado del Santo/ Dijo el santo a Cotolay Dios quiere que me edifiques un convento de mi orden/ Respondió Cotolay que como podía un carbonero/ Vete a aquella fuente dijo el Santo que allí te dará Dios con que edificar este monasterio. Obedeció Cotolay y hallo un gran terreno con que edificó este monasterio. Bendijo Dios a la Casa de Cotolay casa noblemente que fue Regidor de esta ciudad y que edificó los muros de la que ahora van junto a San Francisco y antes iban por la Azabachería. Su mujer está enterrada en la Quintana y Cotolay fundador de esta Casa en este su nicho que se para si lo cogió falleció santamente año de 1218.”¹⁴

Esta es la historia de la fundación del convento (ha. 1215) y de la introducción de la orden franciscana en Galicia, que a partir de entonces se extendió por numerosos espacios de su geografía, de tal manera que hacia el año 1739, se sabe que habría unos 1172 frailes repartidos entre 23 guardianías

14 Se sabe por un manuscrito, obra de Francisco Antonio Fernández Sarela, que en el año 1740, esta placa todavía estaba dispuesta en el propio nicho de Cotolay. El mencionado manuscrito, que aparece recogido en la obra de CARNICERO MÉNDEZ– AGUIRRE, 2005, p. 537, permanecía en el olvido y, recientemente lo he recuperado gracias a la ayuda de la profesora M. Carmen Folgar de la Calle. En la actualidad está en proceso de estudio. Esta labor no habría sido posible sin la ayuda del archivero, el Padre Hipólito Barriguín, quien recientemente ha catalogado el manuscrito con la signatura n.º 114.

o conventos, entre observantes y conventuales.¹⁵ Se puede decir que el gran momento de construcción de estos recintos abarcó los siglos XIII, XIV y XV, aunque a lo largo del XVI se siguieron construyendo y, ya en Época Moderna muchos de ellos fueron remodelados, al igual que sucedió con otros monasterios benedictinos y cistercienses. De esos primeros momentos son obras tan destacadas como los conventos de Betanzos (1292, pero reconstruido hacia 1387), Viveiro y Ourense (s. XIII); y Lugo, Coruña, Pontevedra, Ferrol, Mondoñedo; a los que en los siglos siguientes continuaron otros como los de, Puebla del Caramiñal, Noia, Xinzo (ss. XV y XVI), Tuy, Rivadabia, Vigo (ss. XVII y XVIII) entre muchos otros hoy desaparecidos (Bayona, Monterrey...). No hay que olvidarse de la construcción de los conventos movidos por el espíritu de la Observancia, que promovió Fray Gonzalo Mariño desde el s. XIII,¹⁶ que predicaba la vuelta al espíritu de pobreza de San Francisco de Asís. Este es el momento en el que surgen conventos tan importantes, aunque aislados de las ciudades y pueblos, como el de Herbón a las afueras de Padrón, y los contemporáneos de Sueiro,¹⁷ a las afueras de Noia y de San Juan de la Miserela, en las proximidades de Puebla del Deán (1396);¹⁸ el de San Francisco de Louro (o el Rial) a las afueras de la Villa de Muros (ha. 1400);¹⁹ o, en el caso de Compostela, el de San Lourenzo de Trasouto (1392).²⁰

De lo dicho hasta el momento se deduce que la presencia de la Orden Franciscana ha tenido una gran repercusión en Galicia.²¹ La construcción de Vía Crucis se ha producido de una manera más moderada. Bien es

15 LÓPEZ, 1911, p.765-768.

16 LÓPEZ, 1914, p. 13-14.

17 LÓPEZ, 1914, p.13-14.

18 DOMÍNGUEZ FONTÁN, 1987, p. 87-88.

19 LÓPEZ, 1914b.

20 LÓPEZ, 1914, p. 13-14.

21 Sin contar la Orden Segunda, la TOR, y toda esa serie de ramificaciones derivadas de la Primera Orden, tales como Descalzos o Capuchinos.

cierto que, como cabía esperar, es habitual que para el interior de las iglesias franciscanas se instalara uno, como sucede en la actualidad; del mismo modo que en los claustros también se solían disponer, como sucede en el Convento de San Antonio de Herbón. Menos habitual resulta el tipo de Vía Crucis monumental, que se hace derivar del modelo promovido por el franciscano Bernardino Caimi de Milán en Varallo a finales del siglo XV.²² No obstante, y aunque con diferencias notables, todavía se siguen conservando algunos buenos ejemplos de este tipo.

El primero de estos caminos dolorosos, del que se tiene referencia documental, es el que erigieron los frailes del convento de Santiago, del que hoy sólo permanecen algunos testigos. Este Vía Crucis seguiría la línea que marcaba la muralla del recinto y tendría su fin en la ya mencionada capilla de San Paio, (ILUS. N.º 1) donde la tradición marca que vivió Cotolay. Dice así:

“En las que se celebraron en 27 de marzo de 1667 al folio 6 y folio 7 se acordó la procesión del via cruzis encargando se frequentase tan santo Ejercicio, y se dán las disposiciones necesarias para que con licencia del hordinario se figen las Cruces y en donde se deua hazer, y que el R. Guardian señale las distancias que deua hauer de una estación a otra: Tambien consta hauer sacado dha. Liz.^a del Sor. Prouisor de este Arzobispado Dn. Bernardo Pasqual y Gómez, firmada de su mano y de Antonio Pardiñas son, de Asiento, y en ella señala San Payo del Monte, encuia virtud en 3 de Abril de 1667 salió la religiosa Comunidad de Ntro. Pe. San Francisco incorporada con esta V. O. procesionalmente, andando la via sacra hasta sn. Payo del Monte, y después se terminó en la Capilla con una

22 Disponible en: <http://www.sacrimonti.net/User/index.php?PAGE=Sito_esp/sacro_monte_varallo_&argo_id=5> [Consulta: 23 de septiembre de 2012].



FIGURA 1
San Paio do Monte

platica espiritual, y para aumentar esta deuozon la V. O. y los Hermanos a su costa pusieron las 12 cruces de piedra, que se hallan desde el Combeno, hasta dha Hermita de Sn. Payo del Monte; y también consta por otra de 6 de febrero de 1673 al folio 35 bto. De este libro, que el Vía Crucis se andaua todos los Uienes de el año, y de Recogida esta V. O. por la noche de dho dia tenia los exercicios en su capilla”²³

El documento es sumamente revelador ya que a partir de él se pueden extraer determinados rasgos del significado y maneras sobre cómo se podía erigir el Vía Crucis. En primer lugar su consideración como un ejercicio devocional y santo. Además, aunque la prerrogativa para su construcción la tenían los franciscanos, ésta debía estar avalada por el beneplácito del Arzobispo u Ordinario. De este dato da noticia San Mauricio, años después:

23 A.P.F.S.: Sección de Manuscritos. 1757, s/f.

“Se debe empero advertir, que en el año pasado de 1748, à los 30 de Julio, la Sagrada Congregación de Indulgencias decretò, que para erigirse en lo por venir los Via Crucis, tanto la deputación del Sacerdote erigente, y el consentimiento del Superior local, quanto el consentimiento, y licencia del respectivo Ordinario, ò Obispo, como tàmien del Parrocho, ò Superior de la Iglesia...”²⁴

Especial mención merece la colocación de las cruces, que debían respetar unas medidas de distancia que fijaría el Guardián del convento, recogiendo así una tradición ya existente que consistía en calcular las distancias que mediaban entre los distintos puntos de Jerusalem, por los que Cristo caminó en sus últimas horas.

Sólo resultan extraños dos puntos. El primero es que se emplee el número de doce estaciones, siguiendo el modelo de Adricomio, que a lo largo del siglo XVII fue poco habitual en Galicia. Lo cierto es que el modelo del holandés fue el preferente y, hasta cierto punto, se consideró precursor del propuesto, décadas después, por el Padre Daza. Sin embargo, Fray Atanasio López nos habla de cómo con anterioridad a Adricomio, Juan Pasch escribe en 1563 un Vía Crucis de 14 estaciones.²⁵ Por otro lado, que las cruces fueran hechas de piedra y no de madera, como solía caracterizar a estas obras, constituye un hecho excepcional. De hecho uno de los requisitos para ganar las indulgencias era que estas cruces fueran de dicho material, por ser este el que mejor representa la propia cruz con la que Cristo subió al Gólgota un viernes.²⁶ Precisamente este es el día más adecuado para realizar dicho ejercicio, como así se lee en el documento, y como todavía a inicios del siglo XX se seguía practicando.²⁷

24 SAN MAURICIO, 1758, p. s/n.

25 LÓPEZ, 1932, p. 126-127.

26 HERVELLA, 1997, p. 217.

27 Recordar lo que dice Fray Cándido Vallés.

Con anterioridad al siglo XVII aquellos primeros ejercicios que meditaban sobre la Pasión de Cristo llegaron a adquirir un grado tan literal que pretendían no sólo identificarse con la propia historia de Jesús, sino reproducir exactamente las mismas horas en las que los hechos se produjeron. De ahí que para cada momento hubiera una determinada oración, que además pretendía enfatizarse con el recurso a la llamada de atención del lector. De este modo con palabras como “considera” se quería mover a la piedad del receptor, a que éste considerase y valorase el dolor de Cristo y su gran obra por el Hombre. Es en este momento cuando se desarrollaron los “relojes de la Pasión”. La obra de Jacobo de Cordone,²⁸ *Meditationes Vitae Christi*, fue imprescindible en la creación de este ejercicio de devoción que recrea los momentos relativos al ciclo pasional. Así en relación al Viernes Santo, se dice:

“Considera como a las cinco de la mañana se juntaron en casa de Caifás los sesenta y dos jueces del Sanedrín (...) ESTACIÓN CUARTA: Considera como a las seis y media le llevaron por la cuesta del Monte Sión hasta el Palacio antiguo de los Macabeos (...) ESTACIÓN SEXTA: Considera como a las nueve le llevan maniatado y atado por las calles públicas de la ciudad. ESTACIÓN NONA. Considera como el piadoso Nicodemus fue a pedir a Pilato el cuerpo de Jesús y a las cinco de la tarde fue Nicodemus y Abarimathía, que era de su familia y le bajaron de la cruz, recibéndolo en sus brazos la Santísima Virgen. Lo llevaron al sepulcro, que estaba de allí a doscientos pasos.”

En la obra del Padre López Cuellar (1622), y ya más tarde en Porto Mauricio, se mantuvo esta tendencia a dar información sobre cada uno de los momentos,

28 HERVELLA, 1997, p. 213.

así como a hacer reflexiones al fiel. Contrástese como describieron estos dos autores el pasaje número diez, que se corresponde con la Despojaduras de las vestimentas. Dijo el primero:

“De la decima a la undécima ay treinta pies. Aquí se medita, como le desnudaro, y le dieron a beuer vino mirrado, mezclado co hiel”²⁹

Porto Mauricio presentó la misma situación, pero con una mayor reflexión potenciada por la crudeza con la que relató los hechos que se complementan con un dibujo para cada estación:

“En esta decima Estacion se representa el lugar, donde a nuestro Redemptor Jesus le quitaron sus propias vestiduras, y le dieron a beber amarga hiel. Considera, alma christiana, como aquellos tigres inhumanos desnudaron à tu Dulce Jesus, y con la túnica pegada à las doloridas carnes, salieron pedazos de carne, y de sangre, quedando en lo exterior todo, de pies à cabeza, hecho una llaga, y en lo interior martirizado el gusto con la hiel que le dieron à beber. Mira como tu Divino Redemptor, que es el que viste de hermosura à los Cielos, entre sus tormentos sufre el quedarse desnudo en presencia de un numeroso concurso: y movido de lastima, y compasión, dile assi à tu Redemptor”³⁰

El elemento escrito, la glosa, va a ser otro de los recursos que caractericen el Vía Crucis. Así sucedió en San Antonio de Herbón, fundado por el fraile Mariño, que durante mucho tiempo fue Colegio de Misioneros, en cuyos claustros bajos se conservan dos vía crucis. Uno de ellos data de 1688 y el otro de 1680. Este

29 LÓPEZ CUELLAR, 1622, p. 3-4.

30 PORTO MAURICIO, 1758, p. 43-44.

último aunque en origen constaba de 15 estaciones, posiblemente siguiendo el modelo presentado en la obra de Lope de Vega, en la actualidad sólo mantiene catorce.³¹ (ILUS. N.º 2) En cualquier caso, este vía crucis claustral, se complementa con unas citas, que refieren cada uno de los momentos o estaciones de ese recorrido doloroso. Así versa la estación 1: “Considera alma perdida / Que en aqueste passo fuerte / Dieron sentencia de muerte / Al mismo Autor de la vida,” en alusión a la condena de Cristo.³² Destaca ese recurso apelativo a la piedad, tal y como había pasado con los relojes de la pasión. La tendencia a complementar la imagen – que en el caso de Herbón no existe– con una cita, también fue habitual en otros conjuntos, como los de Portugal.³³

A lo largo del siglo XVIII se continuó la tradición de construir los Vía Crucis de quince estaciones. Así en Pontevedra, los franciscanos construyeron uno para su iglesia, del que en el año 1912, según indica Fray Atanasio, se conservaban catorce estaciones, con sus correspondientes citas. Así dice la número 11: “Mira a Jesús ya tendido/ De pies y manos clavado/ Alma, ¡cuánto le has costado!”. Se puede observar como apenas hay diferencia con los precedentes. Sin embargo, obra de ese mismo siglo es el recorrido que tiene como punto inicial – y no final– el conjunto das Ermidas en Viana do Bolo (Ourense). En este caso el camino se genera a partir de la iglesia, situada en un valle y de ahí se sube a lo alto del monte.³⁴ Esta tradición, que sigue el modelo de los sacrimonti,³⁵ es la misma que se desarrolló en Portugal a lo largo de ese mismo siglo en los conjuntos del Bom Jesus de Braga, en Lamego, o en la Serra da Peneda. En lo referido a este tema Clemente XII dijo lo siguiente:

31 En la reforma de 1894 se eliminó una de ellas.

32 LÓPEZ, 1912, p. 210

33 En la parte exterior del convento de Herbón también se dispuso otro vía crucis, en este caso rodeando el acceso a la iglesia que se dispone en la parte baja de un promontorio, casi limítrofe al discurso del río Ulla. Este tipo de vía crucis se localiza en la iglesia parroquial de San Simón de Ons, en Cacheiras.

34 HERVELLA, 1997, p. 223.

35 GONZÁLEZ GARCÍA, 1982, p. 3.



FIGURA 2

San Antonio de Herbón. Via Crucis del claustro.

“Pero en aquellos Lugares, en los cuales se quisieren erigir fuera de la Iglesia, como se usa en muchos Conventos de la sobredicha Orden, se procurará, que siempre se termine, o principie desde la Iglesia, ò Lugar Sagrado; advirtiendo con todo desvelo, el que las Capillitas estèn cerradas con llave, de manera, que no pueda entrar, ni persona, ni animal.”³⁶

Sin embargo, todo parece indicar que en el caso gallego, la promoción de la construcción fue obra de un particular que con motivo de la reconstrucción de ciertas partes del santuario, decidió crear un recorrido penitencial de este tipo. Resulta extraño pensar que los franciscanos no hayan tenido nada que ver en esta obra pero, lo cierto, es que no se disponen de datos suficientes para asegurarlo. Con todo, en el siglo XVIII el privilegio seguía siendo de la Orden

36 PORTO MAURICIO, 1758, p. 104.

Menor que paradójicamente siglos antes había solicitado el cambio de sus dependencias conventuales de Monterrey, alegando problemas con el terreno, con el deseo de afincarse en el territorio de Viana do Bolo.³⁷ Finalmente este deseo quedó truncado.

A partir del siglo XIX, el panorama varió debido a la ruptura de las limitaciones que provocaba ese derecho adquirido por los franciscanos siglos atrás. En 1862, los Obispos obtienen permiso para erigir las estaciones personalmente, sin necesidad de que interviniera un miembro de la Orden Menor. No hay que olvidar la fuerza que pudo ejercer en este procedimiento el proceso de Desamortización, que tan trágico resultado tuvo para el desalojo de los monjes y frailes de sus dependencias; así como para la pérdida de una cantidad ingente de documentación y patrimonio artístico. En medio de este panorama la práctica piadosa se mantuvo, y prueba de ello fueron dos Vía Crucis próximos a dos conventos franciscanos: San Martiño de Vilalourente en Mondoñedo y San Francisco de Louro, en Muros. Del primero de ellos, en la actualidad sólo se mantienen nueve de las supuestas catorce estaciones de las que constaba en 1890, año de su construcción. Son pocas las noticias relativas a este convento que, conocido también bajo el nombre de Os Picos, se sitúa a las afueras de la ciudad de Mondoñedo, en la Marina Lucense pero, según se informa en el *Episcopologio mindoniense* ya existía en la segunda mitad del siglo XIV,³⁸ sabiendo también que en el siglo XVIII una remodelación eliminó la iglesia precedente.³⁹ En la actualidad permanece desalojado y su estado empeora con el paso del tiempo, al igual que el vía crucis al cual se añadieron una serie de imágenes, obra de J. Puchades Quilis. (ILUS. N.º 3) Un poco anterior es el Vía Crucis que todavía hoy se conserva íntegramente en el convento de San Francisco de

37 LÓPEZ, 1914, p. 13-14.

38“El 5 de enero de 1378 el obispo D. Francisco y el cabildo de Mondoñedo donaron a Fray Diego Fernández y a los frailes de Villaoriente-Picos– la cuarta parte de las rentas que percibían en San Clemente de Morás y la octava de las de Santiago de Cillero” en CAL, 2003, p. 178-179.

39 COUSELO BOUZAS, 2004, p. 449.

Louro – o Rial– en el municipio de Muros. Este modesto recinto, producto de la reforma de la Observancia promovida por Fray Gonzalo Mariño en el siglo XIV, presenta la peculiaridad de iniciarse en el atrio de la iglesia, emplazado en la parte baja de una montaña, para ascender a través de un gran promontorio con unas fabulosas vistas a la desembocadura de la ría de Muros en el Océano Atlántico. Sigue pues el modelo ya visto en as Ermitas de Viana do Bolo, por el contrario de lo que sucedía en Vilalourente, donde el Vía Crucis tiene su fin en lo alto de la montaña, alcanzando como punto final el convento. La fecha de construcción del conjunto penitencial de Louro es tardía y aparece recogida en las Actas Capitulares del Ayuntamiento de Muros del año 1877:



FIGURA 3
San Martín de Vilalourente. Vía Crucis.

“(…) Diose cuenta de otra en que el mismo Fray José Coll pide permiso para establecer un via crucis con catorce estaciones en el monte público llamado “Pena da Hermida” y el Ayuntamiento en su vista acordó que no siendo de sus atribuciones conceder el terreno de uso común a particulares no se halla en el caso de conceder el terreno que se solicita para el establecimiento del via crucis para que este quede como de propiedad del convento y solo se podrá tolerar el que se establezca el indicado via crucis autorizando al solicitante para que lo ejecute sin que por esto adquieran ningún dominio ni posesión en el indicado monte, mas que para usarlo con aquel objeto, sin poder en ningún tiempo edificar, cerrar, ni hacer otra obra alguna, mas que utilizarla para el objeto que se le concede, sin perjuicio de que si en algún tiempo necesitase usarlo el municipio para su uso no pueda ser estorbado en manera alguna por los moradores del convento”.⁴⁰

En este caso, se eligió el modelo más habitual, distribuido en catorce pequeñas capillas o petos para los que, a mediados del siglo XX, (ILUS. N.º 4) se añadieron unas imágenes que ilustran las distintas escenas y las complementan con unas citas, siguiendo el modelo de Herbón.

En el siglo XIX se construyó también el Vía Crucis de O Santiaguíño do Monte, en Padrón, ciudad inmediata al convento de Herbón, con una larga historia, que remite a época romana y directamente vinculada a la tradición jacobea, por ser Iria Flavia el lugar a donde, según la tradición, llegaron los restos del Apóstol a través primero de la Ría Darosa; y después, por medio del río Ulla, a Padrón. En este territorio, también conocido con el nombre de Extramundi, existe un promontorio, el de San Gregorio, donde se fundó una ermita, obra del siglo XVI, anexa a unos peñascos en los que, según cuenta

40 A.M.M.: Libro de sesiones del Ayuntamiento de Muros. Acta de sesión extraordinaria del día 3 de Julio de 1877.

la tradición, el Apóstol predicó durante su visita a tierras hispanas. El Vía Crucis,⁴¹ que consta de 14 estaciones, se dispone de manera ascendente, y sus 125 peldaños unen la ribera del Río Sar con el pequeño santuario en lo alto del monte. Lo hace en paralelo al muro del convento del Carmen (1739). De hecho las 14 cruces de madera están empotradas en el lienzo mural. Su construcción es un encargo del mecenas Vidal Cepeda, quien en 1889 manda construir este humilde Camino Sagrado.⁴² Por aquel entonces el convento ya había sido exclaustrado y comprado al Estado por Manuel García Pan, quien lo cedió a la Orden Dominica.⁴³ Aunque ya en el siglo XVI existen documentos que atestiguan la presencia de la ermita,⁴⁴ no sucede así con el Vía Crucis, con lo cual todo parece apuntar que a pesar de ser un territorio que funcionaba como santuario ya desde la Edad Media, el Vía Crucis no existió con anterioridad a la citada fecha.

Lejos de tierras irienses, y más próximas a las portuguesas, ya en el siglo XX se construyó un Vía Crucis monumental en el Monte de Santa Tecla, en A Guarda. (ILUS. N.º 5) En 1922 el artista Julio Vincent Mengual realizó las imágenes para las catorce cruces que constituyeron el nuevo conjunto que se dirigía de la parte inferior del monte a la superior. En este caso la imagen, a modo de pequeños tondos en relieve, dinamiza el conjunto que discurre en paralelo al antiguo Vía Crucis que finalizaba en el conocido como Cruceiro de San Francisco, anexo a la ermita superior con lo que, en cierto modo, parece que, aún en el siglo XX, esa vinculación del Vía Crucis con la figura de San Francisco seguía estando presente.

41 Sobre el Vía Crucis del Santiaguíño do Monte vid. CORTÉS LÓPEZ, 2011, p. 103-113.

42 Evidentemente tendría que contar con el beneplácito del Arzobispo.

43 La labor de los hermanos García Pan fue fundamental para la recuperación del patrimonio perteneciente a la Iglesia y más concretamente el de los franciscanos. De hecho sus huesos reposan hoy en la iglesia cabeza de provincia de Santiago de Compostela, en un bellissimo sarcófago de mármol grande.

44 HOYO, 1949, p.52-53.



FIGURA 4
San Francisco de Louro. Via Crucis

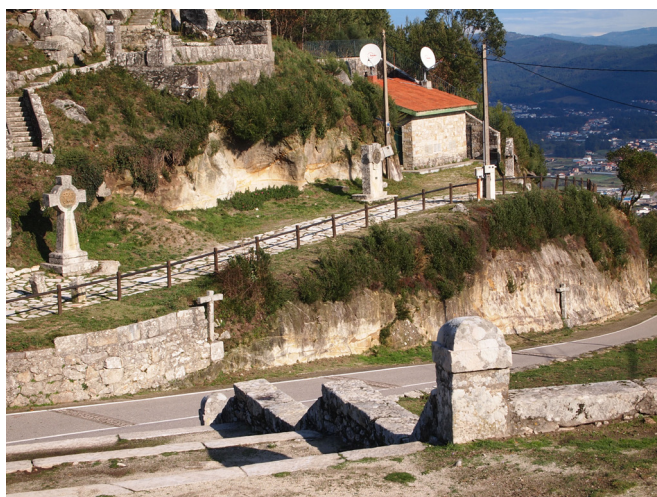


FIGURA 5
Vía Crucis de Santa Tecla

Conclusión

La práctica del Vía Crucis en Galicia, como no podía ser de otra manera, surge una vez que la comunidad franciscana domina el territorio gallego. Hasta el momento, se desconoce si pudieron existir Vía Crucis anteriores al siglo XVII. Pero todo parece señalar que sólo desde finales del siglo XVI es cuando se regulariza esta práctica que con posterioridad se extenderá por el resto de los territorios católicos. Se desarrolla de una manera popular, vinculada a las profundas creencias de un pueblo con un gran fervor devocional. Por el contrario a su desarrollo en otros países, el Vía Crucis gallego, en sus diversas tipologías y situaciones, no tiene un elevado componente de monumentalidad y derroche artístico, sino que más bien está dominado por los recursos de austeridad y contención. En este sentido se podría decir que, a diferencia de lo que sucede en lugares como Braga o Lamego, los *Caminos Dolorosos* gallegos – más allá de contribuir al progreso o desarrollo de las artes figurativas– sólo se han limitado a guardar el valor religioso y espiritual que estos recorridos debían de representar.

Bibliografía

CAL PARDO, Enrique, 2003– *Episcopologio Mindoniense*, Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento” Xunta de Galicia.

CARNICERO MÉNDEZ-AGUIRRE, Justo Manuel, 2005– “Inventario de los manuscrito del archivo de los PP. Franciscanos de Santiago de Compostela”. *Estudios Mindonienses*, Ferrol: Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo-El Ferrol, n.º 21, p. 487-545.

CORTÉS LÓPEZ, Miriam Elena, 2011– “Un paseo por Extramundi. El recuerdo de un calvario hacia el otro mundo”. *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*. Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela, n.º 65, p. 103-113.

DOMÍNGUEZ FONTÁN, Manuel, 1987– *La Puebla del Caramiñal. Un mirador sobre la Ría de Arosa*. La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña.

GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel, 1992– “Los Vía Crucis de los santuarios orensanos de las Ermitas y los Milagros”, *Boletín de Estudios del Seminario*. Santiago de Compostela: Seminario “Fontán-Sarmiento” de Hagiografía, Toponimia y Onomástica de Galicia, n.º 4, p. 3-4.

HERVELLA VÁZQUEZ, José, 1997– “Os Vía Crucis, unha devoción presente en Galicia = Los Vía Crucis, una devoción presente en Galicia” en– *Galicia renace = Galicia renace*, Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e de Comunicación Social, p. 207-232.

HOYO, Jerónimo del, 1949– *Memorias del Arzobispado de Santiago* (ed. a cargo de A. Rodríguez González y Benito Varela Jácome), Santiago de Compostela: Porto y Cía. Editores.

LÓPEZ, Atanasio, 1911– “Devoción de la Familia Real de España a S. Francisco y su Orden”. *El Eco Franciscano*. Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, vol. 28, p. 765-768.

LÓPEZ, Atanasio, 1912– “El Vía Crucis en España”. *El Eco Franciscano*. Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, vol. 29, p. 209-213.

LÓPEZ, Atanasio, 1914– “Memorias Históricas de la Provincia de Santiago”. *El Eco Franciscano*. Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, vol. 31, p. 13-14.

LÓPEZ, Atanasio, 1914b– “Memorias Históricas de Muros. Convento de San Francisco”. *DG*. Santiago de Compostela: 12 de Agosto, n.º 12.

LÓPEZ, Atanasio, 1932– “El Vía-Crucis en España”. *El Eco Franciscano*. Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, n.º 919, p. 125-127.

PORTO MAURICIO, San Leonardo, 1958– *Via Crucis explicado y ilustrado con los breves y Declaraciones de los Sumos Pontífices Clemente XII y Benedicto XIV. y de la Sagrada Congregación de Indulgencias, y con la resolución de todas las dudas suscitadas para impedir tan santa, y devota Devocion. Ponese al fin un modo fácil de oír, con mucho aprovechamiento de las Almas, el Santo Sacrificio de la Misa. Compuesto en idioma italiano por el R. P. Fr. Leonardo de Porto Mauricio, Menor Reformado, y Misionero Apostolico. Traducido a nuestro castellano, añadidas algunas cosas en las Oraciones de la Visita de las Estaciones. Por el P. Fr. Julian de San Joseph, ò Gascueña, Lector de Theologia, y Procurador de la Provincia de la Purísima Concepcion de Franciscos Descalzos en Castilla la Nueva*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Manuel Fernández.

VALLES, Cándido, 1932– “El Vía-Crucis en Jerusalén”. *El Eco Franciscano*. Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, n.º 915, p. 32-35.

Fuentes documentales

APFS. Sección de Manuscritos. *Extracto de la Escritura Otorgada con la Comunidad de N.P.S. Francisco y esta VOT y Acuerdos mas principales de ella, que le deven leer en la junta primera de cada año según asi esta acordado acordado por la de 22 de Abril de 1757.* s/f.

Recursos electrónicos

<http://www.sacrimonti.net/User/index.php?PAGE=Sito_esp/sacro_monte_varallo&argo_id=5 > [Consulta: 23 de septiembre de 2012]

A Igreja Conventual Franciscana de Salvador: História, talha e arquitetura

Mozart Alberto Bonazzi Da Costa¹

Introdução

É possível que a distância entre a Europa e a América tenha representado para o homem do século XVI, algo semelhante ao significado que hoje se confere ao espaço que separa a Terra de Marte. Devido a esse distanciamento em relação à metrópole e às condições lá oferecidas, por exemplo, para a instrução dos arquitetos e o treinamento dos oficiais mecânicos que se especializariam na técnica do entalhe em madeira, alguns prodígios realizados durante o período colonial em terras brasileiras podem se mostrar surpreendentes. Entre estes se destaca a Igreja do Convento de São Francisco de Assis, erigida na cidade de Salvador, primeira capital do vice-reino do Brasil; guardando o barroco nordestino no nosso país a herança construtiva e estética portuguesas.

No prefácio escrito para a edição do *Livro dos Guardiães* (introd., 3), publicado em 1978, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

¹ Doutorando em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP; Mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista – UNESP; Graduado em Artes Plásticas e em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, em São Paulo; é professor e coordenador do curso de Conservação e Restauro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP. Pesquisador de processos escultóricos tradicionais e contemporâneos dedica-se particularmente ao estudo da conceituação e da técnica dirigidas à realização da talha barroca e rococó no Brasil. É autor de publicações como *A Talha Ornamental Barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador* (São Paulo: EdUSP, 2010), e tem escrito diversos artigos divulgados em importantes veículos especializados, no Brasil e no Exterior. E-mail: macbonazzi@uol.com.br

– IPHAN, o Frei Venâncio Willeke (OFM), procuraria justificar a riqueza do templo conventual franciscano de Salvador, apontando para a importante posição ocupada pela instituição no cenário nacional mencionando, inclusive, algumas fontes de recursos que teriam viabilizado aquele empreendimento; encontrando-se também nesse texto informações a respeito de patrocínios dirigidos à realização de obras de talha: *Havia, aliás, padroeiros abastados que de bom grado custeavam a confecção e conservação dos altares das igrejas e do Capítulo, recebendo em compensação a sepultura perante o seu respectivo altar (...)*².

Assim como os jesuítas procuraram justificar a riqueza da arte e da ornamentação presentes nos interiores dos seus templos, a partir do próprio lema, expresso pelo acrônimo AMDG, (*ad majorem Dei gloriam* [para a maior glória de Deus]); os franciscanos, que em princípio deveriam expressar a pobreza seráfica, se pautariam pelo conceito *então em voga*, segundo o qual *para o culto divino, todo o ornato seria pouco* (Willeke, id.). A imitação do Templo de Salomão, que embasou diversos textos pelos quais se procuraria justificar o motivo da construção de *aparatos de Glória*, buscando-se correspondências à magnificência e ao *infinito mérito da Trindade*, talvez possa ser apontada como precedente ou justificativa para a construção de ambientes tão ricos (BASTOS, 2009, p., 76).

O interior da Igreja Conventual Franciscana de Salvador é completamente revestido de talha dourada e policromada, que se alterna com painéis pintados e de azulejos em tons de azul e branco. Nos seus mais de trezentos anos sofreu algumas alterações; no entanto, conserva significativa parte dos valores estéticos gerados no final do século XVII, que resultariam no surgimento do chamado estilo Nacional Português, assim como do século seguinte, quando se

2 Na sequência o texto faz menção à campa sepulcral posicionada diante do altar de N.Sra. da Imaculada Conceição, pertencente ao Coronel Garcia de Ávila Pereyra, *Cavalleiro Professo da Ordem de Christo, fidalgo da Casa de Sua Magestade*, falecido em 13 de junho de 1734.

gerariam elementos ornamentais representativos das duas fases de influência estilística do reinado de D. João V.

O presente artigo apresenta um estudo a respeito desse importante exemplar da arquitetura e da arte no século XVIII, no Brasil, com ênfase para aspectos históricos e estilísticos ligados ao conjunto de talha nele conservado, assim como aponta para possibilidades alternativas para o seu estudo, com base nas ocorrências formais presentes nos conjuntos escultóricos que se distribuem pelas suas superfícies parietais. Com base na análise desse acervo escultórico e dos documentos e pesquisas até então desenvolvidos a respeito do templo franciscano soteropolitano, pretende-se contribuir para a busca de alternativas para a ampliação de informações ligadas às obras de arte realizadas durante o período colonial brasileiro.

A construção do primitivo conjunto arquitetônico franciscano em Salvador

A Igreja Conventual Franciscana ocupa um destacado espaço no Terreiro de Jesus, localizado na parte alta da cidade de Salvador. A pesquisa histórica a respeito dos primeiros passos dos franciscanos em terras baianas foi seriamente comprometida devido à destruição dos livros e documentos do convento durante a ocupação holandesa ocorrida em 1624.

A ausência dessa documentação conduziria a diferentes versões envolvendo a presença franciscana na Bahia, como as teorias da fundação única e a da dupla fundação; segundo a primeira, teria havido uma construção primitiva no mesmo local onde hoje se encontra o conjunto arquitetônico franciscano. Para a segunda, antes de instalar-se no Terreiro de Jesus, os franciscanos teriam permanecido por curto período em outra localidade, chamada de Monte Calvário, tendo naquele local construído os primeiros capela e convento franciscanos do Brasil.

No século XVIII, já se procurava a comprovação para essa questão e, sem os livros e documentos conventuais, os cronistas franciscanos recorreriam aos documentos da antiga Custódia do Brasil e da Província de Portugal (Knob, 2009, p. 33).

Assim, teria anteriormente havido um templo franciscano em local diverso do que hoje se conhece. Segundo Serafim Leite (1938, p., 24, v. 01), autorizados por Tomé de Sousa a morar fora dos muros da cidade, religiosos (primeiro os padres Jesuítas e depois os Franciscanos), teriam construído habitações junto a uma capela erigida por fiéis em uma colina a qual chamaram de Monte Calvário, mas, no mesmo ano por terem sido atacados por índios se instalariam no interior da cidade, construindo o colégio no Terreiro de Jesus. A igreja abandonada seria a da Piedade, posteriormente doada aos carmelitas. No *Livro dos Guardiães* (1978, introd., 1), há menção à presença de frades espanhóis, que permanecem em Salvador por volta de 1583, *construindo uma igreja de São Francisco no lugar em que hoje se levanta a igreja do Carmo*.

Segundo Knob (2009, p. 34), essa teoria da dupla fundação se contraporía à tese da fundação única, à qual se referiu o Frei Apolinário da Conceição em sua obra *Primazia Serafica (...)*³, publicada em 1733; no entanto, com base nas memórias manuscritas do Frei João de Deus, conservadas na Biblioteca do Real Convento de São Francisco, de Lisboa, o mesmo autor aceitaria a teoria das duas fundações, o que se encontra registrado no seu livro *Claustro Franciscano*, publicado em 1740. O Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão trataria a respeito de uma fundação única no seu livro *Novo Orbe Seráfico Brasílico*. Também se encontra referência à fundação única no *Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia*, iniciado em 1650 (1978, intr., p. 03).

É possível que a dúvida a respeito das duas fundações tenha surgido a partir da obra *De Origini Seraphicæ Religionis*, publicada em Roma, em 1587, na qual

3 *Primazia Serafica na Regiam da America, Novo Descobrimto de Santos, e Veneraveis Relligiosos da Ordem Serafica, que Enobrecem o Novo Mundo com suas Virtudes, e Acçoens.*

o Frei Francisco Gonzaga, menciona a existência de uma bela igreja construída na Bahia, por um Frade Menor espanhol (a identidade desse frade não ficou registrada; no entanto, possibilidades apontam para o nome do espanhol Frei Pedro Palácios, mencionado por José de Anchieta⁴, como o construtor da ermida de N.Sa. da Penha e de uma capela que foi chamada de São Francisco do Monte, o que pode remeter ao Monte Calvário); (Knob, op. cit., p. 37).

Dos *Livros dos Guardiães* existentes nos treze conventos da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil, apenas três são conservados: o da Paraíba, o de Ipojuca e o da Bahia, cujo original de mais de dois séculos extraviou-se, havendo, no entanto, cópias sob o título *Livro da Fundação deste Convento de Nosso Padre São Francisco da Cidade da Bahia*⁵(...), como se pode encontrar na folha de rosto de cópia pertencente ao acervo de livros raros da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Consta do *Livro dos Guardiães* (1975, p. 03), que no ano de 1587, em atendimento a solicitações apresentadas à Ordem Franciscana, pelo povo e governo baianos, o Comissário e Custódio Frei Melchior de Santa Catarina, enviaria à Bahia o Ir. Fr. Antonio da Ilha, acompanhado de companheiros (cujos nomes não ficaram registrados), vindos de Pernambuco, após participarem da construção do convento de Olinda. Em Salvador, construiriam um convento, ao lado da igreja já existente que, em 1686, daria lugar às edificações que subsistem até hoje no Terreiro de Jesus.

Assim como se aceita a versão de a primeira igreja franciscana da Bahia ter sido edificada fora dos muros da cidade, no Monte Calvário, o mesmo se dá em relação à construção do primeiro convento franciscano baiano, erguido ao seu lado, por volta de 1586. No entanto, segundo o Frei Fidelis Ott (1943, p.

4 (CARTAS... XXIX – *Informação do Brasil e de suas Capitânicas – 1584 – 1933*, p. 319).

5 *Livro da Fundação deste Convento de Nosso Padre São Francisco da Cidade da Bahia e dos Prelados que a Governaram, antes de ser Província e depois de Separada da Província de Portugal, o qual mandou fazer o Irmão Pregador e ex-Definidor Frei Sebastião de Jesus e Santana, sendo Ministro Provincial, no ano de 1804.*

04, apud Knob, op. cit., p. 44), o modesto conjunto de celas de barro que seria habitado pelos frades até que se construísse o convento, não foi aceito devido à iminente ameaça de ataques por inimigos, mudando-se os frades para local no interior dos muros da cidade, e recebendo em 08 de abril do mesmo ano em doação pela Câmara o terreno onde construiriam sua sede, no Terreiro de Jesus⁶.

Encontra-se no *Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia* (1978, p. 03), referência ao acordo celebrado entre a Câmara e Antonio Ferraz, que recebeu como dote, os terrenos concedidos ao seu sogro em sesmaria pelo governador-geral Mem de Sá. Como também havia alegação por parte da câmara de ter recebido anteriormente essa mesma propriedade, do próprio Mem de Sá, o terreno onde os franciscanos se instalariam em Salvador, seria concedido pela Câmara, em 08 de abril de 1586, após acordo entre as duas partes, e o bispo D. Antonio Barreiros indenizar a Antonio Ferraz, com a soma de 200 cruzados, pelas casas por ele construídas no local, que serviriam de moradia aos frades, no início do planejamento para a edificação do seu futuro convento.

Após a aquisição do terreno onde se edificariam a igreja e o convento franciscanos em Salvador, foram adquiridas e anexadas as propriedades de Cristovão Albernaz, lavrando-se escritura em 1589 e de Martim Afonso Moreira, em 1622, estendendo-se os limites da propriedade franciscana até o brejo (Jaboatão, 1858-1862 apud Flexor, 2009, p. 160).

Segundo o cronista da Ordem Franciscana no Brasil, Frei Antonio de Santa Maria Jaboatão⁷ (1858-1862, Flexor, 2009, p. 160), conservando-se a capela, deu-se início às obras do convento. Não há registros a respeito dos primeiros responsáveis existindo, no entanto, referência ao Frei Francisco dos Santos, que foi por duas vezes guardião da Ordem na Bahia. Segundo o *Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia* (1978, p. 04) esse frei

6 Vide: ILHA, Manuel da (Frei) OFM, 1975, p. 32.

7 O *Livro dos Guardiães*, como comumente é conhecido, é chamado por Frei Jaboatão (OFM), de *Assento dos Guardiães* (Vide *Novo Orbe Seráfico Brasilico*, II, 60, 64s, 99, 260s).

teria talento para obras e conhecimentos a respeito de arquitetura, além de ser um bom imaginário, sendo o provável responsável pelo risco original, e que seria sucedido na construção por outros religiosos.

A primitiva igreja tinha a porta principal voltada para o atual lado do evangelho, onde hoje se encontra a igreja da Ordem Terceira Franciscana. Alterando-se aquela planta, voltou-se a nova fachada para o lado do atual cruzeiro porque antes *parecia contra o estilo e praxe das igrejas terem portas travessas para as ruas*. Essas modificações levariam à nova solicitação de anexação de terrenos, apresentada pelo síndico do convento, Cristóvão de Barros, em petição dirigida à Câmara, para que atestasse a doação da rua que corresponde à atual Rua de São Francisco, fronteira ao conjunto franciscano, efetuada pelos vereadores e pelo juiz do senado da Câmara em 1589, o que seria oficializado em 1592 (Jaboatão, 1858-1862, p. 49 apud Flexor, 2009, p. 161), complementando a área do referido conjunto arquitetônico, incluindo-se o espaço posteriormente ocupado pela Ordem Terceira, como se encontra até hoje.

As diretrizes conciliares tridentinas, cuja implantação no contexto luso-americano receberia forte reforço das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (2011, p. 390), determinavam que a portada principal dos templos religiosos católicos fosse dirigida para o Norte ou para o Oeste⁸; no entanto, devido às dificuldades oferecidas pelo terreno, como a forte inclinação, a fachada do conjunto franciscano seria voltada para Noroeste. Nem todas as etapas da construção foram registradas pelos cronistas oficiais da Província ou por membros da comunidade e, até o ano de 1612, não se encontram muitas referências às obras construtivas conventuais no *Livro dos Guardiães* (Flexor, op. cit., p. 162).

Entre 1624 e 1625, período da ocupação holandesa na Bahia, os religiosos deixariam o convento franciscano, que seria utilizado como armazém de pólvora

8 (...) que a capela maior se funde de maneira que, posto o sacerdote no altar, fique com o rosto no Oriente (Leste), e não podendo ser, fique para o meio-dia (Sul), mas nunca para o norte, nem para o ocidente (Oeste) – (Constituições, Livro Quarto, Título XIII).

e de armas, servindo também como alojamento a um capitão e sua companhia de soldados, como pode ser encontrado em citação de Jaboaão⁹. Em 1627, o Frei Vicente do Salvador se encontrava no convento, enquanto finalizava o manuscrito da sua *História do Brasil* (id.). Confirmação a respeito da ocupação pelos militares se encontra nas *Atas Capitulares* (1970, p. 93), assim como uma referência às obras de talha presentes no templo primitivo, cuja autoria permanece desconhecida, executadas por volta de 1602 (*Livro dos Guardiães*, introd., 1978, p. 05), sob a guardiania do Frei Francisco dos Santos, que teriam sido destruídas pelos invasores, *quando renderam* a cidade de Salvador, em 1624.

Na guardiania do Frei Bernardino de Santiago (1621-1624), instalou-se o coro no primitivo templo, alongando-se desde a porta da igreja até os arcos (*Livro dos Guardiães*, 1978, p. 07). Encontram-se também nessa publicação (id.), referências a melhorias e ampliações efetuadas no templo franciscano, principalmente após a saída dos holandeses, em 1625. A construção do arco cruzeiro e da abóbada da capela-mor, e a criação dos espaços destinados a sacristia e as salas de estudo e do capítulo, se daria entre 1628 e 1630, sendo algumas das obras finalizadas posteriormente.

Devido à invasão holandesa e ao incêndio de Olinda, os estudos filosóficos e teológicos sediados no convento daquela cidade, seriam transferidos para a Bahia, construindo-se entre 1633 e 1635¹⁰, o Colégio de São Boaventura, onde ficariam alojados alunos e mestres, o que intensificaria as atividades conventuais.

Durante a guardiania do Frei Daniel de São Francisco, diversas e importantes obras seriam executadas no templo primitivo, como a ampliação da portaria conventual, o alargamento do cruzeiro, a construção do retábulo-mor, sob o patrocínio de Francisco Pereira de Paripe e seus irmãos, a aquisição do ouro para o douramento daquele conjunto escultórico, que foi custeada por Francisco Ferraz da Ilha, a construção dos retábulos do cruzeiro, patrocinados

9 Vide: nota 18 do *Livro dos Guardiães* (1978, p. 117).

10 *Livro dos Guardiães*, 1978, nota 19, p. 117 e, prefácio, 2.

por Felipe de Moura e Diogo de Aragão, em troca do lugar das suas sepulturas. O douramento desses conjuntos retabulares seria concluído na guardiania seguinte, quando o Frei Jácome da Purificação faria dourar o retábulo-mor e a cornija da capela (*Livro dos Guardiães*, 1978, p., 09).

O Frei Daniel de São Francisco, nasceu em Penafiel, antiga Arrifana de Sousa, no Distrito do Porto, ao norte de Portugal, c. 1605 ou 1615 e faleceu no Recife, em 1692. Ainda jovem mudou-se para o Brasil, fixando-se em Pernambuco, tornando-se frade no convento de Olinda. Mudaria para a Bahia por ocasião da invasão holandesa, em 1630, ensinando filosofia e teologia no convento de São Francisco de Salvador, ocupando os cargos de superior e custódio. Teve significativa participação na negociação que conduziria à separação dos conventos franciscanos brasileiros da Província de Portugal; por meio de autorização papal concedida em 1657. Foi o responsável pelo traço do convento de Santo Antônio de Paraguaçu, no Recôncavo Baiano e, como guardião do convento franciscano de Salvador, em 1647 e 1653, realizou diversas melhorias (Souza, 2004, p. 40, apud Moura Filha, 2009, p. 187).

Em 1657, a Província de Santo Antônio do Brasil, se separaria da de Portugal, por Bula do Papa Alexandre VII (Conceição, 1733, p. 22-23). Foi então guardião, até que se fizesse eleição, o Ir. Frei Manuel dos Mártires, com patente de Presidente *in capite* (*Livro dos Guardiães*, 1978, p. 10). A ereção da Custódia da Imaculada Conceição da Bem-aventurada Virgem Maria em província, com desmembramento da Província Brasileira de Santo Antonio da ordem dos Frades menores de São Francisco da Observância dos Descalços de Portugal, seria ratificada por Bula Papal, emitida em Roma, em Santa Maria Maggiore, sob o anel do pescador, em 15 de julho de 1675, sexto ano do pontificado de Clemente X. Desse modo seria criada a Província da Imaculada Conceição do Brasil.

A construção do novo convento

Em 9 de fevereiro de 1675, o Irmão Guardião Frei Daniel de São Francisco receberia autorização para o recolhimento de esmolas visando a construção do novo convento e igreja franciscanos de Salvador, em mesa composta pelo Irmão Ministro Provincial Frei Simão das Chagas e demais padres definidores (*Livro dos Guardiães*, 1978, p. 118, nota 35 e, *Atas Capitulares* [1970, p. 106], apud Flexor, op. cit., p. 166). O Pe. Fr. Daniel de São Francisco havia sido eleito à guardiania (1673-77), pelo Provincial Ir. Fr. Simão das Chagas, pelo Custódio Fr. Domingos de Santo Antônio e pelos definidores, Fr. Mateus da Apresentação, Fr. Domingos dos Mártires, Fr. Antonio dos Anjos e Fr. Boaventura do Rosário, nomeados em 15 de agosto de 1673, em um Breve Pontifical, apresentado pelo Pe. Fr. Luis da Ressurreição, proveniente da Província de Arrábida (*Livro dos Guardiães*, 1978, p., 12).

Embora já houvesse áreas construídas (*três dormitórios desta obra engalgados no segundo sobrado*), a pedra fundamental do novo convento só seria lançada em 20 de dezembro de 1686, quando se comemoraria o dia de Sto. Antonio de Arguim e se iniciaria a construção dos novos corredores. Em meio aos festejos do povo baiano, a solenidade contou com a presença do governador-geral do Estado do Brasil, D. Antonio de Souza Teles de Meneses, marquês de Minas, que carregou a pedra juntamente com o seu filho, Gaspar de Brito, conde do Prado e Morgado do Engenho, chamado de Fidalgo, na presença do síndico do convento, o mestre-de-campo, Antonio Guedes de Brito e seu enteado Rui Dias de Meneses (*Livro dos Guardiães*, 1978, p., 13).

Nesse período em que D. Pedro II reinava sobre Portugal, transcorriam o pontificado de Inocêncio XI, e o reinado de Leopoldo I da Áustria (Leopoldo de Habsburgo), Imperador do Sacro Império Romano-Germânico. O

Comissário Geral da Família Cismontana¹¹, era o Frei Francisco Xumilas e o Geral da Ordem Franciscana, era o Frei Pedro Marino Sormano (*Livro dos Guardiães*, 1978, p., 13). Era o guardião do convento o Frei Tomás da Apresentação (1685-1689), e o ministro provincial, o Pe. Fr. Domingos do Loreto (Jaboatão, 1858-1862, apud Flexor, op. cit., p. 166).

A mudança do velho para o novo convento aconteceria em breve, ocupando os frades os corredores superiores. Mantendo-se a antiga igreja para a celebração dos ofícios divinos e orações, demoliu-se o “conventinho velho”. Em 1689, quando seria aprovada a instalação do curso de Filosofia na Bahia, as obras estavam adiantadas, determinando Breve do Papa Inocêncio XI, que os visitantes fossem escolhidos entre os religiosos desse convento, que se tornava perpetuamente a Casa Capitular (*Livro dos Guardiães*, 1978, p. 118, nota 40). As obras se estenderiam até 1705, quando, sob a guardiania do Frei Manoel de Santo Antônio, esta etapa estaria concluída (Flexor, op. cit., p. 166-168).

A direção das obras coube ao mestre Manuel Quaresma (*Livro dos Guardiães*, 1978, p., 118, nota 39 e, Flexor, op. cit., p. 168), recebendo de doadores a quantia de cem mil réis por mês. Deve-se ressaltar que, pelo documento existente não se pode afirmar que Quaresma tenha dirigido as obras, mas que participou como pedreiro, assim como das medições do convento franciscano (Alves, 1976).

Visando poder concluir as obras conventuais, em 1731-32, os religiosos solicitariam licença régia para arrecadar esmolas nas missas. Em carta datada de

11 A partir de meados do século XV, os observantes receberam autorização para governar-se por meio de vigários, com certa autonomia em relação ao ministro geral da ordem. No ramo observante havia, praticamente, dois “vigários gerais”, organizando juntamente com o ministro geral as linhas de conduta dos irmãos menores: um da família cismontana (península itálica, as regiões das atuais Áustria, Hungria e Polônia, além do Oriente) e outro ultramontano (Espanha, Portugal, França, Países Baixos, uma significativa parte do Sacro Império Romano-Germânico, Inglaterra e Norte da Europa; América e Extremo Oriente, que, por terem sido colonizados por portugueses ou espanhóis, faziam parte dessa família);(Fernandes, 2007, p. 04).

19 de abril de 1732, o vice-rei e capitão-geral Vasco Cesar de Meneses, Conde de Sabugosa, comunicaria ao Mestre de Campo Pedro Leolino Mariz, que o Guardião do Convento Franciscano de Salvador enviava os Padres Freis Reinaldo de Santa Isabel e Ivo do Sacramento, autorizados em observância a provisão recebida de D. João V, a buscarem donativos na região das Minas Gerais; licença que seria concedida em outras diversas ocasiões (*Livro dos Guardiães*, 1978, p. 120, notas 59 e 66). Devido a lentidão na arrecadação das esmolas a construção prosseguiu em ritmo moroso, em diversas etapas até as últimas décadas do século XVIII (*Atas Capitulares*, apud Flexor, op. cit., p., 171).

Breve nota a respeito do arcebispo Monteiro da Vide

Em 1.º de novembro de 1708, quase duas décadas após o lançamento da pedra fundamental do convento, a pedra fundamental da capela-mor e do corpo da igreja seria benzida por uma das mais importantes personalidades religiosas da Bahia setecentista: D. Sebastião Monteiro da Vide. Nascido em 1643, na vila de Monforte, no bispado de Elvas, esse religioso entrou em 1659, como noviço da Companhia de Jesus; entre 1662 e 1666, estudou Artes no colégio do Espírito Santo, em Évora, inscrevendo-se em 1667, na Universidade de Coimbra, onde obteria o grau de bacharel em 1672, formando-se em Cânones, em 1673.

D. Sebastião Monteiro da Vide ordenou-se sacerdote em 1671, após o que foi prior da igreja de São Mamede e depois de Santa Marinha, em Lisboa. Foi vigário-geral de Setúbal, em 1678 e juiz dos casamentos do arcebispado de Lisboa, a partir de fins de 1682. Após ser preterido por três vezes pelo rei, para bispados das colônias foi desembargador e chanceler do Ordinário lisboeta até que, em 1694, foi nomeado por D. Pedro II, rei de Portugal, para o cargo de arcebispo da Bahia, ocorrendo a sua sagração na igreja da Trindade de Lisboa, em 21 de dezembro de 1701 (Feitler et all., 2010, p., 08).

Sendo o décimo terceiro prelado a ocupar a Sé primaz da Bahia, Monteiro da Vide, assumiria a diocese em 22 de maio de 1702, e teria uma das mais longas prelaturas do período colonial baiano, chegando a ocupar interinamente o governo civil, entre outubro de 1719 e novembro de 1720. Realizou uma série de melhorias na sua diocese, divulgando as obras de sua mitra no seio do mundo católico, por meio de diversas publicações; organizou um sínodo Episcopal¹² e publicou o conjunto de textos que compõe a edição das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Faleceria em Salvador, em 1722 (Feitler, op. cit., p., 09).

As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, obra de legislação canônica de autoria do arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide, foram promulgadas em 1707 e constituem um modelo inédito de adaptação das normas eclesiásticas à realidade colonial brasileira, permanecendo vigentes, com poucas modificações, até o final do império. Nesse documento fundamental aos estudos a respeito do desenvolvimento da igreja Católica no Brasil, é possível encontrar importantes informações relativas à divulgação das diretrizes geradas no Concílio de Trento, em terras Brasileiras.

D. Sebastião Monteiro da Vide, foi sepultado na capela-mor da Sé primacial do Brasil, construída por Mem de Sá e inaugurada e consagrada em 1572; construção que atingiria o apogeu após diversas melhorias, na segunda metade do século XVIII. O histórico edifício religioso seria demolido em 1933, sob a alegação da necessidade de se abrir passagem para

12 As constituições brasileiras adaptadas ao contexto local por Monteiro da Vide continham as mesmas diretrizes já presentes nos documentos produzidos por prelados portugueses em atendimento às determinações tridentinas, nas *Constituições Synodales do Arcebispado de Évora* (1565); nas *Constituições Extravagantes Segundas do Arcebispado de Lisboa* (1568); nas *Constituições Synodales do Bispado do Porto* (1585); nas *Constituições Synodales do Bispado de Coimbra* (1591) e, nas *Constituições Synodales do Arcebispado de Braga* (embora a realização desse sínodo tenha ocorrido em 1639, somente seriam impressas em 1696). (Flexor, 2009, p., 13).

a Companhia Linhas Circular de Carris da Bahia¹³, constituindo grande perda para o patrimônio artístico e arquitetônico brasileiro. A lápide do arcebispo, onde se lê *Brasiliae Leges, Templi augmenta paravit, Venturis magnam Præsulibusque domum Obdormivit in Domino 7. Setembris anno MDCCXXII*, está conservada no Museu de Arte Sacra de Salvador.

A nova igreja conventual

Encontra-se no *Livro dos Guardiães* (1978, p. 15), menção à data de 1.º de novembro de 1708, quando, sob o pontificado de Clemente XI e o reinado de D. João V, o Arcebispo Metropolitano D. Sebastião Monteiro da Vide, benzeu a pedra fundamental da nova igreja conventual posicionando-a juntamente com o Governador-Geral Luís César de Menezes em área do cruzeiro. O guardião era o Frei Vicente das Chagas, que após os três anos de guardiania (1708-1710) deixaria o seguinte assento:

Ficam envigadas as tribunas de uma parte, isto é, da capela mor. Ficam feitos os arcos de uma banda, e vai-se lavrando pedra para a outra. Fica a Igreja até o cruzeiro meia feita, capela-mor, e duas capelas mais. Fizeram-se no claustro 22 pilares, que ficam cinco palmos fora da terra; doze pilares levaram alicerces 40 palmos, e os mais 32; os somenos 28. A Igreja levou de entulho e alicerces 48 palmos. Soalhou-se a Sacristia, despejos e Capítulo.

Em 03 de outubro de 1713, sendo o guardião o Frei Hilário da Visitação, a igreja seria benta pelo arcebispo Monteiro da Vide, que em seguida conduziria o SS. Sacramento em procissão pelas ruas da cidade; celebrando no dia

13 Do vazio criado pela demolição da Sé Primacial do Brasil, somado a alguns quarteirões de sobrados, também demolidos, originou-se a atual Praça da Sé, em Salvador.

seguinte, data dedicada a São Francisco de Assis, a primeira missa naquele templo, ao que se seguiriam três dias de festas. Dando prosseguimento aos trabalhos iniciados na guardiania anterior, o Frei Hilário da Visitação, construiria a parte do templo, do transepto aos púlpitos e a sacristia (*Livro dos Guardiães*, 1978, pp. 15-16).

A construção da nova igreja envolveu o patrocínio para os novos conjuntos retabulares, como os altares de N. Sra. Da Conceição e de Santo Antônio, ocupando os novos patronos, o lugar dos que haviam patrocinado altares na igreja primitiva (Flexor, op. cit., p., 173).

O período compreendido entre os anos de 1714 e 1724 foi marcado por grande instabilidade no convento, envolvendo além de óbitos a renúncia de diversos guardiães. Entre 1714 e 1717 o Frei José da Visitação, daria prosseguimento à construção da igreja, sendo sucedido pelo Frei Hilário da Visitação (1717-1719). Os Freis Gonçalo de Santa Isabel (jan. 1720), José de Santo Antônio (prelatura em 1721) e Antonio do Destêrro (1723), renunciariam ou teriam de deixar o cargo em curto espaço de tempo (*Livro dos Guardiães*, 1978, p. 16 e Flexor, 2009, p. 180).

Essa fase da construção do edifício seria concluída em 1723, dando lugar às obras de ornamentação que, financiadas pelas esmolas do povo e de diversos benfeitores, se estenderiam por anos. Nesse período se viabilizaria a construção dos retábulos e a sua douração; dos forros, grades e sepulturas (Jaboatão, 1858-1862, apud Flexor, 2009, p., 182). O forro da igreja seria construído durante o curto período de guardiania do Frei João da Conceição Santiago (1732-1733), que renunciaria antes da congregação. A obra seria dourada em duas etapas: a primeira sob a guardiania do Frei Jerônimo da Graça (1733-1735) e a segunda, sob a guardiania do Frei Manuel das Mercês (1735-1738), (*Livro dos Guardiães*, 1978, p. 18).

Durante a guardiania do Frei Gervásio do Rosário (1738-1741), dourou-se o teto da capela e os dois altares do cruzeiro, consagrados a N.Sra. e a Sto.

Antônio; construiu-se o retábulo de São Luiz Bispo de Toulouse (a imagem do orago lá permaneceu entre 1743-1746) e, após abrigar diversas outras imagens (Senhor Santo Cristo, em 1761, guardiania do Frei João de Jesus Maria – 1758-1761); Cristo da Boa Sentença, até 1829; passou desde 1854, a conter a imagem do Sagrado Coração de Jesus (em 2002, a imagem de São Luis Bispo retornaria a esse retábulo). Também nessa guardiania, adquiriu-se o piso para o revestimento da capela-mor em *pedra lavrada ao modo de alcatifa* (ornamentado como um tapete) (Livro dos Guardiães, 1978, p. 19 e, Flexor, op. cit., pp., 182 e 237).

Na guardiania seguinte (1741-1743) o Frei Manuel do Nascimento faria assentar o piso da capela-mor, anteriormente adquirido, e as sepulturas de mármore branco e vermelho *em todo o cruzeiro da igreja, das grades para cima*. Dessa época é a construção do retábulo de N. Sra. da Glória, sobre o qual foram colocadas imagens de N. Sra. (trono) e de Sant'Ana (nicho). Providenciou também a douração dos referidos altares do transepto (N.Sra. da Glória e São Luis Bispo), e dos arcos que os encimam; assim como, encomendou a pintura do teto sobre os dois altares (*Livro dos Guardiães*, 1978, p. 19), cuja autoria foi atribuída por Raggi (2002, pp., 383-403) a Antônio Simões Ribeiro¹⁴.

Também a essa época foram feitos os arremates das tribunas, que seriam aplicados durante a guardiania do Frei Antônio das Chagas de S. Francisco (1743-1746) (id.), que também seria o responsável entre outras diversas obras, pelo início da douração do forro sob o coro e pelo assentamento das pias para água benta em pedra lavrada, presenteadas ao templo por D. João V, (id., pp. 19-20).

14 Alguns autores já atribuíram essas pinturas a José Joaquim da Rocha. Hoje, diversos estudiosos atribuem-nas a Antônio Simões Ribeiro, embora Flexor (op. cit., p., 255), destaque o fato de ainda não se ter encontrado qualquer documento que comprove essa atribuição.

A talha ornamental barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador

Em destacado local no Terreiro de Jesus, em Salvador, encontra-se um cruzeiro de pedra de grandes dimensões, centralizado em uma praça, como era comum aos conjuntos arquitetônicos franciscanos; precede a imponente igreja da Primeira Ordem de São Francisco; um dos mais importantes exemplares artístico-arquitetônicos construídos no mundo português setecentista. O templo exhibe duas torres sineiras encimadas por altos campanários piramidais (em calota) ladeando a fachada em duplo lance, revestida com arenito lavrado e coroada por frontispício onde se encontra um nicho que abriga a imagem do padroeiro São Francisco de Assis, esculpida em mármore branco, tendo o resplendor em cobre dourado adquiridos durante a guardiania do Frei Antônio das Chagas de São Francisco (1743-1746). Encima este conjunto, um grande crucifixo de pedra que arranca de acropódio ladeado por volutas e contravolutas também de arenito (*Livro dos Guardiães*, 1978, p., 19).

À direita do templo se encontra a portaria conventual, pela qual se tem acesso à igreja e ao claustro. Essa área abriga painéis pintados na primeira metade do século XVIII por José Pinhão de Matos e, embora o reduzido pé-direito daquele recinto impossibilite a adequada visualização da cena no forro, lá se encontra a pintura de quadratura e de “figuras” ou de “história”, realizada após 1774, por José Joaquim da Rocha, especializado em pintura de perspectiva e considerado como um dos mais importantes pintores setecentistas brasileiros; foi o principal seguidor de Antônio Simões Ribeiro (Sobral, 2009, p. 271). Segundo Ott (1993, p. 26), a obra representa a Glorificação da Imaculada Conceição, ladeada por elementos que evocam uma Aula Magna, em uma universidade medieval.

Ao entrar na Igreja Conventual Franciscana de Salvador, é possível visualizar uma estrutura tripla, inspirada na Igreja de São Francisco do Porto, em Portugal. Dividida em nave central e corredores laterais por duas sessões de arcadas isoladas por gradis de jacarandá da Bahia, de autoria do Irmão Leigo Fr. Luis de Jesus, conhecido como “o torneiro”, em cada lado (Epístola e Evangelho) esses corredores abrigam três mesas de altar e respectivos conjuntos retabulares ornamentados segundo o Estilo Nacional Português. O templo estruturado em forma de cruz latina é completamente revestido de talha dourada e policromada, painéis pintados e painéis de azulejos em tons de azul e branco (FIG. 01).

Ao fundo, na capela-mor, encontra-se o retábulo-mor, que abriga o conjunto de imagens de São Francisco do Amor Divino e, ladeando o arco-cruzeiro, estão posicionados os retábulos do cruzeiro. Os monumentais retábulos que se encontram nas extremidades do transepto, bem como o da capela-mor serão descritos posteriormente.

Cartelas com emblemas de irmandades encimam cada um dos arcos plenos nas duas sessões de arcadas (lado da Epístola e do Evangelho) que separam a nave dos corredores laterais. Excetuando-se as faixas centralizadas nas pilastras, onde sessões longitudinais verticais abrigam elementos florais próprios do estilo D. João V, sob a influência francesa, na ornamentação distribuída por todas as superfícies parietais, pilastras e pedestais, intradorsos de arcos e de abóbadas desse setor, predomina como nas capelas laterais, a ornamentação no estilo Nacional Português. Tribunas são distribuídas por sobre as arcadas, transepto e capela-mor.

Embora não se tenha conhecimento a respeito dos nomes da maior parte dos oficiais mecânicos que realizaram trabalhos na igreja do convento franciscano de Salvador, é provável que muitos entre os artistas e artífices que lá atuaram, fossem religiosos, como o irmão Luiz de Jesus, também chamado de “o torneiro”, um dos poucos nomes conhecidos. O motivo



FIGURA 1

Vista geral interna do templo franciscano de Salvador.

Foto: André Fernandes.

para esse anonimato pode estar ligado às restrições impostas aos clérigos quanto ao exercício de serviços mecânicos; o que se encontra registrado nos Estatutos da Província de Santo Antônio (1709, cap. 1, p., 15 apud Flexor, op. cit., p., 194). Desse modo, é provável que uma parte considerável da mão de obra empregada nas obras do convento fosse constituída pelos próprios frades; o que não ficou registrado (id., p., 195).

Belos exemplares de colunas de mármore de líoz estruturam o coro por sobre o qual se distribui um precioso cadeiral, também confeccionado pelo Frei “torneiro” Luiz de Jesus. Duas pias de mármore para água benta, em formato concheado apresentadas ao templo por D. João V, foram posicionadas diante de duas dessas colunas na entrada do templo. Nas paredes do nártex se encontram painéis de azulejos com representações da vida do santo padroeiro.

Sobre as arcadas entre as tribunas encontram-se em painéis, elementos ornamentais pelos quais é possível detectar mudanças ou alterações em relação à protuberância dos revestimentos acânticos representativos do estilo Nacional, presentes na capela-mor e nos corredores laterais. As projeções formais dos ornatos em relação às superfícies básicas a partir das quais se desenvolvem, nesse caso, são sensivelmente reduzidas; assim como, as volutas espiraladas ao modo de plumagem somadas aos ornatos tipicamente franceses, como os *guillochés*, apresentam elementos que remetem à segunda fase estilística do reinado de D. João V, sob a influência francesa.

As duas traves que estruturam horizontalmente cada sessão do gradil confeccionado pelo “torneiro”, em jacarandá da Bahia, que separa a nave dos corredores laterais e do nártex, apresentam em toda a extensão sessões longitudinais chanfradas e emolduradas por perfis bocelados nas quais se encontram delicados ornamentos folheares. No embasamento das grades se alternam bolachas em diferentes tamanhos e desse setor se desenvolvem bem proporcionadas sessões espiraladas (FIG. 02).



FIGURA 2

Gradil em jacarandá da Bahia da autoria do Frei Luiz de Jesus, conhecido como "o Torneiro".

Foto: André Fernandes

Nas colunas que sustentam esses gradis compostos por diversas partes, encontram-se esculpidas figuras de meio-corpo, femininas da cintura para cima e da cintura para baixo, compostas por volutas e contravolutas folheares arrematadas por delicado mascarão.

O revestimento do templo com talha dourada e policromada seria finalizado entre 1743 e 1746, envolvendo a nave central, os corredores laterais e as tribunas. Para alguns autores, a rapidez da execução desse conjunto de talha é apontada como motivo para que houvesse uma certa unidade ornamental. No entanto, é possível identificar no conjunto características de três diferentes fases estilísticas: o retábulo-mor e os retábulos dos corredores laterais (Epístola e Evangelho) apresentam elementos formais do estilo Nacional Português. Os monumentais retábulos do transepto são representativos da primeira fase de influência estilística (romana, 1706-1725), do reinado de D. João V; e acima das arcadas, predomina a influência estilística (francesa, 1725-1750), da segunda fase do reinado de D. João V.

Além de aspectos decorativos, esse repertório se apresenta impregnado por signos, cuja decodificação pode levar a leituras que possibilitem reconhecer, nos diversos componentes da talha, particularidades relativas à hierarquia celeste que, desde o chão à altura do fiel, se desenvolve rumo ao alto, ou à luz, povoada por seres intermediários entre o divino e o humano. Apresentam-se entremeados por citações sgnicas atributos de santos, símbolos de sentimentos, aspirações e superação pela fé. Tudo nesses templos parece concorrer para que se favoreça o surgimento de discursos traduzidos para o plano formal. Esse tipo de leitura não convencional, extraída das formas e dos significados simbólicos nelas contidos, não é obrigatoriamente linear, podendo ocorrer de maneira cíclica, além das limitações da angularidade vertical-horizontal, nas diagonais e em ângulos oblíquos (Bonazzi Da Costa, 2001/2006, p. 62).

Entre a nave central e o transepto localizam-se dois púlpitos ornamentados com motivos folheares, fênix (curiosamente invertidas), mascarões e figuras de meninos dispostas de modo a sugerirem com uma das mãos a sustentação de um capitel, enquanto a outra repousa elegantemente sobre a cintura ao modo cortesão. O conjunto está assentado sobre estruturas em *cul-de-lampe*¹⁵, que arrancam de mísulas ornamentadas com delicada folhagem acântica entremeada por esferoides. Nas nervuras encontram-se meias-figuras ao modo de cariátides, em meio a folhagem acântica arrematada por mascarões e conchóides.

Com o objetivo de direcionar o som da voz do pregador para a audiência construía-se sobre os púlpitos, estruturas chamadas de abaixa-voz, que, no caso do templo franciscano de Salvador, tem formato de baldaquino bulbal estriado, sustentado por um par de meias figuras ao modo de cariátides¹⁶ e arrematado por lambrequins, com borlas pendentes.

¹⁵ Em formato de cone ou pirâmide invertida.

¹⁶ *Espagnolettes*.

Um anjo armado com espada, provavelmente São Miguel Arcanjo, príncipe das Milícias Celestes, encima o conjunto, assentado sobre um acrópódio ornamentado com elementos folheares, querubins e conchóides, ladeados por belas das quais se desenvolvem plumagens de acanto com arremates esféricos. Encontra-se no forro (parte interna) do abaixa-voz a representação de uma pomba em destaque sobre resplendor, como símbolo da Divina inspiração que o celebrante procuraria receber para proferir o sermão aos fiéis.

Além de linhas serlianas, o forro artesoadado da nave, capela-mor e galilé da igreja conventual apresenta influência mourisca, em composições geométricas como octógonos estrelados e hexágonos. Segundo Carlos Ott (1993, p. 20), as pinturas localizadas nos caixotões retratando cenas da vida de Nossa Senhora, “segundo protótipos presentes no antigo testamento”¹⁷, foram realizadas entre 1735 e 1736 por Antônio Simões Ribeiro. A pintura dos painéis estrelados foi realizada em torno de 1733, por José Pinhão de Matos (FIG. 03).

As cenas pintadas sobre os painéis componentes do forro da nave são representações da Virgem Maria com seus pais S. Joaquim e Sant’Ana; em luta contra o dragão; fortalecendo Davi contra Golias; diante de Moisés, que quebra a tábua da Lei; sendo coroada pela SS. Trindade; inspirando-se em Judite (com a cabeça de Holofernes); novamente diante de Moisés, na sarça ardente; como Rabina dos céus; no seu modelo Ester que está diante do Rei Assuero; no símbolo da luta de Jacó com o anjo; como Rainha dos anjos; sob a invocação de N. Sra. da Glória; finalmente, como mãe de Jesus, diante de Deus Pai (Fragoso, 1987, p. 19).

Grandes pendentives com motivos de folhagens, dourados e arrematados por pinhas, projetam-se dos painéis entalhados do forro, que no conjunto se alternam com os painéis pintados, exibindo clara influência da escola do Porto e Aveiro.

17 Segundo Luis de Moura Sobral (2009, p., 290), a pintura do forro da nave se baseia no tema das correspondências tipológicas entre o Novo e o Antigo Testamento, apresentando uma *complexa e monumental* alegoria da Imaculada Conceição da Virgem Maria, desenvolvida pela patrística entre os séculos III e VI da Era Cristã.



FIGURA 3

No forro artesoado encontram-se entre elementos emoldurados pinturas de Antonio Simões Ribeiro e José Pinhão de Matos.

Foto: André Fernandes.

A capela-mor é profusamente ornamentada com talha dourada que somada aos painéis de azulejos e a cantaria dourada e policromada, com elementos denticulados e fitomórficos produz um efeito singular. Os azulejos foram confeccionados em 1737, em Portugal, na oficina de Bartolomeu Antunes de Jesus.

Ao fundo, um retábulo no estilo Nacional Português se abre em arco triunfal, com arquivoltas cobertas por folhagem acântica. Na sua base se encontram grandes mísulas ornamentadas com os mesmos motivos de folhagem e por figuras angelicais, que sustentam colunas pseudossalomônicas intercaladas com pilastras. Todo esse conjunto é revestido com folhagens de videira e parras de uva, entre as quais se encontram meninos e aves míticas.

A partir de 1926, sob a guardiania do Frei Philotheo Siepmann, aconteceria a reforma da igreja, terminada pelo guardião Phillisberto Gilles, em 1933, quando esse conjunto retabular seria drasticamente modificado. Seriam completamente substituídos as colunas, o trono e a mesa de altar do retábulo-mor, retirando-se as imagens de São Francisco e São Domingos, que se encontravam em nichos entre as colunas, quebrando-se assim a distribuição que há séculos atendia às determinações tridentinas, no sentido de se expor o Santíssimo. Sob o novo trono seria colocado o conjunto de imagens denominado *Visão de São Francisco*, de autoria do escultor baiano Pedro Ferreira, inspirado na pintura *San Francisco abrazando a Cristo* (1668-1669) de Bartolomé Esteban Murillo, que se encontra no Museu de Belas Artes de Sevilha, Espanha (Alves, 1976, apud Flexor, op. cit., p., 228).

O camarim é iluminado pela claridade que invade a capela-mor, por meio de um zimbório enquadrado ao centro do forro abobadado, que é dividido em oito painéis quadrangulares ornados por folhagem acântica com molduras nas quais se distribuem elementos denticulados, que se repetem nas cimalthas e frisos. Diante do retábulo-mor encontra-se a mesa de altar, cuja ornamentação relevada se projeta pouco da superfície básica, diante

dos demais componentes ornamentais distribuídos nos retábulos presentes no templo, reduzindo-se a delicados relevos que remetem à lavra em prata e ao estilo que na Espanha seiscentista foi chamado de plateresco.

O transepto é perpendicular à direção em que se desenvolve a nave central, formando os braços da cruz latina, e separando a capela-mor (que tem a entrada demarcada pelo arco-cruzeiro) do corpo da nave. Os dois retábulos do transepto são monumentais e ímpares na arte luso-brasileira. São consagrados, do lado do Evangelho, à N. Sra. da Glória¹⁸ e, do lado da Epístola, novamente a São Luiz Bispo de Toulouse, em lugar da imagem do Sagrado Coração de Jesus, que ocupou o local por mais de cem anos. Apresentam elementos da talha da primeira fase do reinado de D. João v, sob a influência romana.

Em cada um deles observa-se a presença de dois pares de colunas salomônicas, com o terço inferior espiralado e estriado e os dois terços superiores espiralados e ornamentados por elementos vegetais e florais, embasado por monumentais atlantes, aplicados sobre grandes mísulas que servem de arranque às colunas. No coroamento do conjunto, duas figuras angélicas apoiadas sobre fragmentos de arcos sustentam uma coroa real em cuja base, interna, encontra-se a figura de uma pomba (símbolo do Espírito Santo), da qual se projetam inúmeros raios, formando um elaborado resplendor.

Os grandes nichos que abrigam os retábulos do transepto são encimados por forros abaulados contendo pinturas em perspectiva, cujas tonalidades contrastam delicadamente com as projeções escultóricas e a policromia da talha. Realizadas entre 1741 e 1743, ainda não se conhece documentação que comprove a autoria dessas sessões pintadas por longo tempo atribuídas a José Joaquim da Rocha, e mais recentemente, ao seu mestre Antonio Simões Ribeiro (Ayres, 2012, p. 119).

18 Existe a possibilidade desse retábulo ser originário de Portugal (IPAC-BA, 1984, v1, apud Flexor, op. cit., p., 237). Embora se divulgue essa informação, não se encontra no *Livro dos Guardiães*, qualquer menção que comprove essa hipótese, assim como não se encontrou nada a respeito, em relação ao par desse conjunto retabular, consagrado a São Luis Bispo (id.).

No retábulo de N. Sra. da Glória, a imagem exposta no trono sobre uma peanha é encimada por um dossel ou baldaquino arrematado por lambrequins dos quais pendem borlas. No coroamento figuras angélicas sobre fragmentos de arcos, sustentam coroa real. Abaixo da camarinha, sobre um acropódio, posicionado sobre o local de onde se retirou o sacrário, em reforma efetuada em 1847, encontra-se uma imagem executada por Antônio de Sousa Paranhos, representando N. Sra. da Piedade. A talha desse retábulo originalmente recebeu douramento entre 1741 e 1743 (FIG. 04).

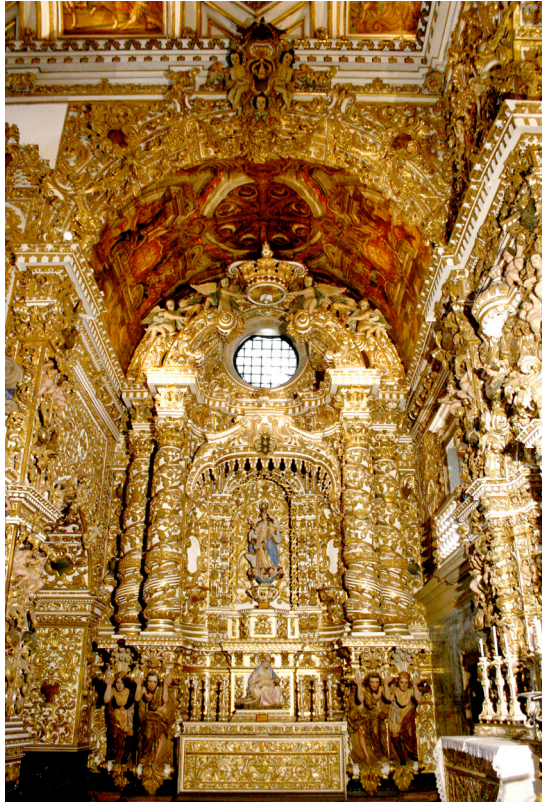


FIGURA 4

O retábulo de N. Sra. da Glória, representativo da primeira fase de influência estilística do reinado de D. João V, apresenta colunas salomônicas embasadas sobre mísulas sobre as quais aplicou-se figuras atlânticas em tamanho natural.

No coroamento, figuras angélicas sobre fragmentos de arcos sustentam uma coroa real.

Foto: André Fernandes.

O arco-cruzeiro da Igreja Conventual é ornado no intradorso por florões, tendo ao centro pinhas pendentes de grandes dimensões, sendo que na parte frontal superior exhibe festões de folhagens e de flores. No coroamento do arco aplicou-se o emblema da Ordem Franciscana¹⁹, sustentado por dois pares de anjos. Sobre o conjunto, o braço de Jesus crucificado e o braço estigmatizado de São Francisco, se cruzam, compondo o símbolo franciscano, que suporta uma cruz coroada de espinhos sobreposta a uma majestosa coroa, que encima o conjunto.

Ladeando o arco-cruzeiro, encontram-se duas mesas de altar e os respectivos retábulos do cruzeiro, sendo o do lado da Epístola consagrado à N. Sra. da Conceição e o do lado do Evangelho, a Santo Antônio. Apresentam-se envolvidos por uma verdadeira massa escultórica, composta por ornamentos em formatos de folhagem acântica, entremeados por figuras angélicas. Como o retábulo-mor e os retábulos das capelas laterais da nave, os dois retábulos do cruzeiro, em estilo Nacional Português, apresentam colunas pseudossalomônicas encimadas por arquivoltas concêntricas. Sobre esses conjuntos, encontram-se atlantes que sustentam baldaquinos estriados, arrematados por lambrequins com borlas pendentes. Ladeando os dosséis, serafins se apoiam graciosamente sobre o coroamento dos conjuntos.

Merecem também destaque as meias-figuras que compõe as pilastras misuladas, na base do corpo desses retábulos. A mescla desses elementos ornamentais representativos de períodos ou estilos diferentes na construção de retábulos demonstra algumas das possibilidades compositivas em fases de transição, já que nesses mesmos retábulos os elementos ornamentais do estilo Nacional Português dividem espaço com alguns elementos de influência romana da primeira fase estilística do reinado de D. João V.

19 O emblema franciscano abriga um escudo que contém as armas portuguesas; graças a autorização recebida em 1707 (Fragoso, 1987, p. 15), os franciscanos tiveram o direito de usar as armas de Portugal “em decorrência do patrocínio régio concedido à Província de Santo Antônio do Brasil”.

Em cada lado da nave central, junto ao gradil do coro, se projetam dois balcões semicirculares estruturados nas paredes junto as tribunas, sobre as arcadas. Ao centro do guarda-corpo, um baldaquino estriado de grandes dimensões é encimado por anjos e fogaréus, e se apoia em pilastras que em alguns pontos no sentido longitudinal apresentam nichos vazados contendo relicários no seu interior. Grandes volutas ornamentadas com motivos folheares, às quais se aplicaram formas angélicas, descansam sobre essas pilastras.

Abrigado por esse conjunto se destaca um enorme crucifixo cuja frente se volta para os fundos da igreja, setor onde se encontram instalados o cadeiral do coro e, ao centro, uma monumental estante para partituras; sendo o conjunto primorosamente construído em jacarandá, com partes torneadas e/ou entalhadas pelo frei Luis de Jesus, “o torneiro”.

Junto às paredes, sobre o cadeiral, há painéis de pinturas que, segundo frei Hugo Fragoso (1987, p. 17), representam cenas franciscanas: São Francisco diante dos muçulmanos; um franciscano (Dun Scotus), defensor da Imaculada Conceição; a cena da Porciúncula; S. Francisco diante do Menino Deus; N. Senhora com S. Francisco e S. Domingos, Sto. Antônio e S. Bernardino de Sena pregando o SS. Nome de Jesus; S. Francisco no Monte Alverne; e o Papa Nicolau V visitando o túmulo de S. Francisco.

A ornamentação do guarda-corpo é profusa, remetendo aos motivos mouriscos, com áreas vazadas delicadamente recortadas na madeira, permitindo que da nave se entrevejam certas partes do coro, o que confere extrema leveza ao conjunto. Os fiéis e visitantes podem observar do interior da nave o Cristo Crucificado de costas para o altar-mor. Em determinados horários do dia, pelos brilhos e sombras ocasionados pela incidência da luz do sol nas janelas da fachada do templo, esse conjunto escultórico que compõe o coro pode atingir significativo grau de dramaticidade, como expressão de teatralidade, prevista para os espaços barrocos (FIG. 05). As obras da parte externa da igreja e do convento ficariam prontas por volta de 1795-1796, sendo todo o conjunto caiado de branco.



FIGURA 5

Sobre o coro encontra-se um baldaquino que abriga um enorme crucifixo.

Em determinados horários do dia a luminosidade ambiente confere a esse conjunto um elevado grau de dramaticidade.

Foto: André Fernandes.

Considerações Finais

O estudo do contexto histórico envolvendo a construção e ornamentação de espaços religiosos no período colonial brasileiro costuma envolver dificuldades devido a escassez da documentação. Em casos como o do templo franciscano de Salvador, cujos documentos foram destruídos durante a invasão holandesa, muitas informações foram perdidas.

Também tem contribuído para a destruição dos documentos remanescentes de períodos mais remotos da nossa história a má conservação das construções que abrigam ou abrigaram acervos documentais, a transferência e acomodação inadequadas de conjuntos de documentos, as condições climáticas que favorecem a ação de agentes destrutivos, entre eles, insetos e fungos, assim como os incêndios acidentais ou os atos de vandalismo...

As informações presentes nesse trabalho são na sua maioria provenientes do *Livro dos Guardiães*, onde se registrou significativa parte dos fatos históricos que marcaram a construção e ornamentação do templo do Convento de São Francisco de Assis da cidade de Salvador, na Bahia. A essas, somaram-se contribuições de pesquisadores de diversas épocas que também apontaram para a falta de documentação como agente complicador, para uma completa reconstituição histórica dessa grande realização artístico-arquitetônica.

Em meio a essa problemática, muitas vezes se faz necessário recorrer a outros métodos de análise em busca de possibilidades alternativas visando a obtenção de conhecimento a respeito de determinadas ocorrências, como as formais, que envolvem a materialização de ideias (estética) por meio do domínio dos materiais (técnica). Entre esses, estão os tradicionais sistemas de leitura e interpretação iconográfica ou iconológica do objeto estético, além dos mais recentes estudos dirigidos à visualidade e às potencialidades analíticas da imagem.

Conclusões como essas nos conduzem à necessidade de novos estudos visando a obtenção de subsídios pelos quais seja possível obter informações a

respeito de realizações artísticas como a talha presente no templo franciscano de Salvador. Desse modo, um retábulo maneirista, barroco ou rococó, componente de um conjunto escultórico aplicado ao interior de um templo religioso católico remanescente do período colonial brasileiro pode, por exemplo, conter informações relativas à estética e à estilística influenciadas por interesses particulares de integrantes dos grupos encomendantes.

Estes, normalmente são pertencentes a segmentos atuantes na comunidade, em determinados locais e períodos históricos, conferindo particularidades às obras, que em muitos casos chegam a ter os seus padrões estilísticos “puros” alterados, por meio de mesclas com elementos de estilos diversos, anteriores ou posteriores ao momento de execução do novo trabalho, em atendimento a ditames dos patrocinadores.

Por motivos diversos a atual configuração das obras de talha presentes no templo franciscano de Salvador, difere em parte, da original, após diversas supressões e/ou acréscimos, representativos de expectativas de renovação, substituição, atualização, reforma e mesmo de reconstituição de originais degradados, sendo muitas das soluções adotadas comprometedoras da unidade estilística original. Sendo assim, o templo não é mais como quando criado.

Existe a possibilidade de uma obra estilisticamente ligada a determinado período histórico ter sido encomendada ou simplesmente executada em período posterior²⁰ e, desse modo, as leituras formais podem representar riscos. Mesmo assim, muitas vezes, é necessário extrair informações dos originais por meio de interpretações dos códigos presentes nas ocorrências formais, que podem se tornar registros representativos da complexidade das relações entre os poderes estabelecidos, régios ou religiosos, dizendo também respeito a questões socioeconômicas, pelas quais o encomendante viabiliza

20 Vide o caso documentado em Termo de Declaração (fol.8 – 02-05-1828), quando a Mesa da Venerável Ordem Terceira Franciscana de São Paulo encomendou ao entalhador Guilherme Francisco Vieira, um conjunto retabular em estilo rococó, em período em que já predominava no Brasil a estética neoclássica (Bonazzi da Costa, 2012, p. 395).

a realização da encomenda ao promover a atividade do executante, impondo em muitos casos as suas próprias expectativas estéticas.

Muitas dessas informações não se encontram necessariamente em documentos escritos e, em muitos casos, podem ser encontradas nos registros formais conferidos aos originais. Para se estudar esse tipo de ocorrência em obras de arte é necessário analisá-las segundo procedimentos que possibilitem a sistematização de leituras, pelas quais se possa ir além dos aspectos simplesmente técnicos e/ou estilísticos, para se atingir significados como os simbólicos, presentes nas obras de arte, enquanto documentos representativos das crenças e do modo de pensar em cada época. Para o historiador da arte, *as imagens podem constituir fontes primárias* (Salgueiro, 1983, p. 39).

Entre as possibilidades analíticas dirigidas ao estudo das obras de arte, de grande importância no século XX, encontra-se o já clássico método formulado por Erwin Panofsky, segundo o qual obras de arte, sejam pinturas ou esculturas, objetos bi ou tridimensionais, possuem informações que ultrapassam a sua materialidade.

Posteriormente, estudos dirigidos ao reconhecimento do espectro de imagens característico de culturas específicas em períodos determinados como apontado por Svetlana Alpers; ou em busca de uma cultura visual, tal como sugeriu Michael Baxandall, entre diversos outros autores, conduziram ao desenvolvimento dos estudos visuais.

Das combinações e recombinações dos modelos resultam ocorrências pelas quais se traduz, por meio da linguagem dos materiais, além de questões relativas à estilística, correspondências formais resultantes e representativas do jogo político, social, econômico e religioso que envolveu a realização do objeto estético em diversos períodos históricos.

Desse modo, se fazem presentes em conjuntos retabulares como os do templo conventual franciscano de Salvador, estruturas que em muito ultrapassam a aspectos simplesmente decorativos, configurando a posição de cada grupo ou

irmandade no contexto em que, de algum modo ocupou, enquanto responsável por realizações artísticas ou arquitetônicas em templos como o aqui estudado. O distanciamento dessas lideranças coloniais da dinâmica cultural metropolitana pode ter ocasionado anacronismos estilísticos por meio das exigências feitas pelos encomendantes, materializados nos suportes pela atuação dos executantes.

Entre outras possibilidades de abordagem desse fenômeno, se pode tratar da estilística como um sistema de traduções, pelo qual todas as sintaxes envolvidas no universo da construção e ornamentação de conjuntos de talha concorrem para que se guarde nas concepções e ocorrências formais, registros resultantes do mesmo tipo de articulações mentais que em determinadas épocas viabilizaram os acontecimentos políticos e religiosos que marcaram as ações que configuraram o mundo. Em outras palavras, a configuração das obras de arte apresenta correspondências formais às estruturas de pensamento e da própria estrutura social em meio a qual foram geradas.

Desse modo, um estilo internacional, desenvolvido em um grande centro gerador e difusor de estética, como Roma, pode ter sofrido alterações e/ou adaptações estilísticas e/ou formais quando editado em Portugal, devido a diferentes tipos de influências representativas das expectativas estéticas e dos interesses dos grupos lá predominantes, estendendo-se essas possibilidades de interferência ou redesenho dos conjuntos escultóricos à influência dos grupos dominantes presentes nas colônias.

Mesclar conteúdos obtidos pela consulta a fontes primárias a conclusões resultantes de sistemas de leitura e interpretação visuais, com base em ocorrências formais, técnicas, simbólicas, estéticas e estilísticas, tem sido uma importante alternativa para que se possa ampliar o conhecimento a respeito das realizações artísticas e arquitetônicas em terras brasileiras, como ocorre com a riqueza arquitetônica, escultórica e pictórica presente no templo conventual franciscano de Salvador, que juntamente com a igreja de São Francisco do Porto, em Portugal, são vistos por alguns autores como os maiores empreendimentos de talha dourada do Mundo Português setecentista.

Bibliografia

ALVES, Marieta, 1976 – *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*. Salvador: Conselho Estadual de Cultura.

ANCHIETA, Pe. Joseph, de, S.J., 1933 – *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões do Padre Joseph de Anchieta*. Rio de Janeiro: s.n.

ATAS CAPITULARES da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil, 1649-1893. Introdução e notas de Frei Venâncio Willeke, 1970 – Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 286, p. 92-222.

AYRES, Janaína de Moura Ramalho Araújo, 2012 – As pinturas de forro dos altares do transepto da Igreja de São Francisco de Assis de Salvador: uma outra espacialidade, in: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). *Os Franciscanos no Mundo Português II. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*. Porto: CEPESE, p. 113-124.

BASTOS, Rodrigo Almeida, 2009 – *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo.

BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto, 2010 – *A Talha Ornamental Barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador*. São Paulo: EDUSP.

BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto, 2012 – “A reconstituição dos retábulos da Capela da Venerável Ordem Terceira Franciscana em São Paulo: um partido com base na tradição entre os anos trinta e noventa do século XX”, in: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). *Os Franciscanos no Mundo Português II. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*. Porto: CEPESE, p. 379-419.

BORROMEI, Caroli, 2000 – *Instructionum Fabricae et Supellectillis Ecclesiasticae*. Vaticano: Libreria Editrice.

CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia. 2010 – Sebastião Monteiro da Vide; estudo introdutório e edição Bruno Feitler, Evergton Sales Souza, Istvan Jancsó, Pedro Puntoni (organizadores). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

CONCEIÇÃO, Fr. Apolinário da, O.F.M., 1733 – *Primazia Seráfica na Regiam da América, novo descobrimento de Santos e Veneráveis Religiosos da Ordem Seráfica, que enobrecem o Novo Mundo com suas virtudes e açoens*. Lisboa Occidental: Oficina de Antonio de Sousa da Sylva.

IGREJA e Convento de São Francisco da Bahia. (organizadores: Maria Helena Ochi Flexor, Frei Hugo Fragoço), 2009 – Rio de Janeiro: Versal. PP. 159-211.

FLEXOR, Maria Helena Ochi, 2009 – *O Concílio de Trento: as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia e a arte religiosa no Brasil*. In: Imagem Brasileira. Belo Horizonte: CEIB, no. 4, pp. 13-20.

ILHA, Manoel da (Frei) OFM, 1975 – *Narrativa da Custódia de Santo Antônio do Brasil, 1584-1621*. Petrópolis: Vozes.

KNOB, Pedro, Frei OFM, 2009 – *Primitiva Igreja de São Francisco*. In: Igreja e Convento de São Francisco da Bahia (organização: Maria Helena Ochi Flexor, Frei Hugo Fragoço). Rio de Janeiro: Versal. PP. 33-45.

LEITE, Serafim, S.J., 1938 – *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: Brotéria. V. 1.

LIVRO dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia, 1587-1862 / Prefácio e notas de Frei Venâncio Villeke, 1978 – Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

MOURA FILHA, Maria Berthilde, 2009 – “Registros dos franciscanos em Pernambuco e Paraíba: arquitetura e identidade”; in: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.). *Os Franciscanos no Mundo Português – Artistas e Obras I*. Porto: CEPSE.

PASSOS, Maria José Spiteri Tavoraro, 2001/2006 – *Barroco Memória Viva: a extensão da universidade*, in: *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*. Organizador: Percival Tirapeli. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

RAGGI, Giuseppina, 2002 – “A longa deriva da ilusão: o pintor António Telles e o tecto da capela-mor de São Bento em Olinda no contexto da pintura de perspectiva no Nordeste brasileiro” In: *COLÓQUIO Luso-Brasileiro de História da Arte: A arte no mundo português dos séculos XVI-XVII-XVIII*, 5., 2002, Algarve. Actas. Algarve: Faro, Universidade do Algarve, p., 383-403.

SALGUEIRO, Heliana Angotti, 1983 – *A singularidade da obra de Veiga Valle*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás.

SOBRAL, Luís de Moura, 2009 – *Ciclos das pinturas de São Francisco*. In: Igreja e Convento de São Francisco da Bahia (organização: Maria Helena Ochi Flexor, Frei Hugo Fragoso). Rio de Janeiro: Versal. P. 271-312.

SOUSA, Alberto, 2005 – *A invenção do Barroco no Brasil. A Igreja Franciscana de Cairu*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB.

Sermones e imágenes marianas. Discursos franciscanos sobre el culto a la Virgen en el Río de la Plata colonial

Patricia Fogelman¹

Presentación

En este trabajo voy a referirme a un conjunto de tres cuestiones relacionadas: la primera, atender al legado de los franciscanos de la era colonial en Buenos Aires (Argentina) a través de una serie de imágenes y sermones dedicados a la Virgen María que aún pueden encontrarse en el espacio de su convento y museo, por un lado; compartir un conjunto de referencias sobre la presencia portuguesa en tiempos coloniales en la ciudad porteña, por el otro, haciendo especial énfasis en la obra de un artesano portugués conocido como Manuel Días, que vivió en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XVIII y, finalmente, hilvanar la misión franciscana y sus discursos visuales y escritos sobre la Virgen María con el aporte concreto de este artista portuense a la cultura colonial rioplatense.

¹ Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la República Argentina. Coordinadora del GERE: Grupo de Estudios sobre Religiosidad y Evangelización, radicado en el Instituto Ravignani de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y del CONICET. Directora del GEHBP: Grupo de Estudios sobre Historia de Brasil y Portugal, radicado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Profesora en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Luján.

Los franciscanos en Buenos Aires: el convento franciscano, la capilla de San Roque, la biblioteca y el museo

La orden de los franciscanos fue la primera en instalarse en Buenos Aires. En 1583 el fundador de la ciudad, don Juan de Garay, les otorga a los frailes franciscanos la manzana número 132, donde hoy está ubicada la basílica y junto a lo que entonces fue el convento de las “Once mil vírgenes”.



FIGURA 1

Reciente vista panorámica: la Capilla de San Roque (izquierda), el Museo Bottaro (más pequeño, al medio) y la Basílica de San Francisco (en posición central) de la Ciudad de Buenos Aires.

El edificio actual (FIGURA 1) se inició en 1726 según el diseño del padre jesuita Andrés Blanqui; en 1741 fray Vicente Muñoz (quien también dirigió las construcciones de la Catedral de Córdoba y de San Francisco de Salta) pasó a dirigir y continuar la obra a la muerte de aquél. El templo fue inaugurado en 1752 y consagrado en 1783 (FIGURA 2).



FIGURA 2

Iglesia de San Francisco. Litografía coloreada. Autor: Pellegrini; año 1841.

El púlpito y la mayoría de las imágenes corresponden al siglo XVIII y hay algunas de inicios del siglo XIX.

Según algunos arquitectos, el templo de San Francisco es la obra más rococó realizada en la época virreinal en Buenos Aires pero, cabe aclarar que ha sido modificada muchísimas veces y ha pasado por los estragos de un incendio en 1955, durante un conflicto entre el entonces presidente de la República, el General Juan Domingo Perón, y las autoridades eclesiásticas, que terminaron con el ataque a la curia y a varias iglesias – las más importantes de la ciudad–, destruyendo parte importante de su patrimonio artístico y documental que incluía, por supuesto, legados de la era colonial. La actual fachada es de 1911, diseñada por el arquitecto de origen austríaco Ernesto Sackmann: coronándola vemos a San Francisco de Asís, y con él a tres destacados miembros de la tercera orden franciscana: Giotto, Dante Alighieri y Cristóbal Colón, de rodillas. Cuenta con dos torres decoradas con querubines que se resuelven en pequeñas cúpulas con forma de cebolla alrededor de las cuales encontramos las estatuas de Fray Marchena, Bacon, y los Papas Sixto V, Gregorio IX y León XIII.

En su interior, detrás del altar mayor, podemos ver un gran tapiz del siglo XX (FIGURA 3 Y FIGURA 4), con motivos franciscanos, realizado por Horacio Butler e inaugurado en 1972, que reemplaza al antiguo altar colonial quemado en 1955.

Al lado de la Basílica de San Francisco (y compartiendo el atrio), está ubicada la Capilla de San Roque, que se inauguró en 1756 y también fue restaurada luego del incendio en 1955, siendo sus imágenes del siglo XVIII, con la excepción de unas pocas del siglo XIX.



FIGURA 3 e 4

Altar de la Basílica de San Francisco, antes y después del incendio provocado en 1955.



FIGURA 5

Vista del interior de la Basílica de San Francisco. Buenos Aires. Fotografía: P. Fogelman, 2012



FIGURA 6

Antigua fotografía del interior de la Capilla de San Roque. Buenos Aires.

Esta capilla fue diseñada por los Arquitectos Andrés Blanqui, Antonio Masella y Vicente Muñoz y como el resto de la iglesia fue remodelada en 1911.

La planta de la capilla está compuesta por una sola nave alargada – de 30 metros de largo por 8 de ancho y 9 de alto – con una bóveda de cañón corrido y una cúpula semiesférica sin tambor (FIGURA 5 Y FIGURA 6). Aún existe un amplio panteón subterráneo, conocido como “la cripta”. En 1822 surgieron los primeros cementerios laicos por orden del Ministro Rivadavia, quien llevó una serie de reformas de corte liberal quitando privilegios a la Iglesia. No obstante, en San Francisco, recién a partir de 1882 estará totalmente prohibido el entierro de cuerpos de terciarios en la cripta que – como la capilla – hoy está a cargo de la tercera orden. En la capilla, los días 16 de cada mes, se celebra la fiesta patronal en San Roque.

Biblioteca y Archivo Basílica

Los franciscanos llegaron a Buenos Aires, acompañando al fundador de la ciudad, don Juan de Garay en 1583. En esa ocasión trasladaron biblias, libros, devocionarios, catecismos, en síntesis: material instrumental y teórico de la evangelización. El convento franciscano llegó a funcionar como Curia de la “Provincia Franciscana de la Asunción de la Santísima Virgen del Río de la Plata” (1610) y allí fueron albergando los materiales que hoy componen la actual Biblioteca Histórica de la Basílica San Francisco de Buenos Aires, cuya consulta parcial es posible pero también de acceso normalmente restringido. Ciertamente, la Biblioteca cuenta con material bibliográfico muy antiguo y fuentes oficiales² de la basílica señalan que su fondo documental consta de 15.000 volúmenes aproximadamente.

2 http://www.ofm.org.ar/patrimonio_bibliotecas.php#2 [consult. 5 de Dic, 2012].

El fondo antiguo corresponde al período entre 1500-1820. Posee una sección de *franciscanismo* conformada por material de 1820 en adelante. El libro más antiguo de la colección contiene sermones (y no lo hemos podido ver a pesar de haberlo solicitado en alguna oportunidad) y data del año 1513. Cuenta también con una colección de Antifonarios provenientes de Tarija y de España. Según se nos informa son de pergamino, algunos son manuscritos y otros impresos³.

Entre las obras más destacadas que anuncia la Biblioteca en página web, figuran:

1. “Historia Antigua de los Judíos” de Flavio Josefo editado en 1534 en lengua latina.
2. “Biblia Sacra” de 1582.
3. “Obras Completas de Cicerón” (1596): 4 tomos en lengua latina.
4. “Biblia Políglota Complutense”, escrita por el Cardenal Francisco Jiménez de Cisneros de 1520.
5. “Breviario Romano”, de 1697.
6. “Diccionario de la Lengua Castellana”. Primera edición de la Real Academia Española de 1726 (6 tomos).
7. “Aphorismi Superiorum” de 1625.

Cuenta también con material de historia general y Derecho Canónico.

La misma página web de los franciscanos⁴ nos informa que esta Biblioteca Histórica dispone también, de un sector llamado Biblioteca Provincial conformado con materiales nuevos (desde 1900); una hemeroteca en la que se puede hallar el primer número del boletín “*Terciario Franciscano*” de 1899, que luego se llamará “*El Plata Seráfico*” y una colección de la “*Civilta Cattolica*”.

3 http://www.ofm.org.ar/patrimonio_museos.php#1 [consult. 5 de Dic, 2012].

4 http://www.ofm.org.ar/patrimonio_bibliotecas.php#2 [consult. 5 de Dic, 2012].

Museo Franciscano “Monseñor Fray José María Bottaro”

Entre el legado franciscano en Buenos Aires, se destaca un museo recientemente conformado bajo la dirección de Fray Jorge Stipech OFM y Hernán Pablo Iris, y que se inauguró en el año 2007, bajo el nombre Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro⁵, y que contiene numerosas piezas de uso litúrgico de arte religioso (principalmente, esculturas varias, algunas pinturas y algún oratorio doméstico), donde las imágenes de Cristo y de la Virgen ocupan un papel destacado, además de las figuras de santos relacionados con la orden (FIGURA 7).



FIGURA 7

San Juan Bautista entre Zacarías y Santa Isabel, caracterizado sin el cordero; a su vara le falta un elemento que hemos visto en fotos antiguas. Conjunto rearmado con la sustitución de la pieza central: la imagen de San Juan Bautista.

Todo el grupo es atribuido a Manuel Días. Buenos Aires, siglo XVIII. Museo Bottaro. Fotografía: P. Fogelman, 2012.

Manuel Dias nació en Porto (Portugal), y vivió en Buenos Aires entre 1740 y 1804, año de su muerte).

En lo que hace a este grupo escultórico de la familia de San Juan Bautista, conviene señalar que anteriormente

—en lugar de este San Juan Bautista—, había otra estatua más coherente con el conjunto:

me han informado que fue robada hace tiempo (he podido ver una fotografía de la misma, publicada en 1948). De todas formas, cabe aclarar que este San Juan Bautista que se ve en la fotografía de arriba también es atribuido a Manuel Dias. [N. de la A.]

⁵ http://www.ofm.org.ar/patrimonio_museos.php#1 [consult. 5 de Dic, 2012].

Es interesante subrayar que en su misma presentación – en el portal electrónico donde se anuncia –, el Museo Bottaro no se propone como museo histórico ni artístico, sino como “*un museo cultural y evangelizador que a través de los objetos expuestos en sus salas ilustra la historia de la Orden Franciscana y el influjo que produjo en la evangelización, cultura e historia del país*”⁶, definición que desde mi punto de vista intenta señalar la pervivencia de un sentimiento de “misión” aún presente entre los miembros de la orden y de los terciarios que apoyaron el proyecto. Y este sentido de “misión aún evangelizadora” se desenvuelve en un proceso de secularización que vive la sociedad porteña actual: si bien no estoy tratando de decir que en Buenos Aires haya un decrecimiento de la “creencia”, lo que se vive es un desplazamiento de los lugares y objetos que hacían parte de los sistemas de creencias muchas veces relacionados con las instituciones (no sólo con la Iglesia Católica) hacia otros objetos y espacios seculares, marcadamente no religiosos. El tema de la secularización porteña es altamente complejo e imposible de ser abordado sintéticamente en estas páginas. Pero sí es remarcable que el museo Bottaro se proponga abrir un espacio de extensión de la presencia franciscana concreta ya que – desde el punto de vista del turista o del vecino porteño que no es feligrés – los espacios culturales de la basílica no solían verse como lugares abiertos al público en general y al mundo académico universitario, en particular. Hay, por el lado de la gratuidad del acceso de los visitantes al museo, una evidente voluntad de abrirlo, una invitación a conocer su acervo y una cordial atención por parte del delegado personal responsable. Desde mi punto de vista, esto significa una interesante transformación. Mientras escribía estas páginas supe que en el Museo se está trabajando en la elaboración de un catálogo y espero que este aporte venga a iluminar al visitante sobre el pasado de las importantes piezas allí contenidas. Mientras tanto, en auxilio de la situación imperante, contamos con algunos

6 http://www.ofm.org.ar/patrimonio_museos.php#1 [consult. 5 de Dic, 2012].

datos de atribución de algunas piezas que provienen de historiadores del arte especialistas en el período colonial: Adolfo Ribera y Héctor Schenone, quienes con gran conocimiento (y eficaz llegada a las autoridades eclesiales) han conseguido – hace varias décadas – catalogar muchas piezas no sólo de San Francisco, sino de la mayoría de las iglesias porteñas y del interior.

En lo que al acervo porteño se refiere, cabe remarcar que entre quienes dedicaron sus esfuerzos a producir esculturas y tallas religiosas en la ciudad de Buenos Aires durante la era colonial, la presencia de portugueses ha sido relevante. Y también es importante resaltar que dentro de San Francisco encontramos un artista muy destacado: el escultor Manoel Dias (de aquí en adelante: Manuel Días), oriundo de Porto y que vivió entre los años 1740-1804, quien fue el autor de numerosas obras de la iglesia, de la capilla de San Roque y de varias que están en el museo.

De los portugueses en Buenos Aires: la presencia de escultores y tallistas en las iglesias porteñas

En Buenos Aires, hacia 1644, los portugueses alcanzaban a un 10% del total de la población vecindada en la ciudad del puerto de Buenos Aires. Según un recuento de 1643, ellos encabezaban 108 familias: estimándose unos 370 individuos aproximadamente en la composición de aquellas, número importante en la constitución étnica de las primeras familias porteñas y cuya principal actividad era el comercio y el artesanado. Si bien está clara la integración de hombres portugueses con mujeres de la sociedad criolla, la sospecha de que fueran cristianos nuevos acarreó sobre ellos más de una mirada desconfiada. Entre los portugueses de Buenos Aires el 46% era artesano, mientras que los poseedores de chacras y estancias sumaban el 25%⁷. Sin

7 REITANO, 2005: 9.

embargo, estas actividades artesanales y de tenencia de unidades productivas solían encontrarse en la misma persona, al igual que la descripción de los oficios de muchos portugueses dedicados al artesanado: Algunos individuos aparecen en fuentes históricas registrados como tallistas, en otras como carpinteros, y en otras, como escultores. La movilidad en la práctica del oficio y su denominación era frecuente.

Por otro lado, hay que remarcar que había un gran desequilibrio entre los sexos en la población portuguesa, por lo que los hombres superaban en mucha cantidad a las mujeres de ese origen, promoviendo una exogamia que era posible en ese contexto gracias a la presencia de las mujeres criollas. El 70% logró casarse con mujeres de la elite, lo que muestra una inserción social muy exitosa. Esta presencia, además, se manifestó también en su desempeño como funcionarios al servicio de la corona española, llegando a ocupar el 6% de los cargos a mediados del siglos XVII.

TABLA 1
Origen de los portugueses de Buenos Aires, Siglo XVII

ORIGEN	CANTIDAD	PORCENTAJE %
Braga y alrededores	65	24,4
Oporto	54	20,6
Lisboa	45	16,8
Madeira y Azores	41	15,4
Otros	59	22,8
TOTAL	264	100,0

Fuente: Marcelo Borges sobre el "Padrón de Portugueses". LAFUENTE MACHAIN, 1931. En: BORGES; Marcelo. *Portugueses en Buenos Aires en el siglo XIX: Características y evolución de una comunidad Multisecular*, Actas do "Colóquio Internacional sobre a Emigração e Imigração em Portugal, S XIX-XX, Lisboa, Fragmentos Editora, 1993, p 321. Citado en: REITANO, 2005: 9.

Hay un conjunto de fuentes importantes para el estudio de la población portuguesa en Buenos Aires. Entre ellos, los Padrones de extranjeros realizados para la ciudad de Buenos Aires en los años 1804, 1807 y 1809. También el Padrón de artesanos de Buenos Aires, ordenado por el Virrey Vértiz en 1780; los Censos de 1744, 1778 y 1810 y además el Registro de extranjeros de Buenos Aires de 1816.

TABLA 2
Evolución de la población de la ciudad de Buenos Aires

PADRÓN DE 1744	PADRÓN 1778	CENSO DE 1810
10.056	24.083	37.069

Fuente: JOHNSON, L. SOCOLOW, S. "Población y espacio en el Buenos Aires del siglo XVIII" En: *Desarrollo Económico*. Nro 79. Buenos Aires. Octubre-diciembre 1980: 333.

Existen registros de extranjeros elaborados en 1804, 1807 y 1809. Durante el período tardocolonial la presencia lusitana en el Río de la Plata se volvió problemática por diversos motivos. Ante la amistad portuguesa y británica, las autoridades rioplatenses sospecharon de aquellos en más de una ocasión durante: la guerra con Inglaterra en 1796 y las invasiones inglesas a Buenos Aires (1806 y 1807), y cuando la mudanza de la corona portuguesa a Rio de Janeiro se agitaron los temores de una invasión.

En 1801 el Virrey del Pino ordenó a los portugueses residentes en Buenos Aires abandonaran la ciudad en el término de tres días, quedando excluidos los casados y los avencindados por más de diez años. Esta medida precautoria se tomó ante el estallido de la denominada "Guerra de las Naranjas" entre las coronas ibéricas. Pero la medida se ejecutó sobre un porcentaje muy menor de la población portuguesa bien emparentada con familias locales y acomodada en el rubro del gran comercio, resistió las presiones del gobierno.

TABLA 3
Evolución de la población de origen portugués en Buenos Aires

CENSO	CANTIDAD	PORCENTAJE %
1744	47	69,1
1804	262	57,0
1807	236	64,1
1809	173	46,0

Fuentes: Facultad de Filosofía y Letras. *Documentos para la Historia Argentina. Territorio y población Vol. X. Padrones ciudad y campaña de Buenos Aires (1726-1810)*. Buenos Aires. Ed. Peuser, 1955. También: Facultad de Filosofía y Letras. *Documentos para la Historia Argentina. Territorio y población Vol. XII Padrones complementarios de la ciudad de Buenos Aires Buenos Aires*. Compañía Sud Americana de Billetes de Banco, 1919.

Con excepción de 1809, la comunidad de portugueses constituyó siempre más del 50% de la población de extranjeros, llegando casi hasta ocupar el 70% del total de extranjeros en el padrón de 1744. Durante el mismo lapso (de 1744 a 1809) la segunda presencia en cantidad correspondió la comunidad italiana, seguida por los franceses y, cuartos, los ingleses.

TABLA 4
Portugueses venidos de la Metrópoli 1804

ORIGEN	CANTIDAD	PORCENTAJE
Oporto	28	35,9
BRAGA Y ALR.	19	24,3
LISBOA	18	23,1
OTROS	13	16,6
TOTAL	78	100

Fuente: Facultad de Filosofía y Letras. *Documentos para la Historia Argentina. Territorio y población Vol XII. Padrones complementarios de la ciudad de Buenos Aires: 121-198*

Esta presencia lusitana en las artes de la Buenos Aires colonial se expresó particularmente en aportes a los trabajos de platería y en las obras de talla (con particular destaque para sus labores de estofado), tanto esculturas como muebles. En cuanto a la escultura religiosa y la talla de los retablos, los portugueses lograron ocupar un lugar importante en las iglesias porteñas y en lo que hace a los franciscanos, uno muy particular.

En el período colonial se puede encontrar referencia a aproximadamente 140 artistas lusitanos y brasileños que se desempeñaron en el Río de la Plata⁸.

Entre los portugueses más destacados, podemos mencionar a Domingo Pereira, tallista nacido en Braga y establecido en Buenos Aires para 1724. En 1771 fue censado como carpintero.

Tomás Alfonso Nogueira, a veces mencionado en ciertas fuentes como carpintero, tallista o escultor, estuvo activo en Buenos Aires entre 1780 y 1791, por lo menos.

Manuel Días y José de Sousa fueron maestros escultores, mientras que José Pereira fue reconocido como tallista, y Juan Cuaresma Enríquez como estatuario.

José de Sousa Cavadas fue un distinguido artista de retablos en Santo Domingo (1780), San Roque (1752-1761) y en el santuario de Luján (1758 y 1759), antes de pasar al Paraguay⁹.

En este sentido, la creación lusitana en el espacio rioplatense pasó por adaptaciones al medio, los pedidos y las posibilidades económicas y técnicas locales. Mezclada según los especialistas, con rasgos españoles, expresó un matiz local en el cual la presencia de los brasileños y sus talleres también influyó relativamente (recordemos el contacto permanente con Brasil y la circulación de portugueses en este espacio ampliado, no sólo durante la unión de las coronas, sino durante el siglo XVIII también). Podríamos referirnos, en lo que a nuestros franciscanos corresponde, al antiguo retablo mayor de la iglesia de San Francisco, el que fue quemado en 1955. Estuvo hecho de maderas talladas en

8 MNAD, 1966.

9 MNAD, 1966.

Río de Janeiro, de donde fue traído y, según Schenone y Ribera, “los elementos decorativos eran lusitanos pero dispuestos siguiendo una traza española”¹⁰.

En el caso de Manuel Días, se ha observado una manera personal de tallar las imágenes y darles forma:

“un modelado indeciso de la anatomía y con incorrecciones que se explicaría adscribiendo al maestro en la categoría de artista ingenuo, una angulosidad particular de los pliegues de las vestimentas y un sentido muy propio de disponer los paños, que confieren cierta gracia a las figuras”¹¹.

Manuel Días (o Díaz, como aparece en algunos textos precedentes) fue un escultor oriundo de la ciudad de Porto, nacido en 1740. Residió en Río de Janeiro y llegó al Río de la Plata donde se lo encuentra empadronado con 24 años, en 1764. Murió en Buenos Aires, en 1804. Es un caso interesante y excepcionalmente documentable (no todos los artistas nos proveen de esa suerte) puesto que aparece varias veces censado y, además, en la Sección de Tribunales del Archivo General de la Nación. Sus obras aún pueden verse sobre todo en San Francisco, pero sabemos que también ejecutó algunos trabajos para la catedral porteña y para Santo Domingo.

En 1780 fija su domicilio en la calle San Juan, en casa de Don Juan de Silva. Luego se casará y en 1804 aparece como dueño de una casa en la calle de San Miguel (donde vivía) y declara –además– ser propietario de una esquina y cuatro cuartos de alquiler contiguos a su morada y una quinta que heredó de su esposa, siendo dueño, además de 6 esclavos¹².

10 MNAD, 1966.

11 MNAD, 1966.

12 RIBERA, SCHENONE, 1948: 84; MNAD, 1966.

Digamos que para la sociedad porteña colonial, nos encontramos con un artista portugués muy próspero en su oficio. Una de las contribuciones más destacadas de Manuel Días es el adorno del órgano de la iglesia de San Francisco. Esta iglesia tan importante para la vida religiosa porteña contaba con un instrumento realizado en 1791 por Luis Oben, y cuyo ornato estuvo a cargo de de Manuel Días, y tenía la peculiaridad de mixturar el trabajo del *luthier* con el del escultor, agregando a los sonidos dos tímboles (que se tocaban por un ángel, desde arriba) y unas trompetas talladas y sonoras, hechas en los mismos cuerpos de ángeles conectados al órgano. Además este instrumento contaba con “cuatro secretos”, uno para el primer teclado, otro para el segundo, el tercero hacía sonar la trompeta del ángel, que hacía un eco de repetición, y el cuarto servía para sostener los apuntes musicales. Este órgano fue reemplazado por otro antes de la quema de la iglesia de San Francisco, y sólo sobrevive uno de los angelotes con trompeta¹³.



FIGURA 8

Angel de la trompeta. Atribuido a Manuel Días, siglo XVIII. Esta estatua que podía emitir una nota a través de ella formaba parte del órgano de la iglesia de San Francisco. Fotografía de Ribera y Schenone, 1948.

13 RIBERA, SCHENONE, 1948: 84-85.



FIGURA 9

Nuestra Señora de la Piedad. Capilla de San Roque, atribuida a Manuel Días. Buenos Aires, segunda mitad del siglo XVIII.

Fotografía: P. Fogelman, 2009.

El trabajo de Manuel Días tiene ocasión de desarrollarse en San Francisco gracias a la comanda de los frailes y con la excusa de los temas elegidos por ellos, lo que nos deja ver (según lo que nos queda de su obra) dos grandes líneas visibles: la de las tallas de devoción mariana y las referidas a los conjuntos de familias.

En primer lugar, destacamos a un conjunto escultórico conocido como Nuestra Señora de la Piedad de buen tamaño (FIGURA 9) – muy mal conservada actualmente – donde María tiene un rostro muy expresivo con su Hijo muerto en brazos, una Familia de la Virgen Niña (FIGURA 10) cuya pequeña imagen está hoy desaparecida, lo mismo que una Familia de San Juan Bautista (cuya pequeña figura central ha sido reemplazada burdamente por otra también atribuida a Manuel Dias, que no hace armonía en el grupo).



FIGURA 10

Familia de La Virgen (San Joaquín y Santa Ana). Capilla de San Roque. Conjunto atribuido a Manuel Días Buenos Aires, 1780.

Fotografía: P. Fogelman, 2009. Falta la Virgen Niña, que ha sido fotografiada en el conjunto, años atrás, por Ribera y Schenone. [N. de la A.]

Representaciones de la Virgen: imágenes y sermones

Para cerrar, voy a referirme brevemente al uso de las representaciones marianas por parte de los frailes de San Francisco en el Río de la Plata y particularmente en Buenos Aires, en un intento de conjugar el uso de las imágenes (algunas esculturas y pinturas que han sobrevivido al tiempo y al incendio de 1955 y hacen parte de la iglesia, la capilla y del acervo del Museo Bottaro) con el de los textos de sermones panegíricos que aún se conservan en la Biblioteca y el Archivo franciscano.

Me he basado principalmente en tres fuentes escritas: un sermón anónimo pero datado a fines del siglo XVIII o inicios del siglo XIX, dedicado a la Gloriosa Asunción de María ¹⁴; y también a dos volúmenes de sermones

14 AUTOR ANÓNIMO – Fines de siglo XVIII o inicios del XIX. *Sermón de la Gloriosa Asunción de María a los Cielos*. Convento de San Francisco. Buenos Aires.

panegíricos editados en 1807 y 1810, escritos por Fray Pantaleón García¹⁵, franciscano nacido en Buenos Aires, educado en el convento franciscano donde se desempeñó antes de pasar a Córdoba del Tucumán. Los textos de García – que circularon dándole fama por todo el virreinato–llegaron a ser impresos en Madrid y consiguieron gran respeto y difusión. En ellos, vemos recurrencia de la temática mariana: en la edición de 1807, seis sobre doce sermones son sobre la Virgen y uno sobre San José, mientras que en el libro de 1810 (que reúne otros textos enteramente distintos), el número de sermones marianos llega a siete sobre catorce, y se le suma un octavo referido a San José.

De todos ellos he elegido referirme, por razones de espacio, al tema de la representación, de la imagen, en el sentido dado por Roger Chartier (y, por su intermedio, al maestro Louis Marin): a la doble cualidad de las imágenes de traer una presencia diferida o ausente, y presentar a su vez una presencia en sí, ante los ojos del espectador. Resumiendo su propiedad transitiva pero también la reflexiva como representación.

En el caso de los sermones, no es que se hable estrictamente sobre una imagen de devoción en particular, sino que se opera conscientemente en la tarea de *provocar una imagen* en el fiel, de *producir un espectador* ante la gloria, los dolores, o la excepcionalidad de la Virgen, *haciendo que el oyente del sermón que “vea” a la Virgen, sus peculiares circunstancias, sus cualidades, y reflexione sobre ellas o las imite.*

En lo que hace al primer documento escrito, el sermón anónimo sobre la Gloriosa Asunción de María a los Cielos¹⁶, la estructura del discurso se sostiene permanentemente en la frase “os haré ver la gloria de María”, y las frases “ved sus virtudes!”, “veréis sus cualidades”, “mirad su gracia!”, “veis su humildad?”,

15 GARCÍA, Pantaleón, 1807 – Fr. *Sermones Panegíricos de varios misterios, festividades y santos*. T. I. Madrid: Gómez Fuentenebro y Compañía. Y también: GARCÍA, Pantaleón, 1810 – Fr. *Sermones Panegíricos de varios misterios, festividades y santos*. T. I. Madrid: Imprenta de Collado.

16 AUTOR ANÓNIMO – Fines de siglo XVIII o inicios del XIX. *Sermón de la Gloriosa Asunción de María a los Cielos*. Convento de San Francisco. Buenos Aires.

“ved su dolor”, “veis esta expresión piadosa?”. Todas estas frases funcionaron como instrumento para comunicar e internalizar una idea, un sentimiento, una prescripción. La idea de *ver* esa imagen propuesta por la narrativa del fraile probablemente generó creyentes, y como diría Michel de Certeau, produjo practicantes. En principio (y sintetizando mucho) el argumento del sermón se inicia con la imagen de María ascendiendo a los Cielos ante la mirada asombrada de los ángeles “*con este magnífico aparato subió a los cielos en cuerpo y alma esta soberana reina y con ella toda la regia comitiva de espíritus angélicos*” entre cantos, alabanzas, instrumentos celestiales. Y se busca el reflejo de esa mirada angélica en los ojos mismos de los oyentes del sermón, frente a las cualidades y hechos que se narran sobre la vida de María. “*Os haré ver su gloria*”, es, efectivamente, el recurso oral repetitivo que despierta la imaginación visual y puede apoyarse en pinturas o estatuas también, para que la predicación se asiente en modelos concretos. Lo sabemos: las estatuas y las pinturas allí estaban (FIGURA 11), aunque no necesariamente el texto apunte o señale a la materialidad de un retablo. “*Ved así el modo, el espíritu con que debemos solemnizar la asunción gloriosa de María a los Cielos*”.

La idea es que con estos recursos se podría generar claramente un espectáculo de resplandor glorioso, y las imágenes descriptas estimularían el sentimiento de humildad e imitación de un modelo inalcanzable, pero eficazmente didáctico: “*que procuréis imitar el ejemplo de esta soberana reina imitando su vida, y sus virtudes, por las que mereció llegar a la Gloria (...) produciendo acciones dignas de la religión*”¹⁷.

17 AUTOR ANÓNIMO – Fines de siglo XVIII o inicios del XIX. *Sermón de la Gloriosa Asunción de María a los Cielos*. Convento de San Francisco. Buenos Aires.



FIGURA 11

Nuestra Señora de la Asunción. Óleo sobre tela. Siglo XVIII. Museo Franciscano Mons. Fray José María Bottaro.
Fotografía: P. Fogelman, 2012.

Los sermones marianos editados por fray Pantaleón García en 1807 y 1810¹⁸ aluden a grandes advocaciones marianas como la Asunción, la Inmaculada, la Dolorosa, del Rosario, la Visitación, junto con otras referencias importantes para el culto mariano algo más ligadas a lo regional como lo son Nuestra Señora de Copacabana, o del Pilar de Zaragoza.

De las Dolorosas, nuevamente vamos a remitirnos al tema de la representación enfocando en la búsqueda de producir en los oyentes una sensación de enorme tristeza mediante la contemplación de una madre sufriente, que había sido destinada al goce las virtudes espirituales, librada del pecado original, humilde y generosa, que carga a su hijo muerto en brazos y limpia sus heridas.

18 GARCÍA, Pantaleón, 1807 – Fr. *Sermones Panegíricos de varios misterios, festividades y santos*. T. I. Madrid: Gomez Fuentenebro y Compañía. GARCÍA, Pantaleón, 1810 – Fr. *Sermones Panegíricos de varios misterios, festividades y santos*. T. I. Madrid: Imprenta de Collado.

En 1807 la operación en el caso de García fue presentar el conocimiento de los planes de la Salvación por parte de María, como una mujer sabedora de que habrá de sufrir la espada del dolor por la muerte de su Hijo, junto con la pérdida de su Esposo espiritual. La hipérbole del fraile nos induce a pensar en la eternidad de la tortura de ese dolor en el pecho de la madre, sin reflexionar en que en otra fase de sus relatos, habrá de llevarla a la Gloria junto al Hijo. Es el juego de la hipérbole y el oxímoron de la “muerte inmortal”, “*no para que dure toda la vida, sino para que no se acabe el dolor: pena que fue en María mas espantosa que en los mismos condenados, de los que se ha apartado Dios por una eternidad*”. La sabiduría de María, que la hace conocedora de que padecerá al pie de su Hijo, la lastima doblemente, según García.

Y, finalmente, quisiera hacer breve mención a otra forma de pensar las imágenes en la retórica del sermón: la del espejo.

Una serie de *espejos* (o, mejor, un *juego* o un *mecanismo de espejos*) nos propone Pantaleón García para representar las relaciones entre Dios y su Hijo, y con la Virgen:

“Podrá ofrecerse al pensamiento mayor pureza que la de aquella en quien el Hacedor supremo quiso imprimir visiblemente su propia imagen, y complacerse con su vista como en un lucidísimo espejo? Dos son los espejos más luminosos del Padre Eterno: uno interior; otro exterior y fuera de sí infinito el uno, limitado el otro, su propia substancia, y María; y en ambos formó el artifice ingenioso y delineó su grande imagen. Miró en la eternidad el abismo incomprensible de su esencia, y como es infinitamente fecundo, engendró en un modo invisible al Verbo, que es su propia imagen; se miró otra vez en la santísima Virgen, y asociado del Espíritu Divino, con quien es un principio indivisible, grabó su imagen en esta afortunada criatura. Mirando su propia substancia se hizo Padre, y volviendo a mirarse en María la hizo madre, y madre de aquel mismo hijo, que era idénticamente su imagen”.



FIGURA 12

Inmaculada Concepción. Óleo sobre tela. Probablemente, siglo XVIII. Museo Franciscano Mons. Fray José María Bottaro.
Fotografía: P. Fogelman, 2012.

Palabra (*Verbo*) e imagen producen marcas entre sí, se reflejan pero al mismo tiempo, se graban (se burilan, se inscriben) en sus representaciones especulares. Algunas de las características esenciales se transmiten como por una especie de “contacto” visual, de vínculo que se establece en la apreciación de lo visible. El mecanismo de espejos estimula un juego de relaciones entre las partes, parece proponer al oyente de las palabras que transmite el fraile, también un juego de espejos por imitación de las virtudes. Oír, imitar. Ver e imitar. Reflejarse en las imágenes que se contemplan y parecerse. El purísimo espejo de la Virgen permitió que en él se grabara la palabra de Dios, encarnada a imagen y semejanza del Padre. Y tanto el Padre como el Hijo se reconocen en María. Todo un juego discursivo de relaciones muy interesante que se le muestra al feligrés que asiste al sermón, que visita la iglesia y la capilla, que recorre el espacio eclesial. Me parece que esta inducción a la práctica

de la imitación de las virtudes que enseñarían un camino glorioso (a través, incluso, de los pesares) es una herramienta fundamental para la evangelización que se emprendía en el mundo franciscano en general, y en el caso rioplatense, en particular.

Como no hay espacio para más, cabe resaltar una idea a modo de conclusión: texto e imagen juntos remiten a un discurso mariano franciscano, destinado a difundir las virtudes de la Madre de Cristo, fortalecer sus elementos y contribuir no sólo a la expansión del culto a la Virgen sino a la aceptación de un conjunto de ideas que harán parte del polémico Dogma de la Inmaculada Concepción, que en el contexto de la Contra-reforma, la evangelización americana y expansión colonial de la última fase, encontrará unidos en los franciscanos y su marianismo, un baluarte en la búsqueda de unidad y sentimiento de pertenencia a un orbe fuerte y militantemente católico.

Esa función del discurso escrito y visual (FIGURA 12) aún perdura en el legado que los franciscanos y los artistas portugueses han dejado en Buenos Aires, mediante los restos materiales de sus obras y es un poco la misión que el mismo Museo actualmente se propone ofrecernos.

Bibliografía

BARBIERI, Sergio y SCHENONE, Héctor, 2006 – *Inventario de bienes muebles ciudad de Buenos Aires II* (2 vols.). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

BESIO MORENO, Nicolás. 1939 – *Buenos Aires. Puerto del Río de la Plata. Capital de la Argentina*. Estudio crítico de su población. 1536-1936. Buenos Aires: Turudi.

BORGES, Marcelo. 1991 – “Características residenciales de los inmigrantes portugueses en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX”. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Buenos Aires, CEMLA, Año 6, Nro 18, p. 223-246.

BRUNO, Cayetano, 1961 – “Cómo celebró Buenos Aires el dogma de la Inmaculada Concepción”, *Archivum. Revista de Historia Eclesiástica*. T. 5. Buenos Aires: Junta de Historia Eclesiástica Argentina, p. 206-216.

BRUNO, Cayetano, 1966/76– *Historia de la Iglesia en Argentina*. Tomo III y V. Buenos Aires: Don Bosco.

BURUCÚA, José Emilio, 1999 – “Prólogo”, BURUCÚA, José Emilio (Director del Tomo I). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Vol. I. Buenos Aires: Ed. Sudamericana. pp. 11-43.

BUSTOS POSSE, Alejandra, 2005 – *Piedad y muerte en Córdoba (Siglos XVI y XVII)*. Córdoba: EDUCC, Editorial de la Universidad Católica de Córdoba.

FERNÁNDEZ SALVADOR, Carmen 2008 – Imágenes locales y retórica sagrada: una visión edificante de Quito en el siglo XVII, en: *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia*. 25, 1 semestre 2007, Quito: Universidad San Francisco de Quito, p. 79-91.

FURLONG, Guillermo, 1969 – *Historia Social y Cultural del río de la Plata, 1530-1810. El trasplante cultural y social: Arte*. Buenos Aires: Tea.

JOHNSON, Lyman; SOCOLOW, Susan, 1980 – “Población y espacio en el Buenos Aires del siglo XVIII”. En: *Desarrollo Económico*. Nro 79. Buenos Aires. Octubre-diciembre: 329-349.

LAFUENTE MACHAIN, Ricardo de. 1931 – *Los Portugueses de Buenos Aires (Siglo XVII)*. Madrid: Tipografía de Archivos.

MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, Ana María, (Compiladora), 2008 – *Oralidad y escritura. Prácticas de la palabra: los sermones*. Córdoba: PEI-CEI. UNC.

MUSEO NACIONAL DE ARTE DECORATIVO (MNAD), 1966 – *El arte lusobrasileño en el Río de la Plata. Exposición patrocinada por la embajada del Brasil*. Buenos Aires: MNAD.

PÉREZ, Antolin A., 2002 – *Los Franciscanos en América*. Buenos Aires: Obelisco.

REITANO, Emir, 2005 – “*Los otros peninsulares*”. *El caso de los portugueses del Buenos Aires tardocolonial, sus orígenes regionales y ocupaciones*. Centro de Estudios de Historia Americana Colonial Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP. En: *VIII jornadas argentinas de estudios de población*. Tandil, UNCPBA.

RIBERA, Adolfo Luis; SCHENONE, Héctor, 1948 – *El arte de la imagería en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

SOCOLOW, Susan, 1991 – *Los mercaderes del Buenos Aires virreinal: familia y comercio*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor.

TORRE REVELLO, José, 1928 – “Sobre algunos artistas coloniales”, *Síntesis*. N.º 18. Buenos Aires.

TROISI MELEAN, Jorge, 1995– “Mercedarios, franciscanos y dominicos en el Río de la Plata. Estructura etaria, procedencia geográfica y patrones de carrera. Fines del período colonial”, *Estudios. Investigaciones. Iglesia, Sociedad y Economía Colonial*. N.º 22; La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

TROISI MELEAN, Jorge, 2006 – “Los franciscanos de la Provincia de Asunción en la transición del período colonial al independiente (1780-1820)”, en: AYROLO, Valentina (compilador). *Estudios sobre clero iberoamericano, entre la independencia y el Estado-Nación*. Salta: Editorial de la UNSa, p.115-132.

TROISI-MELEAN, Jorge, julio-diciembre 2008 – Redes, reforma y Revolución: dos franciscanos rioplatenses sobreviviendo al siglo XIX (1800-1830), en: *Hispania Sacra*, LX. 122, 467-484, La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

UDAONDO, Enrique, 1920 – *Crónica Histórica de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de la República Argentina*. Buenos Aires: Amorrortu.

VILLEGAS PAREDES, Gladys, 2008 – Diferencias léxico-semánticas de documentación escrita en las diferentes Órdenes religiosas del siglo XVII español. Memoria para optar al grado de doctor presentada en la Universidad Complutense de Madrid, Madrid: Facultad De Filología, Departamento de Filología Española I.

ZURETTI, Juan Carlos, 1972 – *Nueva Historia eclesiástica argentina*. Buenos Aires: Itinerarium.

Fuentes

AUTOR ANÓNIMO – Fines de siglo XVIII o inicios del XIX. *Sermón de la Gloriosa Asunción de María a los Cielos*. Convento de San Francisco. Buenos Aires.

BASÍLICA DE SAN FRANCISCO – *Fotografías varias tomadas por Patricia Fogelman*. Buenos Aires (2009, 2012).

CAPILLA DE SAN ROQUE – *Fotografías varias tomadas por Patricia Fogelman*. Buenos Aires (2009, 2012).

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. *Documentos para la Historia Argentina. Territorio y población Vol X. Padrones ciudad y campaña de Buenos Aires (1726-1810)*. Buenos Aires. Ed. Peuser. 1955.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. *Documentos para la Historia Argentina. Territorio y población Vol XII. Padrones complementarios de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Compañía Sud Americana de Billetes de Banco, 1919: 121-198.

GARCÍA, Pantaleón, 1807 – Fr. *Sermones Panegíricos de varios misterios, festividades y santos*. T. I. Madrid: Gomez Fuentenebro y Compañía.

GARCÍA, Pantaleón, 1810 – Fr. *Sermones Panegíricos de varios misterios, festividades y santos*. T. I. Madrid: Imprenta de Collado.

MUSEO FRANCISCANO “MONSEÑOR FRAY JOSÉ MARÍA BOTTARO” – *Fotografías varias tomadas por Patricia Fogelman*. Buenos Aires (2009, 2012).

A talha da fase final do Barroco e a escola regional do Alto-Minho. O caso da Ordem Terceira de Ponte de Lima.

Paula Cristina Machado Cardona

O estado da questão

Há 50 anos atrás o investigador norte-americano Robert Smith, com mérito científico reconhecido, afirmava na sua obra *A Talha em Portugal* (obra ainda hoje basilar para quem se dedica ao estudo desta expressão artística), que “contemporâneo do florescimento do rococó portuense é um grupo de obras de talha de extraordinário carácter artístico, constituindo uma pequena escola regional, de origem e desenvolvimento enigmáticos”¹. Referia-se a Viana do Castelo e ao restante território da Ribeira Lima: Ponte de Lima e Arcos de Valdevez.

A análise que Robert Smith fez das peças retabulares no território mencionado: em Ponte de Lima o programa decorativo da igreja da Ordem Terceira; em Viana do Castelo o retábulo de N.^a Sr.^a do Rosário da igreja conventual de São Domingos, os retábulos da capela de N.^a Sr.^a da Agonia (que os coloca na senda da talha de Tibães) e os retábulos da capela Malheiro Reimão; em Arcos de Valdevez os retábulos da capela de N.^a Sr.^a da Lapa (estes patenteando policromias mármore fingidos e douramentos), levaram-no a identificar uma tipologia específica aplicada a este denominado “pequeno grupo” de retábulos:

¹ SMITH, Robert, 1962 – *A Talha em Portugal*. Lisboa: ed. Livros Horizonte, p. 142.

1.º – ornatos eminentemente plásticos, decalcados das gravuras augsburgianas do período de 1740-1770 aplicados nas bases, moldura das tribunas e pilastras; 2.º remates das estruturas retabulares inspiradas nas mesmas gravuras; 3.º combinações de tribunas com nichos, com recurso a desenhos de linhas volumétricas (escultóricas); 4.º ausência de imagens ou relevo decorativos com figuração humana; 5.º colunas de fuste liso, com ornatos variados; 6.º altares serpenteados inspirados nas mesas da Regência francesa².

Na revisão global do estudo da arte da talha, levado a cabo por Natália Marinho Ferreira-Alves, com enfoque específico no norte e centro de Portugal, cujo legado para a compreensão e entendimento deste fenómeno é incontornável na historiografia de arte portuguesa, são propostas novas leituras e fundamento metodológico assentes no levantamento exaustivo de fontes documentais e na análise do objecto artístico como suportes para a criação de grelhas interpretativas das linguagens artísticas de base territorial, incorporando conceitos de ordem sociológica. Como eixos centrais do seu pensamento, para o tema em análise, identificamos:

- 1.º – A periferia do território nacional face às correntes estéticas vigentes na Europa que vão influenciar o discurso artístico português, que contudo se baliza pelo ideário pós-tridentino.
- 2.º – A afirmação do “gosto moderno”, o denominado barroco romano, introduzido no reinado de D. João V (1706-1750).
- 3.º – A adesão, na segunda metade do século XVIII às influências francesa e alemã de um “rococó requintado”.

2 Idem, *ibidem*, p. 146.

4.º – O Porto como importante escola de talha rococó, que vigorará entre 1750-1770, associado a nomes como Francisco Pereira Campanhã e José Teixeira Guimarães, seguindo-se Braga que “fará com que a sua linguagem rococó se propague pelas terras do Arcebispado, do Minho a Trás-os-Montes”³.

Com base nestas premissas, e olhando o fenómeno da fase final do barroco no território do Alto-Minho, complementando com resultados de investigações recentemente publicadas, estamos em condições de afirmar que não se identifica uma escola regional no Alto-Minho no que à talha diz respeito. A talha deste período no território em análise segue a linguagem artística de Braga, cuja génese e impulso está umbilicalmente ligada à figura do arcebispo de sangue real – D. José de Bragança (1741-1756), cuja formação cosmopolita, burilou a sua sensibilidade artística, conhecedor que era das correntes estéticas que vigoravam na Europa do seu tempo. A esta questão agrega-se a vontade e a necessidade do arcebispo impor o seu estilo na corte arquiiepiscopal bracarense após o longo período de sede vacante (1728-1741).

A fase áurea do rococó bracarense está associado a nomes cimeiros como Jacinto da Silva, André Soares, sobretudo como autor de risco, José Álvares de Araújo “um dos melhores entalhadores do rococó bracarense” e Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, “provavelmente o artista mais versátil na arte da talha do seu tempo”.⁴ Todos eles assinam riscos e executam obra, confirmadas documentalmente ou atribuídas, no Vale do Lima. E aqui importa referir que as obras dos centros urbanos *grosso modo* das sedes concelhias, como Viana do Castelo, Ponte de Lima,

3 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2003 – Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal, in *Revista da Faculdade de Letras*, Ciências e Técnicas do Património, I Série vol. 2: Porto, p. 735, p. 739-741.

4 FERREIRA-ALVES, ob. Cit., p. 747.

Arcos de Valdevez e Caminha, se encontram associadas aos nomes de topo da escola bracarense, sobretudo no risco e concepção de peças retabulares. Importa ainda referir que um significativo número de peças são executadas por artistas do Couto de Landim (actual Concelho de Famalicão); que os artistas de Guimarães intervêm pontualmente, (temos apenas documentada a sua intervenção na obra de talha da igreja franciscana dos Terceiros em Ponte de Lima) e finalmente as obras com risco e execução de artistas autóctones, são raras e surgem associadas a dois mestre entalhadores locais: o vianense João de Brito e António José de Barros, natural de Paredes de Coura.

A estética do rococó que se dissemina por todo o território Alto-minhoto, numa área de cerca de 200Km², repete o receituário da escola bracarense com recurso ao formulário das gravuras francesas e do sul da Alemanha, onde abundam os concheados e motivos vegetalistas entalhados de forma volumétrica. Aos nomes de gravuristas como Meissonier, os Klauber e Habermann devemos ainda considerar a circulação dos tratados de Andrea Pozzo, Bosse, Blondel, Briseux, e Jombert, como se testemunha no caso da biblioteca de Frei José de Santo António Vilaça⁵.

A capilaridade deste gosto é tributária da fácil adesão dos encomendantes, maioritariamente confrarias, a este novo receituário do final do barroco. “As Ordens monásticas e a nobreza provinciana, ao tempo detentoras, ainda, de consideráveis bens rurais, constituem o segundo grupo de clientes”⁶. A burguesia com pretensões de nobilitação social adere a este gosto, verificando-se o mesmo com a “Igreja retórica e reaccionária”⁷.

5 FERREIRA-ALVES, ob. Cit., p. 749.

6 GONÇALVES, Flávio, 1969 – “Um Século de Arquitectura e Talha no Noroeste de Portugal”. *Boletim Cultural*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Vol. XXXII – Março-Julho, p. 154.

7 GONÇALVES, ob. Cit. p. 157.

O panorama artístico do rococó. A produção retabular nas paróquias urbanas

No caso dos centros urbanos, particularmente em Viana do Castelo, seguindo uma métrica cronológica, listam-se as seguintes obras: retábulo da capela da confraria de N.^a Senhora do Rosário, executado segundo o risco de André Soares pelo entalhador José Álvares de Araújo (1759-1761); para a capela de N.^a Sr.^a da Agonia, a confraria contratará André Soares para conceber o retábulo-mor da sua capela em 1762-1763, não sabemos quem executa a obra, temos conhecimento que a estrutura foi intervencionada em 1766, pelo mestre entalhador vianense João de Brito para ser pintada e dourada. Em 1765, o juiz da Confraria, Manuel José Viana, natural de Viana do Castelo e assistente em Lisboa fez a doação dos seis quadros dos altares⁸, cujas molduras de talha parecem beber a influência do traço de André Soares. As obras de talha do púlpito (1766 – 1767) e do órgão (1776 – 1777) deste templo têm a assinatura do referido mestre vianense João de Brito.

Para a capela dedicada a São Francisco de Paula e ao Espírito Santo do palácio Malheiro Reimão, construção que se inicia em 1758 por iniciativa do então bispo do Rio de Janeiro D. António Malheiro, sob a direcção do seu irmão Baltasar Malheiro, D. Prior de Barcelos, será provavelmente executado em 1763, o retábulo-mor atribuído por Smith a André Soares, atribuição corroborada por trabalhos de investigação recentes. Do Brasil terão vindo paramentos e imagens dentre as quais a que se expões no retábulo-mor – São Francisco de Paula com resplendor e báculo de prata⁹.

Na igreja Matriz de Viana do Castelo, merece destaque a máquina retabular que a confraria do Senhor Jesus dos Mareantes encomendará para a sua capela, é dos maiores retábulos da região, foi encomendado entre

8 Livro da receita e despesa da confraria de N.^a Sr.^a da Agonia de Viana do Castelo, fl. 7v.

9 Disponível em <http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=9066> [consult: 14 de Set. 2012].

1775-1780, mantendo-se fiel a uma linguagem mais conservadora de que se desconhece a autoria do risco e da execução.

Ainda em Viana do Castelo, referência para o retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira Franciscana feito pela dupla de irmãos de Landim José Caetano e Joaquim José de Sampaio (1789-1790).

Em Arcos de Valdevez, para a capela da Lapa, o mestre escultor bracarense André António da Cunha, será contratado em 1769 pela confraria para apresentar o risco e executar as obras do retábulo-mor, tribuna e camarim. Smith atribui a frei José de Santo António Vilaça o risco de um dos retábulos colaterais desta capela. Ainda em Arcos de Valdevez, os retábulos colaterais da igreja do convento franciscano de S. Bento recebem, no terceiro quartel do século XVIII, maqui-netas inspiradas no traço de André Soares ou frei José de Santo António Vilaça¹⁰.

Em Caminha, na igreja da Misericórdia, são colocados, no terceiro quartel do século XVIII, nos altares colaterais dedicados a N.^a do Carmo e St.^a Rita de Cássia dois retábulos atribuídos a André Soares¹¹. Para o convento de Santo António, no mesmo período, serão fabricados, dentro do mesmo gosto e atribuídos a André Soares ou a José Álvares de Araújo os retábulos das capelas de N.^a Senhora da Assunção, (actualmente com invocação de N.^a Senhora das Graças) e de Santa Isabel¹².

Em Valença, a 26 Setembro de 1782, a confraria de Nossa Senhora do Carmo obtém provisão régia para executar o novo retábulo do altar-mor da capela do Bom Jesus.

10 OLIVEIRA, Eduardo Pires de, 1996 – *Estudos sobre o Século XVII e XVIII no Minho*: Braga, ed. APPACDAM Distrital de Braga, p. 75 e FIGUEIREDO, Ana Paula Valente, 2008 – *Os Conventos Franciscanos da Real Província da Conceição. Análise histórica, tipológica, artística e iconográfica*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [Tese de Doutoramento em Arte, Património e Restauro], Vol. I, Capítulo III, p. 293-294.

11 LAMEIRA, Francisco, 2005 – *Retábulos das Misericórdia Promotora Monografia História da Arte* 04, ed. Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve: Centro de História de Arte da Universidade de Évora, p. 145.

12 FIGUEIREDO, ob. Cit., p. 275-276.

A afirmação do gosto nos territórios periféricos

As obras de talha que se conceberam para as zonas periféricas destes concelhos urbanos como se exemplifica nas paróquias rurais de Viana do Castelo (Vila de Punhe, Barroselas, Afife e Cardielos); de Ponte de Lima (Arcozelo, Fojo Lobal e Labruja); de Arcos de Valdevez (S. Salvador de Padreiro); Ponte da Barca (Cuide de Vilaverde); Paredes de Coura (Aqualonga) e Monção (Luzio); seguem estruturalmente, a linguagem artística da escola bracarense. Apresentam, todavia, variações que se devem a diversos factores: a questão periférica é relevante para a persistência do gosto, a disponibilidade financeira dos encomendantes, maioritariamente confrarias, influenciará a qualidade da obra, a par das questões técnicas como por exemplo, a dimensão das máquinas retabulares e da formação e a experiência dos artistas, como se testemunha no caso da adjudicação dos retábulos colaterais do Santuário da Labruja atribuída a mestres pintores de Caminha e Cerveira.

Viana do Castelo

No caso de Vila de Punhe, é inegável a qualidade do risco e do entalhe do retábulo-mor que será intervencionado em 1775, por José Caetano de Sampaio, mestre entalhador de Landim, com a execução do camarim e tribuna¹³. Três anos antes (1772), o mestre entalhador vianense João de Brito executava os retábulos laterais e sanefa do arco triunfal da mencionada igreja paroquial¹⁴.

13 CARDONA, Paula Cristina Machado, 2004 – A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos Séculos XVII a XIX. Porto: Departamento de Ciências e técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, [Tese de doutoramento policopiada], Vol. III, p.638.

14 MOREIRA, Manuel António Fernandes, 2006 – *O Barroco no Alto Minho*: Viana do Castelo, ed. Centro de Estudos Regionais, p. 85 e p. 224.

Para a igreja de São Pedro de Capareiros, paroquial de Barroselas serão encomendados a 9 de Janeiro de 1779 ao mestre entalhador bracarense Luís Manuel da Silva, filho de Jacinto da Silva os retábulos colaterais e sanefa do arco triunfal, obra que não concluirá por ter entretanto falecido. A continuação e conclusão desta encomenda coube a Francisco de Freitas Rego¹⁵.

Há ainda a referir a obra do retábulo-mor da igreja do mosteiro beneditino de São João de Cabanas. A tribuna e a banquetta foram encomendadas a 20 de Agosto de 1779 ao mestre entalhador de Landim, Joaquim José de Sampaio¹⁶.

Em Cardielos, Francisco José de Sampaio, irmão de José de Caetano é o autor dos retábulos laterais da igreja paroquial (1792) que deviam seguir o modelo dos altares de Capareiros¹⁷.

Ponte de Lima

Para a capela de S. Bartolomeu da Casa da Freiria, em Arcozelo, terão sido encomendadas em 1767, o retábulo-mor, os 2 retábulos laterais, púlpito e mesas de altar, cujo risco é atribuído a André Soares¹⁸.

Em 1774, a 31 de Outubro, o mestre entalhador bracarense Luís Manuel da Silva executa para a igreja paroquial de Fojo Lobal, o retábulo-mor¹⁹.

Na Labruja, os retábulos colaterais da igreja do Santuário do Senhor do Socorro são feitos por Manuel José Afonso e Manuel Martins da Cunha, pintores, Caminha e Cerveira, a 15 de Dezembro de 1777²⁰.

15 OLIVEIRA, Eduardo Pires de, 2011 – André Soares e o rococó do Minho. Porto: Departamento de Ciências e técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, [Tese de doutoramento policopiada], p. 178 e 365.

16 CARDONA, 2004 a, p. 641.

17 MOREIRA, Ob. Cit. p. 94 e p. 243.

18 OLIVEIRA, 2011 b, p. 222.

19 OLIVEIRA, 2011 b, p. 177.

20 CARDONA, 2004 a, p. 293, 411-412.

Arcos de Valdevez

Na igreja paroquial de São Salvador de Padreiro, temos documentada a notícia da obra do retábulo-mor em 1754-1755, contudo a talha que actualmente esta igreja paroquial ostenta, aparenta ser de finais da década de 60, de labor bracarense.

Ponte da Barca

Para a igreja paroquial de Cuide de Vilaverde, a obra da tribuna e do retábulo-mor que devia ser igual à estrutura retabular de São Salvador de Padreiro de Arcos de Valdevez, é encomendada a 21 de Julho de 1756, tem a lavra de Manuel Ferreira de Sousa, mestre escultor e entalhador bracarense²¹. Os retábulos que actualmente existem nesta igreja são de talha neoclássica.

Paredes de Coura

A igreja paroquial de São Paio, Agualonga, receberá em 1789 um retábulo na capela-mor executado pelo mestre entalhador e escultor local, António Rodrigues da Cunha. O mesmo voltará a ser contratado em 1790 para a feitura das duas estruturas retabulares colaterais²².

Monção

Na igreja de São Veríssimo da freguesia de Luzio, o mesmo mestre entalhador escultor de Paredes de Coura, será contratado em 1764, para realizar a obra da tribuna da capela-mor²³.

21 CARDONA, 2004, p. 375.

22 SILVA, Carlos Alberto Gouveia da, 1993 – *Igrejas Barrocas do Concelho de Paredes de Coura*, Cadernos de Arqueologia e Património, Monografias I: Paredes de Coura, ed. Câmara Municipal de Paredes de Coura, p. 13-15.

23 MOREIRA, Ob. Cit. p. 446.

A tabela que se apresenta, lista a produção retabular no Alto-Minho, considerando as obras documentadas e atribuídas, onde se manifesta a linguagem rococó.

TALHA DO ALTO-MINHO – 1756 – 1792

LOCALIDADE	DATA	OBRA	AUTORIA	FONTE:
Ponte de Lima	1756 16 de Maio	Retábulo-mor e colaterais da igreja da Ordem Terceira	Risco: José Álvares de Araújo, Braga	MORAIS, Adelino Tito de, 1981 “Artistas que trabalharam na Ordem Terceira de Ponte de Lima”, In, 1.º Colóquio Galaico-Minhoto: Ponte de Lima, p. 137-152.
Ponte de Lima	1756, 27 de Maio	Execução dos 3 retábulos, 2 púlpitos, 7 imagens, 2 anjos tocheiros, sanefas, 14 castiçais, cruzes e três frontais	Execução: António da Cunha Correia Vale e Manuel da Cunha Correia, mestres entalhadores, Guimarães	Idem, ibidem..
Ponte de Lima, Arcozelo	1767	Retábulo-mor, 2 retábulos laterais, púlpito e mesas de altar da capela de S. Bartolomeu da casa da Freiria	Risco: André Soares (atribuída)	OLIVEIRA, Eduardo Pires de, 2011 – André Soares e o rococó do Minho. Porto: Departamento de Ciências e técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, [Tese de doutoramento policopiada] p. 222
Ponte de Lima, Fojo Lobal	1774, 31 de Outubro	Retábulo-mor da igreja paroquial	Luís Manuel da Silva, mestre entalhador, Braga	Idem, ibidem, p. 177
Ponte de Lima, Labruja	1777, 15 de Dezembro	Retábulos colaterais do Santuário do Senhor do Socorro	Execução: Manuel José Afonso e Manuel Martins da Cunha, pintores, Caminha e Cerveira	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2010 – <i>O perfil Artístico das confrarias em Ponte de Lima na Época Moderna</i> . Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte de Lima, p. 293, 411-412

LOCALIDADE	DATA	OBRA	AUTORIA	FONTE:
Viana do Castelo, Santa Maria Maior	1758 (finais construção da capela) 1763 (?) obra do retábulo-mor	Retábulo-mor da capela das Malheiras São Francisco de Paula e ao Espírito Santo	Risco: André Soares (atribuída)	http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=9066
Viana do Castelo, Monserrate	1759-1761	Retábulo-mor da Capela de N.ª Sr.ª do Rosário, igreja do convento de S. Domingos	Risco: André Soares Execução: José Álvares de Araújo, mestre entalhador, Braga	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2004 – A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos Séculos XVII a XIX. Porto: Departamento de Ciências e técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, [Tese de doutoramento policopiada], p. 627-628
Viana do Castelo, Monserrate	1762-1763	Retábulo-mor da Capela de N.ª Sr.ª da Agonia	Risco: André Soares Execução: António Álvares, mestre entalhador	CARDONA, 2004, p. 606
Viana do Castelo, Monserrate	1762, 11 de Julho	Seis retábulos destinados aos altares do corpo da capela de N.ª Sr.ª da Agonia	Execução: Inácio José de Sampaio, mestre entalhador, Landim, Famalicão	Idem, Ibidem
Viana do Castelo, Monserrate	1766-1767	Púlpito da capela de N.ª Sr.ª da Agonia	Execução: João de Brito, mestre entalhador, Viana do Castelo	CARDONA, 2004, p. 628
Viana do Castelo, Monserrate	1769-1770	Sanefa do arco triunfal da capela de N.ª Sr.ª da Agonia	Execução: João de Brito, mestre entalhador, Viana do Castelo	Idem, ibidem

LOCALIDADE	DATA	OBRA	AUTORIA	FONTE:
Viana do Castelo, Monserrate	1773-1774	Talha do órgão da capela de N.ª Sr.ª da Agonia	Execução: João de Brito, mestre entalhador, Viana do Castelo	Idem, ibidem
Viana do Castelo, Santa Maria Maior	1775 – 1780	Retábulo da capela dos Mareantes, igreja Matriz		CARDONA, 2004, p. 240-241
Viana do Castelo, Afife	1779, 20 de Agosto	Obra da tribuna e banqueta da capela-mor da igreja do mosteiro de São João de Cabanas, Afife	Joaquim José de Sampaio, mestre entalhador, Landim, Famalicão	CARDONA, 2004, p. 641
Viana do Castelo, Santa Maria Maior	1789, 11 de Novembro	Obra da tribuna da capela-mor da igreja da Ordem Terceira	José Caetano e seu irmão Joaquim José de Sampaio, mestres escultores, Landim, Famalicão	Idem, ibidem
Viana do Castelo, Monserrate	1780 – 1790 (?)	Retábulos colaterais do Recolhimento das Ursulinas / Igreja dos Santos Mártires, actual Seminário das Missões do Espírito Santo		CARDONA, 2004, p. 205 e p. 209
Viana do Castelo, Vila de Punhe	1772, 5 de Abril	Retábulos laterais e Sanefa da igreja paroquial	João de Brito Lima, mestre entalhador, Viana do Castelo	MOREIRA, Manuel António Fernandes, 2006 – <i>O Barroco no Alto Minho: Viana do Castelo</i> , ed. Centro de Estudos Regionais, p. 85 e p. 224
Viana do Castelo, Vila de Punhe	1775, 19 de Novembro	Obra do camarim do retábulo da capela-mor da igreja paroquial	José Caetano de Sampaio, mestre entalhador, Landim, Famalicão	MOREIRA, Ob. cit., p. 638

LOCALIDADE	DATA	OBRA	AUTORIA	FONTE:
Viana do Castelo, Barrocelas	1779, 9 de Janeiro	Retábulos colaterais e sanefa para o arco da igreja paroquial de S. Pedro de Capareiros	Luís Manuel da Silva e Francisco de Freitas Rego	OLIVEIRA, 2011, p. 178 e 365
Viana do Castelo, Cardielos	1792, 29 de Abril	Retábulos laterais da igreja paroquial	Francisco José de Sampaio (segundo o modelo dos altares de Capareiros)	MOREIRA, Ob. cit., p. 94 e p. 243
Paredes de Coura, Agualonga	1787, 30 de Novembro	Obra tribuna do retábulo-mor e sanefas da capela-mor da igreja paroquial de S. Paio, Agualonga	António José de Barros, mestre entalhador, Linhares, Paredes de Coura	SILVA, Carlos Alberto Gouveia da, 1993 – Igrejas Barrocas do Concelho de Paredes de Coura, Cadernos de Arqueologia e Património, Monografias I: Paredes de Coura, ed. Câmara Municipal de Paredes de Coura, p. 13-15
Ponte da Barca, Cuipe de Vilaverde	1756, 21 de Julho	Obra da tribuna do retábulo-mor da igreja paroquial de S. Mamede (devia ser igual à estrutura retabular de S. Salvador de padreiro de Arcos de Valdevez)	Manuel Ferreira de Sousa, mestre escultor e entalhador, morador na rua de St.º André, Braga	CARDONA, 2004, p. 375
Arcos de Valdevez, São Salvador	1769, 13 de Março	Obra do retábulo-mor da capela da Lapa	André António da Cunha, mestre escultor entalhador, Braga (os fiadores foram os mestres entalhadores bracarenses Luís Manuel da Silva e seu pai Jacinto da Silva)	CARDONA, 2004, p. 788-790 e p. 804-806
Arcos de Valdevez, São Salvador	1771, 1 de Fevereiro	Obra dos retábulos colaterais e grades do coro da capela da Lapa	André António da Cunha e Luís Manuel da Silva nos retábulos colaterais (fiadores Luís Manuel da Silva e seu pai Jacinto da Silva)	CARDONA, 2004, p. 789 e p. 806-808 e OLIVEIRA, 2011, p. 170

LOCALIDADE	DATA	OBRA	AUTORIA	FONTE:
Arcos de Valdevez, São Salvador	(Terceiro quartel do Séc. XVIII)	Maquinetas dos retábulos colaterais do convento de S. Bento	Atribuído à escola de frei José de Santo António Ferreira Vilaça ou André Soares	OLIVEIRA, Eduardo Pires de, 1996 – <i>Estudos sobre o Século XVII e XVIII no Minho</i> . Braga, ed. APPA-CDAM Distrital de Braga, p. 75 e FIGUEIREDO, Ana Paula Valente, 2008 – Os Conventos Franciscanos da Real Província da Conceição. Análise histórica, tipológica, artística e iconográfica. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [Tese de Doutoramento em Arte, Património e Restauro], Vol. I, Capítulo III, pp. 293-294
Arcos de Valdevez, S. Salvador de Padreiro	1754-1755	Tribuna do retábulo-mor da igreja de paroquial do Divino Salvador. Contudo o actual retábulo parece-nos posterior, de finais da década de 60 do séc. XVIII		Livro da Receita e Despesa da Confraria do S. Sacramento da Igreja paroquial de S. Salvador de Padreiro, fl. 6v.
Caminha, Matriz	(Terceiro quartel do Séc. XVIII)	Retábulos colaterais de N.ª do Carmo, St.ª Rita de Cássia, igreja da St.ª Casa da Misericórdia, arco triunfal do lado do evangelho	Atribuído a André Soares	LAMEIRA, Francisco, 2005 – <i>Retábulos das Misericórdias</i> Promotoria Monografia História da Arte 04, ed. Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve: Centro de História de Arte da Universidade de Évora, p. 145

LOCALIDADE	DATA	OBRA	AUTORIA	FONTE:
Caminha, Matriz	(Terceiro quartel do Séc. XVIII)	Retábulos das capelas laterais do lado do evangelho: N.ª Senhora da Assunção, actual Capela de N.ª Senhora das Graças e Santa Isabel da igreja do convento de St.º António	Atribuído a André Soares ou a José Álvares de Araújo	FIGUEIREDO, Ob. cit., p. 275-276
Valença, Valença	1782, 26 Setembro	Provisão a favor do juiz e oficiais da Confraria de Nossa Senhora do Carmo, para poderem fazer um novo retábulo do altar-mor da capela do Bom Jesus		http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6233
Monção, Luzio	1764, 18 de Julho	Obra da tribuna da capela-mor da igreja paroquial de Luzio	António Rodrigues da Cunha, mestre escultor, Linhares, Paredes de Coura	MOREIRA, Ob. cit., p. 446

As incursões do rococó no Alto-Minho

Como e onde terá surgido o rococó no Alto-Minho? É certo que algumas obras de talha anteriores a 1750, apontavam, ainda que timidamente, um caminho para esta nova estética, recordamos o retábulo da capela do Santíssimo Sacramento da Matriz de Viana do Castelo da autoria do mestre entalhador local António Rodrigues Pereira, (incluindo o risco) encomendado em 1744, que mantendo-se fiel a uma estrutura joanina

apresenta uma gramática decorativa onde pontuam já os concheados, volutas e linhas quebradas, mas na qual as características eminentemente arquitectónicas da estrutura retabular ainda se mantêm de forma visível²⁴. A resposta à questão encontramos-na na encomenda da talha para a igreja da Ordem Terceira de Ponte de Lima. A obra é lançada a 27 de Maio de 1756, segundo o risco da autoria do entalhador bracarense José Álvares de Araújo e executado pela dupla de irmãos vimaranenses António da Cunha Correia Vale e Manuel da Cunha Correia, após os Terceiros rejeitarem o lance mais baixo apresentado pelo entalhador bracarense Manuel Ferreira de Sousa. Terá imperado na esfera decisória da Mesa dos Terceiros limianos a vontade de concretizar um programa ornamental de vanguarda, bem executado, seguindo o que se fazia em Braga, como aliás se testemunha pela escolha do autor do risco que circulava na esfera de influência do seu conterrâneo André Soares. José Álvares de Araújo materializou riscos de André Soares: no retábulo de N.^a Sr.^a dos Prazeres do Colégio de São Paulo em Braga (1756); no retábulo de N.^a Sr.^a Senhora do Rosário na igreja de S. Domingos de Viana do Castelo (1761) e o programa ornamental igreja do Mosteiro beneditino de Tibães em Braga, que contou também com a intervenção de frei José de Santo António Vilaça (1756 – 1761)²⁵. Julgamos, embora careça de fundamento substantivo, que o próprio arcebispo, D. José de Bragança poderá ter influenciado a decisão dos Terceiros limianos isto porque, se encontrava em Ponte de Lima em visita pastoral, retomada a 1 de Novembro de 1755, alojando-se na casa de Nossa Senhora da Aurora, onde falecerá a 3 de Junho de 1756²⁶.

24 CARDONA, 2004, p. 198 e p. 145-146.

25 FERREIRA-ALVES, Ob. Cit. p. 748.

26 FERREIRA, Monsenhor J. Augusto, 1932 – *Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga (séc. III – séc. XX)*. Braga: ed., Mitra Bracarense, Tomo III, p. 317.

A obra do programa decorativo da Ordem Terceira de Ponte de Lima é lançada seis meses antes da obra da igreja conventual de Tibães (9 de Outubro de 1756), concebida, como referimos, por André Soares e executada pelos entalhadores José Álvares de Araújo e frei José de Santo António Vilaça, e considerado um dos mais unitários espaços sacros do rococó²⁷. Se bem que alguns autores discutam, a qualidade do risco do entalhador bracarense, na obra dos Terceiros limianos, o que é facto é que se trata de um programa de grande unidade estética, no qual, para além das três máquinas retabulares, se encomendaram imagens, púlpitos e sanefas, como se verificou no caso da igreja de São Martinho de Tibães. A obra de talha que José Álvares de Araújo concebe para os Terceiros de Ponte de Lima, e que se concluirá em 1761, repercute a linguagem do rococó bracarense, os concheados, trabalhados turgidamente, presidem à decoração aplicando-se a todas as superfícies, acentuando as linhas sinuosas da estrutura retabular. Nestes três retábulos, em particular no retábulo-mor, a grande plasticidade dos ornatos que cobrem todas as superfícies (grinalda de flores, acantos, trepadeiras e todo o tipo de ornamento vegetalista) são inspirados pelas gravuras franco-alemãs.

Estes motivos decorativos, esculpidos volumosamente, bem ao gosto da escola bracarense, diluem a estrutura arquitectónica do retábulo: entablamento, colunas, moldura do nicho e ático. O programa pictórico, fiel ao receituário rococó (pintura fingindo mármore, verde e rosa, o branco pérola e o douramento dos ornatos), inicia em 1764 com o douramento do sacrário. A empreitada é interrompida e só será retomada em 1778, concluindo-se em 1781. A obra de pintura e douramento é da autoria do mestre pintor-dourador Luís Pinheiro de Azevedo Lobo de Viana do Castelo, que veremos igualmente activo na pintura dos retábulos colaterais da capela de N.^a Sr.^a da Lapa em Arcos de Valdevez²⁸.

27 FERREIRA-ALVES, Ob. cit. p.7 48.

28 CARDONA, 2004, p. 790-791.

Conclusão

A linguagem do rococó que vigorará em Braga a partir de 1750 assumir-se-á como modelo para a talha que, aproximadamente no mesmo período, se encomendará para os espaços sacros do Alto-Minho. Os equipamentos de talha mais eruditos, fiéis ao vocabulário bracarense de inspiração augsburguiana, surgem, notadamente, nos centros urbanos de Viana do Castelo, Ponte de Lima, Arcos de Valdevez e Caminha, onde a presença dos artistas de Braga se faz sentir de forma continuada e persistente.

A execução de programas decorativos de qualidade superior no Alto-Minho, ocorrem em simultâneo com as grandes empreitadas bracarenses e com recurso aos mesmos mestres e oficinas. Demos como exemplo a talha que se encomenda para a igreja da Ordem Terceira de Ponte de Lima (1756-1761), concebida ao mesmo tempo que o programa decorativo da igreja do convento beneditino de São Martinho de Tibães em Braga. O mestre entalhador bracarense José Álvares de Araújo é quem risca a obra limiana e quem executa, em Tibães, o programa projectado pelo riscador André Soares.

Nas zonas periféricas, os equipamentos retabulares, mantêm-se fiéis aos modelos bracarenses, com nuances que decorrem de uma multiplicidade de factores, dentre as quais sublinhamos a maciça adesão a este gosto por parte dos encomendantes: confrarias, unidades conventuais e nobreza local. Em essência não moldam nenhuma linguagem artística com características particulares. Digno de nota, em alguns casos, é a qualidade artística de algumas obras, claramente inspiradas em modelos bracarenses, como a que podemos testemunhar no caso do Santuário do Senhor do Socorro na Labruja, Ponte de Lima (1777).

No final da década de 80 a produção de retábulos tardo-barrocos, começa a emergir marcando um ponto de viragem para a linguagem neoclássica que se inaugurará na década seguinte. Em foco temos o retábulo-mor da igreja do convento beneditino de São João de Cabanas (1779); o retábulo da capela-mor da igreja da Ordem Terceira (1789), ambos em Viana do Castelo e ambos executados pela dupla de irmãos Joaquim José de Sampaio e José Caetano de Sampaio, mestres entalhadores/escultores do referido Couto de Landim e o retábulo-mor da capela do Bom Jesus de Valença (1782) de autoria desconhecida.

Em suma, no Alto-Minho, a produção expressiva da retabulária da fase final do Barroco (1756-1780), que se manifesta igualmente nas paróquias rurais destes concelhos minhotos, levou alguns autores a identificar a existência de uma escola regional, valioso contributo, que estimulou o estudo mais sistematizado que nos permite, hoje em dia, considerar que o rococó nesta região tem origem em Braga, centro difusor por excelência, para todo o território inscrito no seu arcebispado.

Bibliografia

CARDONA, Paula Cristina Machado, 2004 – A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos Séculos XVII a XIX. Porto: Departamento de Ciências e técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, [Tese de doutoramento policopiada].

CARDONA, Paula Cristina Machado, 2010 – *O perfil Artístico das confrarias em Ponte de Lima na Época Moderna*. Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte de Lima.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2003 – Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal, in *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, I Série vol. 2: Porto.

FERREIRA, Monsenhor J. Augusto, 1932 – *Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga (séc. III – séc. XX)*. Braga: ed., Mitra Bracarense, Tomo III.

FIGUEIREDO, Ana Paula Valente, 2008 – Os Conventos Franciscanos da Real Província da Conceição. Análise histórica, tipológica, artística e iconográfica. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [Tese de Doutoramento em Arte, Património e Restauro].

GONÇALVES, Flávio, 1969 – “Um Século de Arquitectura e Talha no Noroeste de Portugal”. *Boletim Cultural*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Vol. XXXII – Março-Julho.

LAMEIRA, Francisco, 2005 – *Retábulos das Misericórdia Promotora Monografia História da Arte* 04, ed. Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve: Centro de História de Arte da Universidade de Évora.

http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=9066

Livro da receita e despesa da confraria de N.^a Sr.^a da Agonia de Viana do Castelo.

Livro da Receita e Despesa da Confraria do S. Sacramento da Igreja paroquial de S. Salvador de Padreiro, Arcos de Valdevez.

MORAIS, Adelino Tito de, 1981 “Artistas que trabalharam na Ordem Terceira de Ponte de Lima”, In, 1.º Colóquio Galaico-Minhoto: Ponte de Lima.

MOREIRA, Manuel António Fernandes, 2006 – *O Barroco no Alto Minho*: Viana do Castelo, ed. Centro de Estudos Regionais.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de, 1996 – *Estudos sobre o Século XVII e XVIII no Minho*: Braga, ed. APPACDAM Distrital de Braga.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de, 2011 – André Soares e o rococó do Minho. Porto: Departamento de Ciências e técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, [Tese de doutoramento policopiada].

SILVA, Carlos Alberto Gouveia da, 1993 – *Igrejas Barrocas do Concelho de Paredes de Coura*, Cadernos de Arqueologia e Património, Monografias I: Paredes de Coura, ed. Câmara Municipal de Paredes de Coura.

SMITH, Robert, 1962 – *A Talha em Portugal*. Lisboa: ed. Livros Horizonte.

Pintura mural tardo-medieval em conventos franciscanos no Norte de Portugal

Paula Bessa ¹

Permanecem pinturas murais em várias igrejas de conventos franciscanos no Norte ², para além do que é reportado pelo cronista da Ordem Frei Manuel da Esperança e do que ainda subsistia na primeira metade do século XX noutras dependências dos seus conventos. Na verdade, no Norte, permaneceram pinturas murais dos finais da Idade Média e primeiras décadas do século XVI nas igrejas de S. Francisco do Porto, de Guimarães e de Bragança.

A frequência e, em muitos casos, a sofisticação e extensão dos programas de pintura mural desta época que subsistem em casas franciscanas parecem indicar o grande favor que este tipo de pintura mereceu por parte dos franciscanos portugueses e, em particular, os do Norte de Portugal, aos quais me restringirei neste trabalho.

É pertinente lembrarmos a extensão – e a qualidade – dos programas de pintura mural em casas franciscanas por toda a Itália, incluindo, evidentemente, a Basílica de S. Francisco, em Assis, onde trabalharam Cimabue, Simone Martini, Pietro Lorenzetti e Giotto, no fim do século

1 Prof. Auxiliar do Departamento de História do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho; colaboradora da Linha de Investigação «Arte e Património no Norte de Portugal», dirigida pela Prof. Doutora Natália Marinho Ferreira-Alves no CEPSE; investigadora do CITCEM.

2 O favor que a pintura mural parece ter tido entre os franciscanos é também evidente noutras casas portuguesas fora da região que ora estudamos como é manifesto e evidente em S. Francisco de Leiria cuja pintura mural foi estudada por GOMES, 1996/: 573-598, e por AFONSO, 1999; AFONSO, 2003; AFONSO, 2006: 395-406.

XIII e no século XIV. Também entre nós, os franciscanos parecem ter adoptado a realização de tais programas nas suas casas. É bem possível que o recurso à pintura mural nas casas franciscanas italianas tenha encorajado o favorecimento da pintura mural em igrejas e dependências conventuais franciscanas portuguesas, de que são exemplo os programas dilatados e complexos de S. Francisco de Leiria e, na zona Norte que agora estudamos, os casos da capela-mor da igreja do convento franciscano de Guimarães e da capela-mor de S. Francisco de Bragança. Vários aspectos destes programas de pintura mural fazem, aliás, pensar na possibilidade de participação forânea (auréolas com incisões e punções, por vezes, relevadas, raríssimas na pintura mural portuguesa, *Sacra Conversazione* na igreja de S. Francisco do Porto).

Nem sempre sabemos a quem coube a responsabilidade destas encomendas, se aos conventos se a particulares, provavelmente a ambos, sendo possível que as pinturas associadas a altares laterais ou capelas laterais sejam de responsabilidade privada, o que parece pertinente observar no caso da pintura da *Nossa Senhora da Rosa* na parede lateral norte da nave de S. Francisco do Porto, pintura na qual é representado um casal de doadores, mas que talvez se aplique também à *Pietà* em capela lateral em S. Francisco de Bragança, talvez uma capela de intenção funerária, o que é sugerido não só pela localização mas também pelo tema escolhido.

S. Francisco do Porto

A pintura mural que subsiste na parede norte da nave da igreja de S. Francisco do Porto foi muito intervencionada³ ao longo do tempo pelo que se torna muito difícil comentá-la sem uma peritagem pormenorizada por equipa de restauro competente.

No desenvolvido programa que cremos ter ocorrido nas primeiras décadas do século XVI⁴ figura-se, ao centro, a Virgem, sentada num trono ladeado por colunas em *torsade* (tão ao gosto *manuelino*), com o Menino ao colo, ladeada por dois santos de cada lado, S. João Baptista e S. João Evangelista de um lado e um Santo Bispo e (apenas parcialmente visível porque atrás de retábulo de talha) outro santo, do outro lado; postos de joelhos, figura-se, ainda um casal de doadores, o que indica que, pelo menos esta intervenção deverá ter sido de iniciativa particular.

3 Em 1943, Henrique Franco, estudando a técnica usada para a execução desta pintura mural, concluiu: "(...) devemos afirmar, terminando assim com possíveis e futuras dúvidas, que o processo de pintura em que se acha executado o quadro da Senhora da Rosa, não é, nem nunca foi a-fresco, mas tão simplesmente pintura a cola sobre muro. Compõe-se actualmente de duas partes: uma primitiva e outra, embora também antiga, sensivelmente diferente, e feita muitos anos depois.

A parte primitiva, que consta apenas de alguns fragmentos, é: – a cabeça da Virgem, as dos dois santos que se acham à sua esquerda e a do Menino. Além disso, há ainda o braço esquerdo do Menino e a mão direita da Senhora. (...) Mas, se detida e calmamente, observarmos, com o auxílio de uma lente, reconheceremos que a forma como estão recortados os restos de pintura primitiva, não é voluntária, mas sim de forma ocasional por motivo de ruína. Muito mais tarde, alguém teria resolvido aproveitar êsses restos de pintura, ou talvez mesmo recompor a seu bel-prazer o quadro, pondo-lhe figuras muito diferentes das que por ventura tivessem sido as primitivas. (...) A forma como o quadro se está arruinando é prova de que se trata de uma pintura a têmpera ou antes a cola (...).

É importante observar que não são iguais as matérias sobre que assentam estas pinturas de diferentes épocas. A parte mais antiga foi executada em cima de uma camada de gesso; na outra, ulteriormente feita, foi adaptada uma camada de cal e areia finíssima, como se fosse destinada a pintar a-fresco. (...)"; cf. FRANCO, 1943, pp. 55-58.

4 Por trás do trono de Nossa Senhora aparece um motivo de adamascado de bom desenho, assim como, servindo de fundo ao *Santo Bispo* ocorre um outro padrão que inclui motivos de laçaria de desenho miúdo e delicado e, servindo de fundo ao *S. João Baptista* e a *S. João Evangelista* usa-se padrão combinando motivos de adamascado e de laçaria. Estes elementos parecem indicar que houve, pelo menos, uma importante intervenção nesta pintura datando das primeiras décadas do século XVI.



FIGURA 1

Igreja do Convento de S. Francisco, Bragança,
capela-mor: aspecto geral.

De facto, não é vulgar na pintura mural portuguesa do Norte ocorrerem casos de *Sacra Conversazione* (mas, no Norte, dos inícios do século XVI, existe uma, por exemplo, em Tabuado), opção tão relevante no campo da pintura italiana e ligada à substituição dos polípticos pelas *pala d'altare*, talvez a partir do painel central do retábulo de Masaccio para o *Carmine* de Pisa, de 1426, e, certamente, depois da *Pala de San Marco* de Fra Angelico, de 1440-41⁵. Por outro lado, como já referi, são raros os exemplos na nossa pintura mural de auréolas com incisões e punções (também existentes no *Calvário* realizado para a parede fundeira da capela-mor da igreja de S. Francisco de Leiria⁶) e de auréolas relevadas e também com incisões e punções (*santos* destacados da capela-mor de S. Francisco de Guimarães) que, de resto, como vemos, apenas estão presentes em Portugal, tanto

5 Sobre esta questão veja-se, por exemplo, LORENTZ, 1996: 90-91.

6 AFONSO, 1999; AFONSO, 2006, Anexo A: 397-406.

quanto presentemente sabemos, em alguns casos de pintura mural em casas franciscanas. Estes aspectos parecem constituir-se como fortes argumentos em favor da intervenção de pintores forâneos ou com formação fora de Portugal. Ou, alternativamente, como expressão de gosto dentro de certas casas franciscanas (embora não ocorram em S. Francisco de Bragança).

S. Francisco de Guimarães

Na capela-mor da igreja de S. Francisco de Guimarães conserva-se pintura mural do nível do pavimento ao da cobertura na zona atrás do magnífico retábulo de talha joanina contratado em 1743 e executado por Manuel da Costa Andrade, segundo planta de Miguel Francisco da Silva⁷.

Nesta zona da capela-mor, existiu também pintura mural que se localizava sobre parte de duas frestas e que foi destacada, dela apenas se conservando pequena parte de dois *santos* e de seus enquadramentos de carácter arquitectónico⁸. A restante pintura nessa zona fundeira da capela-mor encontra-se *in situ* e nunca foi objecto de restauro, razão pela qual não sabemos sequer se corresponde toda a uma só campanha de execução.

In situ, ao nível do rodapé, do lado do Evangelho, é possível ver pintura de carácter decorativo, imitando um lambrim simulando o entrecruzar de madeiras ou mármore de cores diferentes, e parte de cena figurativa em que intervêm várias personagens, uma ou duas com vestes brancas e que, aparentemente,

7 BRANDÃO, 1986, vol. III: 452-459. Note-se que se deveu ao mesmo entalhador a execução do retábulo de Nossa Senhora da Graça para a igreja de S. Francisco do Porto, o qual encobre parcialmente a pintura mural conhecida como *Nossa Senhora da Rosa*.

8 Cf. SOUSA, 2001: 219-273. Esta autora que estudou os processos de intervenção coordenados pela DGEMN regista a menção a “*descolagem cuidadosa da pintura a fresco existente sobre uma parte de duas frestas da testeira da capela-mor, incluindo a sua fixação em placa especial e respectivo retoque da camada policromada*” constante do Caderno de Encargos de Trabalhos de Restauro e Conservação de 13 de Março de 1967 existente Processo do Convento de S. Francisco de Guimarães no Arquivo da DGEMN/IPA.

seguram velas, e entre elas personagem com vestes vermelhas, todas voltadas para um altar, para além de, como fundo, se figurar pano de armar com motivo de padrão de cariz floral, sem paralelo exacto noutras pinturas que conheçamos no Norte. Parece tratar-se de cena alusiva a tema eucarístico, embora o estado actual de conservação destas pinturas não permita uma identificação mais precisa. Poderá tratar-se de uma Missa de S. Gregório?

Tudo o mais que resta e é visível nesta zona da capela-mor tem carácter decorativo mas indica que aqui se realizou, certamente anos após a sua construção (que apenas se iniciou em 1402), um magno programa, rebocando-se e pintando-se colunas, capitéis e panos murários. A pintura de carácter decorativo na zona mais alta da capela-mor evidencia recurso a uma grande variedade de motivos: barras com motivos de padrão de carácter geométrico, barras com motivo floral que lembram a iluminura, barras com motivos que a historiografia portuguesa da arte geralmente designa como *cosmatescos*. Estes dois últimos tipos de motivos fazem lembrar identidade de gosto (mas não inteiramente de desenho) com alguns usados na nave de S. Francisco de Leiria. Luís Afonso propõe para estas pinturas na nave da igreja franciscana de Leiria uma datação de c.1492 a c. 1510⁹, não sendo improvável que a campanha a que correspondem estes motivos decorativos de Guimarães tenha data semelhante.

É possível que os *santos* destacados de parte de duas frestas¹⁰ tenham sido pintados após a construção dos absidiolos (ainda não figurados no mapa de Guimarães descoberto por Mário Gonçalves no Rio de Janeiro) que, em si mesmos, adossados que estavam às paredes laterais da capela-mor, passaram a inutilizar parte da iluminação dos altíssimos lumes da capela-mor. O que resta dos *santos* destacados foi profundamente intervencionado e

9 AFONSO, 1999 e AFONSO, 2006, Anexo A, p. 406.

10 SOUSA, 2001: 242, citando Arquivo DGEMN/IPA – Processo do Convento de S. Francisco de Guimarães, Ofício do Arquitecto Chefe de Secção dirigido ao Arquitecto Chefe de Divisão Técnica dos Serviços de Monumentos Nacionais, 30 de Janeiro de 1970 apresentando Relatório de visita às obras da igreja pelo adjunto técnico Augusto Alcídio de Matos Dias.



FIGURA 2

Igreja do Convento de S. Francisco, Bragança, capela-mor,
registro alto do lado da Epístola: *Virtudes*.



FIGURA 3

Igreja do Convento de S. Francisco, Bragança, capela-mor,
registro alto ao centro: *Virgem do Manto*.

repintado pelos restauradores, pelo que não são possíveis grandes conclusões estilístico-cronológicas. As arcadas de enquadramento parecem de gosto gótico radiante mas os capitéis aparentam ser de secção poligonal, lembrando os do claustro de D. Afonso V no mosteiro de Santa Maria da Vitória da Batalha mas, mais ainda, obras mais tardias, já ao gosto *manuelino*; ou seja, no estado de conservação desta pintura, estes elementos parecem ser um tanto contraditórios entre si, embora uma atribuição cronológica se devesse fazer em função dos elementos de gosto mais tardios.

No século XVII, Frei Manoel da Esperança refere ainda, no convento vimaranense, duas pinturas associadas a poderes milagrosos:

*“(...) Dous paralyticos, hum dos quaes não daua sopro, que podesse apagar huma candea, ficarão sãos em beijando a sua santa imagem [de S. Gualter], **que estaua pintada no alpendre da igreja.** (...)”¹¹*

*“(...) Aconteceo este caso [luta entre o demónio e o vigário no coro] pelos anos de 1450. em cuja detestação se passou a assistência do coro para a capella mor, & ahi permaneeo muito tempo. No canto da sobredita varanda [segunda], por não pintarem tão horrendo espectáculo, que causaria pauor, **foi pintada a Virgem Senhora nossa com Christo Iesu nos braços a o pè da sua cruz, & N.P.S. Francisco, em cujas chagas santíssimas muitos enfermos da villa, que por seus merecimentos esperão conualescencia, mandão tocar a agua, que se lhes dà a beber.** (...)”¹².*

11 ESPERANÇA, 1656, 1.ª Parte: 158.

12 Idem, p. 169. Valerá a pena, com certeza, a transcrição total deste passo: *“(...) Mas o leão infernal, que d’antes andaua muito raiuoso pela guerra, q[ue] lhe fazia do coro co[m] as armas da oração, & deuação o exercicio sagrado deste nosso conuento de Guimarães, no seu vigairo, ou capitão quis tomar cruel vingã[n]ça. Foi o caso tão atrôz, que só pelo nome do officio, sem declararem o próprio, o derão a conhecer os antigos, dizendo também q[ue] era home[m] justificado na vida, incançaue[n] na frequência do coro, & muito zeloso do officio diuino. Bramindo pois o demónio, co[m] mesmo atreime[n]to, cõ que espancou algu[m]as vezes a N.P.S.Francisco, & queria afogar o padre S. António, lhe poz também suas mãos violentas, & sacrílegas.*

Mas, para além, destas pinturas, existiu também um vasto conjunto de outras noutras dependências conventuais e que Alfredo Guimarães teve oportunidade de conhecer e estudar, conservando a sua memória no seu importante estudo de 1942 sobre pintura mural em Guimarães e zona envolvente¹³. De facto, no Refeitório, existia uma *Última Ceia*. Na Sala do Capítulo, constituía-se um programa dedicado a S. João Baptista incluindo um *Batismo de Cristo*, uma composição com anjos segurando cortinas, talvez para ambientar imagem de vulto desse santo e, ainda, uma *Degolação de S. João Baptista* que foi destacada e hoje se encontra no Museu de Alberto Sampaio. Na Casa do Tronco existia ainda “*friso decorativamente dilatado a todo o contorno superior das paredes*”¹⁴.

De todas estas pinturas referidas por Frei Manoel da Esperança e por Alfredo de Guimarães, apenas subsistiu, como já dissemos, a *Degolação de S. João Baptista*, destacada e repintada. Em 1996, Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra de Carvalho relacionaram esta obra com a de um pintor activo em Guimarães entre 1510 e 1530, para o qual propuseram a

Bateo hu[m]a noite na porta de sua cella, & espertádo disse q[ue] fosse pera o coro, porque não auia nelle que[m] rezasse as matinas. Foi o vigairo correndo, & achou tudo escuro, sem diuisar nestas treuas mais q[ue] huns vultos confusos, & mal distintos, dos quaes cuidou q[ue] serião os religiosos postos co[m] deuação de joelhos como costumão estar em qua[m]to não se começã as horas. Ma[n]dou accender o candieiro, & pôr liuros na estante; & ninguém lhe respondeo. Tornou a dizer, que acodissem á sua obrigação, & todos ficarão tão quietos como d’antes. Quis finalmente pegar nu[m] d’aquelles, que estauão em o lugar dos irmãos, pera q[ue] trouxesse lume; mas neste po[n]to se leuanteo contra elle a quadrilha do inferno, que toda junta o feria cruelmente. Gritou pelo nome de Iesu, & com elle na bocca foi fugindo até o canto da segu[n]da varanda, á qual chegou moído, & quebrantado de modo, q[ue] não se podia ter. Os religiosos, q[ue] ainda estauão no dormitorio, acodindo a os gritos, o leuantarão nos braços, & magoados do caso o la[n]carão em o leito. Porém elle alegre de padecer em ódio da virtude ás mãos do maior tyranno, em poucos dias deu sua alma a Deos, laureada: nosso modo de falar com coroa de glorioso martyrio.

Aconteceo este caso pelos annos de 1450. em cuja detestação se passou a assistência do coro pera a capella mor, & ahi permaneceu muito tempo. No canto da sobredita varanda, por não pintarem tão horrendo espectáculo, que causaria pavor (...), etc.

13 GUIMARÃES, 1942.

14 GUIMARÃES, 1942: 21.

designação de *Mestre Delirante de Guimarães*, com base em paralelos de detalhes de vestuário, no gosto por cenografias complexas e no uso de um determinado padrão de adamascado¹⁵.

O que nos parece mais relevante, por agora, é sublinhar alguns aspectos que nos parecem importantes quanto ao papel desempenhado por este convento enquanto encomendador de pintura mural.

Em primeiro lugar importará, talvez, sublinhar o quanto se recorreu à pintura mural nesta casa franciscana de Guimarães, certamente com encomendas sucessivas e a diferentes oficinas. Na verdade, o que subsistiu, e nas condições em que é actualmente possível avaliar, ou seja, o que existe *in situ* na capela-mor e os *santos* que dela foram destacados, por um lado, e a *Degolação de S. João Baptista*, por outro, não devem ser obras da mesma oficina.

As informações de Frei Manoel da Esperança são particularmente importantes na medida em que revelam a existência de pintura que, segundo a tradição conventual, fora encomendada ainda no século XV, revelando-nos como momentosos episódios da vida conventual podiam dar origem a encomendas – comemorativas – de pintura mural. Por outro lado, tais pinturas não tinham, forçosamente, carácter narrativo do evento, como aconteceu com a pintura que se mandou executar a propósito da luta do vigário com o diabo no coro que, no entanto, não se quis que a representasse mas antes se optou por figurar uma *Pietà* acompanhada por S. Francisco.

As referências de Frei Manoel da Esperança revelam ainda a existência de pintura mural em paredes exteriores da igreja (a imagem de S. Gualter no alpendre da igreja, santo fundador desta casa e discípulo do próprio S. Francisco), como tão frequentemente subsistem fora das nossas fronteiras e de que tão raramente há sinais nas nossas igrejas.

15 VANDEVIVERE e CARVALHO, 1996: 16-39.

Mas, mais importantes, são talvez as indicações que este cronista nos dá sobre usos destas imagens, usos que não deixariam marcas em pinturas murais, ou seja, indetectáveis pelos observadores vindouros, se essas pinturas tivessem sobrevivido: beijar a imagem de S. Gualter (de que, segundo a tradição conventual, teria resultado a cura de dois paralíticos), fazer tocar a água que se dava a beber aos enfermos nos estigmas pintados de S. Francisco. Que, entre nós, imagens de vulto fossem consideradas milagrosas foi amplamente testemunhado, por exemplo no caso de imagens marianas, por Frei Agostinho de Santa Maria¹⁶. Frei Manoel da Esperança documenta, nos casos referidos, que também imagens em pintura mural se consideravam investidas do mesmo poder milagroso e curativo.

S. Francisco de Bragança

Na capela-mor da igreja de S. Francisco de Bragança conserva-se parte de vasto programa de pintura mural. Perdeu-se pintura, só se conservando, parcialmente e com muitas lacunas, parte dos dois registos superiores. A avaliar pelo que se conserva, aqui se realizou, talvez nas primeiras décadas do século XVI, um dos mais extensos e complexos programas de pintura mural no Norte, o que revela o empenho deste convento na sua realização.

Já a *Pietá* em capela lateral da nave poderá corresponder a programa de encomenda particular para capela de intenção funerária, o que estaria de acordo com a escolha temática.

16 Para a zona Norte, SANTA MARIA, 1712, Tomo Quarto.



FIGURA 4

Igreja do Convento de S. Francisco, Bragança, capela-mor, registo alto do lado do Evangelho:
Julgamento Final entre os Evangelistas.

Também neste mosteiro houve pinturas murais que não chegaram até aos nossos dias mas que Frei Manoel da Esperança documenta ao referir o seu pedido de que se descobrissem os restos mortais do companheiro de S. Francisco que havia fundado este convento. O programa iconográfico não tem paralelo na pintura mural que conhecemos, razão pela qual valerá a pena transcrevermos este trecho:

“(...) Rompendo pois a face exterior da parede, appareceo hu[m] arco de pedra (...) [e nele] a pintura, que na parede de dentro se achou (...). Estaua o defunto pintado no nosso habito cõ as mãos leuantadas a o ceo, & logo assima delle dous anjos, que nos braços lhe recebião a alma. Assistião sinquo frades, & não serião mais naquelle tempo, fazendo o officio da enco[m]mendação, ou do enterro: hum delles com cruz alçada; outro

*reuestido em alua, & estola, com um liuro nas mãos, que continha estas palavras: Deus Sion recipe animam istam. (...)*¹⁷.

Note-se que mais uma vez se trata de programa de pintura mural realizado no exterior da igreja, em arcossólio de intenção funerária.

Embora se possa reconstituir o sentido geral do programa na capela-mor, cujas preocupações são de carácter escatológico e a propósito da Salvação, a interpretação do sentido do registo médio e da pintura do lado da Epístola oferecem dificuldades que não queremos escamotear.

Do registo mais baixo (provavelmente, desde o nível do pavimento) apenas subsistem fragmentos que não permitem reconstituir o que possa ter sido o seu carácter.

O que subsistiu do registo médio tem carácter fragmentário e é com base nesses fragmentos que podemos tentar reconstituir o que aqui se possa ter figurado, uma vez que duas porções de pintura do lado do Evangelho e uma do lado da Epístola sugerem que o arranjo geral do programa a este nível repetia as mesmas formas. Os fragmentos que subsistem indicam que a pintura deste registo figurava nichos fingidos com enquadramentos arquitectónicos de gosto ao modo do gótico final. Assim, delgadas torres terminando em corolas de flores das quais saem meios corpos segurando filacteras enquadram arcos conopiais muito abatidos e decorados ao modo flamejante e com cogulhos, sobre os quais se ergue platibanda de grillhagem rectilínea; estes elementos arquitectónicos fingidos ambientam nichos ladeados por colunas com marmoreados (?) róseos e pavimento de ladrilhos coloridos e em perspectiva (róseos com quadrifólio sobre negro, ao centro), em cada um dos quais se figurava personagem com nimbo (o

17 ESPERANÇA, 1656: 53-54. O texto que se segue é interessantíssimo pois, convencidos que haviam encontrado o túmulo e os restos mortais do fundador do convento, logo essas *reliquias* se usaram para a cura de enfermos, apresentando-se um pequeno elenco de casos de curas milagrosas que documenta também os métodos usados.

que é visível em dois dos fragmentos), pés descalços (num dos fragmentos, não se conservando pintura a este nível nos restantes fragmentos deste nichos fingidos) e envolvidas por filacteras. Que personagens eram estas? O facto de estarem envolvidas por filacteras talvez pudesse indicar que fossem Profetas. No entanto, em todo o programa de pintura mural da capela-mor há filacteras, mesmo acompanhando temas que são tratados no Novo Testamento ou associados à figura da Virgem, ou seja pretendia-se que este programa fosse visto e lido, explicado pelas palavras constantes nas legendas das filacteras. Por outro lado, onde estão os exóticos adereços, como os turbantes, geralmente associados aos Profetas? Mais, a composição dos nichos lembra a das gravuras das *Biblia Pauperum* onde, nos cantos enquadrando as cenas, aparecem meios corpos de Profetas acompanhados por filacteras cujos textos da sua autoria fazem referência à cena que se figura desenvolvidamente em espaço central, o que lembra fortemente, nestas pinturas de Bragança, os meios corpos saindo de corolas no topo das torresinhas que enquadram os nichos fingidos. Estabelecia-se uma relação tipológica entre Profetas do Antigo Testamento (figurados nos meios corpos emergindo de corolas nos cantos dos nichos) e Apóstolos (nos nichos)? Se ao menos soubéssemos quantas cenas se figuravam! Se fossem dezasseis, esse número corresponderia ao dos Profetas, se fossem doze, corresponderia ao dos Apóstolos. Não é possível sabermos quantos nichos se figuraram uma vez que o programa não se conservou inteiramente e porque, para além disso, houve a intenção de preservar algumas das frestas (a este e a sul, as que providenciavam melhor iluminação) que foram rebocadas e pintadas a fresco, imitando-se silharia de bom corte e com tomada de juntas e fingindo-se labores escultóricos no seu contorno. Parece-nos, no entanto, mais provável que se tenha tratado de doze figurações deste tipo. Pelos aspectos já comentados, e considerando, particularmente, a presença dos nimbos, inclinamo-nos mais para a hipótese de que aqui se figurassem os

Apóstolos. Não nos parece que se tratasse de outros santos, uma vez que não era uso que Profetas os enquadrassem.

Foi o programa do registo alto o que parece ter-se conservado mais completamente. Do lado da Epístola figura-se um tema que nunca vimos figurado com estas características: um castelo com sete torres das quais emergem cabeças femininas coroadas acompanhadas por filacteras; nestas é-nos possível ler “*DiliGencia*”, “*Vumimillitas*”, “*mansitu(...)*”, “*caritas*”, “*(...)ia*”(abstinência? paciência?), “*largitas*”, ou seja, parece tratar-se das Virtudes. O castelo tem uma só porta, na proximidade da qual se encontra personagem com armadura (?) e lança (?): o querubim (Gen. 3, 24) ou anjo (*Actas de Pilatos* II ou *Evangelho de Nicodemos*, III) que guardava o Paraíso? No interior do castelo, várias figuras, uma delas mais majestosa, com nimbo e manto branco, rodeiam uma fonte hexagonal (como a da *Adoração do Cordeiro Místico* de Van Eyck) com taça no centro encimada por corola (?) dourada; acompanhando a fonte, lemos “*dns [dominus] (...) aquas*”. Tratar-se-á de um *Paraíso Terrestre*, onde as almas dos justos esperam o Julgamento Final e o acesso ao Céu^{18?}

Vários problemas se nos colocam: não são usuais as pinturas murais tardo-medievais a propósito deste tema e não nos ocorre nenhuma que lhe associe as Virtudes. No entanto, vários outros aspectos, a muralha com uma só porta (a *Jerusalém Celeste*, segundo o *Apocalipse de S. João*, deveria ter doze portas com os nomes das tribos de Israel e doze alicerces, com os nomes dos Apóstolos), cujo portal de entrada é defendido, a fonte, as várias personagens que a rodeiam (almas) parecem indicar que se trata deste tema. A ideia de que as almas dos justos, depois da Descida de Jesus ao Inferno, esperariam o Julgamento Final no Paraíso que, então, Jesus teria reaberto – mas onde já se encontravam Elias e Henoc –, é sugerida pela promessa ao *bom ladrão* (Lucas 23, 43: “*Verdadeiramente, digo-te: hoje estarás comigo no Paraíso*”).

18 Cf. DELUMEAU, 1994: 9-87, especialmente, 33-50.

Esta ideia foi muito difundida pelas *Actas de Pilatos, parte II*, ou *Evangelho* (apócrifo) *de Nicodemos* (“(...) *Ia* [o Salvador], pois, a caminho do paraíso tendo pela mão ao primeiro pai Adão. [E ao chegar] fez entrega dele, assim como dos demais justos, ao arcanjo Miguel. E quando entraram pela porta do paraíso (...)”¹⁹, assim como pelo *Evangelho* (apócrifo) *de S. Bartolomeu* (“(...) «Qual é o sacrifício que se oferece hoje no paraíso?» Jesus respondeu: «As almas dos justos que saíram [do corpo], vão entrar hoje no Éden (...)”²⁰). A influência dos evangelhos apócrifos foi enorme ao longo da Idade Média e ainda no século XVI (por exemplo, Santo Inácio de Loyola, nos seus *Exercícios Espirituais*, evidencia repetidamente a sua influência), o que é bem manifesto no teatro dos *Mistérios*, assim como na própria iconografia (temas como *Santa Ana e S. Joaquim à Porta Dourada*, *a Dormição da Virgem*, *a Assunção da Virgem* e *a Descida de Cristo ao Inferno*, por exemplo, derivam de evangelhos apócrifos). Muitas das histórias contidas nestes textos têm eco nos Padres da Igreja e receberam larga divulgação na *Legenda Aurea* de Voragine, por exemplo. Apesar da ideia do paraíso terrestre como lugar de espera pelo Juízo Final para os justos ter sido recusada definitivamente pelo Concílio de Florença de 1439, depois do papa a ter negado (com grande escândalo público) em 1331 e 1332 (e que Filipe IV de França faz rejeitar em 1333 num concílio reunido em Vincennes²¹, o paraíso terrestre não deixou de ocupar um importante lugar na imaginação e na produção erudita dos séculos XVI e XVII²². Perguntamo-nos se, nesta figuração, a associação da Salvação e dos justos às Virtudes não terá sido inspirada por *morality plays* e lembramo-nos, em particular, de *The Castle of Perseverance* (c. 1400-25; manuscrito V.a.

19 OTERO, 2003: 447.

20 OTERO, 2003: 541.

21 DELUMEAU, 1994:50.

22 DELUMEAU, 1994.

354. Folger Shakespeare Library, Washington D.C.²³), na qual as Virtudes desempenham importante papel. Sabemos pelas *Constituições Sinodais* que deviam ser frequentes as representações teatrais que repetidamente se proibem ou colocam sob o controle de bispos e arcebispos como se refere nas *Constituições* para Braga do arcebispo-Infante D. Henrique que determinam que “(...) *nem se façam nas ditas igrejas ou adros dellas jogos alguns: posto que seja em vigilia de santos ou dalguma festa: **nem representações: ainda que sejam da paixam de nosso senhor jesu cristo ou da sua ressorreçam ou naçença: de dia nem de noyte sem nossa especial licença ou de nosso prouisor e vigairos** (...)”* (fol. 51). Haveria nos textos de suporte a estas *representações* em Portugal, a propósito da *paixam de nosso senhor jesu cristo ou da sua ressorreçam* que nos *mistérios* ingleses repetidamente se associa à Descida ao Inferno e à reabertura do Paraíso associação deste às Virtudes?

No topo e ao centro da parede testeira desta capela-mor figura-se a *Virgem do Manto*, uma *Mater Omnium*, acompanhada pela legenda “*mate[r] [miseri] cordie Miserere nobis*”.

A análise iconográfica desta *Virgem do Manto* foi já feita por Joaquim Oliveira Caetano²⁴. Deve-se a Jean Delumeau a melhor e mais recente síntese que conhecemos sobre a *Virgem do Manto* e um estudo sobre o seu significado ao longo da Idade Média e da Idade Moderna²⁵. Este tema, que se difundiu sobretudo após a Peste negra, tem uma longa ascendência e pode ser identificado numa visão de André o Louco no século X, em Constantinopla que contribuiu para redobrar a veneração ao véu de Nossa Senhora (*omophorion*) que a cidade possuía e que se acreditava preservá-la «...*contra os bárbaros sem fé nem lei, contra a peste e contra o tremor de terra, e contra a guerra civil, sem cessar*». A devoção ao véu da Virgem

23 HAPPÉ, 1989: 75-210.

24 CAETANO, 1998: 62-77.

25 DELUMEAU, 1989: 261-289.

passou depois à Rússia, desde o século XII, dando origem ao ofício eslavo do *pokrov* (o *omophorion*). O tema do véu protector ocorria na Antiguidade (Niobeu cobre com o manto a filha tentando protegê-la das flechas de Apolo) e, na Cristandade, não era exclusivo da Virgem, estando também associado a S. Miguel, Santa Úrsula, Santa Odília. Em muitos locais da Cristandade ocidental rituais de adopção incluíam cobrir com o manto; entre nós, aquando da confirmação de um clérigo, usava-se este ritual, sistematicamente referido nas confirmações de D. Diogo de Sousa, por exemplo: “(...) o s[e]n[h]or arceb[is]po a confirmou [igreja de S. Pedro de Silva] ao R[everen]do S[e]n[h]or don ff[ernand].^o sobryno delRey nosso S[e]n[h]or e seu dayã da capella e o jnvistio dela p[er] imposiçã de capote que sobre a cabeça de p[er].^o ffernandez seu c[r]iado e pp[rovis]or pos o quall jurou nas mãos do d[i]to s[e]n[h]or arcebpo em nome do d[i]to snor dom Fernando os juram[e]ntos custumados (...)” (ADB, RG, L.º 332, fol.233 v.º). A partir do século XIII, várias lendas miraculosas referem a protecção do manto da Virgem: uma no *Dialogus Miraculorum* (c. 1220-30) de Cesário de Heisterbach, monge cisterciense, segundo a qual um monge teria tido uma visão da corte celeste, entristecendo-se por não ver nenhum cisterciense, mostrando-lhe, então, a Virgem que os abrigava debaixo do seu manto; outra (manuscrito parisiense do século XIII), segundo a qual uma mulher em peregrinação ao Mont-Saint-Michel, prestes a dar à luz, foi protegida pela Virgem e pelo seu manto; nos *Milagres da Santa Virgem* do beneditino Gautier de Coincy (f. 1236) narra-se protecção semelhante de Constantinopla contra os sarracenos; no *Dialogus Miraculorum* de Gautier de Coincy evoca-se protecção semelhante durante uma tempestade no mar. A ideia da Virgem como protectora estava presente em orações desde tempos muito precoces: *Sub tuum presidium* (papiro do século III), *Salve, Regina* (pelo menos desde o século XI), entre outras mais tardias. A obra mais influente na divulgação da devoção da Virgem do Manto deve ter sido o

Speculum humanae salvationis (c. 1300-25) onde, aliás, a primeira imagem do capítulo XXXVIII representava quase sempre uma Virgem do Manto abrigando a humanidade.

Desde c. 1250-1300, vários escritos dominicanos associam a Virgem do Manto a S. Domingos. Pinturas a partir do século XIV figuram S. Francisco sob a protecção do manto da Virgem. Mais tardiamente, outras ordens se associam a esta protecção.

Noutras paragens europeias foram os franciscanos e dominicanos quem mais contribuiu para a difusão da iconografia da Virgem do Manto por terem encorajado a criação de confrarias. As confrarias que mais se colocaram sob a protecção de Maria foram as confrarias de penitentes e as misericórdias e, a partir de 1470, as confrarias do Rosário que se desenvolveram, inicialmente graças ao dominicano bretão Alain de la Roche e depois sendo o seu desenvolvimento muito promovido pela iniciativa dos dominicanos alemães.

Do lado do Evangelho, encontra-se uma representação do *Julgamento Final* enquadrada pelos quatro Evangelistas, *S. Lucas*, *S. João*, *S. Mateus* e *S. Marcos*, tudo, mais uma vez abundantemente acompanhado por legendas, sempre em filactérias.

O *Julgamento Final* de Bragança reveste-se de uma série de aspectos que merecem reparo.

O Cristo-Juiz apresenta o tronco nu, mostrando a chaga no peito, da qual jorra sangue abundante; tem a mão direita erguida (abençoando?) e a esquerda estendida (afastando os réprobos?), numa opção iconográfica que o gótico estimou e desenvolveu.

No entanto, aparece rodeado por mandorla, um arcaísmo, na tradição das figurações ao modo românico. Esta mandorla é rodeada por anjos ostentando os instrumentos da Paixão (do lado poente vê-se um anjo com a Cruz, outro com a lança ou o híssope).

De ambos os lados do Cristo-Juiz perfilam-se os santos com nimbos, em seus tronos, quase todos com as mãos em gesto de oração. É possível que houvesse uma ordenação na sua disposição, uma vez que, do lado mais a nascente, na primeira fila, parece haver apenas dois personagens ao lado do Cristo-Juiz, o que poderá indicar os Evangelistas (se havia outros dois, simetricamente colocados, a poente); na segunda fila, cremos poder reconhecer, do lado este, S. Bartolomeu (segurando a faca do seu martírio) e S. Tiago (com chapéu de peregrino), o que poderá indicar que aqui se encontrariam os Apóstolos; na terceira e quarta filas são visíveis muitos clérigos e, entre eles, um bispo; numa quarta fila, vêem-se muitas cabeças femininas, certamente, Virgens Mártires. Na base da pintura, a que mais sofreu, tendo sido parcialmente destruída pela criação de uma portada e, também, a parte desta pintura que se encontra em estado mais lacunar, parece possível reconhecer vários túmulos. Haveria figuração do Inferno?

Em todo o programa se recorria amplamente ao uso de filacteras com legendas (acompanhando os *Evangelistas* e o próprio *Julgamento*) que se encontram em estado tão lacunar que não conseguimos reconstituí-las completamente. Quais seriam as particularidades do argumento que aqui se apresentava?

Assim, de entre os vários temas figurados nesta capela-mor, aqueles que é possível identificar com maior segurança são o *Julgamento Final* acompanhado pelos *Evangelistas* e a *Virgem do Manto*.

Qual poderia ser o sentido deste programa? Os *Apóstolos*, acompanhados por Profetas, apresentados como alicerces da Igreja e da Salvação que só será possível pela prática das Virtudes, com a intercessão e protecção da Virgem, tendo os bons acesso ao Paraíso Terrestre, logo após a morte, onde esperam pelo Juízo Final, anunciado pelos Evangelistas, para poderem ser contados entre os justos e chegar ao Céu?

Permita-se-me ainda um breve comentário de carácter estilístico sobre estas pinturas na capela-mor de S. Francisco de Bragança. O desenho, a modelação pelo claro-escuro, a composição com uma enorme capacidade de condensação e, ao mesmo tempo, de síntese, sem nunca se incorrer na monotonia, variando-se os motivos dentro do esquema composicional, tudo é de grande qualidade. Sempre ao modo do gótico final. De facto, de um ponto de vista estético, o desenho, as poses, as arquitecturas fingidas, tudo lembra o gótico final.

Nos nichos fingidos, os arcos conopiais abatidos poderiam lembrar o modo manuelino mas, associados a platibandas de grillagem rectilínea? a colunas de marmoreados róseos? Não cremos que a arquitectura portuguesa tenha sido o referente para estes nichos fingidos, nem nas suas formas, nem nos seus materiais.

E termino com a seguinte reflexão: se se pretendeu que este complexo e vasto programa fosse não só para ver mas para ler, recorrendo-se a uma tal profusão de legendas, porque se optou pelo latim que tão poucos poderiam perceber e menos ainda ler? Porque o programa tinha como principais destinatários os próprios franciscanos de Bragança?

Bibliografia

AFONSO, Luís, 1999 – *As Pinturas Murais da Igreja do Convento de S. Francisco de Leiria*, 2 vols., dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa (policopiado).

AFONSO, Luís, 2003 – *Convento de S. Francisco de Leiria. Estudo monográfico*. Lisboa: Livros Horizonte.

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte). Lisboa: FLUL (policopiado).

BRANDÃO, D. Domingos de Pinho, 1986 – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto, Porto, Diocese do Porto*, vol. III.

CAETANO, Joaquim Oliveira, 1998 – *A Virgem da Misericórdia: uma aproximação iconográfica*, “Oceanos”. Lisboa: Comissão para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, n.º 35, p. 62-77.

DELUMEAU, Jean, 1989 – *Rassurer et Protéger. Le Sentiment de Sécurité dans l'Occident d'Autrefois*. S/l : Librairie Arthème Fayard.

DELUMEAU, Jean, 1994 – *Uma História do Paraíso. O Jardim das Delícias*. Lisboa: Terramar.

ESPERANÇA, Fr. Manoel da, 1656 – *Historia Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*. Lisboa: Oficina Craesbeekiana, 1.ª Parte.

GUIMARÃES, Alfredo, 1942 – *A Degolação de S. João Baptista*, “Estudos do Museu Alberto Sampaio”, vol. I. Porto: Museu de Alberto Sampaio.

GOMES, Saul, 1996/1997 – *Notícia sobre os frescos quatrocentistas de S. Francisco de Leiria*, “Lusitânia Sacra”, 2.ª série, vol. 8/9. Lisboa, p. 573-598.

HAPPÉ, Peter (ed., introdução e notas), 1989 – *Four Morality Plays*, Harmondsworth, Penguin Books.

LORENTZ, Philippe, 1996 – *La Pala: L’Invention de La Sacra Conversazione*, “Histoire de l’Art Flammarion – Temps Modernes – XV-XVIII siècles”. Paris: Flammarion, p. 90-91.

OTERO, Aurelio de Santos, 2003 – *Los Evangelios Apócrifos. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

SANTA MARIA, Fr. Agostinho de, 1712 – *Santuário Mariano (...)*, Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram., Tomo Quarto.

SERRÃO, Vítor, 1998 – *Sobre a iconografia da «Mater Omnium»: a pintura de intuitos assistenciais nas Misericórdias durante o século XVI*, “Oceanos”. Lisboa: Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, n.º 35, p. 134-144.

SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI*, “Revista de Guimarães”. Guimarães: Sociedade Martins Sarmiento, vol. 111, p. 219-273.

VANDEVIVERE, Ignace e CARVALHO, José Alberto Seabra, 1996 – *O Mestre Delirante de Guimarães*, “A Coleção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”. Lisboa: IPM, 16-39.

O Convento Franciscano de Vila Cova de Alva

Regina Anacleto

Fundação do convento

Situa-se em Vila Cova de Alva, pequena vila do concelho de Arganil que, pelas suas belezas naturais, abundância de água e frondosa vegetação é justamente nomeada de Sintra das Beiras, o convento de Santo António; edifício não muito grande, outrora espaço de reflexão e de meditação, influxo que ainda se vai respirando no interior da velha casa monacal e que se evidencia com maior acuidade no aconchegado e maneirinho claustro, passa um pouco, para não dizer totalmente, à margem do património religioso português estudado, o que não significa, bem pelo contrário, que se encontre desprovido de interesse.

É verdade que o edifício, porque entrou na posse de particulares, sofreu mutações inerentes a essa transferência, embora a igreja mantenha o seu traçado e decoração quase imutáveis, mas a exigir atenção imediata, sob pena de sofrer danos irreparáveis, se é que já os não sofreu, resultantes das intempéries, do clima e da incúria dos homens.

Da divisão da província franciscana de Santo António, acontecida em 1705, ou no ano seguinte, havia resultado o aparecimento da da Imaculada Conceição que, de acordo com uma listagem de 1840, integrava vinte e dois conventos, onde se incluía o de Vila Cova de Sub-Avô, o último a ser fundado; ou seja, este de que me vou ocupar.

A terra, inicialmente, era designada apenas por ‘Villa Cova’, mas o topónimo sofreu evolução porque existe um documento, datado de 1738, rela-

cionado com a “Irmandade de São Sebastião e dos Santos Mártires Abdon e Senen”, em que se pode ler “Dóm João por graça de Deos Rey de Portugal e dos Algarves (...) Faço saber avós Provedor da Comarca da Guarda (...) e dos Sanctos Mártires da Freg.^a de Villa Cova de Subavo”. Quatro anos mais tarde, numa transação entre o prior Manuel Roque Gomes e povo, a terra já se encontra grafada como “Villa Cova de Sub Avo”. Este ‘Sub-Avô’, significava ‘abaixo’ de Avô e não, como alguns querem ou pensam, ‘dependente’ de Avô. O decreto n.º 1639, de 25 de Junho de 1924, de acordo com o que se refere no projeto de lei n.º 68-C assinado por Alberto Moura Pinto, atribuiu-lhe o nome oficial de Vila Cova de Alva (e não do Alva, como comumente se diz); pode, porém, acrescentar-se que, embora sem nunca ter funcionado como denominação oficial, também era conhecida por Vila Cova dos Frades.

Os frades pertencentes a esta província da Imaculada vestiam hábito de burel de lã branca comum, capucho pontiagudo (idêntico ao dos da província de Santo António), manto curto e sandálias sem tacão.

De acordo com a “Informação Paroquial” de 1721, assinada pelo prior António Ferreira dos Santos, devia haver uns oito anos que tinham vindo para aquela “v.^a religiosos da ordem de s. An.^{to} e nella assistem em humas cazas, q lhe servem de hospicio, tratando da factura, e edificação de hũ novo hospicio, ou mosteiro p.^a nelle habitarem, ao qual deram principio no anno de mil sete centos, e treze, lançando nelle aprimeira pedra o Ill.^{mo} S.^{or} An.^{to} de VasConsellos, e Souza |q Ds tenha em sgloria| sendo Bispo deste Bispado nesse tempo”.

D. António de Vasconcelos e Sousa ocupou a cadeira episcopal aeminiense entre 1706 e 1716.

Na realidade, os religiosos chegaram a Vila Cova em 19 de Março de 1712 com o objectivo de construírem uma casa de oração que lhes permitisse viver em comum e alojaram-se numas moradas que eram propriedade da família Garcia, de Anseriz, facto que não constitui estranheza, devido à existência de forte parentesco entre os Gil da Costa e os irmãos João Manuel da Fonseca e

Aleixo Afonso, naturais daquela terra, também com ascendência vilacovense, e todos eles relacionados, tanto com a família do poeta Brás Garcia de Mascarenhas, como com a do fundador e/ou impulsionador do convento.

Os frades incumbiram de lhes projectar o complexo João Coelho Coluna, natural de Viana de Alvito e, provavelmente também frade do convento franciscano ali sediado; o artista, a partir dessa data, passou a viver à sombra da nova casa, encontrando-se sepultado, em campa rasa, sob a galilé do templo.

Os franciscanos inauguraram a crasta apenas onze anos depois, a 24 de Fevereiro de 1723, data em que, solenemente, trasladaram o Santíssimo para a nova capela.

Pode especular-se acerca das razões que presidiram à escolha da terra para nela se fundar um cenóbio, mas não se pode esquecer que, depois de a ordem ter resvalado para a conventualidade, os primitivos ermitórios que serviam de guarida aos monges e se situavam na cintura das zonas urbanas, se transferiram para o seu interior. Porém, no caso de Vila Cova, a fim de explicar a opção, os autores que se têm debruçado sobre o assunto apontam para a proximidade de duas casas conventuais, uma em Folques, ligada aos crúzios, e outra em Vila Pouca da Beira, também franciscana, mas de outra tendência; a vivência religiosa mais ou menos intensa das populações, bem explicita nas confrarias existentes; ou até mesmo as condições geomorfológicas e climatéricas. Contudo, o fundamento verdadeiro passa por outros meandros.

Fernão Gil da Costa, que nasceu em Arganil por volta de 1530 era da família de Catarina Gil da Costa, avó do desembargador Luís da Costa Faria, e casara em Vila Cova, onde passou a residir, com Maria Madeira Arrais. Seu neto, o padre Manuel Dias da Costa foi quem, em 24 de Outubro de 1648, batizou, em Arganil, uma criança do sexo masculino a que puseram o nome de Luís, filho de Manuel de Faria Neto e de Maria da Costa; testemunharam o acto Pedro da Fonseca, capitão-mor da vila (da família da condessa das Canas) e Inês da Costa, esta moradora, tal como o padre, em Vila Cova. Vai ser

este neófito o responsável pela fundação do cenóbio naquele antigo burgo e, como se deduz, torna-se altamente provável que o futuro juiz (Luís da Costa Faria, o batizando) fosse ali detentor de bens imóveis, ou auferisse facilidades, advindas da existência de familiares, na obtenção de terrenos destinados à implantação da crasta.

Embora o documento de 1721, anteriormente citado, refira que “não consta de fundador p.ar mais, q os mesmos religiosos, com as esmollas dos fieis, que por de vossão p.^a esta obra concorrem”, a verdade é que a maior parte dos documentos e o leteiro da campa apontam para o desembargador Luís da Costa Faria como seu principal iniciador e fundador, o que não quer dizer que não se apoiasse também na generosidade familiar e local.

Costa Faria, depois de se ter dedicado às Letras, desempenhou os cargos de desembargador da Casa da Suplicação, de procurador fiscal da Junta dos Três Estados e de juiz da Chancelaria e dos Contos do Reino; além disso, advogou em Coja e exerceu os cargos de ouvidor em Arganil (provisão de 1677 a 1679), de juiz de fora em Vila Nova de Cerveira (1679) e em Lamego (1687), de provedor em Leiria (1691), de desembargador na Baía (1699) e na Relação do Porto (1710).

O seu carácter religioso e benemérito, certamente aliado a fortuna pessoal, terá contribuído para que doasse fundos capazes de permitir não só fazer face a uma grande parte dos custos da edificação, como ainda contribuir para as despesas inerentes à reforma da matriz, fundar (ou reformar) a irmandade das Almas e participar pecuniariamente na construção da ponte sobre o Alva.

No que toca à igreja paroquial, que em documentos do século XVI aparece com a designação de igreja da “Bemaventurada Virgem Maria do Lombo”, ou ainda com a denominação de igreja de “Santa Maria do Lombo”, deve tratar-se de uma restauração e/ou ampliação acontecida em torno de 1712; a partir dessa altura, o templo passou a designar-se por igreja

da “Natividade de Nossa Senhora”. Na frontaria encontra-se insculpido “B. V. / DEIPARAE / NATALI / D”, o que significa “dedicada ao nascimento de Bem-aventurada Virgem Mãe de Deus”.

Para esta reconstrução concorreu Luís da Costa Faria que, para além de muitas madeiras, doou, em dinheiro, seiscentos mil réis.

Em 4 de Março de 1723 foi instituída, na igreja matriz, a irmandade das Almas, e através de uma escritura lavrada a 19 de Março desse ano, o mesmo Luís da Costa Faria, que a havia fundado ou reformado (a nível de estatutos), dotou-a com a quantia de quatro mil cruzados para serem postos a juro e, além disso, instituiu um morgado nos bens que possuía em Alvarelhos, Oliveira do Conde, impondo ao seu administrador o ónus de pagar anualmente àquela irmandade quarenta mil réis; a cláusula apenas deixou de ser cumprida após a extinção dos vínculos.

No ato notarial intervieram, para além do pároco, António Ferreira dos Santos, o mesmo que assinara a “Informação paroquial” de 1721, oito testemunhas, provavelmente frades do convento: António Francisco, Manuel Gomes de Carvalho, José Madeira, José Ferrão Castelo Branco, Manuel Coelho, João Gomes Castanheira, João de Oliveira e António Sequeira, “todos sacerdotes do hábito de S. Pedro moradores nesta vila”. E digo ‘provavelmente’, porque o documento indica textualmente que os referidos sacerdotes eram do “hábito de S. Pedro” e os frades do convento de Santo António usavam hábito franciscano. Permanece a dúvida de saber se se trata de um lapso.

Alguns autores referem que o terreno para a construção do convento e toda a área envolvente, com a mata e seus anexos, teriam sido doados aos religiosos; obviamente que esta afirmação não cai por terra ainda que a propriedade pertencesse a Costa Faria ou a familiares seus, e isto porque, para ali se edificar o edifício, os donos da propriedade, necessariamente, teriam de a constituir pertença da Ordem.

Luís da Costa Faria, após ter terminado a sua vida pública, retirou-se para a instituição que, no todo ou em parte, custeara e aí habitou até 24 de Abril de 1730, data do seu falecimento; encontra-se sepultado na igreja do convento, em campa rasa, junto ao altar-mor.

Edifício conventual

Todo e qualquer complexo conventual resultava, e resulta, da agregação de vários espaços, cada qual com a sua função bem definida, mas, um dos mais característicos era a portaria, pois através dela processava-se o contacto com o exterior.

Em Vila Cova, esta estrutura situava-se sob a galilé da igreja, zona a que se acede passando sob um largo arco abatido, ao lado direito de quem entra.

A porta, que ainda se mantém, de um só batente, apresenta uma abertura de lata crivada que servia para observar e para ouvir o visitante, bem como um orifício por onde passava a corda que permitia tocar a sineta destinada a chamar a atenção do porteiro, aquando da presença de estranhos.

É que este cargo, na estrutura conventual, assumia importância relevante. Era o porteiro que fazia o contacto entre a comunidade e o exterior: inteirava-se das amarguras e das alegrias dos que ali aportavam, funcionava como conselheiro, quase como psicólogo, exercia um magistério catequético e recebia as esmolas.

Na maioria dos conventos, associada à portaria, encontrava-se a cela do guardião, mas no edifício vilacovense não se vislumbra a existência deste cómodo e, parece, a dita entrada daria acesso quase directo ao claustro, uma das poucas estruturas onde ainda hoje se faz sentir nos que ali penetram a sombra mística dos seus primitivos ocupantes: os velhos frades franciscanos.

Os lugares de culto, todos eles, desde a Antiguidade até ao presente, qualquer que seja a crença ou religião, desprendem um sopro do Além, sempre captado, sobretudo, pelas almas mais sensíveis.

O claustro, de pequenas dimensões, quadrangular, com rés-do-chão e primeiro andar, apesar de setecentista (o que significa que já devia ser totalmente aberto), ainda apresenta o piso térreo, de cinco vãos, vedado por um muro, que, ao centro, se interrompe, possibilitando a passagem para o interior de reduzido jardimzinho; sobre o parapeito do paramento assentam colunas da ordem toscana sobrepujadas por uma arquitrave. O segundo piso foi violentamente adulterado, pois cerraram-no com janelas; nuns casos, retiraram as colunas, também pertencentes à ordem toscana, noutros emolduraram as ventanas com cantaria granítica.

O claustro funciona como espaço unificador da crasta, pois através dele irradia-se para todas as outras dependências, inclusivamente para a sala capitular, compartimento que, em importância, se situava logo a seguir à igreja; em Vila Cova, ocupava um espaço da zona voltada a norte e era lá que os frades se reuniam, certamente “em sembra per campa tangida”, para tratar dos assuntos relacionados com a vida conventual, com os castigos, com as controvérsias; mas também era lá que se procedia à eleição dos diversos cargos, incluindo, como é óbvio, o de prior. No entanto, o banco corrido onde os religiosos se sentavam, bem como a respectiva cadeira do superior, já não ocupam o seu lugar, tal como se verifica com uma hipotética ara a inscrever-se num arco de meio ponto, moldurado, de cantaria granítica, aposto no paramento, bem lá no topo.

Também no claustro, onde ainda se podem ver, no solo, pedras com números gravados, a indiciar que estamos perante sepulturas, existem, do lado da igreja, três aberturas (atualmente cerradas) molduradas a granito. Duas delas destinavam-se a funcionar como confessionários, com crivos ainda visíveis no interior da igreja, e a outra, a que permitia o acesso di-

recto da igreja conventual para o claustro, foi entaipada aquando das divergências que confrontaram a confraria da Misericórdia (a quem, durante largos anos, esteve cedido o templo devido à sua igreja se encontrar numa total impraticabilidade cultual) com os donos do imóvel fradesco.

De salientar ainda, no piso térreo do claustro, a existência de uma capela, atualmente fechada com portas de madeira e transformada, mas a apresentar uma abóbada de berço onde, ao centro, se encontra pintada uma Virgem e, lateralmente, um conjunto por banda, com dois anjos, a que quase podíamos chamar tenentes, segurando pseudocartelas, em que é possível ler-se, respectivamente, as seguintes inscrições: *AD ME / CONVERTIO / EJUS* e *EGO / DILECTO / MEO*.

Imediatamente antes do refeitório existe um pequeno átrio onde se vislumbra, encostado a uma das paredes, um lavabo de granito com duas bicas e uma pia ligeiramente saliente; franqueia o acesso àquela dependência uma porta de dois batentes, encimada por uma inscrição latina aposta sobre a padieira de granito marmoreado e que diz *jacta super d[omi]num cura[m] tua[m], et ipse te enutriet*. Ex. Psalm: 54, 23; pode traduzir-se por “Lança sobre o Senhor os teus cuidados e ele alimentar-te-à”.

A sala encontra-se, na atualidade, totalmente descaracterizada, mas o púlpito onde, durante as refeições, um dos frades lia uma obra edificante ou a vida de um qualquer santo, teimou em persistir; apresenta-se inscrito na parede, à maneira de um grande nicho moldurado em granito, com a forma de arco; mas, num dos pés direitos, a meio, oblíqua, formando uma espécie de prateleira que servia de suporte ao volume; no lado oposto surge incrustado, mas saliente, um banco do mesmo material lítico, que servia de assento ao leitor. Sob a pseudo-estante rasga-se, na espessura da tribuna, uma cavidade que se destinaria a acomodar os livros e, lateralmente, abre-se um postigo, certamente preparado para deixar passar a luz necessária à função.



FIGURA 1

Refeitório. “Púlpito” do frade leitor [Foto RA]

O “Auto de inventario e sequestro” dos bens móveis e imóveis do convento, lavrado após a extinção das ordens religiosas, a 7 de Junho de 1834 pelo escrivão da correição António José Madeira, estando presente frei António de Nossa Senhora do Carmo, administrador do convento, na entrada “Objectos do refeitorio, e Cozinha, e Enfermaria, e mais mobilia do commum” enumera, entre outros trastes, “tres [toalhas] de mesa aarromendadas”, “vinte talheres de faca e garfo”, “doze cantaras de agua e oito pucaros que servem ao vinho alguns ja cobrados”, “des pratos de meza e uma bacia”, caldeirões de cobre, panelas de ferro e “huma bacia de metal amarello ja rôta”. Estes dados permitem, por um lado, e no mero campo das hipóteses, pensar que os frades, embora praticando uma pobreza franciscana, deviam ter levado ou oferecido, como algumas vezes aconteceu, as melhores peças e considerar também que não seriam muito numerosos os habitantes do convento; por outro, não nos podemos esquecer que o cenóbio esteve ocupado pelos franceses durante o período revolucionário



FIGURA 2

O convento já com as alterações introduzidas por particulares, mas podendo ainda ver-se os postigos das celas do dormitório dos frades.

[Foto <http://miradourodevilacova.com>]

e que, a partir de 1820, as lutas políticas entre liberais e absolutistas introduziram também o desassossego na vida interna da comunidade religiosa.

Com efeito, em 1811, as tropas francesas “no Convento de S.to Antonio desta Villa fizeram grande dano em geral, pois lhe levarão Vinho, milho, Carne de porco, e quebrarão a louça”.

Nada se sabe acerca da localização da cozinha. Provavelmente as obras levadas a cabo no cenóbio pelos proprietários laicos deslocaram essa dependência e não restou qualquer pequeno indício que aponte para a sua instalação. Contudo, não será descabido pensar que ela se encontrava nas proximidades do refeitório, quiçá com porta para o átrio onde subsiste o lavabo.

No segundo piso situar-se-ia o dormitório, ocupado por celas individuais que, certamente, se dispunham na ala sul, mas que também se poderiam estender à do poente; fotografias antigas apontam para esta localização. Os proprietários, no interior, aniquilaram as celas, transformaram-nas em quar-

tos de dimensões aceitáveis e em salões; exteriormente rasgaram os postigos, deixando apenas, como testemunho, uma pequena ventana moldurada com granito e ornada com parapeito saliente do mesmo material lítico.

Especulando, e dado que permanecem referências várias coevas ao tempo dos frades a assinalar a existência da enfermaria, talvez não seja utópico colocá-la, com a botica, nesse mesmo andar e no espaço voltado a nascente.

Da hospedaria, uma outra dependência conventual que entre os franciscanos não assumia grande relevância, desconhece-se a localização, mas pode até pensar-se que se tratava de edifício autónomo, quiçá erguido no perímetro da cerca. Com efeito, no “Auto de posse” dos “bens de raiz” pertencentes ao convento, lavrado a 30 de Agosto de 1834, existe a referência a “uma casa que se acha dentro da mesma cerca”, o que permite especular acerca da sua utilização como hospedaria. Do inventário registado nesse mesmo ano, face aos bens móveis que ali se acomodavam e se reduziam a “dezoito lençóis de linho maior parte dele já rôtos (...); tres colchas, duas de chita e uma de algodão bordadas (...); dezanove mantas já velhas e algumas rotas (...); duas enchergas (...); dois colchoes (...)”, fica a ideia de uma pobre existência que pode não corresponder à verdade, pois permanece a dúvida de saber, tal como já se acentuou, o que terão dado ou levado os frades antes de procederem à entrega do cenóbio ao estado e quais as depredações resultantes dos desassossegos políticos então acontecidos e vividos pelos monges e pela população da vila.

A igreja monacal

A igreja monacal situa-se paralelamente a um dos lados do claustro e abre-se para um pequeno largo. Pela galilé acedia-se, simultaneamente, ao interior do templo e da crasta já que a portaria, como se referiu, aí se localizava.

A fachada, muito simples, como era norma da Ordem, exhibe no terço inferior um arco em forma de asa de cesto, debruado por cantaria granítica que utiliza um aparelho rusticado e permite o acesso à referida galilé; abrem-se na frontaria, para além de uma ventana e de um óculo ovalado, um pequeno postigo que não se insere na arquitectura primitiva e remonta à data de feitura da escadaria de acesso interior ao coro alto.

A entrada no coro fazia-se unicamente através de uma porta que o ligava directamente ao edifício conventual, isto é, do templo tornava-se impraticável aceder ao referido local. Depois da desamortização, o edifício conventual e a igreja passaram para a mão de dois proprietários diferentes: o primeiro pertencia a particulares, a segunda foi cedida (não se sabe muito bem por quem) à Misericórdia local, visto que esta não podia utilizar a respectiva capela privativa, situada no largo da terra, devido à sua inconclusão e estado de abandono. Cerca de 1883 desenvolveu-se entre as duas partes um conflito litigioso que, contrariando o anteriormente estabelecido em diversos protocolos, culminou com o dificultar, ou mesmo com o impedir, por parte dos proprietários, a entrada de particulares no coro, local onde se encontrava o órgão, absolutamente necessário para abrilhantar as cerimónias religiosas.

A situação levou a Mesa da Misericórdia a solucionar o problema, abrindo numa das largas paredes do templo uma escadaria de caracol e na frontaria, para permitir a entrada de luz, o já referido postigo.

Remata a fachada, travada por cunhais rusticados, uma cornija que, em acrotério de extremidades, apresenta elementos piramidais e no do centro, uma cruz.

Esta forma de fachada era característica das igrejas franciscanas e parece simbolizar o generoso acolhimento dispensado pelos monges a quantos procuravam, no mínimo, descansar sob as suas paredes.

Antes de entrar na igreja, sob a galilé, à esquerda, encontra-se cavado um grande nicho, verdadeiro oratório, fechado por uma porta de duplo batente,

interiormente almofadada e pintada com elementos florais a envolver cartelas onde se inserem símbolos da Paixão, obviamente relacionados com o culto do Senhor dos Passos, que se encontra no interior da edícula. Setecentistas são as pinturas e a imagem, esta vestida de roxo, com a cruz às costas e na cabeça uma glória resplandecente; a seu lado, em vulto, numa simbiose estranha, um anjo de boa talha, cuja proveniência se desconhece.

Depois da terceira invasão francesa foi solicitado aos vigários um relato circunstanciado do que se havia passado em cada uma das suas freguesias e Manuel Lopes Garcia, pároco de “Villa Cova de Sub-Avo”, a “11 de Mayo de 1811”, enviou um depoimento onde descrevia os “roubos, incendios, mortes e atrocidades que fizerao os Francezes” naquela terra.

No documento relata que “em o dia 16 de Março do dito ano [1811] principiarao pella tarde a entrar os Francezes em grd.e numero no lug.r do Barril desta d.a freguezia, e pellas des da noute principiarao a vir p.^a esta Villa e continuarao sucessivamente pella noute adiante” e que “no convento de S.to Antonio desta Villa fizerao grande dano em geral, (...), Ao S.r da Portaria retirarao hum braço q ainda nao apareceu”. Referia-se, obviamente, ao Senhor dos Passos.

Fronteira a este pequeno oratório aparecia, como já referi, a portaria e, no chão, destaca-se a campa do riscador do convento, com o letreiro aqui jaz / depozita / do ioao / coelho / coluna / natvral / de viana / d alvito / 1756, insculpido na pedra.

Na igreja do cenóbio dos “Menores Reformados”, como lhe chamavam os irmãos da Misericórdia local, à harmoniosa severidade do exterior contrapõe-se a exuberante e bela talha do interior inserta num templo que apresenta uma planta cruciforme, de uma só nave, com transepto pouco saliente e abóbada de berço na capela-mor. No topo esquerdo do braço transversal abriga-se uma capela dedicada a Nossa Senhora das Dores e a extremidade oposta servia, outrora, de passagem para o edifício conventual, desembocando numa das alas do claustro, como se disse.



FIGURA 3
Igreja conventual. Interior
[Foto RA]

Entre a nave e o transepto visualiza-se uma bonita grade de pau-santo com grossos balaústres que, na extremidade, dão lugar a um painel almofadado sobrepujado por um confessionário de crivo.

O arco cruzeiro, de cantaria de granito com uma grinalda de flores pintada e meia sumida, abre-se para a abside onde se encontra o retábulo-mor, setecentista, armado sobre quatro colunas apoiadas em quartelões a permitir, no centro, o desenvolvimento de um camarim ricamente decorado e rematado por uma esplendorosa glória solar; nos intercolúnios desenham-se nichos, um por banda, com as imagens de S. Francisco de Assis à esquerda e de S. Pedro de Alcântara à direita, assentes sobre peanhas formadas por três anjos entrelaçados. Decoram a zona que se estende entre os arcos concêntricos do remate, relevos de anjos, elementos vegetalistas e grinaldas de flores e fênicas, bem como umas outras bem graciosas figuras de anjos que incorporam as aduelas. Na chave dos arcos do retábulo-maior encontra-se aposto o brasão com os símbolos da Ordem; sob o

trono desenha-se um sacrário rodeado por anjos esvoaçantes; e no envasamento existem anjos atlantes, de muito bom nível, a par com enrolamentos e fênicas.

Os retábulos colaterais, dedicados respectivamente a S. Francisco e a Santo António, seguem o modelo típico do estilo nacional, com duas colunas torsas por banda, sustentadas por anjos atlantes; remata-os um medalhão também com anjos que, conjuntamente com meninos, proliferam por todo o conjunto. Ao lado de S. Francisco, sobre uma peanha, ergue-se um Menino Jesus coroado, enquanto que uma Nossa Senhora da Conceição, revestida com manto azul, acompanha Santo António.

Por cima destes altares, assentes em consolas e encostadas ao paramento, sob sa-nefas entalhadas ao gosto rococó, destacam-se as imagens da Virgem Dolorosa e de S. João, em tamanho natural que, conjuntamente com um Cristo articulado de modo a ser utilizado nas festas das ‘endoenças’, formam um monumental ‘calvário’.

O retábulo da capela da Senhora das Dores, tal como os colaterais, embora muito mais sumptuoso, também se insere no chamado estilo nacional, mas entre as colunas torsas desenvolve-se uma faixa decorada com enrolamentos de acanto que serve de pano de fundo às esculturas de vulto de S. Bento e de S. Roque, assentes sobre peanhas; a referida banda prolonga-se no remate que blasona uma cartela ricamente decorada.

Tanto a magnífica talha dos altares, como as imagens, umas com mais mérito do que outras, são datáveis do século XVIII, altura em que foi construído, de raiz, o complexo monástico.

Seja-me permitido introduzir aqui uma nota de rodapé, a fim de questionar quais os artistas que lavraram aqueles toros e aquelas pranchas de castanho; quem torceu aquelas colunas, vincou as nervuras daquelas folhas, arredondou aqueles cachos, esculpiu tão delicada e graciosamente aqueles anjinhos que se dependuram nas arquivoltas ou se abraçam às colunas torcidas ou ainda os que fazem guarda de honra ao sacrário? As perguntas, obviamente, quedam-se sem resposta, à espera que algum documento esquecido num abandonado baú as possa esclarecer.



FIGURA 4
Retábulo do altar de Nossa Senhora das Dores. Pormenor
[Foto RA]

Ainda no transepto, em campã rasa, jaz o fundador ou grande benfeitor do convento, Costa Faria que na pedra do sepulcro tem insculpida esta legenda: sep[ultura] / do dez[embargad]or / luis da cos / ta de faria / fund[ad]or deste / conv[en]to.

Os franceses também não se esqueceram de entrar no templo e aí “cobraram as pedras d’Ara”.

O coro alto situa-se sobre a galilé da igreja e alberga tanto o cadeiral como o órgão. O primeiro compõe-se de vinte e quatro lugares dispostos em forma de U, com duas ordens e cadeiras de castanho, de talha em cru, com espaldares apainelados e faixas decoradas com enrolamentos de acanto, fénices e flores. O segundo, adossado à parede, é um órgão de tubos, pequeno e elegante, a inserir-se no estilo rococó, decorado e pintado com dourados e marmoreados; rematam-no, lateralmente, fogaréus e ao centro desenha-se um cesto de flores. De salientar que, actualmente, ainda

se podem observar os seus catorze registos, bem como o teclado, de boa madeira, bastante bem conservado.

No já aludido relato relacionado com as malvadezes perpetradas pelos franceses, em 1811, o pároco Manuel Lopes Garcia, relativamente ao coro da igreja do complexo fradesco referia que “lhe esmagarao a maior parte dos canudos do Orgao, e rasgarao o Psalterio, e Antifonario”.

Resta, finalmente, referir a sacristia, onde existe um paramenteiro de madeira com embutidos que, nos gavetões, exhibe puxadores em bronze com magníficos espelhos; sobre ele desenvolve-se um conjunto de talha joanina provido de um nicho central que se lateraliza através de telas hagiográficas separadas por pilastras decoradas com enrolamentos de acanto; no tecto, de caixotões, a pintura já mal se vislumbra.

Este cómodo conventual também não escapou à fúria destruidora da soldadesca napoleónica, pois “na Sacrestia estragarao os Caixoes, queimarao as gavetas, saquiarao toda a roupa branca, e mais ornamentos que acharao; tomarao o Sto Lenho, e mais reliquias e so hum Missal deixarao”.

Contudo, se a sanidade da igreja inspira cuidados, a sacristia apresenta um tão alto grau de degradação que vai já mesmo ao ponto de pôr em risco a integridade da dependência.

Curiosamente, atrás do santuário ergue-se a torre quadrangular, com remate em forma de pirâmide e cunhais de granito a contraporem-se ao xisto dos paramentos. Ambos os sinos foram modernizados no Porto, em 1882, mas quando, já depois da extinção das ordens religiosas, foi deferida favoravelmente a petição do padre Manuel da Costa de Vasconcelos Delgado, reitor de Arganil, solicitando à rainha uma das campânulas para a sua igreja ou, com uma maior margem de probabilidades, para a capela lateral do Santíssimo que ele, entretanto, modernizara e reformulara, armou-se grande alvoroço em Vila Cova, quase fazendo levantar a população que ameaçava mesmo disparar contra quem se atrevesse a apear a concedida sineira.

E aponto para a capela do Santíssimo, porque as despesas relacionadas com a deslocação de algumas pessoas a Vila Cova, a fim de concretizarem esse trabalho se encontram lançadas no livro de despesas existente no cartório paroquial de Arganil, onde se acham descritas as verbas gastas nas obras da referida capela: “Dispendi com q.m foi de balde a V^a Cova pelo Sino que o povo não consentio se entregasse – 240”.

No cartório paroquial arganilense também se encontra o rascunho de uma carta escrita à rainha pelo então reitor, dando-lhe conta da insurreição popular vilacovense que se opôs à ordem da soberana e à vontade do administrador do concelho.

Os frades habitaram o convento de Santo António apenas durante cerca de cento e vinte anos, lapso temporal assaz curto, mas que permitiu à casa monacal sofrer vicissitudes de monta, tanto na altura do terramoto, como na das invasões francesas. E se já se referiram algumas das aleivosias destes últimos, pode acrescentar-se que, em 1756, o prior Manuel Roque Gomes, anteriormente pároco da freguesia de Folques, quando respondeu ao inquérito pombalino acerca dos estragos provocados pelo terramoto na sua freguesia, para além de outros danos, informou ainda que no edifício, enfermaria e igreja do convento de Santo António apareceram fendas, não obstante este ser, à data, “um edifício moderno”.

A igreja conventual, tal como acontece em quase todos os mosteiros ou conventos desamortizados, não passou para a posse particulares, embora, a partir de 1842, as chaves e a guarda do templo estivessem nas mãos do desembargador José Cupertino de Fonseca e Brito, homem que, sete anos depois, por portaria régia de 23 de Junho de 1849, viu a igreja ser entregue ao seu cuidado. No entanto, em 1857, a confraria da Misericórdia local, como o templo que possuía na praça da vila não respondesse às suas necessidades, quer porque não se encontrava terminado, quer porque dispunha de espaço insuficiente, solicitou a quem de direito que a igreja do convento lhe fosse cedida, a fim de se servir dela para aí celebrar os actos de culto, e não só, constantes dos seus estatutos. Contudo, a sua utilização, que não resultou de qualquer transferência de direito

de propriedade, mas apenas passou por uma utilização de facto, veio a gerar diferendos entre os proprietários da parte conventual e a irmandade, levando-os umas vezes a confrontarem-se e outras a assinarem protocolos.

De qualquer forma, a confraria, dado que lhe foi vedada, ou que não convinha, a passagem pela cerca para se poder entrar no templo, acabou por, a fim de o independentizar, construir uma escadaria de vários lanços, que unia a via pública à igreja, e apresentava, no último patamar, imponente cruzeiro com a data de 1870. Contornava-se, desta forma, a impraticabilidade de de-vassar uma propriedade particular.

Apesar de as chaves e a guarda do templo terem sido entregues ao desembargador José Cupertino de Fonseca e Brito, apesar de se conhecerem acordos entre a confraria da Misericórdia e os proprietários do convento, a verdade é que não se encontra registado qualquer documento que comprovasse a transferência do direito de propriedade da igreja fradesca para qualquer particular, entidade pública ou eclesial. Neste contexto e porque, em 1834, o estado tinha entrado na sua posse, o processo culminou, em 1959, com a Direcção Geral da Fazenda a entregar oficialmente o templo à diocese de Coimbra.

Cerca

A cerca que, em qualquer convento, se apresenta quase sempre como uma área fechada e limitada por um muro, destinava-se, sobretudo, a proporcionar aos frades espaços propícios à meditação e ao contacto com a natureza; no caso de Vila Cova, onde ainda subsistem alguns panos do paramento circundante, são visíveis vários percursos pedestres e retiros que se estendem e espalham por uma frondosa mata predominantemente arborizada com espécies de folha caduca, passíveis de, no Inverno, deixar penetrar caudalosos raios de Sol e, no Verão, proporcionar uma fresquidão cerrada.

Na cerca do convento de Santo António, tal como acontece em muitas outras, não se vislumbra a existência de capelas, o que talvez se possa explicar pela filosofia de vida dos monges que representou uma viragem frente ao modelo monástico existente. Com efeito, os franciscanos inspiravam-se no ideal de pobreza e de austeridade que se fazia sentir até no passadio quotidiano e na simplicidade dos edificios que habitavam; simultaneamente, privilegiavam a oração mental, o enaltecimento da natureza e a pregação popular.

Neste contexto, pode pensar-se que toda área da cerca funcionava, globalmente, como espaço passível de levar o homem a estabelecer uma relação espiritual com a divindade, pelo que as capelas seriam dispensáveis.

Mas a inexistência de ermidinhas foi suprida pela presença de algumas fontes e bicas que se podem considerar como verdadeiros templos ao ar livre ou de terreiros que se abrem debaixo de um ensombrado e rico dossel de arvoredo, como é o caso da Fonte da Senhora da Graça, com a sua estrutura em alvenaria a passar por um rococó muito simples, albergando um nicho, deserto na atualidade, mas outrora povoado com a imagem da Virgem, e um outro retiro, revestido com um paramento xistoso, patenteando, na zona central, um lago.



FIGURA 5
Cerca. Fonte da Senhora da Graça
[Foto RA]

Do passado ao presente

O convento de Santo António de Vila Cova de Sub-Avô, começado a construir em 1713 por um punhado de homens que pertenciam à província franciscana da Imaculada Conceição sob a orientação do fundador e/ou impulsor Luís da Costa Faria, acabou por ser desamortizado em 1834, altura em que passou a integrar os bens da coroa.

A extinção das casas monásticas pode situar-se numa linha filosófica que se vinha a desenvolver desde o século XVIII; é que a mentalidade regalista e iluminista nutria pouca consideração pelas ordens regulares, não compreendendo a dimensão contemplativa da vida religiosa. Os frades e freiras dos conventos e mosteiros eram olhados como gente inútil e ociosa que, “direta ou indiretamente vivia à custa da sociedade e do estado, tanto sob a forma de mendicância, como através de dotações do erário público”. A estes fatores pode ainda acrescentar-se a animosidade de alguns setores da população, a atuação da maçonaria e as necessidades do erário público que, a partir de 1834, se tornariam mais prementes devido aos empréstimos contraídos para financiar a guerra civil que contrapunha absolutistas e liberais.

O convento franciscano de Vila Cova de Alva, habitado durante mais de um século pelos frades, encontra-se, na actualidade, muito alterado em relação à primitiva construção; e isto porque passou para a posse de particulares.

A maior parte destes conventos e mosteiros terminaram por ser vendidos como bens de mão morta e o primeiro proprietário do imóvel e da sua cerca foi João Lopes de Calheiros e Menezes, dado que o arrematou em hasta pública, perante a Junta do Crédito Público, no dia 21 de Novembro de 1841, pela quantia de um conto duzentos e quarenta e um mil réis, pagos a 9 de Dezembro do mesmo ano.

O nome do Dr. José Cupertino da Fonseca e Brito, juiz de fora, corregedor, desembargador honorário, secretário geral do Governo Civil de Coimbra e

deputado às Cortes Constituintes de 1826, aparece referido, com grande frequência, como tendo sido o primeiro possuidor do desactivado cenóbio, mas a verdade é que só entrou na sua posse após troca levada a bom termo com Calheiros e Menezes, efetuada em data desconhecida, mas, com toda a margem de probabilidades acontecida muito pouco tempo após a aquisição, porque, se não se tivesse em conta o escambo, difícil seria de compreender o facto de o conselheiro, no ano de 1842, ter já na sua posse as chaves do templo, como se constata através da documentação existente.

Contudo, as grandes transformações arquitectónicas do imóvel podem situar-se em torno de 1866, altura em que o filho de José Cupertino, Dr. Alexandre Cupertino Castelo Branco, passou a ser o dono do convento. Foi então que se rasgaram os postigos das celas, se alteraram estruturas interiores, a fim de conseguir divisões mais amplas e se acrescentou a ala sul, colocando nas esquinas guaritas circulares assentes em mísulas aneladas e rematadas por elementos cónicos, a inserirem-se num gosto romântico e eclético, ao tempo a poder considerar-se já serôdio, mas compreensível, numa terra do Portugal profundo. As obras continuaram-se, embora com uma maior moderação, orientadas agora pelo conselheiro Albino d'Abranches Freire de Figueiredo que, conjuntamente com o irmão Bernardo a quem comprou a meação, herdaram o complexo; é que Alexandre Cupertino morreu em 11 de Julho de 1894 e, como não tinha herdeiros directos, deixou toda a sua fortuna a estes seus familiares. Presentemente, o imóvel ainda se mantém na posse dos descendentes do conselheiro Abranches de Figueiredo.

As grandes remodelações efectuadas no convento ao longo dos tempos descharacterizaram, do ponto de vista arquitectónico, a velha casa monacal, mas não lhe retiraram o cunho fradesco nem o interesse inerente ao seu estudo.

Fontes e Bibliografia

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Vila Cova de Sub-Avó. Convento de Santo António. S. Francisco, Província da Conceição. Extractos de Bens – 1 e uma relação de devedores. [Documento de extinção]

Arquivo paroquial de Arganil

Carta do P. Manuel da Costa de Vasconcelos Delgado para a rainha D. Maria II.

Livro de despesas.

Arquivo da Universidade de Coimbra

Relação pormenorizada das invasões francesas, organizadas pelo prior Manuel Lopes Garcia. Caixa “Invasões francesas. Documentos organizados pelo coronel Belisário Pimenta, n.º 60-145”. Documento n.º 105.

Vila Cova de Sub-Avô. Informações Paroquiais de 1721.

ANACLETO, Regina, 1996 – *Arganil*. Lisboa: Editorial Presença.

ANACLETO, Regina, 2009 – “Vila Cova: fragmentos do passado”. *Arganilia*. 23. Lisboa: p. 116-165.

BRITO, Frei Bernardo de, 2004-2009 – *Monarquia lusitana* (introd. A. da Silva Rego). 8 vols., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [Reimp. fac-similada]

CARDOSO, Jorge, 1668 – *Agiologio lusitano dos sanctos, e varoes illustres em virtude do Reino de Portugal, e suas conquistas*. 4 vols., Lisboa: na Officina de Ioam da Costa.

CARDOSO, Victor Manuel Moutinho, 1994 – *O convento de Santo António de Vila Cova do Alva: um marco religioso na Sintra das Beiras*. Coimbra. [Policopiado]

CASTRO, Joaõ Bautista de, 1762[1763] – *Mappa de Portugal antigo e moderno*. 3 vols., Lisboa: Na officina patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

CORREIA, Vergílio; GONÇALVES, António Nogueira, 1952 – *Inventário artístico de Portugal. Distrito de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

“Correio de Vila Cova do Alva. Monografia da nossa terra”. 1957.07.04. *A Comarca de Arganil*. 4674. Arganil.

COSTA, António Carvalho da, 1706-1712 – *Corografia portugueza e descripçam topografica do famoso reyno de Portugal...* 3 vols., Lisboa: na Off. de Valentim da Costa Deslandes.

ESPINAL, Nuno, 2008.09.26 – “Igreja do convento: a escada para o coro”. Disponível em: <<http://miradourodevilacova.blogs.sapo.pt/262574.html>> [consult. 15 de set. 2012]

ESPINAL, Nuno, 2009.05.29 – “Sobre um conto do escritor Joaquim Leitão (1875-1956)”. Disponível em: <<http://miradourodevilacova.blogs.sapo.pt/354901.html>> [consult. 20 de agst. 2012]

LEAL, A. S. d’A. B. de PINHO, 1873-1882 – *Portugal antigo e moderno. Diccionario geographico, estatistico, chorographico, heraldico, archeologico, historico, biographico e etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal*. Lisboa: Mattos Moreira & Cardoso.

MOREIRA, António Montes, 2000 – “Franciscanos”, in AZEVEDO, Carlos Moreira (dir. de) – *Dicionário de história religiosa de Portugal*. vol. II. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, p. 273-281.

PEREIRA, Augusto Nunes, 1951.04.05 – “Vila Cova do Alva e os seus monumentos”. *Jornal de Arganil*. Arganil.

SANTOS, Januário Lourenço dos, novembro de 1990 – “O convento de Santo António”. *Ecos do Alva*. Vila Cova do Alva.

SANTOS, Januário Lourenço dos, 1951.04.05 – “Vila Cova do Alva sob o aspecto religioso. Breves apontamentos”. *Jornal de Arganil*. Arganil.

Ordem Terceira de São Francisco de Ovar Procissão das Cinzas. Uma procissão com três séculos.

Sofia Nunes Vechina

Introdução

Em 1634, Urbano VIII, permitiu, por disposição geral, que a Ordem Terceira de São Francisco pudesse instalar-se em vilas e pequenas povoações, mas os Estatutos Gerais só foram publicados em 1686, por Inocêncio V. Contudo, em Ovar a primeira mesa da Ordem Terceira foi eleita no dia 3 de dezembro de 1660, no seguimento do impulso dado pelo sermão realizado na Igreja Matriz de Ovar em 1659 por Frei Luís de São Francisco, conhecido como *frade Pinheiro*, da Ordem dos Frades Menores do Convento do Porto¹.

Inicialmente sediada na Igreja Matriz de Ovar, a Ordem Terceira ter-se-á transferido em 1662 para a Capela de Nossa Senhora da Graça, na qual preserva até aos nossos dias um retábulo dedicado a São Francisco. Tomaram como seu padroeiro São Luís, rei de França, e estiveram ligados ao Convento de São Francisco do Porto até 1787².

Em 1780 a Ordem comprou, ao alfaiate Pedro de Campos, a Casa do Despacho, como assim era designada documentalmente, tratando-se de um prédio de rés-do-chão, localizado na Rua da Graça (atual Rua Gomes Freire), que serviria para arrecadar as alfaias religiosas da Ordem e garantir todos os serviços de secretariado. Em 1882 a Sala de Sessões, do dito edifício, adquire

1 VECHINA, 2011: 79.

2 VECHINA, 2011: 80.

treze nichos para acondicionamento das imagens utilizadas na *Procissão das Cinzas* e em 1942 é-lhe acrescentado um novo piso. Presentemente acumula a função de Casa-Museu de Arte Sacra³.

A Ordem Terceira de São Francisco, como assim foi designada, internacionalmente, até à promulgação da Regra de Paulo VI (24 de junho de 1978), atualmente, Ordem Franciscana Secular, é a responsável por três das cinco procissões quaresmais em Ovar:

1. A *Procissão das Cinzas*, mais conhecida por *Procissão dos Terceiros*, que se realiza no segundo domingo da Quaresma.
2. A *Procissão dos Farricolos* ou dos *Fogaréus*, também designada do *Ecce-Homo*, do *Terro-Terro*, da *Cana Verde* ou dos *Penitentes*, realizada na Quinta-feira Santa, com origem em 1682, permitiu confissões públicas de muitos penitentes de cabeça tapada, porém, em 1804, esta prática foi proibida devido ao escárnio e mal dizer que supostos penitentes lhe incutiam.
3. A *Via-sacra*, profundamente ligada desde a sua origem aos franciscanos, em Ovar, percorre, na Sexta-feira Santa de manhã, as catorze cruzes presentes nas principais ruas do centro da cidade⁴, correspondente ao percurso das sete Capelas da Irmandade dos Passos de Nosso Senhor Jesus Cristo, construídas em meados do século XVIII.

Na impossibilidade, dado o âmbito deste trabalho, de analisar todo o percurso histórico e artístico desta instituição, debruçar-nos-emos sobre a *Procissão das Cinzas*.

3 VECHINA, 2011: 84-86.

4 VECHINA, 2011: 80.

Procissão das Cinzas

Origem, configuração e reformas no século XVII

A primeira referência documental a esta solenidade surge, como agora se comprova, três anos após a fundação da Ordem:

“No primro de Novbro do Anno de 1663 fez [nesta villa de Ovar] o Ministro com mais officiaes da mesa ordenara q dos dous Anos atrasados em q se fez eleição se pagace hum com o mais [...] q se devia dos outros annos (...) o irmão q não fizer o q se ha della neste cap[itu]lo athe a procição da quaresma pagará os ditos dous annos (...)”⁵”

Em 1672, no livro de atas, descreve-se a entrega de alguns bens referentes à procissão. Contrariamente ao que afirma João Fernandes Arada e Costa⁶, não se trata de uma autorização de compra mas de um processo de entrega, como comprova a transcrição do documento:

“Aos 1 do mes de novembro deste digo de 10br.º deste anno de 672 a em o coro da Ermida de nossa Snr^a da Graça (...) o vig.º do culto divino q acabou entregou ao vig.º do culto divino q de novo entra (...) onse cordoins das figuras da prosissão, huã serpente, e as fitas q leva nosso Pe hu Corpo do N. Pe e outro de S. Luis e outro da Rainha St^a mais hu corporal de rendas com goarda sanguinho e amito tudo em renda metido em hua boceta e tres andores dos Stos.”⁷”

5 ACMAS – 1.º Livro de actas desta Veneravel Ordem, 1660 – 1695, fl. 5.

6 COSTA, 1967: 27.

7 ACMAS – 1.º Livro de actas desta Veneravel Ordem, 1660 – 1695, fl. 11v.

Portanto, esta festividade terá surgido como uma das primeiras manifestações públicas da Ordem Terceira em Ovar e rapidamente alcançou uma dimensão e configuração própria e identitária, como descrevem os Estatutos de 1672:

“A Procissão de quarta feira de cinza se deve fazer pela forma e ordem seguinte

A cruz da penitencia com duas tochas a ella e seguem-se as penitencias.

A cruz e cereaes da comunidade a que se seguem seis Anjos de gala.

ANDOR I.º

N. Sra da Conceição

Figuras

1. O Paraizo e a ella hum Anjo.

2. e 3. Adão e Eva, outro Anjo.

4. O Cherubim, outro Anjo.

5. e 6. As Cinzas, outro Anjo.

7. A contribuição, outro Anjo.

8. A confissão, outro Anjo.

9. A penitencia, outro Anjo.

Aqui governa hum Irmão Secretário.

ANDOR II.º

Nosso Padre S. Francisco despendo as galas; e a elle quatro tochas, em que pegão quatro Irmãos Zeladores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Secretário.

ANDOR III.º

Nosso Padre seguindo a Christo: a elle quatro tochas, em que pegão quatro Irmãos Zeladores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Secretário.

ANDOR IV.º

Nosso Padre S. Francisco nas vizoens: a elle quatro tochas, em que pegão quatro Irmãos Zeladores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Secretário.

ANDOR V.º

Nosso Padre dando a regra: a elle quatro tochas, em que pegão quatro Irmãos Zeladores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Secretário.

ANDOR VI.º

Nosso Padre recebendo a confirmação: a elle quatro Irmãos Zeladores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Secretário.

ANDOR VII.º

Nosso Padre abraçado com Christo: a elle quatro Lanternas, em que pegão quatro Irmãos Zeladores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Secretário.

ANDOR VIII.º

B. Michaelina de Pizarro: a elle quatro tochas com que pegão Definidores.

Dous Anjos.

Governa hum Irmão Vice-Ministro.

ANDOR IX.º

Os Bem Casados: a elle quatro tochas, em que pegão quatro Irmãos Definidores.

Dous Anjos

Governa hum Irmão Militar, que a Meza eleger.

ANDOR X.º

S. Roque: a elle quatro tochas, em que pegão Definidores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Vice-Ministro.

ANDOR XI.º

Sancta Clara de Monte Falco: a elle quatro tochas em que pegão Definidores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Vice-Ministro.

ANDOR XII.º

S. Ivo Doutor: a elle quatro tochas, em que pegão Definidores Ecclesiasticos.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Vice-Ministro.

ANDOR XIII.º

S. Margarida de Cortona: a elle quatro tochas em que pegão Definidores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Vice-Ministro.

ANDOR XIV.º

S. Giraldo Maltez: a elle quatro tochas em que pegão Definidores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Vice-Ministro.

ANDOR XV.º

B. Luiz Martyr: a elle quatro tochas em que pegão Definidores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Vice-Ministro.

ANDOR XVI.º

S. Henrique Rey de Dacia a elle quatro tochas, em que pegão Definidores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Vice-Ministro.

ANDOR XVII.º

S. Angela de Fulgino: a elle quatro tochas, em que pegão Definidores.

Dous Anjos.

Governa hum Irmão Ministro.

ANDOR XVIII.º

S. Luiz Rey de França a elle quatro tochas, em que pegão Definidores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Ministro.

ANDOR XIX.º

S. Roza de Vitervo: a elle quatro tochas, em que pegão Definidores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Ministro.

ANDOR XX.^o

S. Ricardo Bispo: a elle quatro tochas, em que pegão Definidores Sacerdotes.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Ministro.

ANDOR XXI.^o

S. Izabel Rainha de Ungria: a elle quatro tochas, em que pegão Definidores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Ministro.

ANDOR XXII.^o

S. Carlos: a elle quatro tochas, em que pegão Definidores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Ministro.

ANDOR XXIII.^o

A Snr^a S. Izabel Rainha de Portugal: a elle quatro tochas, inquam, Lanternas, em que pegão Definidores.

Dous Anjos.

Governa outro Irmão Ministro.

ANDOR XXIV.^o

O Andor da Ordem: e a diante delle a Meza Immediata.

Quatro Anjos.

Duas Lanternas adiante, e duas atras.

Segue-se Logo atras deste andor a Meza actual.

Dipois o Palio com quatro Anjos a elle, e quatro Lanternas, em que pegão Sacerdotes.

Esta he a forma, em que thè o presente se tem aumentado a nossa Procissão de Cinza, que se guardará da què em diante sem diminuição⁸⁷⁷.

8 ACMAS – Estatutos e Regra da Ordem Terceira de S. Francisco da Villa de Ovar, 1672.

Dos vinte e quatro andores, chegaram aos nossos dias duas imagens de vulto pleno (São Francisco e São Luís, na Casa Museu de Arte Sacra da Ordem Franciscana Secular de Ovar), uma composição escultórica (São Francisco – de roca – abraçado a Cristo, a culto no altar da Ordem na Capela de Nossa Senhora da Graça) e três cabeças de imagens de roca, duas identificadas (Cristo e São Francisco) e uma atribuída a Santo Ivo, todas guardadas no referido museu.

No ano de 1693/1694⁹ a Ordem inicia um processo de remodelação dos andores, adornos e imagens da procissão, mandando fazer:

“(…) vinte pirâmidas p^a ornato do[s andores da] posição da sinza; e outro di pes e mãos de S. Fran[cisco] e cabeça e corpos q forem necessaos e reformar andores q há nelles de tudo o q for necess.^o p^a a dt^a procissão da Cinza e feito asi tudo se lansarão em despeza todos os custos (...)”¹⁰.

Em novembro de 1694, continua a empreitada:

“(…) p^a ornato da [proci]ssão da Sinza se mandarão fazer sinquo Capas a saber do pontifice O Bispo de Asis: S. franco nofso S. frco frade Sta Angela de fulgino todos com seus pes e maos e mais asef sorios nesses e outro sim se compraçe p^a os vestidos e Abitos dos Santos q vao na proçussão (...)”¹¹.

9 O documento encontra-se bastante danificado, estando amputado onde esclareceria qual o ano de elaboração da ata.

10 ACMAS – 1.º Livro de actas desta Veneravel Ordem, 1660 – 1695, fl. 20.

11 ACMAS – 1.º Livro de actas desta Veneravel Ordem, 1660 – 1695, fl. 20v.

A procissão e a autoridade paroquial no século XVIII

Em meados do século XVIII a *Procissão das Cinzas*, serviu de pretexto para dar continuidade a uma longa disputa legal e institucional entre a Ordem Terceira e o pároco de Ovar, professo da Ordem, João Bernardino Leite de Sousa.

A quezília teria sido iniciada com a ausência do dito sacerdote na celebração do ofício pelos irmãos falecidos a 3 de dezembro de 1751 e encerrada após a sua morte, em 1780¹², tendo a procissão sido o último subterfúgio para a afirmação do poder eclesiástico do pároco de Ovar sobre a Ordem Terceira, que perante a proibição de saída da procissão, em 1779, escreve em sua defesa o seguinte:

“(…) os supp.es Menistro, e mais Irmãos da Ordem 3.^a de S. Fro da Va de Ovar se achão na poje persy e seus Irmãos falecidos desde q. a da ordem 3.^a o he naquela V^a de Ovar, e hoje mais 80 anns de fazerem suã procifão da penitencia na segunda Dominga da quarefma de todos os anos e de p^a ifo prepararão a m^a, e ajuntaramse todos, e com toda a solenide na Igra Parochial da d^a V^a de Ovar; e da mma sahiu a d^a procifão; e tornase ahy a recolher a vista e face do Rdo Par.^o actual della Joao Bernardino Leite, e de seus antecessores, e do Exmo ordinário deste Bispado; sem q. em nenhum tempo os mmos o impugnafem e contradicefem; e sem q. p^a ifo lhe pedissem lic^a alg^a, o q. sempre virão os preses, concorião as pefoas velhas; e já os seus pajados e nesta poje se conservarão sempre.¹³”

12 COSTA, 1967: 51-57.

13 ACMAS – *Dizem os Mezro e maij Irmaof da Meza e Ordem 3a de S. Franco da va de Ovar...*, 1779.

Receosos do poder paroquial, após a nomeação do novo pároco, o Ministro da Ordem e o novo Vigário de Ovar, João Sequeira de Monterroso, decidem realizar uma escritura declarando a autonomia da Ordem Terceira:

“(…) por eles foi dito que em razão de conservarem entre si huma tranquila paz e boa harmonia, e por evitarem também novos letigios e pôrem termo a outros; estavam juntos e contratados em demittir elle Revd.º Vigario todo e qualquer direito que tivesse de officiar como Parrocho nas funções e festividades da dita Ordem que são as de São francisco, Chagas, S. Luis, Procissão da Cinza no segundo Domingo da Quaresma, Anniversario pelos Irmãos defunctos, Procissão em Quinta-feira Sancta, Domingas da Razoullas, Vias Sacras, Mementos em caza dos defunctos e na igreja e emcomendallos, Absoluções Papaes que ate ao presente costumam fazer, sem que per si, ou por outrem lhas possa impedir, com tanto que hajão de continuallas pelo Revd.º Comissario, que o Excellentissimo e Revmo Senhor Bispo deste Bispado lhes nomear, ou outros quaes quer sacerdotes Irmãos que sejão; assim como o mesmo Comissario naturaes e parroquiannos desta freguesia de Ovar; E pelo que elle Rev.º Vigario havia de perceber de ofertas e assitencias das ditas funções lhe pagará a dita Ordem Terceira e seus officiaes em cada um anno q terá seu principio do dia da factura desta em diante, a quantia de quatro mil e oitocentos reis, e cazo innovem algumas mais que as dos costume lhe pagaram o que se ratiar a respeito da qualidade das acima expressas, e tanto para as innovadas, como para as do costume nunca a dita Ordem, ou seus officiaes poderam tocar, ou mandar tocar, os sinos da igreja, nem das Capellas, excepto o da Graça, ainda de quaesquer Irmandades sem expressa Licença delle Revd.º Vigario; e

que nesta forma fazia a dita demissão; com tal condição porem que faltando a mencionada Ordem, ou seus officiaes a cada uma circunstancias ponderadas, si licet= se não pagarem a Convenção anual pelo dia em que se finalizar o anno, o mais tardar: de não serem os Commissarios, e sacerdotes desta freguezia de Ovar: e de tocarem os sinos sem preceder a Licença na forma acima dita, ficaria sem efeito este contrato (...) ¹⁴⁷

Tudo parece ter sido resolvido e a procissão seguiu o seu percurso temporal sem mais embaraços.

Entre despesas e aquisições. Do século XVIII ao século XXI

Dada a projeção da festividade, durante os séculos XVIII e XIX foram vários os momentos em que excepcionalmente se elaboraram declarações comprovativas do pagamento de serviços ou se abriu uma página, nos relatórios anuais de contas, dedicada exclusivamente ao assentamento da despesa efetuada com a dita procissão.

14 ACMAS – *Escritura de Composição amigável que faz o reverendo João de Sequeira Monterozo, Vigário desta villa ao Ministro e mais Irmãos da Veneravel Ordem 3.ª da mesma villa d'Ovar*, 17 de fevereiro de 1784.



FIGURA 1
Procissão das Cinzas/ dos Terceiros em 1947
(Arquivo Municipal de Ovar)

Na análise dos vários documentos, na sua maioria avulsos ou compilados em pequenos maços de papel, registámos o frequente dispêndio, para o:

- Século XVIII, com a preparação dos andores, a compostura dos anjos que os acompanhavam, o sermão, a música e o tocador do sino¹⁵;
- Século XIX, com a armação dos andores, o asseio dos anjos, o sermão, a música, o tocador do sino, a cera e o pão para a imagem de Santa Isabel da Hungria¹⁶.

A mesma documentação certifica que os armadores contratados para cuidar dos andores vinham do Porto. Em 1794 a procissão contou com a pregação de Fr. Francisco, comissário dos Terceiros de Aveiro¹⁷. As imagens de Adão e Eva, referidas em 1672, são adornadas com especial

15 ACMAS – *Agosto 11 Dia em que principia a despeza da nova Meza desta Veneravel Ordem 3.^a do N. Patriarca S. Francisco*, de 1783 para 1784, fl. 7v; ACMAS – *Agosto 11 dia em que principio a despeza da nova Meza desta Veneravel Ordem 3.^a do N. Patriarca S. Francisco*, de 1785 para 1786, fl. 34v; ACMAS – *Outubro 4 dia em q principia a despeza da nova Meza da nosa Veneravel 3.^a Ordem do noso Patriarca S. Francisco*, de 1792 para 1793 e de 1793 para 1794, fl. 20v; ACMAS – *Despeza e Rendimento da nova Meza desta congregação da Veneravel Ordem 3.^a do N. S. Francisco desta Villa d'Ovar que principia em Outbro 5 e 1796 para o d' 1797*, fl. 6v.

16 ACMAS – *Despeza e Rendimento da nova Meza desta congregação da Veneravel Ordem 3.^a do N. P. S. Francisco desta Villa d'Ovar que principia em outubro 5 = 1800 para o d' 1801*, fl. 3v; ACMAS – *Despeza e rendimento da nova Meza da N. Congregação da Vel Ordem 3.^a*, de 1803 para 1804, fl. 4v; ACMAS – *Caderno para o uzo do Ordinareo Rendimento da nova Meza da N. Congregação da Vel Ordem 3.^a*, de 1804 para 1805, fl. 4v; ACMAS – *Contas da Ordem 3.^a desde 4 de 8br.^o de 1825 ate 4 de 8br.^o de 1826*; ACMAS – *Recebi do Snr. P. Manoel Gomes Pacheco...*, 1839; ACMAS – *Recebi do sr. Padre Manoel d'Araújo...*, 1841; ACMAS – *Recebi do sr. Joze Gomes Pacheco...*, 1842; ACMAS – *Recebi do sindaco da Ordem terceira...*, 1843; ACMAS – *Recebi do sr. Joze Gomes Pacheco...*, 1844; ACMAS – *Recebi do cindico o sr. Je Gomes Pacheco...*, 1845; ACMAS – *Recebi do sindaco da Veneravel Ordem de S. Francisco desta villa...*, 1846; ACMAS – *Recebi do snr Joze Gomes Pacheco...*, 1847; ACMAS – *Recebi do snr Joze Gomes Pacheco...*, 1848; ACMAS – *Rendimento e despezas da Veneravel Ordem Terceira de S. Francisco desta villa d'Ovar desde 4 d'Outubro de 1848 athe 4 d'Outubro de 1849*; ACMAS – *Rendimento da Veneravel Ordem Terceira de S. Francisco desta Villa d'Ovar em o presente anno de 1850*.

17 ACMAS – *Outubro 4 dia em q principia a despeza da nova Meza da nosa Veneravel 3.^a Ordem do noso Patriarca S. Francisco*, de 1792 para 1793 e de 1793 para 1794, fl. 20v.

acuidade em 1786, 1801, 1804 e 1805¹⁸, deixando de figurar qualquer indicador da sua existência em data posterior. Em 1826 foram adquiridas cabeleiras para as imagens pelo preço de 1,540 reis¹⁹. A 16 de março de 1846 Maria Clara da Conceição recebeu “2649 rs de feitio e pano e mais guarneçóis de hum Roquete para Santo Ivo e de fazer os Avitos para S. Luçio e Santa Bona 1700 rs²⁰”.

Por regra, em meados do século XIX continuavam a ser os Irmão a levar os andores, porém em 1849, surge um pagamento “(...) que se deu a dois clérigos que levarão S. Ivo por não serem Irmãos²¹”, concluindo portanto que à falta de Irmãos outros elementos participariam remuneradamente na procissão. Atualmente a Ordem empresta as suas capas aos ovarenses, Irmãos ou não Irmãos, que levarem os andores ou simplesmente seguirem o cortejo.

Quanto à designação, a primeira referência sustentada documentalmente à denominação de “Procissão da Ordem” surge em 1846²², garantindo continuidade na tradição oral até à atualidade.

18 ACMAS – *Agosto 11 dia em que principio a despeza da nova Meza desta Veneravel Ordem 3.ª do N. Patriarca S. Francisco*, de 1785 para 1786, fl. 34v; ACMAS – *Despeza e Rendimento da nova Meza desta congregação da Veneravel Ordem 3.ª do N. P. S. Francisco desta Villa d’Ovar que principia em outubro 5 = 1800 para o d’ 1801*, fl. 3v; ACMAS – *Despeza e rendimento da nova Meza da N. Congregaçao da Vel Ordem 3.ª*, de 1803 para 1804, fl. 4v; ACMAS – *Caderno para o uzo do Ordinareo Rendimento da nova Meza da N. Congregaçao da Vel Ordem 3.ª*, de 1804 para 1805, fl. 4v.

19 ACMAS – *Contas da Ordem 3.ª desde 4 de 8br.º de 1825 ate 4 de 8br.º de 1826*.

20 ACMAS – *Recebi do sindico da ordem de S. Francisco desta villa do Snr Joze Gomes Pacheco...* 16 de março de 1846.

21 ACMAS – *Rendimento e despezas da Veneravel Ordem Terceira de S. Francisco desta villa d’Ovar desde 4 d’Outubro de 1848 athe 4 d’Outubro de 1849*;

22 ACMAS – *Recebi do sindico da Veneravel Ordem de S. Francisco desta villa...*, 1846.



FIGURA 2

Andor de Nossa Senhora da Conceição em meados do século XX
(foto gentilmente cedida pela zeladora do andor de Santa Clara, D. Nazaré)

Relativamente à configuração, em 1804 é adquirida por 500 reis a nova imagem de Nossa Senhora da Conceição, em 1845 a Ordem pagou 96 reis da reforma das imagens²³ e em 1848, 1852 e 1888 seguiam pelas ruas da cidade dez imagens processionais²⁴:

1. Nossa Senhora da Conceição
2. Santa Rosa de Viterbo
3. Santo Ivo
4. São Francisco abraçado a Cristo
5. São Francisco a receber as Chagas
6. São Francisco da Regra com Santa Bona e São Lúcio
7. São Francisco deitado às silvas
8. São Luís
9. Santa Isabel da Hungria
10. Santa Isabel de Portugal

Em finais do século XIX é constituída uma comissão para a aquisição do andor e imagem de Santa Isabel, rainha de Portugal²⁵. Em 1898 é acrescentada a imagem de Santa Margarida de Cortona, enumerada no inventário de 1917²⁶.

23 COSTA, 1967: 28-29.

24 ACMAS – *Inventário de todos os Bens de raiz moveis pertencentes a Veneravel Ordem Terceira da Penitência de Nosso Seraphico Pe S. Francisco da Congregação desta villa d’Ovar feito em 7 de Maio de 1848*; ACMAS – *Serve este livro p^a assentar todos os trastes da Veneravel Ordem Terceira desta V^a d’Ovar*, de 1852 a 1956, fl. 4, 10v-11.

25 COSTA, 1967: 29.

26 ACMAS – *Livro do tomo de bens da Veneravel Ordem Terceira de S. Francisco de Assis, da freguesia de S. Cristóvão de Ovar*, 1 de junho de 1917.



FIGURA 3

Andor de Santa Clara em 1957

(foto gentilmente cedida pela zeladora, D. Nazaré)

Desfilando com onze imagens pelas principais ruas da cidade de Ovar, obtém o décimo segundo andor, dedicado à fundadora das Clarissas, em 1956.

No mês de março do referido ano a Ordem Terceira de Ovar, solicitou orçamento para “uma imagem de Sta Clara em forma de manequim e pintada em madeira de cedro brasileiro para vestir²⁷”. A oficina de António da Silva Antunes (Braga) dá orçamento para dois tipos de imagem, uma com o cabelo esculpido e outra com cabeleira²⁸. A Casa José Ferreira Thedim (Castelo da Maia) não dá orçamento pela inexistência de alusão às medidas e posição pretendida e alerta que “estas emagens de róca são proibidas pela Camara eclesiasta, fassa o que melhor lhe convier mas nós ficamos libres de responsabilidades²⁹”. As oficinas de Amálio Maia (Castelo da Maia) dão um orçamento de 2.600\$00

27 ACMAS – *Memorandum. Casa José Ferreira Thedim Ascensão & F.º*, 3 de abril de 1956.

28 ACMAS – *Arte Religiosa Bracarense. António da Silva Antunes*, 29 de março de 1956.

29 ACMAS – *Memorandum. Casa José Ferreira Thedim Ascensão & F.º*, 3 de abril de 1956.

para a imagem de roca em tamanho natural, “com cabeça mãos e pés artisticamente trabalhados com articulação nos braços, própria para vestir³⁰”.

É admitida a ultima proposta e a 12 de abril de 1956, a oficina de *Escultura Religiosa de Portugal, Maias, Irmãos Escultores*, da Cidadela de Castelo da Maia (Porto) informa que “no próximo Domingo pelas 10 horas aí estaremos, como V. Excia deseja³¹”, correspondendo, provavelmente, a uma primeira reunião de debate da encomenda.

Concluída em 1956, não de roca mas de vulto pleno com braços articuláveis, esteve exposta à veneração na Capela de Nossa Senhora da Graça, de treze a vinte e um de outubro³². Contudo, a 29 de janeiro de 1957, a referida oficina escreve à Ordem, referindo as necessárias alterações a efetuar na peça, sobressaindo o adicionamento do anel que ainda hoje retém:

“Talvez se vá aí no dia 10 de Fevereiro p. e já Foi o artista para fazer a reparação que desejam na Santa Clara e o restante serviço de que me falaram. Quanto ao anel, tanto pode ser colocado o natural como faze-lo no próprio dedo e colocar-lhe a pedra o que ainda é o mais pratico e é dourado á mesma. Custo da imagem de Santa Clara (...) 3.650\$00³³”.

Com o intuito de elevar em dignidade este andor, nesse ano, solicitou a Mesa da Ordem o envio, anuído, da relíquia da santa ao Mosteiro de Santa Clara em Assis (Itália), afirmando a sua pretensão de a colocar nas mãos da imagem na procissão do dia 17 de março³⁴. A 7 de março do dito ano, o *Pro-*

30 ACMAS – *Escultura Religiosa de Portugal. Maias, Irmãos Escultores*, s/d.

31 ACMAS – *Escultura Religiosa de Portugal. Maias, Irmãos Escultores* (postal), 12 de abril de 1956.

32 ACMAS – *Veneravel Ordem Terceira de S. Francisco de Assis. Ovar. Circular*, s/d.

33 ACMAS – *Escultura Religiosa de Portugal. Maias, Irmãos Escultores* (carta), 29 de janeiro de 1957.

34 ACMAS – *Carta ao Protomonasterio de Santa Chiara*, 25 de Fevereiro de 1957.

tomonastero S. Chiara envia a relíquia da “tunica della medissima Santa per il Reliquiario di cotesti Ferz’ Ordine Francescano ³⁵”, encomendado à Ourivesaria Aliança (Porto). Esta peça ainda hoje é utilizada na referida procissão.

A relação entre a Ordem e as oficinas de Amálio Maia parece ter sido profícua, avaliando as duas obras realizadas nas décadas seguintes.

A 23 de fevereiro de 1956 é apresentada a conta de “uma imagem de S. Roque em tamanho natural, trabalho artístico e com fina pintura” no valor de 3.500\$00 ³⁶, tratando-se possivelmente de um orçamento, considerando que a referida peça, devidamente assinada pela oficina, tem inscrita a data de 1960.

Nesse mesmo ano, no dia treze de março, Mário Marques Tomé e seu irmão Jaime Marques Tomé oferecem à Ordem “a imagem de S. Roque e respectivo andor com todas as alfaias e objectos que lhe dizem respeito ³⁷”, tratando-se de uma escultura da autoria da oficina de Amálio Maia; de um resplendor ³⁸, um par de botões ³⁹ e uma chapa gravada ⁴⁰, todos de prata, adquiridos na Ourivesaria Carvalho (Ovar); de uma fazenda de lã para o hábito, comprados nos Armazéns Patrício (Porto) ⁴¹; de ferragens para o andor, pagas à oficina de serralharia de Francisco Nunes de Matos (Ovar) ⁴²; e de um andor executado na serração e carpintaria mecânica de José Ferreira da Silva (Ovar) ⁴³.

35 ACMAS – *Assisi Protomonastero S. Chiara* (carta), 7 de março de 1957.

36 ACMAS – *Escultura Religiosa de Portugal. Maias, Irmãos Escultores*, 23 de fevereiro de 1956.

37 ACMAS – *Auto de Entrega*, 13 de março de 1960.

38 ACMAS – *Ourivesaria Carvalho*, 4 de janeiro de 1960.

39 ACMAS – *Ourivesaria Carvalho*, 26 de fevereiro de 1960.

40 ACMAS – *Ourivesaria Carvalho*, 2 de março de 1960.

41 ACMAS – *Armazéns Patrício*, 9 de fevereiro de 1960.

42 ACMAS – *Francisco Nunes de Matos*, fatura n.º 791, 28 de fevereiro de 1960.

43 ACMAS – *José Ferreira da Silva*, 27 de fevereiro de 1960.

Ordem Terceira de São Francisco de Ovar. Procissão das Cinzas. Uma procissão com três séculos.



FIGURA 4

Andor de São Roque na *Procissão das Cinzas/dos Terceiros* em 1965
(Arquivo Municipal de Ovar)



FIGURA 5

Procissão das Cinzas/ dos Terceiros, 2011

No decénio seguinte a mesma oficina realizou a escultura de Santo António, como comprova a inscrição na peça “MAIAS – IRMÃOS / CIDADELA / CASTELO-DA-MAIA / PORTUGAL – 1970”. Infelizmente não foi, até ao momento, encontrado qualquer documento alusivo a esta obtenção.

Em 1967 Arada e Costa⁴⁴ faz uma descrição da procissão à época, correspondendo a uma organização muito próxima da atual como se pode analisar na tabela seguinte. Com a aquisição da imagem de Santo António o seu andor posiciona-se imediatamente antes de Santa Clara e São Luís segue a traz de São Roque, passando Santa Isabel da Hungria e Santa Isabel de Portugal a anteceder Santo António.

TABELA N.º 1
Configuração sequencial dos andores na *Procissão das Cinzas*

POSIÇÃO	1967	2012
1	Nossa Senhora da Conceição	Nossa Senhora da Conceição
2	Os Bem Casados (São Francisco entregando a Regra a Santa Bona e São Lúcio, em 1221)	Os Bem Casados (São Francisco entregando a Regra a Santa Bona e São Lúcio, em 1221)
3	Santa Rosa de Viterbo	Santa Rosa de Viterbo
4	São Francisco lançado às silvas	São Francisco lançado às silvas
5	Santa Margarida de Cortona	Santa Margarida de Cortona
6	Santo Ivo	Santo Ivo
7	São Roque	São Roque
8	Santa Isabel, rainha da Hungria	São Luís, rei de França
9	São Luís, rei de França	Santa Isabel, rainha da Hungria

44 COSTA, 1967: 31.

POSIÇÃO	1967	2012
10	Santa Isabel, rainha de Portugal	Santa Isabel, rainha de Portugal
11	Santa Clara	Santo António
12	São Francisco abraçado a Cristo	Santa Clara
13	Andor da Ordem (Estigmatização de São Francisco no Monte Alverne)	São Francisco abraçado a Cristo
14		Andor da Ordem (Estigmatização de São Francisco no Monte Alverne)

Conclusão

Infelizmente, as descrições processionais de 1672 e de 1967 não se repetem nos séculos XVIII e XIX, porém se analisarmos comparativamente este dois documentos, conjugando-os com a atualidade, compreende-se que os santos franciscanos apresentados no século XX e XXI, excetuando São Francisco lançado às silvas e Santo António (que não constavam em 1672), seguem uma tradição devocional iniciada no século XVII, onde as mesmas invocações figuravam, embora sob outra forma artística.

Não compreendemos, até à data, qual a razão desta disposição. Verifica-se no entanto que não segue, nos andores que mantem, a mesma ordem de 1672 e que não utiliza nenhuma razão cronológica – nascimento, morte ou canonização dos santos.

Quanto ao trajeto, só podemos julgar o atual, por falta de documentação mais antiga. Todavia, correntemente esta procissão transita em percurso parcial pelas Capelas da Irmandade dos Passos de Nosso Senhor Jesus Cristo de Ovar, construídas em meados do século XVIII com ajuda régia, sendo possível que o tenha adotado no período setecentista, aliando-se às restantes

procissões quaresmais, duas delas organizadas pela Irmandade dos Passos – *Procissão do Encontro e Procissão do Enterro do Senhor*. Aliás, será de considerar a proximidade dos percursos estabelecidos nas cinco procissões dedicadas à Paixão de Cristo. Um assunto a ser estudado futuramente.

Em suma, esta procissão é irrefutavelmente a festividade mais importante da Ordem Terceira de Ovar, desde o século XVII à contemporaneidade, merecendo ao longo dos séculos um especial destaque documental e fazendo circular em Ovar, no segundo domingo da quaresma, os mais sonantes santos franciscanos, para grande glória e representatividade devocional franciscana.

Diz a tradição que “não é bom vareiro quem não é terceiro⁴⁵”. Efetivamente, a longevidade desta Ordem, a comemorar 352 anos, é denunciadora da importância assaz que ainda hoje assume no panorama religioso, social e cultural da cidade de Ovar, marcada desde o início por esta solenidade.

45 COSTA, 1967: 22.

Fontes primárias

(Arquivo da Casa Museu de Arte Sacra da Ordem Franciscana Secular de Ovar)

ACMAS – *1.º Livro de actas desta Veneravel Ordem*, 1660-1695.

ACMAS – *Agosto 11 Dia em que principia a despeza da nova Meza desta Veneravel Ordem 3.ª do N. Patriarca S. Francisco*, de 1783 para 1784.

ACMAS – *Agosto 11 dia em que principio a despeza da nova Meza desta Veneravel Ordem 3.ª do N. Patriarca S. Francisco*, de 1785 para 1786.

ACMAS – *Armazéns Patricio*, 9 de fevereiro de 1960.

ACMAS – *Arte Religiosa Bracarense. António da Silva Antunes*, 29 de março de 1956.

ACMAS – *Assisi Protomonastero S. Chiara* (carta), 7 de março de 1957.

ACMAS – *Auto de Entrega*, 13 de março de 1960.

ACMAS – *Caderno para o uzo do Ordinario Rendimento da nova Meza da N. Congregação da Vel Ordem 3.ª*, de 1804 para 1805.

ACMAS – *Carta ao Protomonasterio de Santa Chiara*, 25 de Fevereiro de 1957.

ACMAS – *Contas da Ordem 3.ª desde 4 de 8br.º de 1825 ate 4 de 8br.º de 1826*.

ACMAS – *Despeza e rendimento da nova Meza da N. Congregação da Vel Ordem 3.ª*, de 1803 para 1804.

ACMAS – *Despeza e Rendimento da nova Meza desta congregação da Veneravel Ordem 3.ª do N. S. Francisco desta Villa d'Ovar que principia em Outubro 5 e 1796 para o d' 1797*.

ACMAS – *Despeza e Rendimento da nova Meza desta congregação da Veneravel Ordem 3.ª do N. P. S. Francisco desta Villa d'Ovar que principia em outubro 5 = 1800 para o d' 1801*.

ACMAS – *Esckriptura de Composição amigável que faz o reverendo João de Sequeira Monterozo, Vigário desta villa ao Ministro e mais Irmãos da Veneravel Ordem 3.^a da mesma villa d’Ovar*, 17 de fevereiro de 1784.

ACMAS – *Escultura Religiosa de Portugal. Maias, Irmãos Escultores*, s/d.

ACMAS – *Escultura Religiosa de Portugal. Maias, Irmãos Escultores*, 23 de fevereiro de 1956.

ACMAS – *Escultura Religiosa de Portugal. Maias, Irmãos Escultores* (carta), 29 de janeiro de 1957.

ACMAS – *Escultura Religiosa de Portugal. Maias, Irmãos Escultores* (postal), 12 de abril de 1956.

ACMAS – *Estatutos e Regra da Ordem Terceira de S. Francisco da Villa de Ovar*, 1672.

ACMAS – *Francisco Nunes de Matos*, fatura n.º 791, 28 de fevereiro de 1960.

ACMAS – *Inventário de todos os Bens de raiz moveis pertencentes a Veneravel Ordem Terceira da Penitência de Nosso Seraphico Pe S. Francisco da Congregação desta villa d’Ovar feito em 7 de Maio de 1848*.

ACMAS – *José Ferreira da Silva*, 27 de fevereiro de 1960.

ACMAS – *Livro do tombo de bens da Veneravel Ordem Terceira de S. Francisco de Assis, da freguesia de S. Cristóvão de Ovar*, 1 de junho de 1917.

ACMAS – *Memorandum. Casa José Ferreira Thedim Ascenção & F.º*, 3 de abril de 1956.

ACMAS – *Ourivesaria Carvalho*, 2 de março de 1960.

ACMAS – *Ourivesaria Carvalho*, 26 de fevereiro de 1960.

ACMAS – *Ourivesaria Carvalho*, 4 de janeiro de 1960.

ACMAS – *Outubro 4 dia em q principia a despeza da nova Meza da nosa Veneravel 3.^a Ordem do noso Patriarca S. Francisco*, de 1792 para 1793 e de 1793 para 1794.

ACMAS – *Recebi do cindico o sr. Je Gomes Pacheco...*, 1845.

ACMAS – *Recebi do sindico da ordem de S. Francisco desta villa do Snr Joze Gomes Pacheco...* 16 de março de 1846.

ACMAS – *Recebi do sindico da Ordem terceira...*, 1843.

ACMAS – *Recebi do sindico da Veneravel Ordem de S. Francisco desta villa...*, 1846.

ACMAS – *Recebi do snr Joze Gomes Pacheco...*, 1847.

ACMAS – *Recebi do snr Joze Gomes Pacheco...*, 1848.

ACMAS – *Recebi do Snr. P. Manoel Gomes Pacheco...*, 1839.

ACMAS – *Recebi do sr. Joze Gomes Pacheco...*, 1842.

ACMAS – *Recebi do sr. Joze Gomes Pacheco...*, 1844.

ACMAS – *Recebi do sr. Padre Manoel d'Araújo...*, 1841.

ACMAS – *Rendimento da Veneravel Ordem Terceira de S. Francisco desta Villa d'Ovar em o presente anno de 1850.*

ACMAS – *Rendimento e despesas da Veneravel Ordem Terceira de S. Francisco desta villa d'Ovar desde 4 d'Outubro de 1848 athe 4 d'Outubro de 1849.*

ACMAS – *Serve este livro p^a assentar todos os trastes da Veneravel Ordem Terceira desta V^a d'Ovar, de 1852 a 1956.*

ACMAS – *Veneravel Ordem Terceira de S. Francisco de Assis. Ovar. Circular, s/d.*

ACMAS – *Dizem os Mezro e maif Irmaof da Meza e Ordem 3a de S. Franco da va de Ovar...*, 1779.

Bibliografia

COSTA, Arada e, 1967 – *História Religiosa de Ovar (algumas achegas)*. Ovar: Câmara Municipal de Ovar.

LAMY, Alberto Sousa, 2009 – *Dicionário da História de Ovar*. Vol.3. Ovar: Câmara Municipal de Ovar.

LÍRIO, Pe. Manuel, 1926 – *Monumentos e Instituições Religiosas. Subsídios para a História de Ovar*. Porto: [s/e].

PINHO, João Frederico Teixeira de, 1959 – *Memórias e Datas para a História de Ovar*. [s/l]: Edição da Câmara Municipal.

VECHINA, Sofia Nunes, 2011 – “Metodologias para uma inventariação contextualizada do património religioso: A Ordem terceira de São Francisco de Ovar na comemoração dos 350 anos – Estudo de caso”. *DUNAS*. Ovar: Câmara Municipal de Ovar, ano XI, n.º 11, p. 73-90.

O Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e a estruturação urbana do Rio de Janeiro nos séculos XVIII e XIX

Sonia Gomes Pereira

O objetivo dessa comunicação é examinar a importância do Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro – construído em meados do século XVIII e demolido no início do XX – em relação ao problema sanitário da cidade e à tipologia arquitetônica dos hospitais cariocas.

Para tratar dessa questão, acredito que seja necessário, em primeiro lugar, apresentar, ainda que de forma sucinta, a constituição do Convento de Santo Antônio e da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência às quais a história do Hospital está conectada.

O Convento de Santo Antônio

Os primeiros Franciscanos chegaram à cidade do Rio de Janeiro em 1592 e instalaram-se no atual morro de Santo Antônio. A construção do convento foi iniciada em 1608, sendo terminadas as primitivas instalações do convento em 1615, sendo a igreja conventual concluída cerca de seis anos depois. No século XVIII, como o número de frades estivesse muito elevado, resolveu-se construir um novo edifício conventual, mantendo a igreja existente. Esta nova estrutura foi iniciada entre 1748 e 1751 e concluída 30 anos depois.¹

¹ CARVALHO, 2011: 52-58.

A Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

A Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência foi criada em 20 de março de 1619 no Rio de Janeiro, ocupando uma capela consagrada à Nossa Senhora da Conceição dentro da igreja do Convento de Santo Antônio. Em meados do século XVII, os Terceiros desejavam construir sua própria igreja e, para isto, os Franciscanos doaram um terreno contíguo. Sua construção foi realizada entre 1657 e 1733. No entanto, demoraria ainda três décadas para a igreja receber sua decoração interna, terminada em cerca de 1770. Isto se deveu aos freqüentes desentendimentos entre os frades e os Terceiros.²

Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

Além da igreja, a Ordem construiu no século XVIII um hospital (FIGURA 1). Em 1741, os religiosos cederam o terreno no sopé do Morro de Santo Antônio. Sua construção foi iniciada em 1748 e terminada 15 anos depois.³

Localizava-se nas proximidades da rua do Piolho – depois rua da Carioca – e tinha entrada própria de frente para o largo da Carioca, fundos para o convento e acesso a este por uma escadaria de dois lances.⁴

Ligado a uma das mais influentes ordens terceiras, esse hospital foi um dos maiores na cidade. Em 1808, com dez mil irmanados, já era muito recorrido, inclusive pela família real portuguesa. Como veremos mais adiante, sua importância só foi eclipsada na segunda metade do século XIX, quando foi desenvolvida uma política anticlerical e a questão da

2 CARVALHO, 2011: 55-61.

3 CARVALHO, 2011: 61.

4 CARVALHO, 2011: 61.

assistência médica começou a ser enfrentada pelo poder público. No final do século XIX, a presença de um hospital no centro da cidade passou a ser considerada anti-higiênica e o estilo simples e austero do hospital começou a ser desprestigiado com a chegada do gosto eclético. Todos estes fatores foram percebidos como negativos – como fica claro na descrição feita por Luís Edmundo em 1920:

“Um casarão velho, triste, mostrando janelas sempre abertas e por onde, não raro, espiam convalescentes em camisolas de dormir”.⁵



FIGURA 1

Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro.
Fotografia de Augusto Malta, s/d (Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro).

5 EDMUNDO, 1900: 32.

No início do século XX, durante a grande reforma urbana promovida pelo prefeito Pereira Passos (1902-1906), uma longa luta judicial teve de ser enfrentada pela Prefeitura para desapropriar o velho hospital, em prol do alargamento da rua da Carioca. Em 1905, o hospital foi finalmente demolido e a Ordem recebeu, em troca, uma chácara no alto da Tijuca ⁶: em 1933, foi inaugurado o novo prédio do Hospital da Ordem Terceira da Penitência, como hoje o conhecemos.

Para aprofundar o entendimento da importância do Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, é importante assinalar as condições gerais de saúde pública na cidade do Rio de Janeiro, assim como o quadro de assistência hospitalar que foi estruturado na cidade na época e sua tipologia arquitetônica.

A questão sanitária no Rio de Janeiro

Desde o período colonial, o problema principal no que tange à saúde da população eram as pestes, principalmente varíola, cólera e febre amarela. Mas elas se ampliaram enormemente durante o século XIX, com o crescimento demográfico, as características climáticas, geográficas e sociais peculiares da cidade e a ausência de uma política pública efetiva. Assim, até o final do século XIX a situação sanitária no Rio de Janeiro era extremamente precária, não diferente das demais províncias. ⁷

As pesquisas de Maria Luiza Marcílio indicam fatos importantes sobre o quadro de saúde na cidade. A mortalidade geral foi invariavelmente superior à natalidade a partir dos anos de 1830 até o final do século e os níveis da mortalidade estiveram sempre acima de 40%. Apesar de um

6 Rua Conde de Bonfim, 1033 – Usina, Tijuca.

7 MORAES, 2005.

crescimento demográfico natural negativo, a população da capital do Império continuou a crescer a taxas altas; a imigração – até 1850 sobretudo de negros da África, tanto do exterior como de outras províncias do país – foi a responsável por esse crescimento contínuo. A mortalidade infantil e infanto-juvenil foi em todo período das mais elevadas conhecidas, provocando um verdadeiro genocídio de crianças e jovens da população. As condições de vida, higiene, sanitárias, de abastecimento, de moradias e de saúde pública no Rio de Janeiro eram catastróficas, apesar de algumas medidas de saneamento básico, de urbanização, de organização médico-hospitalar e da modernização do sistema de enterramento dos mortos. Morbidade e mortalidade tinham, como fatores principais, causas endêmicas e epidêmicas, as quais matavam em escala quase absoluta os habitantes da cidade. Os anos conhecidos como de maior mortalidade – com as piores epidemias – foram os de 1850, 1855, 1873, 1878 e 1883.⁸

Agravando ainda mais esse quadro crítico, é necessário lembrar que os conhecimentos científicos da época estavam baseados nas concepções miasmáticas das enfermidades.⁹ Assim, uma das principais estratégias do poder público para combater as doenças e proteger a população, voltava-se prioritariamente para o espaço urbano e a circulação do ar e da água. A situação geográfica da cidade – espremida entre as montanhas e o mar e fundada sobre terrenos alagadiços – foi sempre criticada desde o período colonial, gerando o discurso a favor do seu saneamento, que envolvia o dessecamento do solo e, se possível, o arrasamento dos morros. Engenheiros e médicos, sobretudo durante a segunda metade do século XIX, foram extremamente atuantes nessa discussão, procurando determinar as suas

8 MARCÍLIO, 1993.

9 A concepção miasmática foi a crença segundo a qual a contaminação das doenças era atribuída às emanções do solo, a partir da exalação pútrida de animais ou vegetais em decomposição. Esta teoria foi a grande orientadora das políticas públicas de saúde em todo mundo até a descoberta da microbiologia.

causas, como pode ser visto no médico José Pereira Rego: “*O completo desleixo da higiene pública, como as más condições da atmosfera, mais o comércio imoral e desumano da escravidão*”.¹⁰

A rede de assistência hospitalar e a sua tipologia arquitetônica

A organização dos serviços sanitários foi sempre precária desde os tempos coloniais até o início do século XX, mais especificamente em 1920, quando foi criado o Departamento Nacional de Saúde Pública, que representou a ampliação da iniciativa pública sobre os problemas sanitários e de saúde.

Os hospitais coloniais

Durante o período colonial e boa parte do século XIX, o cuidado dos doentes era feito

por instituições filantrópicas de cunho religioso. A mais importante delas foi certamente a Santa Casa de Misericórdia.¹¹ Fundada no século XVI, a irmandade da Misericórdia, ainda que se tratasse de instituição privada, constituiu o espaço principal de atendimento e acolhimento. Desde o período colonial até os primeiros anos da República, a Santa Casa da Misericórdia manteve a hegemonia da assistência médica no Brasil, como socorro aos desvalidos. Somente em princípios do século XX essa instituição perde lugar para outros espaços de cura, ligados diretamente às políticas públicas de saúde.

10 REGO, 1872: 210.

11 PEREIRA, 2011: 583-596.

Ao lado da Misericórdia, surgem no século XVIII outras instituições voltadas para os doentes ou para os necessitados, preenchendo, em alguns casos, também a função de hospital.

É o caso do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto. Em 1653 foi construída uma capela e, em 1742, ao lado direito da capela, foi feito um recolhimento para mulheres de “*vida irregular*”, que se mostrassem arrependidas. Em 23 de agosto de 1792, houve violento incêndio, que destruiu o prédio, mas foi reedificado no mesmo ano. Tanto o incêndio como a reconstrução são documentados em telas de João Francisco Muzzi, sendo que na última aparece a figura de Mestre Valentim mostrando o projeto, que seria de sua autoria. O prédio do Recolhimento se destaca em ambas as telas como um grande volume com telhado típico da arquitetura luso-brasileira, sem maiores ornatos ou preocupações de linguagem estilística. Funcionou como recolhimento até 1812. Depois desta data abrigou, até 1870, várias instituições – os doentes do Hospital da Ordem do Carmo, o Instituto Vacínico, a Junta de Higiene, a Inspeção dos Portos e a Academia de Medicina em 1874. Foi demolido em 1906.¹²

Duas importantes Ordens Terceiras constroem seus hospitais nessa época. Uma delas é o nosso hospital em questão aqui: o da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. O outro hospital é o da Ordem Terceira do Carmo.

A Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo, fundada em 1648, prestava assistência médica domiciliar aos seus confrades. Somente em 1743, pode fundar seu hospital, situados nos fundos da igreja da Ordem, na rua do Carmo.¹³ Em 1808, com a chegada da corte portuguesa, este espaço foi solicitado para abrigar a Biblioteca da Coroa, vinda de Lisboa. O hospital transferiu-se, em 1812, para o Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, onde permaneceu até 1870, quando pode finalmente transferir-se para prédio próprio, do qual trataremos mais adiante.

12 PEREIRA, 1999: 28.

13 PEREIRA, 1999: 148-149.

Além destes hospitais de importantes ordens terceiras da cidade, há outro, também construído no século XVIII, que merece ser citado, inclusive porque possui ligação com a Ordem Franciscana. Trata-se do Hospício de Jerusalém.

O Hospício de Jerusalém ou de Nossa Senhora de Oliveira localizava-se na rua que veio a se chamar dos Barbonos ou rua Nova dos Arcos, hoje Evaristo da Veiga. Foi fundado em 19 de junho de 1735 por Frei Manuel de Santo Antônio, para abrigar os religiosos leigos da Terra Santa ou esmoleres dos Santos Lugares, que aqui haviam chegado em 1727. Ali foi erguido um pequeno convento e um hospício, que, com o tempo, passou a ser conhecido como Hospício de Jerusalém de Nossa Senhora da Oliveira. O hospício e a capela foram construídos em 1740.¹⁴ A capela ficava do lado direito e, sobre o pórtico, havia um emblema de mármore com data de 1734. Consta que a capela era consagrada à Santana.¹⁵ Em 1808, os Barbonos se retiraram do convento, para que os Carmelitas, desalojados em nome da família real do convento do Carmo, ali se instalassem.¹⁶ Mas logo os Carmelitas se retiraram do prédio, que foi ampliado para que ali fosse instalado o Corpo de Guardas Municipais Permanentes, criado por decreto em 1831. Veio a ser conhecido como o Quartel dos Barbonos e hoje é o único remanescente dos quartéis de companhias isoladas do Império. Funcionou como quartel do Corpo Militar de Polícia da Corte a partir de janeiro de 1866¹⁷, tendo a rua dos Barbonos passado a chamar-se Evaristo da Veiga em 1870.¹⁸ Uma litografia de autoria de Julien Pallière de 1818 nos permite ter uma idéia de como era o hospício, antes de virar quartel: um conjunto, em que se destacam a igreja e um casario com a típica feição da arquitetura colonial.

14 FERREZ, 1963: 24.

15 AZEVEDO: 1969: II 435.

16 COARACY, 1988: 207.

17 RIOS FILHO, 1946: 190.

18 PEREIRA, 1999: p.57.

Comparado com estes exemplos contemporâneos, é notória a importância do Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Ocupava todo o quarteirão compreendido entre a rua da Carioca e a antiga estação dos bondes de Santo Teresa, medindo 44 metros de testada por 388 metros de fundos.

Podemos saber como era a construção, baseando-nos em descrição de Moreira de Azevedo de 1877. O portão de entrada – ao lado direito e próximo do chafariz da Carioca – apresentava duas pilastras de granito sustentando as estátuas em mármore da Fé e da Caridade, dando para um pátio lajeado em pedra, onde houvera um cemitério. Partia daí uma escada em pedra dividida em dois lances, com grades de ferro e pilastras também em pedra, ornadas com pinhas de mármore. Em frente à porta principal, estendia-se uma segunda escada, também dividida em dois lances, que levava à ladeira do convento. Do lado direito da escadaria havia um jardim, cujo portão antigo da entrada, pequeno e estreito, fora construído em 1772, ano em que os frades permitiram que se alargasse o muro ali existente. Nas pilastras do jardim, ao lado da escada, estavam 12 apóstolos em mármore, 16 vasos, também em mármore, e a casa dos banhos frios e de chuva para os doentes do hospital. Interiormente, era muito espaçoso, tendo as enfermarias originais sido divididas em 50 quartos, podendo acomodar 100 doentes. Havia duas capelas, uma mortuária; sala de operações com um arsenal cirúrgico, duas boticas, sala de arrecadações, secretaria, biblioteca para os doentes. No centro, um jardim com esguicho em mármore e, na parte posterior, uma horta que se entendia pelo morro.¹⁹

Uma fotografia de Augusto Malta²⁰ possibilita examinar certas características importantes. Trata-se de uma construção quadrangular com três pavimentos. A fachada que dava para o largo da Carioca possuía 14

19 AZEVEDO, 1969: I 254.

20 A fotografia não tem data, mas sabemos que Augusto Malta atuou como fotógrafo da Prefeitura na passagem do XIX para o XX, documentando, sobretudo, a cidade nos períodos antes e depois da grande reforma urbana do Prefeito Pereira Passos.

janelas de arcada no térreo, igual número de janelas de peitoril no segundo andar, outras tantas de sacada no terceiro e um ático coroando o edifício. O tratamento da fachada é bastante plano, com distribuição regular de cheios e vazios, marcação de cimalthas e pilares e o coroamento feito por platibanda e um pequeno frontão reto central. Embora não seja possível dizer com certeza que essa era a feição original do hospital, todos os elementos arquitetônicos aqui apresentados já estavam em circulação na arquitetura luso-brasileira no final do XVIII e início do XIX. Além disso, é notório o tratamento mais erudito da fachada em relação aos demais hospitais da época na cidade, inclusive o prédio original da Santa Casa da Misericórdia. A Ordem Terceira de São Francisco da Penitência possuía, portanto, um hospital de porte e acabamento bem superiores aos seus contemporâneos, firmando uma solução já neoclássica, em consonância com a raiz portuguesa.

Hospitais do Império

Ao longo do século XIX, há um considerável aumento da rede hospitalar no Rio de Janeiro. Esse crescimento se dá em dois vetores: de um lado, o aparecimento de hospitais particulares, em geral ligados a ordens terceiras e irmandades ²¹; por outro lado, o início de intervenção do Estado, sobretudo na segunda metade do século. ²²

21 Gisele Sanglard cita vários hospitais: da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula (1813); do Corpo de Bombeiros (1841); da Brigada Militar (1848); São João de Deus (1854); da Real e Benemérita Sociedade de Beneficência Portuguesa; Paula Cândido (1853); a Policlínica Geral do Rio de Janeiro (1882); São Sebastião (1889); Copacabana (1890); e Evangélico do Rio de Janeiro (1896). SANGLARD, 2007.

22 O Estado age injetando recursos na Santa Casa de Misericórdia, que passa por importante reforma e ganha novos hospitais, com a abertura do Hospício Pedro II para alienados (1841), seguido do Hospício de São João Baptista da Lagoa (1852); do Hospício de Nossa Senhora da Saúde (1853); do Hospício de Nossa Senhora do Socorro (1855); e do Hospital de Nossa Senhora das Dores (1884). SANGLARD, 2007.

Infelizmente há vários hospitais já demolidos, dos quais não temos ainda informações. É o caso do Hospício de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte, que ficava na rua do Rosário, esquina com Miguel Couto. No início do XVIII, foi erguida uma ermida, dedicada à Nossa Senhora da Conceição. Lá estiveram hospedados os frades capuchinhos italianos que construíram um hospício ao lado da capela. Depois da saída deles, a capela foi comprada, em 1715, pelos dissidentes da Ordem Terceira da Penitência, que ampliaram o hospício e o transformaram em hospital. Eles permaneceram lá até 1725, quando retornaram ao Morro de Santo Antônio. Como a Irmandade da Conceição dos Homens Pardos teve que sair da velha Sé, comprou a capela, em 1729, dos Terceiros da Penitência. Em 1734, a Irmandade da Boa Morte juntou-se à da Conceição e, em 1735, iniciaram a construção da Igreja da Conceição e Boa Morte, que ficou pronta em 1785.²³ Com a abertura da Avenida Central, atual Rio Branco, no início do XX, o hospital e a torre sineira da igreja foram sacrificados.²⁴

Alguns destes hospitais seguem a tipologia de uma arquitetura neoclássica, de raiz portuguesa, como era o caso do Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Entre estes, podemos citar o Hospital dos Terceiros de São Francisco de Paula.

O Hospital da Ordem Terceira de São Francisco de Paula (FIGURA 2) localizava-se no largo de São Francisco de Paula, ao lado da igreja de mesmo nome. Foi inaugurado em 12 de abril de 1814.²⁵ Ao lado do hospital, a irmandade abriu uma travessa, ligando o largo de São Francisco à rua do Cano, atual Sete de Setembro. A administração de 1847 a 1848 deu muito impulso às obras deste edifício. Por meio de subscrições construiu mais dez quartos, o salão da capela – que antes ficava no salão oposto – e no sótão do hospital preparou alguns quartos, para quando houvesse maior número de doentes.²⁶ Quando do

23 COARACY, 1988: 206-211.

24 ALVIM, 1984: 8-10; PEREIRA, 1999: 46-47.

25 FERREZ, 1968: 92.

26 AZEVEDO, 1969: I 07-309.

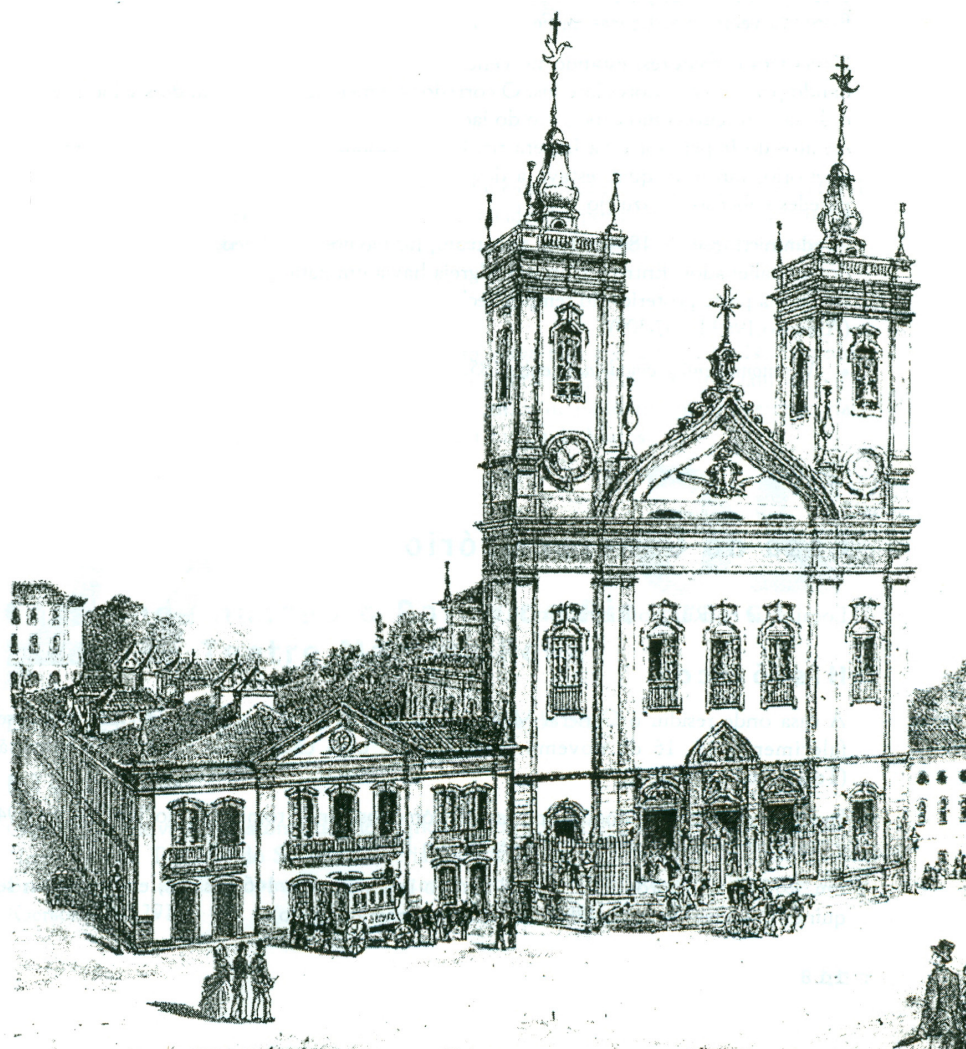


FIGURA 2

Igreja e Hospital da Ordem Terceira de São Francisco de Paula, Rio de Janeiro.
Litografia de P. G. Bertichem, 1856 (Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).

prolongamento da travessa até a rua da Carioca – durante o governo Pereira Passos – a Ordem mudou o hospital para a rua General Canabarro na Tijuca, sendo o prédio do Hospital dos Terceiros de São Francisco de Paula reformado para abrigar uma grande loja de modas – a Parc Royal – que terminaria por se incendiar. A prefeitura entrou, então, em acordo com a irmandade para que não fosse mais erguido nenhum imóvel no local, ficando a área reservada para alargamento da travessa, cujo nome atual é Ramalho Ortigão.²⁷ É muito interessante acompanhar a descrição do hospital por Moreira de Azevedo, pois reafirma algumas constantes na distribuição interna deste tipo de construção:

Das portas da face da frente partem duas escadas que unem-se em um patamar, donde começam outras duas em sentido oposto. A porta central entre as escadas vai ter ao quarto do porteiro. Ao subir o segundo lanço de escadas lêem-se nas paredes laterais as palavras fraternidade e beneficência, e na parede da esquerda vêem-se as figuras da Fé e da Esperança. Havia três corredores, estando no central os 44 quartos dos doentes, todos com janelas dando para os corredores laterais. O corredor do meio terminava em dois salões, servindo o do lado direito como capela e o do lado esquerdo, chamado de sala de respeito, com os retratos do Imperador e da Imperatriz. Havia, ainda, uma sala de operações e o salão do refeitório, junto ao qual, estava a despensa e a cozinha, lajeada de mármore e com as paredes cobertas de azulejos. A administração de 1844 a 1845 construiu, no pavimento térreo, uma casa forte para os doentes alienados. Entre o Hospital e a Igreja havia um pátio para recreio dos doentes e um jardim na parte posterior do templo, fechado com muro do lado da Rua Sete de Setembro.²⁸

27 COARACY, 1988: 246.

28 AZEVEDO, 1969: I 307-309.

Em alguns novos hospitais do Oitocentos aparece a solução de fachada com um grande frontão arredondado. É o caso do Hospital da Ordem Terceira do Bom Jesus e Via Sacra e o Hospital da Beneficência Portuguesa.

O Hospital da Ordem Terceira do Bom Jesus e Via Sacra (FIGURA 3) localizava-se na esquina da rua da Vala – atual Uruguaiana – com rua Bom Jesus, depois General Câmara, e foi demolido para a abertura da avenida Presidente Vargas. Em 1845, determinou-se a construção de um hospital para a Ordem Terceira do Senhor Bom Jesus, sob o risco atribuído ao mestre Inácio Ferreira Pinto.²⁹ Em 1846, iniciaram-se as obras em terrenos contíguos à igreja do Bom Jesus do Calvário, que haviam sido adquiridos. Em 1847, foi benzida a pedra fundamental da construção e, embora não se tenha a notícia de sua inauguração, ele certamente foi concluído, pois, em 1867, houve a solicitação pelo Ministério do Império para que o edifício fosse cedido para o tratamento de indigentes atingidos pela epidemia de cólera.³⁰ É muito interessante observar a solução da fachada desse hospital. Embora mantendo a mesma planaridade e a mesma regularidade na distribuição de portas, janelas e pilares, há dois novos elementos: os balcões do segundo andar mais salientes – conferindo um pouco mais de volumetria à fachada – e o frontão arredondado, que interrompe a platibanda e acompanha o corpo central da fachada. É mais uma vertente da arquitetura neoclássica, de raiz portuguesa.

Uma fachada semelhante, embora muito mais imponente, aparece no Hospital da Sociedade Portuguesa de Beneficência (FIGURA 4). Localiza-se na rua Santo Amaro, 80 na Glória. Trata-se, na verdade, de dois pavilhões. Alguns autores afirmam que o mais antigo é o hospital São João de Deus, no lado esquerdo do terreno. O bloco da direita foi erguido 40 anos depois, mas reproduz o seu modelo. Os

29 A atribuição do projeto a Inácio Ferreira Pinto tem de ser mais investigada. Era arquiteto e entalhador ativo no Rio de Janeiro na passagem do XVIII para o XIX, tendo atuado no Mosteiro de S. Bento, nas igrejas do Carmo e da Conceição e Boa Morte.

30 AZEVEDO, 1969: I/393; PEREIRA, 1999: 101-102.

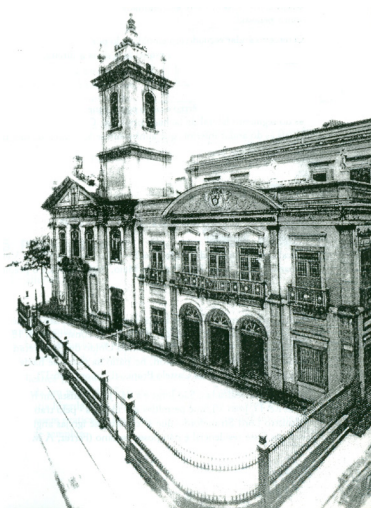


FIGURA 3

Igreja e Hospital da Ordem Terceira do Bom Jesus e Via Sacra, Rio de Janeiro.
Fotografia s/a, s/d (Coleção Achilles de Araújo, AZEVEDO, 1969: I 393).



FIGURA 4

Hospital da Sociedade Portuguesa de Beneficência, Rio de Janeiro.
Fotografia Marc Ferrez, c. 1890 (Coleção Gilberto Ferrez, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro).

dois blocos são unidos por uma calçada elevada, que se comunica com a rua por uma escada arredondada.³¹ Adalberto José Pizarro Loureiro apresenta mais algumas informações. A história desse hospital está diretamente relacionada à criação de uma instituição de auxílio mútuo ligada à colônia portuguesa na capital do Império – a Real e Benemérita Sociedade Portuguesa de Beneficência do Rio de Janeiro – fundada a 17 de maio de 1840 com objetivo de dar assistência aos cidadãos portugueses residentes e aos imigrantes daquela nação. Em 1848, surge a idéia de construção de um hospital. No ano seguinte, no bojo da primeira epidemia de febre amarela que assolou a capital do Império no verão de 1849-1850, é inaugurada em 1.º de março de 1850 uma enfermaria, sob a proteção de São Vicente de Paulo, para atender aos portugueses indigentes acometidos pela epidemia. Nos anos subseqüentes, foi estudado o esboço de um primeiro projeto do hospital. A autoria do projeto arquitetônico é controvertida: alguns autores atribuem ao mestre de obras Antônio Ferreira da Rocha³² e outros a Luiz Hosxe.³³ A pedra fundamental foi lançada em dezembro de 1853 e as obras começaram logo em seguida. Foi inaugurado no dia 16 de setembro de 1858, data de aniversário do rei D. Pedro V, de Portugal. Com o hospital consolidado e tendo sido vencidas as dificuldades financeiras, houve nova expansão com a contratação de um projeto para a construção de um novo hospital. Foram iniciadas as obras das novas enfermarias, nivelando-se o terreno do novo edifício, cuja pedra fundamental foi lançada em 16 de setembro de 1877. Três anos depois, a

31 CZAJKOWSKI, 2000: 85. Nessa obra, aparece o seguinte comentário: “a originalidade está no frontão arqueado – caso único no neoclassicismo carioca”. Na verdade, outros prédios apresentavam este tipo de solução, tanto em hospital, como no já citado Hospital da Ordem Terceira do Bom Jesus e Via Sacra, ou mesmo em residências já demolidas, mas que podem ser observadas na iconografia da época.

32 BARATA, 1992: 4.

33 AZEVEDO, 1969: I 289. O mesmo Luis Hosxe estará envolvido no projeto do Hospital do Carmo. Ele é citado ainda como autor do antigo Cassino Fluminense, depois Automóvel Clube. Sabe-se pouco de sua biografia. Ora apresentado como arquiteto, ora como engenheiro, às vezes como brasileiro, outras como arquiteto do Príncipe de Joinville.

19 de dezembro de 1880, foi inaugurado o novo edifício.³⁴

O caso do Hospital da Ordem Terceira do Carmo é muito interessante, pois apresenta um partido que concilia as duas soluções anteriores.

O Hospital da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (FIGURA 5), conforme já citado antes, só conseguiu construir seu hospital na segunda metade do XIX. Localiza-se na rua do Riachuelo, 43 – antiga Matacavalos – próximo à esquina da rua Sílvio Romero. Foi projetado pelo arquiteto Luis Hosxe em 1866.³⁵ Teve sua pedra fundamental lançada em 15 de outubro de 1866, sendo inaugurado em 24 de julho de 1870.³⁶ Segundo Moreira de Azevedo, “o primeiro pavimento possuía quatro enfermarias para homens e duas para mulheres, sala de recreio, jardim, sala de administração e capela mortuária. No segundo pavimento, três enfermarias, refeitório, cozinha, casa de banhos, sala de operações, botica, quarto para doidos e uma capela”.³⁷

A fachada desse hospital apresenta um partido muito próximo ao do Hospital da Penitência, em termos de volumetria e composição. Mas no coroamento encontramos uma solução conciliatória entre os dois modelos anteriores: os frontões retos e encurvados incorporados à platibanda.

Há outro fato interessante a respeito da construção desse hospital: a Ordem deve ter feito um concurso para a escolha do projeto, pois na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro existe um projeto de autoria do engenheiro Daniel Pedro Ferro Cardoso, para o Hospital da Ordem Terceira do Carmo.³⁸ O partido proposto por Cardoso é totalmente diferente da tradição que vinha sendo usada nos hospitais cariocas, preferindo uma

34 LOUREIRO, 1960.

35 BARATA, 1983: II/896.

36 AZEVEDO, 1969: I/289.

37 AZEVEDO, 1969: 1/290.

38 BN – ARM 2.7.3 – Daniel Pedro Ferro Cardoso.



FIGURA 5

Hospital da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Rio de Janeiro.
Fotografia Augusto Malta, s/d (Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro).

fachada com corpo central muito alto e tratamento volumétrico das paredes – este último mais próximo do neo-renascimento.

Os dois hospitais que devem ser mencionados agora se referem ao início da intervenção do Estado, através da Santa Casa da Misericórdia. São exemplos que têm sido mais estudados na historiografia da arquitetura brasileira, pois se tratam de obras feitas por alunos do arquiteto Grandjean de Montigny ³⁹ Assim, farei apenas referências aos partidos adotados.

O novo prédio do Hospital da Santa Casa de Misericórdia foi feito em duas etapas. A primeira foi a construção do hospital propriamente dito, que teve sua pedra fundamental lançada em 1840 e as obras concluídas em 1852. A segunda etapa foi o acréscimo de um novo corpo à frente do anterior, concluído em 1865. Podemos verificar que a solução aqui adotada conserva

39 Grandjean de Montigny era francês e ganhador do *Prix de Rome* na Academia de Belas Artes. Veio para o Brasil em 1816, incorporado à chamada "Missão Francesa". Da abertura da Academia Imperial de Belas Artes em 1826 até a sua morte em 1850, foi professor de Arquitetura, formando inúmeros discípulos.

alguns traços em comum com as anteriores. As mesmas horizontalidade e simetria, a marcação do corpo central através do avanço do pórtico e o frontão em destaque, acima da cornija com platibanda. Mas há alguns traços distintivos: o prédio todo em pedra – o que confere um caráter muito mais unitário ao conjunto – e o tratamento formal ainda mais erudito, segundo as regras do neoclassicismo francês que se internacionaliza no século XIX.⁴⁰

O mesmo ocorre com o Hospício D. Pedro II na então praia da Saudade, hoje avenida Pasteur, na Praia Vermelha. Este hospício de alienados foi inaugurado em 1852 e apresenta uma fachada num partido próximo ao da nova Santa Casa, da qual era dependência. Em ambos projetos, trabalharam os mesmos arquitetos: Domingos Monteiro, José Maria Jacinto Rebelo e Joaquim Cândido Guilhobel – discípulos de Grandjean de Montigny.

No final do século XIX, uma nova solução aparece nos hospitais cariocas completamente diferente das anteriores, rompendo com o neoclassicismo e comprometidas com o ecletismo. Tem, como características principais, a volumetria articulada em vários planos e ornamentação mais densa. São exemplos deste último partido os hospitais Morcovo Filho e São Francisco de Assis e seus projetos avançam para os primeiros anos da República.

O Hospital Moncorvo Filho situa-se na rua de mesmo nome, antiga rua do Areal. Era, na época, o Instituto de Proteção e Assistência à Infância, datado de 1899.⁴¹

Já o Hospital São Francisco de Assis localiza-se na avenida Presidente Vargas. Foi projetado para asilo, depois transformado em hospital. Após uma visita aos estabelecimentos penitenciários na Europa, em 1875, o arquiteto Heitor Rademaker Grünwald ofereceu um projeto ao governo para construção de um asilo para meninos de 16 anos desocupados e mendigos aptos ao trabalho. A pedra fundamental foi lançada em 6 de agosto de 1876

40 PEREIRA, 2011: 583-596.

41 PEREIRA, 1999: 180-181.

e sua inauguração feita por D. Pedro II deu-se em julho de 1879. Até 1893, o prédio funcionou como Instituto Orfanológico, Casa de Mendigos e Depósito de Ébrios e Vagabundos. Em 1895, com novo regulamento, mudou o nome para Asilo São Francisco de Assis para indigentes, com lotação de 150 internos, sendo metade homens e metade mulheres. Em 1922, o prédio foi escolhido para sofrer as modificações e adaptações necessárias para se transformar no Hospital Geral de São Francisco de Assis.⁴²

Vemos, portanto, que, no quadro da construção de hospitais na cidade do Rio de Janeiro, ao longo dos séculos XVIII e XIX, o Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência tem um duplo destaque. De um lado, é a instituição setecentista que perdura até o início do XX, como um dos maiores e mais importantes hospitais da cidade. Por outro lado, implanta um modelo de hospital que será seguido em todo este período, com algumas pequenas variações nas soluções de coroamento da fachada. Representa a longa duração da arquitetura luso-brasileira, que vinda dos exemplos coloniais, atualiza-se num neoclassicismo de raiz portuguesa. É este neoclassicismo que predomina nos hospitais cariocas – sendo apenas dois os exemplos de neoclássico francês. A persistência e a importância desse neoclassicismo de raiz portuguesa não têm sido reconhecidas, como deveria, na historiografia da arquitetura brasileira. Salvo algumas exceções, ela ainda se concentra nos prédios ligados diretamente a Grandjean de Montigny e seus discípulos, formados na Academia Imperial de Belas Artes.

42 PEREIRA, 1999: 213-214.

Bibliografia

ALLAIN, Emile, 1886. Rio de Janeiro: quelques données sur la capitale et sur l'administration du Brésil. Paris: L.Firenze; Rio de Janeiro: Lachaud.

ALVIM, Sandra P. de Faria, 1983. Inventário arquitetônico: arquitetura civil e militar, século XVIII. Rio de Janeiro: NPD / FAU / UFRJ.

AZEVEDO, Moreira de, 1969. O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades. Rio de Janeiro: Brasiliana. 3 ed. 2 vols.

ARAÚJO, Aquiles Ribeiro de, 1982. Assistência Médica hospitalar no século XIX. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura.

BARATA, Mário, 1983. Século XIX: transição e início do XX. ZANINI, Walter, org. História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, vol. I.

BARATA, Mário, 1992. Rio Neoclássico. BRENNNA, Giovanna Rosso del; ARESTIZABAL, Irma, coord. Rio: Guia para uma História Urbana. Rio de Janeiro: Fundação Rio / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

CARDOSO, Vicente Licínio, 1927. A margem da arquitetura grega e romana e Princípios geraes modernos de hygiene hospitalar. Rio de Janeiro: Typographia do Anuário do Brasil.

CARVALHO, Anna Maria Monteiro de, 2011. Memória da Arte Franciscana na Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Artway.

COARACY, Vivaldo, 1988. Memórias da cidade do Rio de Janeiro. São Paulo: EDUSP.

CZAIJKOWSKI, Jorge, org, 2000. Guia da Arquitetura Colonial, Neoclássica e Romântica no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

EDMUNDO, Luis, 1900. O Rio de Janeiro do meu tempo. Rio de Janeiro: Xenon.

FERREZ, Gilberto, 1963. As cidades de Salvador e Rio de Janeiro no século XVIII. Rio de Janeiro, IHGB.

FERREZ, Gilberto, 1965. A muito leal e heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: quatro séculos de expansão e evolução. Rio de Janeiro: Banco Boa Vista.

GERSON, Brasil, 1965. História das ruas do Rio. Rio de Janeiro: Brasiliana, 4 ed.

LOUREIRO, Adalberto Jose Pizarro, 1960. História da Beneficência Portuguesa do Rio de Janeiro (1840/1955). Rio de Janeiro: Olimpica Ed.

MARCÍLIO, Maria Luiza, 1993. Mortalidade e morbidade da cidade do Rio de Janeiro imperial. Revista de História. São Paulo: Departamento de História FFLCH/USP, n.127-128.

MORAES, Margarete Farias, 2005. Algumas Considerações sobre a História dos Hospitais Privados no Rio de Janeiro: o caso Clínica São Vicente. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em História das Ciências da Saúde.

PEREIRA, Sonia Gomes, 1992. A cidade do Rio de Janeiro no século XIX: a herança colonial e o início da modernidade. *Cadernos do Patrimônio Cultural*, Departamento Geral de Patrimônio Cultural/Prefeitura do Rio de Janeiro, n. 2 p. 29-40.

PEREIRA, Sonia Gomes, 1995a. Mudança e permanência no urbanismo e na arquitetura: o Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. *Revista Interfaces*, Centro de Letras e Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 1, p. 69-81.

PEREIRA, Sonia Gomes, 1995b. A cidade do século XIX: utopias e modelos europeus e sua transposição para o Brasil. *Anais do V Congresso Brasileiro História da Arte*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte/ FAPESP/ USP, p. 175-180.

PEREIRA, Sonia Gomes, 1997. O Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX: a persistência da herança portuguesa. *Anais do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, Universidade de Évora, Évora/Portugal, p. 79-88.

PEREIRA, Sonia Gomes, 1998. O Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX: expansão urbana e transformação na paisagem construída. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Edição comemorativa do bicentenário de nascimento de D. Pedro, Imperador do Brasil e Rei de Portugal. Ministério da Cultura / IPHAN, vol. 30, p. 109-120.

PEREIRA, Sonia Gomes, 1998. A Reforma Urbana de Pereira Passos e a Construção da Identidade Carioca. Rio de Janeiro: Pós-graduação da Escola de Belas Artes, 2 ed.

PEREIRA, Sonia Gomes, 1999. Ecletismo Carioca. Rio de Janeiro: Pós-graduação da Escola de Belas Artes / CNPq.

PEREIRA, Sonia Gomes, 2000a. O Rio de Janeiro no século XVIII: melhoramentos urbanos, diversificação arquitetônica e administração ilustrada. *Portugal/Brasil – Brasil/Portugal: duas faces de uma realidade artística*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, p. 174-183.

PEREIRA, Sonia Gomes, 2000b. Arquitetura do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. *Anais da XIX Reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica*. C– A arquitetura na cidade do Rio de Janeiro no tempo de D. João VI. *Anais do Seminário Internacional D. João VI : um rei aclamado na América*. Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, p. 35-48.

PEREIRA, Sonia Gomes, 2002. Arquitetos e engenheiros atuantes no Rio de Janeiro no início do século XIX. *V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte: a arte no Mundo Português nos séculos XVI-XVII-XVIII*. Faro: Universidade do Algarve, 2002, p. 209-230.

PEREIRA, Sonia Gomes, 2008. Arte Brasileira no Século XIX. Belo Horizonte: C/Arte.

PEREIRA, Sonia Gomes, 2011. A Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro: dois momentos cruciais da arquitetura brasileira – a obra colonial e a reforma do século XIX. In Ferreira-Alves, Natália Marinho, org. *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade), p. 583-596.

PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL, 1922. Assistência pública e privada no Rio de Janeiro (Brasil): História e Estatística. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal.

REGO, José Pereira, 1872. Esboço histórico das epidemias que tem grassado na cidade do Rio de Janeiro; Typographia Nacional.

RIOS FILHO, Adolpho Morales de los, 1941. Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira. Rio de Janeiro: A Noite.

RIOS FILHO, Adolpho Morales de los, 1946. O Rio de Janeiro Imperial. Rio de Janeiro: A Noite.

SANGLARD, Gisele, 2007. Hospitais: espaços de cura e lugares de memória da saúde. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. São Paulo: Museu Paulista, vol. 15.

Arquiteturas franciscanas das Origens na Mais Estrita Observância portuguesa do século XVI: a lição de Vitruvius

Susana Matos Abreu

Arquiteturas nas antípodas

Arquitetura de geometria cristalina que traduz a incidência do cálculo no seu projeto rigoroso, a igreja conventual de Bom Jesus de Valverde (1542-1544) inclui-se no seletto grupo de obras portuguesas dedicadas a experimentar as fórmulas clássicas a partir da primeira geração dos tratados de Arquitetura renascentistas [Figs. 1 e 2]. Ao mesmo tempo, apresenta-se já como ápice do conhecimento extraído desse curto mas intenso experimentalismo, capaz das geniais sínteses críticas que marcaram a inflexão internacional para o Maneirismo. Porém, o lugar cativo que, em função destas qualidades incontestáveis, vem ocupando nas sínteses de História da Arte – lugar isolado por força do seu carácter exemplar de pequena-grande obra – obscurece algumas questões que se levantam em torno da legitimidade desse mesmo lugar e dos motivos concretos da sua consagração. Referimo-nos, em particular, às intenções programáticas que presidiram à construção desta igreja e ao contexto ideológico em que esta aconteceu, paisagem de fundo de onde certamente brotou o estímulo à análise teórica e à síntese prática que marcaram a sua feição de amadurecida apreciação crítica da tratadística.



FIGURA 1

Igreja de Bom Jesus de Valverde. Vista geral para o altar-mor (Foto: autora).

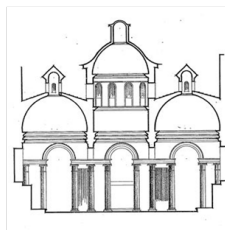
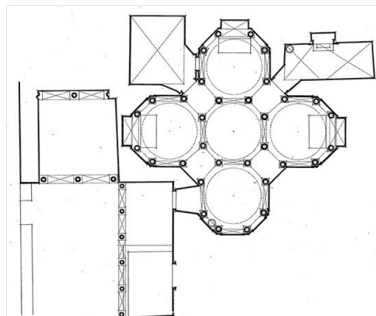


FIGURA 2

Igreja de Bom Jesus de Valverde. Planta geral da igreja e perfil (Desenhos: SIPA)

Segundo cronistas seráficos e jesuítas, foi o cardeal D. Henrique (1512-1580) quem, sendo arcebispo de Évora, decidiu erguer expressamente para um grupo de religiosos franciscanos do ramo da Mais Estrita Observância um convento na chamada Quinta da Mitra, situada nos arredores daquela cidade, onde os eclesiásticos da diocese iam descansar. Nos inícios da década de 40 construiu-se ali residência permanente para 12 frades – número simbólico que ressoa a leitura dos Evangelhos e dos Atos dos Apóstolos, acusando bem o espírito fundacional (isto é, *ex novo* em todos os sentidos) da empresa henriquina/ franciscana.

A ideia desta empresa nada teria de extraordinário em si mesma, revelando a costumeira simpatia da Família Real portuguesa pelos movimentos que interpretavam a mensagem radical de Francisco de Assis¹. Do ponto de vista do fundo cultural e sociológico que a enquadrou, porém, a iniciativa henriquina relembra o facto, quase sempre esquecido mas importante, de ter acompanhado uma onda de mais acalorada hospitalidade aos franciscanos do que era usual, privilegiando um movimento novo e de ainda maior radicalidade. A sua história remonta assim a quatro décadas antes², a 1501, ano em que D. Jaime (1479-1532), duque de Bragança que era herdeiro jurado do trono, fundou um pequeno convento não muito longe do seu palácio em Vila Viçosa, destinado a refugiar dois frades vindos de Espanha por dissidência do movimento da Observância – que, do lado castelhano, lutando por uma maior aproximação ao ideal de vida proposto pelo fundador da Ordem, reivindicavam autonomia face ao governo

1 Sobre os patrocínios régios que a Ordem cumuleu desde a sua instalação no reino até ao séc. XIV, vd. (MORENO, 1994); para o apoio franciscano à política régia da Expansão, vd. (MORENO, 1973). João Francisco Marques elenca, até ao penúltimo quartel do séc. XV, 25 confessores de reis e rainhas portugueses (segundo o cronista Fr. Fernando da Soledade), fora capelães, pregadores, diplomatas e juristas franciscanos que as dinastias afonsina e de Avis escolheram para servi-las (MARQUES, 1993).

2 Sobre a história da Ordem dos Frades Menores em Portugal com destaque para o movimento da Observância, consultámos com particular interesse, entre outros textos: TEIXEIRA, 2004. Para o estudo que se segue, cfr. o Cap. II do Vol. II, intitulado “O apelo do Eremitismo: o Património da Observância em Portugal no século XV”, pp. 437 e ss. Sobre a história da implantação dos Capuchos em particular, vd. também MEDINAS, 1994: 22-46.

provincial. O apadrinhamento dos Braganças a este movimento seria persistente e, com o passar dos anos e o amaciamento do austero ideal de vida, o pequeno núcleo conventual, fundado com o título de Nossa Senhora da Piedade, converter-se-ia (paradoxalmente...) numa grande e rica casa (MEDINAS, 1994: 66-67). De início, porém, não teria sido mais do que um pequeno eremitério³, onde de tempos a tempos o seu nobre fundador se refugiava para compensar a alma dos excessos da vida palaciana. Este apadrinhamento logo foi secundado por outras figuras nobres em vários lugares, tendo-se fundado, provavelmente em 1542, mais duas casas da mesma inspiração também no Alto-Alentejo: a de Bom Jesus de Valverde (que estudamos agora) e a de Benavente, junto a Salvaterra de Magos, da iniciativa do infante D. Luís (1506-1555), que tomou a invocação da casa-mãe. A mesma daria o nome à pequena Província da Piedade que se formou a partir dela em 1517-1518, isto quando se contavam já quatro ou cinco casas da mesma regra em Portugal.

Destas iniciativas não haveriam de destoar muito as que, coevamente, dariam origem à Província da Arrábida, constituída em 1560. Também esta nasceu de um punhado de dissidentes espanhóis que, desejosos de abraçar a vida eremítica – uma das vertentes do Franciscanismo desde as origens⁴ – teve acolhimento favorável em Portugal. Desta vez coube ao duque de Aveiro, D. João de Lencastre, oferecer-lhes a sua Serra da Arrábida para recolhimento⁵. O lugar não era mais do que um cabeço de rocha árido fustigado pelas ondas do Atlântico e o vento agreste, adversidade à habitação

3 “O primeiro convento [...] era pequeno, apenas composto pela ermida, refeitório e cozinha, vivendo os frades espalhados pela cerca em cabanas feitas de palha que cada um construiu por si”. (MEDINAS, 1994: 48).

4 A Província da Arrábida “se inscribe en el amplio movimiento de reforma del franciscanismo peninsular, caracterizado por una vuelta a las fuentes, según la vía de la «estricta observancia» de la regla franciscana, fuertemente marcado por la tendencia eremítica, de rigurosa pobreza y austeridad, en los edificios, el ajuar y en la indumentaria personal, así como por su rigurosa y decidida valoración de la oración contemplativa” (SANZ VALDIVIESO, 1994: 225).

5 Sobre a fundação do convento da Arrábida, e em particular a incidência que, entre os capuchos, teve o carismático S. Pedro de Alcântara, vd. SANZ VALDIVIESO, 1994.

humana que tornou esta casa justamente célebre. Ficou igualmente célebre, por razão análoga de lugar inóspito, o convento que o vedor da Fazenda Real e conselheiro do rei, D. Álvaro de Castro, fundou na Serra de Sintra para dar cumprimento a um voto de seu pai, o 4.º Vice-rei da Índia D. João de Castro (1500-1548). De resto, foi com fermento espiritual e humano proveniente da Arrábida que este de Sintra foi povoado em 1560.

Bom Jesus de Valverde nasceu, portanto, de um dos ramúsculos da grande árvore genealógica da família franciscana, e desde logo do primeiro que floresceu em Portugal na centúria de 1500. Quanto aos Capuchos propriamente ditos, embora proviessem de linhagens distintas da Observância, as suas raízes não se fincavam longe nos meandros da geografia e da história; e ambos os grupos de religiosos haveriam de florescer em Portugal coincidindo aqui em mais do que no nome de “capuchos” pelo qual ficaram conhecidos: comungariam também do propósito de vida e correlatos ideais espirituais e apostólicos da *sequela Francisci*, encastoados num mesmo sentimento religioso a que a sensibilidade da época acentuou os contornos originais. Quanto aos seus patronos, neles se surpreende, à sombra das referidas fundações, um fascínio comum pelo eremitismo – ou “contentamento da vida solitária”, como haveria mais tarde de caracterizá-lo Fr. Heitor Pinto estribado no tópico humanista da *pristina philosophia* – e pela imagem romântica do eremita habitando as paisagens fragosas que as *Vitae Patrum* e os *Flos sanctorum* terão ajudado a fixar⁶. Por isso, e dado que a iniciativa de Bom Jesus de Valverde surgiu no pico de empreendimentos do género levados a cabo na primeira metade do século XVI por membros da alta nobreza, não deverá ler-se como caso isolado, mas como produto de um movimento cultural já então com certo lastro.

6 Para um esboço do eremitismo do tipo anacorético em Portugal entre c. 1418 e meados do séc. XVIII, acompanhado da identificação e análise de fontes literárias que de algum contribuíram para uma visão positiva da vida eremítica na Península Ibérica, vd. CARVALHO, 2002. Como exemplo (não referido por J. A. Carvalho) refira-se o culto infante D. Luís, fundador da casa capucha de Benavente, que procurava alternar a vida de corte e a de eremita (DESWARTE, 1991).

É de frisar que a todas as fundações nomeadas presidiu o ideal franciscano da Santa Pobreza no que respeita à arquitetura das dependências conventuais. Nada nestas casas dos primórdios capuchos ofenderia o ideal de vida austero proclamado pelo Santo, ou sequer promoveria a “curiosidade” e o “artificial” que tanta repugnância lhe haviam causado. As crónicas são unânimes ao sublinhar a exiguidade dos espaços de habitação e oficinas, a modéstia das igrejas, a humildade dos materiais empregues – e, por conseguinte, a despreensão em seguir os ditames de uma arte de corte... –, ainda que quase todas estas casas tivessem frequentemente como função secundária hospedar, por temporadas, os seus nobres patronos. No entanto, olhando as fundações dos primeiros tempos quanto aos seus aspetos formais mais evidentes, dir-se-ia que a arquitetura da igreja de Bom Jesus de Valverde se situa nas antípodas de um mesmo pensamento face às demais construções, posicionando-se no extremo do espectro que, do orgânico accidental ao projetado cristalino, varre a arquitetura ocidental⁷.

Notemos a igreja de Santa Cruz da Serra de Sintra [Figs. 3 e 4 A.], por exemplo, obra que tomaremos aqui por comparação⁸. Nascida da ideia de aproveitar o vão que uma grande lapa oferecia por abrigo aos caçadores na penedia de Sintra, esta pequena obra guarda um anonimato difícil de desfazer na correnteza dos edifícios conventuais que a envolve⁹.

7 Sobre a igreja de Bom Jesus especificamente, entre textos de Rafael Moreira, Vítor Serrão e Paulo Varela Gomes (sempre muito citados), o melhor e mais completo estudo continua a ser o de CABRAL, 1988.

8 Pouco resta das construções originais de Vila Viçosa e da Arrábida. Assim, este estudo toma a de Santa Cruz de Sintra por termo comparativo (embora fundada já em 1560), já que, dentre as da Mais Estrita Observância, é a que melhor se conserva. Entretanto, note-se que “o programa construtivo dos capuchos assemelha-se muito daquele que passados trinta anos que haviam já de existência os frades da Piedade, foi definido pela Província de Santa Maria da Arrábida” (MEDINAS, 1994: 125).

9 “Por sete degraus de dous palmos cada hum, se desce para o Coro, o qual serve tambem de Sacristia; e delle para a Igreja, por entre huma abertura, que faz a rocha, se desce por seis degraus, e fica à parte do Evangelho. A Igreja he muito pequena [...], he de abobada, e as paredes de calhaos, que alli produzio a natureza. Das grades até o Altar (e não tem outro) se contaõ sómente doze palmos, e este era o vaõ da antiga lapa, a quem a mesma rocha serve de cobertura” (MANUEL DA PIEDADE, 1728: 245-246).

Todo o conjunto (e não apenas a igreja) aproveita os acidentes do terreno evitando erguer uma parede ou levantar uma abóbada; e ali se usaram as matérias-primas existentes no local conforme vieram à mão – pedras, vimes, terra... –, sem especial apuro das técnicas. Deste modo a paisagem converteu-se, ela própria, num importante elemento da arquitetura: a silhueta dos seus contornos, a profundidade dos desníveis, a sua composição de minérios e materiais orgânicos, tudo condicionou a forma dos edifícios, a articulação dos espaços conventuais e a expressão plástica da matéria que deu forma às casas¹⁰. Também o rosário de ermidas que se dispersa monte acima em lugares propícios à vida de solidão – à semelhança do que acontecia na casa-mãe da Arrábida ou na obra-matriz da Piedade – é feito das rochas e do próprio chão [Fig. 4 B.]. Toda a construção de Sintra – e não só a sua pequena igreja, que pouco mais é do que uma espécie de gruta natural transformada por intervenção minimalista – se desenvolveu segundo uma mesma necessidade elementar de abrigo das intempéries, aproveitando tudo o que da natureza do lugar pudesse ser utilizado em seu benefício. Sobretudo – coisa importante a reter –, nesta arquitetura não há desenho; apenas oportunidade. Aqui se confunde a regra com a sua ausência: nenhuma linha reta submete a traça ao curso natural da topografia, nenhuma esquadria subjuga a curva serena dos penedos que servem de encosto às paredes conventuais, nenhuma lei matemática lhe dita razões de estética [Fig. 5].

10 “Naõ há na Claustra interior mais que hum dormitorio, o qual tem quarenta palmos de comprido, e tres de largo, de tal fórma, que encontrando-se nelle os Religiosos, para hum passar, precisamente se recolhe o outro para alguma das cellas. Saõ estas taõ estreitas, que ordinariamente os seus habitadores dormem encolhidos, e alguns mandaraõ abrir na rocha, que lhes serve de parede, buracos para accomodarem os pès” (MANUEL DA PIEDADE, 1728: 245).



FIGURA 3

Convento de Santa Cruz da Serra de Sintra. Vista do claustro e convento (Foto: autora)

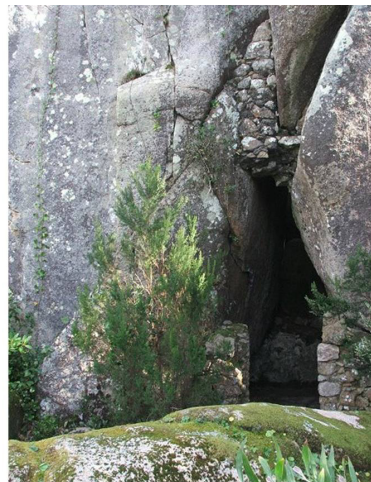
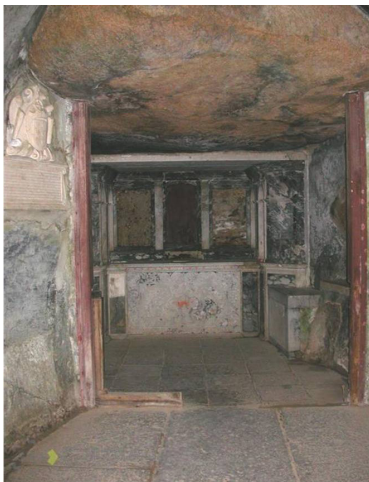


FIGURA 4 (A E B)

Convento de Santa Cruz da Serra de Sintra. A. Interior da capela igreja conventual (Foto: SIPA) e B. Capela do Senhor crucificado (Foto: SOS Capuchos)

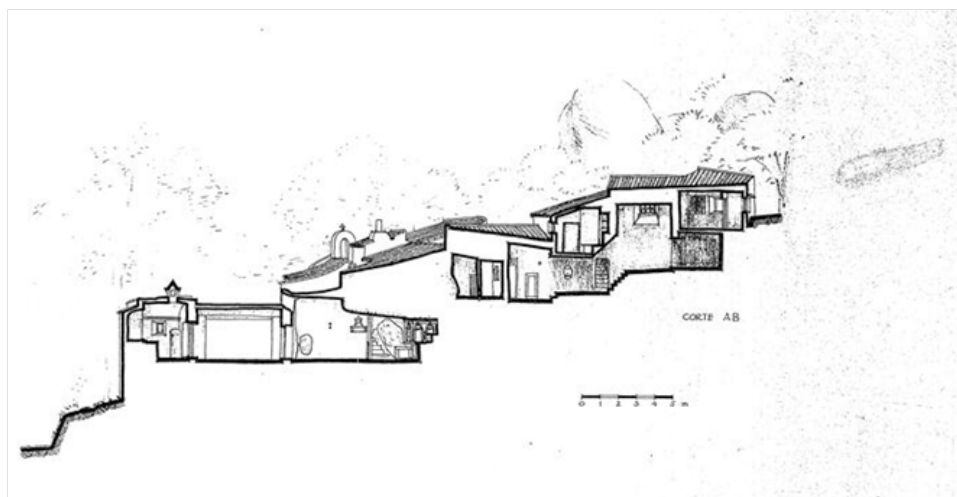
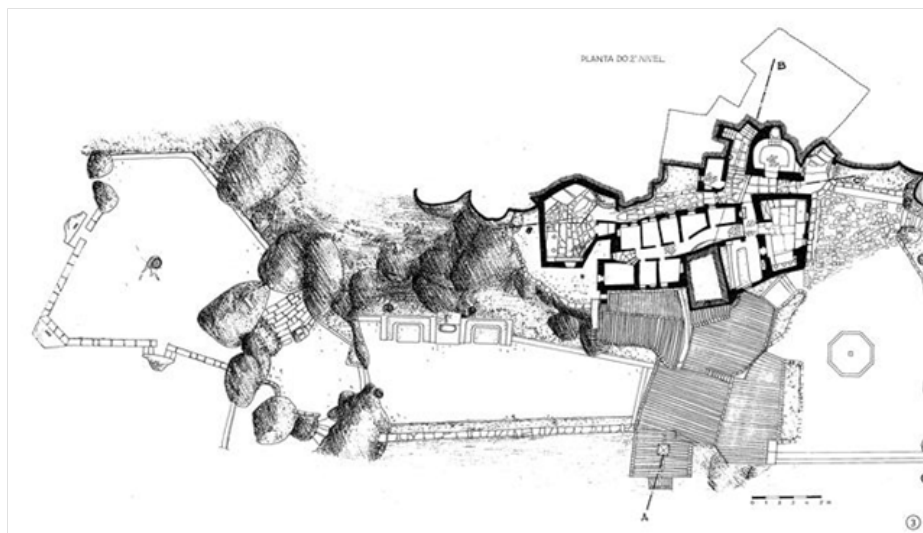


FIGURA 5
Convento de Santa Cruz da Serra de Sintra. Planta do nível 2 e perfis (Desenhos: SIPA)

A igreja de Bom Jesus de Valverde, por seu turno, parece assumir diferentes preocupações na base da sua edificação. É certo que, vista de longe, escondida na mole construída do convento, também a Humildade e a Pobreza parecem estar ali bem representadas, sendo que a interioridade da igreja transfere para a desafogada planície alentejana o sentido do recolhimento próprio do eremitério que pretende ser. Porém, o desenho rigoroso da planta traçada a régua e compasso, a volumetria expressa por sólidos articulados entre si numa matemática complexa, o uso harmónico das ordens arquitectónicas patente nas suas trinta e duas colunas “*de tão boa pedra, e tão bem lavradas que parecem jaspes em o resplendor, com graciosa ordem e proporção divididas*”, ou ainda o jogo de mármore policromos que anima os pavimentos, tudo são prodígios de artifício e sofisticação desta igreja – que “*a juízo de todos os que a veem, e sabem de Architectura he a mais linda, e artificiosa fábrica, que se pode achar de seu tamanho*” (como alguém a descreveu). Dela se tem dito, de resto, que se trata de uma obra mais própria para a fruição das elites, dos intelectuais que lhe descodificariam o jogo das formas em intrincado diálogo com a grelha que dita a composição da planta, do que para meditação do frade capucho na trilha do *Poverello*.

Certo é, do convento de Santa Cruz de Sintra a Bom Jesus de Valverde, do capricho orgânico ao produto intelectual erudito, estas casas terão tido origem em equiparáveis círculos cortesãos, enformados por estudos humanísticos semelhantes e mesma cultura arquitectónica com preferência pela estética do Renascimento italiano¹¹, aí encontrando também, ao que tudo faz supor, o idêntico destino da sua inteira compreensão.

11 “Portadores de uma herança humanista literária e artística, em 1500, [os capuchos] entraram em Portugal pela mão de D. Jaime, Duque de Bragança (príncipe humanista que vivia em Vila Viçosa em ambiente austero e rigoroso). Pelo partilhar de uma estética comum, enraizadamente humanista, D. Jaime ‘adopta’ os capuchos que a partir de então se revelam no contexto nacional, como portadores dos valores específicos da arquitectura” (MEDINAS, 1993: 2-3). De recordar que D. Jaime recebera educação humanista do italiano Pedro Martin de Anghiera, dando-lhe seguimento na educação dos seus filhos por mão de Cataldo e Diogo Sigeu.

Assim, não tendo sido excepcional o contexto histórico em que o convento de Valverde e as demais casas capuchas se fundaram – dizíamos atrás –; nem tampouco invulgar o desiderato religioso que marcou a sua construção; nem ainda, ao que tudo faz supor, que estas obras se tenham materializado como clivagens evidentes de gosto e de cultura entre os seus promotores, fundadores e patronos – a muitos dos quais, aliás, uniam fortes laços familiares e vínculos ideológicos –; surge naturalmente a questão: porque é que entre os primitivos edifícios capuchos, pensados com simplicidade para acolher as mesmas funções, igual género de habitantes e um mesmo estilo de vida, fundados por gente que partilhava referências e procurava dar expressão a anseios espirituais e culturais semelhantes, surgiu uma obra tão antagónica como a de Valverde, que sempre teve (e terá), ao contrário das outras, um lugar de eleição nos anais da História da Arte?

Sem o argumento clássico das diferenças de contexto (quais?!), esta resposta não é fácil de ensaiar sem se cair no lugar-comum, aliás tautológico, de invocar a maior erudição de Valverde face às obras restantes (em que sentido?!), ou – pior – a sua superior qualidade estética (discutível à luz de que paradigma?!). Certo é, não se poderá ficar insensível às diferenças entre esta e as restantes obras, a primeira sofisticadíssima e as segundas propositadamente toscas, diferenças perturbadoras, aliás, de um pressuposto vínculo indefetível entre o ideal de pobreza franciscano¹² e o ideal arquitetónico que as construções da Ordem,

12 São três os textos redigidos por S. Francisco dos quais se podem inferir implicações para a arquitectura: a “Regra para os Eremitérios” (1217-1220); a chamada “Primeira Regra” (1221), ou “Regra não Bulada”; e a “Segunda Regra” (1223), cujo texto foi aprovado por Honório III reconhecendo a organização menorita. Na sucinta Regra para os Eremitérios – que testemunha a importância da vida contemplativa no Franciscanismo primitivo – lê-se: 1. Os irmãos que quiserem religiosamente viver nos eremitérios, não sejam nem menos de três nem mais de quatro. [...] 2. [...] E haja um claustro, onde cada um tenha uma pequena cela para orar e dormir” (FRANCISCO DE ASSIS et al, 1982: 151). Na “Segunda Regra”, refere-se expressamente: “1. Os irmãos nada tenham de seu, nem casa, nem lugar, nem coisa alguma” (FRANCISCO DE ASSIS et al, 1982: 147), o que enfatiza a aversão franciscana a construir.

tanto na Província da Piedade¹³, quanto na da Arrábida¹⁴, deveriam corporizar. Pois claro está, um orgânico construído segundo a mais elementar necessidade como o de Sintra pode ser facilmente considerado como uma reprodução vívida da experiência pessoal de Francisco na Porciúncula ou no monte Alverne, o qual, impelido à vida contemplativa e solitária em muitos momentos, levantou por suas próprias mãos, quase sem ferramentas, os abrigos em que se acolheu. Pode-se ainda argumentar, com total propriedade, que o mesmo orgânico traduz a ausência de disposições por parte do próprio Santo fundador quanto às casas menoritas, espelhando a sua quase aversão ao ato de construir, bem patente nas primeiras versões da Regra. E no geral diríamos ainda que reflete a vontade de aproximação do Santo à Natureza, a sua preferência por um viver afastado da civilização, exprimindo uma ternura e uma comunhão desassombradas com os elementos e as criaturas no seu mais franco diálogo. Para a obra de Valverde, contudo, parece não haver nem estímulo dentro da filosofia da Ordem, nem justificação normativa segundo as bases da *consuetudo* arquitetónica lançadas nestes primórdios das casas capuchas.

Uma resposta possível a esta questão parece-nos aninhar-se no tratado *De Architectura libri decem* de Vitruvius (séc. I a.C.), texto muito lido nos círculos cortesãos que se desenhavam em torno da Família Real portuguesa na primeira metade de Quinhentos (ABREU, 2011), e que englobava os fundadores das casas

13 “Os frades da Província de San Gabriel, irmãos dos capuchos da Província da Piedade, estabeleceram e ordenaram regras semelhantes e nos seus estatutos vincularam que os edifícios que haviam de edificar fossem pequenos, de materiais toscos [...] de modo a que aí resplandecesse “la santa pobreza y humildad”, não admitindo [...] “curiosidades” nem coisas supérfluas, como recomendava a declaração de Clemente IV.” (MEDINAS, 1994: 35-36).

14 “Os religiosos da Província da Arrábida, também descendentes dos frades capuchos da antiga Congregação do Evangelho de Espanha e da Província da Piedade, são os que definiram melhor [...] a traça das suas igrejas e casa, assim como as medidas pelas quais seriam efectuadas as obras”. (MEDINAS, 1994: 36). Terá sido o próprio S. Pedro de Alcântara quem, instalando-se na Arrábida em 1541, instituiu estatutos baseados nos que havia estabelecido em 1540 para a Província espanhola de S. Gabriel, e nos quais se designavam medidas para as várias dependências assim como o modo em que se deveriam fazer (O.F.M., 1698: 77-78).

atrás nomeados. O presente estudo pretende mostrar como, à luz de certos aspetos da teoria vitruviana, estas duas expressões extremas da arquitetura portuguesa poderiam afinal ser entendidas, não como sinais do distanciamento conceptual e estético que lhes atribuímos hoje, mas, bem pelo contrário, como as duas faces complementares de uma mesma teoria arquitetónica – a teoria de Vitróvio. E ainda como, sob tal perspetiva, uma e outra expressões se coadunariam com o carisma franciscano da Observância, se bem que denunciando direcionamentos experimentais distintos estendidos ao âmbito da própria espiritualidade – assunto este que, obviamente, cai fora do leque de argumentos aqui em discussão.

Vitrúvio, a observação da Natureza e a sua imitação

No primeiro capítulo do segundo livro do *De Architectura*, Vitruvio informa o leitor acerca das origens e progressos da Arquitetura, ponto essencial para se compreender como evoluiu, do ponto de vista epistemológico, o conhecimento sobre a disciplina de que ele se intitula o fundador. Numa abordagem antropológica, ali narra como, no início da Humanidade, os homens “nasciam como as feras nas florestas, cavernas e bosques, passando a vida a alimentar-se dos produtos campestres”¹⁵, tendo sido a descoberta fortuita do fogo e, com ela, também a das vantagens da vida em sociedade, que levaram o homem primitivo a

“[...] construir habitações cobertas de folhagens, outros a escavar sob os montes, e alguns, imitando os ninhos de andorinha e o seu modo de construir, a fazer moradas com lama e pequenos ramos para onde pudessem ir.” (II, 1, 1)¹⁶

15 VITRÚVIO – *De Architectura*, Livro II, Cap. 1, 1 (VITRÚVIO, 2006: 71).

16 VITRÚVIO, 2006: 71.

Estas construções não tardaram a evoluir, pois os homens,

“[...] por natureza dispostos a imitar e a aprender, gloriando-se das suas descobertas, mostravam uns aos outros os acabamentos dos edifícios e, exercitando assim em competições as suas capacidades, progressivamente atingiam os melhores resultados.” (II, 1, 6)¹⁷

Segundo o autor, terá sido o contínuo aperfeiçoamento no exercício manual da aplicação razoada das técnicas que os mais hábeis “vieram a consagrar-se eles próprios como artífices”¹⁸.

Deste trecho inicial do relato das Origens – um dos vários que Vitruvius espalha pela sua obra – sobressai a ideia de que os primeiros abrigos do homem foram encontrados com sentido de oportunidade naquilo que a Natureza oferecia: os bosques por onde o indivíduo deambulava em solidão e as cavernas onde se acolhia à noite. Uma vez reunidos em sociedade, os indivíduos passaram a construir os primeiros refúgios artificiais. Para isso terá sido fundamental a observação e a imitação dos abrigos dos animais, tendo as primeiras técnicas de construção nascido por cópia elementar do uso que estes faziam das matérias-primas.

A vida em comunidade daria novo impulso à arte da construção: a troca de ideias e experiências possibilitada pelo progressivo desenvolvimento da linguagem levaria ao apuramento das técnicas, levantando-se as primeiras paredes de troncos, de calhaus ou de adobe, e ensaiando-se as primeiras coberturas de uma ou duas águas. Vitruvius ilustra este ponto da narrativa descrevendo algumas construções rudimentares que, ainda no seu tempo, se podiam ver em muitos pontos do Império (II, I, IV-V), e que deste modo se impunham como testemunhos fiáveis do processo evolutivo da Arquitetura.

17 VITRÚVIO, 2006: 73.

18 VITRÚVIO – *De Architectura*, Livro II, Cap. 1, 6 (VITRÚVIO, 2006: 73).

Ora, algumas das construções primitivas elencadas e descritas por Vitruvius tratam-se de parentes não muito distantes de alguns abrigos da Mais Estrita Observância portuguesa quinhentista, tais como os conhecemos pelos cronistas. Os refúgios eremíticos, em particular, dispersos pelas serranias onde os frades se isolavam por temporadas, tratavam-se muitas vezes, como se conhece também por vestígios materiais que ainda persistem, de covas mais próprias de animais que de homens, de grutas, e, nos melhores casos, de choupanas rudimentares construídas com galhos de árvores e ramos secos¹⁹. Por sua vez, algumas das construções conventuais rudimentares a que já aqui se aludiu a propósito de Santa Cruz da Serra de Sintra eram pouco melhores: as paredes do dormitório deste convento fizeram-se de terra amassada com palha e coberta de vimes²⁰; as do convento de Nossa Sra. da Piedade em Benavente (como aliás as de todos os outros), simplesmente de adobe; quase todas as demais casas foram telhadas, quadras a quadra, por sistemas de cobertura elementares de uma ou duas águas apenas. Dir-se-ia assim que as construções dos Capuchos como que parecem compor o repertório das modestas estruturas habitacionais que ilustram o passado arquitetural da Humanidade desde as suas Origens, segundo Vitruvius. Pois à luz do que diz o autor, neste tipo de obras não havia ainda sombra da mão do artífice, e menos ainda do *architectus*; eram apenas resultado do trabalho do construtor que, exercitando as suas habilidades manuais e perícia técnica adquiridas por tentativa e

19 Sobre o convento Sintra: “*Em outro lugar da Cerca muito mais levantado, se venera a Sagrada Imagem de Christo Crucificado, entre dous penedos, que criando-os a natureza para gruta, a arte com pouco custo delles formou huma aceada Ermida. Conserva-se ainda em grande estimaçã a cova do Veneravel Fr. Honorio de Santa Maria, que viveo trinta annos em asperas penitencias.*” (MANUEL DA PIEDADE, 1728: 244-245). A gruta e a cova referidas ainda existem na cerca conventual.

20 “[...] *as paredes que as dividem [as celas], saõ de vimes tecidos com barro, e palha; o forro de tudo he de cortiça, e esta nas portas està pegada em grades de tosca madeira.*” (MANUEL DA PIEDADE, 1728: 244). Ou ainda: “[...] neste [convento de Sintra] *ainda hoje resplandece a pobreza com que se fundou, assim no tosco das paredes, como na vileza da materia de que he forrado, que he de cortiça mal polida*” (MANUEL DA PIEDADE, 1728: 244).

erro, progressivamente otimizava em seu benefício os materiais disponíveis no meio natural. Só mais tarde, com o superlativo apuro das técnicas e respectivas ferramentas para as trabalhar, o habilidoso se converteria em artífice – feito que, no esboço de História da Arquitetura feito por Vitruvius, apenas terá acontecido nos alvares da Civilização.

Naturalmente – dissemo-lo já –, é obrigatório ver nos abrigos eremíticos e construções conventuais capuchas o espelhamento direto do carisma franciscano na sua maior radicalidade: o refúgio em covas e grutas exprime o voto da Humildade cultivada numa sentida irmanação do frade ao mais pequeno dos animais; a Santa Pobreza cultiva-se, nos restantes casos, pelo recurso aos materiais disponíveis e trabalhados com as mãos nuas auxiliadas por ferramentas toscas, dispensando tudo quanto ultrapasse o estritamente necessário à mera sobrevivência. Em ambas as escolhas se deteta a marca do fundador, a impressão digital do Franciscanismo patente na opção de não construir nos casos mais extremos, ou, nos demais, de construir o mínimo indispensável. Por outro lado, é ainda preciso não esquecer que o eremitismo capucho buscava precisamente o afastamento do mundo, que é condição essencial para a vida contemplativa; e que esta opção de vida, bem como a opção ética de não construir quando a natureza provê (ou de construir apenas o essencial quando ela não é assim tão generosa), numa expressiva antinomia de raiz medieva entre “natural” e “artificial”, busca a simplicidade de uma vivência em comunhão com as criaturas e o meio, facilitadora da aproximação a Deus²¹.

A narrativa das Origens da Arquitetura segundo Vitruvius, tal como a apresentámos atrás, poderá acrescentar algo mais a esta leitura acerca do propósito e sentido das arquiteturas capuchas, agora à luz da teoria arquitetural. Expli-

21 *“Em diversas partes se vê occupada [a Serra de Sintra] com vinte e duas Ermidas, que a devoção dos Fieis fabricou, para os que quizessem desembaraçados das cousas da terra, procurar as do Ceo no santo exercicio da contemplação”* (MANUEL DA PIEDADE, 1728: 239). É disto nota a poesia de Fr. Agostinho da Cruz (1540-1619), contemplativo arrábido: *“Aqui quero fugir, quando puder,/ De todas as humanas creaturas,/ Esses cançados dias que viver./ Aqui conversar quero pedras duras.”* (AGOSTINHO DA CRUZ (Fr.); MESQUITA, Jozé Caietano de (compil.), 1771: 79).

cará, talvez, como a opção ética que subjaz à modéstia destas construções – e que, em boa verdade, também é estética – tem a capacidade de significar (no sentido de signo, ou sinal exterior visível) a vontade eremítica de *fuga mundi*. Repare-se que, ao configurar-se os abrigos eremíticos a exemplo dos dos animais; ou ao construir-se conventos segundo a contingência dos materiais disponíveis utilizando-os no seu estado quase virgem de transformações; estas estruturas habitáveis também significariam (e não apenas favoreceriam...) o pretendido isolamento social próprio do movimento capucho. Queremos com isto dizer que estas construções capuchas, à luz da narrativa vitruviana das Origens, por dispensarem tudo aquilo que a civilização e a cultura haviam trazido em conforto e sofisticação do exercício de habitar, recusavam de modo patente – isto é, de forma visível, como signos – tudo aquilo que a vida em sociedade representa. Pois à luz da narrativa vitruviana atrás explorada, banir o elaborado, o artificioso, equivaleria implicitamente a recusar, nas práticas correntes da construção, os sinais indeléveis da vida gregária adquiridos pela Arquitetura no momento histórico em que esta, refinando-se, entrou no estado a que o autor latino chama “civilizado”.

Oeconomia e Natureza

A experiência arquitetural que representa a igreja de Valverde pede uma análise mais profunda da narrativa vitruviana das Origens, bem como a consideração de alguns axiomas teóricos que para ela concorrem de modo subsidiário. Consideremos em primeiro lugar o conceito de *distributio*, que é, para Vitruvius, um dos seis princípios operativos fundamentais da Arquitetura²².

22 “Na realidade, a architectura consta de: ordenação [*ordinatio*], que em grego se diz *taxis*, disposição [*dispositio*], à qual os Gregos chamam *diathesis*, euritmia [*euurymia*], comensurabilidade [*symmetria*], decoro [*decor*] e distribuição [*distributio*], esta em grego dita *oconomia*” VITRÚVIO – De Architectura, Livro I, Cap. 2, 1 (VITRÚVIO, 2006: 37).

O autor descreve-o como “repartição adequada dos meios e do solo”, sendo sinónimo do termo *oeconomia*, o qual por sua vez deriva de *oikos*, palavra grega que significa “casa”. *Oeconomia* (ou *distributio*) é assim, na sua raiz etimológica, a gestão adequada dos meios que provêm à edificação da casa, uma espécie de “economia doméstica”, sendo que a *distributio* se trata, para Vitruvius, de uma negociação inteligente entre aquilo que o exercício de habitar requer – inclusive ao seu nível significativo, pela obrigação de adequar-se “a cada tipo de pessoas” – e os meios disponibilizados ao homem pela Natureza para o ato de construir (solos, matérias-primas,...). Com isto, a *distributio* revela-se numa repartição adequada do edifício expressa no desenho da obra, tratando-se, em poucas palavras, da gestão sábia, económica – e perdoe-se a tautologia –, dos recursos naturais com vista a um determinado uso e à sua representação social²³.

Tendo isto em mente, pode-se dizer que as obras da Arrábida ou de Sintra são expoentes da lição de *oeconomia* vitruviana. Quando dissemos atrás que nada nestas obras era desenho, mas tudo oportunidade, estávamos de certo modo já a afirmar esta assunção. Note-se, por exemplo, a absoluta sujeição da regra do desenho à topografia na Arrábida, onde as várias dependências conventuais acompanham o declive para o mar. Em Sintra, o orgânico construído derrama-se pela vertente da serra aproveitando (ou desviando-se, como uma corrente de água sujeita à lei do mais forte) os grandes penedos que marcam a paisagem. Esta submissão, todavia, não é cega. Bem pelo contrário, mostra-se clarividente ao reconhecer-se nela que apenas aproveita o que lhe convém. Os socacos de rocha da Arrábida fornecem esteios naturais à estrutura das dependências conventuais; e a disposição destas em anfiteatro proporciona-lhes a luz solar e o arejamento necessários à salubridade. Em Sintra não é diferente. A vertente da

23 “[o princípio da *distributio* (distribuição) dita uma] repartição apropriada dos meios e do solo, assim como um equilíbrio económico nas contas de despesa das obras [e a adequação de cada edifício] a cada tipo de pessoas”. VITRÚVIO – *De Architectura*, Livro I, Cap. 2, 2-9 (VITRÚVIO, 2006: 37-40).

serra sugere da organização das várias dependências em cascata, que se colam monte abaixo como uma segunda pele que escorre a água das grossas chuvadas. A disposição dos edifícios por este anfiteatro natural garantiu paredes e lajes; e tendo-se destinado os quartos de noviços, hóspedes e enfermarias ao lugar mais alto, expulsaram-se destas áreas os miasmas trazidos pelas névoas que, frequentemente, cobrem a serra. Até os complementos e o escasso mobiliário refletiram aqui o recurso sábio aos materiais no seu estado ordinário: as placas de cortiça com que grosseiramente se forraram paredes, tetos ou chãos de celas (não sem sentido decorativo...) evitariam algumas das doenças que levavam os frades ao hospital da vila. Célebre é ainda a mesa do refeitório, feita de uma simples laje de pedra que o cardeal-infante D. Henrique mandou arrancar às entranhas da serra²⁴.

Esta lição de *oeconomia* coaduna-se, sem dúvida, com o voto franciscano de pobreza. Mas ao refletir nestas arquiteturas um uso económico do meio, extremamente racional na sua parcimónia – ecológico seria a palavra correta hoje, em reflexo do aproveitamento cuidadosíssimo de um mínimo de recursos naturais –, que ademais representa – isto é, traduz de modo visual – o estatuto social e o estilo de vida dos seus moradores, remete ainda para a categoria operativa da *distributio*.

Lembremos então que, em estudo anterior (ABREU, 2011: 98-102), procurámos mostrar como certa leitura do tratado de Vitruvius, nomeadamente da narrativa das Origens que abordámos atrás, teria a capacidade de redimir a arquitetura vernacular – senhora de grandes pecados à luz da moda renascentista que obrigava ao uso das ordens clássicas, como se tornou corrente a partir de meados do *Quattrocento*. Tal remissão vir-lhe-ia (entre outras razões que não cabe abordar aqui) precisamente do seu usual acordo com o princípio da *oeconomia*, cuja

24 “No Refeitório [...] *Estão sentados de ambas as partes de huma pedra, que lhes serve de mesa, que sem beneficio nenhum da arte, a mandou arrancar nesta Serra para esse efeito o Cardeal D. Henrique*” (MANUEL DA PIEDADE, 1728: 245).

aplicação, não se sujeitando a regra alguma senão à de gerir sabiamente o que a Natureza proporciona, seria variável de lugar para lugar. A originalidade das primeiras construções franciscanas aqui observadas, ainda sem o tipo definido promulgado pelos Estatutos que caracterizará as casas capuchas posteriores – isto é, sem obedecer ainda à norma geométrica reproduzível em todos os tempos e lugares independentemente de pequenas variações de circunstância – traduz, julgamos, tal exaltação do vernacular e a sábia oportunidade da *distributio* à luz da teoria vitruviana. E se bem que estas casas capuchas não possam ainda ser consideradas verdadeiras obras de Arquitetura no sentido pleno que Vitruvius dá às mais altas manifestações desta disciplina enquanto produto civilizacional – mas apenas como meras construções a que o cronista seráfico Fr. Manuel da Piedade chamará, não sem génio, “arquitetura abreviada” –, não deixarão de representar, de algum modo, o elogio vitruviano da construção vernácula e, por inerência, da *distributio* na sua complexa teoria arquitetural.

Este aspeto parece-nos importante com respeito à expressão visível de significados que as arquiteturas franciscanas deveriam transmitir. Vimos já como, ao recusar os sinais exteriores da civilização, as arquiteturas capuchas implicariam, pelo menos no plano conceptual que estabelecemos em Vitruvius, um recuo às Origens a que se reportam os trechos do Lv. II atrás reproduzidos. Para Vitruvius, estas Origens coincidem cronologicamente com o tempo histórico – de uma história linear, e por conseguinte narrativa – em que o Homem passou, aos poucos, a distinguir-se das bestas pelo uso da razão. São os começos da própria arte de construir que nelas estão assim representados, simultâneos do agrupamento informal dos homens nas primeiras sociedades num tempo em que a vivência diária era ainda mais povoada de sinais e de silêncios, do que habitada por palavras. Dir-se-ia assim que estas construções representam um pretense retorno às Origens, às do próprio Homem e às das construções por ele levantadas. E, se quisermos, facilmente representarão também, numa espécie de leitura em chave bíblica, os primitivos esforços construtivos do homem para

sobreviver no meio hostil após a Queda – os cristãos diriam (como não o pôde fazer o pagão Vitruvius...) um regresso à cabana de Adão –, ou até um recuo ao tempo nulo da ansiada felicidade escatológica pela qual o franciscano vive em tensão permanente.

De facto, qual expulsão do paraíso terreno, o esforço do eremita-construtor desenvolve-se no limite da sobrevivência, na luta do mesmo consigo próprio e a Natureza hostil na narrativa do quotidiano. A vida no ermo, nos abrigos rudimentares feitos por suas mãos com o auxílio de poucas ou até mesmo nenhuma ferramentas, representaria, nesta linha, o estado pós-Queda do Homem, imagem que o cultivo do isolamento e do silêncio apenas quebrado por breves acenos e sílabas imperfeitas, a penosidade de vários ofícios manuais permitidos aos irmãos, e a consabida recusa das Letras pelo Franciscanismo primitivo, contribuiriam para reforçar. Representaria também, se quisermos, o esforço da humilde criatura em aproximar-se à fonte de onde proveio numa espécie de salto em arco sobre os milénios de civilização que o distanciariam do ato genésico, divino, da criação do Homem: ora num reencontro escatológico com Deus como que efectuando o percurso, linear e narrativo, da Humanidade a partir do seu momento nulo; ora num ansiado retorno circular ao tempo sem tempo, à vivência no paraíso em harmonia com todos os outros seres criados, preconizadora do paraíso celeste. Sob este ponto de vista, as modestas arquiteturas conventuais representariam pois, de uma forma ou de outra, sempre em todo o caso, arquiteturas das Origens.

Vitruvius e a origem divina da Arquitetura

Esta dupla aceção parece-nos importante para esclarecer como a arquitetura da igreja de Bom Jesus de Valverde poderá ter sido interpretada no âmbito do contexto capucho da sua fundação, como obra adequada a expressar a ânsia pelo Reino que contrapõe, na espiritualidade franciscana, o carácter

negativo da *urbs*. E sobretudo para explicar como, à luz da teoria de Vitruvius, só aparentemente se coloca nas antípodas estéticas de outras formas capuchas edificadas, como é exemplo a de Sintra.

Recorde-se que o Vitruvianismo dos séculos XV e XVI, movimento cultural nascido na Itália do *Quattrocento* e que rapidamente alastrou à Europa culta, debruçou-se sobre a epistemologia da Arquitetura tomando como ponto de partida a teoria de Vitruvius. Para este autor a Arquitetura apresenta uma dupla natureza: ela é tanto *pratica*, quanto *ratiocinatio*, querendo Vitruvius com isto dizer, julgamos, que a disciplina arquitetural nasceu e evoluiu, numa perspectiva histórica, quer a partir da observação da Natureza e da imitação dos seus processos por um progressivo domínio empírico dos materiais e técnicas – a *pratica*, ilustrada na primeira parte da narrativa das Origens atrás citada –, quer pelo conhecimento que, da Natureza, as várias ciências alcançaram pela inteligência do homem, a ela revertendo em determinado momento da evolução do saber²⁵ – isto é, pela *ratiocinatio* (ABREU, 2011: 26-124). Importa sublinhar que, para Vitruvius, a *Architectura* de pleno direito se trata apenas daquele tipo de obras que corresponde ao ulterior estágio de conhecimento das leis naturais que regem o Mundo e de que a disciplina arquitetural é efluente. Segundo o autor, todas as disciplinas do saber contribuem para a *Architectura*: o seu tratado dá conta da importância de todos os ramos da Filosofia na Antiguidade, incluindo entre os saberes necessários ao *architectus* tudo aquilo que, na Idade Média, viria a ficar conhecido por *Trivium* (Gramática, Lógica e Dialética) e *Quadrivium* (Aritmética, Geometria, Astronomia e Música). O conhecimento de algumas destas disciplinas, bem entendido, tem para Vitruvius uma importância maior, ao concorrerem, umas mais do

25 “[...] tendo a natureza dotado de sentidos não só os homens como também os restantes seres vivos, provendo todavia a mente humana com pensamentos e conselhos e submetendo ao seu domínio os outros viventes, então, caminhando gradualmente a partir das construções de edifícios até às outras artes e disciplinas, os homens passaram de uma vida selvagem e inculta à civilizada humanidade.” VITRÚVIO – De Architectura, Livro II, Cap. 1, 6) (VITRÚVIO, 2006: 73).

que outras, para a aplicação, na Arquitetura, daquele que considera ser o seu princípio essencial, comum às demais ciências: a *symmetria*. A *symmetria* (ou comensurabilidade) tratava-se, segundo os Antigos, de uma lei essencial do Universo, que podia ser encontrada em cada um dos objetos disciplinares que varriam o espectro do saber humano. Para Vitruvius, o verdadeiro ato fundador da disciplina terá sido a descoberta e aplicação das leis universais da comensurabilidade à Arquitetura, passo que permitiu ao simples construtor e ao artífice serem finalmente substituídos por arquitetos no ato de edificar. É a isto que Vitruvius se refere, julgamos, quando prossegue a narrativa atrás apresentada:

“[...] instruindo-se [os homens] pelo espírito e progredindo com reflexões mais aprofundadas desenvolvidas a partir da multiplicidade das artes, começaram a levantar já não cabanas mas casas com alicerces, construídas com paredes de tijolo ou de pedra e cobertas por madeira e telha, posteriormente passando, dos juízos vagos e incertos, à certa racionalidade das comensurabilidades, através da observação das obras.” (II, 1,7)²⁶

Vitruvius atribui tal ato fundador aos Gregos, datando-o do preciso momento em que este povo inventou a coluna dórica. Neste elemento fundamental de suporte, diz o latino, aplicaram-se as medidas e proporções da figura humana porquanto esta fosse considerada a mais perfeita dentre as de todas as criaturas, isto pelas comensurabilidades dos seus membros entre si e em relação ao todo encarnarem as leis matemáticas, universais e imutáveis do Universo²⁷. A

26 VITRÚVIO, 2006: 73.

27 “Querendo eles [os Jónios] colocar as colunas neste templo, não possuindo as respectivas comensurabilidades e procurando uma metodologia conveniente que lhes permitisse sustentar o peso e configurar uma manifesta elegância, mediram com exactidão a planta do pé viril e a reproduziram em altura.” VITRÚVIO – *De Architectura*, Livro IV, Cap. 1, 6 (VITRÚVIO, 2006: 143).

invenção de outros tipos de colunas (ou *genera*) – e, com eles, novos sistemas de comensurabilidades baseados nas proporções do corpo humano (do feminino matronal, na coluna jónica; do virginal, no caso da coríntia) – terá permitido, em tempo dos Romanos, a criação de uma verdadeira teoria das Ordens das colunas clássicas de que Vitruvius é compilador. E uma vez que todos os restantes elementos tectónicos do edifício se devem relacionar com as colunas segundo cada um de tais sistemas de comensurabilidades²⁸, a arquitetura clássica representaria, por conseguinte, as intrínsecas harmonias do Cosmos.

Para Vitruvius, o reconhecimento destas leis refletidas na mais nobre criatura que é o Homem terá resultado de um longo processo de investigação e imitação da Natureza, continuamente indagada pelo intelecto humano. Por conseguinte, tal sistema representaria também o mais íntimo que o próprio Homem se poderia aproximar, pela razão, do conhecimento da *Divina Mente* (ou *Logos*) no objeto disciplinar. Diríamos então que este abeiramento não se trataria senão de outro tipo de regresso às Origens, não às da arte de construir enquanto resultado de um longo processo histórico, mas de um achegamento, por via do princípio essencial da Arquitetura – a *symmetria* –, ao *Logos* do qual mana todo o conhecimento humano.

Neste sentido, pode-se dizer que a arquitetura da igreja conventual de Bom Jesus de Valverde também se trata de uma aproximação às Origens da Arquitetura, mas desta segunda espécie. Estudos revelam como esta pequena construção foi escrupulosamente calculada do ponto de vista matemático, usando o sistema arquitetural clássico segundo aplicação atenta das regras de *sym-*

28 “A composição dos templos assenta na comensurabilidade [*symmetria*], a cujo princípio os architectos deverão submeter-se com muita diligência. A comensurabilidade nasce da proporção, que em grego se diz *analogia*. A proporção nasce da relação modular [*commodulatio*] de uma determinada parte dos membros tomados em cada secção ou na totalidade da obra, a partir da qual se define o sistema das comensurabilidades.” VITRÚVIO – *De Architectura*, Livro III, Cap. 1, 1 (VITRÚVIO, 2006: 109). “Pois nenhum templo poderá ter esse sistema [das comensurabilidades] sem conveniente equilíbrio e proporção e se não tiver uma rigorosa disposição como os membros de um homem bem configurado.” (VITRÚVIO, 2006: 109).

metria patentes nos tratados da disciplina mais conceituados da época da sua construção²⁹. São óbvias, além disso, as referências antropomórficas das suas colunas de matriz dórica, talhadas à escala humana. A planta do edifício, por sua vez, baseia-se na articulação do círculo e do quadrado, duas figuras geométricas que, cheias de idêntico significado neoplatónico, segundo Vitruvius encerram as secretas proporções do corpo humano nas suas comensurabilidades internas – e, por conseguinte, também as do Universo. Assim, julgamos lícito afirmar que, à luz do tratado de Vitruvius, o edifício de Bom Jesus de Valverde se tratará, em última análise, de uma abstração da Natureza condensada nas suas principais leis matemáticas, de uma representação do *Logos* universal cheio de inquiridora aspiração filosófica. Daí talvez o facto de a implantação de esta pequena igreja, bem ao contrário do que acontece com outras construções capuchas aqui entrevistadas, pressupor uma interpretação do terreno em que se implanta como que tratando-se de um plano matemático regido por elementos abstratos da geometria. É o caso do sistema virtual de grelhas e pontos que ajuda a assinalar, no terreno, a implantação das colunas e das paredes que fecham as diversas áreas do recinto – sistema esse derivado de expedientes geométricos da quadratura do círculo e que permite inscrever a totalidade da geometria pluricircular da obra num quadrado perfeito. A comensurabilidade assume o controlo do desenho e este o da própria natureza do lugar, conferindo à igreja do Bom Jesus o carácter de arquitetura vitruviana ao seu mais elevado nível, enquanto produto da *ratio*.

Enquanto manifestação visual das leis universais e imutáveis que regem, quer o Universo, quer o Homem, a igreja de Bom Jesus de Valverde trata-se, portanto, de um modelo do Cosmos realizado segundo leis universais e que, precisamente por o ser, convida à meditação na transcendência divina. De facto, é de supor que o esforço de aplicação das regras da *symmetria* ao edifício de Valverde proporcionasse, aos capuchos ali alojados por D. Hen-

29 Vd. uma cuidadosa análise matemática deste edifício em: CABRAL, 1988.

rique, uma espécie de fruição fenomenológica das harmonias que regem o Universo. Esta fruição, por conseguinte, jamais poderia significar uma radical separação entre Homem e Natureza tal como o artifício mediador das pedras polidas da construção parece à primeira vista sugerir; bem pelo contrário, a igreja de Bom Jesus tratar-se-ia de uma radical aproximação à Natureza levada às suas últimas conseqüências, aos limites em que a razão humana, servida pelos sentidos enquanto órgãos supletivos de conhecimento do Mundo, procura fundir-se com a *Divina mens* de que fala Vitruvius. Esta arquitetura não poderia por isso ter função mais adequada que a de espaço para o recolhimento contemplativo, já que se trataria, dissemo-lo já, de uma aproximação à Natureza no seu mais elevado e abstrato grau.

Distributio e decor

Esta aproximação à Natureza enquanto *Logos* na obra de Valverde pode ser ainda estribada em algumas opções arquiteturais desde sempre notadas (mas não explicadas) pelos investigadores. Recorde-se que, segundo Vitruvius, a *distributio* – que também poderíamos traduzir por desenho dos edifícios segundo a sua tipologia – tem um claro valor representativo da vida em sociedade, variável de lugar para lugar segundo o tema (ou tipo de edifício para tipo de pessoa), que evolui com o tempo moldando-se ao costume local. O autor dá conta deste fenómeno particularmente na habitação privada, ilustrando-o através das diferenças entre os tipos de habitações de Gregos e Romanos, sobretudo patentes no desenho (ou distribuição) da planta (VI, 7). É, porém, no ornamento que Vitruvius vê refletida, com maior expressividade ainda, a função representativa da Arquitetura, já que o ornamento tem para Vitruvius uma origem narrativa que lhe confere uma capacidade retórica – e por conseguinte intersemiótica, na tradução de ideias e de significados (ABREU, 2011, 108 e ss.).

Em Valverde, mas também nas casas conventuais da Arrábida e de Sintra, a estrutura habitável foi levantada de raiz num processo que recusou toda e qualquer tradição tipológica afinada nas casas franciscanas portuguesas ao longo dos séculos precedentes: nada dela se aproveitou que valesse à organização interna dos espaços ou ao desenho das novas construções, daqui ressaltando o carácter radical da proposta religiosa capucha, certamente, mas também o pretendido recuo às Origens tal como o podemos entender atrás³⁰.

Por outro lado, implicando o eremitismo capucho o retorno à pureza dos Evangelhos e ao exemplo de vida dado pelo fundador da *Ordo Fratrum Minorum*, compreende-se bem a acrescida preocupação dos patrocinadores do movimento capucho em banir, nas suas construções, tudo aquilo que se pudesse identificar com o supérfluo. O edifício do Bom Jesus de Valverde, em particular, recusa todo e qualquer aparato decorativo que ofenda as disposições originais do fundador – mas também, acrescentaríamos, as marcas do tempo expressas no costume ou no sobrevir das distintas modas. As colunas que estruturam o interior da igreja, por exemplo, foram despojadas de todo o aparato figurativo que, na teoria de Vitruvius, distingue as Ordens umas das outras. Mais: tal saneamento fez-se com vista a uma desconstrução da identidade – e correlato significado retórico – das próprias colunas dórica, jónica e coríntia, tal como descritas no cânone vitruviano. Por um lado, conciliou-se o aspeto geral das colunas de Valverde com a feição desornamentada da coluna toscana, esta nascida de certa especulação levantada pelo Vitruvianismo em torno das arquiteturas da península itálica anteriores ao apogeu romano, que alguns autores viam como expoentes de contenção e de modéstia. A despreensão da coluna

30 O convento de Valverde é um “objecto descontextualizado da corrente capucha, quer na sua planimetria, assim como nos seus aspectos formais”, distanciando-se a sua igreja das demais construções obedientes às regras arquitetónicas definidas pelos estatutos. Para esta série tipológica que se inicia com o convento de Portel (1547), vd.: MEDINAS, 1994: 69-71, 81 (nt.1), 117, 122-123.

toscana, desataviada de qualquer ornamento e apenas ajustada à vocação de traduzir, como as outras, as proporções do corpo humano, foi considerada no Renascimento como a mais rústica porquanto mais próxima à Natureza na sua capacidade ordenadora das criaturas – e por isso destinada pelos tratadistas aos ofícios baixos, aos abrigos para animais tais como estábulos e cavalariças. Neste sentido, a sua feição adequar-se-ia tanto à rusticidade do viver franciscano – que tinha no presépio (e no madeiro do calvário) um expoente temático de reflexão e meditação –, quanto à sua vontade de traduzir aquele recuo da Arquitetura aos primórdios da Humanidade que vimos discutindo aqui. As proporções das colunas de Valverde, porém, não são toscanas, mas sim dóricas – elemento antropomorfo abstratizante das comensurabilidades do corpo humano que, representando o homem na sua aceção mais direta, não desdiz o áspero viver dos monges capuchos. E ainda assim, os cestos dos seus capitéis lisos têm um esbelamento que não é nem toscano, nem dórico, mas que se diria corintizante (au até compósito), toque final que acrescenta ao conjunto das demais opções, não apenas a ideia de uma simplicidade chã, mas também, e sobretudo, a de emprego de colunas de espécie indefinível. De facto, qualquer que tenha sido o arquiteto de Bom Jesus e Valverde, não lhe pareceu importante manter os elementos que identificassem claramente a Ordem arquitetural clássica escolhida para dar as proporções ao edifício; muito pelo contrário, parece ter procurado esterilizar as próprias colunas de tudo quanto as pudesse conotar com qualquer das narrativas vitruvianas acerca da sua invenção pelos Gregos – mantendo todavia intatas as suas proporções à luz da sua teoria arquitetural.

Dir-se-ia então que, neste pequeno edifício da Mais Estrita Observância portuguesa, se evitou precisamente tudo aquilo que, para o autor latino, mais representa a temporalidade da Arquitetura: o tipo – que patenteia a evolução das formas segundo o costume local em permanente mutação

acompanhando as metamorfoses sociais –; e o ornamento – cuja presença narra histórias de invenção e uso, decodificáveis por quem possuir a chave desse conhecimento. A recusa liminar do tipo arquitetónico experimentado e aprovado pelas gerações anteriores, ou do ornato – entendendo este como sinédoque do aparato civilizacional que assinala o estado evoluído da vida em sociedade – equivalerá por certo, em Valverde, a recusar tudo quanto seja discursivamente representativo dos progressos da civilização ao longo da História. Assim, à luz da teoria arquitetural vitruviana, as características de Bom Jesus de Valverde acima notadas parecem vincar ainda mais aquela ideia, atrás lançada, de uma espécie de regresso intencional às origens da Arquitetura, não de uma recuperação dos tempos que antecederam a constituição das primeiras sociedades humanas nos seus primórdios tal como as descreve o latino, mas de um recuo ainda maior. Pois é precisamente a relação entre tipo e ornamento – ausentes – e o sistema de proporções clássicas – conscienciosamente aplicado – que melhor se pode entender, em Valverde, o seu recuo às origens como aproximação máxima à Natureza, esta entendida, à maneira dos filósofos naturais, como fonte de onde mana todo o saber, ou *Divina Mens*.

Notas finais

Do ponto de vista que procurámos expor, os edifícios dos conventos capuchos aqui em análise podem ser considerados representantes da arquitetura das Origens segundo a teoria de Vitruvius. Ambos exprimem, cada qual à sua maneira, uma intencional aproximação às raízes – às da Humanidade, e às da própria Arquitetura segundo a sua natureza. Assim, à luz desta bifurcação (ou confluência...) preconizada por Vitruvius, tanto as arquiteturas da Arrábida e Santa Cruz de Sintra, como a de Bom Jesus

de Valverde, representam, afinal, uma e a mesma coisa: a aproximação do homem às Origens – acomodando nisto, facilmente, a espiritualidade da Mais Estrita Observância portuguesa na sua vontade de recuperar os ideais do Franciscanismo primitivo. Ora meras obras de construção do ponto de vista da origem histórica e progressos da Arquitetura – as primeiras, tal como as casas capuchas em geral –; ora prodígio da Arquitetura refletindo a constituição do próprio objeto disciplinar numa perspectiva epistemológica – a igreja de Bom Jesus de Valverde –; no seu conjunto, estas obras representam por que dupla via se pode dar esta aproximação à luz da exegese do tratado *De Architectura libri decem* aqui apresentada.

Bibliografia

ABREU, Susana, 2011 – *Teoria e Crítica na raiz do Arquitecto de matriz vitruviana em Portugal (1521-1557). A questão das Origens entre o Desígnio e a Matéria*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa.

AGOSTINHO DA CRUZ (Fr.); MESQUITA, Jozé Caietano de (compil.), 1771 – *Várias poesias do venerável Padre Frei Agostinho da Cruz, Religioso da Província da Arrábida*. Lisboa: Off. Miguel Rodrigues.

CABRAL, Marta Maria, 1988 – *Bom Jesus de Valverde: um estudo da igreja e do claustro do convento*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Trabalho de síntese, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica: 1 vol., policopiada.

CARVALHO, José Adriano Freitas de, 2002 – “Eremitismo em Portugal na Época Moderna: homens e imagens”. *Via Spiritus*. N.º9, p. 83-145.

DESWARTE, Sylvie, 2001 – “Espoirs et désespoir de l’Infant D. Luís”. *Mare Liberum*. n.º 3, p. 243-298.

FRANCISCO DE ASSIS (S.); AZEVEDO, David de (trad.); MOTA, Armando Vaz da (introduções), 1982 – *S. Francisco de Assis: escritos, biografias, documentos. Fontes Franciscanas*. Braga: Editorial Franciscana.

MANUEL DA PIEDADE (Fr.), 1728 – *Espelho de penitentes, e chronica da provincia de Santa Maria da Arrabida da regular e mais estreita observancia da ordem do patriarcha S. Francisco no Instituto Capucho*. Lisboa: Impr. da Academia Real, J.A. da Sylva.

MARQUES, João Francisco, 1993 – “Franciscanos e dominicanos confesores dos reis portugueses das duas primeiras dinastias: espiritualidade e política”. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, anexo 5 (Separata de “Espiritualidade e Corte em Portugal: séculos XVI a XVIII”), p. 53-60.

MEDINAS, Victor Joaquim Fialho, 1994 – *A arquitectura capucha da Província da Piedade*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Tese de Dissertação de Mestrado em História da Arte. 2 vols., policopiada.

MORENO, Humberto Baquero, 1973 – “Franciscanismo, Descobrimientos e Missionação”. *Itinerarium*. Ano XIX, n.º 82, p. 427-439.

MORENO, Humberto Baquero, 1994 – “O poder real e o Franciscanismo no Portugal medievo” in – *I-II Seminário. O Franciscanismo em Portugal. Actas*. [Lisboa]: Fundação Oriente, p. 87-96.

O.F.M., 1698 – *Estatutos da Província de Santa Maria da Arrábida*. [...]. Lisboa: na Oficina de Miguel Deslandes.

SANZ VALDIVIESO, Rafael, 1994 – San Pedro de Alcántara y la Provincia de la Arrábida. In – *I-II Seminário. O Franciscanismo em Portugal. Actas*. [Lisboa]: Fundação Oriente.

TEIXEIRA, Vítor Rui Gomes, 2004 – *O movimento da Observância franciscana em Portugal (1392-1517): História, Cultura e Património de uma Experiência de Reforma Religiosa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Doutoramento. 2 vols., policopiada.

VITRÚVIO, 2006 – *Tratado de Arquitectura* (tradução do Latim, introdução e notas de M. Justino Maciel). Lisboa: IST Press.

Conclusões

Natália Marinho Ferreira-Alves

VI SEMINÁRIO INTERNACIONAL LUSO-BRASILEIRO

Os Franciscanos no Mundo Português III

O Legado Franciscano

(Ponte de Lima, 4 a 6 de Outubro de 2012)

Com a realização do VI Seminário Internacional Luso-Brasileiro *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*, damos por terminado este ciclo de estudos sobre uma temática que, desde o início, sabíamos ser de grande relevância no contexto da diáspora que teve como protagonistas os portugueses. Se nas outras edições tivemos a oportunidade de analisar o papel desempenhado pelos homens (clientes e artistas) e obras realizadas, bem como a marca profunda a nível social e artístico deixada pelas Ordens Terceiras de São Francisco nas regiões por onde os portugueses passaram, com esta reunião científica, ampliamos de forma significativa o âmbito das pesquisas em torno da realidade franciscana. Com efeito, graças à diversidade de trabalhos apresentados pelos colegas, todos pertencentes ao mundo ibero-americano, foi possível alargar os horizontes de uma realidade complexa, mas de suma importância, designadamente no plano do património cultural, provando como existem, de facto, pontos de contacto a nível de linguagem artística entre portugueses e espanhóis, quer na península ibérica, quer na América Latina.

Como conclusões finais do seminário, podemos mencionar as seguintes:

– a qualidade científica dos trabalhos apresentados, comprovada pela presente publicação, bem como a extraordinária participação de colegas portugueses, brasileiros, espanhóis e argentina, demonstrando o grande interesse despertado pela temática do nosso projecto;

– os anteriores seminários, que tinham apontado para a importância das pesquisas efectuadas nos arquivos notariais, nos arquivos privados das ordens terceiras franciscanas, nomeadamente portuguesas e brasileiras, foram determinantes para muitos dos trabalhos apresentados, onde listagens de artistas e artífices portugueses foram ampliadas;

– a recolha de informação já publicada, bem como o levantamento do património artístico de forma sistematizada, provou igualmente a relevância do projecto, possibilitando novas leituras desses dados ligados aos franciscanos;

– graças a algumas das comunicações apresentadas, foi possível comprovar a importância das relações existentes entre as Ordens Terceiras Franciscanas do Norte de Portugal com as suas congéneres do Brasil, patente na circulação de artistas, formas e técnicas, que permanecem vigentes até hoje nas mais diversas regiões do Brasil;

– foi igualmente importante ver até que ponto foi decisiva não só a arquitectura, mas também a pintura, a imaginária e a arte retabular, na difusão da mensagem apologética franciscana;

– os estudos ligados à iconografia apresentaram propostas de leitura de grande dimensão erudita na espacialidade franciscana, sem esquecer a necessária adequação aos diversos estratos sociais;

– a marca profunda dos franciscanos no tecido social ao longo dos tempos;

– o destino dos espaços arquitectónicos franciscanos depois da extinção das ordens;

– a abertura de novas pistas de investigação em torno do tema analisado.

Concluindo, podemos afirmar que o legado franciscano, para além da sua faceta espiritual, não se reduz unicamente a uma óbvia interpretação apolo-gética, mas apresenta também diversas vertentes de suma importância para a nossa herança cultural.

Conclusions

Natália Marinho Ferreira-Alves

VI LUSO-BRAZILIAN INTERNATIONAL SEMINAR
The Franciscans in the Portuguese World III.
The Franciscan legacy
(Ponte de Lima, 4-6 October 2012)

With the accomplishment of the VI Luso-Brazilian International Seminar *The Franciscans in the Portuguese World III. The Franciscan legacy*, we consider completely achieved this cycle of studies around a theme which, since the beginning, we knew it was a most relevant one in the context of the Portuguese diaspora. If in the other two events we have had the opportunity of examining the role performed by men (clients and artists) and their accomplished works, as well as the strong social and artistic marks left by the Third Orders of Saint Francis in the Portuguese settling areas, with this scientific meeting we were able to extend the scope of the researches around the Franciscan reality. Thanks to the diversity of studies presented by our colleagues, all of them belonging to the Ibero-American world, it was indeed possible to widen the horizons of a complex but most important reality, particularly in the cultural heritage plan, therefore proving the existence of connection points between Portuguese and Spanish artistic language, either in Europe, or in Latin America.

As final conclusions of the seminar, we can point out the following ones:

– the scientific quality of the presented communications, as we can now see in this publication, as well as the remarkable participation of Portuguese, Brazilian, Spanish and Argentine colleagues, proving the great interest stimulated by our thematic project;

– the preceding seminars, which had pointed out the importance of the research projects done in public archives and in private ones belonging to the Third Orders of Saint Francis, namely the Portuguese and Brazilian ones, were conclusive for many of the presented studies, where lists of artists and artisans were extended;

– the gathering of already published information, as well as the systematic artistic heritage survey, also proved the project relevance, allowing new interpretations of those elements linked to the Franciscans;

– due to some of the presented communications, it was possible to prove the importance of the relations between the Third Orders of Saint Francis in Northern Portugal and the Brazilian ones, which can be observed in the circulation of artists, forms and techniques, that nowadays still persist in several regions of Brazil;

– it was also important to see how conclusive was the role not only of architecture, but also of painting, sculpture and gilded woodcarved retables in the diffusion of the Franciscan apologetic message;

– the studies connected with iconography presented suggestions of great erudition for the interpretation of the Franciscan space, without forgetting the necessary adjustment to the several social layers;

– the deep trace left by Franciscans in society along centuries;

– the destination of Franciscan architectonic spaces after the extinction of religious orders;

– the possibility of new research fields around the theme under analysis.

In conclusion, we can confirm that, beyond the spiritual angle, the meaning of the Franciscan legacy is not reduced only to an evident apologetic interpretation, but also presents several plans with outstanding importance for our cultural heritage.

Sobre os autores

ALBERTO DARIAS PRÍNCIPE

Doutorado em História da Arte pela Universidade de La Laguna (Tenerife).

Professor Catedrático da Universidade de La Laguna (Tenerife).

Coordinador de la Investigación de Humanidades promovida por el Gobierno de Canarias a través de su proyecto estructurante PATRIVAL.

Área de investigação: Património Cultural. Relações artísticas entre as Canárias e Portugal. Arquitetura e Urbanismo no Magreb.

Publicações recentes: “Artistas portugueses en las Islas Canarias”, in *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Porto: CEPESSE, 2010, p. 15-36; “Los hospitales en Canarias durante el Antiguo Régimen”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESSE, 2011, p. 13-45; “La Orden Tercera como motor de la expansión urbana y la renovación de Santa Cruz de Tenerife”, in *Os Franciscanos no Mundo Português II. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*. Porto: CEPESSE, 2012, p. 25-48; “Turismo y desarrollo sostenible: las fortificaciones hispano lusas en el Magreb”, in *Atas do Congresso del Comité Español de Historia del Arte*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2012.

ALEXANDRA ESTEVES

Doutorada em História Contemporânea pela Universidade do Minho. Professora auxiliar convidada da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Católica Portuguesa.

Investigadora do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM), na Universidade do Minho. Desenvolve presentemente um projeto de pós-doutoramento intitulado *Saúde pública e assistência no Norte de Portugal: o distrito de Viana do Castelo (1834-1926)*.

Área de investigação: História Social (muito particularmente nos domínios da história da marginalidade, violência e prisões nos séculos XVIII e XIX, e da saúde nos séculos XIX e XX).

Publicações recentes: “Engulhos de Ontem, doentes de hoje: pensar a loucura em Portugal no século XIX. O caso do distrito de Viana do Castelo”, in Araújo, Maria Marta Lobo de Araújo, Esteves, Alexandra, *Marginalidade, pobreza e respostas sociais na Península Ibérica (séculos XVI-XX)*. Braga: CITCEM, Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”, 2012, p. 199-216; “Crime e punição: a criminalidade e o espaço carcerário de Esposende, entre finais do século XIX e o início do século XX”, in (coord.) ”, in (coord.) Rubio Pérez, Laureano M., *Instituciones y Centros de Reclusión colectiva*. León: Universidad de León, 2012, p. 9-28; “A higiene pública em Ponte de Lima no século XIX: as grandes obras e as pequenas transformações”, Esteves, Alexandra; Araújo, Maria Marta Lobo de (coord.), *Ponte de Lima: Sociedade, economia e instituições*. Braga: CITCEM, Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”, 2012, p. 51-72.

ANA GOY DIZ

Doctora en Historia del Arte pela Universidad de Santiago de Compostela.

Profesora titular en la Facultad de Humanidades de la USC y Directora del Centro de Estudios Históricos de la Ciudad de Lugo.

Área de investigación: Arquitectura del renacimiento y del barroco; Arte monástico; A obra de arquitectos como Mateo López, Bartolomé Fernández Lechuga o Simón de Monasterio; Relaciones del arte gallego con el mundo portugués; Patrimonio Cultural gallego.

Publicações recentes: Publicações recentes: “*La arquitectura en Galicia tras la muerte de Juan de Álava: Los maestros hontañonianos en el epílogo del Tardogótico.*”. *La arquitectura tardogótica castellana entre España y América*. Madrid, Silex, 2011, pp. 125-141. ISBN: 978-84-7737-558-6 e– ISBN: 978-84-7737-559-3 D.L.: M-47411-2011; “*El Convento de San Francisco de Lugo en la Edad Moderna*”, en *O claustro franciscano do Museo Provincial de Lugo*. Lugo, Deputación Provincial de Lugo. *Red Museística Provincial de Lugo*, 2011, pp. 107-145. ISBN: 978-84-8192-454-1 D.L.: LU-17-11; “*Las sacristías monásticas del Renacimiento en Galicia: El caso de la Ribeira Sacra*”, en Fernández Castiñeiras, E.; Monterroso Montero, J. M. (coord.). *De la tierra al cielo. Opus Monasticorum V*. Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 2012; “*La arquitectura de la dictadura de Primo de Rivera a la posguerra en Lugo: Eloy Maquieira Fernández y el racionalismo*”, en Baliñas Pérez, C; Fernández Suárez, G.F. (coord.), *Sub Urbem. Historia, sociedade e cultura da cidade*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 2012. ISBN: 978-84-9887-864-6; “*El monasterio de San Salvador de Celanova*”, en Rodríguez Iglesias, F. (coord.) *Monasterios y conventos en la Península Ibérica*. A Coruña, Hércules Ediciones, 2012, vol. IV, pp. 16-75. ISBN 978-84-92715-33-6

ANNA MARIA FAUSTO MONTEIRO DE CARVALHO

Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Colaboradora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Professora no Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, Departamento de História – PUC-Rio, desde agosto de 1987. Professora convidada do Curso de História da Arte no Brasil, promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes, a partir de 2006, onde ministra o curso “Arte no Brasil no Período Colonial”.

Coordenadora do projeto promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) “Conventos Franciscanos do Nordeste Brasileiro”, para a inclusão dos treze monumentos remanescentes da região na lista de Patrimônio da Humanidade pela UNESCO (março a dezembro de 2006).

Área de investigação: Arte do período colonial.

Publicações recentes: “Manuel Dias de Oliveira e a Pintura Oficial da Corte no Brasil”, in *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Porto: CEPESE, 2010, p. 55-68; “O Tema da Misericórdia nas Pinturas da Santa Casa do Rio de Janeiro – Período Colonial”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, 2011, p. 111-126; *Memória da Arte Franciscana na Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora ArtWay, 2011 (colaboração); “A Capela de Nossa Senhora da Conceição da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro”, in *Os Franciscanos no Mundo Português II. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*. Porto: CEPESE, 2012, p. 49-63.

ANTÓNIO MOURATO

Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Investigador do CEPESE, membro do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural de Portugal.

Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Vila Nova de Famalicão.

Área de investigação: História da Arte.

Publicações recentes: *Francisco José Resende, [1825-1893], Figura do Porto Romântico*. Porto: CEPESE, Edições Afrontamento, 2007; *João Baptista Ribeiro, 1790-1868*. Porto: CEPESE, Edições Afrontamento, 2010; “A família Costa e a Santa Casa da Misericórdia do Porto”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no mundo de expressão portuguesa*. Porto: CEPESE, 2011, p.141-162; *Maria de Lourdes de Mattos Braamcamp – Vida e Obra*. Lisboa: Bertrand Editora; 2011.

ANTÓNIO JOSÉ DE OLIVEIRA

Doutorado em História de Arte em Portugal, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Investigador do CEPESE, membro do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural de Portugal.

Membro da direcção da Muralha – Associação de Guimarães para a Defesa do Património.

Formador em diversas acções de Formação Contínua de Professores, nos Centros de Formação Martins Sarmiento, Francisco de Holanda e na Casa do Professor de Braga.

Docente na Escola EB 2,3 de Caldas das Taipas.

Área de investigação: História da Arte. História Medieval.

Publicações recentes: “A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães: artistas e obras (séculos XVI-XVIII)”, in *Igreja da Misericórdia: Guimarães*. Braga: Instituto de História e Arte Cristãs / Arquidiocese de Braga, coord. por Maria Rui Sampaio, 2012, p. 13-50; “O Convento de Santo António dos Capuchos, de Guimarães: subsídios para o seu estudo”, in *Igreja de Santo António dos Capuchos: Guimarães*. Braga: Instituto de História e Arte Cristãs / Arquidiocese de Braga, coord. por Maria Rui Sampaio, 2012, p. 13-26; “A obra de talha da Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães (1759-1821)”, *II Congresso de História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*, Actas, Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2012, p. 171-200.

CARLA SOFIA FERREIRA QUEIRÓS

Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Assistente Convidada na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto. Investigadora da FCT de Pós-doutoramento.

Área de Investigação: Talha dourada, imaginária e arquitetura religiosa dos séculos XVII e XVIII.

Publicações recentes: Sagrada Família, Regresso do Desterro. In *Os Brilhos do Invisível. A arte na realização sacerdotal*. [Catálogo da Exposição, Seminário Maior de Viseu, 24 de abril a 31 de julho de 2010]. Viseu: Diocese de Viseu, Departamento dos Bens Culturais, 2010, p. 78-81; “Francisco Rebelo: um artista beirão ao serviço da Diocese de Lamego”. In *Actas do IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro A Encomenda. O Artista. A Obra*. [Auditório Paulo Quintela, Bragança, 14 a 17 de outubro de 2009], Porto: CEPES, 2010, p. 111-121; “A primitiva e desaparecida Igreja da Misericórdia de Lamego”. In *Actas do Seminário Internacional A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. [Auditório do Arquivo Distrital de Vila Real, Vila Real, 8 a 11 de setembro de 2010], Porto: CEPES, 2011, p. 163-176.

CARME LOPEZ CALDERÓN

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela (2008) y en posesión del Diploma de Estudios Avanzados que acredita la Suficiencia Investigadora (2010).

Becaria del programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) en la USC; miembro del Grupo de Investigación IACOBUS (en el que desarrolla su proyecto de tesis); lleva a cabo tareas docentes en el Departamento de Historia del Arte.

Área de investigação: Estudio de los grabados y textos de la Edad Moderna relativos a la mariología y las hagiografía.

Publicações recientes: “Imágenes para la exaltación de la *Mater amoris et doloris*: las pinturas de la Capilla de la Dolorosa en la iglesia de San Isidoro el Real (Oviedo) a través de los emblemas marianos de Antonio Ginther”, en *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*. Oviedo: Ediciones de la Universidad, n.º 17, 2011, p. 65-79; “Imágenes poéticas al servicio de la Madre de Dios. La letanía de Theophilo Mariophilo como exponente del discurso mariano postridentino”, en *Actas del XVIII Congreso C.E.H.A. Mirando a Clío. El arte español como espejo de su Historia*. Santiago de Compostela: Universidade, 2012, p. 1348-1363; “El *Pancarpium Marianum* de Jan David: grabados y conceptos para la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes (Lugo), en *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*. Valencia: Universitat, n.º 4, 2012, p. 41-54; “Jar-rón con lirios, salutación angélica y Santa María de Montederramo: posibles implicaciones de las *armas* de la Virgen en el monasterio cisterciense”, in *Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra*. Santiago de Compostela: Universidade, 2012, p. 233-254; “Vaenius y la emblemática”, in *Virtus Inconcussa. Estudios en torno al Theatro Moral de la Vida Humana de Otto Venius*. A Coruña: Deputación Provincial, 2013, p. 87-99.

CARMEN DIEZ GONZÁLEZ

Doctora en Historia del Arte.

Profesora Contratada Doctora en el Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura.

Área de investigação: Historia del Arte.

Publicações recientes: “Restauración y rehabilitación de bienes inventariados en la provincia de Cáceres a través de tres edificios religiosos”, in *La restauración en el siglo XXI. Función. Estética. Imagen*. Torrelodones (Madrid): Grupo Español de Conservación (Grupo Español del ICC), 2009, p. 161-172; “La recuperación del convento de San Miguel (San Martín de Trevejo, Cáceres) para su uso como Hospedería de Turismo”, in *XI Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación*. Cascais, CI-COP, 2012, p. 32-42; “De la austeridad al “decoro” y su interpretación en el Barroco: la capilla de Nuestra Señora de la Esperanza en Fuente del Maestre (Badajoz)”, in *El franciscanismo en la Península Ibérica. El viaje de San Francisco por la Península y su legado (1214-2014)*. Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos (AHEF), 2012, p. 57-65.

CYBELE VIDAL NETO FERNANDES

Doutora em História Social da Cultura pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Pós-Doutoramento CEPESSE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Colaboradora do CEPESSE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Professora Associada IV da Escola de Belas Artes, Departamento de História e Teoria da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

Área de investigação: Arte no período colonial e Ensino e produção artística do século XIX no Brasil.

Publicações recentes: “A consolidação da Reforma Pedreira a partir das teses de Porto-Alegre em 1855”, in *O ensino artístico, a História da Arte e o Museu D. João VI*. Malta, Marize (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010, p. 75-81; “A decoração em grotteschi na obra de Rafael como referência para o ensino na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro”, in *Revista População e Sociedade. A Matriz Italiana na Arte Luso-Brasileira*. N.º19. Porto: CEPESSE, 2011, p. 28-43; “A Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro e a sua importância no contexto luso-brasileiro”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no mundo de expressão portuguesa*. Porto: CEPESSE, 2011, p. 177-192.

DIANA GONÇALVES DOS SANTOS

Pós-Graduada em Recursos Patrimoniais, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Mestre em História da Arte em Portugal, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Doutoranda em História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), e Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

Investigadora do CEPESE, membro do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural de Portugal.

Área de investigação: Azulejaria.

Publicações recentes: “Albarradas setecentistas da produção azulejar coimbrã e a influência da obra De Florum Cultura de Giovanni Battista Ferrari (1633).” In *Revista População e Sociedade. A Matriz Italiana na Arte Luso-Brasileira*. N.º19. Porto: CEPESE, 2011, p. 44-57; “Fontes gravadas para a azulejaria seiscentista segundo a sua classificação tipológica”, in *Um Gosto Português. O Uso do Azulejo no Século XVII*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo/Babel, 2012, p. 223-234; “Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier como exemplos de vida de perfeição nos azulejos da Capela do Noviciado do Colégio das Artes [IHS] de Coimbra” in *Actas del XVIII Congreso CEHA. Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012, p. 1196-1209.

EUGÊNIO DE ÁVILA LINS

Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Professor Adjunto IV da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia.

Colaborador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Área de investigação: Arquitectura e Urbanismo dos séculos XVII e XVIII.

Publicações recentes: “Encomendas artísticas para a Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant’Ana de Salvador durante o século XVIII”, in *A Encomenda. O Artista. A Obra*, Porto: CEPESE, 2010, p. 161-174; “Património de Origem Portuguesa no Mundo: arquitetura e urbanismo – América do Sul” (org.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, 536 p.; “Artistas e artífices que atuaram na Santa Casa da Misericórdia de Salvador: Séculos XVII e XVIII”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*, Porto: CEPESE, 2011, p. 213-234; “O trabalho do mestre carpinteiro Gabriel Ribeiro na Ordem Terceira de São Francisco de Salvador”, in *Os Franciscanos no Mundo Português. II. As Veneráveis Ordens Terceiras de Francisco*. Porto: CEPESE, 2012, p. 85-112.

EVA SOFIA TRINDADE DIAS

Mestre em História da Arte Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Doutoranda em História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

Investigadora do CEPESSE, membro do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural de Portugal.

Área de investigação: Património religioso da Época Moderna – Arquitectura e Arte produzidos no contexto da Congregação de São Bento de Portugal (1566-1834).

Publicações recentes: “A azulejaria nos mosteiros beneditinos do Entre Minho e Vouga”, in *Azulejar 2012. International Congress. Pen Drive*. Aveiro: Ana Luísa Pinheiro Lomelino Velosa, 2012, ISBN: 978-989-98041-1; “Tratadística italiana e francesa: a confluência de influências na obra de um artista português do século XVIII”, in *Revista População e Sociedade. Estudos de Arte e Património*. N.º. 20. Porto: CEPESSE, 2012, p. 25-51.

IVAN CAVALCANTI FILHO

Doutorado em História da Arte pela Oxford Brookes University, Inglaterra.

Professor Associado do Departamento de Arquitetura da Universidade Federal da Paraíba.

Área de investigação: Arquitetura Religiosa no Brasil Colonial.

Publicações recentes: “As principais devoções Franciscanas e sua relação com o espaço sagrado e a sociedade colonial no nordeste do Brasil”, in *Encontro Internacional de História Colonial: Cultura, Poderes e Sociabilidades no Mundo Atlântico (séc. XVI a XVIII)*, 3, 2011, Recife. Anais eletrônicos. Recife: UFRPE, 2011, p. 14-20; “Entoando Louvores ao Altíssimo: o Coro Alto nos Conventos Franciscanos do Nordeste do Brasil colonial”, in *Terceiras Jornadas sobre Patrimônio y Arte Liturgico*, Buenos Aires: 2011; “Protocolo Litúrgico e Pujança Decorativa: a Sacristia na Arquitetura Conventual Franciscana no Nordeste do Brasil Colonial”, in *O Barroco em Portugal e no Brasil*. Maia: Edições ISMAI, 2012, p. 582-604; “Uma Capela Dourada” e outra “por dourar”: o caso das Ordens Terceiras do Recife e da Paraíba”, in *Os Franciscanos no Mundo Português II. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*. Porto: CEPES, 2012, p. 307-332.

JOSÉ AUGUSTO VELHO DANTAS

Pós-Graduação em Museologia.

Conservador no Museu dos Terceiros.

Área de investigação: História da Arte Religiosa. Universo Franciscano em Ponte de Lima. História Local.

Publicações recentes: *Como Foi Salvo o Monumento dos Terceiros*, in *O Anunciador das Feiras Novas*, Viana do Castelo: 2011, Ano XXVIII, II Série, N.º XXVIII, p. 77-82;

O Espírito da Penitência na Ordem Terceira Franciscana: a Procissão da Cinza em Ponte de Lima, in Ponte de Lima: Sociedade, Economia e Instituições (Coord. Alexandra Esteves/Maria Marta Lobo de Araújo). Braga: 2012, p. 275-292; *Da Sombra à Luz: São José e o Menino*, in *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja*. Lisboa: Edição do secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, n.º 4, 2012, p. 33-35.

JOSÉ CARLOS MENESES RODRIGUES

Doutoramento em História (variante: Arte), pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Docente no Instituto de Estudos Superiores de Fafe.

Área de investigação: Arte da talha.

Publicações recentes: “ Talha no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa encomendada às escolas artísticas do Porto e de Braga”, in *A encomenda. O artista. A obra*. Porto: CEPESE, 2010, p. 213-234; “A Misericórdia de Penafiel e o seu legado artístico-cultural”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, 2011, p. 255-272; “Imagens da devoção nacional em retábulos do Baixo Tâmega e do Vale do Sousa”, *Iconografia religiosa das invocações nacionais. Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 27-2010/II Série. Lisboa: Centro de História da Cultura da UNL, Edições Húmus, 2011, p. 25-39; “Patrimónios. Mobilidades e cripto-História da Arte no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa”, in *Cidade(s), Criatividade (s) e Sustentabilidade(s)*, Coleção Atas. Guimarães: UMDGEO – Departamento de Geografia da Universidade do Minho, 2012, p. 37-43.

LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS

Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Professora Associada com Agregação do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Diretora dos Cursos de Mestrado e de Doutoramento em História da Arte Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Investigadora do CEPESE, membro do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural de Portugal.

Área de investigação: História da Arte e da Arquitetura Medieval. História do Restauro.

Publicações recentes: *Arte Románico en Portugal*. Aguilar de Campoo: Fundación de Santa Maria la Real, 2010, (375 pages) (com Maria Leonor Botelho; “A documentação das confrarias medievais como fonte para a História da Arte”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, 2011, p. 315-323; “O Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro na Idade Média” in *O Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*. Felgueiras: Câmara Municipal de Felgueiras, 2011, p. 13-78.

LUÍS ALBERTO CASIMIRO

Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Investigador do CEPESE, membro do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural de Portugal.

Professor Auxiliar Convidado para o Curso de História da Arte pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Área de investigação: Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa. Iconografia e Pintura Portuguesa (Renascimento e Época Moderna).

Publicações recentes: “Iconografia da Anunciação: Símbolos e atributos,” in *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, I Série: VII-VIII, (2008-2009), 2011,(p. 151-174; *A Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira: História e Património*. Guimarães: Fábrica da Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Oliveira, 2011 (p. 326-339). ISBN: 978-989-20-2141-6. (Estudo de sete pinturas incluídas, sem título específico, na parte respeitante ao Catálogo); *A Iconografia dos espaços Monásticos Cistercienses – Um Caminho de Perfeição*, in Atas do VIII ENCONTRO CULTURAL – S. CRISTÓVÃO DE LAFÕES, Maio de 2012 (no prelo: as provas já foram corrigidas a publicação está para breve).

LUÍS ALEXANDRE RODRIGUES

Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Investigador do CEPESE, membro do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural de Portugal.

Área de investigação: Arquitetura. Talha e imaginária (séculos XVII-XIX).

Publicações recentes: *“Arquitectura e fortificações. Ritmos de persuasão em horizontes de fronteira”*, in *Bragança marca a História. A História marca Bragança*. Bragança: Câmara Municipal de Bragança, 2009, p. 43-60; “O buril e a paleta. As pinturas das sacristias da igreja dos Jesuítas, em Bragança”, in *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Porto: CEPESE, 2010, p. 291-208; *“O retábulo-mor da Misericórdia de Bragança e o gosto pelos painéis com relevo figurativo no Norte e Centro do país”*, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, 2011, p. 325-341; “A acção dos padres de Brancanes em Vinhais. O Seminário da Senhora da Encarnação e a constituição da Venerável Ordem Terceira da Penitência”, in *Os Franciscanos no Mundo Português. II. As Veneráveis Ordens Terceiras de Francisco*. Porto: CEPESE, 2012, p. 163-193.

LUÍS MARINO UCHA

Licenciatura em Arquitectura, pela Universidade Técnica de Lisboa

Assessor Principal do quadro da Direcção Regional da Cultura do Alentejo

Actividade Profissional: Lar da Santa Casa da Misericórdia de Pavia (1999-2011); Coordenação da Intervenção na Capela das Onze Mil Virgens, Alcácer do Sal (2012);

Lar Santa Casa da Misericórdia da Azaruja (ampliação) (2002-2012); Proposta de Intervenção nas Portas do sistema de muralhas de Estremoz /2012).

Publicações recentes: “O apoio social à terceira idade e os projectos de arquitectura para as misericórdias de Vimieiro, Pavia e Azaruja”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESSE, 2011, p. 343-352.

MAGNO MORAES MELLO

Doutorado em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa.

Professor Adjunto 3 – Professor de História da Arte no Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais.

Área de investigação: Pintura de Falsa Arquitetura. Tratados de Perspetiva do Tempo do Barroco no Mundo Luso-brasileiro.

Publicações recentes: “O espaço sagrado e o espaço físico: o uso das imagens entre retórica e visão religiosa”, in *Religiões e religiosidades – entre a tradição e a modernidade*. São Paulo: Edições Paulinas, 2010, p. 191-206; “O modelo pozziano na pintura de falsa arquitectura na obra do pintor-decorador Luis Gonçalves de Sena (1713-1790)”, in *IV Encontro de História da arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas*. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2010; “Os tetos pintados: uma moda decorativa através dos tempos”, in LIMA, Renata (org.) – *Tetos do Brasil*. Rio de Janeiro: BABEL, 2011, p. 113-185; “Ilusão e engano na decoração do teto da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto (1801): Manuel da Costa Ataíde”, in *Os Franciscanos no Mundo Português. II. As Veneráveis Ordens Terceiras de Francisco*. Porto: CEPES, 2012, p. 229-252.

MANUEL AUGUSTO LIMA ENGRÁCIA ANTUNES

Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Conservador de Museus da Câmara Municipal do Porto.

Investigador do CEPESE, membro do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural de Portugal.

Área de Investigação: Mobiliário. Congregação Beneditina Portuguesa. Cerimonial.

Publicações recentes: “Aparatos leves e pesados dos Penitentes – alfaias e equipamentos dos Terceiros Franciscanos no Porto a partir dos Estatutos de 1660”, in *Os Franciscanos no Mundo Português I. Artistas e Obras*. Porto: CEPESE, 2009, p. 151-168; “Artes Mecânicas – Enfermaria e Boticas em espaços Beneditinos”, in *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Porto: CEPESE, 2010, p. 309-323; “Estilo, gosto e novidade do final do séc. XVIII – As cadeiras da Sala do Despacho da Santa Casa da Misericórdia do Porto”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, 2011, p. 391-410; “Capela-mor e assentos fixos – Terceiros Franciscanos no Porto setecentista. Os bancos de espaldar da “Mesa” na Igreja da Ordem Terceira”, in *Os Franciscanos no Mundo Português. II. As Veneráveis Ordens Terceiras de Francisco*. Porto: CEPESE, 2012, p. 253-276.

MARCELO ALMEIDA OLIVEIRA

Doutorado em Artes e Técnicas da Paisagem pela Universidade de Évora.

Analista Ambiental do Instituto Estadual de Florestas de Minas Gerais – IEF/MG.

Colaborador do CEPESSE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Área de investigação: Arquitetura e urbanismo do período colonial. Arquitetura paisagística.

Publicações recentes: “Una mirada sobre la identidad de las ciudades luso-brasileñas: consideraciones sobre el patrimonio paisagístico en Olinda y Ouro Preto”. *Revista Quintana*, n.º 10. Santiago de Compostela: Departamento de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela, 2010, p. 89-133; “Jardins coloniais brasileiros, lugares do útil ao agradável. Colonial brazilian gardens, from pleasant to useful places”. *Revista de História da Arte e Arqueologia – RHAA*, n.º 16. Campinas: Unicamp, Centro de História da Arte e Arqueologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2011, p. 5-20; “Regularidade e civilidade nas vilas e cidades luso-brasileiras: uma contribuição ao estudo dos espaços públicos”. *População e Sociedade – A matriz italiana na arte luso-brasileira*, vol. 19. Porto: CEPESSE/Edições Afrontamento, 2011, p. 58-73; “Os contratos de São Francisco de Assis de Ouro Preto: considerações sobre a qualidade construtiva do seu edifício”, in *Os Franciscanos no Mundo Português. II. As Veneráveis Ordens Terceiras de Francisco*. Porto: CEPESSE, 2012, p. 277-306.

MARIA BERTHILDE MOURA FILHA

Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Professora Adjunta do Departamento de Arquitetura da Universidade Federal da Paraíba.

Colaboradora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Área de investigação: Arquitetura e urbanismo do período colonial.

Publicações recentes: *De Filipéia à Paraíba: uma cidade na estratégia de colonização do Brasil. Séculos XVI-XVIII*, 1.^a ed. João Pessoa: IPHAN – Superintendência na Paraíba, 2010; “A Santa Casa da Misericórdia da Paraíba: o passado no presente”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, 2011, p. 441-458; “Capelas com planta centralizada no Nordeste do Brasil: entre a tradição portuguesa e a tratadística italiana”. *População e Sociedade – A matriz italiana na arte luso-brasileira*, vol. 19. Porto: CEPESE/Edições Afrontamento, 2011, p. 74-93; “Uma Capela Dourada” e outra “por dourar”: o caso das Ordens Terceiras do Recife e da Paraíba”, in *Os Franciscanos no Mundo Português II. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*. Porto: CEPESE, 2012, p. 307-332.

MARIA GARGANTÉ LLANES

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona.

Postgraduada en Museos y Educación (Universidad de Barcelona) y en Interpretación ambiental y del patrimonio (Universidad Oberta de Catalunya).

Docente en varias universidades catalanas (Universidad de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona y Universidad de Girona) y francesas (Université de Toulouse-le-Mirail y Université de Perpignan-Via Domitia). Investigadora postdoctoral en el Departamento de Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona y profesora asociada en la Universidad Pompeu Fabra.

Área de investigação: Historia del arte barroco. Historia de la arquitectura.

Publicações recientes: *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya del Barroc*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011; "Entre la utopia i la realitat: projectes urbanístics setcentistes a les terres gironines" en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*. Girona: 2011; "Artífex italians a Vic en l'entorn catedralici" en *Ausa*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 2012 (en prensa).

MARIA HERMÍNIA OLIVERA HERNÁNDEZ

Graduada em Arquitetura pela Universidad de Camagüey – Cuba.

Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia.

Doutorada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia.

Professora Adjunta IV da Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Belas Artes, Departamento de História da Arte e Pintura.

Coordena o Grupo de Pesquisa/ Cnpq – Design e Arquitetura no Universo das Artes Visuais.

Área de investigação: Artes e História da Arte.

Publicações recentes: “O legado Beneditino na arquitetura e construção do edifício do Mosteiro de São Bento da Bahia”, in PAIXÃO, Gregório Dom. *O Mosteiro de São Bento da Bahia*. Ed. trilingue. Rio de Janeiro: Versal, 2011, p.161-212; “Territórios e patrimônios, acerca da relação entre os mosteiros beneditinos do Brasil e Portugal na conservação dos bens temporais e espirituais”, in MARTINS, Maria Virginia Gordilho e HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera (Orgs.). *Entre territórios*. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 189-205; *SALVADOR e Baía de Todos os Santos*. Ed. trilingue. Sevilla: Consejería de Obras Publicas y Vivienda, Dirección Geral de Rehabilitación y Arquitectura, 2012, (co-autoria).

MARIA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI

Doctora en Historia del Arte.

Catedrática de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura.

Investigadora Principal del Grupo de Investigación ARPACUR: Arte, Urbanismo y Patrimonio Cultural Moderno y Contemporáneo de la Universidad de Extremadura.

Dirige el proyecto de investigación más desarrollo del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España “Entre Toledo y Portugal: miradas y reflexiones contemporáneas en torno a un paisaje modelado por el Tajo” (HAR2010-21835).

Área de investigação: Urbanismo histórico. Arquitectura edad moderna y contemporánea. Arte contemporáneo. Conservación y revalorización del patrimonio cultural, especialmente en Extremadura.

Publicações recentes: *Plástica Extremeña* (Directora et Alter). Badajoz: Fundación Caja de Badajoz, 2008; *Historia del Urbanismo en España II Siglos XVI, XVII y XVIII* (2011). Madrid: editorial Cátedra, 2011; “Instituciones asistenciales en Cáceres. Del siglo XIX a las primeras décadas del siglo XX. Hitos del crecimiento urbano”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPSE, 2011; “Cáceres, algunas piezas arquitectónicas de su paisaje urbano” en *Cartografía y paisaje urbano de Cáceres*. Cáceres: Ayuntamiento de Cáceres, 2012.

MIRIAM ELENA CORTÉS LÓPEZ

Licenciada en Historia del Arte, por la Universidad de Santiago de Compostela, Diploma de Estudios Avanzados, que acredita la suficiencia investigadora. Grado de Licenciada en Historia del Arte.

Becaria del programa de becas FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Miembro del grupo de investigación Iacobus-1907 del Departamento de Hª del Arte de la USC.

Área de investigación: Escalera monumental, arquitectura y urbanismo en Santiago de Compostela. La orden franciscana y su influencia en la configuración del Vía Crucis así como su desarrollo artístico en el eje Atlántico. Fuentes para la historia del arte gallego: tratados de arquitectura, manuscritos y literatura artística.

Publicações recentes: “Un paseo por Extramundi. El recuerdo de un calvario hacia el otro mundo”, *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, LXV (2011), Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela, p. 103-113; “Escalera monumental en el pazo gallego como pálido reflejo de la arquitectura palaciega europea”, in *Actas del XVIII Congreso CEHA. Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012, p. 271-285; “Ut sculptura, poesis. Imagen y homenaje a las ilustres escritoras gallegas”, in *Actas del I Encontro Interdisciplinar de Historia de Xénero*, Santiago de Compostela: Andavira, 2011, p. 63-78; “El manuscrito de Francisco Antonio Fernández Sarela en San Francisco de Compostela: apuntes sobre construcción de escalera” in *Santiago, ciudad de encuentros y presencias: Opus Monasticorum VI*, San-

tiago de Compostela: Alvarellos, 2012, p. 305-323; “San Esteban Ribas de Sil y Santa María de Montederramo, donde las subidas son el acceso a la gloria”, in *Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum V*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela/ Editora Académica, 2012, p. 35-57.

MOZART ALBERTO BONAZZI DA COSTA

Mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista – UNESP; Graduado em Artes Plásticas e em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, em São Paulo..

Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP.

Professor e vice-coordenador do Curso Superior de Conservação e Restauro na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP.

Colaborador do CEPESSE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Área de investigação: Processos escultóricos tradicionais e contemporâneos; Talha Dourada Barroca e Rococó no Brasil.

Publicações recentes: “A talha dourada na antiga Província de São Paulo: exemplos de ornamentação barroca e rococó, in TIRAPELI, Percival (org.) – *Arte Colonial: Barroco Memória Viva*. São Paulo: Edunesp, 2006; *A Talha Ornamental Barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 2010; “Imaginária religiosa brasileira: em busca de uma arqueologia da beleza” (colab.), in MARIANI, Ceci Baptista; VILHENA, Maria Ângela (org.) – *Teologia e Arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011; “A reconstituição dos retábulos da Capela da Venerável Ordem Terceira Franciscana em São Paulo: um partido com base na tradição entre os anos trinta e noventa do século XX”, in *Os Franciscanos no Mundo Português II. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*. Porto: CEPESSE, 2012, p. 379-419.

PATRICIA FOGELMAN

Docteur en Histoire et Civilisations de l' EHESS (France); Doctora en Historia de la FFyL UBA (Argentina).

Investigadora de CONICET, Argentina.

Coordinadora del GERE: Grupo de Estudios sobre Religiosidad y Evangelización, Instituto Ravnani. UBA.

Profesora Adjunta a Cargo de Historia de Brasil en la FFyL de la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Teoría de la Historia en la Universidad Nacional de Luján.

Área de investigação: Historia Cultural de la religión en la era colonial; Historia del culto mariano.

Publicações recentes: *Religiosidad, Cultura y Poder: Temas y problemas de la historiografía reciente*. Buenos Aires: Ediciones Lumiere, 2010; "Historia cultural de la religiosidad: Una historia con imágenes en la historiografía argentina reciente", in *Nuevos aportes a los estudios de la religión en las sociedades contemporáneas del Cono Sur*. Buenos Aires : Ediciones Lumiere. 2011, p.175-199 ; "Son unas puercas todas las imágenes y unos pedazos de palo": Manuel de Coito, escultor portugués acusado por blasfemias ante el Santo Oficio de la Inquisición. Buenos Aires, siglo XVII". , in *Revista População e Sociedade. Estudos de Arte e Patrimônio*. N.º. 20. Porto: CEPSE, 2012, p. 93-109; *Actas electrónicas del IV Simposio Internacional sobre Religiosidad, Cultura y Poder (IV SIRCP)*. GERE, Fac. F. y L. UBA. Buenos Aires: GERE, Fac. F. y L. UBA, 2012; "La religiosidad en el museo: aristas en las definiciones de lo religioso y controversias en la exposición de las momias de los Niños del Llullaillaco en el MAAM (Salta, Argentina)", in *Lo sagrado en el museo. XV Cátedra de Historia Ernesto Restrepo Tirado*. Bogotá : Publicaciones virtuales, 2012, p. 5-35.

PAULA CRISTINA MACHADO CARDONA

Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Técnica Superior Assessora de Turismo da Câmara Municipal do Porto.

Investigadora em exclusividade do CEPESE. Coordenadora-adjunta do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural de Portugal – CEPESE).

Área de investigação: História da Arte em Portugal. Artistas e encomendantes do noroeste de Portugal nos séculos XVII e XVIII – dos centros de produção à mobilidade transfronteiriça.

Publicações recentes: *O perfil artístico das confrarias em Ponte de Lima na Época Moderna*. Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte de Lima, 2010 (ISBN 978 972 8846 06 0); *Património Artístico da Igreja Paroquial de Raimonda*. Porto: Fábrica da Igreja Paroquial da Freguesia de Raimonda / Reviver Editora, 2011 (depósito legal: 329671/11); *A Santa Casa da Misericórdia de Vila Real. História e Património*. Coordenação de Fernando de Sousa e Natália Marinho Ferreira-Alves [capítulo referente às Origens da Misericórdia de Vila Real]. Porto: CEPESE / Santa Casa da Misericórdia de Vila Real, 2011 (ISBN 978-989-8434-08-1); “Itinerários estéticos das Ordens Terceiras do Alto-Minho”, in *Os Franciscanos no Mundo Português II. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*. Porto: CEPESE, 2012, p. 473-497.

PAULA VÍRGÍNIA AZEVEDO BESSA

Doutorada em História, área do conhecimento de História da Arte, pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.

Prof. Auxiliar do Departamento de História, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho; e membro da Comissão Diretiva do Curso de Doutoramento do mesmo departamento. Investigadora do CITCEM, da Universidade do Minho.

Colaboradora do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural de Portugal – CEPESE).

Área de investigação: várias temáticas no âmbito da História da Arte, em particular relativamente aos séculos XV e XVI (por exemplo, pintura mural, encomendas e encomendadores, o papel dos leigos na constituição do património eclesial).

Publicações recentes: “ Pintura mural da primeira metade do século XVI em igrejas paroquiais do Norte de Portugal: encomenda, artistas, obras”, in *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Porto: CEPESE, 2010, p. 473-486; “D. Diogo de Sousa, fundador das Misericórdias do Porto e de Braga: rumos do gosto em obras da sua encomenda”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, 2011, p. 507-514; *Pintura Mural na Rota do Românico*. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território – Rota do Românico, 2012.

REGINA ANACLETO

Doutorada em Letras (especialidade de História da Arte) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Professora associada com agregação da Universidade de Coimbra.

Investigadora do CEPES, membro do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural de Portugal.

Área de investigação: Arquitetura neomedieval portuguesa. História local

Publicações recentes: *Santuário do Divino Senhor da Serra de Semide. História, devoção e espiritualidade*. Semide: Comissão Administrativa do Santuário do Divino Senhor da Serra, 2011, p. 9-47. [Em colaboração com João Paulo FERNANDES e Teresa Osório de MELO]; “A Santa Casa da Misericórdia de Arganil. Subsídios para a sua história”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no mundo se expressão portuguesa*. Porto: CEPES, 2011, p. 563-581; “Entre o neomedievalismo e o eclectismo: uma visão da arte minhota” in OLIVEIRA, Eduardo Pires de, BESSA, Paula, ANACLETO, Regina, MORAIS, Rui, *Arte no Minho*. Braga: Centro de Estudos Lusíadas-Universidade do Minho, 2011, p. 165-204.

SOFIA NUNES VECHINA

Mestre em História da Arte Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Doutoranda em História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

Investigadora do CEPSE, membro do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural de Portugal.

Área de investigação: Património Religioso.

Publicações recentes: “O Mar e a Religião no Concelho de Ovar. Aspetos Artísticos da Época Moderna ao Século XX”, in *II Encontro do CITCEM – O Mar – Patrimónios, Usos e Representações*, 2011(disponível online em:

http://www.citcem.org/encontro/pdf/new_02/TEXT0%20%20Sofia%20Vechina.pdf); *Roteiro Turístico. Centro Histórico de Ovar. Arte Sacra. / Tourist Guide. Historic Center of Ovar. Sacred Art*. Ovar: Câmara Municipal de Ovar, 2012; VELOSA, Ana; MARIZ, Luís; FERREIRA, Isabel; VECHINA, Sofia – “Azulejo de Fachada de Ovar. Facade Tiles in Ovar”, in *Revista RE-CER. Oliveira do Bairro: PROCER*, n.º 35, março-junho, 2012, p. 37-42.

SÓNIA GOMES PEREIRA

Graduada em Museologia no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro. Mestre em História da Arte pela Universidade de Pennsylvania em Philadelphia.

Doutoramento pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Pós-doutoramento no Laboratório de Pesquisa do Patrimônio Francês em Paris.

Professora titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando na graduação e na pós-graduação.

Foi Coordenadora do Projeto de Revitalização do Museu D. João VI de 2005 a 2011, patrocinado pela Petrobrás.

Área de investigação: Arte brasileira, especialmente do século XIX, abrangendo vários setores: história urbana, arquitetura, escultura, pintura e, mais recentemente, litografia e fotografia.

Publicações recentes: *A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca*. Rio de Janeiro: Pós-Graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ 1996. (2.^a edição em 1998); *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008; *O novo Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes / UFRJ, 2008 (2.^a edição em 2011); “A Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro: dois momentos cruciais da arquitectura brasileira – a obra colonial e a reforma do século XIX”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPSE, 2011, p.583-595; “A influência da tratadística europeia na arte brasileira: o caso da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, in *Revista População e Sociedade. A Matriz Italiana na Arte Luso-Brasileira*. N.º19. Porto: CEPSE, 2011, p. 95-102.

SUSANA MATOS ABREU

Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Investigadora de Pós-Doutoramento (FCT – ref. SFRH/BPD/84686/2012) – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto; Instituto de Filosofia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Leiden Institute for the Arts in Society, Universiteit Leiden.

Investigadora do CEPESE, membro do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural de Portugal.

Área de investigação: Teoria e História da Arquitectura.

Publicações recentes: *Teoria e Crítica na raiz do Arquitecto de matriz vitruviana em Portugal (1521-1557): A Questão das Origens, entre o Desígnio e a Matéria*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Doutoramento. Policopiado, 2011; “O restauro quinhentista da Igreja da Graça de Évora: influências teóricas de Alberti e um modelo formal no *Tempio Malatestiano* de Rimini”, in *Revista População e Sociedade. A Matriz Italiana na Arte Luso-Brasileira*. Porto: CEPESE, n.º 19, p. 104-121; “A Fonte do Claustro da Manga, *Espelho de Perfeçam*: uma leitura iconológica da sua arquitectura”, *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*. Porto: DCTP, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011, p. 33-52; “A igreja da Misericórdia de Beja: uma *Hallenkirche* à moda espanhola, importada de Itália em meados de Quinhentos”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, 2011, p. 597-614.

Resumos/Abstracts

ALBERTO DARIAS PRÍNCIPE

La nueva arquitectura de los Franciscanos en África: la catedral de Tánger (evolución del gusto arquitectónico en la primera mitad del siglo XX)

Resumo

La nueva catedral de Tánger fue, durante cincuenta años, una necesidad imposible de hacer realidad. Sin embargo, los diferentes intentos, que aunque frustrados quedaron para la posteridad diseñados en el papel, nos ofrecen la evolución del gusto estético de la Orden Seráfica y del propio aparato político español. Todo ello envuelto en una trama de intrigas políticas, en una ciudad cuya internacionalidad daba pié a ello. La obra fue el último hito de la etapa colonial del Protectorado español, quedando como símbolo de como los aspectos religiosos pueden llegar a ser sobrepasados por los intereses nacionales.

Palavras-chave: Franciscanos; arquitectura; catedral; Tánger; Protectorado español.

The new architecture of the Franciscans in Africa: Tangier cathedral (evolution of architectural taste in the first half of the twentieth century)

Abstract

For fifty years Tangier's new cathedral was a project almost impossible to implement. However, numerous though frustrated projects that were designed on paper were left to posterity. Through them one can observe the evolution of the Third Order's aesthetic taste and that of Spanish political apparatus itself. All wrapped up in a web of political problems of a city whose internationality favoured them, and with the support of a country that reemerged from the throes of a civil war, a country that subsequently underwent a remarkable intellectual regression. However, the fact that Spain had to compete with other nations while sharing the city's condominium, forced her to accept such artistic issues that would not have been allowed in her territory. The works of the cathedral were Spanish Protectorate's colonial era's last testimony, being a symbol of a period in which national interests exceeded those purely religious.

Keywords: Franciscans; architecture; cathedral; Tangier; Spanish Protectorate.

ALEXANDRA ESTEVES

A composição social da Ordem Terceira de Ponte de Lima (séculos XVIII-XIX)

Resumo

Este trabalho visa analisar a composição social da Ordem Terceira de Ponte de Lima, com base nas profissões efetuadas pelos irmãos, no período compreendido entre 1752 e 1812. Procura-se mostrar a existência de uma homogeneidade do seu tecido humano, para a qual contribuíam vários fatores que nos propomos explicitar, nomeadamente a proveniência geográfica e as ligações familiares entre os seus membros.

Palavras-chave: Ordem Terceira; Ponte de Lima; profissão; noviciado.

The social composition of the Third Order of Ponte de Lima (18th-19th centuries)

Abstract

This study aims to analyze the social composition of the Third Order of Ponte de Lima, based on professions made by brothers, in the period between 1752 and 1812. It will be shown that there is homogeneity of its human tissue, for which several factors contributed to explain that we propose, including geographical origin and family connections among its members.

Keywords: Third Order; Ponte de Lima; profession; novitiate.

ANA GOY DIZ

San Francisco de Lugo: de convento a Museo Provincial

Resumo

El convento de San Francisco fue una de las principales instituciones de la ciudad de Lugo entre el siglo XIII y XIX. Cuando los frailes fueron expulsados en 1835, el Ayuntamiento trasladó al edificio la Inclusa y ésta permaneció allí hasta la inauguración del Hospital de San José. En 1957, la Diputación Provincial decidió instalar el Museo Provincial en San Francisco y emprendió la reforma de los edificios según un proyecto del arquitecto Manuel Gómez Román. En 1961 se inauguró el nuevo Museo y desde entonces no ha dejado de crecer. Este estudio quiere hacer un recorrido por la historia del convento de San Francisco y analizar sus principales etapas.

Palavras-chave: Arquitectura franciscana; Urbanismo; Lugo; Galicia; Museo Provincial de Lugo.

Abstract

St. Francis' convent was one of the main institutions of the Lugo city between XIII-XIX centuries. When the friars were expelled in 1835, the Town Hall moved to the Foundling Hospital and it remained there, until the inauguration of St. Jose's Hospital. In 1957, the Provincial Council decided to install the Provincial Museum in St. Francis, and they began the reform of the buildings according to Manuel Gómez Román's project. In 1961 the new Museum was inaugurated and since then, it has not stopped growing. This study wants to take a tour through the history of St. Francis' convent and to analyze his principal periods.

Keywords: Franciscan architecture; Urbanism; Lugo; Galicia; Lugo Provincial Museum.

ANNA MARIA FAUSTO MONTEIRO DE CARVALHO

O complexo construtivo franciscano de Olinda no Brasil Colonial. Aspectos sócio-urbanos, arquitetônicos e artísticos

Resumo

O trabalho analisa o atual complexo edificativo franciscano de Olinda – a área conventual, a igreja de Nossa Senhora das Neves e a área da Ordem Terceira de São Roque – em seus aspectos sócio-urbanos, arquitetônicos e artísticos. Tem como objetivo mostrar que a reconstrução monumental e aparatosa que o conjunto sofreu após a retirada holandesa do território nordestino brasileiro foi fruto da vontade de uma aristocracia rural que, mesmo empobrecida e decadente face à ascensão da burguesia mercantil da vizinha vila do Recife, tinha ainda na visualidade religiosa a manifestação de sua hierarquia e poder, como fator determinante do seu grau de importância junto à monarquia portuguesa.

Palavras-chave: Ordem Franciscana; Olinda; urbe e sociedade; arte e arquitetura.

The Franciscan Building complex of Olinda in colonial Brazil, Socio-Urban, architectural and artistic aspects

Abstract

The paper analysis the Franciscan building complex of Olinda – the Convent area, the Nossa Senhora das Neves Church and the Third Order of Saint Roch area – in its socio-urban, architectural and artistic aspects. Its purpose is to demonstrate that the monumental and ostentatious reconstruction underwent by the complex after the withdrawn of the Dutch from the Brazilian North-eastern territory was the result of the will of a rural aristocracy that, even if in decadence and impoverished facing the rise of a mercantile bourgeoisie from the neighbor village of Recife, preserved in the religious visualilty the manifestation of its hierarchy and power, as a determining element of the degree of its relevance to the Portuguese monarchy.

Keywords: The Franciscan Order; Olinda; urbanism and society; art and architecture.

ANTÓNIO MOURATO

O Retratasta José Alberto Nunes (1829-1890)

Resumo

José Alberto Nunes nasceu no Porto, em 1829, tendo adquirido a sua formação artística na Academia de Belas Artes, estabelecimento que frequentou entre 1845 e 52. Concluído o curso de Pintura Histórica, instala-se em Guimarães, onde trabalha para a Câmara Municipal, Venerável Ordem Terceira de São Francisco e particulares. Casa, na cidade berço, com Emília das Dores Amélia e Freitas Nunes e vai morar para o largo da Igreja, na freguesia de São Sebastião. O seu primeiro filho, Adolfo, nasce em Novembro de 1861.

Ao longo da década de sessenta consegue afirmar-se na invicta, onde se torna o retratista preferido das Irmandades e Ordens Terceiras. A sua pintura, visivelmente influenciada pelo estilo de Augusto Roquemont, manteve-se fiel à estética romântica, muito depois dela ter passado de moda.

Nunes participou em muito poucas exposições, ao todo sete: trienais de 1848, 51, 54, 66 e 74; exposição portuguesa no Rio de Janeiro em 1879 e “Exposição d’Arte”, no Ateneu Comercial, em 1888. De entre as suas obras, destacamos os retratos dos Conde e Condessa de Samodães, de Arnaldo Ribeiro Barbosa e de sua esposa, D. Carolina Augusta da Costa, e de Alexandre Soares Pinto de Andrade.

José Alberto Nunes faleceu a 25 de Fevereiro de 1890.

Palavras-chave: Pintura; retrato; benfeitores; Ordem Terceira de São Francisco; Porto.

The portraitist José Alberto Nunes (1829–1890)

Abstract

José Alberto Nunes was born in Oporto (1829), and acquired his artistic formation at the Academia Portuense de Belas Artes, between 1845 and 1852. Once graduated in History Painting, he left Oporto for Guimarães, where he worked for the Town Council, the Franciscan Venerable Third Order and some private collectors. There he married Emília das Dores Amélia e Freitas Nunes and established himself at Largo da Igreja, in the parish of São Sebastião. His first son, Adolfo, was born in November 1861.

Along the sixties he gained notoriety in his natal city, where he became the main portraitist of the Brotherhoods and Third Orders. His painting, clearly influenced by the manner of Augusto Roquemont, remained faithful to the romantic aesthetic, which was no more in vogue.

Nunes took part in very few exhibitions, all in all seven: the triennials of 1848, 51, 54, 66 e 74; the Portuguese Exhibition at Rio de Janeiro (1879) and the “Exposição d’Arte”, at the Ateneu Comercial do Porto (1888). From his works, deserve special mention the portraits of the Earl of Samodães and his wife, of Arnaldo Ribeiro Barbosa and his wife, of D. Carolina Augusta da Costa, and of Alexandre Soares Pinto de Andrade.

José Alberto Nunes passed away the 25th february 1890.

Keywords: Painting; portrait; benefactors; Ordem Terceira de São Francisco; Oporto.

ANTÓNIO JOSÉ DE OLIVEIRA

O Convento de São Francisco de Guimarães: artistas e obras (1679-1773)

Resumo

Neste artigo apresentamos seis ajustes de obra referentes à arte da talha, pedraria, carpintaria e ourivesaria. Estes contratos notariais existentes no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta referem-se a encomendas realizadas pelos religiosos do Convento de São Francisco, de Guimarães; e pela Irmandade de Santo António, ereta na mesma instituição conventual.

A igreja do Convento de São Francisco é na História de Arte de Guimarães uma referência, nomeadamente pela contratação de artistas de nomeada e principalmente por aquilo que ainda nos nossos dias podemos admirar. Este templo assume-se como um dos imóveis de Guimarães, onde intervieram importantes mestres da cidade do Porto ligados à arte da talha.

Palavras-chave: Convento de São Francisco; Irmandade de Santo António; artistas; obras.

The Saint Francis Convent in Guimarães: artists and works of art (1679-1773)

Abstract

In this article we present six contracts of work referring to woodcarving art, stone works, carpentry and jewelry.

These official contracts that exists im the Alfredo Pimenta City Archive refer to orders from monks of Saint Francis Convent and Saint Anthony Brotherhood in Guimarães.

The Church of the Saint Francis Convent is a notorious reference of Guimarães art history by the hirement of well-known artists and mainly for what we can still admire nowadays. This temple is one of the notorious buildings in Guimarães where important woodcarving art masters from the city of Oporto worked.

Keywords: Saint Francis Convent; Saint Antony Brotherhood; artists; works of art.

CARLA SOFIA FERREIRA QUEIRÓS ¹

O Convento de Santo António de Ferreirim: da fundação às obras do século XVIII

Resumo

Sem a pretensão de querermos refazer a história do Convento de Santo António de Ferreirim, até porque os dados documentais até hoje revelados são escassos, propomo-nos trazer aqui uma breve cronologia das obras efetuadas neste edifício, desde a sua fundação até ao final do século XVIII.

Limitámo-nos, porém, nesta abordagem, somente, à compilação dos atos notariais presentes no Arquivo Distrital de Viseu a que tivemos acesso e oportunidade de estudar aquando do doutoramento.

Embora grande parte do acervo notarial respeitante ao Convento de Santo António de Ferreirim já seja do conhecimento público, a imprecisão com que algumas escrituras são referidas por alguns autores, assim como os nomes dos responsáveis por estas empreitadas e a própria datação das mesmas, carece de uma nova abordagem.

Se até à data só demos conhecimento das escrituras referentes às obras da talha e madeiras, pretendemos agora fazê-lo no que toca às restantes obras.

Palavras-chave: Convento; fundação; retábulo; Mestres de Ferreirim; franciscanos.

¹ Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Assistente Convidada na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto | Investigadora da FCT de Pós-doutoramento.

The Convent of Santo António de Ferreirim: from its Foundation to the Works of the 18th century

Abstract

The aim of this paper is not to retrace the history of the Convent of Santo António de Ferreirim – since the data revealed so far are scarce – but to produce a brief chronology of the works done in this building from its foundation until the end of the 18th century.

However, we have compiled only the notarial acts available at the Viseu District Archive which we had access to and opportunity to study during the research made for the PhD thesis.

Although much of the collection concerning the Convent of Santo António de Ferreirim is already of public knowledge, the inaccuracy with which some scriptures are referred to by some authors as well as the names of those responsible for these contracts and dating of the same, calls for a new approach. At the time we focused only the woodworks and gilded woodcarvings, but now we will also address the remaining artworks.

Keywords: Convent; foundation; retable; Masters of Ferreirim; Franciscans.

CARME LÓPEZ CALDERÓN

Potuit, Decuit, Fecit: los Franciscanos y el culto a María

Resumo

En el presente artículo, proponemos el análisis en términos iconográficos de dos conjuntos: la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción de la Iglesia del Convento de San Francisco de Oporto (1718) y la Serie del *Alabado* de la Iglesia del Convento de la Purificación de Santa Fé de Bogotá (1673). A través de este estudio, pretendemos demostrar que la devoción a María en general y a la Inmaculada Concepción en particular que la orden franciscana profesa en sus escritos y actuaciones tiene su correlato en las obras que, dentro de la dinámica contrarreformista, promueven para sus conventos e iglesias. Son materializaciones, pues, que tienen una clara finalidad didáctico-catequética y cuyo contenido, además, es aplicable a todos los territorios dependientes de la Iglesia Católica Romana. La demostración de esta premisa es lo que justifica los dos conjuntos elegidos: una capilla perteneciente al mundo portugués cuyo programa es elaborado ex profeso y una serie pictórica del mundo hispano inspirada en cinco grabados – que ahora sacamos a la luz – de un libro impreso en Amberes.

Palavras-chave: Capilla portuense de Nuestra Señora de la Concepción; pinturas bogotanas del Alabado; iconografía; Inmaculada Concepción; Iglesia Católica Romana.

*Potuit, Decuit, Fecit: Franciscans and Mary worship***Abstract**

In this article, we propose an Iconographical analysis of two collections: the Chapel of Our Lady of Conception, in the Saint Francis' Convent Church of Oporto (1718) and the Series of the *Alabado* in the Purification's Convent Church of Santa Fe de Bogotá (1673). Through this study, we intend to demonstrate that the devotion to Mary in general and to the Immaculate Conception in particular which the Franciscan Order professes in its writings and interventions has its equivalent in the works that, within the dynamics of the Counter-Reformation, the Order promotes for its convents and churches. Therefore, these works have a clear didactic aim related to religious instruction and, furthermore, their content is applicable to all the territories dependent on the Roman Catholic Church. The demonstration of this premise justifies the choice of the two collections: a chapel that belongs to the Portuguese World and with an on purpose programme, and a pictorial series from the Spanish World based on five engravings – that now we release– taken from a book printed in Antwerp.

Keywords: Chapel of Our Lady of Conception from Oporto; paintings of the *Alabado* from Bogotá; Iconography; Immaculate Conception; Roman Catholic Church.

CARMEN DÍEZ GONZALEZ

Reformas arquitectónicas en los conventos franciscanos descalzos de Extremadura durante el siglo XVIII

Resumo

El trabajo que presentamos aborda una serie de reformas efectuadas en los conventos descalzos extremeños tras el desgaste de los siglos y los conflictos bélicos sufridos a comienzos del siglo XVIII. Una etapa de intensa reconstrucción en muchos eremitorios, abandono de otros y traslado de las comunidades a los núcleos de población. Pese a la pérdida patrimonial y documental ocasionada por las sucesivas guerras que asolaron la frontera hispano-lusa y el proceso desamortizador del siglo XIX se ha podido constatar la influencia portuguesa en la arquitectura y decoración de nuestros inmuebles, especialmente en la vertiente popular, a través de cuatro conventos: Nuestra Señora de La Luz de Brozas, Madre de Dios de Albuquerque, San Francisco de Arroyo de la Luz y San Gabriel de Badajoz, con referencia además a otros dos enclaves: la enfermería de San Pedro de Alcántara en Cáceres y el convento de Madre de Dios en Valverde de Leganés.

Palavras-chave: Arquitectura; barroco; siglo XVIII; Franciscanism; España.

Architectonic reforms in Extremaduran Discalced Franciscan Monasteries during the 18th century.

Abstract

The work we present deals with a series of changes carried out in the Extremaduran Discalced Franciscan Monasteries after the erosion of centuries and the armed conflicts suffered at the beginning of the 18th century. A period in which a lot of small convents underwent intensive rebuilding and others were left abandoned and the communities were taken to centers of population. Despite the hereditary and documentary loss due to the successive wars which caused devastation along the borders of Spain and Portugal, and the process of confiscation in the 19th century, it has been possible to establish Portuguese influence on the architecture and decoration of our buildings, particularly in the popular aspect, through four monasteries: Nuestra Señora de la Luz in Brozas, Madre de Dios in Albuquerque, San Francisco in Arroyo de la Luz and San Gabriel in Badajoz, also with reference to other two enclaves: the Hospital of San Pedro de Alcántara in Cáceres and the convent of Madre de Dios in Valverde del Fresno.

Keywords: Architecture; baroque; 18 th. century; Franciscan; Spain.

CYBELE VIDAL NETO FERNANDES

Considerações sobre o espaço na obra franciscana no Brasil

Resumo

O tema da presente comunicação é a análise dos espaços nos conventos franciscanos do Brasil colonial: espaço exterior de entorno do edifício; espaço interior da igreja e suas dependências; o convento em seus diferentes recintos. Importa entender como foram traçados, que fatores (culturais, econômicos, materiais, políticos ou em razão das tradições da ordem) determinaram a sua feição ao longo da história. O levantamento dos dados mostrou as dificuldades referentes à mão-de-obra especializada, fator dos mais difíceis a serem vencidos. Durante o século XVIII a sociedade no Brasil colônia estava mais capacitada econômica e culturalmente e a arquitetura franciscana encontrou soluções singulares, sempre baseadas nas tradições da ordem, mas muito mais complexas e capazes de identificar que a participação social através das ordens terceiras foi um dos fatores determinantes dessa nova expressão religiosa. Embora pontualmente, foram levantados alguns nomes de artistas que participaram da construção de alguns desses conventos.

Palavras-chave: Franciscanos; arquitetura; espaço; estilos; sociedade.

Considerations about the space in Brazilian Franciscan architecture

Abstract

The theme of this communication is to analyze the spaces in the Franciscan convents of colonial Brazil: outer space surrounding the building, the interior space of the church and its dependencies; convent at different venues. It is important to understand how they were drawn, which factors (cultural, economic, material, political or because of the traditions of the order) determined its feature throughout history. The survey data showed the difficulties related to skilled labor, the most difficult factor to overcome. During the eighteenth century society in colonial Brazil was better able economically and culturally and Franciscan architecture found unique solutions, always based on the traditions of the order, but much more complex and able to identify that social participation through third orders was one of the determining factors this new religious expression. Although occasionally, some names have been raised by artists who participated in the construction of some of these convents.

Keywords: Franciscans; architecture; space; styles; society.

DIANA GONÇALVES DOS SANTOS

Azulejaria de figura avulsa na realidade arquitectónica franciscana portuguesa. Alguns apontamentos revisitados

Resumo

Considerando a amostragem remanescente e documentada sobre a aplicação da tipologia azulejar de figura avulsa em edifícios construídos por instituições franciscanas na Época Moderna em Portugal (englobando os respectivos territórios da expansão), pretende-se o entendimento dessa aplicação ornamental pela percepção das várias soluções aplicadas, espaços preferenciais e temáticas representadas.

Palavras-chave: Azulejo de figura avulsa; arquitectura; Franciscanos.

*Single figure tiles in Portuguese Franciscan architecture.
Some notes revisited*

Abstract

Considering the documented and existing samples related with the appliance of single-figure tiles in buildings erected by Franciscans in Portugal in the Modern Era (including the expansion territories), the aim of the current essay is understanding that ornamental application having the perception of the used different solutions, chosen spaces and themes depicted.

Keywords: Single figure tile; architecture; Franciscans.

EUGÊNIO DE ÁVILA LINS

“Novo Orbe Serafico Basilico”: o legado de Frei Jaboatão para a História da Arte Luso-Brasileira dos séculos XVI e XVII

Resumo

O presente artigo tem como objetivo abordar as contribuições das realizações literárias do Frei franciscano Antonio de Santa Maria Jaboatam (1695-1779) para o estudo da História da Arte Luso-brasileira. Em sua principal obra, *“Novo Orbe Seráfico Brasilico”* ou *“Crônica dos Frades Menores do Brasil”*, referência obrigatória sobre a Ordem Franciscana no Brasil Colonial, Frei Jaboatam reúne informações sobre praticamente todas as atividades franciscanas no período, as quais são valorizadas no sentido de afirmar a primazia da Ordem franciscana em relação às demais Ordens religiosas que missionaram em terras brasileiras. Mas, embora comprometido com o registro da historiografia e dos empreendimentos da Ordem franciscana, o autor interessou-se por outros temas, ligados às realizações artísticas destes religiosos no país. Desse modo, sua obra também se tornou referência fundamental para o campo da História da Arte, mais especificamente para o estudo da História da Arte Luso-brasileira.

Palavras-chave: Frei Jaboatam; Arte Franciscana; Arte Luso-Brasileira; História da Arte.

“Novo Orbe Serafico Basilico” : Frei Jaboatão’legacy for the Luso-brazilian History of Art of the XVI th. and XVII th. centuries

Abstract

The present article aims to approach the contributions of Franciscan Friar Antonio de Santa Maria Jaboatam’s (1695-1779) literary productions to Luso-brazilian Art History’s study. Jaboatam’s main work, “*Novo Orbe Serafico Brasilico*” or “*Crônica dos Frades Menores do Brasil*”, obligatory reference regarding the Franciscan Order in Colonial Brazil, gathers information about almost all of Franciscan activities of that period which are valued due to reiteration of the Franciscan order’s primacy in comparison to the other religious orders that preached in Brazilian lands. Although committed with the registration of the Franciscan historiography and enterprises, the Friar was interested in other subjects related to artistic works of Franciscans in the country. In that way, his production has also turned to be a fundamental reference to the field of Art’s History, specifically to the study of Luso-brazilian Art History’s study.

Keywords: Friar Jaboatam; Franciscan Art; Luso-brazilian Art; History of Art.

EVA SOFIA TRINDADE DIAS

Benedictinos e Franciscanos: convivência de invocações no espaço monástico beneditino português (Séculos XVII-XVIII)

Resumo

A instituição da Congregação dos Monges Negros de S. Bento (1566) implementou um novo sistema administrativo que permitiu a estabilidade económica da Congregação e o início do processo de renovação artística, que estendeu-se pelos séculos XVII e XVIII. Além das intervenções a nível arquitectónico, este processo contemplou importantes alterações no património móvel, nomeadamente na pintura e imaginária.

O levantamento das invocações nos conjuntos monásticos beneditinos deixou patente a vontade dos monges negros em ter presentes santos franciscanos, representados sobretudo em escultura e localizados fundamentalmente em retábulos no corpo das igrejas. Esta presença, sem fundamento normativo, terá resultado de um conjunto de motivações e revela um diálogo invocativo que deixa transparecer a reverência dos beneditinos por alguns exemplos da espiritualidade franciscana e a sua preocupação em inspirar monges e fiéis no caminho da perfeição.

Palavras-chave: Congregação de São Bento; renovação artística; património móvel; invocações franciscanas.

Benedictines and Franciscans: Coexistence of invocations in Portuguese Benedictine monastic space (17th-18th centuries)

Abstract

The institution of the Congregation of the Black Monks of St. Benedict (1566) implemented a new administrative system that allowed the economic stability of the congregation and the beginning of the artistic renewal process which was extended by the 17th and 18th centuries. Besides the architectural level interventions, this process included major changes in the movable heritage, particularly in painting and sculpture.

The survey of the invocations in the Benedictine monasteries has demonstrated the will of the Black Monks to bear in mind Franciscan saints, represented mainly by sculptures and located primarily in the altarpieces in the church body. This presence, with no legislative basis, will have resulted of a set of motivations and show an invocative dialog that reveals the reverence of the Black Monks by some examples of Franciscan spirituality and its concern to inspire monks and faithfuls on the path of perfection.

Keywords: Congregation of St. Benedict; artistic renewal; movable heritage; Franciscan invocations.

JOSÉ AUGUSTO VELHO DANTAS

A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima nos séculos XVIII-XIX: Breve História do Embelezamento de um Templo

Resumo

A igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima foi edificada em meados do século XVIII junto ao Convento de Santo António, símbolo do crescimento e da significativa implantação que os irmãos seculares franciscanos foram conhecendo nesta área geográfica a partir dos últimos decénios do século XVII. O templo constituía o cenário mais nobre de um edifício que incluía igualmente a sacristia, a secretaria, um pequeno claustro e outras salas anexas. O seu processo decorativo decorreu entre a segunda metade do século XVIII e o primeiro quartel do século seguinte, num período de afirmação da arte rococó e neoclássica. Para o enriquecimento do seu interior, com os seus retábulos, imagens, púlpitos, sanefas e outros elementos do mobiliário litúrgico, contribuíram alguns dos mais afamados mestres escultores, entalhadores, pintores e douradores daquele tempo, activos naquela época com particular incidência na região do Minho.

Palavras-chave: Igreja; franciscano; retábulo; barroco; decoração.

The Church of the Third Order of São Francisco in Ponte de Lima during the Eighteenth and Nineteenth Centuries: Brief History of a Temple Embellishment

Abstract

The church of the Venerable Third Order of São Francisco in Ponte de Lima was built in the middle of the eighteenth century next to the Convent of Santo António, symbol of the prosperity and strong implantation that the franciscan secular brothers went through in this area from the last decades of the seventeenth century onwards. The temple represented the most noble scenery of a building which also included the sacristy, the meeting room, a little cloister and several adjacent rooms. Its decorative process happened between the second half of the eighteenth century and the first quarter of the nineteenth, corresponding to a period when rococo and neoclassique emerged as dominant artistic styles. Some of the most famous and talented artists of that time, like sculptors, carvers, painters and gilders, working with particular incidence in the Minho region, made their contribution to the enrichment of the church interior, with its altarpieces, sculptures, pulpits, valances and other elements of the liturgical furniture.

Keywords: Church; Franciscan; altarpiece; baroque; decoration.

JOSÉ CARLOS MENESES RODRIGUES

Os Franciscanos em Penafiel e em Amarante

Resumo

O nascimento, expansão e consolidação dos ideais franciscanos, fixando os monges e as monjas numa missão catequética de enorme valia, chegam cedo a Portugal, cuja configuração é comprovada por uma geografia meritória.

Penafiel e Amarante contêm centros históricos, onde se desenvolveram as suas identidades. Mas em Penafiel era necessário ir além do núcleo, cujo eixo de alinhamento era a estrada Porto-Vila Real: ruas de S. to António Velho, Direita, Ajuda e Cimo de Vila. Este é o caso do convento de Santo António dos Capuchos, igreja da Ordem Terceira de São Francisco e Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição (pró-franciscano) – como legado existente. Ao invés, a extinção do convento de Santa Clara e a demolição da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Amarante, fornecem-nos um capítulo sobre a cripto-história da arte.

Há um humanismo franciscano vilipendiado pelo liberalismo do século XIX, um comportamento anticlerical primário, como no tempo do Marquês de Pombal aos jesuítas (expulsão em 1759) e da Primeira República (1910-1926).

Este estudo enquadra-se na existência de um legado franciscano residual com possibilidades de um conhecimento mais profundo.

Palavras-chave: Franciscano; ordem terceira; convento; iconografia; talha.

The Franciscans in Penafiel and Amarante

Abstract

The birth, expansion and consolidation of the Franciscan ideals, setting the monks and nuns in a catechetical mission of great value, arrive early to Portugal, whose configuration is confirmed by a meritorious geography.

Penafiel and Amarante contain historical centres, where they developed their identity. But in Penafiel was necessary to go beyond the core, whose axis of the road alignment was Porto-Vila Real: Streets of Santo António Velho, Direita, Ajuda and Cimo de Vila. This is the case of the convent of St. António dos Capuchos, the Church of the Third Order of St. Francis and Shelter of Our Lady of Conception (pro-Franciscan) – as existing legacy. On the other hand, the extinction St. Clara's Convent and the demolition of the Church of the Third Order of St. Francis, in Amarante, provide us with a chapter on disappeared heritage.

Keywords: Franciscan; third order; convent; iconography; woodcarving.

LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS

*A fundação de capelas no Convento de S. Francisco do Porto:
devoção e memória*

Resumo

No Convento de S. Francisco do Porto apenas subsistem, ainda que parcialmente, três exemplares de capelas funerárias. Utilizando linguagens diversas, desde o gótico às formas de gosto renascentista, estes três casos demonstram uma rica atividade artística ocorrida na igreja conventual entre os séculos XV e XVI.

Palavras-chave: Capelas funerárias; dinamismo artístico; arte gótica; arte renascentista.

The foundation of chapels in the Convent of S. Francisco do Porto: devotion and memory

Abstract

In the Convent of St. Francisco of Porto only remain, at least partially, three cases of funerary chapels. Using different languages, from the Gothic to Renaissance taste, these three cases show a rich artistic activity occurred in the conventual church between the 15th and 16th centuries.

Keywords: Funerary chapels; artistic dynamism; gothic art; renaissance art.

LUÍS ALBERTO CASIMIRO

A iconografia franciscana nos retábulos quinhentistas – um legado original

Resumo

Os dois retábulos que serão objeto da nossa análise foram realizados nos primeiros anos do século XVI para igrejas de conventos franciscanos e apresentam algo em comum: ambos possuem uma série alusiva a Santos da Ordem Franciscana. Assim, entre as temáticas retabulares mais frequentes, como seja a série Cristológica, Mariana e Eucarística surgem temas dedicados aos feitos da Ordem fundada por S. Francisco de Assis. Este facto constitui uma novidade pois nenhuma outra ordem religiosa realizou algo semelhante na época que estudamos. Além da riqueza iconográfica presente nas pinturas alusivas aos episódios franciscanos, no painel que ilustra os *Mártires de Marrocos* deparamos com uma criação nova, pois o tema não tem precedentes iconográficos. Assim, a iconografia franciscana nos retábulos quinhentistas, para além de fazer a exaltação da Ordem Franciscana e aportar uma iconografia nova, possui uma mensagem ligada à expansão portuguesa e à evangelização dos gentios. Pelos motivos apresentados ao longo da nossa exposição, podemos concluir que, efectivamente, a iconografia franciscana dos retábulos quinhentistas constitui um legado original.

Palavras-chave: Iconografia; retábulos quinhentistas; pintura portuguesa; legado franciscano; Mártires de Marrocos.

The Franciscan iconography in 16 th. Century altarpieces: a unique legacy

Abstract

The two altarpieces that we analyze were performed in the early years of the sixteenth century for churches of Franciscans convents, and they have something in common: both have a iconographic program where are illustrated some Saints of the Franciscan Order. Thus, among the most frequent themes, such as the Christological, Marian and Eucharistic cycles, we emphasize one of them representing some events of the Franciscan Order. This fact is a novelty because no other religious order did something similar at that time. Besides the value of this iconography in paintings alluding to Franciscans episodes, those which illustrates the *Martyrs of Morocco* reveals a new creation in this field, because the subject has no other example that could be used as a iconographic model. Thus, the Franciscan iconography in sixteenth-century altarpieces, besides the exaltation of the Franciscan Order and the contribution with a new iconography, has a message associated to Portuguese expansion and evangelization. For the presented reasons, we conclude that indeed the sixteenth century altarpieces of Franciscan iconography are a unique legacy in this field.

Keywords: Iconography, sixteenth century altarpieces, Portuguese painting, Franciscan legacy, Martyrs of Morocco.

LUÍS ALEXANDRE RODRIGUES

Caminho Doloroso. As gravuras italianas da Ordem Terceira de Vinhais

Resumo

Trata-se de um conjunto de gravuras a buril alusivas à *Via Crucis*. Pertencem à Ordem Terceira de S. Francisco da vila de Vinhais, uma irmandade fundada pelos missionários franciscanos de Brancanes.

Produzida em Roma no ano de 1782 sob a direcção de Pietro Leone Bombelli, a série representa a consagração definitiva do Caminho Doloroso de 14 estações e o fim de um demorado processo evolutivo.

Para a produção desta *Via Crucis*, Bombelli rodeou-se de outros artistas italianos, pedindo a colaboração de Giuseppe Perini, Campanella, Antonio Capellan, Pozzi e Cecchini.

Na expansão devocional do Caminho Doloroso os frades franciscanos exerceram uma influência determinante.

Palavras-chave: *Via Crucis; Pietro Leone Bombelli; franciscanos.*

Via Crucis. The Italian engravings of the Third Order of St. Francis, in Vinhais

Abstract

This work is about a set of burin engravings in honour of the *Via Crucis*, which belong to the Third Order of St. Francis, in Vinhais (Portugal), a brotherhood founded by Franciscan missionaries from Brancanes.

Produced in Rome in 1782, under the direction of Pietro Leone Bombelli, this set of engravings represents the definitive consecration of the Painful Way and the end of a long evolving process.

For the creation of these engravings, Bombelli called other Italian artists, and asked the cooperation of Giuseppe Perini, Campanella, Antonio Capellan, Pozzi and Cecchini.

The St. Francis friars had a control and relevant influence in the devotional expansion of the Painful Way.

Keywords: *Via Crucis; Pietro Leone Bombelli; Franciscans.*

LUÍS MARINO UCHA

Para a reabilitação da Igreja de Santo António e Capela das Onze Mil Virgens do Convento de São Francisco de Alcácer do Sal

Resumo

Fundado em 1524 por D. Violante Henriques (Alcáçovas), mãe de D. Pedro de Mascarenhas, o Convento, e a Igreja de Santo António, localiza-se no limite urbano de Alcácer do Sal, na imediações do denominado Rossio Alto.

A igreja do convento (c.1528) ergue-se para panteão da família Mascarenhas, na sequência da morte de D. Nuno Mascarenhas, segundo filho da fundadora. D. Pedro de Mascarenhas (1470-1555), com avançada idade e no final da vida, foi nomeado 6.º Vice Rei da Índia, cargo que, por morte, ocupou por breves meses.

O risco da capela das Onze Mil Virgens vincula-se a António Rodrigues (1520-1590), mestre das obras militares e das fortificações reais, durante cerca de 25 anos.

A capela tumular de D. Pedro de Mascarenhas abre-se como um pórtico, ao comprimento da nave da Igreja de Santo António, contígua, impondo-se a esta, rasgando-a impetuosamente a conquistar unidade espacial.

Destaca-se da capela a sua conceção modular, com base no quadrado, figura geométrica muito grata a Alberti.

A nossa intervenção, primordial neste monumento, prende-se com a introdução de uma área de receção para acolher os visitantes.

Obras a iniciar pelas coberturas, com a conseqüente limpeza da cúpula da Capela das Onze Mil Virgens.

Palavras-chave: Tempo; mecenas; autor; obra; intervenção.

For the rehabilitation of Santo António's church and Onze Mil Virgens' chapel of franciscan convent in Alcácer do Sal

Abstract

Established in 1524 by D. Violante Henriques (Alcáçovas), D. Pedro de Mascarenhas's mother, the convent, and Santo António church, are located in urbane limit of Alcácer do Sal, in surroundings of the call Rossio Alto.

The convent's church (n.1528) was raised for pantheon of the Mascarenhas's family, in sequence of death of D. Nuno de Mascarenhas, second son of the founder.

D. Pedro de Macarenhas (1470-1555), with advanced age and in the end of life, was nominated 6st viceroy of Índia, position occupied for few months owing to his death.

The Onze Mil Virgens chapel's plan, is assigned to António Rodrigues (1520-1590), master of militar and of royal fortifications, for nearly 25 years.

The tomb chapel of D.Pedro de Mascarenhas, opens like a porch, to the lenght of the Santo António church's nave, adjoining, imposing it in order to conquer space unity.

Out stands in the chapel it's modular conception, based in the quadrate, geometric figure Alberti's favourite.

Our primordial intervention on this monument, stains the introduction of a reception area to welcome visitors.

Works beginning on the roof covering, with the consequence cleansing of the Onze Mil Virgens chapel's dome.

Keywords: Time; patron; author; work; intervention.

MAGNO MORAES MELLO

Perspectiva e arquitetura do engano: a decoração da nave da Igreja do Convento franciscano na cidade da Paraíba entre os séculos XVIII e XIX

Resumo

A pintura do teto da nave da igreja do Convento Franciscano, na cidade da Paraíba, ainda se encontra sem uma autoria confirmada, seja por documentação, seja por considerações estilísticas. Suas características estilísticas ou estéticas vêm sempre referidas em estudos historiográficos, sem, contudo, avançar sobre uma possível autoria ou uma datação. Esse teto apresenta uma estrutura perspéctica de grande sopro e deve ser associado a uma das mais significativas pinturas ilusionistas produzidas no Brasil setecentista. Este estudo tem como propósito evidenciar esses aspectos a partir da construção das arquiteturas pintadas.

Palavras-chave: Quadratura; João Pessoa; franciscanos; perspectiva; barroco; rococó.

Perspective and architecture of mistake: the decoration of the Church of Franciscan Convent nave at the city of Paraíba between the XVIII and XIX centuries

Abstract

The painting on the roof of the Franciscan church's convent nave, at the city of Paraíba, still remains without a confirmed authorship either by documentation, or stylistic considerations. Its stylistic or aesthetic characteristics are always referred in historiographical studies, without, however, making further progresses over a possible authorship or dating. This roof presents a perspectival structure of big breath and must be associated with one of the most significant illusionist paintings produced at Brazil in the 18th century. This study has as purpose to evidence these aspects starting from the construction of painted architectures.

Keywords: *Quadrature; João Pessoa; Franciscans; perspective; baroque; rococo.*

MANUEL AUGUSTO ENGRÁCIA ANTUNES

“No Coro assentados ou em pé” – polémica comum a franciscanos e beneditinos na 2.ª metade do séc. XVIII

Resumo

No final do séc. XVIII, as questões ligadas à prática da reza e à prática das cerimónias, à uniformidade no culto, à conformidade com a matriz romana, ao respeito pelos privilégios das igrejas particulares, encontram-se bem documentadas, sendo aqui transcritos dois documentos reveladores, de Franciscanos e Beneditinos.

As atitudes corporais a respeitar na oração pública e vocal, e as polémicas em torno de decisões que implicam uma alteração das práticas usuais, são elementos importantes para quem estuda o papel simbólico do mobiliário do culto, nomeadamente as cadeiras de coro nas igrejas dos Religiosos, apesar das diversas aspirações, estruturas, preocupações dominantes e cerimónias que distinguem Monges e Frades.

Palavras-chave: Liturgia; atitudes cerimoniais; Franciscanos e Beneditinos.

“In the Choir seated or standing” – polemic amongst both Franciscans and Benedictines in the 2nd. half of the 18th. century

Abstract

In the late 18th. century, the issues of the practice of prayer and the practice of ceremonies, the cult uniformity, the accordance to the Roman rites, the respect for private churches privileges are well attested in two documents here transcribed.

Body attitudes all along public and vocal prayer, and the debates around decisions that bring a change in the usual practices, are important elements for the study of the symbolic meaning of cult furniture, namely the choir seating in the churches of Monks and Friars, despite their distinct aspirations, structures, aims and ceremonies.

Keywords: Liturgy; ceremonial actions; Franciscans and Benedictines.

MARCELO ALMEIDA OLIVEIRA

Em busca da perfeição e da harmonia construtiva: considerações a respeito dos contratos das Igrejas de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto, Minas Gerais

Resumo

Diversos investigadores – ao tratar da arquitetura religiosa em Minas Gerais, do período colonial brasileiro – consideraram que o apuro alcançado em determinados edifícios resultou da rivalidade entre as associações religiosas de leigos. Em seus estudos, eles não destacaram o desempenho dessas associações na regulação de suas próprias construções. Ao lidar com esta lacuna de conhecimento, temos a convicção de que é possível avançar no estudo da arquitetura, principalmente por meio da análise dos contratos de obras ou serviços; assunto pouco divulgado em publicações científicas. Diante desse desafio, escolhemos duas construções emblemáticas para o nosso estudo: as Igrejas de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. Buscamos compreender a atuação de duas Ordens Terceiras influentes na Capitania de Minas Gerais: a de São Francisco e a do Carmo. As citadas congregações, por meio de suas Mesas Administrativas, souberam nivelar a qualidade construtiva em suas obras, com o apoio de artistas e/ou artífices experientes.

Palavras-chave: Arquitetura religiosa mineira; contratos de obras e serviços; igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto; igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto; Ordens Terceiras.

In search of perfection and constructive harmony: considerations on the contracts of the Churches of Saint Francis of Assisi and Our Lady of Carmel, Ouro Preto, Minas Gerais

Abstract

When dealing with religious architecture in Minas Gerais, in the Brazilian colonial period, various researchers considered that the refinement present in some buildings resulted only and exclusively from the rivalry between lay religious associations. They do not take into consideration the role that these associations played in regulating the constructions they undertook. We are convinced that it is possible to deal with this gap in our knowledge of the study of architecture by analyzing work or service contracts, which are rarely breached in scientific papers. In order to face this challenge, we have chosen two iconic constructions for our study: the Saint Francis of Assisi and Our Lady of Mount Carmel Churches in Ouro Preto. We strive to understand how the two influential Third Orders of Saint Francis and Mount Carmel acted in the Captaincy of Minas Gerais. The cited congregations, through the Administrative Councils, were able to even out the constructive quality of their works with the support of experienced artists and craftsmen.

Keywords: *Mineira* religious architecture; work and service contracts; church of Saint Francis of Assisi of Ouro Preto; church of Our Lady of Mount Carmel of Ouro Preto; Third Orders.

MARIA BERTHILDE MOURA FILHA

IVAN CAVALCANTI FILHO

Ordens Terceiras Franciscanas Setecentistas: três casos de emancipação espacial na arquitetura brasileira

Resumo

Entre 1585 e 1660 os franciscanos fundaram treze conventos no nordeste do Brasil. Tais edifícios compreendiam diferentes ambientes dispostos segundo uma lógica espacial definida a partir das atribuições das comunidades que ali residiam. Entre os espaços que integraram o conjunto, a capela da Ordem Terceira da Penitência teve papel de destaque, sendo construída em posição perpendicular à nave da igreja, e acessada por grande arco aberto na parede lateral no lado do Evangelho. Essa disposição da capela tornou-se emblemática na arquitetura produzida pelos franciscanos à época, sendo modificada em alguns casos a partir da segunda metade do século XVIII, quando, para atender a uma Ordem terceira marcada pelo prestígio social, assumiu nova configuração e *layout*, definidos pela independência gradativa da comunidade que a acolhera dentro da cerca conventual. O objetivo deste trabalho é discorrer sobre essa intervenção espacial que se verificou nos conventos de Salvador, Recife e Marechal Deodoro, procurando explorar os fatores sócio-culturais e institucionais que contribuíram para sua execução, bem como o impacto arquitetônico gerado pela mesma nos complexos conventuais em questão.

Palavras-chave: Ordem Terceira; casa dos exercícios; igreja; capela-mor; galilé.

Eighteenth century Franciscan Tertiary Orders: three examples of spatial emancipation in Brazilian architecture

Abstract

Between 1585 and 1660 the Franciscans founded thirteen convents along the seaside of North-East Brazil. The buildings were composed by different rooms arranged in accordance to a spatial logic defined by the assignments of the communities that lived in the site. Amongst the spaces that featured the premises, the chapel of the Third Order of Penitence had a relevant position, set perpendicularly to the church nave and accessed by grand arch open on the Gospel side. That physical arrangement became emblematic in the architecture produced by the Friars Minor at the time, being modified in some cases from the second half of the eighteenth century when, to attend a Tertiary Order marked by social prestige, assumed a new spatial configuration and layout based on a gradual independence from the community that had accepted the Order within the conventual walls. The objective of this paper is to discuss the spatial change that was held in the convents of Salvador, Recife and Marechal Deodoro, trying to point out the social, cultural and institutional reasons that might have contributed to it, as well as the architectural impact generated by the change in the religious complexes in question.

Keywords: Tertiary Order; house of exercises; church; *capela-mor*; portico.

MARIA GARGANTÉ LLANES

Un franciscano catalán en Potosí: influencias vernáculas en la nueva Catedral

Resumo

El presente artículo intenta dilucidar las influencias de la arquitectura religiosa del siglo XVIII, generada en los territorios de la antigua Corona de Aragón, en la catedral de Potosí (Bolivia). Esta catedral, iniciada ya en el siglo XIX por el fraile franciscano Manuel Sanahuja, originario de la localidad tarragonense de Les Voltes, constituye un ejemplo retardatario de reminiscencias barrocas, presente en las iglesias que se construyen a mediados de siglo en la zona de Lleida y Tarragona. Dichas iglesias presentan a su vez influencias de la Colegiata de Alcañiz, que sigue el modelo de planta de salón de la basílica del Pilar de Zaragoza.

Palavras-chave: Arquitectura; franciscanos; Catalunya; barroco; planta de salón.

A Franciscan Catalan architect in Potosí: Vernacular influences in the new Cathedral

Abstract

The present article tries to elucidate the influences of the religious architecture of the XVIII century, generated in the territories of the old Crown of Aragon, in the cathedral of Potosí (Bolivia). This cathedral, already begun in the XIX century by the Franciscan friar Manuel Sanahuja, native of a little village in Tarragona, constitutes a later example of Baroque reminiscences, present in the churches that are built by the middle of century in the area of Lleida and Tarragona. This churches present influences of the Colegiata of Alcañiz that follows the pattern of plant also called “hallenkirchen” of the Pilar basilica in Zaragoza.

Keywords: Architecture; franciscans; Catalonia; baroque; *hallenkirche*.

MARIA HERMÍNIA OLIVERA HERNÁNDEZ

A Capela Interna do Convento do Desterro da Bahia: Legado Artístico das Clarissas Franciscanas

Resumo

O Convento de Nossa Senhora do Desterro da Bahia, ou Convento das Clarissas, constitui-se no primeiro cenóbio na Bahia, Brasil, vocacionado a acolher religiosas da Ordem Segunda de São Francisco de Assis. A atual configuração do conjunto monástico é resultante de diversas adaptações realizadas ao longo do tempo, responsáveis pela incorporação de elementos artísticos que perpetuaram o papel das Clarissas no âmbito temporal e espiritual. Dispondo de rendimentos de diversa índole, decorrentes da sua procedência ou pecúlio próprio, as freiras devotaram-se na doação daqueles para os empreendimentos artísticos, sendo os realizados entre os séculos XVIII e XIX os de maior repercussão. Trata-se do período em que notáveis figuras do fazer artístico, procedentes de Portugal ou nascidos na Bahia, atuaram em diferentes serviços especializados, criando espaços como o da *Capela Interna*, recinto que representa o centro de interesse do presente estudo, cujo objetivo é desvelar sua exuberância decorativa através da qual o ouro da talha, a policromia das imagens, as pinturas e azulejos compõem um ambiente sacro participante do critério ideológico-estético coevo à época e às tendências decorativas predominantes.

Palavras-chave: Arte-decoração; clarissas franciscanas; Salvador-Bahia; patrimônio.

The Chapel of the Convent of Internal Deterro of Bahia: Artistic Legacy Franciscan Poor Clares

Abstract

NossaSenhora do Desterro Convent (Convent of Our Lady of Exile), or Convent of Clarissas, constitutes the first monastery in Bahia, Brazil, designed to accommodate the religious order of the second St. Francis of Assisi. The present configuration of the monastic ensemble is the result of several adjustments made during its existence and incorporated artistic elements that perpetuated the temporal and spiritual role of Clarissas. Offering various kinds of income, arising from its own merits or annuity, the nuns devoted themselves on giving it for artistic endeavors, notably being the most influential those made between the eighteenth and nineteenth centuries. This is the period in which notable artistic figures from Portugal or local ones moved to Bahia to work in different specialized services, creating spaces as the Chapel of Internal, main object of this study that intends to unveil the decorative exuberance through which hoist the gold, the polychrome of the images, paintings and tiles offer a sacrum participant environment of the ideological-aesthetic criterion coeval to the time and prevailing decorative trends.

Keywords: Decor art; clarissas franciscanas; Salvador-Bahia; heritage.

MARIA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI

Instituciones franciscanas, imanes periféricos de desarrollo urbano en Extremadura

Resumo

Las fundaciones franciscanas son abundantes en Extremadura. Habitualmente se localizan extramuros, junto a ermitas y lugares con dotación de agua. A su vez generan una memoria sacra, una toponimia urbana o periurbana y hacia ellos se desarrollan alamedas y paseos. Su análisis parte de la cartografía, la documentación y las descripciones de cronistas y viajeros.

Palavras-chave: Fundaciones franciscanas; urbanismo; memoria sacra; agua.

Monasteries of the Franciscan Order, peripheral points of attraction for the urban and regional development schemes

Abstract

The founding of monasteries of the Franciscan order are common in Extremadura. Usually, they are situated outside the city walls, close to hermitages and water sources. Moreover, this monasteries generates a sacral memory and an urban toponymy, and they cause the construction of pathways. Our analysis is based on the cartography, the historical documents and the descriptions of chroniclers and travellers.

Keywords: Monasteries of the Franciscan order; town planning; sacral memory; water.

MIRIAM ELENA CORTÉS LÓPEZ

El impulso de la Orden Franciscana en la configuración del vía crucis gallego

Resumo

El ejercicio devocional del Vía Crucis es una práctica que tiene su origen en los primeros años de la cristiandad. Aunque en los primeros siglos que sucedieron a la muerte de Cristo no existía, se sentó la base para su posterior desarrollo. En esta labor la Orden Franciscana Menor fue la gran protagonista. Ellos fueron los primeros en custodiar la Tierra Santa y a ellos se les concedió el privilegio de instaurar los primeros recorridos dolorosos que se crearon en Europa, especialmente desde el siglo XVI. La presencia de los frailes franciscanos en el territorio gallego, desde la fundación del convento de Santiago de Compostela por el propio San Francisco de Asís, promovió la creación de distintos tipos de Vía Crucis con los que se quería hacer ganar las Indulgencias. Estos recorridos devocionales presentaron unas características muy propias que en líneas generales se mantendrán hasta el propio siglo XX.

Palavras-chave: Vía; Crucis; franciscanos; Galicia; penitencia.

The influence of Franciscan Order in the development of Galician Stations of the Cross

Abstract

The devotion exercise of *Via Crucis* is a practice which has its origin in first years of Christianity. In spite of *Via Crucis* didn't exist in the immediate centuries after the death of Christ, here was the base for his development in following centuries. In this work Franciscans were who played a leading role. They were first who guarded Jerusalem and the privilege to do *Via Crucis* in Europe was granted to them, especially since 16th Century. The being of Franciscan monks in Galicia, since the foundation of Santiago de Compostela convent by Saint Francisco de Asís, stimulated the creation of different kinds of *Via Crucis* to gain the Indulgences. These devotion itineraries had particular features that in generally will remain until 20th Century..

Keywords: *Vía*; *Crucis*; Franciscans; Galicia; penance.

MOZART ALBERTO BONAZZI DA COSTA

A igreja conventual franciscana de Salvador: História, talha e arquitectura

Resumo

A Igreja do Convento de São Francisco de Assis de Salvador, Bahia, é considerada uma das mais importantes realizações artísticas e arquitetônicas do período colonial brasileiro e de todo o Mundo Português setecentista. No seu interior alternam-se a rica e profusa talha dourada e policromada, com painéis pintados em lacunários em meio a elaborados elementos emoldurados presentes nos forros e abóbadas, e conjuntos azulejares em tons de azul e branco. Com a invasão holandesa em 1624, os documentos franciscanos presentes no convento soteropolitano, foram destruídos, dificultando as pesquisas a respeito da história da Ordem Seráfica em Salvador. No entanto, outros documentos e informações sobreviveram em diferentes locais, embasando inúmeras pesquisas.

O presente trabalho se dirige à apresentação de parte dessas informações com, o objetivo de subsidiar estudos a respeito da história desta igreja, assim como da riqueza conceitual, técnica e simbólica envolvida na sua realização. Nas obras de arte presentes no templo conventual franciscano de Salvador, é possível encontrar as tendências estéticas representativas do Estilo Nacional Português e os elementos ornamentais das duas fases de influência estilística vigentes durante o reinado de D. João V, em Portugal e em suas colônias de além-mar.

Palavras-chave: Franciscanos; arquitectura; ornamentação; talha dourada; período colonial brasileiro.

The Franciscan convent church of Salvador: History, carving and architecture

Abstract

The Church of the Convent of Saint Francis of Assisi in Salvador, Bahia is considered one of the most important artistic and architectural works of the Brazilian colonial period and of the whole Portuguese World of the XVIII century. Its interior alternates rich and profuse gilded and polychromatic carvings, with panels painted in caisson lacunae among elaborate framed elements present in the plafonds and domes, and tile sets in hues of blue and white. During the Dutch invasion in 1624, the Franciscan documents of this convent were destroyed, hindering researches on the Seraphic Order in Salvador. However, other documents and information have survived in varied places and these have based countless researches.

The present work aims at presenting part of this information to subsidize studies on the history of this church as well as the conceptual, technical and symbolic riches involved in its making. In the works of art of the Franciscan convent temple it is possible to find the esthetic trends that represent the Portuguese National Style and the ornamental elements of the two phases of styling influence on vogue during the reign of Dom João V in Portugal and its colonies overseas.

Keywords: Franciscans, Architecture, Ornamentation, Gilded Carving, Brazilian Colonial Period.

PATRICIA FOGELMAN

Sermones e imágenes marianas. Discursos franciscanos sobre o culto a la Virgen en el Río de la Plata colonial

Resumo

En este trabajo me he propuesto referirme a un conjunto de tres cuestiones relacionadas: la primera, atender al legado de los franciscanos de la era colonial en Buenos Aires (Argentina) a través de una serie de imágenes y sermones dedicados a la Virgen María que aún pueden encontrarse en el espacio de su convento y Basílica de San Francisco de la Ciudad de Buenos Aires, y su museo conocido como Museo Franciscano “Monseñor Fray José María Bottaro”, por un lado; en segundo lugar, me propuse compartir un conjunto de referencias sobre la presencia portuguesa en tiempos coloniales en la ciudad porteña por el otro, haciendo especial énfasis en la obra de un artesano portugués conocido como Manuel Días, que vivió en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XVIII y, finalmente, hilvanar la misión franciscana y sus discursos visuales y escritos sobre la Virgen María con el aporte concreto de este artista portuense a la cultura colonial rioplatense. Para esto último, he recurrido al análisis de tres sermones escritos entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

Palavras-chave: Culto mariano; sermones; imágenes; franciscanos; Río de la Plata

Sermons and Marian images. Franciscan discourses on the cult of the Virgin in colonial Rio de la Plata

Abstract

In this paper I intend to refer to a set of three matters which are connected: the first one, on one hand, is to address to the legacy of the Franciscans of the colonial era in Buenos Aires (Argentina) through a series of sermons and images dedicated to the Virgin Mary that can still be found in her convent and in the basilica of San Francisco in the City of Buenos Aires, and Franciscan Museum, known as “Monseñor Fray José María Bottaro”; second, on the other hand, I decided to share a set of references to the Portuguese presence in colonial times in the port city, with special emphasis on the work of a Portuguese craftsman known as Manuel Díaz, who lived in Buenos Aires in the second half of the eighteenth century and finally, to string together the Franciscan mission and the visual statements and writings about the Virgin Mary with specific input from this artist to the colonial culture of el Rio de la Plata. To achieve this goal, I turned to the analysis of three sermons written between the late eighteenth and early nineteenth century.

Keywords: Virgin’s culto; sermons; images; Franciscans; Río de la Plata

PAULA CRISTINA MACHADO CARDONA

A talha da fase final do Barroco e a escola regional do Alto-Minho. O caso da Ordem Terceira de Ponte de Lima

Resumo

Na fase final do Barroco, por todo o território do Alto-Minho, as igrejas paroquiais e conventuais e as capelas das casas nobres, são decoradas com retábulos de talha rococó, considerados pelas suas características tipológicas, como espécimes de uma escola regional, cuja origem e desenvolvimento se desconhecia. Esta problemática, à luz de investigações recentes, assume contornos mais definidos permitindo com substantiva segurança, vincular este conjunto de equipamentos retabulares à escola de talha bracarense. Artistas de topo das oficinas de Braga concebem e executam estas obras e os mestres autóctones são fortemente inspirados por aquelas.

Por outro lado foi possível, analisando as obras documentadas, determinar que a primeira manifestação deste gosto tem lugar na igreja da Ordem Terceira de Ponte de Lima. A capilaridade desta nova estética, muito notada no Alto-Minho, deve ser igualmente medida pela forte adesão dos encomendantes a esta expressão artística.

Palavras-chave: Talha; Alto-Minho; Rococó; Braga; Ordem Terceira de Ponte de Lima.

The woodcarving altarpieces of Baroque final phase and the Alto-Minho regional school. The case of the Third Order of São Francisco of Ponte de Lima.

Abstract

In the Baroque final phase, parochial and convents churches and the chapels of the noble houses, in the Alto-Minho territory, are decorated with woodcarving altarpieces considered, for its characteristics, as specimens of a regional school whose origin and development were unknown. This problematic, to the light of recent inquiries, assumes final contours, allowing assert that this artistic equipment are connected to woodcarving school of Braga. The best artists of that school draw and execute these pieces and the local masters are strong inspired by those.

On the other hand it was possible, analyzing the documented pieces, to set that the first manifestation of this decorative style has place in the church of the Third Order of Ponte de Lima. The spread of the rococo in to Alto-Minho, must equally be measured by the strong adhesion of the orders to this artistic expression.

Keywords: Woodcarving; Alto-Minho; Rococo; Braga; Third Order of Ponte de Lima.

PAULA VÍRGÍNIA AZEVEDO BESSA

Pintura mural tardo-medieval em conventos franciscanos no Norte de Portugal

Resumo

Neste capítulo, dar-se-á particular atenção ao programa iconográfico do extenso e complexo programa de pintura mural na capela-mor da igreja do convento de S. Francisco de Bragança.

Palavras-chave: Pintura mural; século XVI; programa iconográfico.

Medieval wall paintings at Franciscan convents in Northern Portugal

Abstract

In this chapter, I will mainly focus on the iconographical program of the extensive and complex wall painting program in the church of the convent of Saint Francis of Braganza.

Keywords: Paintings; 16th century; iconographical program.

REGINA ANACLETO

O convento franciscano de Vila Cova de Alva

Resumo

O Convento de Vila Cova de Alva surgiu apenas no século XVIII, ligado aos Franciscanos da Província da Conceição. Foi seu fundador, ou principal impulsionador, o Desembargador Luís da Costa Faria e encarregou-se de riscar a casa monástica João Coelho Coluna.

De acordo com os ideais e a regra franciscana, a casa de Vila Cova era modesta, facto que não invalida que a sua capela fosse ornada com imagens de qualidade e ostentasse uma talha sumptuosa.

Depois da desamortização foi comprado por particulares que o ampliaram e inseriram na sua estrutura elementos arquitetónicos marcadamente românticos.

Palavras-chave: Vila Cova de Alva; convento; Franciscanos; talha; história e arte.

The Franciscan monastery of Vila Cova de Alva

Abstract

The Franciscan monastery of Vila Cova de Alva emerged only in the eighteenth century, attached to Franciscans province of the Immaculate Conception. Was its founder, or primary booster, the Judge Luís da Costa Faria and took charge of project the monastic house João Coelho Coluna.

According to the Franciscan ideals and the rule, the house of Vila Cova was modest, but the fact does not invalidate that his chapel was adorned with quality images and sported a sumptuous carving.

After confiscation was bought by private that the amplified and inserted on its structure architectural elements markedly romantic.

Keywords: Vila Cova de Alva; monastery; Franciscans; carving; history and art.

SOFIA NUNES VECHINA

Ordem Terceira de São Francisco de Ovar. Procissão das Cinzas. Uma procissão com três séculos

Resumo

Entre as procissões que a Ordem Terceira de São Francisco de Ovar organiza todos os anos, Procissão das Cinzas, Procissão dos Farricolos/ Fogaréus e Via-sacra, o presente artigo debruça-se sobre a primeira, das Cinzas, mais conhecida por Procissão dos Terceiros, que se realiza no segundo domingo da Quaresma.

Trata-se de uma solenidade de grande importância, não só no contexto religioso, mas também no contexto social de Ovar, sobre a qual existem referências documentais desde 1663 à atualidade.

Palavras-chave: Ordem Terceira de São Francisco; Procissões; Ovar.

Third Order of Saint Francis of Ovar. Procession of Ashes. A procession with three centuries

Abstract:

The Order of Saint Francis of Ovar organized several processions every year as the Procession of Ashes, the Farricolos/Fogaréus and Via Crucis, this article focuses on the first, Ash, best known for Procession of the 3rd, held on the second Sunday of Lent.

It is a ceremony of great importance, not only in the religious context, but also in the social context of Ovar, on which there are documentary references from 1663 to the present.

Keywords: Third Order of Saint Francis; Processions; Ovar.

SONIA GOMES PEREIRA

O Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e a estruturação urbana do Rio de Janeiro nos séculos XVIII e XIX

Resumo

Este artigo toma como objeto de estudo o Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro, construído em meados do século XVIII e demolido no início do XX – durante a grande reforma urbana do prefeito Pereira Passos. Parte da análise da precária situação sanitária da cidade – assolada por freqüentes epidemias. Verifica a importância das ordens terceiras, irmandades e associações de beneficência numa época em que o Estado só começa a intervir na assistência hospitalar – e assim mesmo em pequena escala – a partir de meados do Oitocentos. Enfatiza a importância daquele Hospital por dois motivos. De um lado, o fato de ser um dos maiores e mais importantes hospitais da cidade, mesmo confrontado com os exemplos posteriores. Por outro lado, a verificação de que implanta uma tipologia arquitetônica, que será seguida, com pequenas variações, até o final do século XIX, constituindo uma longa duração do neoclassicismo de raiz portuguesa, que tem sido pouco estudado na historiografia brasileira da arquitetura.

Palavras-chave: Hospitais; Ordem Terceira Franciscana; Rio de Janeiro; tipologia arquitetônica; séculos XVIII e XIX.

The Hospital of the Third Order of São Francisco da Penitência and the urban design of Rio de Janeiro in 18th. and 19th. centuries

Abstract

This article focus on the study of the *Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência*, built at the middle of the 18th century and destroyed at the beginning of the 20th century, during the urban reform performed by the mayor Pereira Passos. It takes as a premise the horrible sanitary condition of the city, where numerous epidemics were frequent. It remarks the importance of the religious associations, called *ordens terceiras and irmandades*, as well as the associations for charity, during a period when the State has very little interference into the health assistance (its presence in a small scale only begins at the second half of the 19th century). It emphasizes the importance of the *Hospital da Penitência* for two reasons. On one hand, it was one of the biggest and more important hospitals of the city, even compared to later examples. On the other hand, it establishes an architectural typology, which will be followed, with few variations, until the end of the 19th century. It constitutes a long term of a Neoclassical architecture, based on Portuguese models, which is very little considered into the Brazilian historiography.

Keywords: Hospitals; Franciscan Third Order; Rio de Janeiro; architectural typology; 18th and 19th centuries.

SUSANA ABREU

Arquiteturas franciscanas das Origens na Mais Estrita Observância portuguesa do século XVI: a lição de Vitruvius

Resumo

A igreja franciscana Bom Jesus de Valverde (Évora) é uma das mais elevadas conquistas da arquitetura portuguesa de Quinhentos inspirada nos tratados renascentistas. Contrasta com outros edifícios coevos da Mais Estrita Observância (como por ex., os conventos franciscanos da Arrábida ou de Santa Cruz de Sintra), opondo a sua geometria erudita ao uso chão de materiais pobres em projetos orgânicos de carácter accidental. Considerando que não terá havido diferenças significativas de contexto, espiritual ou cultural, na formulação de ambos os tipos de arquitetura, o presente estudo questiona o seu eventual acordo teórico.

Tal acordo é encontrado no tratado *De Architectura* de Vitruvius, designadamente na sua narrativa principal acerca das origens da disciplina. Aqui sugerimos que a lição de Vitruvius terá sido colhida, tanto da sua abordagem histórica ao desenvolvimento da arte da construção, quanto da sua formulação acerca objeto disciplinar do ponto de vista epistemológico. Alguns conceitos fundamentais da teoria vitruviana – *distributio*, *symmetria*, e *decor* – são ainda tidos em conta a fim de clarificar como aquela poderia ter sido entendida à luz da espiritualidade da Mais Estrita Observância e seu correlato estilo de vida.

Palavras-chave: Mais Estrita Observância franciscana; arquitetura portuguesa do século XVI; arquitetura conventual; teoria arquitetural de Vitruvius; arquitetura das origens.

Franciscan buildings of the Origins for the Portuguese Strictest Observance communities in the 16th century: the lesson from Vitruvius

Abstract

The Franciscan church of Bom Jesus de Valverde (Évora) is one of the highest accomplishments of the Portuguese architecture inspired by Renaissance treatises during the early 16th century. It contrasts with other contemporary buildings erected for the Strictest Observance (for instance, the convents of Arrábida or Santa Cruz de Sintra), opposing its erudite geometry to a raw use of poor materials assembled in organic, haphazard plans. Considering that no significant differences of spiritual or cultural context assisted the formulation of both types of architecture, this paper aims at inquiring the possible theoretical agreement between them.

This agreement is found in the treatise *De Architectura* by Vitruvius, namely in the main narrative on the Origins of Architecture. The lesson from Vitruvius is suggested to have been learned both from his historical approach to the development of the art of building, and the formulation of the disciplinary object under an epistemological perspective. The implications of some of the Vitruvian fundamental terms – *distributio*, *symmetry*, and *decor* – are also taken into account to clarify how the Vitruvian text could possibly have been understood in the light of the Strictest Observant lifestyle and spiritual ideals.

Keywords: Franciscans of the Strictest Observance; 16th century Portuguese architecture; conventual architecture; Vitruvius' architectural theory; architecture of the origins.

Índice

- 9 **Introdução**
- 13 **Introduction**
- 19 **Participantes**
-
- 25 **Alberto DARIAS PRÍNCIPE**
La nueva arquitectura de los Franciscanos en África: la catedral de Tánger (evolución del gusto arquitectónico en la primera mitad del siglo XX)
-
- 53 **Alexandra ESTEVES**
A composição social da Ordem Terceira de ponte de Lima (séculos XVIII-XIX)
-
- 75 **Ana GOY DIZ**
San Francisco de Lugo: de convento a Museo Provincial
-
- 119 **Anna Maria Fausto MONTEIRO DE CARVALHO**
O complexo construtivo franciscano de Olinda no Brasil Colonial. Aspectos sócio-urbanos, arquitetônicos e artísticos
-
- 147 **António MOURATO**
O retratista José Alberto Nunes
-
- 177 **António José de OLIVEIRA**
O Convento de São Francisco de Guimarães: artistas e obras (1679-1773)

- 199 **Carla Sofia Ferreira QUEIRÓS**
O Convento de Santo António de Ferreirim: da fundação às obras do século XVIII
- 225 **Carme LOPEZ CALDERÓN**
Decuit, potuit, fecit: los franciscanos y el culto a María
- 257 **Carmen DIEZ GONZÁLEZ**
Reformas arquitectónicas en los conventos franciscanos descalzos de Extremadura durante el siglo XVIII
- 281 **Cybele Vidal Neto FERNANDES**
Considerações sobre o espaço na obra franciscana no Brasil
- 309 **Diana Gonçalves dos SANTOS**
Azulejaria de figura avulsa na realidade arquitectónica franciscana portuguesa
- 355 **Eugénio de Ávila LINS**
“Novo Orbe Serafico Basilico”: o legado de Frei Jaboatão para a História da Arte Luso – Brasileira dos séculos XVI e XVII
- 375 **Eva Sofia Trindade DIAS**
Benedictinos e Franciscanos: convivência de invocações no espaço monástico beneditino português (sés.. XVII-XVIII)
- 401 **José Augusto Velho DANTAS**
A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima nos séculos XVIII-XIX: Breve História do Embelezamento de um Templo
- 421 **José Carlos Meneses RODRIGUES**
Os franciscanos em Penafiel e em Amarante

- 459 **Lúcia Maria Cardoso ROSAS**
A fundação de capelas no Convento de S. Francisco do Porto: devoção e memória
- 473 **Luís Alberto CASIMIRO**
A iconografia franciscana nos retábulos quinhentistas – um legado original
- 491 **Luís Alexandre RODRIGUES**
Caminho Doloroso. As gravuras italianas da Ordem Terceira de Vinhais
- 529 **Luís Marino UCHA**
Para a reabilitação da Igreja de Santo António e Capela das Onze Mil Virgens do Convento de São Francisco de Alcácer do Sal
- 547 **Magno MELLO**
Perspectiva e arquitetura do engano: a decoração da nave da Igreja do Convento franciscano na cidade da Paraíba entre os séculos XVIII e XIX
- 573 **Manuel Engrácia ANTUNES**
“No Coro assentados ou em pé” – polémica comum a franciscanos e beneditinos na 2.ª metade do séc. XVIII
- 617 **Marcelo Almeida OLIVEIRA**
Contratos em favor da perfeição, da segurança e da determinação: considerações sobre as obras das Igrejas de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto
- 649 **Maria Berthilde MOURA FILHA**
Ordens terceiras franciscanas setecentistas: três casos de emancipação social

- 673 **Maria Garganté Llanes**
Un franciscano catalán en Potosí: influencias vernáculas en la nueva Catedral
- 707 **Maria Hermínia Olivera HERNÁNDEZ**
A Capela Interna do Convento do Desterro da Bahia: Legado Artístico das Clarissas Franciscanas
- 727 **Maria del Mar LOZANO BARTOLOZZI**
Instituciones franciscanas, imanes periféricos de desarrollo urbano en Extremadura
- 757 **Miriam Elena CORTÉS LÓPEZ**
El impulso de la Orden Franciscana en la configuración del via crucis gallego
- 783 **Mozart Alberto BONAZZI DA COSTA**
A Igreja Conventual Franciscana de Salvador: História, Talha e Arquitetura
- 821 **Patricia FOGELMAN**
Sermones e imágenes marianas. Discursos franciscanos sobre o culto a la Virgen en el Rio de la Plata colonial
- 849 **Paula Cristina Machado CARDONA**
A talha da fase final do Barroco e a escola regional do Alto-Minho. O caso da Ordem Terceira de Ponte de Lima
- 871 **Paula Virgínia Azevedo BESSA**
Pintura Mural em Conventos Franciscanos no Norte de Portugal
- 895 **Regina ANACLETO**
O convento franciscano de Vila Cova de Alva

919 **Sofia Nunes VECHINA**

Ordem Terceira de São Francisco de Ovar. Procissão das Cinzas. Uma procissão com três séculos

947 **Sónia Gomes PEREIRA**

O Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e a estruturação urbana do Rio de Janeiro nos séculos XVIII e XIX

971 **Susana Matos ABREU**

Arquiteturas franciscanas das Origens na Mais Estrita Observância portuguesa do século XVI: a lição de Vitruvius

1003 **Conclusões**

1007 **Conclusions**

1011 **Sobre Autores**

1049 **Resumos/Abstracts**

