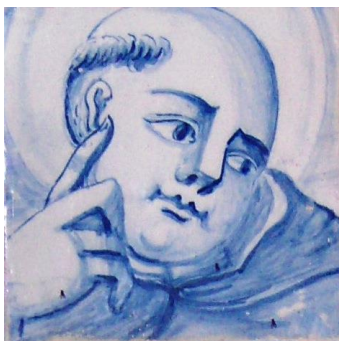


OS AZULEJOS DO MOSTEIRO DE SÃO BENTO DE CÁSTRIS DE ÉVORA

O CICLO BERNARDINO E O SEU SIGNIFICADO



Maria Teresa Canhoto Verão

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Julho, 2009



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, realizada sob a orientação científica do Prof. Dr. Carlos Moura e co-orientação científica da Prof. Dr.^a Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara

Il y en a qui veulent savoir seulement pour savoir; c' est curiosité.

Il y en a qui veulent savoir pour se faire connaître; c' est vanité.

Il y en a qui veulent savoir pour vendre leur savoir; c' est un commerce honteux.

Il y en a qui veulent savoir pour s' edifier; c' est de la prudence.

São Bernardo, Sermão XXXVI, 3

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, especialmente à minha mãe, pela sua companhia e apoio em todos os momentos, incansável na criação das condições necessárias a um bom trabalho.

Ao Jorge, sempre presente, pela paciência, conselhos e auxílio precioso, sem os quais não poderia ter seguido adiante. E um agradecimento especial à amiga Vilma.

A todos aqueles que se mostraram disponíveis para ajudar, à Sílvia e Sandro Simões, ao Rogério Simões, ao Sr. Carlos Moleirinho e à Sara Grenho, cuja diligência e profissionalismo muito estimo.

Ao Dr. Gérard Leroux, pela informação preciosa que me forneceu e pela qual não podia estar mais grata, ao Prof. Dr. Luís de Moura Sobral, bem como ao Dr. Celso Mangucci e ao Dr. Alexandre Nobre Pais.

À Direcção Regional de Cultura do Alentejo e, muito especialmente, ao Sr. Anacleto Cardoso.

Aos funcionários de todas as bibliotecas e arquivos consultados, especialmente ao Sr. Chitas, à D. Célia e à Dr.^a Antonieta Galão, bem como à Junta de Freguesia de Cós e Paróquia de Santa Maria do Bouro.

Ao Prof. Dr. Carlos Moura, meu orientador, pelo incentivo, conselhos e indicações fundamentais para a concretização desta dissertação.

À Prof.^a Dr.^a Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, minha co-orientadora, sempre disponível para me auxiliar e aconselhar, a quem se deve o facto de ter enveredado pelo estudo desta temática.

Às minhas queridas Daisy e Catarina.

A todos, um muito obrigado!

RESUMO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO

Os azulejos do Mosteiro de São Bento de Cástris de Évora – O Ciclo Bernardino e o seu Significado

AUTORA

Maria Teresa Canhoto Verão

PALAVRAS-CHAVE: azulejos, São Bernardo, cistercienses, Rococó

Estudo dos azulejos do mosteiro cisterciense de São Bento de Cástris de Évora, em particular do ciclo de São Bernardo da Igreja, datado da segunda metade do século XVIII (período compreendido entre 1783 e 1785). Abarca ainda a descrição e análise iconográfica e a sua relação com o espaço arquitectónico, revelando o sentido narrativo, o qual se baseia não apenas nas fontes escritas e gráficas, mas resultando também da vontade do encomendador.

O conjunto insere-se na completa renovação do mosteiro. As intervenções então executadas auxiliam a compreensão do contexto da encomenda. De facto, as renovações começaram após um período de tempo em que o Mosteiro esteve encerrado, tendo as religiosas sido enviadas para o Mosteiro de Odivelas. Deste modo, comemoram o seu regresso e a afirmação da sua relevância enquanto comunidade religiosa. Para a renovação da Igreja concorreram várias modalidades artísticas, destacando-se a combinação dos azulejos com a talha dos altares, recurso habitual do Barroco português.

É ainda brevemente analisada a situação dos outros mosteiros da congregação nesta segunda metade do século, tendo em conta que, tal como aconteceu a São Bento de Cástris, outros nove mosteiros foram encerrados, sendo posteriormente reabertos. O Ciclo de São Bernardo é também comparado com outros ciclos de temática semelhante existentes em mosteiros cistercienses.

É de destacar o papel das gravuras enquanto modelo para os azulejos, bem como no âmbito mais alargado da disseminação de modelos rococó na cultura artística portuguesa

ABSTRACT

DISSERTATION TITLE

The tiles from de Monastery of São Bernardo de Cástris in Évora – the cycle of Saint Bernard an its meaning

AUTHOR

Maria Teresa Canhoto Verão

KEYWORDS: Portuguese tiles, Saint Bernard, cistercians, Rococo

Study of the tiles from the cistercian monastery of São Bento de Cástris, in Évora, in particular of the cycle of Saint Bernard, which dates from the second half of the eighteenth century (from 1783 to 1785). It covers the description and iconographical analysis and its relation to the architectural space, disclosing the narrative sense, which is inspired, not only by the written and graphical sources, but also as the result of the demander's will.

The set is inserted in a complete renewal of the monastery. These works help to explain the context in which the tiles were ordered. In fact, the remodelling started after a period of time in which the monastery was closed and the nuns sent to the monastery of Odivelas, near Lisbon. Thus, it was a way of commemorating their return and establishing their importance as a religious community. The church's renewal included several types of art-forms, but we must emphasize the combination achieved between the tiles and the golden carved-wood altar pieces, a common resource of Portuguese's baroque.

The other monasteries of the Congregation are also briefly analysed in order to verify what happened to them in this second half of the century, taking into account that other nine monasteries were closed at the same time and then reopened. The cycle of Saint Bernard is even compared with other cycles of the same theme existing in Cistercian monasteries.

A special approach is given to the engravings as the source, not only for this specific work, but also for the dissemination of rococo models in the Portuguese artistic culture.

ÍNDICE

Introdução	8
Capítulo I: O mosteiro de São Bento de Cástris: Enquadramento histórico	11
Capítulo II: Os azulejos do mosteiro de S. Bento de Cástris – As diversas campanhas	23
Capítulo III: O ciclo de São Bernardo	35
III.1. A narrativa e as suas particularidades	35
III. 2. A obra e a sua campanha de execução	77
III. 3. Outros ciclos de São Bernardo em mosteiros cistercienses	91
Capítulo IV: As fontes iconográficas e a circulação de modelos do repertório Rocóco	103
Capítulo V: Intervenções artísticas em mosteiros cistercienses na segunda metade do século XVIII	115
Conclusão	128
Fontes e Bibliografia	132
Anexos	147

INTRODUÇÃO

O azulejo constitui um campo de estudo fascinante. A expressão ímpar que adquiriu no nosso país, elevando-o a modalidade artística de eleição e assumindo um papel cultural que se confunde com a criação de uma certa ideia de identidade nacional, deve-se ao poder criativo dos artífices, bem como às suas qualidades intrínsecas.

O baixo preço, aliado a qualidades utilitárias, constitui um aliciante, a adicionar à sua grande eficácia decorativa e narrativa. Capaz de dinamizar os muros que lhe servem de suporte pelo brilho e efeitos lumínicos, joga, ainda, com os elementos arquitectónicos, transformando modelos e propondo soluções que constituem a sua originalidade.

Os azulejos figurativos concretizam todas as potencialidades desta arte cerâmica, já que possibilitam ainda a transmissão de uma mensagem. De carácter instrutivo ou lúdico, reproduzindo modelos sociais que se pretendem acentuar, revelam uma vontade de afirmação por parte de quem os adquire. Os grandes ciclos narrativos, como aquele de que iremos tratar, são o resultado de um programa que reflecte as preocupações e ideias dos seus promotores.

Esta dissertação visa estudar os azulejos do Mosteiros de São Bento de Cástris de Évora, em particular o ciclo de São Bernardo, que reveste as paredes da Igreja, procurando entendê-lo nas circunstâncias históricas da encomenda e no enquadramento dos programas cistercienses do Barroco e Rococó.

O estudo aprofundado deste ciclo estava por fazer. Entre os trabalhos que dele se ocuparam há que referir as obras de Maur Cocheril, nomeadamente *Notes sur l' Architecture et le Décor dans Les Abbayes Cisterciennes du Portugal*¹ e *Routier des abbayes cisterciennes du Portugal*². Os azulejos mereceram dois artigos de Artur de

¹ Maur Cocheril, *Notes sur l' Architecture et le Décor dans Les Abbayes Cisterciennes du Portugal*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1972.

² Maur Cocheril, *Routier des abbayes cisterciennes du Portugal*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

Rocha Brito, publicados na *Revista Cidade de Évora*³. Mais recentemente, foram assinalados por Maria Alexandra Trindade Gago da na *Azulejaria Barroca em Évora – um Inventário*⁴ e estudados, ainda, por Alexandre Nobre Pais e João Castel-Branco Pereira no contexto da azulejaria de iconografia bernardina⁵. Antes disso tinham merecido também referências no valioso, e sempre útil, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora* de Túlio Espanca⁶. Do ponto de vista da história institucional, económica e social do mosteiro, ocupou-se Maria António Marques Fialho da Costa Conde⁷.

Após a necessária contextualização histórica do mosteiro e de uma panorâmica sobre os azulejos de diversos tipos e épocas que ainda subsistem ou de que existe conhecimento, será dedicada maior atenção ao ciclo de São Bernardo. Propõe-se a análise do significado narrativo, procurando compreendê-lo em relação com as fontes literárias e iconográficas que lhe serviram de referente.

Sendo um dos objectivos do estudo a compreensão do contexto em que a encomenda surgiu, procedeu-se a um aturado trabalho de pesquisa arquivística, permitindo inserir esta obra numa campanha que, integrando outras modalidades artísticas, se estende aos mais variados espaços do cenóbio.

Para o entendimento dos antecedentes, este capítulo será ainda complementando com a referência a outros ciclos de São Bernardo em mosteiros cistercienses, que reforçam a percepção do seu significado.

³ Alberto da Rocha Brito, “A vida de S. Bernardo em azulejos eborenses”, in *A Cidade de Évora*, vol. VI, n.ºs 17-18, Évora, Comissão Municipal de Turismo de Évora, 1949; Idem, “A vida de S. Bernardo em azulejos eborenses”, in *A Cidade de Évora*, vol. VII-VIII, n.ºs 21-22, Évora, Comissão Municipal de Turismo de Évora, 1950.

⁴ Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, *Azulejaria Barroca em Évora – um Inventário*, Évora, Universidade de Évora – Centro de História da Arte, 1999.

⁵ Alexandre Nobre Pais, João Castel-Branco Pereira, “Iconografia de São Bernardo na azulejaria portuguesa do século XVIII”, *Actas – Arte e arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Colóquio 23-27 de Novembro de 1994, Mosteiro de Alcobaça, Lisboa IPPAR, 2000

⁶ Túlio Espanca, “São Bento de Cástris”, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1966.

⁷ Maria António Marques Fialho da Costa Conde, *Mosteiro de São Bento de Cástris (Évora): Bases para uma proposta de valorização histórico-arquitectónica* [policopiado], dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Universidade de Évora, Évora, 1995; Idem, “O Sentido do Tempo num espaço Conventual: S. Bento de Cástris”, in *A Cidade de Évora*, 2.ª série, n.º 2, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1996-1997; Idem, “A afirmação do mosteiro de São Bento de Cástris no contexto local e nacional”, *Actas – Arte e arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Colóquio 23-27 de Novembro de 1994, Mosteiro de Alcobaça, Lisboa, IPPAR, 2000; Idem, “As monjas bernardas na Évora quinhentista”, in *A Cidade de Évora*, 2.ª série, n.º 6, 2002; Idem, *Cister a Sul do Tejo: o mosteiro de S. Bento de Cástris e a Congregação Autónoma de Alcobaça (1567-1776)* [policopiado], dissertação de Doutoramento em História, Universidade de Évora, Évora, 2004.

As fontes gráficas, nomeadamente, a gravura, afiguram-se como elementos essenciais para perceber a cultura azulejar portuguesa. Deste modo, considera-se fundamental o estudo dos modelos utilizados, o seu modo de circulação e o acesso das oficinas e artistas com o que constituía o fulcro da sua formação artística a par da prática oficial.

Por último, sem perder de vista as questões contextuais, a campanha de obras será inserida no contexto mais alargado do estado dos mosteiros cistercienses na segunda metade do século XVIII, procurando, no fundo, incluir as múltiplas variantes que influíram e auxiliam a explicação de um processo cuja compreensão não se esgota na mera análise formal dos seus componentes.

Assim sendo, procura-se contribuir para o conhecimento da azulejaria do período rococó. Embora J. M. dos Santos Simões⁸ tenha considerado que foi nesta modalidade artística aquela em que mais se patenteou o gosto *rocaille*, José Meco salienta o facto de, apesar de fascinante, este período ser dos “menos apreciados de toda a azulejaria portuguesa”⁹. Talvez seja altura de dar maior atenção a estes cativantes conjuntos e à sua deslumbrante policromia.

⁸ J. M. dos Santos Simões, “A intenção decorativa do azulejo”, in *Litoral*, n.º 3, Agosto-Set, Lisboa, 1944.

⁹ José Meco, *Azulejaria Portuguesa*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985, p. 63.

CAPÍTULO I

O MOSTEIRO DE SÃO BENTO DE CÁSTRIS:

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

A integração do Mosteiro de São Bento de Cástris na Ordem de Cister datará de 1274, quando a superiora Domingas Soeira, se deslocou a Roma com o objectivo de colocar o seu grupo de recolhidas sob a tutela de uma ordem regular. O papa Gregório X remeteu-a para o cardeal Pedro Julião, que, por sua vez lhe concedeu as letras pontifícias que apresentou a D. Estêvão Martins, abade de Alcobaça, tornando possível a integração na Regra com a expedição das letras a 12 de Janeiro de 1275¹⁰.

Mas já antes temos indícios da existência, pelo menos, de um possível recolhimento, sendo o mais forte a referência a um contrato de emprazamento de uma herdade do mosteiro, datado de 1256¹¹. A existir, é mais provável que se encontrasse junto às muralhas e não no local actual.

De acordo com Frei Bernardo de Brito, o mosteiro remontava a 1169. Um grupo de mulheres devotas vivia então na zona, do futuro mosteiro, o chamado alto de S. Bento, sob a direcção de Dona Urraca Ximenes. Aí existiria uma ermida dedicada a S. Bento, no local onde o bispo de Évora vira uma luz em forma de cruz nas vésperas do dia de S. Bento, ou, de acordo com outros relatos também lendários, o próprio santo, tornando-se, desde então, lugar de milagres. O bispo de Évora D. Paio, preocupado por esta comunidade não estar sob a alçada de uma regra, teria movido instâncias junto de D. Afonso Henriques o qual, por sua vez, colocara o problema ao abade de Alcobaça D. Martinho, acabando o grupo de devotas por ser aceite no seio da Ordem de Cister,

¹⁰ Maria Antónia Marques Fialho Costa Conde, *Cister a Sul do Tejo: o mosteiro de S. Bento de Cástris e a Congregação Autónoma de Alcobaça (1567-1776)* [policopiado], dissertação de Doutoramento em História, Universidade de Évora, Évora, 2004, p. 56.

¹¹ Maria António Marques Fialho Costa Conde, *Mosteiro de S. Bento de Cástris (Évora): Bases para uma Proposta de Valorização histórico-arquitectónica* [policopiado], dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Évora, Universidade de Évora, 1995, vol. 1., p. 10.

dando-se, deste modo, origem ao mosteiro¹². Este relato vai repetido por várias cronistas, como Frei Manuel de Figueiredo, cronista da Ordem, no final do século XVIII¹³. Fr. António Brandão é o primeiro a duvidar da versão, dizendo que D. Paio, além de ser o segundo bispo de Évora e não o terceiro, foi-o em data posterior. Diz ainda ter visto no Mosteiro de Odivelas o documento de 1274 que incorporara o mosteiro na Ordem¹⁴. O certo é que, desde a sua origem, o mosteiro é filiado de Alcobaça, estando sujeito ao seu controle e Visitações, ao contrário de outros mosteiros femininos que dependiam directamente de Claraval.

A primeira igreja do convento foi sagrada em 1328, podendo ter sido erigida no lugar da primitiva ermida¹⁵. Das estruturas primitivas do mosteiro já pouco resta, limitando-se à entrada da sala do Capítulo, a um pequeno portal que se encontra no claustro¹⁶ e, com toda a certeza, à pequena sala anexa à Igreja, com abóbada de ogivas.

Entre os episódios que tornarão o mosteiro célebre nos anais da história, destaca-se, no século XIV, o assassinio da abadessa D. Joana Peres Ferreirim, durante os tumultos de 1383-1385. A abadessa, familiar de D. Leonor Teles, viu-se por tal motivo envolvida nas convulsões políticas. Estando ela e demais religiosas refugiadas na cidade, os partidários do mestre de Avis foram encontrá-la na Sé, de onde a arrastaram pelas ruas da cidade, acabando por ser morta. Este episódio foi narrado por Fernão Lopes na crónica de D. João I, sendo sobejamente conhecido¹⁷.

¹² Idem, p. 7.

¹³ Frei Manuel de Figueiredo, “Notícias dos Mosteiros da Congregação de S. Bernardo de em Portugal e Papéis Avulsos”, BNL, *Cód. 1493*, f. 21.

¹⁴ Idem, p.8.

No século XVIII, o padre António Franco também refere estes dois autores, sendo da opinião que já antes de D. Domingas Soeira ali existiria uma pequena comunidade, que teria depois crescido. Acaba por considerar S. Bento de Cástris como o mais antigo convento que houve em Portugal, o que se liga a outras cronistas, como Fr. Bernardo de Brito, que o referem como o mais antigo mosteiro feminino português. P. António Franco, *Évora Ilustrada*, Évora, Edições Nazareth, 1945, pp. 311-312.

Na realidade, será apenas o quinto mosteiro feminino cisterciense, depois de Lorvão (c. 1211), Celas (c. 1215 a 1223-1227), Arouca (1226) e Santa Maria de Cós (1241). V. Maria Alegria Fernandes Marques, “A Integração das mulheres na Ordem de Cister. O caso português”, *II Congresso Internacional sobre El Cister en Galicia y Portugal – Actas, vol. I, IX Centenário de la Orden Cisterciense*, Ourense, 1998, pp. 124.

¹⁵ Maria Antónia Marques Fialho Costa Conde, *Cister a Sul do Tejo: o mosteiro de S. Bento de Cástris e a Congregação Autónoma de Alcobaça (1567-1776)*, *Ob. Cit.*, p. 56.

¹⁶ Artur Nobre de Gusmão, *A Real Abadia de Alcobaça, Estudo Histórico-Arqueológico Lisboa*, Livros Horizonte, 1992 (1.ª ed. 1948), p. 118.

¹⁷ “E levamdoa assi pella See, ante que chegassem aa porta da escaada, lâçousse huñ deles a ella rrijamente, e levoulhe o mamto e as toucas da cabeça, e leixouha em cabelo sem outra cobertura. E himdo mais adeamte, amte que chegassem aa porta prinçipall, lamçousse outro homem a ella, e cortoulhe as falldras de todollos vestidos, em tamto que lhe parecerom as pernas todas, e parte de seus vergonhosos nembros; e assi a tirarom fora da See desomrradamente, e a llevarom pella rrua da Sellaria ataa Praça; e

Nos finais do século XV e inícios do século XVI, a Ordem de S. Bernardo entrou numa fase de decadência,¹⁸ que terá afectado mais os mosteiros masculinos que os femininos¹⁹. Ao cada vez maior afastamento em relação ao Capítulo Geral de Cister²⁰ e ao que foi considerado um relaxamento das práticas religiosas e do comportamento moral, somou-se a ingerência secular na administração dos mosteiros da Ordem, sobretudo através do sistema das comendas.

No entanto, o mosteiro foi objecto de várias beneficiações por iniciativa da aristocracia e da Coroa, incluindo doações e outros melhoramentos por parte da Casa dos Almeidas²¹ e do rei. A mando de D. Manuel²², estabeleceu-se contrato entre o pedreiro Estêvão Lourenço e Bartolomeu de Paiva, amo do príncipe e figura central da administração arquitectónica²³, a 4 de Dezembro de 1520, para a construção de dois lados do claustro²⁴, com respeito pela configuração dos dois já construídos²⁵. Deste período serão ainda, pelo menos, mais duas salas e a enfermaria²⁶.

naquell logar lhe deu huï deles huïa cuitelada pella cabeça, de que cahiu morta em terra, e desi os outros começaram de acuitellar per ella, cada huï como lhe prazia.

Estomçe a leixarom assi jazer na Praça, e forom comer, e buscar outros desemfadamentos; e acerca da noite veherom aquelles que a matarom, e lamçaromlhe huï barazo nos pees, e levaromna arrastamdo ataa o Ressio, acerca do curral das vacas; e leixamdo alli aquell desomrrado corpo, alguïus que desto ouverom sentido, o tomarom de noite e soterrarom na See ascomdidamente, ca doutra guisa nom eram ousados de o fazer de praça.” Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom João I*, Parte Primeira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1977, p. 80.

¹⁸ De que havia indícios já desde o século XIV. V. Artur Nobre de Gusmão, *A expansão da arquitectura borgonhesa e os Mosteiros de Cister em Portugal*, Lisboa, s.n. 1956, p. 198-199.

¹⁹ Maur Cocheril, *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais 1986, p.35.

²⁰ Desde o reinado de D. Afonso V que os abades já não se deslocavam aos Capítulos Gerais, a que deveriam obrigatoriamente assistir e, desde D. João I, que os visitantes não mais visitavam os mosteiros portugueses. O abade de Alcobaça acabou por se outorgar o direito de visitação e reforma dos outros mosteiros cistercienses, o que foi sancionado pelo Papa Pio II (1458-1464). Joaquim Chorão Lavajo, “S. Bento de Cástris e Alcobaça. Da afiliação à ruptura”, *IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo – Encontros de Alcobaça e Simpósio de Lisboa – Actas*, Braga, Universidade Católica Portuguesa/Câmara Municipal de Braga, 1991, p. 313.

²¹ Túlio Espanca, “São Bento de Cástris”, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1966, pp. 287-288.

²² D. Manuel parece ter-se interessado pela renovação da Ordem, como atesta a colocação de seu filho D. Afonso como comendatário de Alcobaça o que, dada a sua menoridade, permitia ao monarca controlar o governo, bem como as obras promovidas nesse mosteiro. V. Artur de Gusmão, *Ob. Cit.*, p.p. 204-206.

²³ Sobre a importância desta personagem, ainda mal conhecida, ver: Rafael Moreira, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, *História da Arte Portuguesa*, v. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 344-346.

²⁴ Sobre o claustro, considerado jóia do gosto mudéjar, V.: Florentino Perez Embid, *El Mudejarismo en la arquitectura portuguesa de la época manuelina*, Sevilla, Publicaciones del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1944, pp. 104-108; José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-gótico em Portugal. A Arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989, pp. 107-110.

²⁵ Maria António Marques Fialho Costa Conde, *Ob. Cit.*, vol. 1, p. 43.

²⁶ Idem, p.45

A igreja actual também datará do século XVI²⁷, embora a data exacta da sua reedificação não seja conhecida²⁸. Para tal aponta a sua estrutura, de planta cruciforme, cabeceira rectangular, nave única de três tramos, transepto curto, com abóbada de nervuras estrelada, de “artesoado de gosto mudéjar”²⁹. Terá resultado do reaproveitamento de um espaço pré-existente, sendo influenciada pela igreja eborense de São Francisco³⁰.

Na tentativa de reaproximar os mosteiros a Claraval e de obstar ao seu afastamento das práticas religiosas definidas pela Ordem, Dom Edme de Saulieu, abade de Claraval, deslocou-se a Portugal e Espanha, procedendo a inquirições e reformas nos diversos mosteiros masculinos e femininos. Claude Bronseval, seu secretário, deixou-nos um precioso relato desse périplo, pelo qual podemos conhecer o estado do mosteiro em 1531³¹. De facto, a situação não era brilhante, tendo, por essa razão, sido pedido por D. João III que fosse dos primeiros a ser visitado. A tal ponto que Claude de Bronseval refere que era o mosteiro mais mal afamado do reino³². As monjas não observavam as regras da vida comunitária, tendo celas individuais, habitando algumas na cidade e não no interior do cenóbio, apropriando-se de bens como cereais e azeite. Na sacristia os paramentos encontravam-se desordenados, sendo parte dela ocupada por uma lareira onde se colocava o fumeiro. A situação era ainda agravada pela inexistência dos óleos sacros, bem como do Santíssimo sobre o altar e pelo facto de as religiosas não se confessarem havia dezasseis meses.

O abade de Claraval procurou corrigir esta situação calamitosa, não obstante a resistência manifestada pela abadessa. Algumas das monjas foram deslocadas para o Mosteiro de Odivelas e dele vieram outras freiras para melhorar as práticas religiosas, entre elas a próxima abadessa, D. Violante de Sousa, que se manteve no cargo durante

²⁷ Virgolino Ferreira Jorge, “Mosteiros cistercienses femininos e Portugal. Notas sobre a tipologia dos sítios e das igrejas”, Separata da Revista *Cistercium*, ano LI, N.º 217, Outubro-Diciembre 1999, p. 858.

²⁸ Túlio Espanca data a Igreja do reinado de D. Manuel I, dizendo ter ela recebido a protecção do monarca e das famílias dos Melos e dos Almeidas, radicadas em Évora, dada a existência de elementos heráldicos que a eles os ligam, presentes no nártex, igreja, sala do capítulo e capitéis do claustro. V. Túlio Espanca, “Extinção do Mosteiro de S. Bento de Cástris em Évora”, in *A Cidade de Évora*, 1ª Série, N.º 59, Évora, 1976, pp.154.

²⁹ Virgolino Ferreira Jorge, *Ob. Cit.*, p. 858.

³⁰ José Custódio Vieira da Silva, *Ob. Cit.*, pp. 107-108.

³¹ Claude de Bronseval, *Peregrinatio Hispânica: Voyage de Dom Edme de Saulieu, Abbé de Clairvaux, en Espagne et au Portugal (1531-1533)*, (intro. e notas de Maur Cocheril), vol.1, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, pp.417-433.

³² Idem, p. 421.

vinte e oito anos³³. A abadessa anterior foi enviada para Portalegre. Em Lisboa, o rei pediu que lhe fosse entregue o inquérito, concluindo o monge francês que o monarca não queria que este fosse conhecido fora do reino, ou tencionava ele próprio ocupar-se da resolução dos seus aspectos secretos, nomeadamente, o castigo de trinta e três homens inculcados no inquérito, que eram quase todos cortesãos.

Não nos são fornecidos muitos dados acerca do conjunto dos edifícios. Para além do facto de o mosteiro ter o aspecto de uma fortaleza, fechado sobre si mesmo e apesar das obras efectuadas cerca de dez anos antes, não parece existir ainda uma enfermaria nos moldes do que veio a haver depois. A impressão geral é de desalinho. Com efeito, grande parte da construção terá sido levantada após esta visita do abade de Claraval³⁴. De notar, que embora S. Bento de Cástris pareça constituir o caso, de entre os mosteiros femininos, em que a situação era mais grave, a verdade é que, no seu conjunto, os mosteiros visitados pelo abade apresentavam deficiências graves, quer em termos materiais como espirituais³⁵. Aspecto que não se restringia ao reino de Portugal, sendo igualmente manifesto em Espanha e França, revelando assim a decadência que atingia a família cisterciense.

Neste novo contexto inserem-se as encomendas a Diogo de Contreiras, que pintou diversas obras entre os anos 1546 e 1559. A primeira encomenda poderia tratar-se de um retábulo para a capela-mor³⁶ da Igreja, como se pode depreender pela quantia contratada e pela documentação remanescente. Também as segunda e terceira empreitadas poderiam corresponder a mais dois retábulos, de reduzidas dimensões. Entre os quadros identificados destaca-se a *Pregação de São João Baptista*, considerado uma obra-prima da pintura portuguesa do século XVI, que actualmente se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga. Também outro pintor insigne, Gregório Lopes, terá

³³ Maria Antónia Marques Fialho Costa Conde, “As monjas bernardas na Évora Quinhentista”, in *A Cidade de Évora*, 2ª série, Nº. 6, 2002, p. 255

³⁴ *Idem*, p. 256.

³⁵ Para um balanço das visitas assinaladas no relato de Claude de Bronseval veja-se: Maria Alegria Fernandes Marques, “Bronseval revisitado ou o saldo da medievalidade nos mosteiros cistercienses portugueses”, *Actas – Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI e XVIII*, Colóquio 23-27 Novembro de 1994, Mosteiro de Alcobaça, Lisboa, IPPAR, 2000.

³⁶ Tal como é sustentado por Joaquim de Oliveira Caetano. V. Joaquim de Oliveira Caetano, “Diogo Contreiras: actividade artística conhecida nos conventos cistercienses e na região de Alcobaça”, *Actas – Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI e XVIII*, Colóquio 23-27 Novembro de 1994, Mosteiro de Alcobaça, Lisboa, IPPAR, 2000, pp.161-78.

trabalhado para o mosteiro³⁷, denotando-se uma vontade de dotar o cenóbio de valiosas obras artísticas, o que coincide com uma época em que Évora era das principais cidades do reino.

Com a instituição da Congregação Cisterciense de S. Bernardo de Alcobaça em 1567, inicia-se um novo ciclo para a Ordem de Cister em Portugal, agora autónoma e na dependência directa da Santa Sé. Uma administração mais eficaz, baseada na centralização do poder e no controlo dos mosteiros através dos abadesados trienais e das visitas periódicas, iria conduzir a uma nova época de prosperidade, materializada na renovação das estruturas conventuais, que se prolongou pelo século XVII.

Este impulso de renovação faz-se sentir em S. Bento de Cástris, sobretudo a partir do início dos abadesados trienais, com a eleição da abadessa D. Maria de Almeida em 1586, prosseguindo-se a linha reformista traçada desde a visita do abade de Claraval. Constrói-se, então, o novo coro baixo, passando o mosteiro a ter dois coros, sendo o outro o coro de cima³⁸.

Aliada à vivência religiosa contra-reformista, uma piedade exacerbada e mística desenvolve-se nos mosteiros da ordem, havendo em São Bento de Cástris vários casos exemplares. São relatados diversos sucessos milagrosos ou misteriosos, visões³⁹ e êxtases, sobretudo na segunda metade do século XVII, o que acontece a par do exercício da prática literária, de que é exemplo a irmã Maria de Mesquita Pimentel, com obra publicada⁴⁰.

É um dado bem conhecido da época seiscentista o aumento do número de monges e o impulso construtivo dos mosteiros, reflexo da melhoria da sua situação económica. Tal já não aconteceu no século XVIII, em que se evidencia, sobretudo, uma

³⁷ É-lhe atribuído o painel *Visitação de Santa Isabel*, datado de cerca de 1540. V. Túlio Espanca, *Ob. Cit.*, Est. DXX. Tratar-se-á, eventualmente de uma pintura relacionada com a chamada “nebulosa Gregório Lopes”. V. José Alberto Seabra de Carvalho, *Gregório Lopes*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999.

³⁸ Maria Antónia Marques Fialho Costa Conde, “A afirmação do Mosteiro de São Bento de Cástris no contexto local e nacional”, *Actas, Cister, Espaço, Territórios, Paisagens*, Vol. I, Lisboa, IPPAR, 2000, p. 126.

³⁹ Como Luísa de Mira, que teve revelação da morte do príncipe D. Teodósio, entre outros factos lendários e sobrenaturais que rodearam a sua vida e morte, envolvida em aura de santidade: P. António Franco, *Ob. Cit.*, pp. 183 e 313. Trata-se, evidentemente de uma constante do visionarismo próprio da época, vivido com grande intensidade pelas comunidades monástico-conventuais.

⁴⁰ Maria Antónia Marques Fialho Costa Conde, *Cister a Sul do Tejo: o mosteiro de S. Bento de Cástris e a Congregação Autónoma de Alcobaça (1567-1776)*, *Ob Cit.*, pp.493-508.

A madre Soror Maria de Mesquita recebe em 1635 licença para imprimir dois livros: *Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor* e *Memorial da Paixão de Cristo*. BPE, *Fundo de S. Bento de Cástris*, Livro 11, doc. 7.

atenção predominante aos elementos decorativos⁴¹. O mosteiro eborense poderá confirmar esta constatação. No século XVII são alterados e edificados diversos espaços, destacando-se a construção de pisos superiores nos dormitórios e enfermaria, de modo a tornar mais condignas as instalações⁴². No século seguinte já não assistimos a um tão grande esforço construtivo, sendo de destacar as intervenções efectuadas na igreja, a nível de renovação de retábulos e azulejos, que em seguida veremos com mais atenção, e a remodelação do coro superior, bem como do parlatório.⁴³

À estabilidade da primeira metade da centúria, irá suceder, finalmente, o início do declínio, marcado pelo terramoto de 1755 a actuação do governo do Marquês de Pombal. O terramoto deixou em ruínas alguns mosteiros e provocou estragos noutros, como o de Mocambo e do Desterro em Lisboa, ou o colégio da Conceição em Alcobaça. A destruição aliada à falta de recursos para a reconstrução, sobretudo nos mosteiros femininos, levou a que, em 1756, o Coroa expusesse à Santa Sé o seu estado, propondo um reagrupamento, o que foi aceite. Na sequência de todos os condicionalismos, muitas religiosas foram forçadas a deslocar-se para outros cenóbios.

Mas actuação do governo do Marquês de Pombal foi bem mais grave, atingindo directamente o Mosteiro de S. Bento de Cástris. No contexto da sua política regalista, que visara já o clero regular, nomeadamente os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, e com o apoio do abade de Alcobaça, Fr. Manuel de Mendonça, vários mosteiros cistercienses femininos foram extintos em 1775. Contava-se, entre eles, o de S. Bento de Cástris⁴⁴. As monjas foram forçadas a deslocar-se para o Mosteiro de Odivelas, onde permaneceram até que o governo de D. Maria I revogou essa decisão, em 1777, possibilitando o regresso das religiosas a Évora.

⁴¹ Artur Nobre de Gusmão, “Os Mosteiros de Cister na época moderna”, Separata da *Lusíada*, Vol. III, N.º 10, Porto, 1957, pp. 11-12.

⁴² Maria António Marques Fialho Costa Conde, *Mosteiro de S. Bento de Cástris (Évora): Bases para uma Proposta de Valorização...*, p. 47.

No entanto, Maur Cocheril apresenta uma datação diferente para a intervenção no corpo oriental onde se encontram os dormitórios. Refere que o piso superior teria sido acrescentado em 1587, baseando-se para isso numa inscrição já desaparecida. V. Maur Cocheril, *Ob. Cit.*, p 439.

De qualquer forma, essas grandes alterações teriam sido sempre feitas no seguimento do impulso proporcionado pela criação da Congregação de S. Bernardo de Alcobaça.

⁴³ Maur Cocheril, *Ob. Cit.* P. 433-436.

⁴⁴ Os outros mosteiros extintos foram: Santa Maria de Almoester, São Bernardo de Portalegre, Santa Maria de Ceixa, Mocambo, Tabosa, S. Pedro das Águias, S. Cristóvão de Lafões, Santa Maria de Maceiradão e Santa Maria de Fiães. V. José Marques, “Os mosteiros cistercienses nos finais do século XVIII”, *IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo – Encontros de Alcobaça e Simpósio de Lisboa – Actas*, Braga, Universidade Católica Portuguesa/Câmara Municipal de Braga, 1991, pp. 351-377.

A restauração deste e dos outros mosteiros insuflou um novo fôlego na congregação, que procurou reorganizar-se a nível administrativo e proceder a medidas de disciplina religiosa. No entanto, os tempos eram diferentes e o ressurgimento da força de outrora parecia não mais ser possível⁴⁵. Com efeito, o corte com as medidas do governo pombalino não tinha sido tão grande quanto se pensara, como se pode ver pela actuação da Junta do exame do estado actual e melhoramento temporal das ordens regulares criada em 1789⁴⁶, bem como por medidas como as tendentes ao controlo da entradas para o noviciado e a profissão⁴⁷. Estas medidas são coincidentes com o aumento dos impostos que recaíam sobre o clero regular⁴⁸, cujos proventos haviam diminuído com a legislação pombalina, incidente sobre a extinção de capelas e desvinculação de bens, não se conseguindo recuperar de uma situação económica cada vez mais precária e pautada pelo endividamento crescente⁴⁹.

No último terço do séc. XVIII, em data não especificada, o mosteiro é descrito da seguinte forma por Frei Manuel de Figueiredo: “ *Não he edificio sumptuozo, mas tem toda a commodidade para as Religiozas que o habitão; huma Igreja muito aceada, e decente, dois Cros [sic], Sacristia, Capitulo, Refeitório, Botica, Celleiros, e todas as mais Officinas precisas, bem Reparadas, e proporcionadas à grandeza do Mosteiro.*

Tem hum quadro grande, e desafogado, em que há sesenta e três Cellas, bem reparadas, e novamente concertadas.

Não consta o numero primitivo das suas Religiozas, e só se sabe, que herão antigamente, e até o tempo da Geral prohibição das aceitações, setenta; presentemente he o seu numero de quarenta e oito, e se acha completo”⁵⁰.

No que se refere à vivência religiosa e moral, o comportamento das religiosas não seria o mais adequado, aproximando-se dos usos do século, como se pode depreender do relatado nos livros de visitasões. Em 1781 vêmo-lo expresso nos seguintes termos: “ *Com bem mágua do nosso coração, soubemos que neste Mosteiro*

⁴⁵ Idem, pp.364-368.

⁴⁶ Sobre a Junta: V. Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, vol. III, Porto, Portucalense Editora, 1976, pp. 136-145.

⁴⁷ José Marques, “Regalismo e a mulher em religião”, Separata de *A mulher na Sociedade Portuguesa. Actas do Colóquio*, Coimbra, Coimbra Editora, 1986, p. 10.

⁴⁸ V. Luís A. de Oliveira Ramos, “Projeções do reformismo pombalino”, *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. VI, Coimbra, Imprensa de Coimbra, 1984, pp.599-601.

⁴⁹ Laurinda Abreu, “O impacto da legislação pombalina sobre o património das instituições religiosas: o caso de Montemor-o-Novo”, *Conversas à Volta dos Conventos*, Évora, Casa do Sul Editora, 2002, pp. 287-300.

⁵⁰ Frei Manuel de Figueiredo, *Cód. 149, Ob. Cit.*

em que tem florescido tanta Santidade, há algumas religiosas que esquecidas do seu Estado e modéstia com que devem viver nos sagrados claustros, umas andão com cabelos atados e outras com crescentes de cabelo postiço, querendo emendar e disfarçar a cor que lhe dá os anos com elelos emproados, trazer na cabeça toucados com pentes, relógios dependurados das saias para se lhe verem, enfim, ostentando as vaidades do mundo (...).⁵¹ E ainda em 1787: “Atendendo também ao muito que é indecoroso e indecente às religiosas cantar e dançar em grades proibimos que neste mosteiro se torne a praticar semelhante abuso (...). Igualmente proibimos a todas as religiosas o uso de guarnições nas roupinhas ou qualquer vestido (...). Por ser expressamente proibido pelas bulas apostólicas, leis e costumes de religião entrarem homens nas clausuras sem verdadeira e urgente necessidade e se guarde e sempre lhe assista e acompanha: mandamos que nestes casos e deste modo possa entrar o hortelão ou qualquer outro homem (...).⁵²

Deste modo, o esforço dispendido para a reedificação do mosteiro após o regresso de Odivelas, que iremos analisar mais à frente, não foi acompanhado pelo reavivar das práticas religiosas.

O século XIX não começa da melhor forma. Também o Mosteiro de São Bento de Cástris é alvo da destruição perpetrada pelas tropas do general Loison, que recaiu sobre a cidade no Verão de 1808. No dia 29 de Julho, os soldados apareceram no mosteiro pedindo alimentos e dinheiro. Voltaram nessa noite, saqueando o cofre e levando as imagens do altar do coro e o dinheiro das freiras. Assustadas, as religiosas abandonaram as instalações, ficando apenas uma religiosa, Caetana Tomásia, por se encontrar entrevada, e que acabou por ser vítima das agressões dos soldados quando estes retornaram no dia seguinte. Nessa data, a pilhagem e a destruição foi devastadora, alcançando a igreja e sacristia⁵³. Por fim, as tropas lançaram fogo ao mosteiro, que um

⁵¹ BPE, *Livro de Visitações do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, Cód. CXXXI/2-22, f. 24v.

⁵² Idem, F. 33 v.

⁵³ “ No Sábado trinta de Julho foi o saque da Igreja, até esse dia intacta. Arrombaram o sacrário, e furtaram o Cofre do depósito do Santíssimo nele se guardava uma Hóstia, e três Partículas dentro de um Corporal de quatro abas, que sobrepunham umas as outras. Puseram assim o mesmo Corporal ao fundo da Igreja em cima de um banco, onde um Religioso, na Segunda-feira o primeiro de Agosto, foi consumir as sagradas Formas, achando partida a grande; também furtaram o Vaso Sagrado da Comunhão; neste só teriam restado na Sexta-feira de manhã cinco a sete formas; estas não apareceram com certeza; e apenas abaixo do lagar do Campo, que se chama Coutada, umas mulheres, chamadas as Janeiras, acharam por uma vez duas, e por outra uma Partícula, que eu fui consumir; mas julgo que estas não eram consagradas, por parecer junto a elas a Capa de um Vaso, que estava na Sacristia de dentro cheia de Formas novas para se consagrarem, e que não se tinham consagrado nesse dia. Portanto o Vaso da Comunhão acho que o levaram com o Santíssimo, e é o que discorro.

diligente e velho criado, de nome Vitorino, conseguiu debelar. Só viriam a partir no dia 31, tentando ainda incendiar a casa do padre feitor, mas sem êxito, pois este conseguiu apagar as chamas.

Apesar da conjuntura adversa, foi possível levar a cabo algumas alterações arquitectónicas no primeiro terço do século. Designadamente em 1825, quando a galeria do corpo oriental foi refeita de acordo com o gosto da época e aberto um terraço, de forma a melhorar a iluminação interior⁵⁴.

Uma última agitação sacudiu o mosteiro em 1830, quando os membros da comunidade endereçaram ao rei D. Miguel um requerimento para serem desvinculados de Alcobaça⁵⁵, aspecto sintomático do declínio que por então já experimentavam não apenas a Ordem de São Bernardo, mas igualmente outras ordens e, de um modo geral, o monacato. Com efeito, esse mesmo fenómeno se verificou noutros conventos de diversas observâncias⁵⁶ revelando, por outro lado, a ingerência do poder político, que continuava actuante desde o reinado de D. José. Com efeito, esses actos de desobediência vinham, pelo menos, desde 1824, sendo apoiados pela Mesa do Melhoramento, comissão política criada no reinado de D. Maria I e que tinha como função propor medidas para melhorar a situação das ordens regulares. Já desde então procuravam a independência económica em relação a Alcobaça e à sua excessiva ingerência administrativa, o que conseguiram por um curto período de tempo⁵⁷.

Este ambiente de desagregação, exacerbado com a revolução vintista, teve o seu culminar com os decretos de 5 de Agosto de 1833. Neles se estipulava a proibição de admissões ao noviciado ou a obtenção de ordens sacras nas ordens monásticas. Estava, assim, ditada a sentença de morte dos conventos femininos, que ficaram a sofrer uma

Roubaram a Imagem de Nossa Senhora do Socorro, que se venera no Altar-Mor; mas não a quebraram: as duas Imagens de S. Bento, e de S. Bernardo, que se venera cada uma em seu altar dos lados, apareceram roubadas de Diademas, e Bagos; e as de S. Bento quebrada a mão, que pegava no Cálice.

Dentro do Mosteiro quebraram quantas Imagens encontraram: Cruz, Castiçais, e Trono; de forma que, no que pertence a destroço, pode dizer-se que foi tudo rasgado, e quebrado, não restando mais que umas casulas, que servem nos dias ordinários, e que por isso se conservavam na sacristia de fora: tudo o mais, que era rico, foi rasgado.

O Mesmo sucedeu aos trastes particulares das Religiosas, e até os de madeira quebraram. Três dias estiveram nesta empresa. (...)”. Relatado na Primeira parte da obra *Évora Lastimosa* do P. José Joaquim da Silva, datada de 1809: Em *O saque de Évora pelos franceses em 1808* [intro. de Francisco António Lourenço Vaz]; Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2008, pp.97-101.

⁵⁴ Maur Cocheril, *Ob. Cit.*, p. 448.

⁵⁵ Túlio Espanca, “Extinção do Mosteiro de São Bento de Cástris”, in *A Cidade de Évora*, Boletim da Câmara Municipal, 1.ª série, n.º 59, Évora, 1976, p. 154.

⁵⁶ Como aconteceu, por exemplo, com o convento de S. Francisco do Porto: V. Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, vol. III, Porto, Portucalense Editora, 1967, p. 141-143.

⁵⁷ Joaquim Chorão Lavajo, *Ob. Cit.*, p 317-318.

lenta agonia, ao contrário dos conventos masculinos, suprimidos com a legislação de 1834. O mosteiro eborense conseguiu subsistir ainda por mais algumas décadas, alcançando, desta triste forma, o que havia anos almejava: a independência em relação a Alcobaça e a sujeição ao arcebispo de Évora.

Essa agonia terminou no dia 18 de Abril de 1890, com a morte da última freira, a madre abadessa Joana Isabel Baptista e, com ela, a longa história de S. Bento de Cástris enquanto mosteiro cisterciense. Rapidamente se procedeu ao inventário dos bens, entre eles os bens culturais e artísticos, que tiveram como destino a diocese, a Biblioteca Municipal, o Museu de Évora e o Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia. Quanto ao edifício, foi concedido ao Departamento da 8.^a Região Agrícola em 1891, sendo nele instalado a Estação Químico-Agrícola de Évora⁵⁸.

Novas vicissitudes atingiram o edifício no século passado. Não obstante o seu reconhecimento como Monumento Nacional em 1922⁵⁹, o estado avançado de degradação tornou-se evidente. Tal facto propiciou a intervenção da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, iniciada em 1940 com o intuito de adaptar o espaço a Asilo Agrícola Industrial, tendo o mosteiro ainda sofrido alguns estragos com o ciclone que assolou a cidade em 1941. As intervenções dos Monumentos Nacionais terminaram entre 1957/1958, data em que se procedeu à ocupação do imóvel por parte da Secção Masculina da Casa Pia de Évora⁶⁰. As intervenções resultaram em inúmeras alterações na sua fisionomia e utilização funcional dos diversos espaços. Como tal assim permaneceu até 2004/2005, altura em que a Casa Pia cessou a sua ocupação. Actualmente, encontra-se devoluto e sob tutela da Direcção Regional de Cultura, estudando-se possíveis afectações futuras.

Nada disto conseguiu, no entanto, apagar o carácter fundamental do conjunto monacal. Com efeito, ainda é possível reconhecer o perfil e os elementos essenciais de um mosteiro cisterciense, verificando que, não obstante as alterações ao sabor das épocas e das modas, estes se sempre mantiveram, conservando, de um modo geral, as relações específicas e funções, necessárias e reconhecíveis em qualquer casa cisterciense. Por outro lado, os elementos distintivos e próprios, que escapam à pureza original das orientações dos espaços edificados pelo próprio S. Bernardo, ao contrário

⁵⁸ *Idem*, p. 161

⁵⁹ Através do decreto n.º 8 218 de 29 de Julho de 1922.

⁶⁰ “Convento de São Bento de Cástris”, *www.monumentos.pt* (consulta efectuada a 20 de Maio de 2008).

de subverterem, contribuíram para o seu enriquecimento, ainda que muitos elementos não tenham subsistido até aos nossos dias. Fazemos votos para que de futuro todos esses valores sejam reconhecidos e salvaguardados, no futuro, e qualquer que seja a sua próxima utilização, este espaço possa continuar a ser usufruído e, sobretudo, vivido pelas gerações vindouras.

CAPÍTULO II

OS AZULEJOS DO MOSTEIRO DE S. BENTO DE CÁSTRIS

AS DIVERSAS CAMPANHAS

Edificado, vivido, reconstruído ao longo de séculos, o mosteiro de São Bento de Cástris recebeu painéis de azulejos em diversos momentos da sua história. As renovações, destruições e abandono fizeram com que seja hoje difícil reconstruir todos os momentos e campanhas decorativas desse percurso.

No entanto, alguns elementos ainda subsistem e merecem ser mencionados, sendo certo que muitos outros se perderam.

Os azulejos mais antigos estão registados nos inventários efectuados aquando da extinção do mosteiro em 1890. Sendo descritos como “ dezasseis azulejos cordovezes” ou “árabes”, teriam estado no altar do Senhor da Misericórdia e foram requisitados pela Academia de Belas – Artes para o Museu de Belas-Artes e Arqueologia. Outro conjunto, de vinte e seis azulejos “árabes” completos e catorze incompletos⁶¹, provenientes da cela das criadas, foi vendido⁶².

Também por essa altura, o Museu de Évora, na época a funcionar na Biblioteca Pública, recebeu uma das suas peças de referência: o painel de majólica “Anunciação da Virgem” atribuído a Francisco Niculoso (fig. 5). A ser assim, esta peça constituiria uma das duas que se sabe terem ter sido encomendadas para Portugal e a única que ainda se encontra no nosso país. No entanto, esta atribuição tem vindo a ser contestada. Já Santos Simões a negara, com base na análise técnica e comparativa entre a *Anunciação*, e a o

⁶¹ BPE, *Fundo de S. Bento de Cástris*, livro 24, “Auto de Posse que por parte da Fazenda Nacional tomou o administrador do Concelho de Évora, de todos os bens pertencentes aos suprimidos conventos de S. Bento de Cástris”, doc. 13, f. 54.

⁶² O jornal *Diário do Alentejo*, de 9 de Maio de 1890, noticia ainda: “Numa das paredes do convento de existem dezoito azulejos árabes”, que talvez tenham sido integrados neste conjunto.

outro painel, a *Visitação*, que se encontra no Rijksmuseum de Amesterdão⁶³. Foi também notado que o painel não contém a habitual assinatura e data, sendo, além disso, a sua composição bastante distinta da apresentada num por painel da mesma temática, do mosteiro espanhol de Tentudía⁶⁴, na província de Badajoz.



Fig. 5 – *Anunciação da Virgem*, Museu de Évora

A sua datação (1501-1525) permite incluí-lo na campanha de obras da época de D. Manuel, já referida, devendo provavelmente ter sido colocado após a conclusão do claustro, completado nos primeiros anos da década de 1520. Gabriel Pereira diz que se encontravam sobre uma das capelas do claustro⁶⁵, o que poderá confirmar esta ideia. Acrescentando Fialho de Almeida, que foi o sobrevivente de um conjunto de painéis semelhantes⁶⁶.

A cena encontra-se enquadrada por estrutura arquitectónica de feição renascentista, decorada com grotescos. Do lado esquerdo e sob um dossel, a Virgem aponta para um livro que se encontra sobre uma mesa, enquanto o anjo segura com uma mão um báculo e com a outra aponta para uma filactera com a inscrição “Ave Gratia”.

⁶³ J. M. dos Santos Simões, *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990 (2ª edição), pp.84-85.

⁶⁴ Maria Mercedes Fernández Martín, “El Itinerario cultural como recurso turístico. Una propuesta transnacional”, in *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, www.juntadeandalucia.es, 2008 (consulta efectuada a 19 de Outubro de 2008).

⁶⁵ Gabriel Pereira, *Estudos Eborenses*, vol. 1, Évora, Edições Nazareth, 1947, p. 159.

⁶⁶ Silva, Joaquim Palminha da (org.), *Fialho de Almeida em Évora*, Évora, Diário do Sul, 2002, p. 39.

Surge, ainda, a pomba do Espírito Santo. A cena parece desenrolar-se numa *loggia*, da qual vemos o muro e colunas. A construção arquitectónica, perspectivada em conjunto com a paisagem representada ao fundo, cria uma sensação de profundidade, ainda que a perspectiva apresente algumas deficiências. A policromia, pautada por amarelos, laranjas, verde e manganês, contribui para a riqueza harmoniosa do conjunto.

A semelhança da “Anunciação” com os esquemas representativos das iluminuras permitiu que fosse identificada como sua possível fonte um livro de horas, gravado em Paris por Thielman Kerver⁶⁷ em finais do século XVI.

Em 1882 foi incluída na Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa⁶⁸, tendo o seu valor sido reconhecido mais recentemente no plano legal, ao ser incluído na lista de bens de interesse nacional, de entre os bens culturais móveis à guarda do Instituto Português de Museus⁶⁹.

O século XVII terá sido fértil em encomendas, como se pode inferir pelos painéis que subsistiram e pela informação documental, enquadrando-se no período de reorganização das casas cistercienses, que coincide com uma fase de consolidação patrimonial.

Ainda *in situ*, encontram-se os painéis de tipo “tapete”, com padrão de maçaroca do antigo refeitório, datados de 1654 (fig. 10), hoje um pouco danificados devido a acções de vandalismo. Conjugavam-se com a pintura mural das paredes fundeiras e do tecto. Aqui podemos observar uma representação de São Bernardo (o episódio do *Amplexus*), narrado de diferente modo dos painéis de azulejos da Igreja (fig. 76). Os silhares correm ao longo de todas as paredes da sala, revestindo inclusive a parede e escadas de acesso ao púlpito destinado às leituras.

Em tempos passados havia também azulejos de padrão no rodapé do claustro e entrada da casa do capítulo (fig. 8), nas galerias e nas diversas capelas e oratórios que aí existiam⁷⁰. Tanto uns como outros não lograram subsistir, bem como talhas e outros elementos decorativos. Túlio Espanca pôde ainda ver azulejos numa capela do primeiro andar, que apresentava a data de 1687 e possuía esgrafitos e frescos⁷¹. Alguns testemunhos fotográficos dão-nos conta da aparência do núcleo do claustro (fig.9), em

⁶⁷ “Anunciação”, www.matriznet.ipmuseus.pt (consulta efectuada a 19 de Outubro de 2008).

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ *DIÁRIO DA REPÚBLICA*, decreto N.º 137 de 18 de Julho de 2006.

⁷⁰ Túlio Espanca, *Inventário Artístico, Ob. Cit.*, p. 290

⁷¹ Idem.

1947, que possuía um silhar de azulejos de padrão 2x2, utilizando um módulo com quatro centros de rotação⁷², com um friso do tipo “cadeia” e remate com padrão de “laçarias”.

Alguns destes azulejos deverão ter sido utilizados para, em época recente, revestir diversos vasos de formato rectangular que se encontram no claustro, constituindo uma reutilização *sui generis* (fig. 7).

A antiga portaria tinha também um lambril com azulejos de tipo padrão, no dizer de Túlio Espanca, com “verduras” a azul, branco e amarelo⁷³.

Encontravam-se ainda azulejos na área dos dormitórios, apresentando os nichos aí existentes diversos painéis polícromos e monocromos. Ainda, no patamar, um painel do segundo terço do século XVIII com a Virgem da Conceição. No entanto, a moldura, feita com aproveitamento aleatório de outros azulejos, leva-nos a crer que este painel se encontrava originariamente num local diferente.

A sobrevivência de azulejos de padrão axadrezado azuis e brancos revela que a azulejaria foi utilizada de forma sistemática para recobrir e dinamizar as paredes nuas das vastas dependências monásticas, bem como dos espaços mais intimistas reservados à oração⁷⁴.

No que diz respeito ao coro de baixo, foi possível seguir o destino dos respectivos azulejos. Depois da extinção do mosteiro, várias foram as paróquias que requereram alguns dos seus bens, uma vez que o espaço não se encontrava aberto ao culto. Uma delas foi a Igreja de S. Barnabé do Ervedal, no concelho de Avis⁷⁵, que obteve alguns painéis⁷⁶ (fig. 13). Trata-se de um silhar de azulejos de padrão do tipo “laçarias” azul, amarelo e branco. No local de origem restou apenas um registo com a seguinte inscrição: DONA ANNA DEALMEIDA SENDO SACRISTAÃMA NDOU FAZER ESTA [O]BRA·AS (...) 6 (...)” (fig. 12). O facto de o registo não estar

⁷² Este padrão foi inventariado por J. M. dos Santos Simões, correspondendo ao modelo por ele designado de p-388. V. J. M. dos Santos Simões, *Azulejaria em Portugal nos séculos XVII*, Tomo I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997 (2.^a Edição), pp. 58-59.

⁷³ Túlio Espanca, *Ob Cit.*, p. 290.

⁷⁴ Alguns vestígios destes revestimentos subsistem numa capela do claustro (v. fig. 6).

⁷⁵ Requerimento efectuado pela Junta de Paróquia da freguesia de S. Barnabé do Ervedal a 4 de Agosto de 1904. ANTT, *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças - Convento de S. Bento de Cástris*, Caixa 1926, Capilha 2, doc. IV/I/22 (6).

⁷⁶ Por despacho do delegado do tesouro do distrito de Évora a 4 de Outubro de 1904. ANTT, *Arquivo Histórico do Ministério d ANTT, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças - Convento de S. Bento de Cástris*, Caixa 1926, Capilha 2, doc. IV/I/22.

completo impede a leitura total, nomeadamente, da data. Esta inscrição encontra-se numa mandorla, apresentando ao centro um báculo que divide o texto em dois. É rodeada por anjos, volutas, torreões e frutos, num estilo que se assemelha a grotescos. Em volta do registo e invadindo, inclusive, o seu interior, encontram-se azulejos idênticos aos que compunham o silhar agora na Igreja do Ervedal, dispostos indiscriminadamente, bem como outros de diferente padrão de laçarias, cuja proveniência é hoje difícil deslindar. Esta obra deveu-se, então, á iniciativa de D. Ana Faria de Almeida, que foi abadessa entre 1644-1647, pelo que Túlio Espanca aponta como data de execução hipotética o ano de 1640⁷⁷.



Fig. 12 – Mosteiro de São Bento de Cástris, coro baixo

No exterior, no frontão que encima a entrada do mosteiro, na face virada para o pátio de entrada, existiu até há pouco um registo azul e branco, mantendo-se ainda um outro num dos campanários, representando a Virgem e Santa Bárbara (fig. 11).

A título de referência, podem ainda mencionar-se os painéis de figura de feitura mais recente, que se encontram em locais de passagem, ou nalgumas das pequenas salas do primeiro andar, viradas para o claustro, alguns já bastante degradados. Também eles foram utilizados no revestimento dos vasos atrás mencionados.

Entre as capelas, a única que conservou por inteiro os seus azulejos na totalidade foi a capela de Nossa Senhora do Rosário. É também neste local, de especial devoção das religiosas⁷⁸, que se encontram os únicos azulejos que restaram do século XVIII,

⁷⁷ Túlio Espanca, *Ob. Cit.*, p. 290.

⁷⁸ Antónia Marques Fialho Costa Conde, *Cister a Sul do Tejo...*, *Ob. Cit.*, p. 490.

com excepção do ciclo de S. Bernardo da igreja. Mas outros havia, tendo sido colocado “ (...) um assento de azulejos por baixo e encosto que se fez o que também se fez na fonte do pátio cujo espaldar se pintou a fresco ornado com uma cruz de azulejos com seus serafins (...)” entre os anos 1756 e 1759.⁷⁹ Também na Igreja teriam sido colocados ou recolocados revestimentos cerâmicos nos anos de 1745⁸⁰, bem como no claustro entre 1782 e 1785⁸¹.

O silhar de azulejos que percorre as paredes do pequeno espaço da Capela de Nossa Senhora do Rosário (fig. 14) apresenta diversas cenas da vida da Virgem. Objecto da particular devoção dos cistercienses desde o início da sua história⁸², especialmente devido a São Bernardo, a Virgem é tida como um modelo, sendo que as virtudes que São Bernardo lhe atribui se confundem com os comportamentos que as monjas deveriam adoptar, em especial o sentido de recolhimento, de obediência, da procura do silêncio e da procura de Deus na oração interior⁸³. Para a acentuação do culto cisterciense à Virgem, que se espelha no número de Igrejas e abadias fundadas sob a sua evocação, contribuíram os escritos do santo sobre essa temática, sendo considerado um dos grandes promotores da devoção mariana. No entanto, tal contributo para a mariologia foi bastante mais reduzido do que posteriormente se quis ver, pois veiculava sobretudo as ideias tradicionais, já estabelecidas, a esse respeito, o que não invalida a importância da sua devoção pessoal. Para isso concorreram as obras que lhe foram erradamente atribuídas (e até orações, como a “Ave Maris Stella”), como ainda o impulso contra-reformista dado ao culto, que valorizou os milagres do santo relacionados com a Virgem⁸⁴.

⁷⁹ BPE, *Livros de Folhas do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/2-49, folha de 1756 a 1759, fl. 47.

⁸⁰ “Despendi (...) com o pedreiro que fez os altares novos com tijolo que comprou e dias que gastou em pôr os azulejos – 10\$000 reis” BPE, *Livro de Receitas e despesas da Igreja*, Cód. CXXXI/1-10, f. 98

⁸¹ BPE, *Livro de Folha do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, cód. CXXXII/2-49, *Folha de 1782 a 1785*, f. 168.

⁸² Leão de São Tomás refere que “entre todas as Ordens a Cisterciense foi a primeira que se dedicou à honra da Virgẽ Senhora nossa, & assi a Virgem he a Padroeira, a Senhora, Defensora, Protectora, & Auogada della.”, Frei Leão de São Tomás, *Beneditina Lusitana*, Tomo I, Coimbra, 1644, p. 163.

⁸³ Jean Leclercq, *St Bernard. L' esprit Cistercien*, Paris, Éditions de Seuil, 1984 (1.ª ed. 1966), pp. 98-102.

⁸⁴ Geraldo J. A. Coelho Dias, “A «Aleitação de S. Bernardo» e a devoção dos cistercienses”, *Cister no Vale do Douro*, Edições Afrontamento, 1999, pp. 245-255.

As despesas em obras para os anos 1765 a 1768 contemplam uma aquisição de azulejos, não se especificando para que lugar⁸⁵. Mas dada a raridade deste tipo de aquisições no conjunto dos livros de contas, é de crer que diga respeito a estes azulejos.

Dada a devoção bastante enraizada a Maria que se pode verificar em Portugal⁸⁶, tanto popular como por parte das ordens religiosas, confrarias e irmandades, os episódios da vida da Virgem são objecto frequente de representação na azulejaria, verificando-se a existência de numerosos conjuntos ao longo de todo o século XVIII.

Da esquerda para a direita, podemos observar cinco momentos da vida da Virgem: *Natividade*⁸⁷, *Consagração da Virgem ao Templo*, *Anunciação*, *Esponsais da Virgem e São José* e *Visitação*. Dada a sua reduzida dimensão, a ênfase é colocada nas personagens e nos seus gestos, sendo as cenas bastante claras, focando o essencial.



Fig. 15 – Capela de Nossa Senhora do Rosário, *Adoração dos Pastores*

Na *Natividade* ou *Adoração dos Pastores* (fig. 15), o Menino encontra-se num berço de palhas à frente da vaca e do boi. A Virgem e São José estão do lado esquerdo, juntamente com um dos pastores, que se ajoelha de forma respeitosa. Do lado direito, três pastores e três pastoras conferem vivacidade á cena. As pastoras oferecem uma ovelha, ovos e aves, sendo que uma delas ainda parece acabada de chegar, posicionando-se na estrutura arquitectónica que enquadra a cena. A presença de uma criança ao colo de um dos pastores, o cão que é afagado e até o pastor que coça a cabeça num gesto de incredulidade, conferem uma nota de proximidade distinta da solenidade

⁸⁵ Idem, folha de 1765 a 1768, fl. 76.

⁸⁶ Sobre este assunto v.: Sílvia Ferreira, “Do culto de Nossa Senhora em Portugal: Esplendor e função das imagens”, in *Brotéria*, Vol. 158, n. 3, Lisboa, (Março) 2004.

⁸⁷ Esta é a denominação utilizada por Maur Cocheril, mas parece mais correcto chamar-lhe *Adoração dos Pastores*.

dos querubins esvoaçantes entre nuvens⁸⁸. A cena é ainda completada, no lado esquerdo por uma paisagem e ruínas e, no lado direito, por uma paisagem com um rio e uma povoação em fundo, verificando-se uma pequena troca de azulejos.



Fig. 16 – Capela de Nossa Senhora do Rosário, *Apresentação da Virgem ao Templo*

Na *Apresentação da Virgem ao Templo* (fig. 16) comparecem apenas as personagens essenciais, que expressam claramente os seus sentimentos pela gestualidade. A Virgem, decidida, sobe os degraus em direcção ao sacerdote que a espera de braços abertos à entrada do Templo. Santa Ana, comovida, observa, sendo consolada por S. José. Ao longe, rasgos ténues de um casario onde não se vê viva, enquanto no céu os pássaros esvoaçam.

⁸⁸ O episódio é descrito no Evangelho de São Lucas: “Na mesma região, encontravam-se uns pastores, que pernoitavam nos campos, guardando os seus rebanhos durante a noite. O anjo do Senhor apareceu-lhes e a glória do Senhor refulgiu em volta deles, e tiveram muito medo. Disse-lhes o anjo: “ Não temais, pois vos anuncio uma grande alegria, que o será para todo o povo: Hoje, na cidade de David, nasceu-vos um Salvador, que é o Messias, Senhor. Isto vos servirá de sinal para o identificardes. Encontrareis um Menino envolto em panos e deitado numa manjedoura”. De repente, juntou-se ao najo uma multidão do exército celeste, louvando a Deus e dizendo: «Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens do Seu agrado». Quando os anjos se afastaram deles em direcção ao Céu, os pastores disseram uns aos outros: «Vamos então até Belém e vejamos o que aconteceu e que o Senhor nos deu a conhecer». Foram apressadamente e encontraram Maria, José e o Menino, deitado na manjedoura. E quando o s viram, começaram a espalhar o que lhes tinham dito a respeito daquele Menino. (...) E os pastores voltaram glorificando e louvando a Deus por tudo o que tinham visto e ouvido, conforme lhe lhes fora anunciado.”, Lc 2, 8-20.

O relato evangélico não refere oferendas, acrescentadas posteriormente, tal como as camponesas ou pastoras, cuja presença se divulga apenas no século XVII. No entanto, o painel, bem como outros do ciclo, segue fielmente a iconografia estabelecida durante a Contra-Reforma, atestada pela presença de personagens que se tornam habituais, nomeadamente, além dos pastores, da criança, do cão e do cordeiro. V. Louis Réau, *Iconografia del Arte Cristiano*, Barcelona, Ediciones Serbal, 1996 (1ª ed. P.U.F., 1957), pp. 245-247; Émile Mâle, *L' Art Religieux du XII^e au XVIII^e siècle*, Paris, Livre Club Libraire, s.d., pp. 208-209.

Destinada por Santa Ana ao serviço do Senhor, a Virgem ingressou no templo com a idade de três anos, ficando os pais admirados pela sua resolução, que não a fez hesitar nem olhar para atrás⁸⁹, o que nos é sugerido nesta representação.



Fig. 17 - Capela de Nossa Senhora do Rosário, *Anunciação*

Também na *Anunciação* (fig. 17) estão presentes os seus elementos fundamentais, sendo o espaço envolvente apenas sugerido. A Virgem está ajoelhada junto de um livro, encontrando-se o anjo em posição semelhante, mas sobre nuvens, acentuando a sua majestade. Sustenta um ramo de lírios, símbolo de pureza, os quais surgem também no vaso que organiza o eixo da composição⁹⁰. Apesar da economia de meios, a cena não perde o seu arrebatamento. O gesto enfático do anjo, que centra as atenções, é contrabalançado pelo pudor gracioso e hesitante da Virgem. Também a pompa do cortinado tem o seu contraponto no turbilhão de nuvens do lado oposto. O

⁸⁹ Os passos da vida da Virgem anteriores à Anunciação não surgem nos Evangelhos Canónicos mas apenas nos Apócrifos: “La Virgen del Señor se fué subiendo una a una todas las gradas, sin que nadie le diera la mano para levantarla y guiarla, de manera que, por lo menos en este punto, nadie podría decir que le faltaba la gravedad propia de la edad madura. Y es que ya el Señor hacía cosas magníficas en la infancia de su Virgen y daba a conocer de antemano com esta maravillosa señal cuán grande había de ser en el futuro.” “Apócrifos do Nascimento”, “Libro sobre o Nascimento de Maria”, Cap. III-VI, pp. 264-267; ainda “Proto-evangelho de S. Tiago”, Cap. IV-VIII, pp. 151, 159 e “Evangelho do Pseudo-Mateus”, Cap. IV, p 204, em Aurélio de Santos Otero, *Los Evangelios Apocrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956; Jacques de Voragine, *La Legende Dorée*, vol. II, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, pp.176.

A partir do final da Idade Média e, sobretudo, no Renascimento e Contra-Reforma, este episódio é representado mais livremente, deixando de seguir rigorosamente os Evangelhos Apócrifos. V. Louis Réau, *Ob. Cit.*, p. 173.

⁹⁰ Todos são elementos habituais da *Anunciação*, sendo de salientar que, tal como na *Adoração dos Pastores*, encontramos aqui uma representação habitual consagrada durante a Contra-Reforma. O anjo, ajoelhado sobre uma nuvem, segura o lírio, enquanto o céu invade a câmara e uma bruma faz desaparecer todos os outros elementos da realidade quotidiana. Émile Mâle, *Ob. Cit.*, pp. 207-208. Sobre as variações de atitudes e elementos ver ainda: Louis Réau, *Ob. Cit.*, pp. 182-202.

arrebatamento é acentuado pela pomba do Espírito Santo, que ainda mais ilumina os gestos.⁹¹

Nos *Esponsórios* (fig. 18) voltamos a encontrar uma multiplicidade de personagens. O sacerdote é o eixo da composição, cujos lados são praticamente simétricos. Dá a mão a Maria, à direita e a José, do seu lado esquerdo. Os assistentes, embora pouco se distingam dos esposos, parecem meros figurantes. À esquerda estarão as companheiras de Maria e à direita os pretendentes excluídos⁹². Tal como nos outros episódios, o enquadramento arquitectónico é sobretudo sugerido, sendo visível a parte inferior de colunas e pilastras. Do lado direito encontram-se duas crianças destacadas do grupo e uma delas, apontando para a cena, interpela o espectador. As trocas de azulejos revelam que o painel foi mexido, mas não impedem, no entanto, a leitura do que nele se conta. José ostenta a vara que designou que o designa como esposo de Maria, pois de entre os homens chamados pelo sumo sacerdote, foi da sua vara que saiu o sinal esperado, materializado numa pomba que voou sobre a sua cabeça⁹³.



Fig. 18 - Capela de Nossa Senhora do Rosário, *Esponsórios*

⁹¹ O episódio é descrito no Evangelho de São Lucas: «Ao entrar em casa dela o anjo disse-lhe: «Salvé, ó cheia de graça, o Senhor está contigo». Ao ouvir estas palavras, ela perturbou-se e inquiria de si própria o que significava tal saudação. Disse-lhe o anjo: «Não tenhas receio, Maria, pois achaste graça diante de Deus. Hás-de conceber no teu seio e dar à luz um filho, ao qual porás o nome de Jesus. Será grande e chamar-Se-á Filho do Altíssimo. O Senhor Deus dar-Lhe-á O trono de Seu pai David, reinará eternamente sobre a casa de Jacob e o Seu reinado não terá fim». Maria disse ao anjo. «Como será isso, se eu não conheço homem?» O anjo respondeu-lhe: «O Espírito Santo virá sobre ti e a força do Altíssimo estenderá sobre ti a Sua sombra. Por isso mesmo é que o Santo que vai nascer há-de chamar-Se Filho de Deus. (...) Maria disse então: »Eis a escrava do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra». E o anjo retirou-se de junto dela.”, Lc. 1, 28-38; “Proto-evangelho de Santiago”, *Ob. Cit.*, Cap. XI, pp. 164-165; “Evangelho do Pseudo Mateus”, Cap. IX, *Ob. Cit.*, p. 214; “Apócrifos do Nascimento”, “Livro do Nascimento de Maria”, *Ob. Cit.*, Cap. IX, pp. 271-273; Jacques de Voragine, *Ob. Cit.*, Vol. I, pp. 248-253, vol.II p. 177.

⁹² Sobre a representação deste episódio v. Louis Réau, *Ob. Cit.*, p. 178-181.

⁹³ “Proto-evangelho de Santiago”, *Ob. Cit.*, Cap. VIII-IX, pp. 160-162, “Evangelho do Pseudo Mateus”, *Cap. VIII.*, Cap. VIII, pp. 209-213, Apócrifos do Nascimento, “Livro sobre o Nascimento de Maria”, *Ob. Cit.*, Cap. VII-VIII, pp. 269-270; Jacques de Voragine, *Ob. Cit.*, vol. II, P. 176-177.

A configuração deste painel é bastante semelhante a cena idêntica da Igreja de Nossa Senhora de Alcochete, sobretudo nas duas figuras femininas atrás da Virgem, sendo provável que possuam uma fonte comum.

A *Visitação* (fig. 19) é a última cena, à saída da capela, mostrando também aqui os elementos habituais, rapidamente reconhecíveis. Isabel e Maria abraçam-se à entrada da casa de Isabel, enquanto esta aponta para o ventre da Virgem. Do lado esquerdo e atrás, José e Zacarias cumprimentam-se de forma galante. No limiar da casa, uma personagem, talvez uma criada, observa de forma enigmática.⁹⁴ Os Evangelhos apenas refere a presença de Maria e Isabel neste episódio⁹⁵, bem como O Proto-Evangelho de Santiago, que indica que José estaria ausente a trabalhar⁹⁶, sendo de notar que as representações artísticas cedo acrescentam elementos e alteram as cenas⁹⁷.



Fig. 19 - Capela de Nossa Senhora do Rosário, *Visitação*

Os silhares não possuem espaldares recortados, mas apenas uma moldura simples de troncos atados, com cartelas e concheados de feição rococó, apresentando

⁹⁴ A moldura deste painel foi vandalizada no furto ocorrido em 2005, encontram-se os azulejos quebrados ainda no chão da capela.

⁹⁵ “Por aqueles dias, pôs-se Maria a caminho e dirigiu-se à pressa para a montanha, a uma cidade de Judá. Entrou em casa de Zacarias e saudou Isabel. Ao ouvir Isabel a saudação de Maria, o menino saltou-lhe de alegria no seio e Isabel ficou cheia de Espírito Santo. Erguendo a voz, exclamou: «Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre. E donde me é dado que venha ter comigo a mãe do meu Senhor? Pois logo que chegou aos meus ouvidos a tua saudação, o menino saltou de alegria no meu seio. Feliz daquela que acreditou que teriam cumprimento as coisas que lhe foram ditas da parte do Senhor. Maria disse então: «A minha alma glorifica ao Senhor e o meu espírito exulta de alegria em Deus, meu Salvador.” Lc 1, 39-46.

⁹⁶ “Proto-evangelho de Santiago”, *Ob. Cit.*, Cap. XII, pp. 166-167.

⁹⁷ Neste caso, a presença de José, à revelia das fontes escritas, remonta a, pelo menos, ao século VI. Louis Réau, *Ob. Cit.*, p. 210.

um querubim a coroar cada um dos painéis. Também eles contribuem para que a atenção se foque no essencial.

Os episódios foram colocados sem seguir a ordem cronológica dos acontecimentos, talvez por uma questão de adaptação ao espaço disponível. Assim, os que compreende um maior número de personagens encontram-se nas paredes laterais, de maior comprimento, ficando os três restantes nos espaços mais reduzidos. Ao lado do altar, em posição de maior destaque, encontram-se as cenas passíveis de conter um maior significado para a comunidade. A consagração da Virgem ao Templo poderia ser assimilada à entrada das religiosas no espaço claustral. Já a Anunciação constituiria o momento em que a Virgem se faz serva do Senhor, tal como as monjas deixaram o mundo secular para adorar e servir o Altíssimo, tomando a Virgem como modelo para uma vida de consagração a Deus e aos seus desígnios. Esta aproximação da vivência das religiosas aos episódios da vida de Maria poderia assim constituir motivo de reflexão e estímulo à oração.

Entre os episódios escolhidos, nenhum diz respeito aos passos dolorosos, mas apenas aos momentos que medeiam entre a Anunciação e o Nascimento de Cristo, dando a série toda a atenção à história da Virgem, mas em relação com o momento fulcral da maternidade. De notar, que a questão da maternidade divina da Virgem é o aspecto fundamental dos escritos de São Bernardo acerca de Maria⁹⁸, o que reforça a adequação deste ciclo a um mosteiro cisterciense.

A pequena altura do silhar permite supor que as composições eram para ser observadas pelas monjas ajoelhadas, privilegiando o momento da oração e devoção. De outro modo, a sua visualização ficaria dificultada.

A capela possuía ainda decoração de estuque no altar, já bastante degradado, onde ainda é perceptível a policromia. Comportaria, de certo, diversas telas, como é corrente nos interiores religiosos deste período, pinturas há muito retiradas⁹⁹.

⁹⁸ São Bernardo “vê a fecundidade de Maria sempre em relação com a maternidade universal da Igreja”. Geraldo A. Coelho Dias, *Ob Cit.* p. 250.

⁹⁹ Dos autos de avaliação dos bens do Mosteiro constam várias pinturas em tela, designadamente um *S. Bento*, *S. Bernardo e Santa Maria*, uma *Santa Maria Madalena*, um *S. João Baptista* e uma *Nossa Senhora do Carmo*, uma imagem em madeira “com manto e sendal” do *Senhor Ressuscitado*, dois castiçais de estanho, uma toalha de altar e uma lâmpada de latão”. Túlio Espanca, “Extinção do Mosteiro de São Bento de Cástris”, in *A Cidade de Évora*, Boletim da Câmara Municipal, 1.ª série, n.º 59, Évora, 1976, pp. 184-185.

CAPÍTULO III

O CICLO DE S. BERNARDO

III.1. A NARRATIVA E AS SUAS PARTICULARIDADES

Composto por dezanove painéis de azulejos do século XVIII, o ciclo de S. Bernardo viu serem-lhe adicionados a que foram adicionados mais dois painéis durante as intervenções da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) - actual Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU) - no complexo monástico, cerca de 1955.

Apresentando vários momentos da vida do santo, que se sucedem, de certa forma, de modo cronológico, inicia-se do lado esquerdo da entrada da Igreja, ocupando as paredes da nave, capela-mor e transepto.

Os painéis, azuis e brancos, são enquadrados por ricas cercaduras polícromas com decoração rococó, que combinam o amarelo e manganês, o verde e o azul, onde surgem já alguns elementos neoclássicos, nomeadamente, pilastras em *trompe-l'oeil*, apontando para o Rococó final. Os concheados, a manganês, espriam-se invadindo o frontão e as pilastras, à semelhança do que vemos frequentemente nas arquitecturas interiores do Rococó centro-europeu. No entanto, neste caso, sobretudo no que diz respeito às pilastras, não perdem o seu carácter arquitectónico, ressaltando a sua volumetria, nalguns casos, por sombreados que procuram dar ideia de profundidade, visíveis principalmente no rodapé. Os frontões, com as suas volutas ficam mais encobertos no meio dos elementos decorativos pois, além dos concheados possuem, ainda, elementos vegetalistas de tonalidade verde e festões de flores; devendo no entanto notar-se que estes elementos são, contudo, simétricos. Já as pilastras são acentuadas pelo entablamento e as urnas que as coroam, bem como pelos fingidos de marmoreado. O efeito geral é de “um espectacular envolvimento formando um turbilhão

de motivos assimétricos do mais exuberante estilo rococó na variedade de efeitos policromos”.¹⁰⁰

A coadjuvar as imagens, as cercaduras dos painéis de maiores dimensões possuem na sua parte inferior cartelas com inscrições latinas¹⁰¹, sustentadas por querubins a azul e branco mas com asas a manganês, que quase se confundem com os concheados. Os querubins actuam como uma espécie de mensageiros que apresentam as cenas. A presença destas figuras angélicas junto de cartelas é um recurso habitualmente utilizado na azulejaria do século XVIII, popularizado por António de Oliveira Bernardes¹⁰². As cartelas, sobrepujadas por flores, assemelham-se às dos frontões, criando com estas, de certa maneira, um jogo de simetria, promovendo a disposição dos elementos escritos um processo usual na azulejaria portuguesa¹⁰³. As inscrições aqui utilizadas foram retiradas directamente das gravuras que serviram de fonte ao ciclo azulejar, onde servem de legenda às imagens, tendo sido aproveitada toda essa informação nos azulejos¹⁰⁴.

O sucesso do ciclo deve-se, em grande parte, ao pendor decorativo das cercaduras, ao ritmo que imprime a alternância de frontões e urnas, animado pelo facto de elas envolverem também as portas, sendo que os azulejos se dispõem pelas paredes sem interrupções. Deste modo, os painéis desenvolvem-se num *continuum*, integrando os vãos das portas, os quais, além de enriquecidos pelas pilastras e urnas pertencentes às cercaduras e com elas confinantes, alteram a sua simplicidade, o que se vê pela junção de um novo elemento de origem cerâmica, composto por entablamento, frontão, cartela e festão, à semelhança do remate dos painéis; bem como um par de anjos que de cada lado sustenta a cartela, como acontece na parte inferior das cercaduras. Utilizando elementos comuns aos painéis, mais se enfatiza a sua integração no todo. Esta tentativa

¹⁰⁰ Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, *Azulejaria Barroca em Évora – um Inventário*, Évora, Universidade de Évora – Centro de História da Arte, 1999, p. 81.

¹⁰¹ O sucesso das cartelas na azulejaria do século XVIII reporta-se à expansão deste motivo verificada sobretudo desde o Renascimento, época em que as cartelas são valorizadas pela sua vertente didáctica.

V. Patrícia Roque de Almeida, *O Azulejo do século XVIII na Arquitectura das Ordens de S. Bento e de S. Francisco no Entre Douro e Minho* [policopiado], 4 volumes, dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Universidade do Porto, 2004, pp. 76-77.

¹⁰² Magno Moraes Mello, *Tectos Barrocos em Évora*, Casa do Sul Edições Centro e História de Arte da Universidade de Évora, 2004, p. 71.

¹⁰³ Sobre esta relação entre a palavra e imagem v. :Maria do Rosário Salema Cordeiro de Carvalho, ... *Por amor de Deus. Representação das Obras da Misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista* [policopiado], dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 2007, p. 129-133.

¹⁰⁴ V. Cartelas e tradução das inscrições latinas em Anexo.

de criar uma espécie de arquitectura ficcional é uma sobrevivência, ainda que ténue, dos grandes enquadramentos cenográficos do período barroco. Uma vez que os painéis ocupam todas as paredes da Igreja, a circunstância de desenvolverem esta forma contínua (em que os fundos marmoreados, com suas bases e entablamentos, ligam os painéis entre si) contribui para uma unificação muito grande de todo o espaço.

Narram-se, particularmente, os aspectos relativos à vocação religiosa do Santo, à sua vivência mística e à sua obra enquanto impulsionador do grande desenvolvimento da Ordem de Cister, bem como a sua actuação no século. Os milagres ficam excluídos, apenas se representado os que se relacionam com estas temáticas. Se, por um lado, isso tem a ver com o objectivo deste programa e a conjuntura que o rodeia, há que ter em conta, por outro, não só o desvanecimento da sensibilidade barroca, bem como o facto de S. Bernardo não ser um santo de particular devoção popular. Com efeito, os seus dons radicam no uso da palavra, na obra escrita e na persuasão do discurso, numa intervenção em prol de uma religiosidade mais pura e reformada, no ímpeto incansável que o tornou numa ser uma das grandes figuras do seu tempo. Actuação cuja influência se estende à cúria romana e aos vários poderes temporais. Os milagres que o santo opera entre o povo, entre as pessoas comuns ou desfavorecidas, só são representados nos painéis colocados já em meados do século passado, desvirtuando o sentido do programa original, ainda que completando-o de certa maneira. Talvez tenha sido essa a intenção do responsável pela colocação destes painéis.

Naturalmente estimado pelos membros da sua ordem, é das figuras mais representadas na arte dos mosteiros cistercienses, a par de S. Bento, e, ainda, da Virgem, S. João Baptista e de certas cenas bíblicas como a Fuga para o Egipto. Curiosamente, isso resulta de uma evolução no sentido de o converter em objecto e personagem central de manifestações que ele próprio desprezara e criticara na sua *Apologia a Guilherme de Saint Thierry*. De facto, o despojamento arquitectónico e decorativo, típico dos primeiros exemplares da arte cisterciense, tinha sido defendido por S. Bernardo, que via no gosto pelas obras artísticas um dispêndio de dinheiro, necessário à prática da caridade, bem como uma distração, que impedia os monges de meditar nas questões espirituais¹⁰⁵. No entanto, este ideal de simplicidade e austeridade, se chegou a ser posto

¹⁰⁵ S. Bernado de Claraval, *Apologia de São Bernardo Dirigida a Guilherme de Saint Thierry*, Capítulo XII, “Saint Bernard blâme le luxe déployé dans les églises et dans les oratoires, la somptuosité avec laquelle on les construit, et l'abus qu'on y fait de peintures et de décorations”, www.Jesusmarie.free.fr, [fonte: www.abbaye-saint-benoit.ch] [consultado a 23-10-2008].

em prática, terá rapidamente sido subvertido e, sobretudo, a partir das reformas do século XVI, definitivamente esquecido em detrimento das modas artísticas e decorativas do tempo.

Acompanhando o sentido geral da arte cisterciense, a encomenda do Mosteiro de São Bento de Cástris manifesta claramente a intenção de actualizar formas e motivos iconográficos¹⁰⁶. Com efeito, utilizam-se gravuras de Gottfried Bernhard Göz (1708-1774) como fonte para os painéis de azulejos, datadas de 1764, e que fazem apelo a motivos rococó. O que confirma a referida actualização de modelos iconográficos, sobretudo se tivermos presente que durante a primeira metade do século XVIII ainda se usava como fonte de iconografia bernardina as gravuras quinhentistas de António Tempesta¹⁰⁷. O conjunto de gravuras de Gottfried Bernhard Göz, agrupadas com o título *Historia Vitae S. Bernardi*¹⁰⁸, são compostas por vinte episódios da vida do Santo. No entanto, nem todos foram escolhidos para figurar neste ciclo, ou a sua sequência respeitada, tendo havido uma adaptação ao programa que foi delineado. Além das gravuras, este artista também executou um conjunto de telas sobre a vida de S. Bernardo, que se aproximam da série gráfica.

O ciclo inicia-se com um estreito painel mostrando São Bernardo em atitude pensativa sentado com o cotovelo apoiado numa mesa e a mão na cara, enquanto a outra mão segura um livro (fig. 21). Os livros no chão e o tinteiro na mesa parecem sugerir que trabalhava nas obras que o tornaram famoso¹⁰⁹. Ao contrário dos painéis seguintes, este não contém qualquer inscrição. Isso explica-se porque a cena foi retirada de um pequeno apontamento existente noutra painel, que analisaremos mais à frente, e

¹⁰⁶ Sobre a arte em Cister em Portugal na época moderna: Carlos Moura, “Da figuração à decoração. O percurso artístico dos mosteiros cistercienses em Portugal entre os séculos XVI e XVIII”, *Arte de Cister em Portugal e Galiza*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundación Pedro Barrié de la Maza”, 1998, pp. 328-375.

¹⁰⁷ Além das gravuras de Gottfried Bernhard Göz conseguimos identificar os seguintes conjuntos de gravuras respeitantes à vida de S. Bernardo: de António Tempesta, as publicadas na obra *Vita et Miracula D. Bernardi Clarevallensis Abbatis...* (1587); de Jacobus Neefs e Ph. Fruytirs as da obra *Sancti Bernardi Melliflui Doctoris Ecclesiae Pulcherrima et exemplaris Vitae Medulla* publicada pelos monges de Baudeloo (1653); e as dos irmãos Klauber (século XVIII).

¹⁰⁸ Publicadas em: Arno Paffrath, *Bernhard von Clairvaux, Leben und Wirken – dargestellt in den Bilderzyklen von Altenberg bis Zwettl*, vol. I, Köln, Herausgeber Altenberger Dom-Verein e.V., 1984, pp. 356-360.

¹⁰⁹ “Bernard est un poète, un artiste, un musicien et un penseur: tous ces talents s’ unissent dans son style, reflec de son intelligence et de son goût. Bernard est un écrivain né.”, Jean Leclercq, *Ob. Cit.*, p. 35.

ampliada como forma de preencher um campo reduzido, mais estreito dos que foram destinados às narrativas hagiográficas.

Este painel foi alvo da imaginação de Fialho de Almeida, que viu aqui “São Bernardo pensativo, de mão no queixo, olho soslaio, espreitando os *dessous de jupe* de cachopas curvadas a mondar uma seara.” A vontade de achincalhar leva-o a aludir à pretensa vontade do artista, que ele crê corresponder às suas próprias crenças: “A velhacaria do santo é flagrante, e o voltarianismo da peça não deixa dúvida acerca das intenções *piedosas do* ceramista.”¹¹⁰



Fig. 21 - Ciclo de São Bernardo

A narrativa propriamente dita começa, pois, no painel seguinte, com o sonho da mãe de Bernardo, que, ainda grávida, sonhara trazer no ventre um cão que ladrava, branco e com o dorso ruivo (fig. 22). O que foi interpretado por um eremita, presente no painel, que explicou significar isso que daria à luz um pregador, que ladraria contra os inimigos de Deus. Acentuando-se a predestinação do papel que iria desempenhar a favor da Cristandade, mais se tornava evidente a sua santidade e exceção face ao comum dos homens. Esta cena é, aliás, muito semelhante à da narrativa hagiografia de S. Domingos, repetindo-se, ainda, com S. Vicente Ferrer e S. João Cuenca¹¹¹. Na composição, o homem que se encontra com Aleth, mãe de Bernardo, será o pai,

¹¹⁰ Fialho de Almeida, *Ob. Cit*, p. 37.

¹¹¹ A. da Rocha Brito, “A vida de S. Bernardo em azulejos eborenses”, in *A Cidade de Évora*, vol. VI, n.ºs 17-18, Évora, Comissão Municipal de Turismo de Évora, 1949, p. 346.

Tescelin¹¹². À direita, ao fundo, vemos Aleth deitada, como era corrente, já com seu filho Bernardo, num momento posterior da história. Esta junção de vários tempos num só painel é um expediente bem conhecido, utilizado ainda noutros painéis do ciclo.

Mas encontram-se aqui presentes elementos que nos colocam algumas dificuldades ao nível da interpretação. O eremita aponta para o alto, onde, por entre nuvens, surge um busto feminino sobre o triângulo. A mulher aponta para a cama onde estão Bernardo e a mãe, podendo tratar-se de uma alegoria da Fé ou da Igreja. No entanto, sendo o triângulo, um símbolo do Divino, o significado poderá ser exactamente esse. Na paisagem ao fundo, do lado esquerdo, há um templete redondo sobre um monte, eventualmente relacionado com o papel que Bernardo irá desempenhar a favor da Igreja.



Fig. 22 - Ciclo de São Bernardo, *Sonho da mãe de São Bernardo*

Os painéis de São Bento de Cástris seguem com bastante fidelidade as gravuras de Göz e este não é excepção. As pequenas modificações destinam-se sobretudo a adequar a gravura (fig. 23) ao formato horizontal do painel. Deste modo, a parte central mantém-se e tanto o templete, como a cena do nascimento de São Bernardo adquirem maior relevância, ocupando os lados e não já o fundo, sendo ladeado de colunas que preenchem o espaço restante. Embora o pavimento procure dar uma sensação de profundidade, a nova espacialidade assim conseguida não é muito bem conseguida. De notar, na cena do nascimento, a supressão das escadas, por já não serem necessárias e a

¹¹² Maur Cocheril, *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*, Ob. Cit., p. 454.

introdução de um novo elemento: no leito, junto das cabeças de Bernardo e da mãe, uma coroa inserida num círculo enfatiza a sua glória futura. As personagens perdem graciosidade e expressão, mas são apresentadas com maior claridade. Tal como em todas as cenas, a legenda das cartelas corresponde à inscrição inferior das gravuras.

Esta passagem, bem como a restante história de São Bernardo, era do conhecimento das religiosas, já que se encontra relatada na *Crónica de Cister*, de Frei Bernardo de Brito, de que o mosteiro possuía um exemplar. Diz o autor que Aleth, impressionada com o sonho, “consultou ao fim de tudo hum Santo homem, de cuja virtude se tinha muyta opinião, o qual a quietou, dizendo, que não temesse, porque sem dúvida o filho que trazia em suas entranhas seria hum famoso Pregador, que com o ladrido da sua pregação, & doutrina defenderia a Igreja de Deus de todos os que a inquietassem, & perseguissem (...). Chegado o tempo de seu nascimento, Santa Aleth o offereceo a Deus”¹¹³. O facto de Aleth, devido ao sonho, ter destinado o filho à vida religiosa explica o porquê da cena do nascimento no canto direito e reforça a premonição anterior, já que desde o seu nascimento Bernardo ficara destinado ao serviço do Senhor.

O primeiro relato destes e outros episódios terá surgido pela primeira vez na *Vita Sancti Bernardi*, iniciada ainda em vida do Santo, nomeadamente, no Primeiro Livro da *Vita Prima*, escrita por Guilherme de Saint-Thierry¹¹⁴. Neste relato entendemos melhor

¹¹³ Frei Bernardo de Brito, *Chronica de Cister*, Lisboa, Officina de Pascoal da Silva, 1720, www.archive.org [Universidade de Toronto] [consultado a 20 de Novembro de 2009], p. 53.

Frei Bernardo de Brito (1569-1617), de nome Baltasar de Brito e Andrade no século, nasceu em Almeida, sendo filho do capitão Pedro Cardoso de Andrade. Após estudos em Roma e Florença, regressou a Portugal, tendo ingressado na Ordem de Cister em 1585 e doutorado em Teologia em Coimbra. Tornou-se cronista da Ordem em 1606 e cronista-mor do reino em 1616, passando a residir na corte de Madrid desde 1611. Entre as suas obras, além da *Chronica de Cister*, destacam-se as duas primeiras partes da *Monarchia Lusitana* (1597, 1609), ficando por publicar a terceira parte.

António José Saraiva, “Fr. Bernardo de Brito”, *Dicionário de História de Portugal*, Vol. I, Porto, Livraria Figueirinhas, s.d., pp. 385. Joaquim Veríssimo Serrão, *A historiografia portuguesa, Doutrina e Crítica, Século XVII*, Lisboa, Editorial Verbo, 1973, pp. 43-53.

¹¹⁴ A *Vita Sancti Bernardi* é composta por quatro partes. Da *Vita Prima* constam sete livros de diversos autores. O *Livro I* foi escrito por Guilherme de Saint-Thierry, monge cisterciense do Mosteiro de Signy, que fora abade beneditino de Saint-Thierry perto de Reims, tendo morrido cinco anos antes de São Bernardo, com quem conviveu e lhe dedicou a sua *Apologia*. No *Livro I* relatam-se muitos dos episódios narrados neste ciclo de azulejos. Entre as suas obras destacam-se ainda *Tractatus de contemplatione Dei*, *De natura e dignitate amoris*, *Speculum fidei*, *Sacramentum Alataris*, *Expositio super Cantica canticorum*. Com a sua morte a obra foi continuada pelo Abade Arnauld de Bonneval, que escreveu o *Livro II*. Os *Livros III, IV e V* são da autoria de Geoffroy de Auxerre, secretário de São Bernardo e antigo discípulo de Abelardo. Após a morte de São Bernardo foi abade de Igny, Claraval, Fastred, do mosteiro italiano de Fossanova e de Hautcombe, tendo composto diversas obras. O *Livro VI* ou *Liber Miraculorum*, de vários autores, é uma compilação de milagres. O *Livro VII* foi escrito por Conrad d’ Eberbach, monge de Claraval que se torna arcebispo na Sardenha, datando já do século XVIII e constituindo um excerto do *Exordium magnum cisterciense*. A *Vita Sancti Bernardi* é ainda constituída

a cena do nascimento pois Aleth, “logo que sucedeu o parto feliz, não só o ofereceu a Deus (...) assim ela o entregou à igreja de Deus como oferenda agradável. Por isso, tão cedo quanto pôde, na Igreja de Chatillon-sur que depois, graças ao próprio Bernardo, é sabido que foi promovida da vida secular para a ordem dos Cónegos regrantes, entregando-o a mestres das letras para ser instruído”¹¹⁵.



Fig. 25 - Ciclo de São Bernardo, *São Bernardo expulsa curandeira*

Já na parede fundeira da Igreja, a história seguinte leva-nos ao tempo da juventude do santo (fig. 25). Vendo-o acometido de frequentes dores de cabeça, sua mãe mandou chamar uma feiticeira para o curar. Estando em trajes de dormir, Bernardo levanta-se da cama¹¹⁶ e repele-a¹¹⁷, “porque antes não queria saúde, que alcançalla por

pela *Vita Secunda*, de Alain de Larrivour, composta por compilações mais tardias; pela *Vita Tertia* ou *Fragmenta Gaufridi*, formada por notas de Geoffroy de Auxerre; e pela *Vita Quarta*, de João Eremita. *SÃO BERNARDO E ALCOBAÇA – VITA PRIMA*, Alcobaca, 2005, pp. 9-11.

¹¹⁵ Idem, p. 38.

¹¹⁶ O que é expressamente referido pelo Padre Ribadeneira, outro autor de vidas de santos muito lido na época: Padre Pedro Ribadeneira, *Flos Sanctorum de la vida de los Santos* [aumentado], Tomo segundo, Madrid, Joachim Ibarra, a costa de la Compañia de Libreros, 1761, p. 557, retirado de www.cervantesvistual.com [consultado a 22-11-2008].

O Padre Pedro Ribadeneira (1-11-1526 a 22-09-1611) foi um religioso da Companhia de Jesus, escritor ascético, professor e pregador. Escreveu obras piedosas, morais e históricas apologéticas, entre elas a *Vitae Ignatii Loiolae* (Nápoles, 1572), de quem foi próximo. O *Flos Sanctorum* é das suas obras mais difundidas, conhecendo várias edições e inúmeras traduções. Em Espanha a sua popularidade foi enorme, constituindo, a par do *Quixote*, as únicas obras presentes em muitos lares.

ordem do Demonio”¹¹⁸. Por defender desta forma a honra de Deus ficou imediatamente curado¹¹⁹. Neste painel são visíveis algumas das incorrecções que pontuam o ciclo, como os erros de construção que fazem os pés da cama não corresponderem à cabeceira da mesma, acentuando o que já se pressentia na gravura utilizada (fig. 27), decerto com o intuito de colocar a cabeceira no centro da composição. Como também certas deficiências anatómicas: o rosto da feiticeira, indeciso entre a postura de perfil ou de frente, é uma mistura de ambas. Este aspecto acentua-se por a cara coincidir com quatro azulejos. Também a cara de Bernardo está repartida por três azulejos, e não, como seria de esperar, centrada numa única unidade cerâmica.

Dado este painel apresentar formato semelhante ao da gravura de Göz, não foi necessário efectuar as alterações e acrescentos verificados na cena anterior. A parte esquerda da gravura é suprimida, com destaque para o demónio que espreita pela janela. Este corte implica a eliminação do braço da bruxa, tendo-se optado por manter a grande dimensão das personagens em detrimento da sua integridade.

No painel imediato vemos um Bernardo ainda menino, que na noite de Natal adormece na Igreja e sonha com o Menino Jesus (fig. 29). Ficara, então, a saber a hora do seu nascimento¹²⁰, coisa que ele muito desejava. Daí que, no painel, um anjo, ao alto, segure um relógio onde está marcada a meia-noite. Este sonho, entendido como um sinal, marca o seu despertar para as coisas divinas¹²¹, tendo ficado, desde então, com um conhecimento mais profundo do mistério da Natividade. Na *Crónica de Cister* de Frei Bernardo de Brito o sonho é um pouco diferente: “(...) lhe satisfez o Senhor sua grande

¹¹⁷ Bernardo ficara muito indignado ao perceber “que ela se aproximava com os instrumentos de tocar que usava para divertir os homens do povo”. S. BERNARDO E ALCOBAÇA – VITA PRIMA, *Ob., Cit.*, p. 39.

¹¹⁸ Frei Bernardo de Brito, *Ob. Cit.*, p. 55.

¹¹⁹ Tiago de Voragine, *Legenda Áurea*, II tomo, Porto, Livraria Civilização, 2004, p. 99.

Esta obra, de grande popularidade e influência, contém relatos da vida de 160 santos, divulgando a vida de São Bernardo, privilegiando episódios milagrosos e incitando o sentimento piedoso.

Tiago de Voragine (Jacques de Voragine ou Jacopo di Viraggio), (1230 -14-07-1298), religioso da Ordem de São Domingos, foi escritor, pregador, professor, definidor e arcebispo de Génova, tendo, durante o seu episcopado, envidado esforços para terminar o conflitos entre guelfos e gibelinos. Notabilizou-se por ser o autor da *Legenda Áurea*. Cerca de 1500 já tinha conhecido cerca de 74 edições em latim e tinha sido traduzida em francês, italiano, inglês, alemão, boémio e galaico-português, tornando-se um dos livros mais lidos, a par da Bíblia, inspirando a literatura e a arte.

V. Michael Ott, “Blessed Jacopo Voragine; *The Catholic Encyclopedia*, New York, Robert Appleton Company, retirado de [www. Newadvent.org](http://www.Newadvent.org);

¹²⁰ Referido na *Vita Prima* de Guilherme de Saint-Thierry. S. BERNARDO E ALCOBAÇA – VITA PRIMA, *Ob., Cit.*, p. 39.

¹²¹ Idem. O Padre Ribadeneyra coincide: “Com este regalo, y favor del Cielo comenzò a dárse à la contemplacion, en la qual fuè eminentíssimo, y quedo muy devoto del Sagrado Mysterio del Nacimiento del Señor, y persuadido que aquella hora de la media noche, en que èl le havia visto, havia sido la própria, en que el Verbo Eterno, y Niño tierno havia nacido”. Padre Pedro Ribadeineyra, *Ob. Cit.*, p. 558

devoção, mostrando se lhe da propria maneyra, que estivera em Belem novamente nascido, y lançado no presépio em companhia da Virgem Maria, y tal foi a fermosura do filho, y mãe, e tal o resplendor que alumiou sua alma, que nunca mais teve nelle entrada o amor das cousas da terra, mas transformado no desejo do que vira, trazia sempre ocupado o pensamento nesta imaginação: & assim vemos em suas obras, tendo todas hum espirito sublime, y cheyo de mysterios; as que tocão ao louvor da Virgem Maria, ou ao Sagrado Nascimento do Filho de Deos, levão em si uma certa brandura, y suavidade muy diferente de todas as mais, y fallão por huns termos, que são a mais, que a obra dictada por entendimento humano”¹²².



Fig. 29 - Ciclo de São Bernardo, *Sonho de São Bernardo*

A cena do presépio não ocorre apenas na *Crónica de Cister*, mas também nas suas representações. No caso da tela que Gottfried Bernhard Göz pintou, baseado na mesma gravura utilizada para este painel (fig. 31), o presépio aparece curiosamente num quadro atrás do Menino Jesus, pormenor eliminado nos azulejos, dado o reduzido espaço disponível. Outros elementos distinguem as duas composições. O quadro mostra-se invertido em relação ao painel e Bernardo está de olhos abertos, enquanto no painel se encontra adormecido, sendo a expressão substancialmente distinta. Já outros elementos, como o anjo, são idênticos, permitindo reconhecer que ambos têm uma fonte

¹²² Frei Bernardo de Brito, *Ob. Cit.*, p. 55.

comum. Essa fonte é a terceira gravura da *Historia Vitae S. Bernardi* (fig. 30), que mostra a cena do mesmo lado que o painel, sendo então o quadro que se encontra invertido¹²³, numa das poucas alterações em relação à fonte comum.

Nos azulejos, o pintor não conseguiu conciliar muito bem o desenho da gravura com o espaço disponível, ficando os ponteiros do relógio cobertos pela moldura. Assim sendo, não há uma adaptação da moldura à cena, mas sim da cena à moldura, uma vez que esta estava delineada *a priori*. Tal facto adquire maior relevo dado encobrir um elemento essencial para a narração do episódio.

A celebração do Natal era cara aos cistercienses, existindo uma representação deste episódio da vida de São Bernardo em quase todos os mosteiros da Ordem¹²⁴. De notar, que a sua colocação neste local pode dever-se ao com o facto de na divisão seguinte se instalar o presépio, como se depreende da inscrição da porta de entrada, embora não seja possível saber se de facto ele aí se situava ao tempo da encomenda dos azulejos.

Os três painéis seguintes expõem a luta de Bernardo contra as tentações, demonstrando o seu carácter virtuoso ainda antes de entrar no mosteiro. No primeiro (fig. 33), para fugir às tentações da carne, prefere mergulhar nas águas gélidas, sob a neve, enquanto uma mulher numa varanda o parece assediar, no que é coadjuvada pelo cupido. No peito tem um coração inflamado e sobre a cabeça um círculo com uma cruz virada para baixo, símbolo de Vénus¹²⁵. Esta mulher foi por vezes identificada como sendo a sua irmã Umbelina, junto da qual se encontraria deitado antes de se lançar à água¹²⁶. Outras vezes, é apenas uma mulher para quem se quedara a olhar, mas apercebendo-se do seu acto, decidira castigar-se, atirando-se então à água¹²⁷. Teriam sido várias as mulheres a procurar fazê-lo cair na tentação, mas a todas o santo resistira,

¹²³ Eduard Isphording, *Ob. Cit.*, pp. 180-181.

Outras representações deste episódio foram realizadas por Caravaglia Carlo em Milão (1645) e por Cosmas Damian Asan, na Igreja de Aldersbach (1720).

¹²⁴ De que é exemplo a tela de José Botelho no coro do Mosteiro do Lorvão, datada de 1749.

Nelson Correia Borges, “O programa iconográfico do coro do Mosteiro de Lorvão”, *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII, Actas*, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 256-257; Idem, *Arte Monástica em Lorvão. Sombras e Realidade*, vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/FCT, 2002, pp. 432-433.

¹²⁵ Maur Cocheril, *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal, Ob. Cit.*, p.455.

¹²⁶ Louis Réau, *Ob. Cit.*, p. 215.

¹²⁷ Tiago de Voragine, *Ob. Cit.*, p. 99. Também assim o relata a *Crónica de Cister*, que, no entanto, diz ter sido tentado pela sua irmã Umbelina numa outra ocasião. Frei Bernardo de Brito, *Ob. Cit.*, p. 58. Na *Vita Prima* trata-se de uma mulher para quem Bernardo olhou mais demoradamente, tendo-se sentido envergonhado, o que o fez mergulhar num poço. *S. BERNARDO E ALCobaça – VITA PRIMA, Ob., Cit.*, p. 41.

conservando a castidade¹²⁸. Neste painel, como no anterior, é concedido maior destaque à figura de Bernardo e ao seu rosto, em relação à gravura de Göz (fig. 35). Esta procura de expressividade da personagem, já notada na cena anterior, é aqui mais evidente.



Fig. 33 - Ciclo de São Bernardo, *Tentação de São Bernardo*

Na cena seguinte (fig. 36), já na parede da nave do lado do Evangelho, encontramos um painel mais desenvolvido. O santo está outra vez sentado à mesa com a cabeça apoiada na mão, um livro apoiado nas pernas e dois sobre a mesa. É assediado por um demónio com uma corda, por um cupido (ou génio), colocado entre as pernas do demónio e pela Fortuna, sob a forma de uma mulher, que o tenta com um prato de moedas. Esta figura traz na cabeça uma balança de pesar moedas¹²⁹, também já foi interpretada como uma ratoeira¹³⁰. Do alto vem, em voo picado, uma mulher com um triângulo na cabeça e um dedo sobre a boca, identificada como um génio feminino¹³¹ ou, talvez, a *Virtude*, que o adverte para ter cuidado¹³². No entanto, no sonho da mãe de S. Bernardo, o triângulo na cabeça sugere tratar-se da divindade. Neste caso, a inscrição (fig. 38) é elucidativa: *O que decides Bernardo? O mundo, / o céu chamam-te. Dar-te-ás/ ao céu ou à terra?*¹³³. A inscrição parece resolver a dúvida em relação à figura

¹²⁸ São várias as histórias relatadas na *Legenda Áurea* e na *Crónica de Cister* a esse respeito. Como ainda pelo Padre Ribadeneyra *Ob. Cit.*, p. 558.

¹²⁹ Dom Maur Cocheril, *Ob. Cit.*, p. 455.

¹³⁰ A. da Rocha Brito, *Ob. Cit.*, p. 347.

¹³¹ Maur Cocheril, *Ob. Cit.*, p. 455.

¹³² A. da Rocha Brito, *Ob. Cit.*, p. 347.

¹³³ Tradução livre do francês: *Que decides-tu, Bernard? Le monde, / le ciel t'appellent. Te donneras-tu au/ ciel ou à la terre?*, traduzido do latim por Maur Cocheril: "*Quid statuis Bernarde? Et mundus/ et aureus oether Te vocat. Anne/ Solo te dabis, anne Polo?*", Maur Cocheril, *Ob. Cit.*, p. 456.

feminina. Tratando-se de uma escolha entre opostos, é natural que ambos estejam representados. Fialho de Almeida, no seu discurso eivado de ironia anti-clerical, quis ver também ver neste painel algo que fosse passível de troça, dando-lhe outra interpretação. Refere que a personagem feminina se encontrava desnudada, entre outras observações menos correctas¹³⁴. Por cima da figura, no meio de um turbilhão de nuvens, encontra-se uma coroa, elemento presente junto à cena do nascimento de São Bernardo, reforçando a ideia de predestinação vinda desde o ventre e a recompensa pela escolha do caminho correcto.



Fig. 36 - Ciclo de São Bernardo, *Tentações de São Bernardo*

A acção desenrola-se num interior, que apresenta algumas deficiências de composição, bem visíveis na porta da esquerda. Dado que este painel é um dos mais largos, organizado no sentido do comprimento, ao contrário das gravuras, que se desenvolvem na vertical, o enquadramento arquitectónico da cena foi acrescentado pelos pintores dos azulejos, tendo a janela sido alargada. O desenho conciso elimina pormenores da gravura (fig. 37), nos braços e pernas, sobretudo os músculos do diabo e os tecidos, evidenciados pela iluminação providenciada pela janela e pela coroa. Estes

¹³⁴ “Num quadro, o santo, distraído das prédicas, vê subitamente o demo lançar-lhe um laço (neste ponto o pudor pede omissões, e faço-lhe a vontade), mostrando-lhe ao mesmo tempo uma mulher, grande e formosa cuja meia nudez mais se aviva de intuitos, reparando como ela traz armada na cabeça uma ratoeira”. E “visões de mulheres de mameas à mostra”, dizendo ainda que, no painel do sonho da mãe de São Bernardo, o cão no seu ventre era “um cão raivado, símbolo da luxúria adúlterina que a estonteia”, esquivando-se completamente sobre o conteúdo destes episódios que, aliás, cataloga como impróprios. Fialho de Almeida, *Ob. Cit.*, p. 37.

jogos de luz estão ausentes, embora outros detalhes o compensem, nomeadamente a atenção concedida aos olhos das personagens, muito mais destacados.

A cena seguinte já nos mostra a vitória sobre as tentações (fig. 39). A personificação da *Fortuna* é afastada para o canto esquerdo, junto com o seu prato de moedas, e o santo, com um joelho flectido, mas triunfante, segura uma cruz de espinhos e um estandarte com uma bandeira, que lhe são dados por outra figura feminina ostentando um triângulo com um sol na cabeça¹³⁵. Tudo isto se passa no meio de um turbilhão de nuvens, havendo os habituais elementos arquitectónicos, tal como na imagem anterior, utilizados para preencher o espaço em falta na gravura de base (fig. 40). Ainda, do lado direito, um anjo segurando uma espada e uma corda, aponta para a cruz. Foi identificado como estando a cortar a corda, o “lac d’ amour”¹³⁶, que o diabo lhe lançara no painel precedente.



Fig. 39 - Ciclo de São Bernardo, *Vitória sobre as tentações*

¹³⁵ Esta figura foi interpretada como sendo a mãe de S. Bernardo. (Arno Paffrath, *Ob. Cit.*, pp. 357-400) Mas a interpretação deve ser encarada com reserva pois, como vimos, a mesma figura surge noutros episódios, inclusive no “sonho da mãe de S. Bernardo”. Tal atribuição deve radicar na semelhança com uma das gravuras do ciclo do Mosteiro de Baudeloo, em que efectivamente a mãe aparece a São Bernardo. No entanto, neste caso não ostenta o símbolo divino, apenas surgindo no céu a indicar-lhe o mosteiro. Sobre o ciclo de Baudeloo, datado de 1653 e integrado nas comemorações dos 500 anos da morte de S. Bernardo ver: *Idem*, pp. 293-346; 392-394.

¹³⁶ *Idem*, p. 456.

Entramos, de seguida, numa nova fase da história, aquela em que o protagonista, convertido ao caminho da virtude, decide ingressar na Ordem de Cister (fig. 43). Observamo-lo, assim, no momento em que bate à porta do Mosteiro de Cister e é recebido por Estêvão de Harding. A seguiu-lo, um grupo de cerca de trinta nobres, entre familiares e amigos, que ele convencera a acompanhá-lo no ingresso na vida religiosa. Tal como é relatado por Guilherme de Saint Thierry, o evento teria sucedido em 1112 ou 1113, quando Bernardo tinha cerca de 23 anos¹³⁷. Este aspecto da história revela um dos traços mais fortes do seu carácter - a tenacidade e força persuasiva. A cena organiza-se simetricamente, com os monges à esquerda e os fidalgos à direita, ocupando o santo o eixo da composição, ajoelhado, ao centro e de cabeça descoberta. A estrutura arquitectónica tem igualmente o seu contraponto na árvore e leves traços de paisagem do lado esquerdo.



Fig. 43 - Ciclo de São Bernardo, *São Bernardo entra no mosteiro de Cister*

O fundo revela-se bastante simplificado em relação à gravura modelo (fig. 46) , talvez porque não se tenha querido introduzir mais informação considerada desnecessária. Além dos pormenores da paisagem, na estrutura arquitectónica que se vê

¹³⁷ Guilherme de Saint-Thierry, “Life of St. Bernard, c. 1140”, in *Internet Medieval Sourcebook*, www.fordham.edu/halsall/source/1150bernard-2accs.html [retirado de Frederic Austin Ogg, ed., *A Source Book of Mediaeval History: Documents Illustrative of European Life and Institutions from German Invasions to the Renaissance*, New York, Cooper Square Publishers, 1972, pp.251-258. (1ª ed. New York, 1907)] [consultado a 19-11-2008].

Para as obras de São Bernardo v.: Santo Bernardo, *Obras completas de San Bernardo*, 9 volumes, Madrid, La Editorial Catolica, 1983.

ao fundo desenrola-se um momento um pouco posterior da história, sendo possível ver o protagonista envergando os trajes monásticos. Como nos painéis anteriores, neste também foi sentida a necessidade desenvolver os rostos, encontrando-se alguns deles na penumbra na gravura. A sugestão de sombra foi mantida na figura mais à direita. Um desenho de Gottfried Bernhard Göz mostra-nos uma outra versão do episódio, ligeiramente diferente (fig. 44), que apresenta semelhanças com uma gravura dos irmãos Klauber¹³⁸.

No painel seguinte, enverga já o hábito monástico (fig. 47, fig. 49). Outra vez sentado à mesa e segurando um livro, vemos por detrás dele uma caveira, num apelo à reflexão sobre a fugacidade da vida, um crucifixo, símbolo da paixão e, ainda, um azorrague de sete pontas, uma espora e uma corda, para a prática de mortificações. Dois anjos trazem até si, do céu, um bridão e um crucifixo com uma boca, um nariz, um olho e um ouvido, que fazem apelo aos cinco sentidos. De facto, como refere a *Legenda Aúrea*, Bernardo ocupava-se tão profundamente das questões espirituais, abstraindo-se de tudo o resto, “que já nem sequer usava os sentidos corporais”¹³⁹.



Fig. 47 - Ciclo de São Bernardo, *São Bernardo em Cister*

¹³⁸ Essa gravura integra-se num conjunto sobre a vida de S. Bernardo assinado: “Klauber Cath. fe et exe. A. V.” Arno Paffrath, *Ob. Cit.*, pp. 223-255.

¹³⁹ Tiago de Voragine, *Ob. Cit.*, p. 100.

Com efeito, vários são os relatos que mencionam como o santo desprezava o corpo e não concedia importância às impressões sensoriais, sobretudo em relação aos prazeres do gosto e da visão de belas coisas, porque todos os sentidos deviam estar voltados para Deus e ao seu serviço. É nessa direcção que vai a *Crónica de Cister*: “E tanta graça tinha alcançado de Deus, que no meio de todos estes trabalhos nunca distraía os sentidos, nem apartava o pensamento de Deus um só momento (...)”¹⁴⁰. No entanto, um dos braços do crucifixo encontra-se encoberto pela moldura, sendo que só nos é dado ver a representação de quatro sentidos. Por cima da cruz há um triângulo com três chamas, símbolo da Trindade.

A inscrição (fig. 48) auxilia à compreensão da composição, aludindo à vida monástica: “*Quer ores, quer temas os sofrimentos,/ ou trabalhes com as mãos, o que/ vieste (procurar) obviamente era isso*”¹⁴¹, ou de outro modo: “*Aqui passarás a vida entre orações, cilícios e trabalhos manuais. Bem sabias que isto era assim.*”¹⁴² Um dos fundamentos da vida comunitária na Ordem de Cister residia no trabalho dos campos, sendo o tempo dos monges repartido entre o trabalho manual e a oração. O facto de um dos anjos apontar para o lado esquerdo onde se capta um apontamento de paisagem, foi visto como a chamada de atenção para os trabalhos agrícolas¹⁴³, que o santo conjugaria com a meditação¹⁴⁴. Note-se que este aspecto do desprezo dos sentidos é relacionado com a fase do noviciado¹⁴⁵, continuando os painéis a seguir a ordem cronológica dos acontecimentos. Por outro lado, este painel prende-se com um episódio da vida de Bernardo em que este sofria por não ter força suficiente para trabalhar nos campos com os outros religiosos, pedindo a Deus que lhe fosse concedida a energia necessária para cumprir essa directriz da Ordem. Tal acabou por acontecer, tornando-se a partir de então um dos que melhor trabalhava a terra.

¹⁴⁰ Frei Bernardo de Brito, *Ob. Cit.*, p. 65.

¹⁴¹ Tradução livre do francês “Soit que tu pries, soit que tu craignes les souffrances,/ ou que tu travailles de tês mains,c e que tu/ es venu (chercher), évidemment c’était cela”; a partir do latim: “Aut oras, aut temet crucias,/manibus ve laboras. Ad quod/ venisti, scillicet istud erat.”, Maur Cocheril, *Ob. Cit.*, p. 457.

Esta passagem lembra o Padre Ribadeneyra: “Tenia siempre en el corazon,y muy de ordinario en la boca estas palabras: *Bernardo, Bernardo, à què veniste à la Religion?* Diôse tanto à la mortificacion, no solo de los afectos interiores, y passiones desordenadas, sino tambien de los sentidos exteriores, que parecia, que no usaba de ellos, sino en lo precisamente necessário.”. Padre Pedro Ribadeneyra, *Ob. Cit.*, p. 559.

¹⁴² A. da Rocha Brito, *Ob. Cit.*, p. 350.

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ “(...) mas unido nas coisas do céu, entre aquelas brenhas e ásperos rochedos, tinha juntamente as mãos ocupadas na obra e com a meditação estava rompendo, e penetrando os segredos do céu (...)”. Frei Bernardo de Brito, *Ob. Cit.*, p. 65

¹⁴⁵ Padre Pedro Ribadeneyra, *Ob. Cit.*, p. 559.

Este painel baseia-se na gravura n.º 9 da série bernardina de Göz (fig. 52), mas é apenas o oitavo painel a contar do início da história. Isto acontece porque a gravura que representa a partida para Claraval não foi utilizada na sequência de Cástris (fig. 140), talvez porque considerada não essencial para a narrativa. A imagem do painel é mais estreita que a gravura e foram eliminados os monges a trabalhar nos campos, para onde o anjo e o monge apontam e que, de facto, eram importantes para a compreensão do episódio, sendo a sua ausência surpreendente. Na gravura é possível visualizar o que foi suprimido no topo, dois dos quatro anjos e o braço da cruz com a mão, representado o sentido do tacto. Mas aqui a grande diferença reside no impacto provocado pela entrada do céu na habitação e o efeito luminoso do símbolo divino ao centro, de que se prescindiu.

Existe também um desenho de Göz (fig. 51), com algumas diferenças em relação ao painel português, talvez preparatório da correspondente pintura a óleo (fig. 50). Em vez dos cinco sentidos presentes na gravura e no painel, temos, neste caso um dos anjos sustentando a cruz, e outro com a canga ao pescoço. Este elemento poderá ser entendido como o jugo dos sentidos, de que os fiéis têm de se libertar, como o bridão do painel pode significar igualmente o freio dos sentidos. No entanto, no quadro a óleo não estão os cinco sentidos, mas sim as palavras “Abnega/te” e “Sequere” e, ainda, no livro aberto “ad quid venisti?”¹⁴⁶. O desenho e o quadro, além de estarem invertidos, não contém o símbolo da Trindade. No quadro encontramos alguns dos monges no campo, mas o efeito da entrada do divino no aposento onde o santo se encontra é mais difuso do que na gravura, que constitui a representação mais bem conseguida de entre todas estas.

Na cena seguinte, já no transepto, temos a despedida de São Bernardo do mosteiro, enviado por Estevão de Harding para fundar o cenóbio de Claraval, o que teria sucedido em 1115, apenas dois ou três anos após o ingresso em Cister (fig. 55). Secundado por três companheiros, o santo submete-se à vontade do abade que por inspiração dos céus, ou, como diz o Padre Ribadeneira, pela luz divina, assim contribuiu para a fundação do mosteiro de Claraval¹⁴⁷. Daí o gesto em direcção à paisagem, delineada de modo suave e harmonioso, onde viria a erguer-se novo mosteiro, início da expansão da Ordem, cujo crescimento extraordinário à data da sua morte abarcava toda

¹⁴⁶ No desenho, por cima da imagem encontram-se ainda algumas palavras, entre elas: “contempus 9; imitatio; patientia; perfectio; occupatio; instinctus.

Eduard Ispording, *Ob. Cit.*, vol. II, p. 203.

¹⁴⁷ Idem, p. 560.

a Europa, com cerca de 350 cenóbios, sendo filiados directamente em Claraval entre 65 a 70 mosteiros. A expansão da paisagem para o lado esquerdo do painel contrabalança o estranho efeito provocado pela dificuldade em representar o edifício, sobretudo a porta, apenas parcialmente assinalada na gravura de Göz (fig. 57)¹⁴⁸.



Fig. 55 -Ciclo de São Bernardo, *Fundação do Mosteiro de Claraval*

No topo do transepto, São Bernardo, já abade, encontra-se à porta do seu mosteiro, junto a outro monge e fala com uma mulher, sendo inspirado pela Santíssima Trindade (fig. 59). Ao contrário do que foi dito por Maur Cocheril¹⁴⁹, não é ele que dá um saco de moedas à mulher, mas sim o contrário. Os inícios do mosteiro de Claraval foram de muitas dificuldades, vivendo os monges em grande pobreza e sofrimento. Gerardo, seu irmão e procurador do mosteiro, advertiu-o de que eram necessárias onze libras para que o mosteiro se mantivesse. O abade sossegou-o, rezando e logo bateu à porta uma mulher para entregar uma esmola¹⁵⁰. Assim sendo, o monge que no painel se encontra junto de São Bernardo é o seu irmão Gerardo. No painel o saco de esmolas apresenta o número doze, valor oferecido pela mulher, ultrapassando pois a quantia necessária¹⁵¹. O número de moedas não é perceptível na gravura de Göz (fig. 58), sendo

¹⁴⁸ A partir deste episódio a ordem das gravuras não é respeitada, se tivermos em atenção a ordem seguida na obra de Arno Paffrath. No entanto, as gravuras aqui apresentadas não possuem numeração, ao contrário de gravuras de outras séries, nomeadamente, a gravura proveniente do mosteiro de Göttweig (fig. 110)

¹⁴⁹ Maur Cocheril, *Ob. Cit.*, p. 457.

¹⁵⁰ Padre Pedro Ribadeneyra, *Ob. Cit.*, p. 561.

¹⁵¹ Guilherme de Saint-Thierry, *Vita Prima, S. BERNARDO E ALCOBAÇA – VITA PRIMA, Ob., Cit.*, p. 57.

Frei Bernardo de Brito, *Ob. Cit.*, p. 67.

por isso um acrescento do painel de azulejos em prol de uma maior clareza¹⁵². A mulher pedia a cura do marido, doente, e Bernardo diz-lhe para regressar a casa onde encontraria o marido já curado. Talvez por isso aponte para a paisagem, sobre a qual os raios da onnipotência divina caem, tal como o fazem sobre o mosteiro¹⁵³. E, de facto, no fundo mais detalhado da gravura parece vislumbrar-se a figura do marido dentro da casa, aqui fechada. Este episódio servira de lição para que os monges aprendessem a confiar mais em Deus, que nunca desamparava aqueles que o servem¹⁵⁴. Era também uma cena que se adequava às dificuldades que a própria Ordem sentira havia pouco tempo, em particular o Mosteiro de São Bento de Cástris, e de que ainda sofria as repercussões, como adiante explicaremos.



Fig. 59 - Ciclo de São Bernardo, *O Mosteiro de Claraval recebe uma esmola*

Na outra parede do transepto encontra-se um dos painéis colocados em meados do século XX (fig. 61), no lugar onde estava um dos dois altares que desde o início da mesma centúria se encontram na Igreja Matriz do Ervedal. As paredes ficaram então vazias, podendo ver-se em fotografias dos anos de 1950 os nichos desocupados (fig.

¹⁵² Afastam também as dúvidas quanto ao significado da cena, que foi ainda interpretada como sendo o encontro entre São Bernardo e a sua irmã Umbelina. É o caso de Arno Paffrath, *Ob. Cit.*, pp. 358, 400.

¹⁵³ “E isto não aconteceu apenas uma vez, mas em mais ocasiões quando aparecia uma necessidade logo surgia, donde menos se esperava, o auxílio da parte do Senhor”. *S. BERNARDO E ALCOBAÇA – VITA PRIMA, Ob., Cit.*, p. 57.

¹⁵⁴ *Idem.*

Padre Pedro Ribadeneyra, *Ob. Cit.*, p. 559.

123). A Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) decidiu então completar esse espaço, colocando novos painéis.

O concurso para restauro da Igreja decorreu em 1955, tendo a empreitada sido adjudicada a Américo Januário, que ficou responsável por fornecer os dois painéis e recolocar na Igreja o último painel do ciclo, que se encontrava noutra local do mosteiro. As cláusulas do contrato especificavam ainda que os trabalhos de carácter artístico, entre eles o azulejo, teriam de ser realizados por “pessoal de reconhecido mérito artístico”¹⁵⁵.



Fig. 61 – Ciclo de São Bernardo, Painel de 1955

Alheios ao programa setecentista definido para a Igreja, os painéis narram milagres que terão sido realizados pelo santo, num estilo que faz apelo a uma devoção de carácter popular. Procuram mimetizar os já existentes, em termos de dimensão e da cercadura, que é fielmente reproduzida, ainda que em termos de pintura e coloração as diferenças seja evidentes. A pintura é mais carregada e a figura do santo assume uma posição muito mais majestática e impositiva. A reprodução da cercadura inclui a cartela, que nos outros painéis apresenta a inscrição, neste caso deixada em branco.

¹⁵⁵ Estas duas intervenções encontram-se especificadas no Orçamento “Artº. 37 – Fornecer e assentar painéis de azulejo decorativo, iguais aos existentes” – 2.016\$00; Art. 38º. – levantar cuidadosamente e tornar a colocar noutra local painel de azulejo decorativo compreendendo regularizar o paramento” – 604\$80.

www.extranet.monumentos.pt, “Mosteiro de São Bento de Cástris”, pp.23-36. [Consultado a 23-01-2009].

Na capela-mor, sector da maior importância simbólica e litúrgica, temos mais três painéis. Do lado do Evangelho e a par da grade do coro baixo, o da conversão de Guilherme de Aquitânia (fig. 62, fig. 65), que tomara o partido oposto ao de São Bernardo durante o cisma papal, apoiando Anacleto na pretensão ao trono de São Pedro. O santo deslocou-se então à sua província para tentar demovê-lo desta posição e, após alguns encontros infrutíferos com o duque, foi celebrar missa a uma igreja. O duque, vindo ao mesmo templo com a sua corte, esperou que o santo terminasse o ofício, que sabendo disso, saiu e, com a pátena na mão, tentou convertê-lo. O seu discurso surtiu um efeito tal que o duque, tremendo, caiu prostrado a seus pés¹⁵⁶. É esse episódio que aqui se relata. Guilherme, acompanhado do seu séquito, enverga trajes de estilo romano, enquanto ao longe se vê o que parece ser um acampamento. São Bernardo, em vestes litúrgicas, apresenta-lhe a hóstia, segurando uma pátena na outra mão. Rodeiam-no mais três frades e um acólito. Do alto, uma figura feminina ostenta uma cornucópia com um ramo de oliveira, símbolo de paz e concórdia, bem como do paraíso dos eleitos¹⁵⁷, enquanto dele e do seu coração saem raios que incidem na hóstia.



Fig. 62 - Ciclo de São Bernardo, *Conversão de Guilherme da Aquitânia*

¹⁵⁶ Frei Bernardo de Brito, *Ob. Cit.*, pp. 166-170; Arnauld de Bonneval, *BERNARDO E ALCobaça – VITA PRIMA, Ob., Cit.*, pp. 128-130.

¹⁵⁷ Jean Chevalier; Alain Gheerbrand, *Dictionnaire de Symboles*, Paris, Éditions Laffont, 1982 (1.^a ed. 1969), p. 700.

A figura feminina que Maur Cocheril interpreta como mais um génio¹⁵⁸, pode ser o anjo que personifica Deus,¹⁵⁹ mais de acordo com o símbolo que se encontra na sua cabeça¹⁶⁰. O que recordava às religiosas de Cástris o papel que o Doutor Melífluo desempenhou no mundo, a sua acção pastoral e política, em benefício da Fé e da Igreja. Mas o episódio ganha ainda maior significado por se encontrar na capela-mor, onde a cada dia se renovava a crença no poder redentor de Cristo através mediante a consagração eucarística, reafirmando-se o poder da fé. Significativo, é ainda o facto de, para São Bernardo, a conversão passar pela entrega a Deus mediante a comunhão, tomando o corpo de Cristo, indispensável à salvação¹⁶¹. Tal é o que se representa neste painel e o que ritualmente se repete no espaço da capela-mor.

Esta ideia ganha força se tivermos em atenção as gravuras de G. B. Göz. O episódio corresponde à gravura n.º 14¹⁶² (fig. 64), o que significa que se a ordem das gravuras fosse seguida, encontrar-se-ia dois painéis à frente. Assim sendo, temos de concluir ter sido deliberada a sua colocação no espaço da capela-mor.

A composição foi adaptada ao espaço disponível, que inclui uma abertura, talvez de um confessionário, concentrando-se do lado esquerdo dessa abertura, onde existe mais espaço, sendo o lado direito composto por elementos arquitectónicos e uma nuvem. A abertura não foi disfarçada, antes assumida no interior da figuração, envolvida por uma moldura específica, de troncos amarelos, com ataduras a manganês e ainda pequenas folhas manganês nos cantos. Tendo em conta o quadro de Göz que se reporta a esta história (fig. 66), a abertura não prejudica grandemente a leitura, pois os elementos essenciais estão do lado esquerdo, sendo os elementos do lado oposto um acréscimo dos pintores de azulejos. Apenas o anjo, que no quadro paira sobre a acção, foi deslocado para a direita, o que evita ser cortado pela moldura e possa, deste modo, equilibrar a composição que, de outra forma, ficaria com um espaço vazio. Dada esta contingência, foi necessário eliminar o pórtico da igreja figura na gravura correspondente e suprimir alguns dos soldados que se encontram junto a Guilherme de

¹⁵⁸ Maur Cocheril, *Ob. Cit.*, p. 458.

¹⁵⁹ No quadro *São Bernardo e o duque Guilherme* de Gottfried Bernhard Göz surge a mesma figura, identificada como o pretense “Anjo Jeová”, Eduard Isphording, *Gottfried Bernhard Göz 1708-1774, Ölgemälde und Zeichnungen*, Text, Anton H. Konrad Verlag, 1982, p. 184.

¹⁶⁰ Esta ideia é reforçada pelo facto de facto de existirem outras representações desta cena onde se encontra um anjo, como é o caso da obra *São Bernardo e o duque da Aquitânia* atribuída a Jean de Saint-Igny, Musée Nationaux de Valenciennes; www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde [consultado a 23-11-2008].

¹⁶¹ V. Jean Leclercq, *Ob. Cit.*, pp. 91-97.

¹⁶² Eduard Isphording, *Ob. Cit.*, p. 184.

Aquitânia, bem como o seu pé¹⁶³. Foi concedido um grande destaque à hóstia no painel de azulejos, mas o mesmo cuidado não foi colocado nas fisionomias, como nos podemos aperceber pela forma esférica de algumas cabeças. Parece ter sido intenção do pintor dar sentido de profundidade, tendo em conta o ponto de vista do observador, virado para a capela-mor, dado o sombreado apenas marcado no lado direito da moldura. Apesar destes cuidados, o painel não está totalmente centrado, não sendo a cercadura igual em ambos os lados. À esquerda, além de apresentar um emoldramento mais curto que o do lado direito, invade ainda elementos que já pertencem ao arco triunfal da capela-mor. Tais deficiências de medição verificam-se igualmente noutros painéis.

Este episódio foi também tratado num fresco de Cosme Damian Asam, o conhecido artista do Rococó bávaro, em Fürstenfeld. E por J. Schletterer em Zwettl, Carlo Caravaglia em Milão, numa obra de Jean Restout do Museu de Alençon¹⁶⁴ e por Jean Saint-Igny (fig. 67) e Marten Pepyn (fig. 68), ambos no Museu de Belas-Artes de Valenciennes.



Fig. 48 - Ciclo de São Bernardo, *Amplexus*

Diante dele representa-se um dos momentos marcantes da iconografia bernardina, o episódio do *amplexus* (fig. 69, fig. 71). Enquanto São Bernardo reza

¹⁶³ Também não foram consideradas para esta representação as inscrições que na gravura se encontram nos raios divinos: “Venit Pater; Venit Filius; venit spiritus sanctus”.

¹⁶⁴ Idem.

diante do crucifixo, Cristo desprega um braço da cruz e abraça o santo¹⁶⁵. Nas palavras de Frei Bernardo de Brito: “estando o Santo Abbade na Igreja postrado diante de hum altar, em sua oração costumada, com aquelle fervor de espírito, em que andava sempre abrazado, lhe appareceo Christo nosso Redemptor pregado no madeyro da Cruz, cujo tronco elle beyjava, derretido em rios de lágrimas, nascidos do que tinha presente: & o Salvador do mundo despregando os braços da Cruz o abraçou comsigo estreytamente, pagandolhe com um mimoso abraço o contentamento com que por seu respeyto engeytava os mimos, & descanços do mundo”¹⁶⁶.

Pintado por vários artistas, como Francisco Ribalta, num quadro de 1626 hoje no Museu do Prado (fig. 74) e Giovanni Odazzi, para a Igreja de São Bernardo alle Terme em Roma, em 1710 (fig. 75), é um tema típico do Barroco e da imagética relativa ao santo de Claraval.

O envolvimento com panejamentos, dos quais se ocupam dois anjos, dinamiza a cena, conferindo-lhe maior teatralidade. Entre os anjos e São Bernardo há um livro em branco e uma colmeia, atributo do santo. Esta visão, relatada desde o final do século XII¹⁶⁷, foi representado desde o século XIII, surgindo frequentemente¹⁶⁸, o mesmo se passando nos mosteiros portugueses, nos quais ainda subsistem algumas versões¹⁶⁹. No próprio Mosteiro de Cástris também parece encontrar-se outra representação deste episódio num fresco do tecto do refeitório, em que o Cristo crucifixo estende os braços em direcção a S. Bernardo, ainda que o abraço não se chegue a verificar (fig. 76).

São Bernardo é, além disso, relacionado com o desenvolvimento das formas de devoção ao Crucifixo e ao sofrimento de Cristo¹⁷⁰. A origem dessa relação deriva deste

¹⁶⁵ Noutras representações, Cristo dá a beber a São Bernardo o sangue que jorra das suas feridas como acontece, por exemplo, na obra de Giovanni Bendetto Castiglione, Il Grechetto, *O Cristo na cruz abraçando S. Bernardo*. V. Rosa Giorgi, *Les Saints*, Paris, Éditions Hazan, 2003, p. 61.

¹⁶⁶ Frei Bernardo de Brito, *Ob. Cit.*, p. 93.

¹⁶⁷ Parece surgir pela primeira vez no *Exordium Magnum* de Conrad d' Eberbach.

¹⁶⁸ Frei Bernardo de Brito chamou a atenção para isso: “aquelle milagre, & favor celeberrimo, que por tradição immemorial, & pinturas antiquissimas admittidas da Igreja Catholica tem notavel autoridade; 6 além de o referir Vilhegas em suas obras, o tem alguns livros antigos de mão, que ha em diversas livrarias da Ordem.”

Frei Bernardo de Brito, *Ob. Cit.*, p. 93.

¹⁶⁹ Em Arouca na tela *O Amplexus de S. Bernardo* de autor desconhecido, o santo sustem um Cristo de pequenas dimensões que o abraça com os dois braços. Este modo de representação, semelhante ao fresco de São Bento de Cástris, diminui substancialmente o poder majestático do Salvador, reduzido ao tamanho de uma criança, também é comum. Pode ainda acrescentar-se a tela do coro do Mosteiro de Lorvão, da autoria de José Botelho.

¹⁷⁰ *Saint Bernard & Le Monde Cistercien*, *Ob. Cit.*, p. 158.

episódio, sendo atribuído a São Bernardo a exposição dos instrumentos da Paixão¹⁷¹. Aliás, já o vimos antes acompanhado dos símbolos da Paixão e do Crucifixo

Do lado direito surge-nos de novo o santo, num momento diferente, artifício que, como dissemos, se repete noutros painéis. Mas aqui dá-se um aspecto curioso. Bernardo está sentado à mesa, com o cotovelo apoiado e a mão no rosto em postura idêntica à do painel da entrada E, de facto, é a mesma representação. As mesmas vestes, os mesmos livros, as mesmas árvores de fundo. A única diferença consiste na pena, neste painel em cima da mesa e no outro dentro do tinteiro. É uma pequena diferença que não obsta à perfeita identificação entre ambas as cenas. Apenas na parte superior se verificam diferenças, reforçando a convicção de esta ser a original e o painel isolado a cópia. Aqui vemos de novo o triângulo divino com um livro de onde caem raios que incidem sobre o santo, parecendo significar a origem divina e inspiração das palavras e escritos do Doutor Melíflu. A explicação para isto parece estar no Padre Ribadeneyra: “(...) Lo mismo se puede decir de la doctrina de San Bernardo, porque solia en el campo, y en los bosques tratar familiarmente com el Señor, y recibir rayos, y lumbres del Cielo, y en su oracion , y meditacion penetrar los altísimos mysterios de la Theologia. Y solia decir por gracia à sus amigos, que lo poço que sabia de la Divina Escritura, lo havia aprendido meditando, y orando en los campos, sin tener outro Maestro, que las encinas, y ayas”¹⁷². Este elemento divino foi eliminado do outro painel. Não parecendo essa opção ter sido determinada por questões de espaço, o elemento foi retirado propositadamente, porque desnecessário ou porque o seu significado não se adequava ao que se pretendia transmitir, talvez apenas um simples registo sem significados ambíguos. Assim sendo, este painel é apenas um prelúdio, dando as boas vindas e não se integrando ainda propriamente na sequência narrativa, a qual terá início com o sonho da mãe de S. Bernardo.

¹⁷¹ Geraldo J. A. Coelho Dias, *Ob. Cit.*, p. 249.

¹⁷² Padre Pedro Ribadeneyra, *Ob. Cit.*, p. 560.

Por outro lado, a inserção da cena num ambiente natural, procurando a natureza como fonte de inspiração para os seus escritos, também foi referida pela *Crónica de Cister*, mas não os “raios” de inspiração divina: “(...) ele costumava a dizer, quando alguém lhe perguntava onde estudara os sublimes conceitos que escrevia sobre o texto da Escritura Sagrada, que os carvalhos e brenhas de Cister foram seus mestres, porque no meio deles lhe comunicava o Senhor os sublimes entendimentos da Escritura, que agora vemos em suas obras”. Frei Bernardo de Brito, *Ob. Cit.*, p. 65. Esta passagem tem origem na *Vita Prima*: “Ainda hoje ele confessa que tudo o que nas escrituras é importante, tudo o que nelas se capta espiritualmente, tudo isso aprendeu meditando e orando no meio das matas e dos campos; que nestes assuntos nunca teve outros mestres a não ser os carvalhos e as faias, como ele costumava contar aos amigos no seu gracioso modo de brincar”. *S. BERNARDO E ALCOBAÇA – VITA PRIMA*, *Ob., Cit.*, p. 52. Como podemos ver, os relatos posteriores têm tendência a acentuar a intervenção divina.

Para adaptação da imagem da gravura correspondente de Göz (fig. 72) ao formato horizontal foram acrescentados do lado direito os habituais elementos arquitectónicos, tendo a parede e os atributos do santo sido espaçados e ampliados. Este alargamento permitiu conceder maior destaque ao que acontece no lado esquerdo. Mais uma vez, um pouco da cruz acaba por ficar encoberta, submetida aos imperativos da cercadura. Razão para suspeitar de novos erros de medição, dado o prolongamento desta um pouco mais para a direita.

É de salientar o facto do painel se localizar em face do coro baixo das monjas, tratando-se, portanto, do que elas podiam observar directamente, não sendo, pois, arbitrária a sua colocação. Este encontro místico entre São Bernardo e Cristo era aquilo a que as religiosas poderiam idealmente desejar, incentivando-as à devoção e ao cumprimento empenhado das suas actividades monásticas. Era também o episódio da vida de São Bernardo que mais imediatamente suscitava a sua identificação com a figura mais eminente da Ordem a que pertenciam. Igualmente, o encontro místico com Cristo poderia ser assimilado ao próprio contacto proporcionado pela celebração eucarística, quando essa relação se torna mais intensa através do corpo e do sangue de Cristo. No momento da transubstanciação Cristo está presente, como o estivera para São Bernardo.



Fig. 77 - Ciclo de São Bernardo, *Concílio de Liège*

No painel do lado (fig. 77, fig. 78) a atenção volta-se para a actividade do santo fora do espaço monástico, estando, pois, representadas na capela-mor duas das suas grandes facetas: tanto a propensão para a contemplação e para o misticismo, quanto a tendência para a acção. A sua ascendência tomou proporções tais que passou a influir

nos negócios da Igreja e do mundo, como vimos a propósito da conversão de Guilherme da Aquitânia. Aqui relata-se um dos seus grandes feitos, ao ter um papel preponderante no cisma papal, que opunha os dois papas, Anacleto II e Inocêncio em 1130. A cena mostra São Bernardo em Étampes a defender o papa Inocêncio perante o rei de França¹⁷³. Bernardo, iluminado pela pomba do Espírito Santo, fala ao auditório¹⁷⁴. Na parede, o retrato de Inocêncio, o papa vencedor, ostenta a tiara papal, enquanto o do vencido, Anacleto, parece cair¹⁷⁵. Bernardo contribuíra efectivamente para a vitória, percorrendo a França, Itália e parte da Alemanha em busca de apoios, procurando trazer para o seu partido Luís VI, rei de França e Henrique I, rei de Inglaterra. Mais, tarde, a sua influência ainda teria aumentado em Roma, dado que em 1145 um monge de Claraval passou a governar os destinos da Igreja, como papa Eugénio III¹⁷⁶.

Novamente, na paisagem de um dos lados foi inserida outra história, desta vez outro dos seus feitos mais conhecidos (fig. 79). Quando se dirigia para o local, o diabo tentou perturbá-lo. Não se deixando intimidar, eliminou o inimigo, fazendo dele uma das rodas da carruagem. Esta é apenas uma das várias peripécias biográficas em que o diabo tenta colocar-se no seu caminho e perturbá-lo, sendo sempre vencido pelo santo. Além destas, em várias situações a intervenção de São Bernardo conseguiu expulsar o demónio de pessoas consideradas possuídas. De notar, que o demónio preso constitui um dos atributos do santo, simbolizando a vitória sobre as tentações¹⁷⁷.

Como acontece noutros casos, o quadro (fig. 80) e o desenho (fig. 81) de Göz mostram-se invertidos em relação ao painel de azulejos. As diferenças são muito

¹⁷³ Arnould de Bonneval, *S. BERNARDO E ALCobaça – VITA PRIMA*, *Ob.*, *Cit.*, p. 101.

Outra versão coloca o evento em Liège, sendo presidido pelo rei Lotário. Eduard Isphording, *Ob. Cit.*, p. 183. No entanto, Arnould de Bonneval coloca o encontro com o rei Lotário em Liège, num momento posterior ao concílio. Arnould de Bonneval, *S. BERNARDO E ALCobaça – VITA PRIMA*, *Ob.*, *Cit.*, pp. 102-103.

¹⁷⁴ “Tendo-se reunido os que haviam de deliberar acerca do mesmo assunto, isto é, o rei e os bispos juntamente com os nobres, foi deliberação unânime e decisão comum que a tarefa de Deus fosse confiada ao servidor de Deus e que da sua boca dependesse toda a questão. (...) expondo cuidadosamente a ordem da eleição, os méritos dos eleitos, a vida e a reputação do primeiro eleito, abriu a sua boca e o Espírito Santo encheu-a. Um só, por conseguinte, falou pela boca de todos. Todos ao mesmo tempo aclamaram que a declaração estava ratificada”. Arnould de Bonneval, *S. BERNARDO E ALCobaça – VITA PRIMA*, *Ob.*, *Cit.*, p. 101.

A influência do Espírito Santo no poder oratório do santo já fora referida por Guilherme de Saint-Thierry: Depois de uma visão, compreendeu que era necessário agir e falar no mundo, pois “não seria ele a falar, mas o Espírito Santo que falaria nele. E ficou-lhe desde então mais claro que o Espírito Santo falava por meio dele e que o discurso era mais eficaz (...)” Guilherme de Saint-Thierry, *S. BERNARDO E ALCobaça – VITA PRIMA*, *Ob.*, *Cit.*, p. 57.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 348.

¹⁷⁶ Jean Leclercq, *Ob. Cit.*, pp. 64-65.

¹⁷⁷ Rosa Giorgi, *Ob. Cit.*, p. 60-63.

pequenas, consistindo apenas na existência apenas do retrato de Inocêncio e na menor dimensão da mesa, que no painel adquire maior destaque, sendo também mais desenvolvido o enquadramento arquitectónico. A mesa, de reduzida dimensão na gravura de Göz (fig. 83), assume no painel como que uma função organizadora da composição, sendo em torno dela que se distribuem as personagens. O sentido horizontal do painel permitiu que, tal como no anterior, a cena secundária se possa desenrolar num espaço mais amplo, suscitando uma melhor leitura da mesma. De facto, o episódio da carroça encontra-se sobre o que parece ser uma extensão do pavimento, que não existe nas outras duas representações, onde a acção se derorre por cima das últimas figuras do lado de São Bernardo. Este episódio corresponde à gravura n.º 13 da “*Historia Vitae S. Bernardi*”¹⁷⁸, sendo este também o 13º painel desde o início da série. No entanto, a ordem das gravuras não é seguida, sendo que alguns painéis anteriores relatam episódios que se encontram depois deste na série de gravuras. Conhece-se ainda o desenho preparatório do quadro a óleo¹⁷⁹.



Fig. 84 – Ciclo de São Bernardo, Painel de 1955

No braço do transepto do lado da Epístola, temos o segundo painel espúrio, colocado nos anos de 1950 pela DGEMN (fig. 84). Neste caso, São Bernardo parece distribuir pão aos pobres¹⁸⁰, nomeadamente, a um idoso e a uma mulher com duas

¹⁷⁸ Eduard Ispording, *Ob. Cit.*, p. 184.

¹⁷⁹ Entre o desenho e o quadro também se constata algumas diferenças: não se encontra representado o episódio da carroça nem o retrato; o bispo não tem óculos e a cruz do diácono é distinta.

Eduard Ispording, *Ob. Cit.*, vo. II, p. 203.

¹⁸⁰ Um dos milagres de São Bernardo passa-se com pães. Estando o santo a pregar em Tolouse contra o herege Henrique, as pessoas levaram-lhe pães para abençoar depois do sermão. São Bernardo disse que os

crianças. Apelando à caridade, lembra ainda uma das práticas mais vezes defendidas pelo santo nos seus escritos. Poderá referir-se a um episódio da vida de São Bernardo relatado por Geoffroy de Auxerre. Em Sarlato, na região de Tolosa, após pregação contra os hereges, apresentaram a São Bernardo pães para serem benzidos, tendo ele dito: “(...)os que comerem serão curados, a fim de que assim saibam que nós somos verdadeiros e verídicos mensageiros de Deus”. Após comerem o pão muitos doentes ficaram curados.¹⁸¹ É bastante semelhante ao outro painel da mesma época, procurando, tal como aquele, assemelhar-se ao conjunto. Digno de nota, é a semelhança da face do santo com a do painel que diz respeito à *Cura Milagrosa de São Bernardo* (fig. 85), o que não se verifica no outro painel de 1955.



Fig. 85 - Ciclo de São Bernardo, *Lactação*

No topo do braço do transepto temos o episódio da Lactação (fig. 85, fig. 86), um dos temas mais emblemáticos da iconografia bernardina. São Bernardo encontra-se ajoelhado ao lado de uma cruz, com uma coroa de espinhos. Ao lado, dois anjos apresentam os atributos do santo, nomeadamente, o báculo abacial, a colmeia e o livro, dado ser um dos doutores da Igreja. Submisso e receptivo, contempla a Virgem com o Menino que, no meio de um turbilhão de anjos e nuvens segura um dos peitos de onde jorra o leite que lhe é dado a beber. Tradicionalmente associada à Igreja de Saint-Vorles

doentes que comessem aquele pão ficavam curados, o que sucedeu. Padre Pedro Ribadebeyra, *Ob. Cit.*, p. 568.

¹⁸¹ Geoffroy de Auxerre, *S. BERNARDO E ALCOBAÇA – VITA PRIMA*, *Ob., Cit.*, p. 170.

Também numa das gravuras da *Historia Vitae S. Bernardi*, não utilizadas neste ciclo, São Bernardo surge a distribuir pão aos pobres (fig. 141).

em Châtillon-sur-Seine, quando São Bernardo se encontrava a rezar a uma imagem da Virgem com o Menino¹⁸², nesta representação não restam vestígios desse enquadramento espacial. O ambiente onde originalmente se teria passado o evento foi substituído por uma encenação mais grandiosa, em que a Virgem irrompe como uma aparição. De acordo com a lenda, a estátua ganhara vida quando Bernardo pronunciara as palavras “*Monstra te esse matrem*”¹⁸³, que significam “mostra que és mãe”, humedecendo a boca que secara de tanto rezar.

Este relato, que não consta da *Legenda Áurea* de Tiago de Voragine, encontra-se representado pela primeira vez no final do século XIII, sendo provavelmente originário de Espanha¹⁸⁴. Os seus antecedentes poderão radicar na mitologia clássica, nomeadamente, na representação de um episódio baseado na Ilíada, em que Hécuba revela o seio e alimenta Heitor, filiando-se depois, mais directamente em diversos relatos de aleitamento por parte da Virgem que circulavam no período medieval¹⁸⁵. O tema da lactação acabou por alcançar uma grande difusão, tendo sido frequentemente representado pela arte da Contra-Reforma. Reside o seu simbolismo na eloquência do Doutor Melíflu, “doce como o leite”¹⁸⁶, recebida da Virgem, em que o leite simbolizaria o Verbo e a sabedoria¹⁸⁷. Este episódio faz ainda apelo aos escritos de São Bernardo sobre a Virgem¹⁸⁸, em particular, sobre a sua maternidade divina e o seu poder

¹⁸² Louis Réau, *Ob. Cit.*, p. 209.

Esta imagem teria sido posteriormente trasladada, notando-se então que dela jorrava um líquido branco, que, dada a visão de São Bernardo, se pensou ser leite. Como tal, guardou-se esse líquido que foi então distribuído. Manuel Trens, *Maria, Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946, p. 460.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ Um dos primeiros relatos conhecidos encontra-se na colecção “*Ci nous dit*”, datada de 1313-1330 (Musée Conte, Chatilly). Geraldo J. A. Coelho Dias, *Ob. Cit.*, p. 254.

¹⁸⁵ Idem, pp. 254-255.

¹⁸⁶ Louis Réau, *Ob. Cit.*, p. 209.

¹⁸⁷ Em Frei Leão de São Tomás o leite surge associado a São Bernardo noutra sentido: “S. Bernardo foi como May que depois a foi criando [a Ordem] cõ o leite de sua doutrina, & exéplo, fazendo o que ensinou aos Prelados, dizendo q. não fossem senhores, senão Mays de seus subditos. (...) Por onde com rezão se chamão os Monges Cistercienses religiosos de S. Bernardo (...) venerão em S. Bernardo o affecto, & amor de May, & delle quizerão tomar o appellido.”, Frei Leão de São Tomás, *Ob. Cit.*, p. 162.

¹⁸⁸ Para o autor da *Chronica de Cister* este milagre esteve mesmo na génese dos seus escritos sobre a Virgem, impulsionando São Bernardo a redigi-los: “andando o glorioso Santo occupado na composição das homilias que fez sobe o Evangelho de São Lucas, que começa, *Missus est Gabriel Angelus à Deo*, onde cortou a penna nos louvores da Virgem mais delgada, que em todas suas obras, huma noyte depois de ter gastado grande parte della em escrever, se foy à Igreja, & posto diante do Altar môr, que era (como fica dito) dedicado à honra da Virgem Senhora nossa, ella lhee appareceo acompanhada de Anjos, & cercada de hum resplendor Divino, co seu Unigenito Filho nos braços, do modo que communmente se pinta; & agradecendolhe o trabalho que tomava em louvor seu, parecia ao Santo, que de hum de seus Divinos peytos lhe lançava na boca humas gotas de leyte, com que sentia huma doçura; & gosto interior, que lhe roubava os sentidos, & lhe acendia o espírito em novo fogo de amor Divino; & dahi em diante

de intercessão, dado que a frase “Monstra te esse Matrem” constitui um dos versos da oração *Ave Maria Stella*, em que se pede à Virgem para interceder pelos fiéis perante Cristo¹⁸⁹. Por outro lado, ao beber o leite da Virgem, São Bernardo pode considerar-se como irmão colação de Cristo. Pode, igualmente relaciona-se com o tema em que a Virgem descobre um dos seios que tinham alimentado Cristo, para que este tivesse piedade das almas no dia do Juízo Final¹⁹⁰. O leite da Virgem também é assimilado ao sangue de Cristo, contendo, deste modo, um significado eucarístico. Era pois, uma forma de representar esses sentidos, tornando-os mais acessíveis aos fiéis. No entanto, sobretudo ao longo dos séculos XVII e XVIII foi cada vez mais aceite como um acontecimento real na vida do santo¹⁹¹.

Além de São Bernardo, um evento análogo foi incluído nas biografias de outros santos, como Santo Agostinho, São Caetano, São Domingos e do beato Alain de la Roche.¹⁹²

A mais antiga representação da *Lactação* encontra-se em Palma de Maiorca, datando de 1290 (Fig. 92). Destacam-se ainda outras, como a *Aleitação de São Bernardo* de 1480 pertencente ao Museu de Arte Religiosa e de Arte do Mosa de Liège (fig. 94), o quadro do século XVI de Joos Van Cleve do Museu do Louvre (fig. 105) e a gravura de Claude Mellan (fig. 96)¹⁹³. No Museu do Prado conservam-se três representações do episódio: o quadro de Murillo (fig. 100), o de Alonso Cano (fig. 103) e a *Visão de São Bernardo*, de Juan Correa de Vivar, do século XVI (fig. 104). Em Portugal, surge pela primeira vez na iluminura de um missal de Alcobaça do século XIV¹⁹⁴ (fig. 93). Teve igual fortuna nos mosteiros portugueses, sendo mesmo recomendada a existência de representações com esta temática por parte dos

sentio conhecida vantagem em fallar, & escrever louvores desta Senhora, que com aquellas mostras de favor o quis adoptar por filho seu”.

Frei Bernardo de Brito, *Ob. Cit.*, p. 94.

¹⁸⁹ *Saint Bernard & Le Monde Cistercien*, *Ob. Cit.*, pp. 283-284.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 214.

¹⁹¹ Geraldo J. A. Coelho Dias, *Ob. Cit.*, p. 255.

¹⁹² O Tema da Lactação irá ainda ampliar-se, surgindo representações em que a Virgem derrama o seu leite sobre fiéis e sobre as almas do Purgatório, tornando-se patente o simbolismo da sua misericórdia. Esta temática do leite encontra-se ainda em episódios da vida de mártires, em que o seu sangue se transforma em leite e em relíquias que vertem leite, atestando o significado espiritual concedido ao leite que alimentou Cristo. V. Manuel Trens, *Ob. Cit.*, p. 458-480.

¹⁹³ Ainda, o Anónimo do Musée des Beaux-Arts de Dijon do século XVIII (fig. 95), o quadro de Juan Carreño, c. 1668, do Museu Pastrana de Guadalajara (fig. 101), *A Virgem entre São Bento e São Bernardo*, do Mestre de Borbotó da Igreja de San Feliu em Xàtiva, Espanha (fig. 102) e a *Visão de São Bernardo*, Christus Petrus, datado de 1475-1520 da Universidade de Liège (fig. 106).

¹⁹⁴ *Missalen secundum antiquum usum cisterciensem*, BNL – Códice Alcobacense, n.º 26, f. 258v.

visitadores¹⁹⁵. Foi tratado por Josefa de Óbidos (fig. 97) em obra pertencente ao Museu Machado de Castro, pelo pintor José Botelho e em obra atribuída a André Reinoso no Mosteiro de Lorvão; por André Gonçalves para o Mosteiro de Arouca, por Bento Coelho da Silveira no Mosteiro de Salzedas e por Vieira Lusitano (fig. 98), entre outros¹⁹⁶. Em azulejo encontra-se, ainda, no Mosteiro de São Bernardo de Portalegre (fig. 127), na Capela de Nossa Senhora das Candeias de Alvito (fig. 139) e na Capela de Nossa Senhora do Monte do Carmo na Venda do Pinheiro.

O sucesso deste episódio foi tal que o próprio Gottfried B. Göz fez dele ainda mais duas versões. Do quadro da Igreja de peregrinação de Birnau ¹⁹⁷ (fig. 90) conhecemos também o desenho preparatório¹⁹⁸ (fig. 89), datando ambos de cerca de 1748-50¹⁹⁹. O esquema é bastante semelhante ao do nosso painel de azulejos, verificando-se pequenas alterações ao nível da disposição das personagens. Além do novo enquadramento arquitectónico, no lado esquerdo, ao fundo, temos a saudação de São Bernardo à Virgem, que veremos de seguida.

Já o quadro da biblioteca do Mosteiro beneditino de Admont (fig. 91) é bastante diverso daqueles, sobretudo devido ao movimento que o anima. Na composição, organizada diagonalmente, destaca-se o elemento arquitectónico de gosto rococó. Datado de 1746²⁰⁰, constitui a representação mais antiga da *Lactatio* da autoria de Gottfried Bernhard Göz.

Em relação à gravura da série *Historia Vitae S. Bernardi* (fig. 88) os elementos que a compõem mantêm-se com bastante fidelidade. A colocação da Virgem um pouco mais em cima, acompanhando o movimento da cercadura, bem como a expansão do turbilhão de nuvens, que a todos envolve, aumentam a grandiosidade e o mistério do momento, resultando, assim, numa das mais felizes adaptações do modelo utilizado.

¹⁹⁵ Geraldo J. A. Coelho Dias, *Ob. Cit.*, p. 256.

¹⁹⁶ No Museu de Arte Sacra de Arouca existe também uma *Lactação* do século XVIII, de oficina regional (fig. 71).

Na Alemanha são de referir ainda o fresco de Cosmas Damian Asam de 1731 (em Fürstenfeld) e de Matthäus de 1755 (em Idersdorf).

Sobre o milagre da Lactação v. ainda Alberto da Rocha Brito, “A Virgem de Leite de S. Bernardo. À margem dum quadro de Josefa de Óbidos”, Separata de *Boletim da Junta de Província da Estremadura*, N.21, Lisboa, 1949.

Para uma lista de representações existentes em Mosteiros cistercienses v. Geraldo J. A. Coelho Dias, *Ob. Cit.*, p. 257-261.

¹⁹⁷ É possível que este quadro faça parte de um conjunto onde se inclui ainda um quadro da “Morte de São Bento”.

¹⁹⁸ O desenho encontra-se, em Nuremberga, no Germanisches Nationalmuseum.

¹⁹⁹ Eduard Isphording, *Ob. Cit.*, p. 159.

²⁰⁰ Idem, p. 139.

De referir, ainda sobre este painel, que aqui se tornam bem patentes as medições pouco rigorosas realizadas para a feitura da encomenda, o que é denunciado pela sua extensão para lá da parede, sobrepondo-se ao vão da janela. O planeamento de todo o conjunto não parece ter tido em atenção todas as condicionantes do espaço a que os painéis se destinavam. No entanto, tal não impede o destaque que o episódio acaba por ganhar ao estar alojado neste espaço.

O painel seguinte revela-nos outro encontro de Bernardo com a Virgem (fig. 107). Bernardo encontrava-se na Catedral de Espira a 27 de Dezembro de 1146 quando passou no altar da Virgem. Dirigiu-se a ela com as seguintes palavras “Salve Regina”²⁰¹, tendo a Virgem respondido “Salve Bernardo”. Para além de mais uma demonstração da sua relação especial com a Virgem, esta cena ter-se-ia passado quando São Bernardo ia pregar a favor da Segunda Cruzada, de que foi um dos principais impulsionadores. Esta terminou em fracasso, tendo depois sido acusado de ser um dos responsáveis do desastre. O que não invalida o alcance daquela que foi uma das suas grandes actuações, demonstrando a que ponto influenciava os destinos da Cristandade, o que é igualmente comprovado pelas críticas dos seus detractores.



Fig. 107 - Ciclo de São Bento de Cástris, *Saudação da Virgem a São Bernardo*

²⁰¹ “Salve Regina” é também o título da antífona cantada na celebração das Completas nos mosteiros cistercienses. Geraldo J. A. Coelho Dias, *Ob. Cit.*, p. 245.

Um milagre semelhante é ainda reportado com uma estátua da Virgem no mosteiro de Afflighem na Bélgica, mas neste caso São Bernardo teria dito “Ave, mea virgo beata”, ao que esta teria respondido: “Ave, Bernarde, ego imago redico volenter”²⁰².

O azulejo segue fielmente a representação da gravura de Gottfried Bernhard Göz (fig. 110), adequando-se o formato desta ao painel, pelo que não foi sentida a necessidade de fazer senão pequenas adaptações. A cena foi trazida um pouco para mais perto do espectador, esbatendo-se a distância entre este e o evento. Todos os elementos se encontram representados de forma idêntica, excepto o bastão da Virgem, parcialmente cortado pela moldura. A existência da cartela na parte inferior da moldura implicou não só a aproximação das personagens, dado que o chão ficou reduzido, como algumas alterações neste. O crucifixo foi suprimido, por falta de espaço e a colmeia deslocada para o lado direito e reduzida. Também duas das três inscrições que na gravura se encontram no chão foram suprimidas. É visível a simplificação dos volumes e a supressão das sombras. Apenas existe espaço para “O Dulcis V. Maria”, tendo sido necessário eliminar “O Pia” e “O Clemens”²⁰³. De qualquer modo, a cópia do modelo é praticamente total. A cercadura leve, de concheados e folhagens dispostos livremente de modo assimétrico, é dos poucos elementos não aproveitados, sendo que foram mais valorizados os seus aspectos iconográficos e composicionais.

O quadro correspondente (fig. 111) apresenta bastantes diferenças, que se traduzem numa composição bastante mais grandiosa, desprovida da simplicidade e intimismo que os azulejos tomam da gravura. Além da Virgem e do seu altar, a cena passa-se num enquadramento arquitectónico fechado e soturno, sem aberturas para a paisagem. A brancura das vestes do santo contrasta com o ambiente, sendo que também uma luz dourada se derrama do alto. O santo, que nos outros episódios já se encontrava mais iluminado que as restantes personagens, brilha aqui de forma intensa, junto dos seus atributos, os quais variam em relação à gravura, salientando-se o facto de estar abraçado à cruz e a outros instrumentos da Paixão. Ao alto, além dos querubins que aqui ganham corpo, encontra-se um anjo de grandes dimensões debruçado sobre um livro.

²⁰² *Saint Bernard & Le Monde Cistercien, Ob. Cit.*, p. 159.

²⁰³ “O Clemens, O Pia, o Dulcis Virgo Maria” são as palavras iniciais da *Salve Regina*.



Fig. 112 - Ciclo de São Bernardo, *Milagre de São Bernardo*

O painel (fig. 112) seguinte poderá ter sofrido uma mutilação, já que na parede se encontra aberta uma porta de acesso à escada do púlpito²⁰⁴. Apesar disso, é ainda possível reconhecer a história. São Bernardo decide escrever ao seu sobrinho Frei Roberto de Châtillon, que deixara Claraval e ingressara em Cluny, exortando-o a retornar. Estando ao ar livre a ditá-la ao seu escrivão, como sempre fazia, pois, ao que parece, costumava ditar todos os seus escritos²⁰⁵, começa a chover e este quis parar. Mas São Bernardo disse-lhe para continuar, porque era obra de Deus e, milagrosamente, continuou a chover excepto naquele local, tendo a carta²⁰⁶ sido concluída sem que uma única gota de água lhe tocasse, o que se devera à força da caridade²⁰⁷. Esse facto foi simbolizado pela colocação de um guarda-chuva sustentado por anjos, elemento raro, já que ausente do relato, mas que confere uma nota de vivacidade à composição. Corresponde este painel à 19ª e penúltima gravura da série de G. B. Göz (fig. 115), onde ocupa também o penúltimo lugar²⁰⁸. As diferenças em relação quer à gravura, quer ao

²⁰⁴ No entanto, o facto de o guarda-chuva se encontrar do lado esquerdo da composição faz suspeitar que o painel foi colocado depois.

²⁰⁵ Jean Leclercq, *Ob. Cit.*, p. 37.

²⁰⁶ “E por causa deste milagre tão celebre puzerão nas suas obras esta carta, por principio de todas as mais”. Frei Bernardo de Brito, *Ob. Cit.*, p. 82.

²⁰⁷ Guilherme de Saint-Thierry, *S. BERNARDO E ALCobaça – VITA PRIMA*, *Ob., Cit.*, p. 75; Tiago de Voragine, *Ob. Cit.*, p. 104; Ribadeneyra Padre Pedro, *Ob. Cit.*, pp. 570-571.

²⁰⁸ Este episódio foi também ilustrado por Göz cerca de 1740 em parceria com os irmãos Klauber, constando da obra “Annus dierum Sanctorum”.

Eduard Isphording, *Ob. Cit.*, p. 187.

quadro de Donauwörth são mínimas, sendo o aspecto mais evidente a simplificação da paisagem no painel, oposto ao tratamento muito mais cuidado na tela. Como tem vindo a acontecer nos outros episódios, a cena do quadro também se encontra em posição invertida (fig. 116).



Fig. 117 - Ciclo de São Bernardo, *Cura Milagrosa de São Bernardo*

De volta à nave, o último painel (fig. 117) parece evocar a morte de São Bernardo, mas, na verdade, trata-se de uma cura milagrosa operada no santo, como refere a inscrição (fig. 118): “*Quid mirum, Bernarde,/ abeat si corpore languor, At te/ infirmorum dum venit ipsa salus.*”²⁰⁹ São Bernardo encontra-se acompanhado pela Virgem, por São Lourenço, com a grelha do martírio e São Bento, com o báculo abacial, a cruz e o copo de vinho com veneno. Os santos teriam aparecido a São Bernardo quando jazia na cama doente, tendo ficado imediatamente curado²¹⁰: “a Mãe de Deos se

²⁰⁹ “Porque te espantas, Bernardo,/ Se a doença abandona o teu corpo, quando a ti/ vem a que é a salvação dos doentes”

²¹⁰ Estando doente “São Bernardo sonho que se viu transportado à praia onde o esperava um navio para o conduzir além-mar. Por três vezes tentou embarcar, mas por três vezes o barco se afastava, para por fim não voltar.

O monge interpretou o sonho como um aviso de não ser chegada a sua vagem derradeira e pediu a um frade que fosse à Igreja rezar por ele. O religioso ajoelhou-se sucessivamente ante as três únicas imagens que adornavam o templo, a da Virgem ao centro e as de S. Bento e S. Lourenço aos lados. Entretanto S. Bernardo viu entrar e tocar-lhe com as mãos. E no mesmo instante ficara curado!”. Retirado de *História*

chegou a elle, & pondolle suavemente as mãos nos lugares mais atormentados de dores, y depois della cada hum dos Santos, lhe remediarão a enfermidade, de maneyra, que o estilicidio de feyma estancou logo, & a febre, & mais achaques o deixarão de todo ponto”²¹¹. A cadeira de palhinha e a mesa com os livros, o frasco de remédio, a colher e a chávena ajudam a compor a cena. De notar, que os traços do rosto do santo são aqui mais finos, mais individualizados que noutras representações, contrastando com as restantes personagens, que obedecem ao mesmo esquema representativo, comum à totalidade dos painéis. De um modo geral, em todos os painéis há a preocupação de tornar mais claras as fisionomias das personagens, sendo a ampliação do modelo utilizado acompanhada de uma sensibilidade em relação às características específicas do novo suporte. Este episódio (fig. 119) foi escolhido para rematar a narrativa de São Bernardo, ignorando a ordem proposta na *Historia Vitae S. Bernardi*, que encerra com o episódio da morte do santo (fig. 142).

Este painel encontrava-se, por razões desconhecidas, numa escada entre os dois dormitórios das monjas²¹². Aquando do restauro efectuado pela DGEMN, cerca de 1955, voltou a ser colocado na Igreja, onde originalmente estaria, dado ser parte integrante da sequência.



Fig. 120 - Ciclo de São Bernardo

da vida do melfluo S. Bernardo Abade de Claraval segundo a escreve Guilherme, Abade de S. Teodorico, seu companheiro em: Artur da Rocha Brito, *Ob Cit.*, p. 351

²¹¹ Frei Bernardo de Brito, *Ob. Cit.*, pp. 92-93.

²¹² Artur da Rocha Brito, *Ob. Cit.*, p. 341

Para rematar o ciclo que ocupa quase todas as paredes e antes da porta de entrada, há ainda um painel estreito, onde apenas se colocaram ramos de árvore, dada a reduzida largura da área disponível (fig. 120). Recurso comum na azulejaria portuguesa, foi a forma encontrada para o preencher este espaço, estando nele colocada a pia baptismal. O painel é quase todo ocupado pela cercadura, a qual, dada a sua compressão, é como que engolida sobre si própria, simbolizando, talvez, a rápida difusão da Ordem Cisterciense, que em pouco tempo espalhou os seus ramos pela Europa²¹³. Por outro lado, podia fazer apelo a um conhecimento da mística bernardina, o que supunha o conhecimento da sua obra, a que nem todos teriam acesso. O afastamento do mundo, a distanciação dos mosteiros em relação aos núcleos habitados, favorecia o contacto com a natureza, obra do Criador. Esta foi vista por São Bernardo como fonte de sabedoria, tal como o expressa numa das suas cartas: “Crois-en mon expérience, tu trouveras quelque chose de plus au milieu des bois que des livres: Les arbres et les rochers t’ enseigneront ce que tu ne peux apprendre d’ aucun maître”²¹⁴.

É importante sublinhar que o percurso narrativo se relaciona com o público que tinha acesso à Igreja. As monjas apenas tinham dele uma visão parcial, embora não estivessem completamente excluídas da sua contemplação. Mas aqueles que melhor o podiam admirar eram, além dos padres celebrantes dos ofícios litúrgicos, as pessoas exteriores ao mosteiro. Daí que ele se desenrole a partir da porta da Igreja. Não sendo completamente claro quem aí poderia aceder, parece que, se nos tempos iniciais da Ordem o acesso era bastante restrito e os focos de devoção popular canalizados para capelas no seu exterior, a verdade é que com o tempo a abertura foi crescendo cada vez mais. Assim, para além de visitantes esporádicos e, pelo menos, em determinadas ocasiões, o acesso às celebrações foi sendo facilitado, não obstante o distanciamento do mosteiro em relação ao espaço urbano, como era apanágio dos cenóbios cistercienses. Daí também a ênfase que tem sido colocada no seu carácter didáctico, instruindo sobre os feitos e virtudes do pai espiritual da Ordem.

²¹³ Idem.

²¹⁴ *Saint Bernard & Le Monde Cistercien, Ob. Cit.*, p. 122.

No entanto, como vimos, encontram-se representados elementos de leitura mais difícil e até herméticos, sugerindo a existência de vários níveis de leitura, que a aparente inocuidade dos temas não deixaria prever. Além dos elementos alegóricos, as legendas em latim implicam que fosse necessário o domínio dessa língua para a total compreensão da mensagem, em que a escrita se alia, deste modo, à imagem. Quem não dominasse estes conhecimentos tinha acesso apenas ao significado mais imediato, daí que a postura, o destaque dado às personagens e os seus gestos, tenham um papel muito importante, como aliás é característica habitual desta modalidade artística.

Todavia, parece certo que, além dos propósitos decorativos, se procurou com este programa fazer sobretudo uma exposição da vida do santo. Os propósitos afiguram-se variados: intenção de carácter didáctico, promoção das práticas religiosas, no caso das monjas e, ainda, uma certa exaltação da Ordem e dos seus valores num contexto adverso. A ênfase colocada na intervenção de São Bernardo na esfera temporal, a sua actuação nas questões eclesiásticas e o seu papel no sentido da conversão, seriam aspectos a ser valorizados pela Ordem, num momento em que esta se vira atacada, mostrando quais deveriam ser as relações desejáveis entre a Igreja e o poder político.

A utilização das gravuras de Gottfried Göz também pressupõe uma escolha, dado que nem todas as composições foram utilizadas, o que reforça a ideia de que os episódios não se sucedem de forma arbitrária. De parte, ficaram, como referimos, a gravura n. 15 desta série, na qual São Bernardo cura os doentes com pão consagrado (fig. 140), a gravura n.7, referente à partida de São Bernardo e dos seus irmãos para Cister²¹⁵ (fig. 141) e a última gravura do ciclo, representando a morte do santo (fig. 142).

Embora, ao que nos é dado ver, o artista as traduza de modo bastante fiel, as cercaduras dos painéis alteram completamente a percepção das estruturas narrativas e a sua integração no espaço da Igreja. Com efeito, elas assumem um papel fundamental, chamando a si a função visual dinamizadora das paredes do templo. Significativo, é o facto de se sobreporem a determinados elementos essenciais para a compreensão das histórias, como foi notado atrás. Na realidade, não houve, da parte dos pintores de azulejos, o esforço de ajustar as figuras das gravuras ao espaço interno das cercaduras, preferindo optar pela solução mais fácil, isto é, a de praticar alguns cortes quando necessário.

²¹⁵ Numeração referida por Eduard Isphording, *Ob. Cit.*, pp. 181-186.

Mas há que salientar a modernidade das fontes iconográficas, em contraste com o desenho estereotipado e o grafismo das cenas historiadas e a utilização de cercaduras de tipo comum, que fazem apelo a modos de encenação próximos do *trompe l'oeil* barroco. Ao longo deste período e até mais tarde recorreu-se frequentemente a modelos iconográficos bastante anteriores, recuando até ao século XVI²¹⁶.

Os painéis azulejares enquadravam-se num espaço animado por outras expressões artísticas, nomeadamente, a talha, a pintura e o fresco. Actualmente são os azulejos que prevalecem e, embora já nem todos os elementos se encontrem no local, o mesmo aconteceria antes da Igreja ter sido espoliada de alguns dos seus bens. No que diz respeito à talha, esta foi substituída na mesma campanha de renovação em que se procedeu à colocação dos azulejos. O retábulo do altar-mor, de linhas simples e decoração depurada, não se destaca particularmente. O diálogo seria mais frutífero com os retábulos laterais, que como referimos, já não se encontram na Igreja, havendo hoje no seu lugar os dois citados painéis de azulejos com os milagres de São Bernardo. Neles, o ouro combinar-se-ia com os fingidos de marmoreado em tons de azul, potenciando um diálogo com os azulejos que hoje apenas podemos adivinhar.

Também alguns dos quadros foram retirados, não sendo possível conhecer-se com exactidão a sua localização. De notar que, por cima do ciclo de São Bernardo não resta muito espaço pois a nave é circundada por grandes janelões. Do lado da Epístola proporcionam a entrada de grande quantidade de luz, sendo replicados, do lado oposto, por janelões gradeados que marcam as dependências pertencentes à clausura. Apenas entre estes ou sobre eles, poderia haver pintura. Restam-nos alguns quadros de carácter ingénuo, representando *Nossa Senhora da Conceição*, a *Sagrada Família* e *Nascimento de Baptista* (?), bem como a abóbada de nervuras, decorada com anjos e cabeças de querubins, sobre um fundo estrelado.

Vários sentidos de leitura ressaltam, pois, no espaço da Igreja. Se os painéis estabelecem um percurso narrativo bastante explícito, que a circunda, a relação entre os azulejos e as telas e tectos pressupõe uma leitura vertical. No registo inferior, a vida do santo, que se desenrola na terra. Sobre este, e na parte superior dos panos murais da nave, diversos episódios sacros e bíblicos, inerentes a uma esfera superior ligada ao

²¹⁶ A título de exemplo, as gravuras quinhentista de António Tempesta vão ser ainda utilizadas nos azulejos neoclássicos da Casa da Carreira em Santiago do Cacém. Mas muitos são os conjuntos que atestam esta permanência. V. João Castel-Branco Pereira, *Cerâmica Neoclássica em Portugal*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1997, p. 14-26.

texto sagrado. Entre estes painéis, alguns desaparecidos, podiam incluir-se os nomeados nos autos de avaliação dos bens do mosteiro: *As Onze mil Virgens, Nascimento de Baptista, Conceição de Nossa Senhora, Anunciação, Apresentação, Nossa Senhora da Conceição, Sacra Família e Nascimento de Baptista*²¹⁷. Mais acima, no tecto da Igreja, coincidente com a elevação da esfera celeste, um vislumbre do céu, representado pela pintura mural de querubins²¹⁸ e estrelas.

Apesar da perda de qualidade pictórica das cenas centrais e da supremacia da cercadura, aspecto que acompanha o desenvolvimento verificado no Período dos Mestres da história da azulejaria, o conjunto de São Bento de Cástris alcança um resultado satisfatório dentro dos parâmetros da época, como deveria esperar o encomendante. Isto deve-se ao facto de cumprir aquele que é, em última análise, o objectivo do azulejo, particularmente os grandes painéis parietais historiados: a dinamização de espaços arquitectónicos, a que se junta a sua funcionalidade narrativa e simbólica.

²¹⁷ ANTT, *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças - Convento de S. Bento de Cástris*, Caixa 1927, Capilha 5, IV/1/22 (101), *Autos de Avaliação e descrição dos painéis que actualmente existem no Mosteiro de S. Bento de Cástris*.

Existiam ainda mais cinco quadros de madeira no transepto: *Nascimento de S. Bento, S. Bernardo, O Senhor com a cruz e Santa Teresa*. BPE, *Fundo de S. Bento de Cástris*, Livro 24, Peça 35, “Descrição e avaliação dos painéis, pratas, ornamentos, alfaias, livros e todos os mais documentos de importância pertencentes às religiosas do Mosteiro de S. Bento de Cástris – 20 de Julho de 1854”.

Das telas existentes no mosteiro, algumas, como *S. João Baptista no Deserto* do coro de cima, foram levadas para Lisboa, tendo desaparecido, outras desagregaram-se com o tempo, como a *Anunciação*. Das telas da *Vida de S. Bento* e da *História de Jesus* desconhece-se o paradeiro. V. Túlio Espanca, “As Antigas Coleções de Pintura da Livraria de de Fr. Manuel do Cenáculo e dos extintos Conventos de Évora”, *Cadernos de História e Arte Eborense*, vol. VII, Évora, Edições Nazareth, 1949, p. 16.

²¹⁸ De referir o culto dos anjos na Ordem de Cister, incentivado por São Bernardo, no seguimento do da *Regra* de S. Bento, que defende a presença dos anjos na liturgia. Nelson Correia Borges, “Angelodulia no Mosteiro de Lorvão: Arte e Religiosidade”, *II Congresso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*. Actas, Vol. III, Ourense, 1998, p. 1251.

III.2. A OBRA E A SUA CAMPANHA DE EXECUÇÃO

Os painéis de azulejos do ciclo de São Bernardo não são uma obra isolada. Integram-se numa campanha de renovação geral de São Bento de Cástris, após o regresso da comunidade, a qual, como vimos, se encontrava no Mosteiro de Odivelas desde a extinção do mosteiro.

As obras e novas aquisições iniciam-se logo a partir de 1778, prolongando-se até cerca de 1790/1791²¹⁹. Apesar das lacunas da documentação, é patente que todos os espaços do mosteiro foram, de um modo geral, recuperados e renovados.

No que se refere aos azulejos, a documentação existente apenas nos dá uma datação aproximada, tendo os painéis sido executados entre os anos de 1782 e 1785. Levando em conta que essas despesas surgem registadas um pouco antes das efectuadas com o novo retábulo de talha, que data de 1785, é provável que os painéis tenham sido colocados perto dessa data. Estes dados contrariam a cronologia anteriormente proposta, que apontava para a década de 1770²²⁰, tornando-se decisivos para o entendimento histórico da encomenda e seus fundamentos.

Anteriormente existiam outros azulejos na Igreja, cuja configuração e destino nos são desconhecidos e que foram retirados para dar lugar ao ciclo de S. Bernardo²²¹. Cerca de 1782-85, pois, rocedeu-se ao risco “para as medidas do Azulejo”, que surge como despesa independente, custando a quantia de 001\$500 réis. Esta despesa não é incluída no trabalho do azulejador, no qual se despendeu a soma de 21\$000 réis. Como vimos, as medidas dos azulejos apresentam incorrecções, que poderão dever-se a uma incorrecta medição, pelo que é possível que não tenham sido tomadas pelo azulejador.

²¹⁹ Para uma panorâmica das intervenções no espaço do mosteiro ao longo da sua história, permitindo constatar a sua evolução nos decénios anteriores v. Maria Antónia Conde, “O Sentido do Tempo num espaço Conventual: S. Bento de Cástris”, in *A Cidade de Évora*, 2.ª série, n.º 2, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1996-1997, pp. 259-283.

²²⁰ Alexandre Nobre Pais e João Castel-Branco Pereira, “Iconografia de São Bernardo na azulejaria portuguesa do século XVIII”, *Actas – Arte e arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Colóquio 23-27 de Novembro de 1994, Mosteiro de Alcobaça, Lisboa IPPAR, 2000, p. 225.

²²¹ PBE, *Livro de Folha do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/2-49, *Folha de 1782 a 1785*, f. 166.

São ainda especificadas as despesas com serventes que trabalharam na obra, aos quais foram pagos 17\$840 réis²²². Não nos é dito quem fez os azulejos e qual a sua proveniência. Apenas é referido que se receberam 7600 azulejos, nos quais se despendeu, juntamente com caixotes e com a sua condução, a soma de 338\$730 réis. As jornas dos azulejadores, nesta ocasião, corresponderam a 16\$800²²³ (doc.1). Por azulejadores entende-se aqui os trabalhadores que procederam à colocação dos azulejos e não o trabalho de “azulejador” propriamente dito, o qual tinha como função conceber os espaços que iam receber os revestimentos cerâmicos,, supervisionar o seu assentamento e estabelecer, em conjunto com o cliente, especificidades da encomenda. Também lhe competia proceder às medições necessárias, o que, neste caso, não terá necessariamente feito. Como vimos, só o azulejador, cujo nome é omissso, recebeu individualmente uma quantia superior pelo seu trabalho que a correspondente ao total despendido com os outros trabalhadores que são nomeados com a mesma designação.

O azulejador era, como podemos verificar, uma expressão de significado oscilante. Poderia significar o oleiro, os oficiais que preparavam a chacota e o ladrilhador²²⁴. Neste caso concreto, parece identificar-se com o ladrilhador²²⁵. Poderá ter sido o azulejador referido o responsável pela satisfação da encomenda, mas não seria assim em todos os casos. Esta poderia ser assumida, consoante as situações, por qualquer um dos principais intervenientes. Tanto o pintor, como o oleiro ou o ladrilhador podiam desempenhar a tarefa²²⁶.

No que diz respeito à sua proveniência, os painéis foram, por hipótese, atribuídos à fábrica do Rato²²⁷. No entanto, nenhuns dados documentais o comprovam e tal origem é muito difícil de confirmar. Por um lado, restou pouca documentação da

²²² PBE, *Livro de Folha do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/2-49, *Folha de 1782 a 1785*, f. 166v.

²²³ PBE, *Livro de Folha do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/2-49, *Folha de 1782 a 1785*, f. 167-167v.

²²⁴ Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, “*A Arte de Bem Viver*”. *A Encenação do Quotidiano na Azulejaria Portuguesa da Segunda Metade de Setecentos*, Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2005, pp. 267-269.

²²⁵ Ao ladrilhador, quando responsável pela obra, competia, além da concepção da mesma, a medição dos espaços e a colocação dos azulejos, como realizar a ligação com os pintores e oleiros, os quais eram por si escolhidos. *Idem*, pp. 280-281.

Veja-se o caso concreto de Barlomeu Antunes, mestre ladrilhador que assumia o controlo das empreitadas, desempenhando funções de gestão, conjugando as contribuições de dirigentes, arquitectos e pintores, os quais contratava para executarem as suas obras, bem como aos outros oficiais. António Celso Mangucci, “A estratégia de Bartolomeu Antunes, mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)”, in *Al-Madan*, II série, n. 12, Almada, 2003, pp. 135-141.

²²⁶ *Idem*, pp. 263-264.

²²⁷ Túlio Espanca, *Ob. Cit.*, p. 289.

fábrica do Rato e, por outro, as encomendadas de painéis figurativos, que implicavam uma encomenda específica, não davam entrada no armazém, onde se procedia ao seu registo²²⁸. Atribuições baseadas em características estilistas dificilmente darão resposta, dificultadas pelo facto de os trabalhadores poderem mudar de fábrica. Além disso, a Fábrica do Rato assumiu o papel de escola formativa para muitos artificies que prosseguiram a sua actividade noutros estabelecimentos²²⁹.

Feitas estas ressalvas, é de mencionar alguma semelhança com os azulejos da Basílica da Estrela, atribuídos à Fábrica do Rato. Todavia, o conjunto que mais se assemelha ao de São Bento de Cástris em termos de composição e cercaduras encontra-se na também eborense Igreja das Mercês. Também este tem sido atribuído à Fábrica do Rato.

A ser verdadeira esta proveniência, os painéis teriam sido produzidos durante a administração de João Anastácio Botelho (1779-1816) e após as direcções de Tomás Brunetto (1767-1771) e Sebastião de Almeida (1771-1779), as duas consideradas como o auge da produção cerâmica da fábrica, sobretudo a de Tomás Brunetto. A produção de azulejos teria aqui começado em 1774²³⁰, sendo certo que a Fábrica do Rato dispunha de capacidade para responder a tal encomenda, constituindo, além do mais, a maior produtora do País²³¹.

São numerosos os exemplos de painéis de molduras rococó policromas, com as cenas historiadas a azul e branco, datadas entre os anos de 1770 e 1780, alguns deles atribuídos à fábrica do Rato²³². De um modo geral, todos apresentam elementos simétricos, frontões recortados, urnas e cartelas.

O tipo particular de cercaduras utilizado é comum, sendo frequentemente utilizado em espaços religiosos. Surge já desde 1770 no claustro do Mosteiro de

²²⁸ João Castel-Branco Pereira, “Notícias para a História dos Azulejos na Real Fábrica de Louça”, *Real Fábrica de Louça ao Rato*, Lisboa/Porto, Museu Nacional do Azulejo, Museu Nacional Soares dos Reis, 2003, pp. 238-239.

²²⁹ V. José Meco, *Lisboa e o Marquês de Pombal. Catálogo – Exposição Comemorativa do Bicentenário da Morte do Marquês de Pombal (1782-1982)*, vol. 3, 1982, p. 44-47.

²³⁰ José Meco, *A faiança do Rato na colecção Artur Maldonado Freitas*, Caldas da Rainha, Museu de Cerâmica, 1984, p. 18.

²³¹ João Castel-Branco Pereira, *Ob. Cit.*, p. 18.

²³² Distanciam-se, no entanto, dos existentes na Capela de Nossa Senhora de Monserrate em Lisboa, uma das raras composições comprovadamente executadas pela Fábrica do Rato, datados de 1783 e, assim sendo, contemporâneos dos azulejos de São Bento de Cástris.

Tibães²³³. O seu ciclo de São Bento, tal como o do refeitório do Mosteiro de São Bento da Saúde, local da actual Assembleia da República, que apresenta cercaduras com a mesma configuração, são ambos atribuídos a produção lisboeta. No caso do Mosteiro de Tibães, não poderiam ser originários da Fábrica do Rato, se esta ainda não produzia azulejos à data. É então, possível, que também os modelos de cercaduras circulassem e fossem comuns a várias fábricas e oficinas. Este modelo possui algumas variantes, que se traduzem sobretudo no maior ou menor destaque concedido aos elementos arquitectónicos e no tipo de ornatos rococó utilizados, que podem ser leves ou adquirir maior densidade²³⁴.

Destacam-se, ainda, pela sua semelhança com as cercaduras de S. Bento de Cástris, outros painéis também do início da década de 1780, nomeadamente os da Sala do Capítulo do Mosteiro de Santo Tirso (1780-1783)²³⁵. Na sala do capítulo do Mosteiro de Tibães apresentam-se painéis com cercaduras bastante mais próximas das do mosteiro eborense, encontrando-se datadas de 1783-1786 e, portanto, contemporâneas daquelas. Também estes são originários de Lisboa. Praticamente idênticos a estes são os painéis da Igreja de Santo Antão, O Velho, de cerca de 1780²³⁶. Atribuídos à Fábrica do Rato, além dos painéis da Igreja da Mercês de Évora, que apresentam cercaduras bastante parecidas com as de São Bento de Cástris, podem mencionar-se ainda os azulejos da capela da Quinta de Nossa Senhora da Vitória de

²³³ Embora se observem diferenças, sobretudo nas pilastras muito mais desenvolvidas e encimadas por vasos de flores e nas urnas, bem como no coroamento, verifica-se que a cercadura de S. Bento de Cástris se filia neste modelo.

Do mesmo tipo, mas com cercaduras praticamente só a manganês e ainda mais flamejantes, são os azulejos do pátio do colégio do Carmo em Coimbra que, no entanto, são de produção coimbrã, datando de c. de 1770. V. Diana Gonçalves dos Santos, *Azulejaria dos Séculos XVII e XVIII na Arquitectura dos Colégios das Ordens Religiosas em Coimbra* [policopiado], dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Universidade do Porto, 2007, pp. 196-222.

²³⁴ Os painéis do claustro do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro encontram-se bastante degradados, mas sendo possível ainda observar o peso das colunas na composição. Datam de c. 1776-1780 e foram atribuídos à Fábrica do Rato. V. Patrícia Roque de Almeida, *Ob. Cit.*, pp. 275-347.

Do mesmo tipo mas com menor peso de elementos arquitectónicos podem citar-se, como exemplo, os painéis que se encontravam no Pavilhão da Fonte da Quinta do Casal em Almoçageme.

Apenas utilizando os ornatos rococó e sem estruturas arquitectónicas podem referir-se os da Quinta do Barão de Moçâmedes em Carcavelos.

V. Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, *Azulejaria do século XVIII, Espaço lúdico e decoração na arquitectura civil de Lisboa*, Porto, Civilização Editora, 2007, p. 195-197; 209.

Ainda se pode dar outros exemplo: o jardim do Palácio Almada em Lisboa, datado de c. de 1774 e atribuído a Francisco Paula de Oliveira, da Fábrica do Rato (José Meco, *O Azulejo em Portugal, Ob. Cit.*, p. 231).

²³⁵ Estes não possuem cartela inferior, nem frontão superior, que é substituído pela pintura mural, encontrando-se ramos de flores no lugar das urnas.

²³⁶ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, São Paulo, Cosac& Naify, 2003, p. 150.

Camarate, de c. de 1771 e os da Igreja de Santa Maria da Graça em Setúbal, produzidos talvez entre 1772-1779²³⁷, bem como os painéis da Igreja de São Paulo de Almada e da Igreja da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, na Cova da Piedade. Este tipo de cercaduras é igualmente utilizado em registos²³⁸.

A Igreja foi toda renovada, constituindo os painéis de azulejos uma das muitas intervenções realizadas nesta campanha de obras, considerada como “rectificação” do mosteiro. Os concertos principiaram pelas grades e ferrarias e pelo arranjo do órgão, passando pela aquisição de uma caldeirinha para a água benta, uma âmbula, uma custódia, bem como cinco lâmpadas de estanho, um túribulo de metal, seis castiçais e uma âmbula para os santos óleos, que vieram de Lisboa²³⁹. Foram ainda encomendados dois oratórios para a Igreja. No ano seguinte, em 1779, encomendaram-se dois novos sinos²⁴⁰ e três retábulos, sendo dois para a Igreja e outro para a capela de S. João Baptista²⁴¹. Grande parte das obras concentrou-se entre os anos de 1782 e 1785, aqueles em que foram colocados os azulejos e em que foi renovado o retábulo da capela-mor. Fizeram-se as grades dos dois coros, seis tribunas, alterou-se o púlpito, a capela-mor foi de novo abobadada e o seu arco elevado, fez-se o altar-mor, os telhados foram todos renovados e a Igreja estucada. Ainda se fez um confessionário e várias portas foram tapadas. Pintaram-se as grades e as tribunas e douraram-se as molduras, os “remates das janelas com capitéis florais Armas e ornatos e ornatos da Capela-mor” e “intallhado” da Grade de cima²⁴². Nenhum pormenor foi deixado de fora, tendo-se procedido à “guarnição do comungatório”, grades dos coros, e aplicado ouro e damasco no sacrário. Foram, ainda, adquiridas as imagens de S. Bento e S. Bernardo, duas “credenciais” e palmas para as armas²⁴³.

²³⁷ *Real Fábrica de Louça ao Rato*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 2003, pp. 454-455.

²³⁸ De que é exemplo o o registo de Santa Bárbara da colecção António Capucho que se encontra em Paulo Henriques (coord.), *António Capucho – retrato do homem através da colecção, cerâmica portuguesa do século XVI ao século XX*, Porto, Civilização Editora, 2004, p. 101.

²³⁹ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-13, fs. 51v-56.

²⁴⁰ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-13, f. 64: custaram, respectivamente, 4\$800 réis e 17\$980 réis.

²⁴¹ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-13, f. 65: os três custaram 48\$000 réis.

²⁴² PBE, *Livro de Folha do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/2-49, *Folha de 1782 a 1785*, f. 166-166v.

²⁴³ PBE, *Livro de Folha do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/2-49, *Folha de 1782 a 1785*, f. 167v-168.

A visita efectuada ao mosteiro, registada com a data de 28 de Dezembro de 1784, dá conta do andamento dos trabalhos e efectua as suas recomendações: “Exultamos de prazer e de santa alegria com a visita que acabamos de fazer neste nosso Real Mosteiro de São Bento de Cástris porque vemos levada a sua perfeição a grande obra de reedificação desta Santa Casa que choramos destruída e que nos princípios da sua reedificação visitamos. E agora já nos representa como esposa ornada para o dia das celestiais bodas. (...) Recomendamos ao Reverendo Padre Feitor o reparo da Igreja no seu asseio e para este ficar mais decente e de menor despesa ordenamos que na Igreja só haja três altares e porque tudo o mais achamos provido nas visitas antecedentes e sai observância em vigor.”²⁴⁴

Quanto ao retábulo da capela-mor (fig. 122), foi lavrado contrato com o carpinteiro Tomás José, morador em Évora, para a realização da tribuna, devendo seguir o risco que lhe foi entregue e ter a obra pronta em pouco mais de cinco meses²⁴⁵ (doc.2). Despenderam-se na sua feitura 440\$000, a que se somaram os restantes aspectos da empreitada. Os registos de despesa dão-nos a medida do encargo que uma encomenda destas representava, em comparação com os painéis de azulejos, tendo em conta que é um retábulo relativamente modesto. Só no seu risco gastou-se a soma de 9\$600 réis, enquanto no douramento se aplicaram 384\$000²⁴⁶, quantia esta, só por si, superior à dos azulejos e seu transporte.

Em 1786 douraram-se a sanefa do coro de baixo, seis tocheiros, duas credencias, as tarjas da sacristia e o “gabinete”, o qual também recebeu o trabalho dos estucadores²⁴⁷. Nesse mesmo ano, gastou-se com o púlpito em “madeira e feitio” a quantia de 5\$900 réis²⁴⁸.

Colocou-se, então, o novo retábulo de talha na capela-mor, sendo também realizados os dois novos retábulos para os altares laterais (fig. 124, 125), cumprindo, assim, a recomendação do visitador. Estes foram feitos novamente pelo carpinteiro Tomás José, o mesmo que se encarregara do retábulo da capela-mor um ano antes. O

²⁴⁴ PBE, *Livro das Visitações do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXI, 2-22, fs. 29-30.

²⁴⁵ ADE, *Livro de Notas do Tabelião Faustino Xavier da Rosa*, L. 1444, fs. 93v-94: contrato celebrado a 6 de Julho de 1785.

²⁴⁶ PBE, *Livro de Folha do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, cód. CXXXII/2-49, *Folha de 1782 a 1785*, fls. 167v-168.

²⁴⁷ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 17.

²⁴⁸ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 17v.

contrato foi lavrado a 31 de Agosto de 1786 (doc. 3), devendo o carpinteiro seguir o risco que lhe foi entregue e ter a obra pronta em Abril do ano seguinte, pelo que receberia 300\$000 réis, acrescido de luvas no valor de 24\$000 réis²⁴⁹. Estes retábulos, que constam na lista de despesas de 1787²⁵⁰, são os que se encontram actualmente na Igreja do Ervedal; estariam instalados já no ano seguinte, dado as suas urnas terem sido substituídas “dando em desconto as que tinham pela sua disformidade”²⁵¹. No entanto, em 1790 ainda não haviam sido dourados, tendo o visitador recomendado que se procedesse a tal²⁵².

O retábulo do altar-mor parece seguir o modelo do retábulo da capela-mor da Igreja da Madre de Deus²⁵³. Este, datado de 1761, é considerado “como o herdeiro da tradição da arte da talha tardo-joanina da capital”²⁵⁴, sofrendo, ainda, a influência do retábulo da Capela de São João Baptista da Igreja de São Roque de Lisboa. Este exemplar do barroco romano condiciona uma das grandes tendências da talha tardobarroca e rococó, que se divide entre o gosto italiano e o *rocaille* francês adaptado²⁵⁵. Assim sendo, segue o modo predominantemente arquitectural da talha lisboeta, afastando-se das características atribuídas por Robert Smith á talha eborense, pautada “pelo revestimento de grandes superfícies com as suas delicadas rendas”, “reduzindo a talha ao papel de tecido rico e frágil”²⁵⁶. De facto, a ornamentação é reduzida, destacando-se, contudo, os leves ornatos que se espraiam pelo interior da

²⁴⁹ ADE, *Livro de Notas do Tabelião Faustino Xavier da Rosa*, L. 1445, fs. 38v-39. Em anexo.

²⁵⁰ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 26v: “nos retábulos e urnas nos dois altares que de novo se assentaram na Igreja 331\$840 réis”.

²⁵¹ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, 44v: despendeu-se com esta alteração ainda a quantia de 16\$000.

²⁵² Visita de 30 de Julho de 1790: PBE, *Livro das Visitações do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Códice CXXXI, 2-22, f. 41.

²⁵³ Considerado por Robert Smith um retábulo de transição. Robert Smith, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, p. 153.

²⁵⁴ “ Contrariamente aos seus congéneres contemporâneos, que optarão pela pedra ou pela madeira fingindo pedra, este altar consagra ainda a madeira inteiramente dourada e apresenta tribuna e trono ao modo das estruturas que o precederam. É um dos exemplos finais na capital e é já o canto de cisne da arte da talha como a conhecemos ainda em meados do século XVIII. A partir desta data, as estruturas retabulares denominadas de “estilo pombalino” adoptarão as linhas rectangulares e os perfis rígidos inspirados no neo-classicismo oriundo de Itália”. Sílvia Ferreira, *A Talha – Esplendores de um passado ainda presente (séculos XVI-XIX)*, Lisboa, Nova Terra, 2008, p. 97.

²⁵⁵ Para a caracterização dos retábulos tardobarrocos e rococó v.: Francisco Lameira, *O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio*, Faro/Évora, Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve/ Centro de História de Arte da Universidade de Évora, 2005, pp. 104-108; Francisco Lameira, “ O retábulo em Portugal: o tardobarroco e o Rococó (c. 1746 – c. 1787)”, in *Promontória*, Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, n.º 4, Faro, Universidade do Algarve, 2006.

²⁵⁶ Robert Smith, *Ob. Cit.*, p. 129.

tribuna e pelo tecto da capela-mor. Marcus Hill destaca igualmente a influência de Lisboa sobre a talha de Évora²⁵⁷.

A ornamentação adquire maior relevo nos retábulos laterais, onde sobressai sobre a imitação de marmoreados, uma das grandes tendências da talha deste período. Estes reproduzem algumas das características formais do retábulo da capela-mor, nomeadamente no coroaamento, nas colunas e entablamento, sendo contudo dotados de maior movimento. Conservam ainda os fragmentos de frontão, sobrepujados já não pelas figuras das Virtudes, mas por anjos tocheiros. Tal como as cabeças de querubins, os anjos e as Virtudes são dos poucos elementos figurativos presentes na talha coeva²⁵⁸, não destoando, pois, das coordenadas essenciais definidas neste período. Os retábulos laterais idênticos, como é o caso, constituem umas das características da talha rococó, “perdendo conseqüentemente a sua identidade arquitectónica.”²⁵⁹

De notar, tal como no retábulo da Igreja da Madre de Deus, a manutenção da tribuna com trono em degraus, elemento que na talha deste período tende a desaparecer.

O pavimento da Igreja foi lajeado com mármore²⁶⁰, bem como a entrada da Igreja²⁶¹, ficando concluído na Primavera de 1788²⁶². As renovações estenderam-se também à sacristia nos anos de 1787 e 1788, que sofreu obras, pinturas,²⁶³ e a intervenção do estucador²⁶⁴ e para a qual se fizeram ainda novos “caixões”, arranjos nas grades e a colocação de novas vidraças²⁶⁵. Também em 1788 foi intervencionado o arco

²⁵⁷ Elenca, ainda, as características da talha rococó eborense. Marcus Hill, *A Talha Barroca em Évora – Séculos XVII-XVIII*, Évora, Centro de História da Arte, Universidade de Évora, 1998, pp. 164-166.

²⁵⁸ Francisco Lameira, “O retábulo em Portugal: o tardobarroco e o Rococó (c. 1746 – c. 1787)”, *Ob. Cit.*, p. 366.

²⁵⁹ IDEM, p. 357.

²⁶⁰ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 17: “risco – despesa no dito do lajiado da Igreja e na jornada que fez o Padre Feitor a Borba por conta de o ajustar – 6\$700 réis”.

PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f.27: “dá conta do lajeado do corpo da Igreja que ajustou o P. Fr. Tomás machado a 110 réis por cada palmo de pedra mármore e por conta deste ajuste tem recebido o Mestre José Mancio da vila de Estremoz entrando a condução de pedra que toda é por conta do mesmo mestre – 174\$800 réis.”

²⁶¹ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 18.

²⁶² PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 52: “Em acabar de satisfazer o importe de ladrilho de pedra em todo o cruzeiro e capela-mor e os dois degraus na entrada para o mesmo que se ajustaram por 30\$000, 21 dias de assentador, M^e José Mancio a 350 e um servente a 200 rs e aluguer de bestas que tudo importou – 75\$120”.

²⁶³ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 27v.: “tintas – para fingir a pedra na sacristia - \$700 réis”.

²⁶⁴ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 17v-18.

²⁶⁵ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, 27v.

da capela-mor²⁶⁶ e colocaram-se grades de pedra mármore²⁶⁷ e cancelas de ferro à entrada da capela-mor²⁶⁸, que foram douradas no ano seguinte²⁶⁹.

No coro baixo, alterou-se a localização da porta para o claustro²⁷⁰ e o órgão foi reparado, nomeadamente os remates e pirâmides da sua caixa e dotado de uma nova cadeira²⁷¹.

Os ornamentos continuaram a ser renovados ao longo destes anos. Em 1781 mandou-se fazer um turbulo de prata, para o qual reverteu o antigo dedicado à Senhora da Conceição²⁷². Em 1787 colocaram-se novas lâmpadas de prata²⁷³ e os santos também receberam ornatos de prata²⁷⁴. Chegaram as âmbulas que tinham sido encomendadas no Porto²⁷⁵, tendo ainda sido comprados quatro “caixões”²⁷⁶, duas banquetas de seis castiçais para os altares laterais, e duas cruzes de prata²⁷⁷. Em 1788 compraram-se dois resplendores para os santos patriarcas dispostos aos lados do sacrário do altar-mor²⁷⁸. Em 1789 encomendou-se uma imagem do Senhor Morto e também um esquite e túmulo

²⁶⁶ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 61

²⁶⁷ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 52-52v.

²⁶⁸ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 38: “Dá conta do ladrilho que se encomendou em Borba para o cruzeiro e sacristia e grades para a entrada da capela-mor da mesma pedra e para estas despesas tem recebido o M^e José Mancio com seis carretadas de pedra que já vieram e satisfiz aos carreteiros por conta do mesmo M^e – 175\$200; ao mesmo dei pelos triângulos da sacristia – 6\$000”.

²⁶⁹ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 67.

²⁷⁰ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 66.

²⁷¹ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 27v.: No seu concerto despendeu-se a quantia de 3\$600 réis.

²⁷² PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-14, f. 23

²⁷³ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 25v: “(...) entregar ao P. M.^e Procurador G^{al} 850\$000 para satisfação das alâmpadas e âmbulas de prata que se fazem no Porto para este mosteiro – 4\$720”; PBE, *Livro de Folha do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, cód. CXXXII/2-49, *Folha de 1786 a 1789*, f. 179: “Em duas alâmpadas de prata feitas no Porto que pesarão 98 marcos uma onça e 6 8^{as} e m.^a feitió dourado dos Anjos, borlas de retros e tudo o mais preciso e condução para este Mosteiro – 888\$770.”

²⁷⁴ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 26v: “duas lâmpadas de prata que se estão fazendo no Porto para a capela-mor e umas âmbulas para os santos ocós também de prata – 850\$000 réis”

²⁷⁵ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 37.: “Âmbulas – com as ditas e seu prato e prata perfumada de ouro e sua condução do Porto para este Mosteiro – 93\$250”; PBE, *Livro de Folha do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, cód. CXXXII/2-49, *Folha de 1786 a 1789*, f. 179: “... tudo de prata que pesou 5 marcas 2 onças e duas 8^{as}, dourado e tudo o mais necessário..”

²⁷⁶ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 37.

²⁷⁷ PBE, *Livro de Folha do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, cód. CXXXII/2-49, *Folha de 1786 a 1789*, f. 179: “ Em duas preciosas cruzes de prata que se fez em Lisboa para a qual se deu a antiga qye havia e um cálix velho que não servia e importou – 197\$650”

²⁷⁸ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 38: nos quais se gastou a quantia de 16\$800 réis.

para essa mesma estátua²⁷⁹. O pintor que pintou os martírios do Senhor Morto nesse túmulo também “fingiu de pedras”, dourou os filetes e, ainda, pintou as portas dos confessionários, púlpito e sacristia, as estantes dos altares e o guarda de frontal do altar-mor²⁸⁰.

Realizaram-se obras em várias dependências do mosteiro, reparando as dependências, substituindo vidros, consertando portas²⁸¹ e madeiras, caiando e pintando paredes, tectos e móveis, dotando-as de novos móveis, com destaque para candeeiros e assentos, entre eles as cadeiras do coro²⁸². As beneficiações chegaram às partes exteriores, tendo a fonte do claustro sido reparada²⁸³. Em 1781 reparou-se a casa do noviciado, chegando as obras à casa da tulha²⁸⁴. No ano seguinte pagaram-se os consertos na casa dos Padres e no coro, mandando-se ainda fazer novos estrados para o refeitório, cujo púlpito tinha sido beneficiado dois anos antes²⁸⁵, e obras no dormitório²⁸⁶. Entre 1782 e 1785 foi a vez da hospedaria, casa da chaminé e feitoria e das casas dos Padres Confessor e Capelão²⁸⁷. Além das obras de alvenaria, fizeram-se novas portas e janelas para o quarto do Padre Confessor e um armário e estante para a feitoria. Estes móveis, bem como as portas, foram pintadas por um pintor, que as “fingiu”²⁸⁸.

Ainda se interveio na sacristia, enfermaria e na torre dos sinos²⁸⁹. O refeitório viu os seus azulejos serem reparados em 1786, no mesmo ano em que se consertaram o eirado, telhados e casa das servas²⁹⁰. Em 1787 continuaram as obras na casa das servas,

²⁷⁹ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f.72-72v: “na imagem do Senhor Morto que se mandou fazer de papelão em Braga e na sua condução, para este mosteiro – 28\$130 réis (...) com a factura do esquife de pau preto e túmulo para o senhor morto madeira e pregaje para o mesmo, taxas e grude – 13\$430 réis”.

²⁸⁰ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f.72v

²⁸¹ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-13, f. 65: em 1779 mandaram-se fazer 54 portas que custaram 22\$846 réis.

²⁸² PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-13, f. 80v: renovadas em 1780.

²⁸³ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-13, f. 59v.

²⁸⁴ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-14, f. 28v.

²⁸⁵ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-13, f. 65: gastou-se no púlpito do refeitório a quantia de 2\$400 réis.

²⁸⁶ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-14, f. 31v-40v.

²⁸⁷ PBE, *Livro de Folha do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, cód. CXXXII/2-49, *Folha de 1782 a 1785*, f. 165.

²⁸⁸ Ainda se colocaram novos bancos, cadeiras e cestos : PBE, *Livro de Folha do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, cód. CXXXII/2-49, *Folha de 1782 a 1785*, f. 165.

²⁸⁹ PBE, *Livro de Folha do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, cód. CXXXII/2-49, *Folha de 1782 a 1785*, f. 168.

²⁹⁰ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 4.

reparou-se o lagar²⁹¹ e arranhou-se a cerca de dentro, onde as religiosas podiam passear²⁹². As varandas que dão sobre o claustro foram ladrilhadas e arranjada uma abóbada do claustro que se encontrava em avançada estado de degradação²⁹³. Mais tarde, as renovações chegaram à hospedaria, dormitório velho e casas do maioral²⁹⁴. Dois anos depois todo o claustro foi de novo rebocado, tal como a portaria, tendo esta empreitada ainda incluído remodelações no celeiro²⁹⁵. A casa da botica foi reparada²⁹⁶, bem como a enfermaria, totalmente renovada em 1789²⁹⁷. As intervenções terminaram com alguns acrescentos e pintura das capelas laterais da Igreja, com o douramento de dois painéis da capela-mor e outros dois que se encontravam ao lado da grade do coro de cima, bem como na sacristia. No mesmo ano de 1791 procederam-se a obras de carpintaria e pintura na capela de São João Evangelista, colocaram-se novos armários na sala da abadessa e consertaram-se as imagens de S. Bento e S. Bernardo das capelas da Igreja, bem como do Santo Cristo da sacristia²⁹⁸. As últimas realizações dizem, assim, respeito a pequenas intervenções de embelezamento, sobretudo a douramentos e aquisição de pratas e pequenos arranjos.

O início das obras, imediatamente após a revogação da extinção do mosteiro, coincide com os numerosos gastos que a comunidade teve que suportar com o retorno das religiosas de Odivelas, onde se incluem não só o alojamento e transporte delas e dos seus bens, mas também o pessoal que as acompanhou na viagem, onde havia uma cozinheira e soldados²⁹⁹. Todos estes gastos terão representado um considerável dispêndio de dinheiro, numa conjuntura, que, como vimos, não seria das mais favoráveis³⁰⁰.

²⁹¹ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 27v.

²⁹² PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, 38: “Pedreiros – em os ditos que levantaram 35 pilastras a setecentos cada uma na latada que se mandou fazer na cerca de dentro para passeio das religiosas e dois dias que o mesmo M^e João Vicente andou em um servente ajuntando as últimas fiadas de ladrilho do corpo da Igreja que udo importou 25\$600.”

²⁹³ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 27

²⁹⁴ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 45.

²⁹⁵ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-13, f. 65.

²⁹⁶ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 61.

²⁹⁷ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-15, f. 66

²⁹⁸ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-16, f. 32 – 38v

²⁹⁹ PBE, *Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris*, Cód. CXXXII/1-13, f. 65v-66.

³⁰⁰ Além das dificuldades institucionais, a situação económica também não seria das melhores. Em documento dirigido à Rainha com a data de 17 de Abril de 1781, as religiosas referem as suas dificuldades financeiras, procurando obter a isenção da Décima “mandando que des fazendas da sua comunidade a não pagueem, e que nela mais não sejam colectadas, como tem acontecido a outras comunidades” e atestando “em como o rendimento das fazendas que possuímos conforme se contem no Mappa encluzo não é suficiente p.^a a Congrua sustentação das Relig.^{as} P.P. e criadas desempenho do

Embora muitas destas obras sejam de manutenção, não tendo sido por isso aqui especificados alguns concertos de pequena monta, e se tenham tornado mais prementes pelo facto de a comunidade ter deixado de habitar o espaço, é patente um verdadeiro esforço se renovação, sensível pelo seu volume ser muito superior ao observado nos anteriores decénios do século XVIII, alcançando, como vimos, os mais variados espaços e aspectos, o que se pode dever a uma vontade de afirmação da comunidade.

Por outro lado, reconhecia-se o papel desempenhado pelas manifestações artísticas no âmbito das celebrações religiosas, criando um cenário e ambiente apropriados para a vivência da fé. Como diz o visitador de 1790, nesta “casa de Deus (...) deve resplandecer não só a mesma decência mas ainda aquele fausto que for bastante para mover os fiéis à devoção, e ao conhecimento do que é devido ao mesmo Deus”. De notar, que a referência aos fiéis demonstra de que modo a renovação do mosteiro era entendida como uma manifestação também dirigida ao exterior da comunidade e, como tal, acentuando o seu lugar no século.

O ciclo de São Bernardo não pode, por conseguinte, ser isolado de todo este contexto, conferindo maior sustento a esta vontade de afirmação, quer através da sua imponência, como através da narração dos momentos fundadores da longa história da Ordem. Recorrendo aos primórdios, nomeadamente à gloriosa vida do santo, expressava o seu peso histórico, bem como a relevância da consagração da vida a Deus. Do mesmo modo, cumpria de forma particularmente eficaz o intuito de persuasão dos fiéis, aliando-se às outras formas artísticas, às alfaias e à própria liturgia, para conseguir o fausto pretendido.

Além das recomendações que, como vimos, o visitador efectuava, qualquer obra tinha que obter a concordância da comunidade, bem como dos órgãos cimeiros da Congregação, tal como se encontra estipulado na legislação interna. A madre abadessa deveria expor as razões para as obras a efectuar, devendo também referir argumentos contrários. Depois de votação secreta, o projecto deveria ser submetido ao Definitório e à Mesa dos Intendentes, explicitando a necessidade e utilidade da obra, os meios para tal

Mostr.^o concertos das casas das herd.^{es} retificação das pratas e ornament^{os} da Igreja reparos e mais gastos do Mostr.^o. PBE, *Fundo de S. Bento de Cástris*, Livro 20, doc. 90.

Contraíram também um empréstimo em 23 de Abril de 1778, tendo o Dr. Francisco José Vidigal Estrada emprestado a quantia de sete mil cruzados para a “retificação” do Mosteiro e transporte das religiosas de Odivelas para Évora. PBE, *Fundo de S. Bento de Cástris*, Livro 23, doc. 5.

Só partir de 1789 e durante cerca de dez anos as contas do mosteiro parecem apresentar um saldo positivo. V. Maria Antónia Marques Fialho Costa Conde, *Cister a Sul do Tejo: o mosteiro de S. Bento de Cástris e a Congregação Autónoma de Alcobaça (1567-1776)*, *Ob Cit.*, pp 627-628.

e demonstrando a aprovação por parte da comunidade. Além de aprovar, a Mesa podia dar indicações para a sua concretização, podendo até alguns dos padres deslocar-se ao mosteiro em causa para acompanhar as intervenções, os quais podiam até levar consigo “um ou mais arquitectos para ajustarem e disporem com acerto o risco e sítio da obra”³⁰¹. Deste modo, além do controlo da contabilidade dos mosteiros, evitando gastos que as comunidades não podiam suportar, os órgãos superiores da Ordem tinham a faculdade de se imiscuir na própria configuração das obras, as quais, por outro lado, deviam reflectir a vontade de toda a comunidade, constituindo, como tal, a expressão de um desígnio comum. Tal facto mais uma vez nos leva a considerar as intervenções em São Bento de Cástris como a tentativa de expressar vitalidade e vincar uma posição, pelo menos no contexto local, mas que continha em si a afirmação de toda uma congregação religiosa que se pretendia reerguer.

Já desde o final do século XVII que as leis do capítulo geral consagravam a necessidade de consulta do Definitório para a realização de obras³⁰², medida reiterada desde meados do século, o que leva a supor que esta medida teve alguma dificuldade em impor-se³⁰³. A multiplicidade de leis emanadas foi mesmo expressamente referido no Capítulo de 14 de Julho de 1760³⁰⁴, no qual se estabeleceu que o Capítulo Geral deveria eleger três religiosos temporais a quem competiria o controlo de todas as novas obras. Se por um lado não é possível avaliar a eficácia destas medidas³⁰⁵ podemos, no entanto, verificar a atenção concedida às alterações materiais dos mosteiros por parte do Capítulo e do Definitório. Esta legislação também refere, indirectamente, o papel dos padres feitores neste processo, que já víamos também mencionados nas visitas. Com efeito, além de terem funções de administração do património, os padres feitores poderiam influenciar os programas de obras, que muitas vezes orientavam e, mais

³⁰¹ PBE, *S. Bento de Cástris, Livro das Leis dos Capítulos Gerais e Juntas do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, Cód. CXXX//2-6, Peça 18, “Cópia das Leis da Junta que se celebrou neste Real Mosteiro de Alcobaça aos 28 de Junho de 1779”, f. 14.

O Capítulo Geral de 1 de Maio de 1765 já tinha anteriormente estabelecido que para obras superiores a duzentos mil réis seria enviado um mestre de obras, a quem caberia avaliar a necessidade da obra e realizar o desenho. V. Salvador Magalhães Mota, *Cistercienses, Camponeses e Economia Rural no Minho na época do Antigo Regime*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 114.

³⁰² O Capítulo Geral de 1 de Maio de 1690 consagra esta medida, referindo ainda a quantidade excessiva de obras nos mosteiros. V. Salvador Magalhães Mota, *Ob. Cit.*, 2006, p. 113.

³⁰³ Tal é referido no Capítulo Geral de Maio de 1759 e em 1753. PBE, *S. Bento de Cástris, Livro das Leis dos Capítulos Gerais e Juntas do Mosteiro de S. Bento de Cástris*, Cód. CXXX//2-6, Peça 8, f. 8, Peça 10, f. 2.

³⁰⁴ Idem, Peça 11, fl. 13-v.

³⁰⁵ Reiteradas ainda no Capítulo de 1772, embora a partir daqui pareça verificar-se uma melhoria na sua aplicação. Salvador Magalhães Mota, *Ob. Cit.*, pp. 113-114.

concretamente, os programas artísticos, na medida em que mudavam frequentemente de mosteiro³⁰⁶. Como tal, tinham conhecimento das obras de outros mosteiros, bem como dos seus programas e temáticas artísticas, algo que não era conhecido pelas abadessas e restantes membros da comunidade e que poderia influenciar as renovações a efectuar. Assim sendo, uma campanha de obras deveria incluir toda a comunidade e ser o seu reflexo, devendo contar com a anuência quer das religiosas quer da Congregação, expressa nos seus representantes para isso designados.

³⁰⁶ O Padre feitor, bem como o Padre confessor e o Padre capelão, eram os três religiosos que prestavam assistência ao mosteiro e representavam o Geral da comunidade. Deviam manter-se em cada mosteiro feminino por um período de apenas três anos. Maria Antónia Marques Fialho Costa Conde, *Cister a Sul do Tejo: o mosteiro de S. Bento de Cástris e a Congregação Autónoma de Alcobaça (1567-1776)*, Ob. Cit., pp. 513-523.

III.3. OUTROS CICLOS DE SÃO BERNARDO EM MOSTEIROS CISTERCIENSES

Os diversos ciclos de São Bernardo existentes em Igrejas cistercienses são todos anteriores ao de São Bento de Cástris, datando a maioria da primeira metade do século XVIII.

No Mosteiro de Cós (fig. 131 a 133) os azulejos encontram-se na sacristia, datando de 1714³⁰⁷ ou 1716³⁰⁸. Recorreu-se como fonte à obra *Vitae et Miracula D. Bernardi Clarevalensis Abbatis*, com gravuras de António Tempesta, publicada em 1587³⁰⁹, as quais circularam pelas abadias cistercienses um pouco por toda a Europa³¹⁰. José Meco atribui a sua autoria a Teotónio dos Santos³¹¹.

Os episódios da vida do santo desenrolam-se a partir da porta de entrada: *A Predição do nascimento do santo, Tentação do jovem Bernardo de Fontaines, Caridade de São Bernardo, Aparição do Menino, Conversão de Guilherme da Aquitânia, Absolição de Guilherme da Aquitânia, Reconhecimento de Henrique Beauclerc, Rei de Inglaterra, da legitimidade de Inocêncio II como Papa, Cura Milagrosa de São Bernardo, Viagem de São Bernardo e Milagre da Carroça*. Destes dez episódios, apenas quatro são comuns ao ciclo de São Bento de Cástris, sendo, além do mais, tratados de modo bastante distinto.

Os azulejos não seguem a ordem das gravuras, tendo sido escolhidos apenas alguns episódios para figurar neste ciclo. Os elementos são adaptados, reduzindo-se em

³⁰⁷ José Meco, *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, p. 230.

Cristina Maria André de Pina e Sousa e Saul António Gomes, *Intimidade e Encanto. O Mosteiro Cisterciense de Santa Maria de Cós (Alcobaça)*, Leiria, Edições Magno, 1998., p. 162.

³⁰⁸ Alexandre Pais, “A Imagem de S. Bernardo em Azulejos do Mosteiro de Santa Maria de Cós”, in *Azulejo*, Museu Nacional do Azulejo, p. 91.

³⁰⁹ Existia um exemplar desta obra na Livraria de Alcobaça. IDEM.

³¹⁰ Estas gravuras já tinham inspirado o conjunto de telas referentes à vida de S. Bernardo, de cerca de 1620, da autoria de Domingos Vieira Serrão e Simão Rodrigues, que se encontravam no Mosteiro de Alcobaça, encontrando-se provavelmente nos espaldares dos arcazes da sacristia. V. Vítor Serrão, *Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça*, Lisboa, IPPAR, 1995, pp. 92-110.

³¹¹ José Meco, *Ob. Cit.*, p. 230.

alguns casos o seu número e conferindo maior destaque a outros, havendo a preocupação de manter as composições equilibradas. Em duas situações, temos dois episódios no mesmo painel, de modo a aproveitar o espaço disponível, já que o espaço intermédio dos painéis é reduzido devido a elementos pré-existentes, como os dois lavabos, enquadrados cenograficamente pelos azulejos, que aqui formam elementos arquitectónicos em *trompe l'oeil*. A maior modificação ocorre no painel da *Viagem de São Bernardo*, em que a gravura narra a obediência de uma cidade ao papa Inocêncio II, enquanto no azulejos o sentido é alterado, passando a referir-se à viagem de São Bernardo pelo Lago Lemán, a cuja beleza o santo não foi sensível.

Os episódios são emoldurados por cercaduras com folhas de acanto, que organizam o espaço e o dividem em dois. Os episódios narrativos figuram na parte superior, enquanto na inferior se encontram composições de albarradas. Elementos em *trompe l'oeil*, ao gosto das arquitecturas fingidas barrocas, conferem maior riqueza ao conjunto, estando representados um nicho que separa dois painéis, que joga com os enquadramentos arquitectónicos dos lavabos na parede oposta e uma porta que dá o contraponto à porta verdadeira que se abre na outra ponta da mesma parede. De referir, igualmente, a colocação de dois elementos heráldicos, o brasão do papa Sisto V e o selo da chancelaria de São Bernardo, que se encontram no frontispício do livro de Tempesta, sendo o azulejo rodeados de volutas, o que lhes confere maior plasticidade. A colocação destes brasões foi uma solução engenhosa para dinamizar os topos das paredes, que de outro modo apenas possuíam azulejos de figura avulsa, como de, juntamente com os nichos em *trompe l'oeil*, quebrar a organização geométrica dos painéis. Com efeito, verifica-se um cuidadoso estudo do espaço físico e a criação de uma meticulosa e nova espacialidade, que além da colocação de nichos e uma porta em *trompe l'oeil*, se alarga à criação de um friso ficcional que, de facto funciona como um elemento real, bem como do enquadramento de portas e janelas, através de almofadas, volutas e molduras. Por outro lado, estes elementos quebram a monotonia que se poderia verificar dado que todos os espaços disponíveis possuem azulejos até ao tecto, inclusive o interior de portas e janelas. Como foi notado por Carlos Moura a respeito deste conjunto de azulejos “os especialistas de azulejos actuavam menos como inventores figurativos e mais como agenciadores de teatralidade barroca”³¹².

³¹² Carlos Moura, “Da figuração à decoração. O percurso artístico dos mosteiros cistercienses em Portugal entre os séculos XVI e XVIII”, *Ob. Cit.*, p. 360.

Como foi referido por Alexandre Pais³¹³, os painéis espelham um programa iconológico que organiza e enfatiza os temas alusivos à vocação do santo, vida monástica, apostolado, veículo de poder espiritual e carácter universal, tendo sido habilmente executado pelo artista.

Ao contrário do que acontece em São Bento de Cástris, estes ciclo destinava-se a usufruto exclusivo da comunidade monástica, com intuítos de devoção e reflexão de carácter moralizante.

Na Igreja de Santa Maria do Bouro o ciclo de São Bernardo também se encontra na sacristia (fig. 134 a 136). Os azulejos, considerados um dos primeiros exemplares do que é designado por “grande produção joanina”,³¹⁴ são datados de 1715, comprovado pelo painel de azulejos por cima da porta de entrada com a inscrição “oanoeera 1715”, e atribuídos ao mestre P. M.P.³¹⁵ ou a Teotónio dos Santos³¹⁶. Narram-se os seguintes episódios: *A cura da Endemoninhada*; *A aparatosa visita de Umbelina a Claraval*; *Afogamento de um demónio*; *o Milagre da Carroça*; *a Mortificação*, em que São Bernardo bebe azeite pensando beber óleo; *a carta que não se molha*; *conversão de Guilherme de Aquitânia*. Os painéis, divididos por cercaduras de folhagem, datam de cerca de 1720, não tendo ainda sido identificadas as gravuras utilizadas³¹⁷. Encontram-se sobre os arcazes, que datam de 1715, estando os azulejos integrados num programa de renovação da sacristia. Os painéis, de grandes dimensões, conjugam-se com o tecto de interessantes caixotões pintados com ornatos e emblemas com versículos da Bíblia relativos a Nossa Senhora, e com os dois arcos que dividem o espaço, pintados como o tecto e com azulejos com vasos de flores e a mesma cercadura de enrolamentos das paredes, que acabam por diluir o seu peso estrutural, contribuindo para a criação de um interior unificado, como é próprio da decoração do Barroco pleno.

Apenas três destes episódios são relatados no ciclo de São Bento de Cástris, sendo que em Santa Maria do Bouro se destacam os que expressam o poder espiritual do santo, que lhe permite realizar milagres, vencer o demónio, abstrair-se dos aspectos

³¹³ José Meco, *Ob. Cit.*, p. 230.

³¹⁴ “Convento de Santa Maria do Bouro/ Pousada de Santa Maria do Bouro”, www.monumentos.pt [consultado a 2 de Fevereiro de 2009].

³¹⁵ Carlos Moura, *Ob. Cit.*, p. 360.

³¹⁶ José Meco estabelece esta autoria, que atribui, como vimos, também ao ciclo do Mosteiro de Cós. José Meco, *Ob. Cit.*, p. 230.

³¹⁷ Alexandre Nobre Pais e João Castel-Branco Pereira, *Ob. Cit.*, p. 227.

terrenos e conduzir à conversão na verdade de Cristo. Constituía, pois, um modelo de virtudes adequado ao espaço reservado da sacristia.

A sua escolha foi relacionada com uma exposição das Virtudes³¹⁸, a que se juntam, de cada um dos lados da porta, as figuras alegóricas da Fé e da Igreja. No primeiro painel, em que a endemoninhada vinha sendo possuída por um demónio que a submetia a ataques de luxúria, estaria expressa a luta entre a Luxúria e a Castidade. No seguinte, o fausto da comitiva de Umbelina tinha sido vencido pela humildade de Bernardo e da vida monástica, levando a irmã do santo a dedicar-se também à vida religiosa. A soberba estava vencida. No afogamento do demónio, a Ira teria-o levado a atirar-se ao rio, depois de ter sido vencido pela placidez com que o monge o enfrentara, o que a poderá relacionar com a Paciência. O Milagre da Carroça estaria relacionado com a Inconstância, que tinha como símbolo a roda partida. Na *Mortificação*, a Temperança tinha vencido a Gula e na *carta que não se molha*, poderia ver-se a Esperança. Por último, a Conversão de Guilherme da Aquitânia significava que a idolatria teria sido vencida pela Fé. Talvez seja possível relacionar a Justiça, que, tal como a Prudência e a Caridade, parecem estar excluídas³¹⁹. O Milagre da Carroça poderia ser interpretado como o justo castigo dado ao demónio, transformado em roda por tentar impedir a viagem do santo. A Prudência e Caridade, embora não sendo representadas num painel específico, ou porque não fossem necessárias³²⁰, ou por algum motivo mais pragmático de organização do espaço, deveriam estar implícitas.

A multiplicidade de sentidos que este ciclo propõe, não se esgotando uma única leitura, constitui testemunho expressivo da sensibilidade barroca. Não obstante a exposição de valores religiosos e espirituais, os painéis possuem ainda um certo sabor profano, devido à presença de figuras de postura galante, evidentes nos episódios do *Afogamento de um demónio*, no grupo que assiste e comenta o *Milagre da Carroça* e no episódio da *Mortificação*, em que o santo, a ser certa a identificação desta cena, se encontra não no mosteiro, mas sim a partilhar a mesa com um conjunto de nobres. bem como de amenas paisagens como as que ladeiam as personagens do milagre da *carta que não se molha*.

³¹⁸ Alexandre Nobre Pais e João Castel-Branco Pereira, *Ob. Cit.*, pp. 227-229.

³¹⁹ *Idem*.

³²⁰ *Idem*.

Ao contrário do que sucede na sacristia do mosteiro de Cós, não existe aqui um esforço evidente para integrar os painéis na arquitectura, sendo dispostos a modo de quadros por cima dos arcazes. Apenas nas bases dos poucos painéis que não se encontram sobre os arcazes aparecem volutas, algumas com festões e putti, com algum carácter integrador, sobretudo as que rodeiam o contador engastado na parede. Este é ainda sobrepujado por uma cartela com volutas de grandes dimensões, rodeada de grinaldas e sustentada por putti, de efeito teatral mas sem enquadramento arquitectónico. De referir, por fim, a cartela com representação de paisagem ladeada de putti, que se encontra sob o painel da *Conversão de Guilherme de Aquitânia*. As molduras e intradorso da porta e janelas estão excluídas deste revestimento parietal, o que não acontece na sacristia de Cós.

No Convento de São Bernardo de Portalegre, os azulejos distribuem-se pela galeria exterior e pelo interior da Igreja, datando das décadas de 1730 e 1740 (fig. 126 a 128). O programa azulejar não diz respeito à vida de São Bernardo, adquirindo, sim, outros sentidos, que se relacionam o sentido funerário do edifício, apontado para reflexões sobre a morte e, ainda, relacionando-se com a profissão de fé das religiosas e com devoções caras aos cistercienses, como a de Nossa Senhora e São João Baptista³²¹.

Nele foram integradas três passagens da vida de São Bernardo: o *Sonho de São Bernardo na Noite de Natal* no exterior e, no interior, a *Lactação de São Bernardo*, *Abraço ao Cristo Crucificado* e a *Morte de São Bernardo*. No interior, os três episódios estão concentrados no braço do transepto do lado do Evangelho. A Morte de São Bernardo encontra-se colocada em frente da Morte de São Bento, situada no outro braço do transepto. A temática da morte é dominante, encontrando-se ainda presente noutros painéis. Em conjunto com as cenas profanas da arcada exterior, pretendem incentivar à reflexão sobre a fugacidade da vida e a importância da aproximação a Deus, tónica também significativa nos outros episódios de São Bernardo, referentes a êxtases que propiciam a comunhão com o divino³²². O contacto com o divino é também evidenciado no painel exterior. Neste caso, São Bernardo sonha com o nascimento de Cristo,

³²¹ V. Rosário Salema de, “A Renovação do conteúdo funerário e outras iconografias. O programa azulejar de época barroca, na Igreja do convento de São Bernardo de Portalegre”, in *A Cidade. Revista Cultural de Portalegre*, Nº 15 (ao série), Portalegre, 2008, pp. 67-95.

³²² Idem, p. 82.

contrapondo a sua chegada à terra com a cena da Paixão que se encontra no interior da Igreja³²³.

Por outro lado, a *Lactação* e o *Amplexus* são colocados em paralelo, tendo-se optado por, no caso do *Amplexus*, mostrar São Bernardo bebendo o sangue que jorra do peito de Cristo. A ligação entre as duas cenas possui o duplo significado de se relacionar com a Eucaristia, através do sangue de Cristo e do leite, que pode ser assimilado ao Corpo de Cristo e, por outro lado, apontar São Bernardo enquanto irmão espiritual de Cristo. Não prevalece, nestes painéis, a ideia de contar as incidências biográficas da personagem, mas evidenciar algumas ideias consideradas importantes, sendo os episódios da vida do santo parte integrante de um todo mais vasto. Em termos iconográficos não existe uma fonte identificada, embora estes, nomeadamente, a *Lactação*, se aproximem das gravuras de António Tempesta³²⁴.

Constitui este, pois, um programa complexo, de múltiplos sentidos, que propiciam diferentes tipos de leitura e encadeamentos, caros à cultura barroca. Os temas dominantes serão, além da Morte, a Paixão de Cristo e a Imaculada Conceição, a qual pode também ser deduzida dos painéis, por associação entre o poder redentor da Virgem e de Cristo, veículos, como tal, para a redenção da Humanidade³²⁵.

Embora ocupando quase todas as paredes do templo, os azulejos não assumem a expressão que adquirem em São Bento de Cástris, em que se assumem como a grande força dinamizadora do espaço. Têm aqui que se integrar num interior em que o túmulo renascentista de D. Jorge de Melo reveste uma presença esmagadora, com a qual, de resto, se relacionam a Morte de São Bento e de São Bernardo. Mas, tal com em Cástris, tem-se em atenção a natureza dos painéis colocados para a contemplação das religiosas, perto do coro. Neste caso trata-se de cenas relativas à Virgem.

Mais tarde, foram instalados os painéis da capela-mor, de feição rococó, que representam a *Última Ceia* e a *Ascensão*, contribuindo para expandir o programa definido.

Os ciclos de São João de Tarouca e de Alcobaça têm a especificidade de relacionar São Bernardo com a fundação da nacionalidade, traduzindo um dos mitos que a Ordem de Cister se empenhou em difundir, em que São Bernardo teria participado

³²³ Idem, p. 84.

³²⁴ Idem, p. 83-84.

³²⁵ Idem.

activamente na fundação da nacionalidade, tão bem relatado na *Crónica de Cister* de Frei Bernardo de Brito. Procurava-se, pois, aumentar o prestígio da Ordem, relacionando-a com o momento fundador do reino, uma vez que, como notaram Alexandre Nobre Pais e João Castel-Branco Pereira³²⁶, o mosteiro de Tarouca seria o primeiro mosteiro cisterciense em território nacional e o de Alcobaça, não sendo o primeiro, era aquele que funcionava como a cabeça dos mosteiros da Ordem em Portugal.

Em Tarouca os painéis, em número de quatro, encontram-se na capela-mor (fig. 137), reformulada em termos de decoração barroca na época de D. João V e que funciona quase como um corpo separado do restante espaço da Igreja, conjugando pintura, talha e pintura mural de brutesco³²⁷. Datados de 1718, apresentam os seguintes episódios: *Aparição de São João Baptista a São Bernardo e São Bernardo envia os monges para fundarem o mosteiro* (lado do Evangelho); *O céu mostra aos monges o local do futuro mosteiro* e *D. Afonso Henriques visita o local de construção do Mosteiro de São João de Tarouca* (lado da Epístola). Tendo como fonte escrita a *Crónica de Cister*, foi necessário recorrer a diversas gravuras para a elaboração das cenas³²⁸, exaltando, como sempre, a ligação da fundação do mosteiro ao primeiro rei de Portugal. Além disso, a sua localização não é de somenos, dado encontrarem-se no espaço nobre da capela-mor. Conjugam-se, aqui, com o retábulo de talha, com as telas de molduras douradas que os sobrepujam e que alternam com as amplas janelas e, ainda, com os grotescos da abóbada, num efeito geral de deliberada sumptuosidade.

Assim sendo, é manifesta nos painéis destes dois mosteiros uma vontade de afirmação. Mas, neste caso, de âmbito muito mais vasto e com propósitos de carácter político, procurando fazer assentar a sua posição em aspectos de teor providencialista, relacionando a origem das respectivas casas com o próprio São Bernardo. Este aspecto é significativo dado que, com a reorganização de final do século XVIII a Ordem passa a responder a duas cabeças que correspondem a estes dois mosteiros, com aspirações que ultrapassam grandemente as do pequeno cenóbio eborense.

³²⁶ Alexandre Nobre Pais e João Castel-Branco Pereira, *Ob. Cit.*, p. 225.

³²⁷ Carlos Moura, *Ob. Cit.*, p. 362.

³²⁸ Ana Cristina Fonseca, “A Fundação do Mosteiro de São João de Tarouca e de Santa Maria de Alcobaça no programa iconográfico e artístico dos azulejos setecentistas”, *Actas – Cister, Espaços, Territórios, Paisagens*, vol. II, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 434-436.

No Mosteiro de Alcobaça (fig. 129, fig. 130), alguns dos painéis da Sala dos Reis também referem São Bernardo, mais uma vez através da perspectiva de Frei Bernardo de Brito. Trata-se do ciclo temporalmente próximo de São Bento de Cástris, datado de 1775-1785, tendo a sua realização sido atribuída à Fábrica do Juncal³²⁹, embora esta atribuição seja discutível³³⁰. Relatam a história da fundação do mosteiro, relacionando-a com aspectos do reinado de D. Afonso Henriques. Este deve aos monges cistercienses e, particularmente a São Bernardo, o sucesso das suas empresas militares, o que se pode ler como o papel primordial desempenhado pela Ordem de Cister na consolidação do reino. Por outro lado, o rei é directamente relacionado com a fundação do mosteiro, colocando a primeira pedra do edifício. Relatam-se os seguintes episódios: *Voto de El-Rei D. Afonso Henriques* - em como fundaria o Mosteiro de Alcobaça se São Bernardo intercedesse pela vitória na conquista de Santarém; *São Bernardo reza com os seus monges pela vitória de D. Afonso Henriques* - depois de tomar conhecimento, por revelação divina, do voto que D. Afonso Henriques fizera; *Chegam a Coimbra os cinco monges* - e entregam ao rei um documento escrito por São Bernardo; *D. Afonso Henriques toma Santarém*; *S. Bernardo noticia em Claraval* - a conquista de Santarém; *S. Bernardo recebe carta de D. Afonso Henriques* - a contar-lhe a vitória que ele misteriosamente já conhecia, tendo já tomado providências para o envio de monges; *Confrontações do mosteiro*; *Mudança do local do mosteiro* - na presença de D. Afonso Henriques, soldados e cinco monges; *D. Afonso lança a primeira pedra*. Por último, um painel é totalmente ocupado com uma inscrição reproduzindo um excerto da Crónica de Cister. Nela se destacam os privilégios da casa cisterciense, concedidos desde a origem e afirmados pelo primeiro monarca: “*E se alguém intentar coisa contrária a esta vassalagem e testemunho de feudo; sendo vassalo seja desterrado deste Reino mas se acaso for Rei (o que Deus não consinta) haja a nossa maldição e não se conte em nossos descendentes e seja despojado da dignidade pelo mesmo Deus que nos deu o Reino seja vencido de seus inimigos e sepultado no inferno em companhia do falso Judas*”³³¹.

³²⁹ Maria Filomena Silva Martins, *Azulejos do Juncal*, Editorial Diferença, 1997, pp. 30-31.

³³⁰ João da Bernarda recusa que os azulejos da Sala dos Reis sejam provenientes da Fábrica do Juncal com base na qualidade do vidro e dos tons, apenas reconhecendo essa autoria nos remendos executados nos painéis referentes à cena “*Chegam a Coimbra os cinco monges*”. João da Bernarda, *Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça*, Lisboa, IPPAR, 1995, p. 135.

³³¹ Para a transcrição completa: Idem.

Inscrevem-se nesse espaço ainda alguns outros painéis de dimensões mais reduzidas, representado dois deles soldados e outros quatro cada um uma árvore. Os primeiros enquadram a porta de acesso ao claustro, enquanto os segundos se situam ao lado do painel com o excerto da Crónica de Cister, sendo utilizados para preencher os pequenos espaços restantes.

No episódio fulcral da tomada de Santarém por D. Afonso Henriques, no céu, junto à cena da batalha, dois anjos parecem sustentar São Bernardo, enquanto do lado esquerdo monges rezam, acentuando o papel decisivo dos cistercienses na vitória. Os anjos também estão presentes na mudança do local do mosteiro, parecendo indicar que esta concretizava a vontade divina, miraculosamente manifestada.

Nalguns episódios, a cena desenrola-se em vários planos em simultâneo, sendo na da citada conquista de Santarém mais visível a junção do que parecem ser elementos díspares, possivelmente originários de várias fontes iconográficas, utilizados na composição do painel. Nalguns deles, como no de S. Bernardo rezando com os monges, observamos várias acções em simultâneo. Neste caso, vemos do lado direito a batalha e do lado esquerdo S. Bernardo e os seus monges que rezam em Claraval. Estes dois factos, que se passam ao mesmo tempo mas em países diferentes, são separados por um rio. No episódio Mudança do local do Mosteiro o mesmo grupo surge em dois momentos distintos, correspondentes às duas tentativas de estabelecimento do mosteiro. Temos, pois, uma sequência temporal reduzida a um mesmo painel.

Todos os painéis são acompanhados de cartelas, a superior em latim e outra em baixo em português, que descrevem o que é representado em cada cena. No painel da tomada de Santarém a cena narrativa contém ainda duas cartelas com legendas. O aspecto reduzido das personagens e o amplo espaço concedido ao texto faz com que estas ganhem carácter ilustrativo. As cercaduras, azul e branco como os centros, são formadas por concheados não muito pesados, com flores policromas nos cantos e rodapé marmoreado manganês. Apenas o painel que transcreve a Crónica de Cister possui uma cercadura mais ornamentada, com mais um segmento de enrolamentos, não havendo nas cartelas qualquer inscrição. Este é de facto o painel a que foi concedido maior destaque, facto curioso para um painel apenas de texto. Sobre ele encontra-se a o grupo escultórico mais importante e imponente do conjunto, representando D. Afonso

Henriques a ser coroado pelo Papa Alexandre III e S. Bernardo³³². De notar, que este conjunto se destinava a ser visualizado por visitantes e a impressioná-los, pois, além do ciclo de se desenrolar a partir da porta de acesso à Igreja e não da de acesso ao claustro, ao entrar-se por esta porta o observador fica defronte ao local onde mais se afirmam os privilégios da Ordem.

O ciclo de Alcobaça tem propósitos ideológicos bastante evidentes, pouco se relacionando com uma narração biográfica da vida de S. Bernardo que, aliás, não se assume como a personagem principal e dominante. No entanto, tendo em conta a datação, podem ser contemporâneos dos de São Bento de Cástris e, nessa medida, de época posterior à de D. Frei Manuel de Mendonça, quando, no final do reinado de D. José a Coroa retrocede nas medidas anteriormente tomadas, e que os cistercienses sempre haviam considerado lesivas para a Ordem. Sobretudo, o destaque dado ao excerto da *Crónica de Cister* poderá significar um repúdio de uma ingerência do poder temporal avaliada como excessiva e a afirmação de direitos adquiridos desde a origem, que a historiografia alcobacense sempre se esforçou por demonstrar.

O conteúdo retórico da Sala dos Reis seria bastante acentuado pelas estátuas dos reis que sobrepujam os painéis, muitas delas desaparecidas ou em avançado estado de degradação, onde apenas se vislumbra a policromia original. As estátuas foram colocadas na sala em 1762 em data anterior à feitura dos azulejos, provenientes da antiga Casa dos Reis³³³. Contemporâneos dos azulejos são os retratos dos reis, da autoria de Miguel António do Amaral, datados entre 1780-1790, que actualmente se encontram na Câmara Municipal da Moita³³⁴. Possivelmente estariam colocados entre os painéis de azulejos e as estátuas, criando uma complementaridade entre as diversas modalidades artísticas, de acordo com um programa valorizador da íntima relação entre este mosteiro e a monarquia portuguesa, desde os primórdios das suas respectivas fundações³³⁵. De notar, ainda, que essa relação era valorizada pelo facto de aí se

³³² Acentuando, deste modo, o papel desempenhado por S. Bernardo na confirmação do título de D. Afonso Henriques por Alexandre III: “Este soberbo grupo escultórico afirma pura e simplesmente que o reino de Portugal é uma criação de Cister. O programa ideológico da Sala dos Reis, sala de carácter oficial e sumptuário duma instituição respeitosa protegida pela monarquia, é assim profundamente significativo do peso real dos monges bernardos na estrutura portuguesa do antigo regime”. Luís de Moura Sobral, *Do sentido das Imagens*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, p. 72.

³³³ Rui Rasquilho, Maria Augusta T. Ferreira, *Cister e a Europa. Santa Maria de Alcobaça. Aliança entre a Espiritualidade e o Trabalho Manual*, Lisboa, ACD Editores, 2007, p. 170.

³³⁴ Vítor Serrão, *Ob. Cit.*, p. 108.

³³⁵ Esta temática do relacionamento entre a fundação da nacionalidade e de certas casas monásticas não é exclusiva da Ordem cisterciense. Também no convento de São Paulo da Serra de Ossa e na Portaria do

guardarem restos mortais régios e pelo papel desempenhado pela historiografia alcobacense, que abarcou o estabelecimento da iconografia régia por Frei Bernardo de Brito.³³⁶ De facto, as efigies reais deram “forma a gravuras extraídas da investigação erudita de Frei Bernardo de Brito³³⁷.

Além destes, foram identificados mais alguns registos de azulejos que representam São Bernardo, no Convento dos Lóios de Arraiolos (fig. 138), na capela do Museu Municipal do Crato³³⁸, onde, tal como em Arraiolos, se integra num programa mais vasto, incluindo diversos santos e prelados; na Capela da Sagrada Família em Santarém, na Madre de Deus em Lisboa, na Capela de Nossa Senhora das Candeias em Alvito (fig. 139) e na Capela de Nossa Senhora do Monte do Carmo na Venda do Pinheiro³³⁹, representando, nestes dos últimos exemplos, o episódio da Lactação. Existe ainda um registo identificado como São Bernardo a azul e branco, de data não especificada, no nártex da Igreja do Mosteiro de Odivelas³⁴⁰.

Representações do santo foram ainda presença habitual nos mosteiros cistercienses, em cadeirais, telas, imaginária devocional, estatuária e frescos. Frequentemente, era acompanhado por S. Bento, com destaque para os portais dos mosteiros e para os altares das Igrejas, quer encontrando-se ambos no retábulo da capela-mor, quer em altares separados, como sucedia em São Bento de Cástris.

De tudo isto se conclui não tratar, pois, o ciclo azulejar de São Bento de Cástris não trata, pois, uma temática nova, nem uma abordagem original, embora o faça de modo muito mais extenso. Distingue-se pela sua colocação em todas as paredes da nave e, portanto, acessível a uma audiência mais numerosa. O seu peso enquanto dinamizador do espaço é bastante superior ao de outros conjuntos, sobrepondo-se a outras manifestações artísticas que no espaço de um templo com ele poderiam concorrer, embora se possam intuir diferenças decorrentes de um diverso modo de feitura e aquisição. Com efeito, parecem obedecer a uma lógica de produção fabril, aplicando um formulário já testado e com sucesso reconhecido, sobretudo ao nível das

Mosteiro de São Vicente de Fora encontramos painéis de azulejos que relacionam D. Afonso Henriques à fundação das respectivas casas. V. Luísa Arruda e Teresa Campos Correia, *Convento de S. Paulo da Serra de Ossa*, Lisboa, Edições Inapa, 2004, p. 44.

³³⁶ *Idem*, p. 292.

³³⁷ Carlos Moura, *Ob. Cit.*, p. 347.

³³⁸ SAPORITTI, Teresa, *Azulejaria do distrito de Portalegre*, 2006, pp. 84.

³³⁹ Alexandre Nobre Pais e João Castel-Branco Pereira, *Ob. Cit.*, p. 225.

³⁴⁰ Carlota Saraiva, *Contribuição para o Estudo dos Azulejos do Instituto de Odivelas*, Lisboa, 1975, pp. 22-23.

cercaduras e da organização das cenas, que, de certo modo, não alcança o requinte de um estudo cuidadoso de um programa específico e da preocupação de o integrar perfeitamente na arquitectura existente, como se verifica, por exemplo, na sacristia do Mosteiro de Cós. Podemos, deste modo, observar como o tratamento da mesma temática se altera à medida que a arte do azulejo vai seguindo novos rumos e bebendo novas influências. No entanto, não existem aqui rupturas. Pelo contrário, a existência dos diversos conjuntos não deveria ser desconhecida dos mentores do projecto, servindo estes ciclos anteriores de exemplo à adequação da temática e enquadramento das escolhas tradicionais, proporcionando continuidade.

Não coincidindo já inteiramente com os encadeamentos simbólicos do período barroco, o ciclo de São Bento de Cástris apresenta-se, em toda a sua clareza e evidência, como um dos de maior conteúdo didáctico e dos raros desta magnitude colocados numa igreja monástica.

CAPÍTULO IV

AS FONTES ICONOGRÁFICAS E

A CIRCULAÇÃO DE MODELOS DO REPERTÓRIO ROCOCÓ

A questão das fontes gráficas constitui um aspecto essencial no estudo do azulejo. Os artistas baseavam-se em gravuras que circulavam abundantemente pela Europa, oriundas no século XVIII de centros artísticos e editoriais como Paris e Augsburgo e inseridas, ou não, em livros. Encontravam-se nas oficinas, onde existiam livros de modelos que sugeriam temas e motivos³⁴¹, e também podiam ter origem no encomendador³⁴². Desafortunadamente, pouco se conhece das gravuras que os mestres e as oficinas possuíam, sendo também difícil saber quais eram detidas pelas corte e casas religiosas³⁴³.

Elemento fundamental para o conhecimento artístico, num país onde o ensino artístico era incipiente, as gravuras foram assimiladas e adoptadas como modelos que podiam ser mais ou menos livremente utilizados, em função dos propósitos de cada caso. Mesmo sem alterações, adições, cortes ou combinações de diversas gravuras, a sua aplicação à grande escala das superfícies parietais implicava uma grande dose de mestria.³⁴⁴

³⁴¹ Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, “A Arte de Bem Viver...”, *Ob. Cit.*, p. 286.

³⁴² Como vimos em relação às gravuras de São Bernardo de António Tempesta, a fonte gráfica era conhecida por membros da Ordem.

³⁴³ José Meco, “Algumas fonte flamengas do azulejo português: Otto Van Veen, Rubens”, in *Azulejo*, n.º 2, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1992, pp.23-57.

³⁴⁴ Podem referir-se outros estudos dedicados à relação da gravura com o azulejo além dos citados: João Pedro Monteiro, “Os «Pia Desideria», uma fonte iconográfica da azulejaria portuguesa do século XVIII” in *Azulejo*, n.º 3, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1995-1999, pp. 61-70; Ana Paula Correia, “Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira”, *Idem*, pp. 5-22; Ana Paula Correia, “Contribuição para o estudo das fontes de inspiração dos azulejos figurativos da Quinta da Bacalhoa”, in *Azulejo*, n.º 2, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1992, p. 9-19; *Idem*, “As fontes de inspiração dos azulejos da galeria das artes”, in *Monumentos*, n.º 7, Lisboa, DGEMN, 1997, pp. 60-70; *Idem*, “Palácios, azulejos e metamorfoses” in *Oceanos*, n.36/37, Lisboa, Comissão para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1999, pp. 179-208. *Idem*, “Fontes de inspiração do azulejos português”, *As Idades do Azul*, Lisboa, IEF, 1998, pp. 28-34. Luís de Moura Sobral, “Tota pulchra est amica mea. Simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes”, in *Azulejo*, n.º 3, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1995-1999, pp. 71-90; António Celso Mangucci, “Imagens da China – Fontes gráficas para os azulejos do Palácio do Sobralinho”, in *Al-madan*, II Série, n.º.5, 1996, pp. 141-147; *Idem*,

No caso que temos vindo a estudar, a unidade temática implícita na ideia de ciclo poderia limitar as combinações, já que levaria à adopção de um conjunto de gravuras devidamente organizado, cujos modelos tinham, no entanto, que ser ajustados ao espaço das paredes, dos seus vãos e acidentes, adaptados a formatos verticais ou horizontais e, ainda, às próprias cercaduras azulejares.

A utilização de gravuras ia, pois, para além da mera ampliação do motivo a uma escala de grandes dimensões, possibilitando, consoante os casos, uma recriação do mesmo. Como refere J. M. dos Santos Simões, É notável “a forma sábia como esses artistas dispunham as figurações, simplificando-as ou adicionando-lhes elementos estranhos aos originais e com os quais preenchiam os espaços a decorar. De facto, só ocasionalmente, uma gravura ou estampa tinha as dimensões próprias para, por ampliação, preencher os painéis de azulejo, todos diferentes em tamanho consoante os destinos. Por vezes era necessário eliminar figuração, alargar ou espaçar as figuras, introduzir um acessório cénico – uma árvore, um edifício, uma paisagem – meter mais um animal, inventar um rio, torcer uma perspectiva, encher o céu com nuvens e aves, tantos “truques” de composição que acabam por fazer desaparecer os motivos originais que se copiavam dos modelos”.³⁴⁵ Como vimos no caso de S. Bento de Cástris, a cópia, aparentemente fiel, nunca é total, sendo o modelo sujeito a, pelo menos, pequenas modificações.

As gravuras circulavam desde o século XVI, originárias sobretudo de Paris e Frankfurt e, também de Antuérpia e Itália. Inseridas ou não em livros, neste caso contavam não apenas as gravuras, mas também os frontispícios e a ornamentação. Durante os séculos seguintes foram utilizadas como fonte de motivos e de composição, sendo fundamentais para o desenvolvimento dos painéis historiados em Portugal. No entanto, na sua utilização não se dava muita atenção à época ou à origem. Por outro lado, permitiram o conhecimento e a utilização na azulejaria de elementos que apenas foram utilizados neste suporte, como é o caso dos arabescos de Jean Berain³⁴⁶, bem

Quinta de Nossa Senhora da Piedade, História do seu Palácio, Jardins e Azulejos, Museu Municipal de Vila Franca de Xira, Vila Franca de Xira, 1998, pp. 70-80; Robert C. Smith, “French Models for Portuguese Tiles”, in *Apollo*, vol. XCVII, n 134, April, London, The Apollo Press, 1973;

³⁴⁵ J. M. dos Santos Simões, *Ob. Cit.*, pp. 5-6.

³⁴⁶ Marie Thérèse Mandroux-França, “L’ Image Ornementale et la littérature artistique importées do XVI au XVIIIe siècle: un patrimoine meconnu des bibliothèques et Musées portugais”, in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2.^a série, vol. 1, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1983, p. 161

como de temáticas não muito exploradas na pintura a óleo, de que as *fêtes galantes*³⁴⁷ são um bom exemplo no período setecentista.

No século XVIII aumenta grandemente a procura de estampas, destacando-se a tentativa de estabelecer em Lisboa um grande gabinete real de gravuras, que, no entanto, se perdeu com o terramoto de 1755. Tendo como objectivo a constituição de um repositório extenso e o mais completo possível, tornou possível aos artistas próximos da corte o contacto com alguns dos melhores e mais variados espécimes da cultura artística europeia. Esta grande colecção poderá ter tido repercussão na produção de azulejos³⁴⁸ e no conhecimento dos motivos rococó em Portugal. De facto, é no reinado de D. João V que estes se introduzem. Para isso vai ser também importante a vinda e permanência em Portugal de artistas estrangeiros como Quillard e de gravadores, como Rochefor Debrie e Le Bouteux. Artistas como Nasoni e Ludovice também se deixaram seduzir pela nova linguagem³⁴⁹. Mas o grande afluxo de gravuras rococó situa-se em meados do século³⁵⁰, fazendo sentir desde então a sua influência.

O novo gosto começa, pois, a desenvolver-se, situando-se a sua transposição para a azulejaria a partir desse momento, com alguns exemplares já dos anos de 1740³⁵¹. Os elementos rococó são utilizados em composições ornamentais e tomam conta das cercaduras até ao advento do Neoclassicismo.

No caso dos azulejos de São Bento de Cástris, vão ser utilizados ainda nos episódios historiados. A utilização de gravuras de Gottfried Bernhard Göz, datadas de 1764, vindas de em Augsburg, pressupõe uma actualização dos modelos iconográficos, não sendo ainda possível verificar que circuitos tornaram possível o seu conhecimento e escolha para este programa.

Certo é que Augsburg, grande centro editorial não só de gravuras de origem alemã, fornecia também o mercado de contrafações de modelos *rocaille* franceses, constituindo um dos grandes meios difusores do Rococó. O conhecimento de obras de artistas como Jean Berain e Jean Lepautre e, até anteriores como do Padre Pozzo e de

³⁴⁷ V. Robert C. Smith, “French Models for Portuguese Tiles”, *Ob. Cit.*.

³⁴⁸ Marie Thérèse Mandroux-França, *Catalogues de la Collection d’ Estampes de Jean V, Roi de Portugal, par Pierre-Jean Mariette*, vol. I, Lisbonne-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2003, pp. 212-123.

³⁴⁹ Nelson Correia Borges, *História de Arte em Portugal, Do Barroco ao Rocóco*, Vol. 9, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 92.

³⁵⁰ Marie Thérèse Mandroux-França, “L’ Image Ornementale et la littérature artistique importées do XVIIe au XVIIIe siècle..”, *Ob. Cit.*, p. 163.

³⁵¹ V. José Meco, *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, p 236.

Domenico Rossi foram por este meio dadas a conhecer³⁵². Já os ornatos rococó, de que os artistas alemães se apropriaram, tiveram como base sobretudo os livros de Meissonier, Blondel e Germain Boffrand. “Em mãos germânicas contudo os desenhos caprichosamente elegantes dos mestres parisienses do *genre pittoresque* tornaram-se consideravelmente mais extravagantes, exagerando-se a assimetria e a qualidade chamejante dos adornos” como observa Robert Smith³⁵³. Nas primeiras décadas do século XVIII os importantes editores Jeremias Wolf e Johann Georg Merz deram a conhecer as gravuras de artistas franceses como Oppenord e Jean Berain. Posteriormente, os principais editores foram Martin Engelbrecht e Johann Georg Hertel³⁵⁴, salientando-se as gravuras de artistas alemães como Franz Xavier Habermann, Johann Wolfgang Baumgarten, Jeremias Wachsmuth e Gottfried Bernhard Göz. Notabilizam-se ainda os gravadores Joseph Sebastian Klauber (1700-1768) e Johann Baptist Klauber (1712-1787), com casa editorial em Augsburg desde cerca de 1740, cuja produção de estampas de temática religiosa de carácter popular difundiram o gosto rococó fora dos círculos mais elitistas³⁵⁵. Os irmãos Klauber estão ligados à produção de registos de santos, alguns deles copiados em Portugal. Como já foi mencionado,, assumiram a autoria de um conjunto de 17 gravuras com cenas da vida de São Bernardo³⁵⁶. Nelas assinam como “Kauber Cath.”, pois pretendiam afirmar a sua produção como sendo especificamente católica. Por outro lado, em Augsburg publicavam-se registos especificamente para o mercado estrangeiro, sendo redigidos em línguas estrangeiras³⁵⁷.

A cidade de Augsburg, situada na Suábia (ligada à Baviera), experimentara um grande desenvolvimento desde o final do século XVII e início do século XVIII, recuperando uma posição de relevo que tinha perdido. A expansão devia-se sobretudo ao incremento da indústria têxtil e surgimento de casas comerciais e bancárias³⁵⁸, que a

³⁵² Marie Thérèse Mandroux-França, «Information artistique et “mass-media” au XVIII^e siècle: La Diffusion de l’Ornement Grave Rococó au Portugal», Separata da Revista *Bracara Augusta*, Vol. XVII, fasc. 64 (76), 1976, p. 6.

³⁵³ Robert C. Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, Escultor Beneditino do Século XVIII*, 2 volumes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 193.

³⁵⁴ Este é o gravador mais representado nas coleções nacionais.

Marie Thérèse Mandroux-França, *Ob. Cit.*, p. 8.

³⁵⁵ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, São Paulo, Cosac&Naify, 2003, pp. 92-94.

³⁵⁶ Arno Paffrath, *Ob. Cit.*, pp. 346-355; 406-407.

³⁵⁷ Marie Thérèse Mandroux-França, *Ob. Cit.*, pp. 13-15.

³⁵⁸ Além dos doze grandes estabelecimentos bancários existentes em meados do século, Augsburg tornou-se conhecida pelo trabalho do ouro e da prata, albergando 260 ourives em 1736. Eduard Isphording, *Ob. Cit.*, p. 27.

tornaram um dos mais importantes pólos financeiro alemães. Foi também no século XVIII que se converteu num importante centro de produção gráfica, contando em 1730 com 61 gravadores e 23 editores de arte. O desenvolvimento artístico foi ainda complementado pela Academia de arte surgida em 1710, que era dirigida por dois directores, um católico e outro protestante³⁵⁹.

Em Portugal, as gravuras provenientes de Augsburg tiveram um grande acolhimento, constituindo mesmo um dos aspectos mais importantes da formação artística dos artistas portugueses³⁶⁰. Parecem ter tido grande peso no desenvolvimento do Rococó bracarense, influenciando artistas como André Soares e Frei António Vilaça³⁶¹. Robert Smith quis ver uma relação entre as abadias beneditinas alemãs e suíças, para as quais os gravadores alemães trabalhavam e os mosteiros beneditinos portuguesas, cujas obras de arte parecem reflectir a influência das suas gravuras³⁶². O mesmo refere Marie Thérèse Mandroux-França³⁶³, sustentando a ideia com o facto de, particularmente em relação aos bispos, possuírem estes com frequência o monopólio da venda de livros e imagens religiosas³⁶⁴. Tais redes, difíceis de reconstituir, seriam uma das explicações para o desenvolvimento notável do Rococó nesta zona do País. No entanto, há que ter em conta sobretudo que a produção gráfica proveniente dessa cidade “inundava” o mercado europeu, sendo provável que o seu conhecimento se devesse mais às condições próprias do seu comércio. De notar, que em relação aos cistercienses, a Congregação Autónoma de Alcobaça era totalmente independente, situação que se verificava na prática até antes da sua constituição, quando formalmente as casas portuguesas ainda dependiam de Claraval. Assim sendo, a haver contactos entre cistercienses portugueses e estabelecimentos do centro da Europa, estes dificilmente teriam um carácter institucional.

³⁵⁹ Contudo, a relevância desta Academia é objecto de discussão, tendo em conta que as figuras que mais se destacaram, incluindo Göz, fizeram a sua formação nas oficinas de outros artistas. V. IDEM, 27-28.

³⁶⁰ Marie Thérèse Mandroux-França, «Information artistique et “mass-media” au XVIII^e siècle...», *Ob. Cit.*, p. 6.

³⁶¹ Ambos trabalharam no Mosteiro de Tibães, que terá sido o centro difusor do Rococó no Minho. Neste mosteiro encontravam-se muitas gravuras alemãs, actualmente na Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto.

Marie Thérèse Mandroux-França, “L’ Image Ornementale et la littérature artistique importées do XVI^e au XVIII^e siècle...”, *Ob. Cit.*, p. 165.

³⁶² Robert. C. Smith, “Three Artists of Braga”, in *Apollo, The Magazin of Arts*, Vol. XCVII, n. 134, April, London, The Apollo Press, 1973, p. 376-378.

³⁶³ Marie Thérèse Mandroux-França, “L’ Image Ornementale et la littérature artistique importées do XVI^e au XVIII^e siècle...”, *Ob. Cit.*, p. 165.

³⁶⁴ Marie Thérèse Mandroux-França, «Information artistique et “mass-media” au XVIII^e siècle...», *Ob. Cit.*, p. 13.

Esta realidade aplica-se a Göz, que, embora trabalhando tanto para mosteiros beneditinos como cistercienses, a sua obra gráfica beneficiava do facto do artista viver em Augsburg e, portanto, das possibilidades de divulgação que essa localização geográfica possibilitava. Por outro lado, a circunstância de trabalhar para essas congregações religiosas podia aumentar o interesse da sua obra, nomeadamente ao nível das temáticas abordadas.

Seja por que meios, o certo é que o Rococó, particularmente de expressão religiosa, vai ter um grande desenvolvimento em Portugal, tal como acontece na Baviera e nas regiões limítrofes da Francónia e Boémia³⁶⁵. Em conjunto com o Brasil, constituem os territórios onde o estilo mais se expandiu, depois da França o dar a conhecer a toda a Europa³⁶⁶. Este desenvolvimento foi relacionado com características socioculturais comuns, quer do Minho, quer da Baviera³⁶⁷. Regiões rurais em que a Igreja Católica tinha um grande peso, partilhando em comum a proliferação de edificações monásticas e igrejas de peregrinação. As construções e renovações artísticas levadas a cabo no século XVIII potenciavam uma relação a nível estilístico já, que, além de se darem em ambientes com aspectos semelhantes, se baseavam nos mesmos modelos.

Foi nesta região que Göz desenvolveu o seu trabalho. Gottfried Bernhard Göz nasceu em Velehrad, na Morávia, a 10 de Agosto de 1708, tendo morrido a 23 de Novembro de 1774 em Augsburg. Exerceu a sua actividade no sudoeste da Alemanha como gravador e pintor a óleo e de tectos, sendo participando no Rococó bávaro. Depois de estudar numa escola da Companhia de Jesus, iniciou a sua aprendizagem com Franz Gregor Ignaz Eckstein, trabalhando posteriormente com Johann Georg Bergmüller e Johann Georg Rothbletz, estabelecendo-se de modo mais permanente em Augsburg no ano de 1733. Trabalhou sobretudo para a Igreja, daí que na sua obra predominem as temáticas religiosas, destacando-se os frescos do tecto da Igreja do Mosteiro de Birnau, junto ao lago Constança. Foi um gravador prolífico, tendo produzido mais de 500 gravuras, as quais se conhecem cerca de 450³⁶⁸. Pelos anos de 1737/1738 formou uma sociedade editorial com os irmãos Joseph e Johann Klauber, que mais tarde se terá

³⁶⁵ Sobre o Rococó do sul da Alemanha v.: Henry-Russel Hitchcock, *Rococo Architecture in Southern Germany*, New York, Phaidon, 1968; Karsten Harries, *The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism*, New Haven/ London, Yale University Press, 1983.

³⁶⁶ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *Ob. Cit.*, p. 43.

³⁶⁷ Idem, p. 155.

³⁶⁸ Rudolf Wildmoser, "Göz, Gottfried Bernhard", *The Dictionary of art* (ed. Jane Turner), vol. 13, London, Macmillon Publishers, 1996, p. 258.

desfeito. No entanto, manteve a sua actividade editorial, retomada após a sua morte por seu filho Franz Regis. G. B. Göz alcançou algum sucesso profissional, tendo, desde 1744, assumido o título de “pintor da corte imperial, gravador e editor artístico”³⁶⁹. Entre 1740 e 1751 foi ainda condecorado pela Imperatriz Maria Teresa³⁷⁰. No entanto, a sua posição no conjunto dos artistas da Alemanha do Sul é discutida. Incluído por vezes no grupo dos artistas de maior relevo, as suas obras, mesmo as mais paradigmáticas, têm sido alvo de algumas reservas críticas. É o caso do fresco do tecto da Igreja de Birnau, cuja composição é considerada retardatária, prejudicando uma obra que de outro modo seria a melhor do período³⁷¹.

Embora não muito representado nas colecções internacionais³⁷², tem em Portugal gravuras suas na Academia Nacional de Belas-Artes, vindas da Casa do Risco das Obras Públicas, e na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Nesta última, encontram-se gravuras provenientes dos mosteiros da região de Entre Douro e Minho, entre eles, do Mosteiro de Tibães³⁷³. De facto, as gravuras de Gottfried Bernhard Göz eram do conhecimento dos artistas bracarenses. A moldura de uma gravura da *Esperança*, de sua autoria, terá sido utilizada por André Soares como modelo para o coroamento do retábulo do altar-mor do Mosteiro de Tibães³⁷⁴, que terá influenciado, por sua vez, o remate do retábulo do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora da Agonia em Viana do Castelo³⁷⁵. A mesma gravura terá ainda sido utilizada pelo Frei José de Santo António Vilaça no remate do retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego³⁷⁶ e, ainda que tomando como modelo o retábulo de Tibães, segue mais exactamente a gravura do que aquele. Na Biblioteca Pública de Évora existem duas gravura que podem ser do mesmo autor, identificadas apenas como Göz e

³⁶⁹ *Idem*.

Em 1742 já lhe tinha sido concedido um privilégio imperial com a duração de dez anos, que foi sendo progressivamente renovado. Para a concessão deste novo título arguiu que na cidade não haviam nenhum católico que o possuísse.

Eduard Ispording, *Ob. Cit.*, p. 31-32.

³⁷⁰ *Idem*, p. 31.

³⁷¹ Henry-Russel Hitchcock, *Ob. Cit.*, p. 165.

³⁷² O Museu do Louvre possui duas das suas gravuras, que também se encontram na Biblioteca Municipal de Nova Iorque.

³⁷³ Marie Thérèse Mandroux-França, *Ob. Cit.*, p. 10.

³⁷⁴ Robert. C. Smith, “Three Artists of Braga”, *Ob. Cit.*, p. 384.

³⁷⁵ Robert. C. Smith, “Frei José de Santo António Ferreira Vilaça...”, *Ob. Cit.* Vol. II, p. 231.

³⁷⁶ *Idem*, p. 401.

Götz³⁷⁷ (fig. 143, fig. 144). Possivelmente, outras poderão encontrar-se em bibliotecas e arquivos nacionais.

Se as gravuras da Academia Nacional de Belas Artes são ainda as editadas pelos irmãos Klauber, o conjunto da vida de São Bernardo, com o título *Historia Vitae San Bernardi*, data já de 1764, quando a parceria com os Kauber provavelmente já tinha sido desfeita³⁷⁸. O exemplar referenciado apresenta o próprio G. B. Göz como gravador: “G. B. Göz inv. et exc. A. V”, utilizando ainda por esta altura o privilégio que já partilhava com os irmãos Klauber: “C. Privil. S. Casar. M.” (Cum Privilegio Sacrae Caesareae Majestatis).

No que se refere à *Historia Vitae S. Bernardi*, não foi possível localizar o conjunto em Portugal, tendo sido identificadas duas séries completas apenas em Ratisbona e em Einsiedeln na Suíça, embora outras se encontrem dispersas por várias instituições³⁷⁹. Esta obra, desenhada por Göz e gravada por seu filho, foi apresentada ao Abade Anselm II do Mosteiro de Salem, também perto do Lago Constança, em Março de 1764, podendo ter sido enviada ao mesmo tempo para o cabido de Welehrad. É a única série de uma vida de um santo executada por Göz, contendo vinte gravuras que relatam desde o sonho da mãe de São Bernardo até à morte do santo, episódio este que não se encontra em São Bento de Cástris. Os quadros a óleo que reproduzem o ciclo e que vimos atrás encontrarem-se na abadia cisterciense de Kaisheim, foram posteriormente transferidos para a Igreja de Donauwörth. O ciclo não está completo, pois quatro foram retirados durante a 2ª Guerra Mundial, existindo ainda dez³⁸⁰.

As gravuras também podem ter tido um peso relevante na constituição dos ornatos das cercaduras dos painéis de azulejos. Robert Smith já notara essa influência em relação às gravuras de Meissonier³⁸¹. No que diz respeito às cercaduras utilizadas

³⁷⁷ Trata-se de uma *S. Célia* (Göz inv. Et del.) e de uma *S. Catharina* (Göz inv., R. A. Kilian ft.). PBE, Gav. 5, N.º 14, gravuras n.º 142 e n.º 143.

³⁷⁸ Eduard Isphording aponta, como hipótese, que isso tenha acontecido no início dos anos 40, quando Göz pede o título imperial que acaba por lhe ser concedido.

Eduard Isphording, *Ob. Cit.*, p. 31.

³⁷⁹ Atno Paffrath, *Ob. Cit.*, p. 400.

Entre elas, a gravura *São Bernardo e a “Salve Regina”* proveniente do Mosteiro de Göttweig, já referida (fig. 110).

³⁸⁰ Eduard Isphording, *Ob. Cit.*, pp. 71-72.

³⁸¹ “[Meissonier] deu também os primeiros passos na criação de um dos mais populares símbolos do estilo Rococó, uma forma semicircular ou ovada sugestiva de uma boca, ritmicamente repetida, que foi elaborada depois nos livros de Jean-François Blondel (1737) e Germain Boffrand (1745). Desenvolveu também uma variante assimétrica em posição vertical, evocadora de cascas de amendoins, camarões, ou

em São Bento de Cástris, verificam-se certas afinidades com gravuras de retábulos. Disso é um bom exemplo uma gravura de Carl Pier editada por Martin Engelbrecht em Augsburgo e que Marie Thérèse Mandroux-França recolheu³⁸² (fig. 145), embora possam basear-se igualmente em gravuras ornamentais, tratados de arquitectura e álbuns de serralharia, bem como espaldares de assentos³⁸³. Como vimos, em São Bento de Cástris retoma-se um modelo largamente utilizado desde 1770, escolhendo-se, pois, uma cercadura de eficácia comprovada. Este facto fez suspeitar que também os desenhos de cercaduras circulassem entre as oficinas.

O peso das gravuras alemãs na arte portuguesa pode ser verificado em casos concretos. Em particular, nos livros e colecções de gravuras que os artistas possuíam, como é o caso de José Ferreira Vilaça³⁸⁴. Em Évora, encontram-se os livros de gravuras que poderiam ter pertencido a António José Padrão³⁸⁵, pintor e gravador discípulo de André Gonçalves e Vieira Lusitano e próximo do futuro arcebispo de Évora, Frei Manuel do Cenáculo³⁸⁶, de quem pintou o retrato. Estes livros devem ter sido integrados na colecção de Cenáculo, constituindo um repertório bastante interessante, indício de uma determinada cultura artística, encontrando-se hoje bem perto do Mosteiro de São Bento de Cástris, na Biblioteca Pública de Évora³⁸⁷.

Por eles temos indícios de uma cultura artística eclética, em termos de artistas, temáticas e épocas. Com efeito, deparamos com gravuras de artistas desde o século XVI, ou gravuras feitas a partir dos seus quadros, incluindo desde Dürer a Ticiano, Guido Reni, Rubens, Simon Vouet, Le Brun, Van Dick, Massucci e António Tempesta, entre outros. As gravuras portuguesas ou gravadas em Portugal estão em muito menor número, destacando-se as de Domingos Vieira Lusitano e do próprio Padrão. As temáticas são bastantes variadas, incluindo retrato, cenas religiosas e registos de santos, históricas, mitológicas, ornatos, cenas de género e paisagens, marinhas, letras capitais, expressões faciais, estátuas, arquitecturas, etc. O maior número é compreendido pelas

de certos insectos, que gozou da maior popularidade em toda a Europa ocidental, chegando a incorporar-se, com o motivo das bocas, nas grandes orlas dos azulejos de Lisboa da década de 1730.”

Robert. C. Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, Ob. Cit.*, p. 184.

³⁸² Marie Thérèse Mandroux-França, *Ob. Cit.*, imagem n.º 10.

³⁸³ Patrícia Roque de Almeida, *Ob. Cit.*, p. 79.

³⁸⁴ Possuía obras de ornamentistas franceses como Blondel. *Idem*, p. 385.

³⁸⁵ Nuno Saldanha, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, pp. 238-239.

³⁸⁶ Sobre Frei Manuel do Cenáculo v. : José Alberto Machado, *Um coleccionador português do século das luzes: D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, Arcebispo de Évora*, Évora, Ciência e Vida, 1987.

³⁸⁷ Estes três livros contém, no total, cerca de 2956 gravuras.

BPE, Gav. 5, N.ºs 14, 15 e 16.

séries editadas por P. Mariette, onde se salienta a obra de Le Pautre, principalmente ao nível de retábulos. No que se refere a gravuras rococó, estas não são a maioria, mas incluem exemplares bastante interessantes. Destacam-se as de Watteau, Babel, Cuvilliés e Oppenord, sendo que parte das que contém ornatos rococó não possuem autoria, por ter sido recortada e colada apenas a parte figurativa. As gravuras francesas de cartelas, ornatos e arquitecturas fantasistas contrastam com as gravuras de origem alemã, nas quais predominam os registos de santos. Encontram-se além das duas gravuras de Göz já referidas, gravuras de Martin Engelbrecht e outros como J. W. Blaumgartener, Brünckman, Eichler, T. H. Störck, I. A. Fridrich, Joann Michael Motz, M. Steudl. Entre os seus editores destacam-se Hertel, Klauber e também I.A. Pfeffel, sendo que muitas vezes apenas se encontra o nome do editor como elemento identificativo. Praticamente, todas ostentam a proveniência de Augsburg. Além disso, algumas das gravuras francesas parecem ter sido gravadas na Alemanha.

Num país como Portugal, desprovido de academias de ensino e professores e com dificuldade de acesso a livros em línguas estrangeiras, estes repertórios constituíam uma ferramenta de trabalho essencial.

A azulejaria constitui uma realidade separada das escolas regionais que caracterizam o Rococó, particularmente ao nível da talha. O facto de Lisboa, centro produtivo predominante, fornecer todo País, potencia uma unidade estilística que não é totalmente quebrada pela produção regional. Como foi possível observar em relação às cercaduras, o mesmo emolduramento policromo com concheados encontra-se de norte a sul. Por outro lado, em determinadas regiões, nomeadamente, na zona de Lisboa e Coimbra, foi na azulejaria que a estética rococó mais se difundiu³⁸⁸.

No entanto, há que ter presente em que moldes e com que sentido foram os elementos rococó entendidos e explorados., tendo em conta coordenadas essenciais que definem o Rococó, tal como as estabelecidas por autores como Philippe Minguet³⁸⁹ e Fiske Kimball³⁹⁰ e se foram aplicados à azulejaria portuguesa, o que não está ainda suficientemente esclarecido³⁹¹. A apropriação formal dos elementos rococó na arte

³⁸⁸ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *Ob. Cit.*, p. 158.

³⁸⁹ Philippe Minguet, *Esthétique du Rococó*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979

³⁹⁰ Fiske Kimball, *Le Style Louis XV, Origine et Evolution du Rococó*, Éditions A. Et J. Picart et C^{ie}, 1949.

³⁹¹ Entre estes valores incluem-se a linearidade, assimetria, decorativismo, fragilidade, naturalismo, intimismo e todos aqueles que habitualmente lhe são atribuídos, sendo desnecessário enumerá-los por serem por demais conhecidos.

portuguesa, poderá dever-se, como foi referido, ao peso das gravuras no conhecimento e adopção da nova linguagem, nomeadamente das gravuras de origem alemã. Estas adaptaram os ornatos imaginados por artistas como Meissonier, Germain Boffrand e J. F. Blondel, tornando-os mais plásticos e flamejantes, em detrimento da sua delicadeza original. É também este sentido plástico que sobressai no Rococó bracarense, expoente máximo do Rococó nacional. A materialização dos valores do Rococó dependerá dos contextos e circunstâncias, sendo que aspectos a ele tradicionalmente ligados como a frivolidade, hedonismo e galanteria serão apanágio de ambientes aristocráticos e elegantes. De facto, muitas das características do Rococó aplicam-se aos ambientes mundanos em que surgiram e se desenvolveram. Este Rococó profano relacionado com os novos valores do século, os novos modos de habitar e conviver, tem o seu berço e expoente em França, onde se considera não existir um Rococó propriamente religioso, como o da Alemanha, Portugal e Brasil.

Fazendo eco destas distintas manifestações e origens, espelhadas na abundância e variedade de fontes gráficas, a azulejaria rococó materializa-as em composições diversas, sendo possível encontrar desde os painéis puramente ornamentais, em que ornatos delicados se espraiam livremente, por vezes contendo um medalhão central figurativo³⁹², às composições vigorosas e nervosas de Coimbra, passando pelos painéis onde, como em São Bento de Cástris, os ornatos são ajustados a elementos arquitectónicos, sendo rara a assimetria das molduras.

No caso de São Bento de Cástris, as gravuras de Gottfried Göz foram combinadas no azulejo com cercaduras de tipo comum, não tendo sido concedida importância à cercadura da gravura propriamente dita. Não vai ser tida em conta a quase simbiose existente entre espaço figurativo e cercadura, residindo o interesse das gravuras, por parte de quem delas se serviu, nos aspectos narrativos e de composição. A leveza das cercaduras, que variam, apresentando vários modelos, é substituída no azulejo por cercaduras de maior plasticidade onde a fragilidade dos ornatos se perde. O efeito geral cria uma dimensão cenográfica mais própria do Barroco. No entanto, simultaneamente, os concheados imprimem suavidade na estrutura em que se inserem, dotando o conjunto de movimento, cor e naturalidade. Assim sendo, o utilizador podia

³⁹² Especialmente adequados a ambientes aristocráticos, datam sobretudo dos anos de 1740 a 1750, sendo bons exemplos as obras de Valentim de Almeida realizadas em conjunto, ou não com o seu filho Sebastião de Almeida. Ver Celso Mangucci, *Quinta de Nossa Senhora da Piedade, Ob. Cit.*, pp. 71-80.

alterar os valores presentes na sua fonte de inspiração, criando obras de diverso carácter³⁹³.

A dificuldade em definir e avaliar as expressões do Rococó em Portugal, sobretudo em relação aos padrões estabelecidos pela historiografia, relaciona-se com o facto de, como foi notado por Myriam Ribeiro de Oliveira, o mesmo se apresentar ”sob aspectos extremamente variados, incorporados aos múltiplos sistemas de representações culturais dos países e regiões que o adoptaram. Daí a dificuldade de integrar em um conjunto unitário de categorias estéticas e histórico-artísticas uma extensa gama de manifestações diversificadas e as divergências de opinião que ainda hoje separam os autores, entre os quais subsistem os que teimam em incorporá-lo a outros estilos ou considerá-lo etapa final do barroco. (...) As relações do rococó religioso com o barroco tardio e a correcta identificação das modalidades formais dos dois estilos na arquitectura e decoração das igrejas da segunda metade do século XVIII, constitui outra dificuldade para os estudiosos do estilo (...)”³⁹⁴

Muitas são as questões que estes aspectos, quando aplicados à azulejaria, nos podem suscitar, cujos cambiantes, aplicações e significados poderão ser melhor compreendidos com a realização de futuros estudos. Isto de modo a determinar o verdadeiro alcance do Rococó em Portugal, incluindo neles uma reflexão sobre a recorrente questão da sua constituição (ou não constituição) como estilo de pleno direito, tendo até agora ficado frequentemente diluído entre o Barroco e o Neoclassicismo.

³⁹³ Como observado por José Fernandes Pereira, a fixação de modelos do Rococó “não assumiu aspectos dogmáticos, pois o receptor reelaborou sempre as propostas recebidas”. José Fernandes Pereira, “Rococó”, *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 416.

³⁹⁴ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *Ob. Cit.*, pp. 11-12.

CAPÍTULO V

INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS EM MOSTEIROS CISTERCIENSES NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII

O grosso das intervenções artísticas que ocorrem nos cenóbios portugueses da Ordem de Cister parece concentrar-se sobretudo na primeira metade do século XVIII. Os mosteiros beneficiavam ainda da situação favorável que levava à renovação de muitos dos espaços monásticos na centúria anterior. Na segunda metade do século XVIII as coisas alteram-se, porém, e há casos de enormes dificuldades. Este período, que se estende até 1834, pauta-se ainda por uma maior preocupação com o equilíbrio financeiro, procurando evitar-se obras em excesso que sobrecarreguem as contas dos mosteiros, havendo, por outro lado, um maior recurso ao crédito³⁹⁵.

Em meados do século, o Terramoto afectou diversos mosteiros, que têm que dedicar os anos seguintes aos esforços de reconstrução³⁹⁶. Em alguns, por este motivo, vai ser necessário recorrer ao endividamento, como sucedeu no Mosteiro de Cós. Os estragos neste cenóbio foram de tal ordem que as monjas se viram obrigadas a sair do edifício³⁹⁷.

O mesmo aconteceu no Mosteiro de Alcobaça, que se encontra na situação especial de ser a cabeça da Congregação Portuguesa, bem como um dos mosteiros mais ricos do País e o maior entre os cistercienses. Possuía ainda um amplo poder de carácter senhorial. Apesar disso, a situação financeira era já periclitante, tendo além disso recorrido ao endividamento para fazer face aos estragos provocados pelo sismo, a que se juntou, em 1772, uma inundação que provocou também grandes danos e a cheia de 1774. Já no abaciado de Frei Manuel de Mendonça será necessário recorrer a um plano de recuperação económica, que inclui o desenvolvimento agrícola e industrial dos

³⁹⁵ Salvador Magalhães Mota, *Ob. Cit.*, pp. 111, 127.

³⁹⁶ É o caso do Mosteiro de Odivelas onde, pelo menos, foi necessário reconstruir a nave da igreja.

Maur Cocheril, *Notes sur l' architecture et le décor dans les abbayes cisterciennes du Portugal*, *Ob. Cit.*, p. 146.

³⁹⁷ Cristina Maria André de Pina e Sousa e Saul António Gomes, *Intimidade e Encanto. O Mosteiro Cisterciense de Santa Maria de Cós (Alcobaça)*, Leiria, Edições Magno, 1998, p. 139.

recursos do mosteiro, o qual, no entanto, não é suficiente para sanar completamente o seu estado financeiro³⁹⁸.

Foram vários os núcleos afectados e que tiveram de ser reconstruídos após o Terramoto, como a sacristia manuelina³⁹⁹, reconstruída pelo Abade Frei Manuel de Barbosa nos anos de 1756-59, tendo recebido tecto em estuque⁴⁰⁰ e o colégio de Nossa Senhora da Conceição, transferido para a ala sul, onde se alojavam os antigos abades-gerais⁴⁰¹ e que teve que ser refeita no último quartel do século⁴⁰². A esta época remonta também a biblioteca⁴⁰³, inserida na nova Ala Este do Claustro do Rachadouro⁴⁰⁴. Outros espaços datam das décadas seguintes ao Terramoto, como é o caso da Capela do Senhor dos Passos, perto da sacristia, construída em 1776 a mando do abade Fr. Manuel de Mendonça, que é também responsável pela sala dos túmulos⁴⁰⁵. Um pouco antes, entre 1768 e 1771, o monumental retábulo da capela-mor, que desmontado depois em 1930, também sofreu algumas alterações⁴⁰⁶.

A Sala dos Reis, que até 1755 funcionava como igreja paroquial, foi remodelada, destacando-se, como vimos, os painéis de azulejos sobrepujados pelas estátuas dos reis de Portugal. Estas vieram da antiga Casa dos Reis, que foi transformada em Sala das Conclusões⁴⁰⁷. Do último quartel do século data ainda a transladação das arcas tumulares para a nova Capela do Senhor dos Passos, o que ocorreu entre 1782 e 1786⁴⁰⁸.

De referir, ainda, que também o Neoclassicismo começa a penetrar nestes espaços, destacando-se, em Alcobaça, a intervenção do engenheiro militar William Elsdon, onde, cerca de 1772, terá introduzido elementos neoclássicos no coro da

³⁹⁸ Maria Augusta Lage Pablo da Trindade Ferreira, *Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça – Roteiro*, Lisboa-Mafra, Elo, 1987, pp. 22-23.

³⁹⁹ Pedro Penteado, “Alcobaça”, *Dicionário da História Religiosa de Portugal* (dir. de Carlos Moreira de Azevedo), Vol. A-C, Círculo de Leitores/Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000, pp. 32-37.

⁴⁰⁰ Rui Rasquilho, Maria Augusta T. Ferreira, *Cister e a Europa. Santa Maria de Alcobaça. Aliança entre a Espiritualidade e o Trabalho Manual*, Lisboa, ACD Editores, 2007.

⁴⁰¹ Maur Cocheril, *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*, *Ob. Cit.*, p. 277.

⁴⁰² Pedro Penteado, “Alcobaça”, *Dicionário da História Religiosa de Portugal* (dir. de Carlos Moreira de Azevedo), Vol. A-C, Círculo de Leitores/Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000.

⁴⁰³ Maur Cocheril, *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*, *Ob. Cit.*, p. 269.

⁴⁰⁴ Rui Rasquilho, Maria Augusta T. Ferreira, *Ob. Cit.*, p. 171

⁴⁰⁵ Maur Cocheril, *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*, *Ob. Cit.*, p. 294.

⁴⁰⁶ Dom Maur Cocheril, *Notes sur l'architecture et le décor dans les abbayes cisterciennes du Portugal*, *Ob. Cit.*, p. 141.

⁴⁰⁷ Rui Rasquilho, Maria Augusta T. Ferreira, *Ob. Cit.*, p. 170.

⁴⁰⁸ Pedro Penteado, *Ob. Cit.*

abadia⁴⁰⁹ e neo-góticos na Sala dos Túmulos, para onde são trasladados os túmulos do transepto, funcionando como Panteão Real.

A nível da azulejaria, além dos painéis da Sala dos Reis, destacam-se, logo no início deste período, os azulejos que revestem a cozinha, brancos com cercadura de filete azul e com brasão que ostenta data de 1752. Os painéis da Sala do Presépio apresentam semelhanças com os da Sala dos Reis apresentando características rococó⁴¹⁰, sendo possível que outros pequenos conjuntos existissem, como os que ainda são visíveis no Claustro dos Noviços ou do Cardeal. Nesse local encontram-se pequenos painéis de padrão pombalino rematados com concheados nas escadas de acesso ao jardim. São ainda de referir os azulejos de características neoclássicas com representações campestres junto à escada de acesso à Capela de Nossa Senhora do Desterro.

A maioria das modificações e intervenções artísticas no mosteiro de Cós deram-se sobretudo no último terço do século XVII, prolongando-se pelo início da centúria seguinte. Na segunda metade do século XVIII procede-se sobretudo a reparações, apenas se encontrando alguns elementos rococó no arco triunfal e nos baldaquinos de altares da capela-mor⁴¹¹. Em 1751 o dormitório da noviciaria foi sujeito a obras, procedendo-se ainda a vários trabalhos de carpintaria, reparo de telhados e de outras dependências do mosteiro. Na década de 1770, além de obras nas casas dos padres e em outras dependências, a extinção de outros mosteiros teve aqui o efeito contrário. O mosteiro de Cós foi designado para receber as monjas do mosteiro de Almoester, o que implicou a realização de adaptações para receber um maior número de religiosas. Assim, realizaram-se “dormitórios novos, cozinhas novas, telhados novos, leitos novos...”⁴¹². Nas décadas de 1780 e 1790 procedeu-se a algumas reparações, nomeadamente, uma nova escada para a Igreja (1783), um novo “esteirado” para a capela-mor e grade do coro (1781). A Igreja sofreu maior reforma em 1795, tendo sido rebocada, procedendo-se à limpeza da cantaria, colocação de novo pavimento, reparo da balaustrada e colocação de esteira no altar-mor. Nesta data adquiriram-se ainda novos ornamentos e um sacrário. Realizaram-se suplementarmente trabalhos de pintura em

⁴⁰⁹ Paulo Varela Gomes, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Caminho, 1998, p. 50.

⁴¹⁰ João da Bernarda, *Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça*, Ob. Cit., p. 136.

⁴¹¹ Maur Cocheril, *Note sur la décoration de l'église de l'abbaye cistercienne de Santa Maria de Cós*, Alcobaça, Associação para a defesa e valorização do património cultural da região de Alcobaça, 1983, p. 23.

⁴¹² Idem.

1796, bem como obras na cozinha, nas portas dos confessionários, nos sinos e outros pequenos arranjos. Também de 1795-1798 será a “Casa do órgão”⁴¹³. Tratam-se pois, sobretudo, de obras de manutenção dos espaços, não parecendo existir um esforço de actualização ao nível artístico.

O Mosteiro de Arouca era um dos mosteiros mais ricos, ligado à memória da Infanta D. Mafalda, responsável pela adopção da observância cisterciense, atraía muitos elementos da nobreza com um prestígio que se manteve ao longo dos séculos. Verificaram-se nele algumas inovações durante a segunda metade do século XVIII, o que se deve à melhor situação de que dispunha e ao facto de um grande incêndio, em 1725, ter obrigado à realização de obras, prolongadas por várias décadas. À data deste incêndio, a renovação do mosteiro, vinda do final do século XVII, ainda não estava concluída, sendo a Igreja construída ao longo das primeiras três décadas de Setecentos. De meados do século datam o corpo sul e os celeiros. O refeitório e o corpo onde se encontram a sala do capítulo e a cozinha são já do último terço do século, podendo as obras ser datadas entre os anos de 1781 e 1785⁴¹⁴, como, aliás, atesta a cartela colocada frente à sala do capítulo que refere: “lançou-se a primeira pedra neste dormitório a dois de Maio de 1781 e acabou-se em Novembro de 1785”⁴¹⁵. Tal facto faz coincidir estas intervenções com as renovações de São Bento de Cástris. A reedificação desse corpo conduziu à construção de novo claustro. No entanto, apenas se edificaram as alas nascente e sul, as quais também não foram concluídas⁴¹⁶. Na sala do capítulo encontram-se azulejos policromos provenientes de Coimbra⁴¹⁷, que apontam já para o Neoclassicismo, mas ainda com cartelas de concheados. São variadas as decorações rococó⁴¹⁸, como é o caso de um tecto nas imediações da portaria, apainelado e pintado com ornatos concheados, bem como uma porta interior de uma cela que apresenta quatro painéis com motivos *rocaille*⁴¹⁹, ou oito dos frontais de altar da Igreja, datáveis

⁴¹³ Idem, p. 156-163.

⁴¹⁴ Pedro Dias, *Mosteiro de Arouca*, Coimbra, EPARTUR, 1980, p. 15.

⁴¹⁵ Manuel Joaquim Moreira da Rocha, *Da Construção e das Reconstruções: A Memória de um Mosteiro (Santa Maria de Arouca. Séculos XVII/XX)*, 1.º volume, Dissertação de Doutoramento em História de Arte apresentada ao Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto), Porto, Universidade do Porto, 2003, p. 285.

⁴¹⁶ Idem.

⁴¹⁷ José Ferrão Afonso, *O Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo de Arouca, História e Arte*, Lisboa, Edições Inapa, 2003, p. 44.

⁴¹⁸ Também rococó, do terceiro quartel do século, é a Maqueta da *Cela de Santo Ambrósio* do Museu de Arte Sacra de Arouca. Idem, pp. 105-106.

⁴¹⁹ A decoração *rocaille* alia-se aqui a uma inscrição de carácter meditativo, indiciando a composição social da comunidade: “Pela qualidade artística da cela adivinha-se o nível cultural e económico da monja que o habitou”. Manuel Joaquim Moreira da Rocha, *Ob. Cit.*, 3.º volume, p. 72.

do reinado de D. José⁴²⁰. No terreiro da Rainha, o pórtico de entrada recebeu um remate rococó, encontrando-se ainda elementos deste tipo na escadaria que em frente dá acesso ao celeiro e na fachada da Igreja⁴²¹. Um dos retábulos do coro, mais tardio que os anteriores, também é da segunda metade do século, apresentando decoração concheada, conjugada com dourados e marmoreados. Nos outros altares, apenas um apresenta uma mesa de estilo rococó⁴²². Vários foram os embelezamentos, a nível de sanefas, cadeira da capela-mor e frontais de talha e outros elementos em talha, bem como da renovação da imaginária⁴²³, de que são exemplos a *Nossa Senhora da Expectação*, a *Nossa Senhora do Socorro* e *Santa Ana e São Joaquim* do Museu de Arte Sacra de Arouca⁴²⁴. Destacam-se ainda a maquete da *Cela de Santo Ambrósio*, objecto de devoção que recria um interior do terceiro quartel do século XVIII⁴²⁵, bem como algum mobiliário. As perturbações que sacudiram a Ordem na época do Marquês de Pombal não parecem ter afectado grandemente este mosteiro, que dispunha de poder e um vasto património. Contudo, a não conclusão das obras previstas, que se arrastavam ainda no dealbar do século XIX, indicia já alguns sinais de declínio. A beatificação de D. Mafalda em 1792 motivou a trasladação dos seus restos mortais, que foram colocados numa urna de ébano e cristal, de linhas ondulantes ainda rococó, constituindo um ponto alto na vida do mosteiro como revela o seu aparato monumental. Além de alteração na estrutura do retábulo onde a urna foi colocada, toda a Igreja foi arranjada e limpa. Coincidiu também com novo risco para o altar-mor e implicou a realização de dois retratos da Rainha Mafalda, de paramentos para a cerimónia e de diversas instalações de carácter efémero⁴²⁶.

A história Mosteiro do Lorvão está relacionada às Infantas D. Sancha e D. Mafalda, constituindo o mosteiro, tal como o de Arouca, um dos que mais relevo adquiriram entre os cenóbios cistercienses.

Também aqui verificamos modificações no período considerado. Assim, em 1762 dá-se a sagração da nova Igreja, acompanhada pela trasladação dos túmulos das Infantas para os altares de São Bento e São Bernardo, que em 1782 irão ser de novo

⁴²⁰ Pedro Dias, *Ob. Cit.*, p. 18-39.

⁴²¹ José Ferrão Afonso, *Ob. Cit.*, p. 43-48.

⁴²² Pedro Dias, *Ob. Cit.*, pp. 49-50.

⁴²³ V. Manuel Joaquim Moreira da Rocha, *Ob. Cit.*, pp. 405-406.

⁴²⁴ José António Falcão, *O Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo de Arouca, História e Arte, Ob. Cit.*, p. 83.

⁴²⁵ Esta peça é considerada “uma obra ímpar dentro do panorama das artes decorativas portuguesas”. Maria da Luz Paula Marques, *Idem*, p.105.

⁴²⁶ *Idem*, pp. 406, 114-123.

transferidos para os novos retábulos da capela-mor. A delicada e bela grade que separa o coro da nave da Igreja foi instalada entre os anos de 1783 e 1786, sendo contemporânea da colocação dos órgãos⁴²⁷. A porta da Igreja de “grande vigor plástico e fantasia”⁴²⁸ evidencia a utilização dos novos ornatos de origem alemã. De 1764 data o novo retábulo do antecoro⁴²⁹ e do ano seguinte o confessionário do claustro, procedendo-se ainda a diversas obras, nomeadamente, a casa de recreação (1759), a colocação de azulejos e estuques na portaria (1780), obras em escadas (1785) e remodelações na enfermaria (1790), na Fonte Nova (1792), a grade da abadessa na portaria de baixo (1794)⁴³⁰ e, por último, a execução de um novo órgão (1795)⁴³¹. Os trabalhos de manutenção prosseguiram igualmente noutras dependências⁴³². Outras encomendas acompanharam estas modificações, sendo de destacar no antecoro três altares de estilo rococó dedicados à Virgem e um a São Sebastião (1764)⁴³³ e quadros de Pascoal Parente figurando S. Bernardo e a Virgem e S. Bento conduzido ao Céu, ambos nos transepto e, ainda, uma Última Ceia colocada na sacristia(1782)⁴³⁴. No entanto, entre os anos de 1766 a 1778 nenhuma aquisição ou alteração digna de relevo se verifica⁴³⁵, correspondendo aos anos mais sensíveis de ingerências externas nos negócios da ordem.

Pode, pois, concluir-se que os mosteiros mais poderosos da Congregação parecem ter ultrapassado mais facilmente as dificuldades do período, prolongando obras, renovações e novas aquisições pela segunda metade do século, mesmo apesar das restrições impostas à entrada de noviças.

Outros não sofreram intervenções de relevo neste período. No Mosteiro de São João de Tarouca, apenas o órgão executado em 1767 é digno de nota⁴³⁶. No que diz respeito ao mosteiro de São Cristóvão de Lafões, com Igreja reconstruída na primeira

⁴²⁷ Maur Cocheril, *Routier...*, *Ob. Cit.*, p. 235.

⁴²⁸ Nelson Correia Borges, *História da Arte em Portugal*, *Ob. Cit.*, p. 169.

⁴²⁹ Nelson Correia Borges, *Ob. Cit.*, p. 440.

⁴³⁰ *Idem*, p. 663.

⁴³¹ “Mosteiro de Lorvão compreendendo os túmulos de Santa Teresa e Santa Sancha”, *www.monumentos.pt* [consultado a 30 de Janeiro de 2009].

⁴³² Foi o caso da hospedaria, com oito intervenções, das casas dos padres, do refeitório forrado e ladrilhado (1784-1785), forno, celeiro (1789), noviciaria (1770, 1782, 1785, 1792). *Idem*, p. 356, 363, 414, 416, 443, p. 548.

⁴³³ Nelson Correia Borges, “O programa iconográfico do coro do Mosteiro de Lorvão”, *Ob. Cit.*, pp. 254-255.

⁴³⁴ Carlos Moura, *Ob. Cit.*, pp. 369-370.

⁴³⁵ V. Maur Cocheril, *Ob. Cit.*, p. 663.

⁴³⁶ “Mosteiro e Igreja de São João de Tarouca”, *www.monumento.pt* [consultado a 28 de Janeiro de 2009].

metade do século, apenas há a referir o zimbório com óculo rococó⁴³⁷. Ainda assim, o alçado principal não foi terminado⁴³⁸.

No Mosteiro de Santa Maria de Aguiar não se verificaram intervenções de carácter artístico, mas apenas algumas obras e melhoramentos. Assim, a partir de 1753 o novo refeitório foi sujeito a obras, bem como “muitos arcos que em partes são grande segurança de todo o edifício”⁴³⁹. Nos anos de 1760 foi a vez da hospedaria e, na década de 1780, além do aumento da cerca, o abade “formoseou com uma boa escadaria da sua entrada principal e mandou fazer para os abades um cómodo cubicular muito decente”⁴⁴⁰.

Também o Mosteiro de Santa Maria do Bouro é sujeito a obras a partir de meados do século. As obras de alteração das alas do claustro iniciam-se em 1749 e estendem-se até 1784, traduzindo-se numa reorganização funcional dos espaços. Entre 1754 e 1756 é construído um novo corpo a Oeste, onde passa a situar-se a entrada. Em simultâneo, entre 1755 e 1756, ergue-se um novo edifício junto a este, onde passam a funcionar a biblioteca, as tulhas, lagares e adega, bem como os aposentos do Abade. Desta campanha também datará um corpo a sul do Claustro⁴⁴¹, bem como uma galeria no valor de um conto e quatrocentos mil réis⁴⁴². Além destas intervenções de carácter construtivo, destaca-se a estatuária da fachada, figurando a Sagrada Família, o Conde D. Henrique e os reis D. Afonso Henriques, D. Sebastião, D. João IV e Cardeal D. Henrique. Novos elementos ornamentais terão acompanhado esta campanha de obras, que se desenvolve, sobretudo, no início do período em causa. No ano de 1784 verificam-se algumas intervenções, tendo sido executados seis retábulos para os altares laterais e seis sanefas e ainda obras de carpintaria no Capítulo, claustros e dormitório. Além destas, apenas se destacam, em 1793, o ladrilhamento do claustro, o novo órgão de 1798 e um novo sino em 1799. Apesar destas intervenções, os custos com obras na

⁴³⁷ “Convento de São Cristóvão e Igreja de Lafões”, *www.ippar.pt* [consultado a 2 de Fevereiro de 2009].

⁴³⁸ “Convento de São Cristóvão de Lafões”, *www.monumentos.pt* [consultado a 1 de Fevereiro de 2009].

⁴³⁹ Fr. Manuel de Figueiredo, “Abreviadas Memórias do Mosteiro de Santa Maria de Aguiar da Congregação de Santa Maria de Alcobaça da Ordem de São Bernardo, que oferece ao Rev.mo Sr. Fr. Manuel Soares, D. Abade do mesmo Mosteiro, Donatário das vilas de Torre de Aguiar do Reino de Portugal e Bouça, no Reino de Leão”, 1785, em Júlio António Borges, *O Mosteiro de Santa Maria de Aguiar e os Monges de Cister, Castelo Rodrigo*, Câmara Municipal de Castelo Rodrigo, 1997, p. 287.

⁴⁴⁰ *Idem*, p. 290.

⁴⁴¹ Luís Fernando de Oliveira Fontes, “Mosteiro de Santa Maria de Bouro, Amares: aproximação arqueológica à evolução arquitectónica do edificado pós-medieval”, *Cister, Espaços, Territórios, Paisagens*, Actas, vol. II, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 537-542.

⁴⁴² Salvador Magalhães Mota, *Ob. Cit.*, vol. 2., p. 214.

primeira metade do século são mais elevados⁴⁴³. Neste Mosteiro, ainda que o retábulo-mor seja barroco, as sanefas dos arcos do cruzeiro são já rococó⁴⁴⁴.

Já no Mosteiro de Celas, a Igreja foi renovada em meados do século, (a porta ostenta a data de 1753), tendo recebido azulejos provenientes de Coimbra, representando a *Anunciação*, *Visitação* e ainda *S. Marcos* e *S. João Evangelista*, estes dois na Capelinha da Piedade. A reforma deve ter-se estendido ao coro, já que dois altares e a grade são também da segunda metade do século. Do final de Setecentos será o retábulo de talha onde pontuam S. Miguel, S. João Baptista e S. Jerónimo, ainda no coro⁴⁴⁵, bem como um rodapé de azulejos na sacristia, “de reticulado com rosetas centrais”⁴⁴⁶. O altar-mor possui um dos poucos retábulos rococó⁴⁴⁷. Elementos deste estilo também se encontram no retábulo do altar-mor da Igreja de Salzedas e nas janelas que a iluminam⁴⁴⁸, havendo ainda a destacar neste mosteiro a “Sagrada Família” de Pascoal Parente, datada de 1764, autor ainda da Assunção da Virgem no retábulo do altar-mor, de 1758⁴⁴⁹, bem como o novo cadeiral.⁴⁵⁰ Do período pombalino serão o frontispício e as torres, que ficaram incompletas⁴⁵¹, tendo a grande remodelação do mosteiro ocorrido em período anterior.

O Mosteiro de Santa Maria de Maceira Dão é dos poucos a receber um volume considerável de embelezamentos neste período, seguindo sem interrupções a renovação traçada na primeira metade do século. O contrato para a reedificação da Igreja dá-se apenas em 1744, sendo dos templos mais tardiamente alterados, sem o carácter de urgência que marcou outros mosteiros e seguindo o plano de obras delineado em décadas anteriores, já que em 1720 o mosteiro tinha vendido algumas propriedades para financiar as obras. Com a construção da Igreja, que se arrastou ao longo de trinta e cinco anos, os restantes projectos artísticos foram sendo desenvolvidos ao longo das décadas seguintes. Deste modo, apenas em 1779 terminaram as obras da Igreja, tendo ainda

⁴⁴³ Idem, p. 212-218.

⁴⁴⁴ “Mosteiro e Convento de Santa Maria do Bouro/ Pousada de Santa Maria do Bouro”, www.monumentos.pt [consultado a 2 de Fevereiro de 2009].

⁴⁴⁵ José Manuel Azevedo e Silva, *Mosteiro de Celas*, Coimbra, História – Arte: Guia, Coimbra, 1986.

⁴⁴⁶ Virgílio Correia, Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal, Cidade de Coimbra*, vol. II, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1947, pp. 63-66.

⁴⁴⁷ Idem, p. 196.

⁴⁴⁸ “Mosteiro e Igreja de Salzedas”, www.monumentos.pt [consultado a 2 de Fevereiro de 2009].

⁴⁴⁹ Carlos Moura, *Ob. Cit.*, pp. 371-372.

⁴⁵⁰ Dom Maur Cocheril, *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*, *Ob. Cit.*, p. 103.

⁴⁵¹ Armando F. Leitão, *O Mosteiro de Salzedas*, Salzedas, 1963, p. 81.

neste mesmo ano sido lavrado contrato para a execução do retábulo da capela-mor⁴⁵², realizado por José da Fonseca Ribeiro, autor também do seu risco, por 317\$200 reis. Este retábulo, no entanto, não chegou a ser dourado⁴⁵³, evidenciando as dificuldades da comunidade em concluir o seu programa de renovação. Em 1786 Pascoal Parente pintou no mosteiro várias telas, entre elas a “Sagrada Família” e a “Fuga para o Egito”⁴⁵⁴. Também na segunda metade do século foi reconstruída a Capela de Nossa Senhora da Cabeça. Alguns elementos coevos já não se encontram *in situ*, como a fonte do pátio com azulejos historiados, deslocada para Tibaldinho. Ornamentos rococó encontram-se ainda no portal da fachada principal e em porta da ala este⁴⁵⁵.

Os mosteiros da região de Lisboa foram os que mais sofreram, como se compreende, com o sismo de 1755. No Mosteiro de Odivelas, a destruição foi tal que as religiosas tiveram que ser alojadas em barracas⁴⁵⁶. O edifício foi quase completamente arrasado, apenas subsistindo a cabeceira da Igreja, o pórtico e duas alas do claustro. O terramoto de 1758 provocou ainda mais estragos nas estruturas⁴⁵⁷. O carácter pragmático da reconstrução produziu espaços austeros, como é o caso da renovada Igreja, cuja nave contrasta com a cabeceira gótica, bem como a sacristia e a sala anexa. A reconstrução abarcou ainda a ala do Capítulo, a ala do refeitório e os lados nascente e norte do Claustro Novo, “apresentando uma construção mais pesada e deselegante do que o da sua origem e de características neoclássicas”⁴⁵⁸. Deste período são alguns painéis de azulejos remanescentes, como os que se encontram na cozinha, de figura avulsa.

O Mosteiro de Tavira também sofreu destruição de largo alcance, tendo daí decorrido grandes obras de reconstrução nas décadas posteriores. Neste mosteiro também foi colocado um novo órgão em 1789⁴⁵⁹. Também as religiosas do Mosteiro

⁴⁵² Actualmente na Igreja Paroquial de Fragosela, arredores de Viseu.

“Mosteiro de Santa Maria de Maceira Dão”, *www.ippar.pt*, [consultado a 2 de Fevereiro de 2009].

⁴⁵³ Alexandre Alves, *O Real Mosteiro de Santa Maria de Maceira Dão (concelho de Mangualde)*, Mangualde, Câmara Municipal de Mangualde, 1992, pp. 64-75.

⁴⁵⁴ Posteriormente transferida pela Confraria das Almas de Mangualde, tal como os retábulos laterais. *Idem*.

⁴⁵⁵ “Mosteiro de Santa Maria de Maceira Dão”, *www.monumentos.pt* [consultado a 2 de Fevereiro de 2009].

⁴⁵⁶ “Mosteiro de Odivelas”, *www.monumentos.pt* [consultado a 30 de Janeiro de 2009].

⁴⁵⁷ Manuela Maria Justino Tomé, *Mosteiro de S. Dinis de Odivelas: Estudo Histórico-Arquitectónico. Acções para a Salvaguarda do Património Edificado*, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Évora, Universidade de Évora, 1995, p. 70.

⁴⁵⁸ *Idem*, p. 70.

⁴⁵⁹ “Igreja e Convento das Bernardas/ Igreja e Convento de Nossa Senhora da Piedade de Tavira”, *www.monumento.pt*, [consultado a 30 de Janeiro de 2009].

lisboeta de Nossa Senhora da Nazaré de Mocambo, fundado por monjas vindas do Mosteiro de Cástris, tiveram que se recolher em instalações precárias no convento da Esperança⁴⁶⁰. A reconstrução começou em 1758, seguindo planos de Giacomo Azzolini, mas quando as monjas voltaram em 1786 a Igreja não havia ainda sido terminada⁴⁶¹. No Convento de Nossa Senhora do Desterro a abóbada da Igreja, ainda não concluída⁴⁶², ruiu por completo, ficando a Igreja quase totalmente destruída, o mesmo acontecendo parcialmente à fachada e muros laterais⁴⁶³. Apesar da destruição, após o terramoto foi ainda possível albergar os doentes vindo do Hospital de Todos-os-Santos⁴⁶⁴.

Foi, assim, na sequência desta conjuntura difícil que ocorreu a extinção de dez cenóbios, por decreto do Abade-Geral Frei Manuel de Mendonça em 17 de Dezembro de 1775. Além do Mosteiro de São Bento de Cástris foram extintos também o Mosteiro de Fiães, de São Cristóvão de Lafões, Santa Maria de Seiça, Santa Maria de Maceiradão, São Pedro de Águias⁴⁶⁵, Tabosa, Mocambo, Santa Maria de Almoester e São Bernardo de Portalegre. Como vimos, esta reorganização das casas da Ordem ia ao encontro à política do Marquês de Pombal, de quem o Abade-Geral, era, aliás, parente. Integrada no contexto mais amplo das disputas que afectavam as Ordens Religiosas, como é o caso das questões da jacobea e do sigilismo e regalismo, era ainda enquadrada por um contexto sócio-cultural em mutação, onde se destaca a difusão dos ideais iluministas.

O mosteiro de Fiães, tal como muitos outros, foi objecto de extinção, revertendo as suas rendas a favor do colégio da Conceição de Coimbra. Os efeitos da extinção foram nele nefastos, não tendo conseguido refazer a situação anterior⁴⁶⁶.

O Mosteiro de Santa Maria de Almoester, que já fora afectado pelo Terramoto, sobretudo na zona dos dormitórios⁴⁶⁷, sofreu novo golpe com o decreto de extinção, que, como vimos, levou as religiosas ao Mosteiro de Cós⁴⁶⁸.

⁴⁶⁰ De acordo com Maur Cocheril, primeiro acolheram-se numa propriedade do Campo Pequeno e em 1769, por Ordem do Marquês de Pombal, foram enviadas para Setúbal, Maur Cocheril, *Routier des Abbayes Cisterciennes, Ob. Cit.*, p 367.

⁴⁶¹ “ Abadia de Nossa Senhora da Nazaré do Mocambo/Convento das Bernardas do Mocambo/ Real Mosteiro da Nossa Senhora da Nazaré do Mocambo”, *www.monumentos.pt* [consultado a 1 de Fevereiro de 2009].

⁴⁶² Maur Cocheril, *Routier des Abbayes Cisterciennes, Ob. Cit.*, p. 367.

⁴⁶³ “ Convento de Nossa Senhora do Desterro/ Hospital do Desterro”, *www.monumentos.pt*, [consultado a 2 de Fevereiro de 2009].

⁴⁶⁴ Eduardo Sucena, “A Ordem de Cister em Lisboa”, *Actas, Cister, Espaço , Territórios, Paisagens*, Vol. I, Lisboa, IPPAR, 2000, p. 146.

⁴⁶⁵ Na Igreja do Mosteiro de São Pedro das Águias encontrava-se o panteão da família Távora.

⁴⁶⁶ José Marques, *O Mosteiro de Fiães*, Braga, 1990, pp. 50-51.

Tal como sucedeu em Évora, as religiosas de Portalegre foram transferidas para o Mosteiro de Odivelas após a extinção do Mosteiro de São Bernardo. Com o seu regresso, também esta casa foi restaurada⁴⁶⁹, embora não pareça ter existido uma grande intervenção ao nível artístico⁴⁷⁰.

Após a restauração dos mosteiros extintos, criou-se um sistema de contribuição para a recuperação dos que se encontravam em piores condições, nomeadamente, Desterro, Mocambo, Tabosa e Tavira. Cada mosteiro deveria contribuir com quantias diferenciadas para a Arca da Caridade⁴⁷¹, mais ou menos de acordo com as suas capacidades. No entanto, não é possível determinar o alcance das obras efectuadas nessa altura⁴⁷².

Em relação ao Mosteiro de Nossa Senhora da Assunção de Tabosa, a transferência das religiosas para o colégio de São Francisco Xavier de Setúbal, bem como das suas rendas, que foram aplicadas nas obras do mosteiro de Nossa Senhora da Nazaré de Setúbal, conduziu à degradação do mosteiro, “que, de repente, se viu votado ao abandono e conseqüente pilhagem”⁴⁷³. Com a reabertura, “o templo e todos os edifícios regulares tiveram de ser reedificados, já que se apresentavam em avançado estado de ruína provocada pelos anos de ausência dos religiosos e exposição ao desgaste do tempo.”⁴⁷⁴ Foi, então, necessário proceder a obras na sala do capítulo, no refeitório, no celeiro, em trinta celas, na noviciaria e nas oficinas⁴⁷⁵. Não existem registos de

⁴⁶⁷ Maria Antónia Nobre Silva Martins Jacinto, *Mosteiro de Santa Maria de Almoester: contributo para uma proposta metodológica de conservação e valorização de edifícios regulares*, [policopiado], Tese de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Évora, Universidade de Évora, 1997, p. 76.

⁴⁶⁸ Francisco Teixeira, *O Mosteiro de Santa Maria de Almoester*, Santarém Câmara Municipal de Santarém, 1992, p. 93.

⁴⁶⁹ Domingos Bucho, “Igreja de São Bernardo e o túmulo de D. Jorge de Melo e os dois claustros do convento anexo à Igreja de São Bernardo/ Mosteiro de São Bernardo”, *www.monumentos.pt*, [consultado a 30 de Janeiro de 2009].

⁴⁷⁰ Da segunda metade do século XVIII apenas são dignos de nota os cadeirais dos dois coros.

⁴⁷¹ A contribuição do Mosteiro de São Bento de Cástris foi aumentando, sendo de 30\$000 réis em 1778 e 1780 e de 60\$000 réis em 1783. As contribuições variavam entre um mínimo de 20\$000 réis (Odivelas em 1783) e 640\$000 réis (Lorvão em 1778), não podendo a contribuição de São Bento de Cástris ser considerada muito elevada.

José Marques, *Ob. Cit.*, pp. 663-664.

⁴⁷² Foi o caso do Mosteiro de Tabosa, cujos os bens e rendimentos foram destinados a obras no convento de São Francisco Xavier em Setúbal, para onde as religiosas foram conduzidas após a extinção, limitando ainda mais a sua capacidade de reconstruir o mosteiro, deixado ao abandono e arruinado.

“Convento de São Bernardo de Tabosa”, *www.ippar.pt* [consultado a 1 de Fevereiro de 2009].

⁴⁷³ Maria Luísa Gil dos Santos, *O ciclo vivencial do Mosteiro de Nossa Senhora da Assunção de Tabosa*, Dissertação de Mestrado em História Moderna apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Universidade do Porto, 2000, p. 125.

⁴⁷⁴ IDEM.

⁴⁷⁵ IDEM, p. 170.

outras intervenções de grande monta para além das destinadas à renovação do mosteiro, apenas se tendo verificando pequenas reparações e caiações em 1750.

Com a reabilitação das casas monásticas foi necessário eleger novos abades e confessores, tendo ainda sido sentida a necessidade de eleger um Procurador Geral das Obras, que ficaria responsável pela reconstrução dos edifícios, tendo a Congregação sentido que “mui trabalho haviam de dar”⁴⁷⁶. Foi eleito Frei António da Mota, que recebeu patente e graduação do cargo de Procurador Geral da Corte, “dada a sua importância e responsabilidade”⁴⁷⁷. Além deste, foi designado um administrador das obras para cada um dos mosteiros extintos⁴⁷⁸. Assim sendo, a reconstrução foi sentida pela Congregação como um desígnio a que devia ser dada a devida importância, bem como os meios necessários à sua persecução o que, aliás, foi expresso no Capítulo Geral de dois de Abril de 1778, no qual se apelou à reconstrução e reforma da Congregação⁴⁷⁹.

Na última década parece ter havido um investimento nos aspectos musicais das celebrações, que se materializou na execução de vários órgãos, do que já vimos alguns exemplos, como o do Mosteiro de Lorvão. Tal acontece no Mosteiro de Santa Maria do Bouro, cujo órgão, datado de 1798, é da autoria de Manuel de Sá Couto⁴⁸⁰ e no Mosteiro de Odivelas, cujo órgão entalhado se encontra datado e assinado: “António Xavier Machado Cerveira o fez no ano de 1789”⁴⁸¹. Em Évora foram realizados novos livros para o cantochão. Estes investimentos surgem no seguimento do estabelecido pelas Juntas e Capítulos a respeito da reorganização das celebrações litúrgicas e do papel desempenhado pela música e pelo canto nos ofícios⁴⁸².

No conjunto, apesar desta análise não ser exaustiva, parece certo que nenhum mosteiro levou a cabo uma campanha de obras como a que se verificou em São Bento de Cástris no período considerado e que incluiu um novo programa artístico associado à renovação da Igreja. Os mosteiros que mais investiram em projectos de âmbito artístico dispunham de maiores meios financeiros e poder ou tinham procedido à renovação dos templos há pouco tempo, prosseguindo com esses desígnios, que se podiam prolongar.

⁴⁷⁶ IDEM, p. 127.

⁴⁷⁷ IDEM.

⁴⁷⁸ Salvador Magalhães Mota, *Ob. Cit.*, p. 115.

⁴⁷⁹ Maria Antónia Marques Fialho Costa Conde, *Cister a Sul do Tejo...*, *Ob. Cit.*, p. 73.

⁴⁸⁰ Salvador Magalhães Mota, *Ob. Cit.*, p. 214-217.

⁴⁸¹ Carlota Saravia, *Ob. Cit.* p. 39.

⁴⁸² Maria Antónia Marques Fialho Costa Conde, *Cister a Sul do Tejo...*, *Ob. Cit.*, p. 436.

Deste modo, o mosteiro de São Bento de Cástris consituiu quase um caso isolado, pela forma como, dentro dos seus condicionalismos, se propôs investir na sua renovação, sobretudo das componentes artísticas da Igreja, espaço de características públicas, propiciador da difusão de uma mensagem e de um discurso. Este facto é ainda mais significativo se considerarmos que a extinção de 1775-1777 já marcara o início do fim inelutável⁴⁸³.

De facto, as obras dos anos de 1780 constituem, uma verdadeira campanha de renovação e afirmação, destacando-se das intervenções verificadas nas décadas anteriores⁴⁸⁴, e muito superiores aos arranjos verificados na década de 1750, que contemplaram vários aspectos, como os azulejos que já referimos ou as fontes da cerca e do pátio, ou uma das capelas⁴⁸⁵ e obedecendo claramente a uma intenção e a um programa. Por outro lado este impulso parece coincidir com uma recuperação da situação do mosteiro e com o aumento do número de religiosas⁴⁸⁶.

Como vimos, muitas campanhas de obras foram determinadas pela necessidade. Além de acidentes como inundações e incêndios, o Terramoto de 1755 teve evidentemente consequências devastadoras. A constituição do sistema contributivo da Arca da Caridade mostra ainda que alguns cenóbios se deparavam com dificuldades financeiras, aspecto que foi um dos motivos invocados para a sua extinção. Se não é possível determinar ainda que intervenções sofreram, é de crer que estas apenas se limitaram aos aspectos considerados essenciais para manter a comunidade.

Nesta difícil conjuntura, o Mosteiro de São Bento de Cástris procurou renovar-se dentro das suas possibilidades, ignorando que as maiores dificuldades estavam para vir e que este novo impulso artístico seria o último.

⁴⁸³ “A supressão destes Mosteiros, em em 1775, não obstante a sua restauração, em 1777, constitui um rude golpe de morte, de que jamais conseguiram restabelecer-se plenamente, situação que as vicissitudes de vária ordem foram agravando até 1834.” José Marques, “Os mosteiros cistercienses nos finais do século XVIII”, *Ob. Cit.*, p. 370.

⁴⁸⁴ Entre estas há apenas a destacar em 1765, a feitura de um portal e uma abóbada e, em 1767-68 obras no coro, incluindo azulejos, quadros, uma janela e o revestimento de losangos do tecto. Conde, Maria Antónia Marques Fialho Costa, “O sentido do tempo num espaço conventual: S. Bento de Cástris”, *Ob. Cit.*, pp. 266-277.

⁴⁸⁵ *Idem*, p. 482.

⁴⁸⁶ *Idem*, p. 628, 703.

CONCLUSÃO

O ciclo de São Bento de Cástris integra-se numa campanha comemorativa de restituição do mosteiro à sua situação anterior, o que, tendo em conta os dados conhecidos, parece constituir situação única no seio dos cistercienses portugueses. De facto, procedeu-se a total renovação do edifício, destacando-se a actualização artística do templo. Neste, os azulejos e a talha conjugam-se para criar uma nova vivência do espaço. Embora, como pudemos ver, a qualidade pictórica da azulejaria do período, marcada pela produção pré-industrial, se encontre já distante das realizações notáveis da primeira metade do século, a sua eficácia mantém-se. Isto deve-se às qualidades excepcionais do azulejo, capaz de estabelecer um diálogo ímpar com a arquitectura que lhe serve de suporte, permitindo-lhe dinamizar os espaços, criando arquitecturas fingidas, possibilitando a inserção de ciclos narrativos.

Essa eficácia não é subvertida pela utilização, quer no azulejo como na talha, de modelos e formas já testados, que remontam, como vimos, até cerca de vinte anos atrás, não havendo, pois, a audácia de propor novos formulários.

A irradiação da influência artística da Corte verifica-se na provável produção lisboeta dos painéis azulejares e num modelo retabular, nomeadamente, do altar-mor, que podemos filiar em exemplares aí existentes.

Por outro lado, esta campanha insere-se no âmbito mais vasto dos mosteiros cistercienses portugueses, com os quais partilha a mesma conjuntura e idêntico destino. Submetendo-se todos às orientações emanadas dos órgãos centrais da Ordem, foram afectados pelo espírito e pelos eventos da época, tendo-se delimitado o período convencional, mas pouco estudado, correspondente à segunda metade do século XVIII para se fazer um balanço da sua actuação no domínio material e artístico. Verificou-se que poucos mosteiros realizaram grandes intervenções de âmbito artístico, menos significativas ainda nas Igrejas. As grandes intervenções destinaram-se em grande medida a suprir necessidades urgentes, como foi possível observar em relação ao

mosteiros suprimidos, bem como aos que anteriormente foram afectados pelo Terramoto. De acordo com os dados disponíveis, as inovações de carácter artístico verificaram-se sobretudo nos que possuíam maiores rendimentos ou onde se procederam a actos comemorativos, como é o caso do mosteiro de Arouca. Alguns, como o Mosteiro de Maceira Dão, prosseguem campanhas já iniciadas em décadas anteriores, que continuam neste período, marcado ainda por questões de ordem financeira e da própria sobrevivência de alguns mosteiros.

Assim sendo, nunca alcançaram a importância e magnitude de São Bento de Cástris, reforçada pelo aspecto simbólico de intervir no espaço sagrado da Igreja. Deste modo, o presente estudo reforçou a ideia de uma especificidade deste mosteiro, permitindo, por outro lado, enquadrá-lo num quadro mais vasto.

Ao contrário das campanhas anteriores, de que apenas se possuem informações dispersas, através do ciclo Bernardino é possível descortinar toda uma situação conjuntural, que se vê reflectida na própria obra. É a afirmação do mosteiro enquanto força viva consciente da sua importância e necessidade. É o apoio na grande referência dos cistercienses, no santo reformador e conciliador, aquele que promoveu a expansão da Ordem e soube lidar com os poderes temporais e seculares, constituindo um exemplo para os contemporâneos. A par do misticismo, são estes os aspectos que mereceram ser destacados pelos promotores da obra. Este enfoque em determinados aspectos da vida do santo, juntamente com a extensão do ciclo, constituem os elementos diferenciadores em relação aos outros ciclos de São Bernardo. Esta temática, tradicional na arte cisterciense, pode, pois, revestir-se de várias nuances e significados.

Os diversos ciclos bernardinos, de dimensão variável e propósitos específicos, permitiram observar as diferentes formas e tratamentos que a mesma temática pôde assumir, procurando alcançar objectivos previamente delineados que passaram por narrar, instruir ou tornar o azulejo um meio para expressar valores de natureza moral, espiritual ou política, através de distintos modos de representação e realização pictórica. Verifica-se uma mudança na sua inserção no espaço. Alguns não alteram substancialmente o espaço pré-existent, noutra situação os painéis são colocados como de telas se tratasse, enquanto outros criam novas espacialidades, caso de Cós e São Bento de Cástris. Este aspecto é ainda influenciado pelas relações que se estabelecem com a talha, pintura de tectos, estatuária e pintura, que tanto os podem coadjuvar como obscurecer. Foi possível, através deste estudo, perceber a

especificidade e originalidade do ciclo eborense. De pintura clara e concisa, o ciclo de São Bento de Cástris destaca-se igualmente pela integração arquitectónica, fomentada pela da cercadura vibrante, desenvolvendo-se ininterruptamente e procurando criar um ilusionismo espacial.

As gravuras de Gottfried Bernhard Göz constituíram um elemento precioso para a compreensão deste ciclo, esclarecendo os processos de cópia e de apropriação de modelos. Pode considerar-se que, não obstante os erros de concepção verificados, se manifesta uma procura de clareza comunicativa, que se torna mais evidente na sua confrontação com o modelo.

Por outro lado, assinalando-se a relevância que as gravuras assumem enquanto fontes gráficas para a arte da azulejaria, destaca-se a novidade concretizada pela adopção de modelos do Rococó alemão, enquadrando-as na adopção de repertórios deste tipo na cultura artística portuguesa. Este aspecto não se encontra ainda suficientemente estudado, sendo ainda necessário conhecer de modo mais aprofundado as colecções iconográficas das bibliotecas nacionais. Daí que tenha sido importante tomar contacto com os álbuns de gravuras atribuídos a José António Padrão, capazes de nos darem uma dimensão do fenómeno. Outros estudos merecerão ser dedicados à estrutura produtiva, nomeadamente das unidades fabris surgidas em grande parte devido à actuação do governo do Marquês de Pombal. A dificuldade em estabelecer atribuições, devida sobretudo à escassez de dados documentais verificada, por exemplo, em relação à Fábrica do Rato, poderá ser colmatada pela investigação de outras unidades e de uma análise mais aprofundada dos conjuntos do período, susceptíveis de revelar novos dados ainda desconhecidos.

Outro aspecto a salientar prende-se com a clarificação da data de execução destes azulejos, comprovando-se terem sido realizados entre 1782 e 1785, cerca de uma década após do que se suponha. Isto numa altura em que já se fazia sentir o Neoclassicismo e quando autores tão paradigmáticos do Rococó em Portugal, como Frei José de António Vilaça já tinham aderido ao novo estilo desde 1780, sendo contemporâneos de obras tão importantes como a Basílica da Estrela, que se encontrava em construção por esses tempos. Este facto constitui mais um elemento para a compreensão da duração e sobrevivência da linguagem rococó.

Em suma, a campanha de obras de São Bento de Cástris e os seus azulejos, constitui a materialização e cristalização de um dado momento, como que um poliedro

em cujas diferentes faces podemos ler ou vislumbrar, não apenas uma narrativa, sem dúvida essencial, mas ainda uma conjuntura, o respirar de uma comunidade, o resultado da formação e mundividência de agentes e executantes, dos seus gostos e sensibilidades, de influências vindas de terras distantes e da apropriação dessas influências, de propósitos comunicativos. Em suma, um momento de vida e cultura, num dado lugar, num dado tempo.

FONTES

ANTI

- *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças - Convento de S. Bento de Cástris*, Caixa 1926, Capilha 2, doc. IV/I/22.

Biblioteca Nacional de Lisboa

- Frei Manuel de Figueiredo, “Notícias dos Mosteiros da Congregação de S. Bernardo de em Portugal e Papéis Avulsos”, *Cód. 1493*.

Arquivo Distrital de Évora

- Livros de Notas de Évora (1760-1780) – L. 1165-1174; 1278-1283; 1321-1330; 1394-1404; 1435-1441; 1477-1481; 1527-1528;

Biblioteca Pública de Évora

Fundo de S. Bento de Cástris - Livro 11; livro 24

Livro das Visitações ao Mosteiro de S. Bento de Cástris - código CXXXI/2-22

Códices de S. Bento de Cástris – código CXXXII/1-1, 1-31, 1-32, 1-33, 1-34, 1-35

Livros da Bolsaria do Mosteiro de São Bento de Cástris – Código XXXII/2-15, 2-16

Livros da Feitoria do Mosteiro de São Bento de Cástris – Código CXXII/1-12, 1-13, 1-14, 1-15

Livros de Folhas do Mosteiro de São Bento de Cástris – Cód. CXXXI/1-10, Código CXXXII/2-49, 2-50.

Fontes Impressas

BRITO, Frei Bernardo de, *Chronica de Cister*, Lisboa, Officina de Pascoal da Silva, 1720.

SÃO TOMÁS, Frei Leão de, *Beneditina Lusitana*, Tomo I, Coimbra, 1644.

Fontes Gráficas

GÖZ, Gottfried Bernhard, *Historia Vitae S. Bernardi*, Augsburg, c. 1764.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Laurinda, “O impacto da legislação pombalina sobre o património das instituições religiosas: o caso de Montemor-o-Novo”, *Conversas à Volta dos Conventos*, Évora, Casa do Sul Editora, 2002.

ACTAS, CONGRESSO INTERNACIONAL SOBRE SAN BERNARDO E O CISTER EN GALICIA E PORTUGAL, 2 volumes, Zamora, Ediciones Monte Casino, 1993.

ALEIXO, Ana Teresa dos Reis, *O Azulejo enquanto pólo dinamizador e adjectivador do espaço arquitectónico religioso – A capela da Fortaleza de São Filipe em Setúbal e as “falsas arquitecturas”* [policopiado], tese de Mestrado em Reabilitação da Arquitectura e Núcleos Urbanos, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2000.

ALMEIDA, Fialho, *Fialho de Almeida em Évora*, Évora, Diário do Sul, 2002.

ALMEIDA, Fortunato, *História da Igreja em Portugal*, Porto, Portucalense Editora, 1967.

ALMEIDA, Patrícia Roque de Almeida, “Apontamentos sobre a iconografia dos eremitas na azulejaria setecentista no Entre Douro e Minho”, in *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, Série I, Vol. IV, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 261-279.

Idem, *O Azulejo do século XVIII na Arquitectura das Ordens de S. Bento e de S. Francisco no Entre Douro e Minho* [policopiado], 4 volumes, dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Universidade do Porto, 2004.

ALVES, Alexandre, *O Real Mosteiro de Santa Maria de Maceira Dão (concelho de Mangualde)*, Mangualde, Câmara Municipal de Mangualde, 1992.

ARRUDA, Luísa, CORREIA, Teresa Campos, *Convento de S. Paulo da Serra de Ossa*, Lisboa, Edições Inapa, 2004.

ARTE SACRA NOS ANTIGOS COUTOS DE ALCobaça, Lisboa, IPPAR, 1995.

BAZIN, Germain, *Classique, Barroque et Rococó*, Paris, Librairie Larousse, 1965.

BAZIN, Germain, *Destins du Barroque*, Londres, Thames and Hudson (Hachette), 1968.

BORGES, Júlio António, *O Mosteiro de Santa Maria de Aguiar e os Monges de Cister, Castelo Rodrigo*, Câmara Municipal de Castelo Rodrigo, 1997.

BORGES, Nelson Correia, *Arte Monástica em Lorvão. Sombras e Realidade*, vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/FCT, 2002.

BORGES, Nelson Correia, *História de Arte em Portugal, Do Barroco ao Rocóco*, Vol. 9, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

BORGES, Nelson Correia, “O programa iconográfico do coro do Mosteiro de Lorvão”, *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Actas, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 254-255.

BRITO, Alberto da Rocha, “A vida de S. Bernardo em azulejos eborenses”, in *A Cidade de Évora*, vol. VI, n.ºs 17-18, Évora, Comissão Municipal de Turismo de Évora, 1949.

BRITO, Alberto da Rocha, “A vida de S. Bernardo em azulejos eborenses”, in *A Cidade de Évora*, vol. VII-VIII, n.ºs 21-22, Évora, Comissão Municipal de Turismo de Évora, 1950.

BRITO, Alberto da Rocha, “A Virgem de leite de S. Bernardo. À Margem dum quadro de Josefa de Óbidos”, *Separata do Boletim da Junta de Província da Estremadura*, n.º 21, Lisboa, 1949.

BRONSEVAL, Claude, *Peregrinatio Hispânica: Voyages de Dom Edme de Saulieu, Abbé de Clairvaux en Espagne et au Portugal (1531-1533)*, (introdução e notas de Maur Cocheril), vol. 1, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

CAETANO, Joaquim de Oliveira, “Diogo Contreiras: actividade artística conhecida nos conventos cistercienses e na região de Alcobaça”, *Actas – Arte e arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Colóquio 23-27 de Novembro de 1994, Mosteiro de Alcobaça, Lisboa IPPAR, 2000.

CAETANO, Joaquim de Oliveira, “O pintor Diogo de Contreiras e a sua actividade no Convento de S. Bento de Cástris”, in *A Cidade de Évora*, 1ª série, n.º 71, Évora, 1988.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, “*A Arte de Bem Viver*”. *A Encenação do Quotidiano na Azulejaria Portuguesa da Segunda Metade de Setecentos*, Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2005.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, *Azulejaria Barroca em Évora – um Inventário*, Évora, Universidade de Évora – Centro de História da Arte, 1999.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, *Azulejaria do Século XVIII – Espaço Lúdico e decoração na Arquitectura Civil de Lisboa*, Lisboa, Porto, Civilização Editora, 2007.

CARVALHO, José Alberto Seabra de, *Gregório Lopes*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999.

CARVALHO, Maria do Rosário Salema Cordeiro de, ... *Por amor de Deus. Representação das Obras da Misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das*

confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista [policopiado], dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 2007.

CARVALHO, Rosário Salema de, “A Renovação do conteúdo funerário e outras iconografias. O programa azulejar de época barroca, na Igreja do convento de São Bernardo de Portalegre”, in *A Cidade. Revista Cultural de Portalegre*, Nº 15 (nova série), Portalegre, 2008.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRAND, Alain, *Dictionnaire de Symboles*, Paris, Éditions Laffont, 1982 (1.ª ed. 1969).

COCHERIL, Maur, *Etudes sur le monachisme en Espagne et au Portugal*, Lisbonne, Livraria Bertrand, 1966.

COCHERIL, Maur, *Note sur la décoration de l'église de l'abbaye cistercienne de Santa Maria de Cós*, Alcobaça, Associação para a Defesa e Valorização do Património Cultural da Região de Alcobaça, 1983.

COCHERIL, Maur, *Notes sur l' Architecture et le Décor dans Les Abbayes Cisterciennes du Portugal*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1972.

COCHERIL, Maur, *Routier des abbayes cisterciennes du Portugal*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

CONDE, Maria António Marques Fialho da Costa, *Mosteiro de São Bento de Cástris (Évora): Bases para uma proposta de valorização histórico-arquitectónica* [policopiado], dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Universidade de Évora, Évora, 1995.

CONDE, Maria António Marques Fialho da Costa, “O Sentido do Tempo num espaço Conventual: S. Bento de Cástris”, in *A Cidade de Évora*, 2.ª série, n.º 2, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1996-1997.

CONDE, Maria António Marques Fialho da Costa, “A afirmação do mosteiro de São Bento de Cástris no contexto local e nacional”, *Actas, Cister, Espaço, Territórios, Paisagens*, Vol. I, Lisboa, IPPAR, 2000.

CONDE, Maria António Marques Fialho da Costa, “ As monjas bernardas na Évora quinhentista”, in *A Cidade de Évora*, 2.ª série, n.º 6, 2002.

CONDE, Maria Antónia Marques Fialho da Costa, *Cister a Sul do Tejo: o mosteiro de S. Bento de Cástris e a Congregação Autónoma de Alcobaça (1567-1776)* [policopiado], dissertação de Doutoramento em História, Universidade de Évora, Évora, 2004.

CORREIA, Ana Paula, “Contribuição para o estudo das fontes de inspiração dos azulejos figurativos da Quinta da Bacalhoa”, in *Azulejo*, n.º 2, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1992

CORREIA, Ana Paula, “Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira”, in *Azulejo*, n.º 3, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1995-1999.

CORREIA, Ana Paula, “Fontes de inspiração do azulejos português”, *As Idades do Azul*, Lisboa, IEFP, 1998.

CORREIA, Ana Paula, “ As fontes de inspiração dos azulejos da galeria das artes”, in *Monumentos*, n.º 7, Lisboa, DGEMN, 1997.

CORREIA, Ana Paula, “Palácios, azulejos e metamorfoses” in *Oceanos*, n.36/37, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.

CORREIA, Virgílio; GONÇALVES, Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal, Cidade de Coimbra*, vol. II, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1947.

CUNHA, João Pedro Ferreira Gaspar Alves, *Metodologias de Intervenção no Património Cisterciense, em Portugal* [policopiado], dissertação de Mestrado em Reabilitação da Arquitectura e Núcleos Urbanos, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2003.

DIAS, Geraldo J. A. Coelho, “A «Aleitação de S. Bernardo» e a devoção dos cistercienses”, *Cister no Vale do Douro*, Santa Maria da Feira, Edições Afrontamento, 1999.

DIAS, José Sebastião da Silva, *Correntes do Sentimento Religioso em Portugal (séculos XVI e XVIII)*, Tomo I, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1960.

DIAS, Pedro (coord.), *Actas do Colóquio a Universidade e a Arte 1290-1990*, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras – Instituto de História da Arte, Coimbra 1992.

DIAS, Pedro, *Mosteiro de Arouca*, Coimbra, EPARTUR, 1980.

DICIONÁRIO DE HISTÓRIA DE PORTUGAL, Vol. I, Porto, Livraria Figueirinhas, s.d.

DUBY, George, *São Bernardo e a Arte Cisterciense*, Porto, Editora Asa, 1997.

DUBY, George, *O Tempo das Catedrais. A arte e a sociedade 980-1420*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

ESPANCA, Túlio, “As Antigas Coleções de Pintura da Livraria de Fr. Manuel do Cenáculo e dos extintos Conventos de Évora”, in *Cadernos de História e Arte Eborense*, vol. VII, Évora, Edições Nazareth, 1949.

ESPANCA, Túlio, “São Bento de Cástris”, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1966.

ESPANCA, Túlio, “Extinção do Mosteiro de São Bento de Cástris”, in *A Cidade de Évora*, 1.ª série, n.º 59, Évora, 1976.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, “Iconografia e simbólica cristãs. Pedagogia da Imagem”, Separata da *Revista Theologica*, 2.ª série, vol. XXX, fascículo 1, Braga, 1995.

FERREIRA, Maria Augusta Lage Pablo da Trindade, *Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça – Roteiro*, Lisboa-Mafra, Elo, 1987.

FERREIRA, Sílvia, *A Talha – Esplendores de um passado ainda presente (séculos XVI-XIX)*, Lisboa, Nova Terra, 2008.

FERREIRA, Sílvia, “Do culto de Nossa Senhora em Portugal: Esplendor e função das imagens”, in *Brotéria*, Vol. 158, n. 3, Lisboa, (Março) 2004.

FONSECA, Ana Cristina, “A Fundação do Mosteiro de São João de Tarouca e de Santa Maria de Alcobaça no programa iconográfico e artístico dos azulejos setecentistas”, *Actas – Cister, Espaços, Territórios, Paisagens*, vol. II, Lisboa, IPPAR, 2000.

FONTES, Luís Fernando de Oliveira, “Mosteiro de Santa Maria de Bouro, Amares: aproximação arqueológica à evolução arquitectónica do edificado pós-medieval”, *Cister, Espaços, Territórios, Paisagens*, Actas, vol. II, Lisboa, IPPAR, 2000.

FORJAZ, Jorge Pamplona, *História Técnica da Gravura Artística – Bibliografia analítica das espécies não periódicas disponíveis na Biblioteca Nacional e na Fundação Calouste Gulbenkian*, Separata do *Boletim do Instituto Histórico*, nº 27/28 de 1969/70, 1977.

FRANCO, P. António, *Évora Ilustrada*, Évora, Edições Nazareth, 1945.

FREITAS, Maria João Lynce Costa Pais de, *Iconografia da Memória na Azulejaria do século XVIII – quatro estações, quatro elementos, quatro partes do Mundo* [policopiado], dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1994.

GIORGI, Rosa, *Les Saints*, Paris, Éditions Hazan, 2003.

GOMES, Paulo Varela, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Caminho, 1998.

GUSMÃO, Artur Nobre de, *A expansão da Arquitectura borgonhesa e os Mosteiros de Cister em Portugal*, Lisboa, s.n., 1956.

GUSMÃO, Artur Nobre de, *A Real Abadia de Alcobaça, Estudo Histórico-Arqueológico Lisboa*, Livros Horizonte, 1992 (1.ª ed. 1948).

GUSMÃO, Artur Nobre de, *Os Mosteiros de Cister na Época Moderna*, Separata da *Lusíada*, vol. III, nº 10, Porto, 1957.

HARRIES, KARSTEN, *The Bavarian Rococó Church. Between Faith and Aestheticism*, New Haven/ London, Yale University Press, 1983.

HENRIQUES, Paulo (coord.), *António Capucho – retrato do homem através da coleção , cerâmica portuguesa do século XVI ao século XX*, Porto, Civilização Editora, 2004.

HILL, Marcus, *A Talha Barroca em Évora – Séculos XVII-XVIII*, Évora, Centro de História da Arte, Universidade de Évora, 1998.

HITCHCOCK, Henry-Russel, *Rococó Architecture in Southern Germany*, New York, Phaidon, 1968.

ISPHORDING, Eduard, *Gottfried Bernhard Göz, 1708-1774, Ölgemälde und Zeichnungen*, Weißenhorn, Anton H. Konrad Verlag, 1982.

JACINTO, Maria Antónia Nobre Silva Martins, *Mosteiro de Santa Maria de Almoester: contributo para uma proposta metodológica de conservação e valorização de edifícios regulares*, {policopiado}, Tese de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Évora, Universidade de Évora, 1997.

JÖCKLE, Clemens, “Bernard of Clairvaux”, *Encyclopedia of Saints*, London, Alpine Fine Arts Collection, 1995.

JORGE, Virgolino Ferreira, “Mosteiros cistercienses femininos em Portugal, Notas sobre tipologia dos sítios e igrejas”, separata da *Revista Cistercium*, ano LI, n.º 217, 1999.

KIMBALL, Fiske, *Le Style Louis XV, Origine et Evolution du Rococó*, Éditions A. Et J. Picart et C^{ie}, 1949.

LAMEIRA, Francisco, *O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio*, Faro/Évora, Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve/ Centro de História de Arte da Universidade de Évora, 2005.

LAMEIRA, Francisco, “ O retábulo em Portugal: o tardobarroco e o Rococó (c. 1746 – c. 1787)”, in *Promontória*, Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, n.º 4, Faro, Universidade do Algarve, 2006.

LAVAJO, Joaquim Chorão, “ S. Bento de Cástris e Alcobaça. Da afiliação à ruptura”, *IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo – Encontros de Alcobaça e Simpósio de Lisboa – Actas*, Braga, Universidade Católica Portuguesa/Câmara Municipal de Braga, 1991.

LECLERCQ, Jean, *St Bernard, L’ esprit Cistercien*, Paris, Éditions de Seuil, 1984 (1.^a ed. 1966).

LEITÃO, Armando F., *O Mosteiro de Salzedas*, Salzedas, s.n., 1963.

LOPES, Fernão, *Crónica del Rei Dom João I, Parte Primeira*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1977.

LOPES, Vítor Sousa, “Contribuição para o conhecimento da actividade fabril do azulejo em Portugal”, Separata da *Revista Museu*, IV série, n.º 8, Publicação do Círculo Dr. José de Figueiredo, 1999.

MACHADO, Ana Goulão “A produção de azulejos da fábrica da tela vidrada ao tempo da reforma pombalina”, *Actas do Colóquio. A Universidade e a Arte 1290-1990*, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Instituto de História da Arte, Coimbra, 1992.

MACHADO, José Alberto, *Um colecionador português do século das luzes: D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, Arcebispo de Évora*, Évora, Ciência e Vida, 1987.

MÂLE, Émile, *L' Art Religieux du XII^e au XVIII^e siècle*, Paris, Livre Club Libraire, s.d.

MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse, «Information artistique et “mass-media” au XVIII^e siècle: La Difusion de l’Ornement Grave Rococó au Portugal», Separata da *Revista Bracara Augusta*, Vol. XVII, fasc. 64 (76), 1976.

MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse, “L’ Image Ornementale et la literature artistique importées do XVI^e au XVIII^e siècle: un patrimoine meconnu des bibiothèques et Musées portugais”, in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2.^a série, vol. 1, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1983.

MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse; PRÉAUD, Maxime (dir. e coord. científica), *Catalogues de la Collection d’ Estampes de Jean V, Roi de Portugal*, Vol. I, Lisbonne-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Calouste Gulbenkian – Paris, 2003.

MANGUCCI, António Celso, “A estratégia de Bartolomeu Antunes, mestre ladrilhador do Paço (1688-1753), in *Al-Madan*, II série, n. 12, Almada, 2003.

MANGUCCI, António Celso, “Imagens da China. Fontes gráficas para os azulejos do Palácio do Sobralinho”, in *Al-Madan*, II Série, n.º 5, Almada, 1996.

MANGUCCI, António Celso, *Quinta de Nossa Senhora da Piedade, História do seu Palácio, Jardins e Azulejos*, Vila Franca de Xira, Museu Municipal de Vila Franca de Xira, 1998.

MARQUES, José, *O Mosteiro de Fiães*, Braga, s.n., 1990.

MARQUES, José, “Regalismo e a Mulher na Religião”, Separata de *A Mulher na Sociedade Portuguesa – Actas do Colóquio*, Coimbra, Coimbra Editora, 1986.

MARQUES, Maria Alegria Fernandes, “Bronseval revisitado ou o saldo da medievalidade nos mosteiros cistercienses portugueses”, *Actas – Arte e arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Colóquio 23-27 de Novembro de 1994, Mosteiro de Alcobaça, Lisboa, IPPAR, 2000.

MARQUES, Maria Alegria Fernandes, “A Integração das mulheres na Ordem de Cister. O caso português”, *II Congresso Internacional sobre El Cister en Galicia y Portugal – Actas, vol. I, IX Centenário de la Orden Cisterciense*, Ourense, 1998.

MARTÍN, Maria Mercedes Fernández, “El Itinerário cultural como recurso turístico, Una propuesta transnacional”, in *Boletín del Instituto del Patrimonio Histórico*, n.º32, www.juntadeandalucia.es, [consultado a 19-10-2008].

MARTINS, Fausto S., *Azulejaria Portuense*, Lisboa, Edições Inapa, 2001.

MARTINS, Maria Filomena Silva, *Azulejos do Juncal*, Editorial Diferença, 1997.

MATTOSO, José, “A Introdução da Regra de S. Bento na Península Ibérica”, in *Bracara Augusta*, Revista Cultural da Câmara Municipal de Braga, Braga, vo. XXX (I Tomo, n.º 69 (81), 1976.

MECO, José, “Algumas fonte flamengas do azulejo português: Otto Van Veen, Rubens”, in *Azulejo*, n.º 2, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1992.

MECO, José, *Azulejaria Portuguesa*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985.

MECO, José, *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989.

MECO, José, *A faiança do Rato na colecção Artur Maldonado Freitas*, Caldas da Rainha, Museu de Cerâmica, 1984.

MECO, José, *Lisboa e o Marquês de Pombal, catálogo da Exposição Comemorativa do Bicentenário da morte do Marquês de Pombal (1782-1982)*, vol. 3, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1982.

MELLO, Magno Moraes, *Tectos Barrocos em Évora*, Évora, Casa do Sul Edições Centro e História de Arte da Universidade de Évora, 2004.

MINGUET, Philippe, *Esthetique du Rococó*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979.

MONTEIRO, Florival Baiôa, *Azulejaria do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja* [policopiado], dissertação de Mestrado em História de Arte apresentado à Faculdade de Letras de Lisboa, 1998.

MONTEIRO, João Pedro, “Os «Pia Desideria», uma fonte iconográfica da azulejaria portuguesa do século XVIII”, in *Azulejo*, n.º 3, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1995-1999.

MONTEIRO, Manuel, “Prodígios de S. Bernardo em Azulejo”, in *Portugália*, tomo 2, Porto, Imprensa Portuguesa, 1906.

MONTEIRO, Manuel, “Uma lenda de São Bernardo nos azulejos de Cós”, *Boletim da Junta de Província da Estremadura*, Série II, número XV, Lisboa, Junta da Província da Estremadura, 1947.

MOREIRA, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 344-346.

O MOSTEIRO DE S. PEDRO E S. PAULO DE AROUCA. HISTÓRIA E ARTE, Lisboa, Edições Inapa, 2003.

MOTA, Salvador Magalhães, *Cistercienses, Camponeses e Economia Rural no Minho na época do Antigo Regime*, 2 volumes, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

MOURA, Carlos, “Da figuração à decoração. O percurso artístico dos mosteiros cistercienses em Portugal entre os séculos XVI e XVIII”, *Arte de Cister em Portugal e Galiza*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundación Pedro Barrié de la Maza”, 1998.

IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo – Encontros de Alcobaça e Simpósio de Lisboa – Actas, Braga, Universidade Católica Portuguesa, Câmara Municipal de Alcobaça, 1991.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, São Paulo, Cosac& Naify, 2003.

OTERO, Aurélio de Santos, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.

PAFFRATH Arno, *Bernhard von Clairvaux, Leben und Wirken – dargestellt in den Bilderzyklen von Altenberg bis Zwettl*, II volumes, Köln, Herausgeber Altenberger Dom-Verein e.V., 1984.

PAIS, Alexandre Nobre, PEREIRA, João Castel-Branco, “Iconografia de São Bernardo na azulejaria portuguesa do século XVIII”, *Actas – Arte e arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Colóquio 23-27 de Novembro de 1994, Mosteiro de Alcobaça, Lisboa IPPAR, 2000.

PAIS, Alexandre, “A Imagem de S. Bernardo em Azulejos do Mosteiro de Santa Maria de Cós”, in *Azulejo*, Museu Nacional do Azulejo.

PENTEADO, Pedro, “Alcobaça”, *Dicionário da História Religiosa de Portugal* (dir. de Carlos Moreira de Azevedo), Vol. A-C, Círculo de Leitores/Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000.

PEREIRA, Gabriel, *Estudos Eborenses*, vol. 1, Évora, Edições Nazareth, 1947.

PEREIRA, João Castel-Branco (coord.), *Cerâmica Neoclássica em Portugal*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1997.

PEREIRA, José Fernandes, “Rococó”, *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

PEREZ EMBID, Florentino, *El Mudejarismo en la Arquitectura Portuguesa de la Época Manuelina*, Sevilla, Publicaciones del Laboratório de Arte de la Universidad de Sevilla, 1944.

PRESSOUYRE, Léon, KINDER, Terryl N. (dir.), *Saint Bernard & Le Monde Cistercien*, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1990.

RAGER, Catherine, “Bernard de Clairvaux”, *Dictionnaire dès Sujets Mythologiques, bibliques, hagiographiques et historiques dans l’Art*, s.l., Brepols, 1994.

RAMOS, Luís A. de Oliveira, “Projecções do reformismo pombalino”, in *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, Vol. VI, Coimbra, 1984, pp. 595-612.

RASQUILHO, Rui, FERREIRA, Maria Augusta T., *Cister e a Europa. Santa Maria de Alcobaça. Aliança entre a Espiritualidade e o Trabalho Manual*, Lisboa, ACD Editores, 2007.

REAL FÁBRICA DE LOUÇA, AO RATO, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 2003.

RÉAU, Louis, *Iconografia del Arte Cristiano*, Barcelona, Ediciones Serbal, 1996 (1ª ed. P.U.F., 1957).

RÉAU, Louis, *L’ Europe française au siècle dès lumières*, Paris, Éditions Albin Michel, 1938 e 1971.

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da, *Da Construção e das Reconstruções: A Memória de um Mosteiro (Santa Maria de Arouca. Séculos XVII/XX)*, 3 volumes, [policopiado], Dissertação de Doutoramento em História de Arte apresentada ao Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto), Porto, Universidade do Porto, 2003.

RODRIGUES, Jorge; VALLE PEREZ, Xosé Carlos (dir.), *Arte de Cister em Portugal e Galiza*, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundación Pedro Berrié de la Maza, 1998.

SALDANHA, Nuno, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995.

SANTOS, Diana Gonçalves dos, *Azulejaria dos Séculos XVII e XVIII na Arquitectura dos Colégios das Ordens Religiosas em Coimbra* [policopiado], dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Universidade do Porto, 2007.

SAN BERNARDO, *Obras completas de San Bernardo*, 9 volumes, Madrid, La Editorial Catolica, 1983.

SANTOS, Maria Luísa Gil dos, *O ciclo vivencial do Mosteiro de Nossa Senhora da Assunção de Tabosa*, [policopiado], Dissertação de Mestrado em História Moderna apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Universidade do Porto, 2000.

SÃO BERNARDO (1090-1990): Catálogo Bibliográfico e Iconográfico (introdução, selecção e catalogação por Gérard Leroux), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1991.

SÃO BERNARDO E ALCobaça – VITA PRIMA, Alcobaça, s.n., 2005.

SAPORITTI, Teresa, *Azulejaria do distrito de Portalegre*, Lisboa, s. n., 2006.

O SAQUE DE ÉVORA PELOS FRANCESES EM 1808 (intro. de Francisco António Lourenço Vaz), Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2008.

SARAIVA, Carlota, *Contribuição para o Estudo dos Azulejos do Instituto de Odivelas*, Lisboa, Tipografia Anuário Comercial., 1975.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *A historiografia portuguesa, Doutrina e Crítica, Século XVII*, Lisboa, Editorial Verbo, 1973.

SILVA, Fr. António Pereira da, *A Questão do Sigilismo em Portugal no século XVIII, História, Religião e Política nos reinados de D. João V e D. José I*, Braga, Editorial Franciscana, 1964.

SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-gótico em Portugal. A Arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

José Manuel Azevedo e Silva, *Mosteiro de Celas, História – Arte: Guia*, Coimbra, 1986.

SIMÕES, J. M. dos Santos, “Alguns azulejos de Évora”, in *A Cidade de Évora*, 2ª série, Vol. III, n.ºs 1-2, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1945.

SIMÕES, J. M. dos Santos, *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SIMÕES, J. M. dos Santos, *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990 (2.ª ed.).

SIMÕES, J. M. dos Santos, “A intenção decorativa do azulejo”, in *Litoral*, n.º 3, Agosto-Set, Lisboa, 1944

SMITH, Robert C., *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, Escultor Beneditino do Século XVIII*, 2 volumes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

SMITH, Robert C., “French Models for Portuguese Tiles”, in *Apollo, The Magazin of Arts*, vol. XCVII, n. 134, April, London, The Apollo Press, 1973.

SMITH, Robert C., *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962.

SMITH, Robert C., “Three Artists of Braga” in *Apollo, The Magazin of Arts*, Vol. XCVII, n. 134, April, London, The Apollo Press, 1973.

SOARES, Ernesto, *História da Gravura Artística em Portugal. Os artistas e as suas obras*, vol. I, Lisboa, Livraria Samcarlos, 1971.

SOUSA, Cristina Maria André de Pina e, GOMES, Saul António, *Intimidade e Encanto, O Mosteiro Cisterciense de Santa Maria de Cós (Alcobaça)*, Leiria, Edições Magno, 1998.

SOBRAL, Luís de Moura, *Do sentido das Imagens*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996.

SOBRAL, Luís de Moura, “Os ciclos de São Bento e São Bernardo na capela-mor de Santa Maria do Bouro: sentido e narrativa”, *Actas – Arte e arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Colóquio 23-27 de Novembro de 1994, Mosteiro de Alcobaça, Lisboa IPPAR, 2000.

SOBRAL, Luís de Moura, “Tota pulchra est amica mea. Simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernandes”, in *Azulejo*, n.º 3, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1995-1999.

SUCENA, Eduardo, “A Ordem de Cister em Lisboa”, *Actas, Cister, Espaço, Territórios, Paisagens*, Vol. I, Lisboa, IPPAR, 2000.

TEIXEIRA, Francisco, *O Mosteiro de Santa Maria de Almoester* [policopiado], dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1990.

TEIXEIRA, Francisco, *O Mosteiro de Santa Maria de Almoester*, Santarém, Câmara Municipal de Santarém, 1992.

TOMÉ, Manuela Maria Justino, *Mosteiro de S. Dinis de Odivelas: Estudo Histórico-Arquitectónico. Acções para a Salvaguarda do Património Edificado*, [policopiado], Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Évora, Universidade de Évora, 1995.

TRENS, Manuel, *Maria, Iconografia de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946.

“Varagino, Jacques”, *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. XXXIV, Lisboa, Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada.

Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, 2 volumes, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

VORAGINE, Tiago de, *Legenda Áurea*, II tomo, Porto, Livraria Civilização, 2004.

WILDMOSER, Rudolph, “Göz, Gottfried Bernhard”, *The Dictionary of Art* (ed. Jane Turner), vol. 13, London, Macmillon Publishers, 1996.

INTERNET

Frei Bernardo de Brito, *Chronica de Cister*, Lisboa, Officina de Pascoal da Silva, 1720, www.archive.org [Universidade de Toronto] [consultado a 20 de Novembro de 2009].

CLARAVAL, S. Bernado de, “Saint Bernard blâme le luxe déployé dans les églises et dans les oratoires, la somptuosité avec laquelle on les construit, et l'abus qu'on y fait de peintures et de décorations”, *Apologia de São Bernardo Dirigida a Guilherme de Saint Thierry*, Capítulo XII, , www.Jesusmarie.free.fr [fonte: www.abbaye-saint-benoit.ch] [consultado a 23-10-2008].

“Gottfried Bernhard Göz”, www.cybermuseum.gallery.ca [consultado a 22-5-2008].

“Gottfried Bernhard Göz”, www.comons.wikimedia.org [consultado a 27-5-2008].

“Gottfried Bernhard Göz”, www.gssg.at [consultado a 30-5-2008].

“Gottfried Bernhard Göz”, www.wikipedia.org [consultado a 22-5-2008].

IHRU, “Abadia de Nossa Senhora da Nazaré do Mocambo/Convento das Bernardas do Mocambo/ Real Mosteiro da Nossa Senhora da Nazaré do Mocambo”, www.monumentos.pt [consultado a 1 de Fevereiro de 2009].

IHRU, “Convento de Nossa Senhora do Desterro/ Hospital do Desterro”, www.monumentos.pt [consultado a 2 de Fevereiro de 2009].

IHRU, “Convento de São Bento de Cástris”, www.monumentos.pt [consultado a 20-5-2008].

IHRU, “Convento de São Cristóvão de Lafões”, www.monumentos.pt [consultado a 1 de Fevereiro de 2009].

IHRU, “Igreja e Convento das Bernardas/ Igreja e Convento de Nossa Senhora da Piedade de Tavira”, www.monumento.pt [consultado a 30 de Janeiro de 2009].

IHRU, “Igreja de São Bernardo e o túmulo de D. Jorge de Melo e os dois claustros do convento anexo à Igreja de São Bernardo/ Mosteiro de São Bernardo”, www.monumentos.pt [consultado a 30 de Janeiro de 2009].

IHRU, “Mosteiro e Convento de Santa Maria do Bouro/ Pousada de Santa Maria do Bouro”, www.monumentos.pt [consultado a 2 de Fevereiro de 2009].

IHRU, “Mosteiro e Igreja de Salzedas”, www.monumentos.pt [consultado a 2 de Fevereiro de 2009].

IHRU, “Mosteiro de Lorvão compreendendo os túmulos de Santa Teresa e Santa Sancha”, *www.monumentos.pt*, [consultado a 30 de Janeiro de 2009].

IHRU, “Mosteiro de Santa Maria de Maceira Dão”, *www.monumentos.pt* [consultado a 2 de Fevereiro de 2009].

IHRU, “Mosteiro de Odivelas”, *www.monumentos.pt* [consultado a 30 de Janeiro de 2009].

IMC, “Anunciação”, *www.matriznet.ipmuseus.pt* [consulta efectuada a 19 de Outubro de 2008].

IPPAR, “Convento de São Cristóvão e Igreja de Lafões”, *www.ippar.pt* [consultado a 2 de Fevereiro de 2009].

IPPAR, “Convento de São Bernardo de Tabosa”, *www.ippar.pt* [consultado a 1 de Fevereiro de 2009].

Michael Ott, “Blessed Jacopo Voragine; *The Catholic Encyclopedia*, New York, Robert Appleton Company, retirado de *www.Newadvent.org*.

RIBADENEYRA, Padre Pedro, *Flos Sanctorum de la vida de los Santos* [aumentado], Tomo segundo, Madrid, Joachim Ibarra, a costa de la Compañia de Libreros, 1761, p. 557, retirado de *www.cervantesvistual.com* [consultado a 22-11-2008].

SAINT-THIERRY, Gilherme de, “Life of St. Bernard, c. 1140”, in *Internet Medieval Sourcebook*, *www.fordham.edu/halsall/source/1150bernard-2accs.html* [retirado de Frederic Austin Ogg, ed., *A Source Book of Mediaeval History: Documents Illustrative of European Life and Institutions from German Invasions to the Renaissance*, New York, Cooper Square Publishers, 1972, pp.251-258. (1ª ed. New York, 1907)]. [consultado a 19-11-2008].

SAINT-IGNY, Jean de (atr.), “Saint Bernard et le Duc d’Aquitaine”, Musée Nationaux de Valenciennes; *www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde* [consultado a 23-11-2008].

“Santa Maria do Bouro”, *www.jf-bouro.com* [consultado a 8-02-2009].

ANEXOS

ANEXOS

Quadro Cronológico	149
Documentos	152
Imagens	158

QUADRO CRONOLÓGICO

DATA	ORDEM DE CISTER	MOSTEIRO DE SÃO BENTO DE CÁSTRIS
1090	Nascimento de São Bernardo	
1098	Fundação da Ordem de Cister por Roberto de Molesme	
1112	São Bernardo entra em Cister	
1113-1115	Fundação de Claraval	
1119	Aprovação da <i>Carta da Caridade</i> pelo Papa Calisto II	
1131	São Bernardo encontra-se com o Rei Lotário para o convencer a tomar o partido do Papa Inocêncio II	
c. 1138	Primeiros monges cistercienses em Portugal	
c. 1142-1144	Afiliação de São João de Tarouca, primeiro mosteiro cisterciense em Portugal	
1153	Morte de São Bernardo	
1169		Fundação do mosteiro de acordo com Frei Bernardo de Brito
c. 1211	Fundação do Mosteiro de Lorvão, primeiro mosteiro cisterciense feminino português	
1256		Primeira referência documental ao mosteiro
1274		Início do processo de adesão à Ordem de Cister
1275-01-12		Integração na Ordem de Cister
1328		Sagração da primeira Igreja

1383-1385		Assassinato da Abadessa D. Joana Peres Ferreirim
1459	Bula <i>Constitutus in Specula</i> do Papa Pio II: autoriza Alcobaça a não assistir aos Capítulos Gerais de Cister; abades de Cister perdem o direito de visita aos mosteiros portugueses	
Século XVI		Obras; nova Igreja
1501-1525		<i>Anunciação</i> atrib. a Francisco Niculoso
1520		Construção do claustro
1531		Visita do Abade de Claraval Dom Edme de Saulieu
1546 - 1559		Obras de Diogo de Contreiras
1567	Breve <i>Pastoralis Officii</i> do Papa Pio V Institui a Congregação Autónoma de Alcobaça	
1586		Instituição da eleição trienal das abadessas
c. 1640		Azulejos do coro baixo
1654		Azulejos tipo “tapete” do refeitório
1745		Intervenção nos azulejos da Igreja
c. 1764		<i>Historia Vitae S. Bernardi</i> de Gottfried Bernhard Göz
c. 1765-1768		Azulejos da Capela de N.ª Sr.ª do Rosário
1768-1777	Generalato reformista de frei Manuel de Mendonça	
1775-12-02	Carta Régia concede poderes ilimitados a Frei Manuel de Mendonça	
1775-12-17	Extinção de dez mosteiros	Extinção do mosteiro

1777/1778	O Capítulo Geral restaura os mosteiros extintos	As religiosas regressam do Mosteiro de Odivelas; Início da campanha de obras
1782-1785		Ciclo azulejar de S. Bernardo Intervenção nos azulejos do claustro
1785		Contrato para o novo retábulo da capela-mor
1786		Contrato dos retábulos laterais
1808		As tropas do General Loison pilham os mosteiro
1830		Comunidade tenta desvincular-se de Alcobaça
1833-08-05	Proibição de acesso ao noviciado e obtenção de ordens sacras nas Ordens Religiosas	
1834-05-28	Decreto de extinção das Ordens Religiosas	
1890-04-18		Morre a última freira
1891		Edifício concedido ao Departamento da 8.ª Região Agrícola para instalação da Estação Químico Agrícola de Évora
1909	Morre a última freira cisterciense, do mosteiro de Cós	
1922-07-29		Monumento Nacional
1940-1957/1958		Intervenções da DGMEMN
1955		Dois novos painéis de azulejos na Igreja
1958-2004/2005		Secção Masculina da Casa Pia de Évora

Folha do Mosteiro Real de S. Bento
de Evora que teve principio em Sete de
Abril de 1782 e acaba em 1 de Maio
do anno de 1785. Senho D. Abb. D. e
Esmoler moro o Sr. Sr. D. M. D. or
F. Antonio da Motta Abb. as M^{tes} Reli-
gionas S^{as} D. Antonia Rita da Cunha
D. Sebastiana Pereira Magdalena D. Ca-
terina Maria D. Ana da Encarnação
e Pictor F. Antonio de Azevedo

Recibo

Recib. das Proclaves que andas ad^o
suas Planças tres contos sete cen-
tos noventa e cinco mil cento e
oitenta e cinco v^o 3.795.885

Recib. das Planças das Proclaves q^{as}
andas a Pa^o sete centos e setenta
e seis mil novecentos e oitenta v^o 0.776.880

Recib. de Juros Reais trezentos e oitenta
e seis mil e novecentos v^o 0.346.830

Soma 4.919.605

168
0.3548745

Lauda... 2.7538620

Disp: Na goarnias do comungatorio
quarente mil e cento e oventa r. 0.0558740

Disp: Na Carioga da Grade do Corode
baixo catone mil e oitenta e oitenta r. 0.0484400

Disp: Na Grade do Livro de baixo do
cento e oitenta mil r. 0.2208000

Disp: Em Tomasio, oitavo y.º respectado
Sacro do seis mil e seis centos r. 0.0408600

Disp: No livro da Tribuna novem mil e
seis centos r. 0.0098600

3.0258960

Emporata a obra da Igreja

Disp: Em hum Jano e huma Bacia
noventa e seis mil e oitenta e oitenta r. 0.0368400

Disp: Em Madeira sete mil e oitenta e
oito r. 0.0078800

Disp: Em ferrage y.º as Portas sete mil
e cento e oitenta r. 0.0078470

Disp: Em jornais de Carminheiros
que giram as Portas do Corode
baixo quatro mil e oitenta r. 0.0048500

0.1588870

Emporata esta obra

4.0568773

0.3548745

Lauda... 2.038480

Disp: Na Tomina das das Aborigades
dezas mil e oitenta r. 0.0188800

Disp: Em Madeira oitenta e oitenta mil
e oitenta e oitenta r. 0.0388460

Disp: Nas deprentes y.º as flun
pedas dez mil r. 0.0108000

Disp: Em tres Castilias e huma Cruz
setenta e seis mil e oitenta r. 0.0768500

Disp: Em cravos e conducas oitenta e
oito r. 0.0048800

Disp: Em dois Patriarcas oitenta e
seis mil r. 0.0868000

Disp: Em cravos e conducas oitenta mil
e oitenta r. 0.0048800

Disp: No aluguer da Madeira do an
dames dez mil r. 0.0128000

Disp: Em duas Cretenças oitenta e
oito mil r. 0.0248000

Disp: Nas Palmas das Armas de os
mil r. 0.0028000

Disp: No doado da Tribuna de
cento e oitenta e oitenta mil
r. 0.0384800

Disp: Em cal banca de os mil e oitenta
e oitenta e oitenta r. 0.0028480

2.7538620

IMAGENS

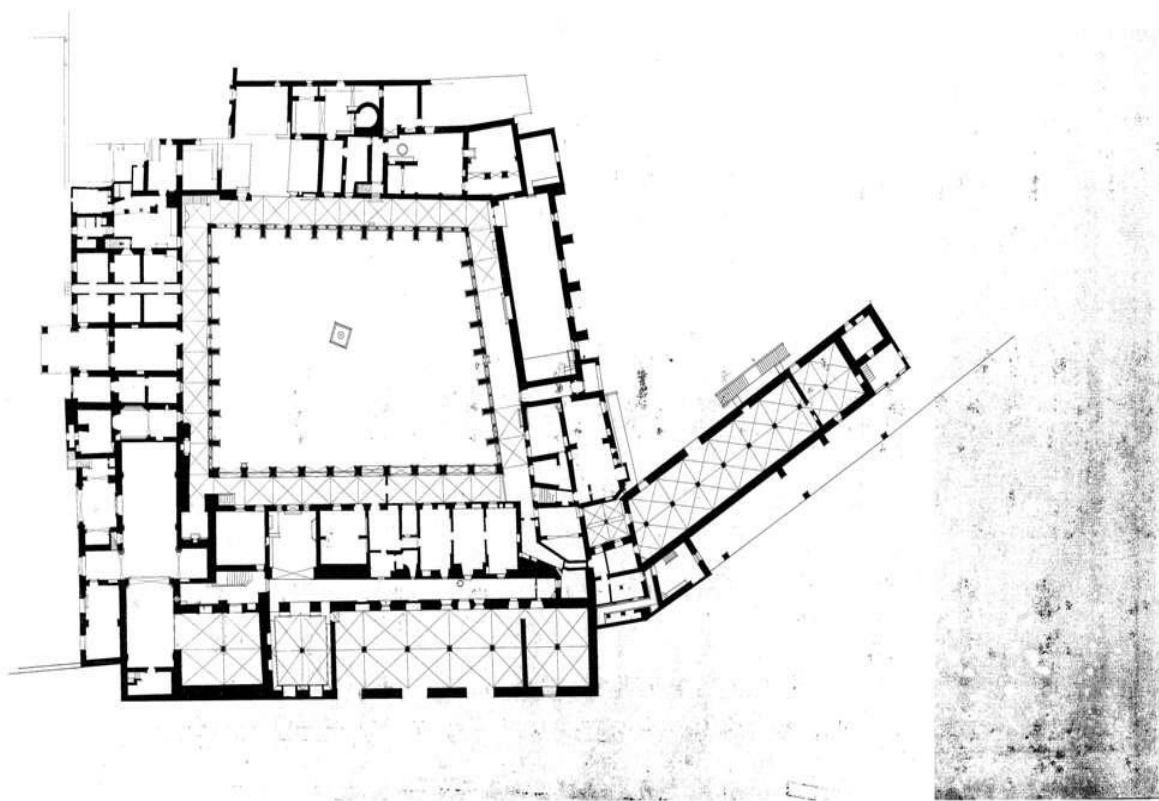


Fig. 1- Planta; Fonte: Arquivo do IHRU

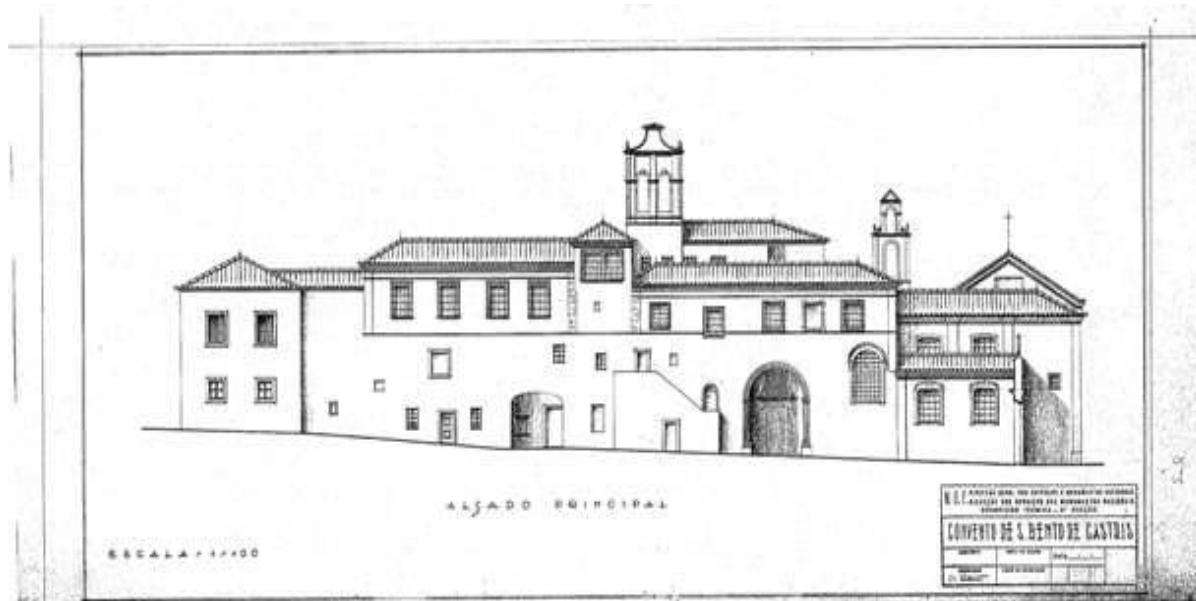


Fig. 2 - Alçado Principal; Fonte: Arquivo do IHRU



Fig. 3 - Mosteiro de São Bento de Cástris; fonte: arquivo do IHRU



Fig. 4 - Claustro do Mosteiro



Fig. 5 - *Anunciação da Virgem*, Museu de Évora



Fig. 6 - Clautro, antiga capela



Fig. 7 - Clautro, vaso



Fig. 8 - Casa do Capítulo em 1946; Fonte: arquivo do IHRU

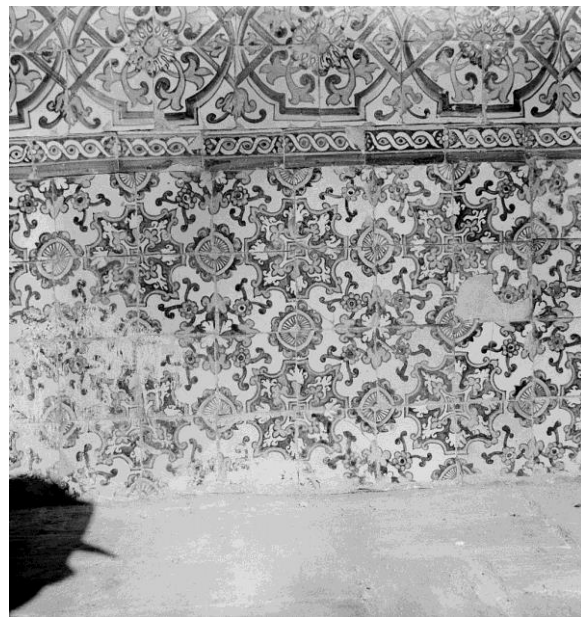


Fig. 9 - Claustro em 1947; Fonte: arquivo do IHRU



Fig. 10 – Refeitório



Fig.11 - Campanário com registo de azulejos; Fonte: Arquivo do IHRU



Fig. 12 - Coro baixo



Fig. 13 - Igreja de S. Barnabé, Ervedal



Fig. 14 - Capela de Nossa Senhora do Rosário



Fig. 15 - Capela de Nossa Senhora do Rosário, *Adoração dos Pastores*



Fig. 16 - Capela de Nossa Senhora do Rosário, *Apresentação da Virgem ao Templo*



Fig. 17 - Capela de Nossa Senhora do Rosário, *Anunciação*



Fig. 18 - Capela de Nossa Senhora do Rosário, *Esponsórios*



Fig. 19 - Capela de Nossa Senhora do Rosário, *Visitação*



Fig. 20 - Vista da Igreja



Fig. 21 - Ciclo de São Bernardo



Fig. 22 - Ciclo de São Bernardo, *Sonho da mãe de São Bernardo*



Fig. 23 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi, Visão da Mãe Aleth*



Fig. 24 – cartela, *Sonho da mãe de São Bernardo*.
 Trad.: “O pequeno cão que/ carregas no ventre,
 Mãe, morderá/ os cães que oprimem a Igreja “



Fig. 25 - Ciclo de São Bernardo, *São Bernardo
 expulsa a curandeira*



Fig. 26 - Cartela, *São Bernardo
 expulsa curandeira*.
 Trad.: “Para longe os cânticos mágicos/ e as
 artes nefastas. Pior que/ a morte é a saúde que
 dela vêm”



Fig. 27 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi, A Feiticeira*



Fig. 28 - Cartela, *Sonho de São Bernardo*.
Trad.: "A hora a que Cristo disse/
que nasceu por ti, Bernardo,
teria ele um segundo para ti?"



Fig. 29 - Ciclo de São Bernardo, *Sonho de São Bernardo*



Fig. 30 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi, Vigília da Noite de Natal*



Fig. 31 - Gottfried Bernhard Göz, *Visão de São Bernardo no Natal*. Donauwörth



Fig. 32 - pormenor



Fig. 33 - Ciclo de São Bernardo,
Tentação de São Bernardo



Fig. 34 - Cartela, *Tentação de São Bernardo*
Trad.: “Agora que algumas (flores) secam/ com
as carícias do Zéfiro, o rigoroso inverno/
conserva os lírios”



Fig. 35 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi*,
Banho de resistência



Fig. 36 - Ciclo de São Bernardo, *Tentações de São Bernardo*



Fig. 37 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitæ S. Bernardi, Tentação de Bernardo*



Fig. 38 - Cartela, *Tentações de São Bernardo*
Trad.: “O que decides Bernardo? O mundo, o céu, chamam-te. Dar-te-ás/ ao céu ou à terra?”



Fig. 39 - Ciclo de São Bernardo, *Vitória sobre as tentações*



Fig. 40 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi, A mãe aparece a Bernardo e aponta-lhe o mosteiro (?)*



Fig. 41 - Cartela, *Vitória sobre as tentações*. Trad.: “Adeus mundo. Apenas a cruz me apraz,/ apenas a cruz me dá alegria,/ estar separado da cruz seria uma cruz para mim.”



Fig. 42 - pormenor



Fig. 43 - Ciclo de São Bernardo, *São Bernardo entra no mosteiro de Cister*



Fig. 44 - Gottfried Bernhard Göz, *Hl. Bernhard bittet um Aufnahme*. Estugarda, Coleccção Privada



Fig. 45 - Cartela, *São Bernardo entra no Mosteiro de Cister*. Trad.: "Quando o Abade te recebeu,/ Bernardo, com a pia coorte,/ recebeu de ti mais do que te deu"



Fig. 46 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi, Entrada em Cister*



Fig. 47 - Ciclo de São Bernardo, *São Bernardo em Cister*



Fig. 48 – Cartela, *São Bernardo em Cister*.
 Trad.: “Quer ores, quer temas os sofrimentos, /
 ou trabalhes com as mãos, o que/ vieste (procurar) obviamente era isso”



Fig. 49 - Ciclo de São Bernardo, *São Bernardo em Cister*. Pormenor



Fig. 50 - Gottfried Bernhard Göz, *A Ceifa*, Igreja de Donauwörth



Fig. 51 - Gottfried Bernhard Göz, *São Bernardo pede força a Deus*, Nuremberga, Coleção privada



Fig. 52 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi, A Ceifa*



Fig. 53 – Pormenor



Fig. 54 - Pormenor



Fig. 55 - Ciclo de São Bernardo, *Fundação do Mosteiro de Claraval*



Fig. 56 - Cartela,
Fundação do Mosteiro de Claraval.
Trad.: “Estêvão, torturas Bernardo/
concedendo-lhe honras. Cumula-o de desprezo/
se o queres alegrar”



Fig. 57 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi, Partida para Claraval*



Fig. 58 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi*



Fig. 59 - Ciclo de São Bernardo, *O Mosteiro de Claraval recebe uma esmola*



Fig. 60 - Cartela, *O Mosteiro de Claraval recebe uma esmola*.
 Trad.: “É pouca coisa para a casa, mas a esperança/ não falta nunca.
 Com ela/ nunca te falta nada”



Fig. 61 - Ciclo de São Bernardo, painel de 1955



Fig. 62 - Ciclo de São Bernardo, *Conversão de Guilherme da Aquitânia*



Fig. 63 - Cartela, *Conversão de Guilherme da Aquitânia*.
 Trad.: “Coisa nova! Mostrando-lhe o Cordeiro,/ o leão malvado prosterna-se.
 Perdendo/ a sua ferocidade, vira-se para o Cordeiro”



Fig. 64 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi, Bernardo e Guilherme da Aquitânia*



Fig. 65 – Pormenor



Fig. 66 - Gottfried Bernhard Göz, *São Bernardo e o Duque Guilherme*, Igreja de Donauwörth



Fig. 67 - Jean Saint-Igny (atrib.),
São Bernardo e o Duque da Aquitânia,
Musée des beaux-arts de Valenciennes



Fig. 68 - Marten Pepyn,
São Bernardo e o Duque da Aquitânia,
Musée des beaux-arts de Valenciennes



Fig. 69 - Ciclo de São Bernardo, *Amplexus*



Fig. 70 - Cartela, *Amplexus*.
 Trad.: “Agora, com doçura, ó Cristo,/ abraças o amigo.
 Esse abraço que/ foi perante a minha cruz”



Fig. 71 - Ciclo de São Bernardo, *Amplexus*, Pormenor

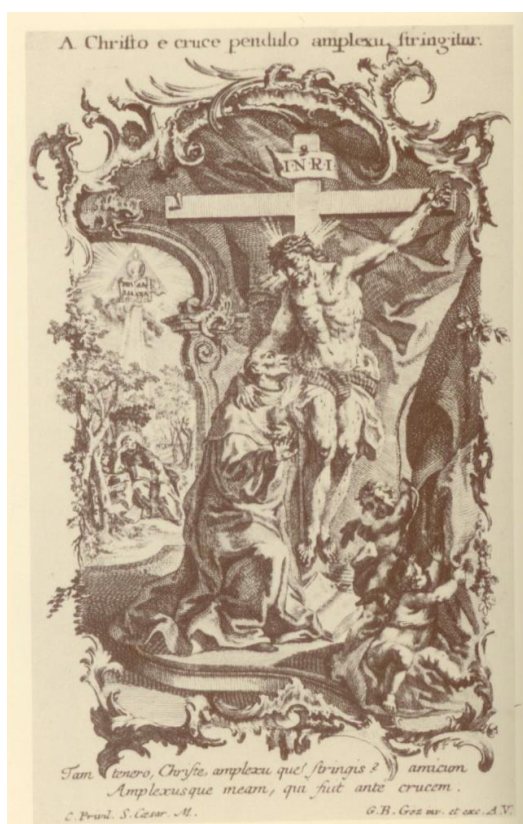


Fig. 72 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi Amplexus*,



Fig. 73 – Pormenor



Fig. 74 - Francisco Ribalta,
Cristo abraça S. Bernardo, 1626.
Museu do Prado



Fig. 75 - Giovanni Odazzi, *São Bernardo abraça o Cristo crucificado*, 1710,
Igreja de São Bernardo alle Terme, Roma



Fig. 76 - Mosteiro de São Bento de Cástris,
Refeitório, tecto



Fig. 77 - Ciclo de São Bernardo, *Concílio de Liège*



Fig. 78 - Pormenor



Fig. 79 - Pormenor



Fig. 80 – São Bernardo defende o Papa Inocência II. Donauwörth



Fig. 81 - São Bernardo defende o Papa Inocência II. Ulm, Coleção Privada



Fig. 82 - Cartela, Concílio de Liège.
Trad.: “Esta horrível tempestade que abala/ a Pedra romana afasta-se./ e o Sol retorna ao claro vale”



Fig. 83 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi*, São Bernardo com o Papa



Fig. 84 - Ciclo de São Bernardo, painel de 1955



Fig. 85 - Ciclo de São Bernardo, *Lactação*



Fig. 86 - Pormenor



Fig. 87 - Cartela, *Lactação*.
 Trad.: “Aquele que Cristo abraçou/ como a um irmão, agora, como um recém-nascido,/ é nutrido com o leite da Mãe”



Fig. 88 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi, Lactatio*



Fig. 89 - Gottfried Bernhard Göz,
São Bernardo de Claraval,
Nuremberga, Germanisches Nationalmuseum



Fig. 90 - Gottfried Bernhard Göz, *São Bernardo de Claraval*, Igreja de Peregrinação de Birnau



Fig. 91 - Gottfried Bernhard Göz,
São Bernardo de Claraval, Admont



Fig. 92 - Retábulo de São Bernardo da Capela dos Templários de Palma, c. 1290. Museu Diocesano. Palma de Mallorca



Fig. 93 - Missal de Alcobaça, Aleitação de São Bernardo, séc. XIV, BNL – Códice Alcobacense, n.º 26, f. 258v.

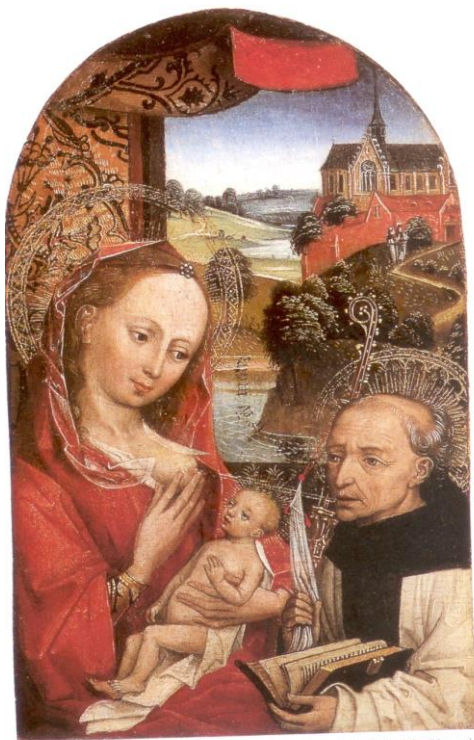


Fig. 94 – Aleitação de São Bernardo, Escola Flamenga, 1480, Museu de Arte Religiosa e da Arte do Mosa, Liège

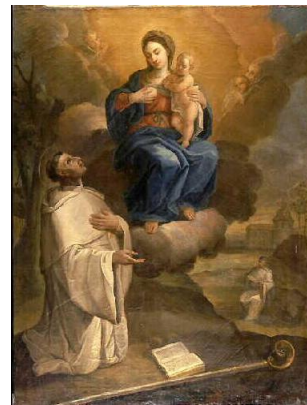


Fig. 95 - Anónimo, Lactação de São Bernardo, s. XVIII, Musée des Beaux-Arts de Dijon



Fig. 96 - Claude Mellan, 1650



Fig. 97 - Josefa d' Ayalla, *Aparição da Virgem a São Bernardo*, c. 1660-70. Museu Nacional de Manchado de Castro



Fig. 98 - Vieira Lusitano, PBE



Fig. 99 – Anónimo, *Aleitação de S. Bernardo*, Museu da Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda, Arouca



Fig. 100 - Murillo, Museu do Prado



Fig. 101 - Juan Carreño, c. 1668, Museu Pastrana, Guadalajara, Espanha



Fig. 103 - Alonso Cano, c. 1650, Museu do Prado



Fig. 105 - Joos Van Cleve, *A Virgem e o Menino com São Bernardo*, 1º quartel do s. XVI, Museu do Louvre.



Fig. 102 – *A Virgem entre São Bento e São Bernardo*, Mestre de Borbotó. Igreja de San Feliu. Xàtiva, Espanha



Fig. 104 – *Visão de São Bernardo*, Juan Correa de Vivar, s. XVI. Museu do Prado



Fig. 106 – *Visão de São Bernardo*, Christus Petrus, 1475-1520. Universidade de Liège



Fig. 107 - Ciclo de São Bento de Cástris,
Saudação da Virgem a São Bernardo



Fig. 108 – vista da igreja



Fig. 109 - Cartela,
Saudação da Virgem a São Bernardo.
Trad.: “Quando dizes à Mãe querida, Salve,/ não te espantes, Bernardo que ela te conceda a saudação”



Fig. 110 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi*, São Bernardo e a “Salve Regina”, gravura n.º18, Universidade Danube de Krems/ Mosteiro de Göttweig, Áustria



Fig. 111 - Gottfried Bernhard Göz, *São Bernardo completa a Salve Regina*, Igreja de Donauwörth



Fig. 112 - Ciclo de São Bernardo, *Milagre de São Bernardo*



Fig. 113 - Pormenor



Fig. 114 - Cartela, *Milagre de São Bernardo*.
 Trad.: “Uma chuva cerrada cai/
 sobre a carta nem uma gota/ Em toda a parte o
 céu sorri ao seu Bernardo”



Fig. 115 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi, Carta à Chuva*



Fig. 116 - Gottfried Bernhard Göz, *São Bernardo dita uma carta à chuva, Donauwörth*



Fig. 117 - Ciclo de São Bernardo, *Cura Milagrosa de São Bernardo*



Fig. 118 - Cartela, *Cura Milagrosa de São Bernardo*.
Trad.: "Porque te espantas, Bernardo,
Se a doença abandona o teu corpo, quando a ti/
vem a que é a salvação dos doentes"



Fig. 119 - Gottfried Bernhard Göz, *Historia Vitae S. Bernardi, A Virgem, S. Bento e S. Lourenço curam S. Bernardo*



Fig. 120 - Ciclo de São Bernardo



Fig. 121 - Pormenor



Fig. 122 - Altar-mor



Fig. 123 - Igreja em 1953



Fig. 124 - Altar lateral, actualmente na Igreja de S. Barnabé, Ervedal



Fig. 125 - Altar lateral, actualmente na Igreja de S. Barnabé, Ervedal



Fig. 126 - Mosteiro de São Bernardo de Portalegre, transepto, *Amplexus*



Fig. 127 - Mosteiro de São Bernardo de Portalegre, transepto, *Lactação*



Fig. 128 - Mosteiro de São Bernardo de Portalegre, galilé, *Sonho de São Bernardo*



Fig. 129 - Mosteiro de Alcobaça, Sala dos Reis



Fig. 130 - Mosteiro de Alcobaça, Sala dos Reis



Fig. 131 - Mosteiro de Cós, sacristia



Fig. 132 - Mosteiro de Cós, sacristia



Fig. 133 - Mosteiro de Cós, sacristia



Fig. 134 - Mosteiro de Santa Maria do Bouro, sacristia



Fig. 135 - Mosteiro de Santa Maria do Bouro, sacristia



Fig. 136 - Mosteiro de Santa Maria do Bouro, sacristia



Fig. 137 - Mosteiro de Tarouca, capela-mor



Fig. 138, Arraiolos, Convento de Nossa Senhora da Assunção, *São Bernardo*



Fig. 139 - Alvito, Capela de Nossa Senhora das Candeias, *Lactação*

