

MESTRADO
HISTÓRIA DA ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

Escutar o silêncio das pedras

Uma análise aos túmulos e à Capela dos Fundadores do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde

Raquel Silva Lourenço

M

2024



Raquel Silva Lourenço

Escutar o silêncio das pedras

Uma análise aos túmulos e à Capela dos Fundadores do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, orientada pela Professora Doutora Ana Cristina Sousa

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2024

Aos meus pais

Sumário

Declaração de honra	6
Agradecimentos	7
Resumo	8
Abstract	9
Índice de Figuras	10
Lista de abreviaturas e siglas	13
1. Introdução	14
1.1. Alguns pressupostos	15
1.2. Motivações e metodologias	17
1.3. Fontes	19
1.4. Estrutura do Trabalho	20
2. Nota biográfica sobre os fundadores	21
3. Estado da Arte	24
4. Da fundação do mosteiro à edificação da capela	37
4.1. À honra de Deus e de sua madre, Santa Maria e de Santa Clara e em remimento dos nossos pecados: a fundação do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde	37
4.2. A reforma observante e a edificação da capela de Nossa Senhora da Conceição	42
5. (Im)permanências	50
6. Proposta de leitura iconográfica e iconológica	71
6.1. Análise iconográfica dos monumentos funerários: primeiras considerações	74
6.2. Túmulo de D. Afonso Sanches: Ciclo da Infância de Cristo	76
6.2.1. Mistério da Anunciação e Encarnação	78
6.2.2. Visitação	86
6.2.3. Natividade de Cristo e adoração dos pastores	91
6.2.4. Epifania	97
6.2.5. Apresentação de Jesus no templo	101

6.2.6.	Fuga para o Egito	105
6.2.7.	Milagre de Santa Clara	109
6.2.8.	As Armas: túmulo de D. Afonso Sanches	112
6.2.9.	A escultura jacente: D. Afonso Sanches	120
6.3.	Túmulo de D. Afonso Sanches: Ciclo da Infância de Cristo	124
6.3.1.	Entrada de Jesus em Jerusalém	125
6.3.2.	Ceia e anúncio da traição de Judas; Lavatório dos pés	128
6.3.3.	Oração no Horto (Agonia no Monte das Oliveiras/Getsémani) ...	133
6.3.4.	Prisão de Cristo	135
6.3.5.	Cristo perante Anás/Caifás	138
6.3.6.	Estigmatização de S. Francisco	141
6.3.7.	As Armas: túmulo de D. Teresa Martins	144
6.3.8.	A escultura jacente: D. Teresa Martins	145
6.4.	Túmulos pertencentes, segunda a tradição, a filhos dos fundadores	149
6.4.1.	Evangelistas	150
6.4.2.	Doutores da Igreja	153
6.5.	Leitura iconológica	158
7.	Considerações finais	161
	Referências	163
	Apêndice documental	177

Declaração de honra

As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito acadêmico.

I hereby declare that this thesis is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (*chatbots* baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de partes da presente dissertação, encontrando-se todas as interações (*prompts* e respostas) transcritas em anexo.

I further declare that I have have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of this thesis and that all interactions (prompts and responses) have been transcribed in the annex.

Porto, 14 de setembro de 2024

Raquel Silva Lourenço

Agradecimentos

Primeiramente, à minha orientadora, Professora Ana Cristina Sousa, a quem presto os meus sinceros agradecimentos por todo o acompanhamento, **incansável disponibilidade**, boa-vontade, empenho, comentários, crítica e leitura rigorosa.

Ao Professor Rui Maia, que acreditou no feliz desenvolvimento deste trabalho, e, na periferia, sempre esteve presente. O meu expresso agradecimento.

Ao Professor Manuel Ramos, por gentil e voluntariamente ter transcrito documentos latinos, fundamentais para o meu entendimento do contexto em estudo.

À Paróquia de Vila do Conde: ao Prior Paulo César, por toda a sua constante amabilidade, disponibilidade e celeridade a responder a quaisquer pedidos. Aos senhores José Araújo, Torcato Pontes e Domingos Almeida, por me terem sempre gentilmente recebido.

Ao Doutor Pedro Brochado, por uma feliz troca de ideias que me fez repensar um motivo iconográfico de relevância neste trabalho. Ao Arquivo Municipal de Vila do Conde e à *Marian Library* da Universidade de Dayton, Ohio, pela cedência de imagens para este trabalho. Ao *Diário de Coimbra*, por celeremente me cederem um dos seus artigos. À Doutora Cidália Duarte, por me ter sugerido e emprestado um livro que, curiosamente, (im)permaneceu neste trabalho.

À Professora Maria João Oliveira e Silva, pela sua preciosa ajuda, no limite, a descortinar dúvidas paleográficas.

Porque um trabalho é a junção de vários fatores, não poderia deixar de agradecer ao Professor Luís Amaral e à Professora Maria Cristina Cunha pelos seus ensinamentos, não só, mas também: a ler as fontes, questioná-las e, dentro das nossas capacidades, rigorosamente explorá-las. Estendo o meu agradecimento a todos aqueles que, no meu percurso académico, transmitiram, mesmo sem se aperceberem, uma semente que, se bem plantada, poderá germinar.

Ao Marcelino. À Joana. Ao meu pai, à minha mãe e às minhas irmãs, a quem não são precisas muitas palavras, porque sabem que lhes sou extremamente grata.

Resumo

No interior da igreja de Santa Clara, em Vila do Conde, ao abrigo de uma solitária capela, quatro *moimentos* profusamente esculpidos resguardam os corpos de D. Afonso Sanches, D. Teresa Martins e de dois dos seus filhos. Presidido pela imagem do orago, Nossa Senhora da Conceição, modestamente colocada sob uma mísula, na parede norte, o interior, desprovido de quaisquer distrações, incita a ouvir o silêncio: o silêncio pétreo desses silhares e dessas imagens gravadas na pedra e escutar o que têm para nos contar.

A presente dissertação tem como objetivo o estudo da capela e túmulos dos fundadores do antigo mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde, compreendendo-os na sua dimensão histórico-artística, relacionando-os com dinâmicas litúrgico-devocionais e interpretando-os iconográfica e iconologicamente.

Perscrutando e cruzando fontes manuscritas com crónicas franciscanas, literatura de viagem e registos fotográficos, apresentamos uma investigação histórica que incide em aspetos imateriais afetos ao objeto de estudo: a instituição, pelos fundadores, de uma capela de sufrágios perpétuos e a devoção que se foi desenvolvendo no seu entorno. Refletindo o bem patrimonial diacronicamente, perspetivamos como os túmulos poderão ter sido posicionados na capela, ao longo do tempo, considerando a relação, sempre presente, da dimensão intangível na realidade tangível dos «objetos». A análise artística compreende o estudo das imagens e dos seus significados: analisamos a escultura utilizando o método de Erwin Panofsky: identificamos temas, pesquisamos tipos iconográficos e modelos, cruzamos com fontes narrativas – *Bíblia*, *Evangelhos Apócrifos*, *Lenda Dourada*, *Fisiólogo* e *Meditationes Vitae Christi* –, apresentamos uma proposta de leitura iconográfica e iconológica do conjunto, em harmonia com o contexto. A capela e os túmulos são parte integrante e inalienável do mosteiro e parte da história local. Procurámos, por isso, estudá-los respeitando a sua integridade, na esperança de que o nosso trabalho contribua para o melhor entendimento deste importante legado.

Palavras-chave: Igreja de Santa Clara de Vila do Conde; Capela de Nossa Senhora da Conceição; Escultura tumular; D. Afonso Sanches e D. Teresa Martins; Liturgia e devoção.

Abstract

Inside the church of Santa Clara, in Vila do Conde, in a solitary chapel, four profusely sculpted monuments shelter the bodies of D. Afonso Sanches, D. Teresa Martins and two of their children. Presided over by the image of the patron saint, the Immaculate Virgin Mary, modestly placed on the north wall, the interior, devoid of any distractions, encourages us to hear the silence: the harsh silence of those stones and images engraved on them and listen to what they have to tell us.

This dissertation aims to study the chapel and tombs of the founders of the monastery of Santa Clara in Vila do Conde, understanding them in their historical-artistic dimension, relating them to liturgical-devotional dynamics and interpreting them iconographically and iconologically. By examining and comparing manuscript sources with Franciscan chronicles, travel literature and photographic records, we present a historical investigation that focuses on intangible aspects: the institution, by the founders, of perpetual suffrages and the devotion developed surrounding them. Reflecting diachronically, we envision how the tombs may have been positioned in the chapel over time, considering the ever-present relationship of the intangible dimension in the tangible reality of the “objects”. The artistic analysis includes the study of the images and their meanings: we used Erwin Panofsky’s method: we identify themes, research iconographic types and models, cross-reference it with narrative sources – the Bible, the Apocryphal Gospels, the Golden Legend, the Physiologus and the Meditationes Vitae Christi –, and present a proposal for an iconographic and iconological interpretation, in harmony with the context. The chapel and tombs are an integral and inalienable part of the monastery and part of the local history. We have, therefore, sought to study them while respecting their integrity, in the hope our work will contribute to a better understanding of this important legacy.

Key-words: Church of Santa Clara in Vila do Conde; Our Lady of the Conception chapel; Tomb sculpture; D. Afonso Sanches and D. Teresa Martins; Liturgy and devotion.

Índice de Figuras

FIGURA 1 - Esquema com a linhagem da fundadora	22
FIGURA 2 - Karl Albrecht Haupt, <i>Villa do Conde. Vom Grabmal des Affonso Sanchez</i> , 23.9.86.	28
FIGURA 3 - As epígrafes da Capela de Nossa Senhora da Conceição (Capela dos Fundadores)	32
FIGURA 4 - O exterior da Capela de Nossa Senhora da Conceição no início do séc. XX.	34
FIGURA 5 - Posicionamento do túmulo e jacente no interior de capelas (finais do séc. XV)	51
FIGURA 6 - Assinatura da Madre Abadessa e de Felipe da Silva, mestre imaginário ...	53
FIGURA 7 - Proposta 1: o interior da capela na Época Moderna: orientação para o altar da capela	56
FIGURA 8 - Proposta 2: o interior da capela na Época Moderna: orientação para este.	57
FIGURA 9 - <i>Sanctos Reys</i>	59
FIGURA 10 - O interior da capela no início do século XX	63
FIGURA 11 - Um mausoléu de talha para efígies monumentais, num invólucro de vidro	64
FIGURA 12 - (Im)permanências: o outrora e o presente	65
FIGURA 13 - Uma estrutura de madeira e vidro posicionada na capela (parede oeste).	67
FIGURA 14 - Propostas: o interior da capela: desde 1801-1804 a c.1903[-190?]	68
FIGURA 15 - Registos fotográficos do início do séc. XX	69
FIGURA 16 - A capela de Nossa Senhora da Conceição atualmente	70
FIGURA 17 - No limiar da capela, o tempo soberano impera	71
FIGURA 18 - Figuras no limiar	73
FIGURA 19 - Túmulo de D. Afonso Sanches	77
FIGURA 20 - <i>Mistério da Anunciação e Encarnação</i> , Túmulo de D. Afonso Sanches	78
FIGURA 21 - Um tipo iconográfico com múltiplas variações	79
FIGURA 22 - Arcanjo Gabriel: dinamismo e movimento	81
FIGURA 23 - Representação do Mistério: Teofania: a nuvem luminosa, os raios de luz.	83
FIGURA 24 - <i>Mistério da Encarnação</i> : Teofania: o Filho e o Espírito Santo	86
FIGURA 25 - <i>Visitação</i> , Túmulo de D. Afonso Sanches	87

FIGURA 26 - <i>Visitação</i> : acompanhantes e testemunhas oculares do acontecimento ...	89
FIGURA 27 - Zacarias	90
FIGURA 28 - <i>Natividade e adoração dos pastores</i> , Túmulo de D. Afonso Sanches	91
FIGURA 29 - Uma <i>Natividade</i> «brigitina»	92
FIGURA 30 - Cristo: o «novo sol»	94
FIGURA 31 - O trio de anjos cantores: a Trindade invocada pela harmonia sonora do coro celeste	96
FIGURA 32 - <i>Epifania</i> , Túmulo de D. Afonso Sanches	98
FIGURA 33 - Circulação de modelos: influência da gravura alemã e neerlandesa	99
FIGURA 34 - Mobilidade artística: modelos e influências por contato com obras coetâneas	100
FIGURA 35 - <i>Apresentação de Jesus no Templo</i> , Túmulo de D. Afonso Sanches	101
FIGURA 36 - <i>Apresentação de Jesus no templo</i> : caracterização das figuras	104
FIGURA 37 - O rosto e o canto de Simeão	105
FIGURA 38 - <i>Fuga para o Egito</i> , Túmulo de D. Afonso Sanches	106
FIGURA 39 - Circulação de modelos: iluminura francesa	107
FIGURA 40 - <i>Milagre de Santa Clara</i> , Túmulo de D. Afonso Sanches	110
FIGURA 41 - A queda do infiel: influência da gravura de Nuremberga	111
FIGURA 42 - A dissolução dos limites e a participação da margem	112
FIGURA 43 - <i>As Armas</i> , Túmulo de D. Afonso Sanches	113
FIGURA 44 - A margem: o ornamento e a decoração «ao romano»	114
FIGURA 45 - A margem: o friso da tampa	115
FIGURA 46 - Motivos «ao romano»: inspirados na glíptica e medalhística da Antiguidade	116
FIGURA 47 - A margem: as pilastras	117
FIGURA 48 - Dissimuladas incisões na pedra	118
FIGURA 49 - A margem: a irreverência dos <i>putti</i> e a irrequietude nos <i>tondi</i>	120
FIGURA 50 - A escultura jacente: D. Afonso Sanches	121
FIGURA 51 - O leão: vigilante, protetor e apotropaico	122
FIGURA 52 - Ressurrecto: dotado de flego vital	123
FIGURA 53 - Túmulo de D. Teresa Martins	124
FIGURA 54 - <i>Entrada de Jesus em Jerusalém</i> , túmulo de D. Teresa Martins	125

FIGURA 55 - <i>Entrada de Jesus em Jerusalém</i> , obras norte-europeias	127
FIGURA 56 - <i>Ceia e anúncio da traição de Judas</i> , túmulo de D. Teresa Martins	128
FIGURA 57 - O «bocado de pão ensopado»	130
FIGURA 58 - A circulação de modelos: estampa de Mestre AG	130
FIGURA 59 - <i>Lavatório dos pés</i> , túmulo de D. Teresa Martins	131
FIGURA 60 - <i>Oração no Horto</i> , túmulo de D. Teresa Martins	133
FIGURA 61 - Um Anjo conforta Jesus no Monte das Oliveiras	134
FIGURA 62 - <i>Prisão de Cristo</i> , túmulo de D. Teresa Martins	136
FIGURA 63 - Variações de um tipo iconográfico	137
FIGURA 64 - <i>Cristo perante Anás/Caifás</i> , túmulo de D. Teresa Martins	138
FIGURA 65 - Arrependimento	140
FIGURA 66 - <i>Estigmatização de S. Francisco</i> , túmulo de D. Teresa Martins	142
FIGURA 67 - As cinco chagas de Cristo: um novo <i>Calvário</i> no exemplo de Francisco ...	143
FIGURA 68 - As <i>Armas</i> e figuras esculpidas «à margem», túmulo de D. Teresa Martins	144
FIGURA 69 - A escultura jacente: D. Teresa Martins	145
FIGURA 70 - Uma leitura atenta, que não descuida nenhuma passagem	146
FIGURA 71 - O cordeiro: meigo, humilde, paciente, imolado e vitoriosamente ressuscitado	147
FIGURA 72 - Registos fotográficos do início do séc. XX: a salvaguarda de um balido ...	149
FIGURA 73 - Túmulos de menores dimensões: os Doutores da Igreja	149
FIGURA 74 - Túmulo de menores dimensões: S. Mateus, S. Lucas, S. Marcos	150
FIGURA 75 - Túmulo de menores dimensões: S. Lucas: a arte e o artista	151
FIGURA 76 - Túmulo de menores dimensões: o Evangelho que se eleva como o voo de uma águia	153
FIGURA 77 - Túmulo de menores dimensões: S. Agostinho, S. Ambrósio, S. Jerónimo .	153
FIGURA 78 - Todas as criaturas merecem ser salvas	155
FIGURA 79 - S. Gregório	156
FIGURA 80 - Objetos esculpidos no interior do nicho	157

Lista de abreviaturas e siglas

ANTT	Arquivo Nacional da Torre do Tombo
AT	Antigo Testamento
ADP	Arquivo Distrital do Porto
AMP	Arquivo Municipal do Porto
AMVC	Arquivo Municipal de Vila do Conde
atrib.	atribuído/a
c.	cerca
CMVC	Câmara Municipal de Vila do Conde
CPF	Centro Português de Fotografia
CSCVC	Convento de Santa Clara de Vila do Conde
DGEMN	Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
doc.	documento
DRCN	Direcção Regional de Cultura do Norte
fl.	fólio
imp.	impresso
LN	Leitura Nova
mç.	maço
MNMC	Museu Nacional Machado de Castro
Mons.	Monsenhor
NT	Novo Testamento
OFM	Ordem dos Frades Menores
PP	Província de Portugal
prov.	proveniente
publ.	publicado/a
séc.	século
sing.	singular

1 | Introdução

Elaborada no contexto do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, a presente dissertação assume como objetivo abordar uma história de sobrevivências – partindo do princípio de que, aquilo que sobrevive, é sempre fruto de escolha(s) consciente(s) – na base da qual se encontra o legado patrimonial de D. Afonso Sanches e da sua esposa, D. Teresa Martins. Foi, por isso, nosso objetivo estudar e interpretar a capela e os túmulos dos fundadores do antigo mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde, abordando o objeto de estudo nas suas dimensões histórico-artística e imaterial – considerando as práticas litúrgico-devocionais a eles afetas.

D. Afonso Sanches e D. Teresa Martins, figuras da alta nobreza medieval portuguesa, senhores de Vila do Conde, sobre o seu domínio ribeirinho fundaram, entre 1314-1318, um mosteiro que entregaram a uma comunidade de clarissas, ao cuidado das quais, após a morte, permaneceriam. Ordenando a celebração de missas pela sua alma, e pela de D. Dinis, definiram como espaço de sepultura a galilé da igreja. No limiar do recinto sagrado, os corpos do casal e os de membros da sua linhagem possuiriam uma última morada, mantida pela dotação patrimonial que em vida fizeram e regida sob influência e proteção familiar. Dotando extensivamente a Casa Religiosa que fundaram com bens patrimoniais, instituindo uma capela de sufrágios perpétuos e a celebração de ofício litúrgico junto às sepulturas, os fundadores respondiam, primeiramente, a necessidades de cariz religioso, garantindo o cuidado *post mortem* pelo corpo e a constante prática da oração, dos vivos pelos mortos, como forma de intercessão e auxílio no alcance de um bem maior: a ressurreição e a salvação das suas almas. Atendiam, secundariamente, a princípios de ordem estratégica e política, ao concentrarem e salvaguardarem os seus cobiçados bens patrimoniais, sob a égide de uma comunidade religiosa mendicante e, por último, lançavam as sementes de um «projeto» memorialístico, com extensão à sua linhagem.

No decorrer das passadas sete centúrias, estes bens patrimoniais foram, naturalmente, dispersos e o afã dos fundadores respeitado ou alterado, consoante o «gosto» e ao sabor das vicissitudes do tempo. Num primeiro momento, construiu-se uma galilé medieval. Porém, em 1526, os corpos foram depositados no interior da igreja, numa capela funerária construída para o efeito e erguida sob invocação de Nossa

Senhora da Conceição – também chamada Capela dos Fundadores. Num segundo momento, entre os séculos XVII-XIX, o interior desta capela foi transformado e repleto com a luz de Deus que, refletida na talha dourada, encantava os olhos daqueles que à capela acorriam, procurando consolo e o auxílio dos «sanctos reys» nela sepultados. Numa nova fase, no seguimento da extinção das ordens religiosas, o final do século XIX impôs o fim à comunidade clarissa vila-condense e a entrega do seu património a outros fins. Despojada da talha, o interior e as paredes da capela de Nossa Senhora da Conceição foram «restituídas ao seu aspeto primário», expondo ao olhar dos visitantes os contornos dos árduos silhares de pedra: uma dureza casta, rigorosa, como ao tempo se considerou que seria adequado, ao contexto e ao lugar. O século XX traria, ainda, ligeiras modificações ao posicionamento dos túmulos no interior da capela, organizados conforme, ao tempo, se considerou apropriado. Os *moimentos*, profusamente esculpidos no século XVI, encontram-se, atualmente, no interior de uma capela presidida pela imagem do orago, modestamente colocada sob uma mísula, ao centro da parede norte. O interior, desprovido de quaisquer distrações, incita a ouvir o silêncio: o silêncio pétreo desses silhares e dessas imagens gravadas na pedra e escutar o que têm para nos contar.

1.1 | Alguns pressupostos

O termo frequentemente utilizado na época medieval para designar uma arca tumular é *moimento*¹, que provém do latim *monumentum*, por sua vez «derivado de *monere* (advertir, recordar), o que interpela a memória»². Contando com uma extensíssima tradição, os monumentos funerários expressam a forma como os indivíduos e as comunidades, numa determinada época, sentem e se relacionam com a morte. Ao receio da morte, opõe-se a fé e a esperança na ressurreição e na salvação da alma. Apelando ao cuidado e à visita contínua da posteridade ao local de sepultura do defunto, ergue-se uma morada para o corpo moribundo: um túmulo, o qual, estimulando «de forma continuada a memória dos vivos», garante, segundo José Custódio Silva, que «nunca se desvaneça a presença daqueles que foram entretanto

¹ SILVA, 2005:55

² CHOAY, *reimp.* 2018:17

desaparecendo»³. Para Françoise Choay, os túmulos assumem-se como: «uma defesa contra o trauma da existência, um dispositivo de segurança» que «procura apaziguar a angústia da morte e da aniquilação»⁴, cimentando sentimentos de pertença a um local, a uma história ou a uma herança da qual se faz parte.

Classificados, desde 1910, como Monumento Nacional⁵, os túmulos dos fundadores e a igreja de Santa Clara – edifício propriedade do Estado português, afeto permanentemente ao serviço da Igreja Católica Apostólica Romana, desde 1940, na sequência da Concordata entre a Santa Sé e a República Portuguesa⁶ – são bens patrimoniais de elevada relevância histórica, artística e cultural.

Neste trabalho, usamos o vocábulo «mosteiro» para nos referirmos ao local. Sobre as dúvidas entre a utilização de «mosteiro» ou «convento», numa publicação recente, teceram-se as seguintes definições: um mosteiro é comunidade e edifício de residência permanente, no qual os religiosos(as) vivem em clausura toda a vida. Por seu lado, um convento é: comunidade e edifício de residência temporária, de religiosos mendicantes que, por viverem de forma itinerante, vão integrando diferentes conventos (comunidades conventuais) ao longo da sua vida⁷. Apesar das clarissas serem o ramo feminino de uma ordem mendicante, elas viviam em clausura toda a vida. No mosteiro, existia uma comunidade de clarissas, ou seja, um convento, entendido, por nós, no sentido que expressou Maria Filomena Andrade: «o conjunto de freiras que se reúnem em capítulo»⁸. Em sentido lato, usar os vocábulos «mosteiro» ou «convento», na nossa opinião, qualquer um estará correto. É possível ler na documentação redigida no próprio cartório de Santa Clara de Vila do Conde, ora «mosteiro», ora «convento», sendo, contudo, mais comum o vocábulo «mosteiro». Também usaram freira, soror, madre... diferentes vocábulos para se referirem a si, ao longo do tempo. Por estas razões e porque foi mencionado na carta de dotação como «mosteiro», sendo assim, também, referido pela maioria dos investigadores nos trabalhos a ele dedicado e por estar assim

³ SILVA,2005:55

⁴ CHOAY, *reimp.* 2018:18

⁵ PORTUGAL. Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria. Decreto de 16-06-1910, DG n.º 136 de 23-06-1910.

⁶ VATICANO,1940: artigo VI

⁷ MIMOSO, TEIXEIRA & LESSA,2023:392 | Resumimos as definições apresentadas pelos autores.

⁸ ANDRADE,2011:357

referido, contemporaneamente, na documentação emanada pelo Estado português⁹, utilizamos o vocábulo «mosteiro».

1.2 | Motivações e metodologia

Este trabalho nasceu da observação do objeto de estudo *in loco* e do olhar cativo pela minuciosa escultura nele patente. Constatámos estar na presença de uma obra com o cunho do século XVI – período de confluência entre os valores plásticos do tardo-gótico e os do renascimento –, cujo conteúdo iconográfico e iconológico urgia explorar. Observámos atentamente a capela e os túmulos, fotografámo-los e recorremos a este trabalho de campo para apreciar demoradamente a escultura. Utilizámos o método iconográfico de Erwin Panofsky, debruçando-nos sobre as imagens e refletindo: 1) pré-iconograficamente sobre aquilo que víamos; 2) iconograficamente, identificando temas, pesquisando tipos iconográficos, procurando modelos e comparando com outras obras coetâneas; e 3) iconologicamente, interpretando o conjunto à luz do contexto no qual se insere¹⁰. Acompanhamos o nosso estudo pela leitura de diferentes fontes narrativas, das quais destacamos as utilizadas com maior frequência ao longo do trabalho: *Bíblia*, *Evangelhos Apócrifos*, *Lenda Dourada*, *Fisiólogo* e *Meditações da Vida de Cristo* – esta última, por se tratar de uma influente obra devocional franciscana que circulou em diferentes versões, apoiámos o nosso estudo em duas versões a que tivemos acesso: 1) tradução da Kenedy & Sons (publ. 1881)¹¹ e 2) estudo e edição de um manuscrito iluminado, por Isa Ragusa e Rosalie Green¹². Citaremos, sempre, a respetiva fonte, no entanto, referir-nos-emos, no texto, a estas duas versões apenas como: **Meditações**. Apoiámos o nosso estudo iconográfico na consulta de obras fundamentais na área, das quais destacamos, também, apenas as mais utilizadas: *Iconografía del arte cristiano* de Louis Réau e *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, coleção dirigida por Rafael García Mahiques. Visitámos, entre outros locais, Lisboa, Coimbra, Tomar, Assis e Burgos. Porém, os estudos da imagem – e do seu significado mediante o contexto – implicam estabelecer uma aproximação, na medida do possível, à realidade cultural que a

⁹ PORTUGAL. Diário da República n.º 171/2023, Série I de 2023-09-04. Decreto-Lei n.º 78/2023, de 4 de setembro, anexo II, alínea t [p.142].

¹⁰ PANOFSKY, *reed.* 1972:3-17

¹¹ BONAVENTURE, 1881

¹² RAGUSA & GREEN ed., 1961

produziu. Nesse sentido, fomos conduzidas à demanda pela fascinante história do mosteiro e pelo estudo das sensibilidades, práticas, rituais e atitudes perante a morte, na cronologia e contexto visados, o que, consequentemente, nos levou a expandir uma investigação com raízes na análise da escultura e iconografia, para uma dissertação de cariz mais abrangente: que pensa o bem patrimonial na sua diacronia e considera a relação, sempre presente, da dimensão intangível na realidade tangível dos objetos. Por esse motivo, à observação dos «objetos» *per se* e à interpretação que deles e das imagens neles contidas fizemos, aglutinou-se a procura de fontes documentais, escritas e visuais, que colmatassem lacunas e complementassem as informações até então reunidas. Com essa finalidade, coligimos um *corpus* documental de natureza heterogénea, abrangendo documentos manuscritos, textos impressos cronísticos, literatura de viagem, artigos de imprensa periódica e registos fotográficos captados no início da centúria passada. Explorando e cruzando estas fontes, aventurámo-nos no campo da cripto-história da arte e esboçámos as nossas «perspetivas», ou seja, aquilo que, no nosso entender, poderá ter sido a organização e posicionamento dos túmulos no interior da capela, ao longo do tempo. Procurámos, ainda, recuperar memória sobre a continuidade da celebração do ofício litúrgico instituído pelos fundadores e outras práticas devocionais a eles – e/ou suas sepulturas – associadas. No seguimento desta tarefa, publicamos algumas transcrições nossas de excertos de documentos inéditos. Consideramos esta abordagem metodológica pertinente, porque um «objeto» não pode ser apenas entendido no seu isolamento. O «objeto» tem a ele associados: afetos, funções e significado. Considerando a sua materialidade, ele é, também, testemunho, primeiramente, do tempo que o concebeu e, secundariamente, do que o preservou e/ou alterou e, feliz ou infelizmente, daquilo que atualmente podemos por ele fazer. Consideramos que o «objeto de estudo» é parte integrante e inalienável da história do mosteiro, desde a fundação à atualidade e, por conseguinte, parte fulcral da história local. Procurámos, por isso, estudá-lo respeitando a sua integridade, na esperança de que o nosso trabalho contribua para o melhor entendimento deste importante legado.

1.3 | Fontes

Utilizámos neste trabalho fontes de diversa natureza. Manuscritas: *Leitura Nova*, na qual lemos, entre outros, o texto da carta de dotação¹³ e a doação de D. Afonso V para «*acabarem huuã capella que no dito moesteiro começaram os rex passados etc*»¹⁴. Consultámos presencialmente, no ANTT, a *Carta do Lecenceado Antonio Correa [...] sobre as sepulturas antigas que estão no Mosteiro de Santa Clara de Villa do Conde*, documento redigido em 1525¹⁵. Consultámos, também, no ANTT, digitalizações de diversos documentos provenientes do antigo cartório de Santa Clara de Vila do Conde e presencialmente no ADP, dos quais aqueles em que colhemos informações relevantes, no âmbito do atual estudo, serão mencionados ao longo da dissertação.

Impressas: textos cronísticos franciscanos redigidos na época moderna, a saber: *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na provincia de Portugal*, de Frei Manuel da Esperança (publ. 1666) – referi-la-emos como: ***História Seráfica***; *Memoria dos Infantes D. Affonço Sanches, e Dona Thereja Martins. Fundadores do Real Mosteiro de Santa Clara de Villa do Conde*, de Frei Fernando da Soledade (publ. 1726) – mencioná-la-emos como ***Memória***; *Cartulário do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde*, códice diplomático publicado por Carlos da Silva Tarouca em 1947; transcrição de dois contratos publicados por Domingos de Pinho Brandão na *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e na diocese do Porto*; Boletim da DGEMN, n.14.

Narrativas: literatura de viagem e obras de natureza corográfica, seguindo o critério de enunciar as que tiveram maior relevância para o trabalho: *Portugal Illustrated: in a series of letters*, de William Morgan Kinsey (publ.1828); *Portugal antigo e moderno* de Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho Leal (publ.1886); *Die Baukunst der Renaissance in Portugal* de Albrecht Haupt (publ. 1895)¹⁶ e *Villa do Conde*, texto de José Caldas, publicado n’*A Arte e a Natureza em Portugal* (1903).

Visuais [iconográficas]: recorreremos ao Arquivo da CMVC, AMP e CPF para consultar registos fotográficos antigos. Paralelamente, colhemos, junto da Paróquia de Vila do Conde, alguns bilhetes-postais ilustrados com fotografias dos túmulos. Fomos

¹³ ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.69v a f.74v

¹⁴ ANTT, LN, Livro 4 de *Além Douro*, fl.181

¹⁵ Gavetas, Gav. 2, mç. 9, n.41

¹⁶ Obra consultada, primeiramente, na sua versão traduzida em língua portuguesa: HAUPT,1985.

recebidas no arquivo do CEDOPORMAR e, ainda, coletámos outros registos fotográficos através da consulta de artigos de imprensa periódica local ilustrada e, outros, na bibliografia referenciada ao longo do trabalho. Oferecendo-nos acesso ao testemunho de «olhares de outro tempo», estas fontes visuais contribuíram, em grande medida, para a nossa melhor compreensão do objeto de estudo.

1.4 | Estrutura do trabalho

À **introdução**, segue-se um breve capítulo que consiste numa **nota biográfica sobre os fundadores**, por nós redigida a partir do cruzamento das informações colhidas nas fontes, bibliografia e nos estudos de diferentes historiadores, devidamente citados. No **estado da arte**, resumimos as informações que colhemos nas fontes impressas, narrativas e na bibliografia, comentando-as quando pertinente e traçámos o ponto de situação do conhecimento sobre o objeto de estudo, atendendo às principais questões que nortearam, até à data, diferentes investigadores. **Da fundação do mosteiro à edificação da capela de Nossa Senhora da Conceição** é um capítulo que aborda, primeiramente, a instituição de uma capela de sufrágios perpétuos pelos fundadores e o seu contexto cultural e, secundariamente, a introdução da reforma observante na comunidade clarissa vila-condense, que se refletiu não só na necessidade de adequação dos comportamentos, mas também dos espaços. No capítulo **(Im)permanências**, pensámos o «objecto de estudo» na sua diacronia e esboçámos as «perspetivas», fundamentando-as com as fontes e com o estudo do contexto. O título do capítulo é tomado da exposição fotográfica *(Im)permanência*, de Manuel Botelho, o qual, pelas suas palavras, quando fotografou túmulos de pedra, lhe importou: «acima de tudo o filtro poético...e a procura de uma verdade, de uma permanência, de algo que não vai fugir-nos sem deixar rasto»¹⁷, e é isso que nós, aqui, procurámos fazer. Segue-se a **proposta de leitura iconográfica e iconológica**, onde analisámos particularmente o vão de acesso à capela, cada um dos monumentos funerários e cada nicho neles esculpido, oferecendo, no final, a nossa proposta de leitura iconológica de conjunto, à qual se seguem as **considerações finais** sobre o trabalho desenvolvido.

¹⁷ BOTELHO, 2020:88

2 | Nota biográfica sobre os fundadores

D. Afonso Sanches é fruto da relação extramatrimonial de D. Dinis com Aldonça Rodrigues de Telha, uma senhora nobre, filha de Rui Gomes Telha – fidalgo da corte de D. Afonso III – e de D. Teresa Gil¹⁸. Nascido na província de Entre Douro-e-Minho¹⁹, antes de 1289²⁰, teve como tutor Pêro Afonso Ribeiro, a quem foi delegada a responsabilidade de administrar os seus bens patrimoniais durante a tenra idade²¹. Foi legitimado em 8 de maio de 1304²². Casou com D. Teresa Martins, entre 1304 e 4 de agosto de 1306²³, matrimónio que lhe concedeu metade do senhorio de Albuquerque, um território estratégico além-fronteira que, a partir de 1308, colocou totalmente sob a sua alçada, passando a denominar-se senhor de Albuquerque²⁴. Notabilizou-se como trovador²⁵ e desempenhou um papel ativo e influente na corte, ocupando o cargo de mordomo-mor do rei entre 1312-1323²⁶. Após o período conturbado da guerra civil (1319-1324) que opôs no campo de batalha as forças do monarca português contra as do príncipe herdeiro – o qual reunira, sob o seu estandarte, uma nobreza desagradada face às políticas centralizadoras dionisinas²⁷ –, D. Afonso Sanches é forçado ao exílio, partindo para Castela²⁸. Em 1325, por morte d’*O Lavrador*, D. Afonso IV ascende ao trono e ordena que todos os ofícios, bens e terras do meio-irmão lhe fossem retirados²⁹. Seguir-se-ia a tentativa de atenuação da decisão do monarca que, infrutífera, estimularia uma série de investidas armadas a terras portuguesas por D. Afonso Sanches³⁰. Viveu os seus

¹⁸ ALDEA,2001:29 | PARRA,2018:94

¹⁹ SOLEDADE,1726:3 | PARRA,2018:94

²⁰ Data do primeiro documento no qual D. Afonso Sanches é referido – ALDEA,2001:30 | PARRA,2018:94

²¹ PIZARRO,1997:189 | PARRA,2018:95

²² ANTT, *Chancelaria de D. Dinis*, Livro 3, fl.33 – PIZARRO,1997:189

²³ BARROCA, 2000:1309. Conclusão de Mário Barroca após análise crítica de diferentes fontes literárias e da análise epigráfica da lápide da Porta de S. Mateus do Castelo de Albuquerque (Badajoz, Espanha).

²⁴ D. Afonso Sanches negociou com Afonso, senhor de Meneses, a outra metade do senhorio, oferecendo a vila de San Felices de los Gallegos (que o pai lhe doara em 1304) e 60.000 maravedis. O escambo foi confirmado por D. Dinis em 25 de maio de 1308 – CAMPOS,2012:225. Porém, o fundador era intitulado «Senhor de Albuquerque» em diplomas desde 1307 – *apud*. BARROCA,2000:1309

²⁵ É lhe atribuída autoria de 9 cantigas de género cortês (d’amor e escárnio d’amor), 2 cantigas de amigo, 3 cantigas de escárnio e maldizer e 1 tenção – Cf. ALDEA,2001:14

²⁶ PIZARRO,1997:190

²⁷ ALDEA,2001:43-44

²⁸ PIZARRO,1997:191 | CAMPOS,2012:227

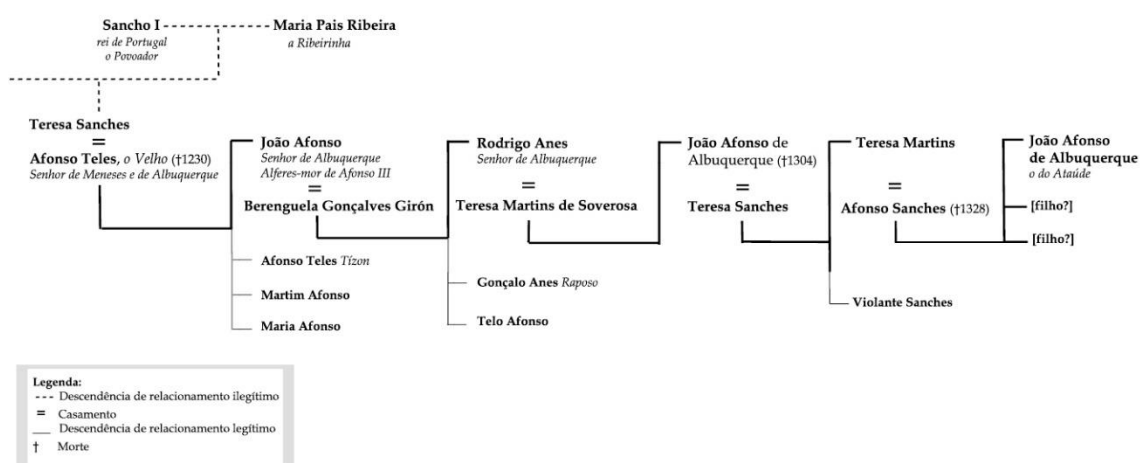
²⁹ CAMPOS,2012:227 | PARRA,2018:104

³⁰ CAMPOS,2012:227 | PARRA,2018:104

últimos anos envolvido em conflitos desenrolados tanto em território português, como castelhano. Faleceu no cerco de Escalona, no ano de 1328³¹, sendo o seu corpo trasladado para Santa Clara de Vila do Conde³².

D. Teresa Martins é filha mais velha do mordomo-mor do reino, D. João Afonso (†1304), primeiro conde de Barcelos – bisneto de Afonso Teles, *o Velho* (†1230), senhor de Meneses e de Albuquerque³³ – e de D. Teresa Sanches, filha ilegítima de Sancho IV de Castela³⁴. Natural da província de Entre Douro-e-Minho³⁵, descendia de nobre linhagem e era senhora de extenso património: por testamento de seu pai, realizado em 1304, herdou parte do senhorio de Albuquerque³⁶, pertencendo-lhe as fortalezas de Medellín, Codiceira e Vila do Conde³⁷ – esta última, herdada por ser tetraneta de Maria Pais Ribeira³⁸.

Figura 1 – Esquema com a linhagem da fundadora



Fonte: Elaborado por Raquel Lourenço, baseado nas informações colhidas em: CAMPOS,2012.

³¹ PIZARRO,1997:189 | CAMPOS,2012:228 | PARRA,2018:105

³² Assim narra a *Gran Crónica de Alfonso XI* – apud. PARRA,2018:104-105

³³ Sobre Afonso Teles, *o Velho* leia-se: CAMPOS,2012. Sobre a conquista do senhorio de Albuquerque no ano de 1218: CAMPOS,2012:117-118.

³⁴ BARROCA,2000:1309

³⁵ SOLEDADE,1726:4

³⁶ ANTT, LN, Livro 2 de *Reis*, fl.47r

³⁷ ALDEA,2001:35

³⁸ Em 1209, D. Sancho I doou Vila do Conde aos filhos que teve com Maria Pais Ribeira – TAROUCA,1946:37-38. O senhorio transmitir-se-ia aos herdeiros legítimos destes. Segundo Maria Filomena Andrade, apenas Teresa Sanches (trisavó da fundadora) teve descendência legítima – ANDRADE,2011:376.

Fruto do matrimónio com D. Afonso Sanches, concebeu um varão, João Afonso de Albuquerque, e, segundo a tradição, outros dois filhos falecidos ainda crianças. Na companhia do marido, geriu património conjunto³⁹ e fundou um mosteiro mendicante em Vila do Conde que entregou ao ramo feminino da Ordem Franciscana (1318). Foi padroeira do Mosteiro de Pombeiro, beneficiando-o com doações que visavam a celebração de ofício litúrgico em favor da alma do seu pai, cujo corpo aí fora sepultado⁴⁰. Em 1322, fez nova doação ao Mosteiro de Pombeiro e, posteriormente, na qualidade de viúva, doou, em 1334, ao Mosteiro de Odivelas, a igreja de S. João de Lumiar⁴¹. A 20 de janeiro do mesmo ano, mandou redigir, em Parada, uma carta de doação ao Mosteiro de Santa Maria de Bouro e isentou-o das obrigações de comedoria e natura⁴². Em 1335, na companhia do filho, pela sua alma e pela do seu falecido marido, doou ao mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde, o padroado das igrejas de São Pedro de Atei, São Pedro de Cerva e São Pedro de Polvoreira⁴³. D. Teresa Martins lutou por reestabelecer o património e reaver os bens confiscados por D. Afonso IV⁴⁴, conseguindo, em 1341, ter reconhecida a sua autoridade e manter as jurisdições cível e crime em Vila do Conde, no julgado de Souto de Rebordões – freguesias de S. Salvador do Souto e Santa Maria de Rebordões –, Póvoa de Varzim de Jusão, Touguinha, e das vilas de Parada, Pousadela e Alcoentre⁴⁵. A data do seu falecimento é incerta⁴⁶.

³⁹ Em 1313 realizam um escambo com Martim Anes de Briteiros (PIZARRO, 1997:192). Em 1318 vendem a fortaleza e vila de Campo Maior ao rei D. Dinis – ANTT, Gavetas, Gav. 12 mç. 10, n.º 6 (documento parcialmente transcrito em: TAROUCA,1946:119).

⁴⁰ Estabelecendo o compromisso de celebração de uma missa perpétua pela alma do seu pai na capela onde este jazia, doou ao Mosteiro, em 6 de outubro de 1318, o padroado da Igreja de S. Mamede de Cepães – *apud*. PIZARRO,1997:192.

⁴¹ PIZARRO,1997:192

⁴² ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.203v-fl204

⁴³ ANDRADE,2011:180

⁴⁴ Sobre este assunto, leia-se: PIZARRO,1997:193

⁴⁵ ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.190v.-fl.191v. e fl.232 | Leia-se: TAROUCA,1946:60-63.

⁴⁶ Frei Fernando da Soledade demonstrou o cuidado de o afirmar. Porém, preencheu a lacuna calculando como data «em que sucederia a sua morte» o período compreendido entre 1350-1351. Esta data assenta, primeiramente, na inexistência de indícios de morte antes de 1346 – ano em que lhe são embargados rendimentos (PIZARRO,1997:192) – e, secundariamente, na interpretação do testamento do filho D. João Afonso, elaborado em 13-07-1354, a partir do qual se deduz que D. Teresa teria falecido pouco antes (SOLEDADE,1726:94-99). Monsenhor José Augusto Ferreira, considerando o argumento de Soledade, aponta o mesmo período (FERREIRA,1925:15). Todavia, realçamos que a baliza cronológica indicada deve ser compreendida como uma suposição.

3 | Estado da Arte

Redigidas num contexto cultural que valorizou a virtude e a santidade, assim como a imitação e mimese do exemplo de vidas santas como referenciais para o presente⁴⁷, as crónicas franciscanas são, essencialmente, obras de carácter memorialista que traçam as origens e a história dos conventos, justificando os acontecimentos narrados pela referência direta a documentos – consultados pelos autores nos cartórios das casas religiosas respetivas – ou, quando estes escasseavam, pela referência a fontes indiretas, nomeadamente memórias, lendas ou relatos de tradições conhecidas e veiculadas no seio das comunidades⁴⁸, como forma de colmatar lacunas. Torna-se, assim, necessário manusear crítica e cuidadosamente esta tipologia de fonte impressa, isolando os factos dos louvores e das narrativas de milagres – as quais, residentes numa esfera religiosa-metafísica, poderão utilizar uma certa liberdade narrativo-ficcional para veicular a sua mensagem e «exemplo»⁴⁹. Publicada em **1666**, pelo cronista franciscano **Frei Manuel da Esperança**, a *História Seráfica* enquadra-se neste contexto cultural. Nela, narra-se acontecimentos relacionados com a história do convento e inclui-se um capítulo dedicado à «sepultura dos fundadores», no qual se informa que descansaram durante muito tempo na galilé⁵⁰, erguendo-se, posteriormente, uma capela para acolher os seus corpos. Esperança atribuiu a intenção de construir a capela aos monarcas antecessores d’*O Africano*, argumento baseado na *Carta de doação de D. Afonso V, dos resíduos dos testamentos de Vila do Conde, etc., para se acabar a capela dos Reis*, lavrada em Santarém a 1 de abril de 1449⁵¹. Quanto aos sepulcros, Esperança descreveu com algum detalhe as esculturas jacentes, relacionando as representações dos falecidos com virtudes e as funções que desempenharam em vida, porém, num silêncio pesado, nada refere sobre a representação de episódios representativos do Ciclo da Infância e Paixão de Cristo nas arcas tumulares. Podemos, no entanto, argumentar que o objetivo

⁴⁷ FARDILHA, 2002:106

⁴⁸ FARDILHA, 2002:107

⁴⁹ Muito embora deixemos esta nota, reconhecemos nas crónicas que consultamos os frutos de uma labuta minuciosa e do esforço hercúleo levado a cabo pelos seus relatores.

⁵⁰ ESPERANÇA, 1666:177

⁵¹ ANTT, Livro 4 de *Além Douro*, fl.181. Documento transcrito em: TAROUCA, 1947:90-91. Analisado por Monsenhor José Augusto Ferreira em: FERREIRA, 1925:23-24.

de Esperança não seria a descrição de objetos artísticos, motivo pelo qual colhemos na sua obra informações relevantes noutros aspetos, nomeadamente no levantamento das fontes manuscritas relativas aos primeiros tempos de existência desta casa religiosa, que muito acrescentam ao entendimento da sua história.

Memória (publ. 1726), escrita pelo **Padre Frei Fernando da Soledade**, apresenta um texto de cariz biográfico acerca de D. Afonso Sanches, D. Teresa Martins e do seu filho D. João Afonso de Albuquerque, *o do Ataúde*. Baseado nas informações aglomeradas, o cronista deixou a ressalva que apenas redigiu uma «pequena parte da sua memória», dada a escassez das fontes necessárias ao apuramento completo das circunstâncias das suas vidas⁵². Referindo-se aos monumentos funerários, forneceu a primeira identificação dos temas iconográficos representados nas arcas tumulárias que se encontram na capela⁵³, informando que os sarcófagos pequenos estavam separados, mas contíguos aos dos pais⁵⁴, sendo, também, nas palavras deste autor que surge uma referência à policromia dos túmulos⁵⁵. Em *Memória*, enumeraram-se as aparições *pós-mortem* dos fundadores⁵⁶ e os benefícios que o Céu dispensou pelos seus méritos⁵⁷. As primeiras tratam-se de relatos conhecidos da tradição do convento, pontualmente mencionados por outros redatores, entre os quais Jorge Cardoso, que recordara, no *Agiologio Lusitano*, o episódio da abadessa e freiras avisadas pelos fundadores do perigo de um iminente ataque castelhano⁵⁸. Frei Manuel da Esperança enunciara também a ocorrência, detalhando-a com ligeiras diferenças⁵⁹ e seguindo-a de um relato sobre a proteção concedida pelo fundador num incêndio⁶⁰ que Soledade datará em *Memória* com precisão a 9 de outubro de 1593⁶¹. No que respeita aos benefícios operados por Deus pelos méritos dos seus «veneráveis servos», o frade franciscano relata extensamente diversos acontecimentos, nomeando os envolvidos e práticas que

⁵² SOLEDADE,1726:1

⁵³ SOLEDADE,1726:103-105

⁵⁴ SOLEDADE,1726:82

⁵⁵ «São de pedra branca, e estão plantados sobre Leoens da mesma pedra, mas tudo obrado com excellente arte, a qual se diviza pella parte, que se iluminou com a pintura» (SOLEDADE, 1726:103).

⁵⁶ SOLEDADE,1726:106-111

⁵⁷ SOLEDADE,1726:113-140

⁵⁸ CARDOSO,1652:8

⁵⁹ ESPERANÇA,1666:212

⁶⁰ ESPERANÇA,1666:212-213

⁶¹ SOLEDADE,1726:108

compreendiam visitas aos túmulos e recurso a relíquias em caso de necessidade, a saber: cabelos de D. Teresa Martins; ossos, pedaços de carne seca e uma partícula pertencentes a D. Afonso Sanches; assim como relíquias por contacto: partes do hábito de lã da fundadora e do lençol que envolve o ataúde do filho de D. Dinis no interior do túmulo de pedra⁶². Estas práticas devem ser compreendidas atendendo ao facto de que, no ano de 1722, a abadessa e as religiosas do convento de Santa Clara, com o apoio do arcebispo de Braga D. Rodrigo de Moura Teles, iniciaram, junto da Santa Sé, processos que visavam a beatificação dos fundadores a quem, de acordo com Soledade, por devoção já muito antiga, os vilacondenses ordinariamente denominavam *Santos Reys*⁶³. A cronística foi, naturalmente, utilizada como fonte por diversos investigadores no passado e, conseqüentemente, indagada e criticada. A este respeito, destacamos o trabalho levado a cabo pelo Monsenhor José Augusto Ferreira que abordaremos na revisão da historiografia do século XX.

A literatura de viagem, redigida maioritariamente por intelectuais estrangeiros na centúria de oitocentos, apresenta o testemunho de pessoas com um olhar treinado sobre o património de outras geografias e territórios, fornecendo, simultaneamente, descrições do interior da igreja que nos permitem recolher informações acerca dos elementos presentes na capela – concretamente: a disposição dos objetos e a perceção que os visitantes tiveram sobre as características dos materiais utilizados nos monumentos funerários – e levantar hipóteses que concernem a dinamização e ocasional renovação/modificação daquele espaço sacro. Em **1828**, o reverendo **William Morgan Kinsey** descreveu a capela de Nossa Senhora da Conceição como uma «*small but elegant sepulchral sacella*», na qual foram depositados, dentro de «pequenos invólucros de vidro e debaixo de efigies monumentais, os restos mortais dos fundadores do Convento»⁶⁴ – na brevidade do comentário, é revelado um aspeto que, até à data, nenhuma outra fonte havia referido: «invólucros de vidro». O mesmo autor mencionou, também, a representação da Paixão de Cristo em alto relevo, lavrada em pedra branca e a localização de túmulos pertencentes a dois filhos, com figuras «jacentes/reclinadas»,

⁶² SOLEDADE, 1726:115-116

⁶³ SOLEDADE, 1726:113 | Abordamos este tema noutra ocasião, *vide*: LOURENCO, 2024.

Sobre o processo de beatificação leia-se também: ROSA, 2000:348 e MENDES, 2020.

⁶⁴ KINSEY, 1828:245 – tradução livre nossa.

colocados do outro lado da capela, opostos aos dos pais⁶⁵. As palavras de Kinsey confrontam-nos e exigem que se coloque a hipótese de, à época, existirem esculturas associadas aos túmulos pequenos. No entanto, dado que estes não apresentam indícios de as terem recebido, a hipótese apenas é viável se admitirmos que, a determinado momento, terão sido acrescentadas figuras representativas de duas crianças dotadas de total autonomia e facilmente removíveis dos *moimentos*.

Oito anos volvidos, o país ilustrado por Kinsey vivenciara conflitos ideológicos profundos e presenciara o estalar da Guerra Civil (1832-1834), a qual, culminada com a vitória dos Liberais, desencadeou uma reforma estruturante que atingiu impiedosamente as ordens religiosas regulares, decretando a extinção dos conventos, mosteiros, colégios e hospícios em 30 de maio de 1834, e a incorporação dos seus bens na Fazenda Nacional. A medida, traçada no rescaldo do conflito, recaiu imediatamente sob o ramo masculino das ordens, tendo sido brandamente introduzida nos conventos femininos, que puderam permanecer em funções até à morte da última freira⁶⁶. Um clima de instabilidade social e política, propício ao desequilíbrio e à assunção de novos valores, pairava sobre uma Europa assolada por movimentos revolucionários desde o último quartel de setecentos. A expropriação, destruição e dispersão de património, aliado à emergência do sentimento patriótico e romântico, incentivou uma vaga de interesse pela valorização da História e do passado nacional, assim como pelos estudos etnográficos e pela recolha de tradições, usos e costumes. Neste quadro, publicaram-se diversos relatos de viagens e obras de natureza corográfica agregadoras de informações pertinentes sobre as localidades e respetivos monumentos, lugares de preservação de memória. Permanecendo em funções, a igreja de Santa Clara continuou a merecer a atenção de portugueses e estrangeiros: em **1837**, **William Henry Harrison** anotou no seu *The tourist in Portugal* (publ. 1839) que esta possuía alguns túmulos e efígies monumentais curiosas, particularmente as dos fundadores⁶⁷. Anos mais tarde, em **1862**, **Ignacio de Vilhena Barbosa** enquadrando sucintamente a edificação da capela, publicou *n'As Cidades e Villas da Monarchia Portuguesa que teem Brasão d'Armas* uma

⁶⁵ Por clareza transcreve-se: «*on the other side of the chapel opposite are the tombs, with recumbent figures of their two children*» – KINSEY, 1828:245.

⁶⁶ Sobre este assunto leia-se: SILVA, 2000:232-236.

⁶⁷ HARRISON, 1839:108

transcrição do epitáfio⁶⁸, não sendo, contudo, claro se visitou a capela ou se terá tido conhecimento do texto através de fontes escritas. No ano de **1886**, **Karl Albrecht Haupt** visitou a capela funerária – incorretamente identificada pelo autor no *Die Baukunst der Renaissance in Portugal* (publ. 1895) como pertencente à igreja do mosteiro de São Francisco em Vila do Conde. Orientado pelo seu particular interesse no estudo da arquitetura portuguesa do Renascimento⁶⁹, legou à posteridade o desenho de uma microestrutura arquitetónica do túmulo de D. Afonso Sanches (fig.2). O autor descreveu

Figura 2 - Karl Albrecht Haupt, *Villa do Conde. Vom Grabmal des Affonso Sanchez*, 23.9.86.



Fonte: TIB Leibniz Information Center for Science and Technology University Library⁷⁰.

a cobertura da capela – ostentando ao centro as armas fortemente douradas – e o seu interior, sobre o qual anotou que os túmulos «infantis» repousavam sobre dois leões⁷¹. O comentário merece alguma ponderação dado que, atualmente, estes túmulos assentam sobre colunas, encontrando-se os suportes de pedra talhados com a figura de leões apenas sob as arcas tumulares maiores⁷².

⁶⁸ BARBOSA, 1862:151

⁶⁹ Sobre este assunto leia-se: BELCHIOR, 2010

⁷⁰ Disponível em: <https://rb.gy/40q4cu> [consultado em: 19-07-2024].

⁷¹ HAUPT, 1895:108

⁷² Reconhecemos fragilidade na informação colhida nesta fonte: a descrição dos túmulos pode resultar de uma impressão que permaneceu na memória do autor.

Referindo-se ao interior da igreja de Santa Clara, em *Portugal Antigo e Moderno* (publ. 1886), **Augusto Pinho Leal** relatou que, no lado do Evangelho, se encontra uma capela onde jazem os fundadores «em dous magníficos mauzoleus, do lado da epístola, tendo em frente outros dous mauzoleus mais pequenos, onde jazem (segundo se supõe) dous filhos seus»⁷³. Na breve memória descritiva, o autor legou um testemunho acerca da organização do espaço: pelas suas palavras e assumindo que, quando as proferiu, se encontrava na entrada da capela, percebemos que os *moimentos* dos fundadores estariam posicionados no lado direito – lado da Epístola –, ao passo que as arcas tumulares menores estariam no lado esquerdo – lado do Evangelho –, opostas às maiores. O relato de Augusto Pinho Leal, consonante com o do reverendo William Morgan Kinsey, ganha robustez e encontra eco num artigo publicado n’*O Partidário* em 18 de agosto de 1902, onde se lê:

«Os fundadores do mosteiro estão em dois sumptuosos mausoleus, do lado da epístola, na formosa capella manoelina que ali attrahe a atenção dos visitantes. Outros dois tumulos de menores dimensões, onde se supõe os restos de dois filhos de D. Affonso Sanches, defrontam os primeiros⁷⁴».

Um texto assinado por **José Caldas**, publicado n’*A arte e a natureza em Portugal* (1903), fornece, igualmente, um testemunho concordante com estes últimos. Descrevendo «dois ricos moimentos de marmore», o autor afirmou apenas ter conseguido observar os lados esquerdos das arcas tumulares, dado os direitos estarem embebidos na parede. Enumerou os temas representados, mesmo os que não visualizou. Percebe-se que, quando realizou esta tarefa, fê-lo a partir da cabeceira do túmulo do fundador, onde viu o «episódio da investida dos serracenos em S. Damião»⁷⁵. A descrição é acompanhada por um registo fotográfico captado por José Augusto Cunha Moraes, no qual se verifica o monumento funerário de D. Afonso Sanches inserido numa estrutura de madeira e vidro, talhada ao «gosto» neoclássico⁷⁶ – deste modo, fica clara a referência aos «invólucros de vidro» feita, em 1828, pelo reverendo William Morgan Kinsey. José Caldas deixou a importante nota: «Em frente aos moimentos dos Infantes,

⁷³ PINHO LEAL, 1886:693

⁷⁴ *O Partidário*, Ano III, [n.137], Vila do Conde, 18 de agosto de 1902

⁷⁵ CALDAS, 1903:22

⁷⁶ Sobre este assunto, *vide*: capítulo 5

da banda do Evangelho, e guardando em tudo a mesma disposição, estão dois pequenos mausoleus, de igual lavor, apenas sem estatuas tumulares»⁷⁷. Anotou um epitáfio na parede lateral, da banda da Epístola, encimado pelas armas dos fundadores⁷⁸. Atualmente, pode-se ler uma inscrição epigráfica (datada por Mário Barroca: 1623)⁷⁹ no lugar mencionado, no entanto, José Caldas não transcreveu o seu texto inteiramente. Estaria esta inscrição oculta – pela estrutura de madeira – figurando, no seu lugar, um epitáfio mais curto?

Após o falecimento da última freira, D. Ana Augusta do Nascimento (Meneses), a 21 de maio de 1893⁸⁰, foi celeremente remetido, a 26 do mesmo mês, o auto de posse do mosteiro e de todos os seus bens móveis e imóveis à Direcção-Geral dos Próprios Nacionais⁸¹. A comunidade clarissa vila-condense chegara ao seu fim. Nos anos seguintes, delinear-se-ia um projeto para adaptar o edifício monástico a novas funções⁸². A custódia e salvaguarda dos bens patrimoniais móveis de uma casa religiosa com quase seis séculos de história despertou o interesse de diversos atores na esfera cultural portuguesa: a ele acorreram, perscrutando o existente e selecionando objetos para incorporar e enriquecer coleções de museus. Este ato não passou incólume pela opinião pública, gerando controvérsia nos jornais e desacatos entre a população vila-condense e os responsáveis das instituições museológicas. A 21 de fevereiro de **1903**, **Rocha Peixoto** – na qualidade de Delegado do Museu do Porto – respondia a estes acontecimentos n’*O Primeiro de Janeiro*, garantindo num tom jocoso que os túmulos na capela dos fundadores não haviam sido solicitados, estando «legitimamente nos seus logares por motivos d’uma bem viva transparência»⁸³.

Em **1909**, **Manuel Monteiro** publicou um artigo dedicado aos túmulos de D. Afonso Sanches e D. Teresa Martins na revista *Arte*⁸⁴, o qual foi reproduzido e difundido

⁷⁷ CALDAS, 1903:[23]

⁷⁸ CALDAS, 1903:[23]

⁷⁹ BARROCA, 2017:151-152

⁸⁰ NEVES, 1982:199-203

⁸¹ BANDEIRA & DINIZ, 2006:91

⁸² Sobre este assunto leia-se: BANDEIRA & DINIZ, 2006

⁸³ A indignação local crescera com a tentativa de retirar da igreja o túmulo de D. Brites Pereira, reclamado como peça de interesse museológico pelo Museu do Porto. A demanda abateu-se infrutiferamente perante audíveis protestos de vila-condenses em favor da salvaguarda e manutenção do *moimento* no lugar ao qual pertence: na igreja de Santa Clara – Cf. PEIXOTO, 1903.

⁸⁴ MONTEIRO, 1909

localmente na *Ilustração Villacondese*, em 1911⁸⁵. Neste trabalho, enriquecido com clichés e simili-gravuras de Marques Abreu, Monteiro analisou sucintamente os episódios iconográficos representados, descrevendo os túmulos como uma das mais belas produções da escola renascentista, lavrados em pedra d'Ançã⁸⁶. Levantou interrogações relacionadas com a atribuição de responsabilidade da encomenda – «duvidas sobre se as duas illustres personagens mandaram fazer os seus tumulos, ou se estes foram devidos ao amavel cuidado filial»⁸⁷ –, assumindo, simultaneamente, que terá ocorrido uma substituição de sarcófagos «primitivos» pelos atuais – «o que foi feito d'elles? Qual o motivo que determinou mais tarde a sua substituição? (...) Quem removeu e encerrou as suas cinzas nos actuaes sarcophagos?»⁸⁸. Não se prolongando na pesquisa histórica necessária para responder a estas questões, ressaltou a existência de uma epígrafe na capela – que associa a edificação da mesma à abadessa D. Isabel de Castro –, alertando para a possibilidade se poder relacionar a epígrafe com os túmulos. Na capela existem, de facto, duas epígrafes (fig.3): uma datada de 1526, que discorre pelas paredes interiores do espaço arquitetónico, contornando o vão de iluminação a oeste, encontrando-se danificada – picada e ilegível – na parede norte, no entanto, legível na parede este⁸⁹; e outra posterior, de 1623, talhada numa única laje sobreposta à parede murária (a este). O discurso de Manuel Monteiro leva a crer que se referiu à segunda, cujo teor, transcrito por Mário Barroca, informa:

«EM ESTA CAPELLA IAZEm O M(ui)To ESCLARECI • DO PRINCIPE DOm AFFONCO SAnCHES FILHO • DEL REI DOm DENIS DE GLORIOSA MEMORIA • SEXTO REI DESTE REINO DE PORTVGAL COM • A M(ui)To EXCELENTE S(e)N(h)ORA MADAMA DO • NA TAREIA M(art)i(n)z NETA DEL REI DOm SAnCHO • FVNDADORES DESTA SANTA CAZA A QV • AL MANDOV FAZER P(ar)a ELLES A M(ui)To VIRT • VOZA S(e)N(h)ORA DONA IZABEL DE CASTRO • PRIM(ei)Ra ABB(adess)A DA OBSERVANCIA NESTA . S(anta). CAZA • Em 1526. E DEPOIS A MANDOV DOVRAR E POR • DE AZULEJO A M(ui)To RELIGIOZA Me DONA • C(atari)Na DE LIMA SENDO ABB(adess)A NO ANNO DE 1623»⁹⁰.

⁸⁵ NEÖE, 1911

⁸⁶ MONTEIRO, 1909:3

⁸⁷ MONTEIRO, 1909:2

⁸⁸ MONTEIRO, 1909:2-3

⁸⁹ Observamos uma inscrição discorrendo pelo interior das paredes como esta, na *Capilla de la Natividad de María* (1529) da *Iglesia de San Gil Abad*, Burgos.

⁹⁰ BARROCA, 2017:151-152

Figura 3 – As epígrafes da Capela de Nossa Senhora da Conceição (Capela dos Fundadores)



Fonte: Fotografia de Raquel Lourenço, 2021.

A epígrafe atribui uma responsável pela obra e data-a: 1526. Torna-se claro que a associação que Monteiro quis estabelecer visava responder a duas interrogações de uma assentada: encontrar o comitente e enquadrar cronologicamente a obra.

Em **1925**, **Monsenhor José Augusto Ferreira** na monografia *Os Túmulos de Santa Clara de Villa do Conde* procurou, através do escrutínio de fontes escritas, contextualizar e resolver a incógnita da datação dos monumentos funerários dos fundadores⁹¹. A sua análise dos acontecimentos mais recuados apoia-se amplamente no cronista Soledade, cuja *Memória* cita e, a partir da qual, traça uma sucessão de eventos. Assim, infere que, após o falecimento da fundadora, a responsabilidade de concluir as obras na igreja transitara para o filho D. João Afonso de Albuquerque. Este, por sua vez, estipulara no testamento, lavrado a 13 de julho de 1354, que se entregassem fundos ao mosteiro para terminar obras na igreja e nos *moimentos* dos pais, que ainda não estavam finalizados⁹²:

⁹¹ Tinha o intuito de harmonizar a discórdia existente entre os escritos dos cronistas e os dos críticos de arte: «porquanto os chronistas affirmam que são do seculo XIV, e o Snr. Dr. Monteiro e outros críticos de arte datam-nos da primeira metade do seculo XVI» – FERREIRA, 1925:[10].

⁹² FERREIRA, 1925:18-19

«[às] seis mil libras portugalezas, “como D. Thereza Martins no seu testamento havia disposto” [...] se juntassem outras seis mil, que elle deixava ao referido Mosteiro pela sua alma e pela de seu pae⁹³».

O documento referido terá sido apresentado perante juízes, em 1 de janeiro de 1355, por D. Maria de Villa Lobos – na qualidade de tia e testamenteira –⁹⁴, a qual terá zelado pelo cumprimento das disposições testamentárias e pela trasladação dos corpos dos fundadores à galilé da igreja de Santa Clara⁹⁵. No que concerne a época moderna, o historiador publicou a transcrição do documento conhecido como *Carta do Licenciado António Correia* (15-04-1525)⁹⁶ –, tratando-se de uma fonte manuscrita de enorme relevância por fornecer uma descrição da galilé e dos túmulos nela existentes no ano de 1525 e por comprovar que, no decorrer da construção da capela, a abadessa D. Isabel de Castro teve de prestar esclarecimentos a um corregedor (ao serviço de D. João III) para defender o intento de prosseguir com a obra⁹⁷. Confrontado com as informações colhidas nesta fonte, Monsenhor José Augusto Ferreira concluiu que os monumentos funerários terão sido esculpidos no século XVI, embora por mestres desconhecidos⁹⁸. Aponta uma leve crítica a Frei Manuel da Esperança, o qual, «por erro de leitura ou por erro de copia»⁹⁹, terá datado a referida *Carta* de 20 de abril de 1551 e consequentemente argumentado, contrariamente à informação que consta na epígrafe da capela, que D. Isabel de Castro (abadessa entre 1518-1543)¹⁰⁰ não teria sido responsável por finalizar as obras¹⁰¹.

Editado em **1938**, o boletim da **DGEMN** fornece um relatório do estado da igreja de Santa Clara antes e depois da intervenção de restauro realizada por este organismo. Nele, pode ler-se que da substituição [que as freiras haviam feito] das janelas de traça medieval por janelões do século XVII, apenas «as janelas» da capela dos fundadores escaparam dado que «um dos casebres construídos em redor do templo [...] subindo

⁹³ FERREIRA,1925:19 | Cf. SOLEDADE,1726:95-96

⁹⁴ FERREIRA,1925:18 | Cf. SOLEDADE,1726:99-100

⁹⁵ FERREIRA,1925:21 | Cf. SOLEDADE,1726:100

⁹⁶ FERREIRA,1925:32-34 | Anteriormente dado à estampa no *Panorama* (23-09-1843) – *apud*. REPÚBLICA PORTUGUESA[DGEMN],1938:14.

⁹⁷ ANTT, Gavetas, Gav.2, mç.9, n.41 – doc. datado de 20-04-1525, consultado pela autora no ANTT.

⁹⁸ FERREIRA,1925:32

⁹⁹ FERREIRA,1925:28

¹⁰⁰ FERREIRA,1925:39

¹⁰¹ ESPERANÇA,1666:177-178

com a sua grosseira alvenaria até aos limites da cornija da capela, [as] ocultou completamente¹⁰²». Após demolir o referido casebre, a DGEMN terá reconstruído a parte exterior da Capela dos Fundadores¹⁰³. Trata-se de uma informação bastante relevante, no entanto, pode conduzir a erros de interpretação, levando a supor que o vão que permite a entrada de luz na capela esteve, num determinado momento, entaipado. Este erro é evitado pelo confronto com um registo fotográfico de José Augusto Cunha Moraes, publicado n' *A arte e a natureza em Portugal* (1903), onde se vê o dito casebre e, por cima da porta de entrada na igreja, um dos janelões do séc. XVII que a DGEMN acabaria por substituir (fig.4).

Figura 4 – O exterior da Capela de Nossa Senhora da Conceição no início do séc. XX



Fonte: (a) José Augusto Cunha Moraes, *Entrada da Igreja de Santa Clara, Vila do Conde*, c.1902-1903. CPF¹⁰⁴.

Publicado por **Carlos Tarouca**, em 1947, *O Cartulário do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde* fornece um importante contributo para a investigação, contendo a transcrição de trinta e oito atos escritos relacionados com as clarissas vila-condenses. No entanto, como notou **Marisa Costa**, os documentos publicados sob a designação de

¹⁰² REPÚBLICA PORTUGUESA[DGEMN],1938:29

¹⁰³ REPÚBLICA PORTUGUESA[DGEMN],1938:36

¹⁰⁴ Disponível em: <https://rb.gy/mqrsum> [consultado em: 30-08-2024].

«cartulário» não correspondem à terminologia utilizada pelo autor, sendo antes «dois conjuntos de traslados», dados à estampa e divididos em dois códices: Códice A e Códice M¹⁰⁵ – alguns documentos são consultáveis nas Chancelarias Régias, outros têm a sua origem e paradeiro desconhecidos. A mesma historiadora publicou em **2004**, um estudo assinalável acerca da fundação e dotação do mosteiro¹⁰⁶.

Na carência de um contrato de encomenda, a atribuição da obra a um mestre ou oficina não é unânime. A historiografia tem levantado algumas hipóteses: em **1950**, **Reinaldo dos Santos** viu os monumentos funerários como uma «obra de transição [...] lavrada na visão plástica de Diogo Pires-o-Moço», cujos jacentes recordam os dos túmulos dos reis em Santa Cruz de Coimbra, fazendo-lhe «pensar em influência, senão diretamente na própria arte de Mestre Nicolau [Chanterene]¹⁰⁷»; de similar opinião foi Vítor Dias, que em 1963, afirmou que refletem: «a influência de N. Chanterene, mas a decoração denota ascendente de Alcobaça. Autor, Diogo Pires, o Moço»¹⁰⁸; em **1998**, **Marta Miranda** escreveu que «são notáveis obras de escultura, atribuídos à oficina coimbrã de Diogo Pires, O Moço¹⁰⁹»; posteriormente, numa obra de autoria coletiva, datada de **2002**, levanta-se reservas à atribuição a este artista, no entanto, sem negar que a mesma seja correta¹¹⁰.

N'O Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde (1982), **Joaquim Pacheco Neves**, dedicou um capítulo aos túmulos dos fundadores e outro aos milagres a eles associados. Admite que os túmulos são obra coeva da construção da capela, no entanto, levanta a dúvida: «Não serão as tampas das arcas tumulares as mesmas que cobriam os primitivos túmulos, já que essas esculturas deveriam representar com maior veracidade as figuras dos Fundadores?»¹¹¹

No âmbito do estudo das capelas funerárias em Portugal – funções, arquitetura e epigrafia –, alguns investigadores dedicaram atenção ao tema. Em **1997**, **José Custódio Viera da Silva** ilustrou a transição do sepultamento na galilé para o interior das

¹⁰⁵ COSTA,2006:178

¹⁰⁶ COSTA,2004

¹⁰⁷ SANTOS,1950:14

¹⁰⁸ DIAS,[1963]:151

¹⁰⁹ MIRANDA,1998:26

¹¹⁰ AA.VV.,2002:137

¹¹¹ NEVES,1982:152-154

igrejas através do caso de D. Afonso Sanches e D. Teresa Martins¹¹². Em **2014**, referindo-se à expressa vontade do casal se fazer sepultar numa galilé, **Lúcia Rosas** questionou se a decisão, firmemente reiterada, não confirma uma prática de sepultamentos no interior da igreja da qual os fundadores de Santa Clara de Vila do Conde se quiseram distanciar¹¹³. Em **2016**, **Ricardo Silva** analisou a abóbada da capela, descrevendo-a como «composta por nervos diagonais, terceletes e por nervos circulares», uma tipologia que deverá ter chegado ao país por via da mobilidade artística: o historiador encontrou paralelos num absidíolo da Matriz de Caminha e em obras tardo-góticas do entorno de Segóvia, Burgos e Palência¹¹⁴. Em **2017**, **Mário Barroca** transcreveu as duas epígrafes que se encontram no interior da Capela de Nossa Senhora da Conceição¹¹⁵. Quanto à iconografia, em **1948**, **Flávio Gonçalves** apontou a particularidade da *Anunciação* (no túmulo de D. Afonso Sanches) conter o Menino – «imagem plástica do Verbo feito carne» – e estabeleceu uma aproximação deste motivo com o que figura no Epitáfio de Fr. Estêvão Vasques Pimentel¹¹⁶. Posteriormente, comparando a representação do Menino no túmulo com o que Gil de Siloé esculpiu na Cartuxa de Miraflores, Flávio Gonçalves terá atribuído a escultura dos *moimentos* a mãos de «origem espanhola, sobretudo biscainha¹¹⁷». Em **2010**, **Fr. António-José de Almeida** publicou um estudo dedicado ao motivo do Menino na Anunciação em Portugal, onde incluiu uma reflexão sobre o episódio representado no túmulo de D. Afonso Sanches¹¹⁸. No ano de **2014**, **Clara Ribeiro**, partindo da hipótese anteriormente expressada por Joaquim Pacheco Neves, estudou a escultura jacente de D. Teresa Martins, admitindo que esta se trata de um trabalho executado no séc. XIV e não no séc. XVI¹¹⁹, elaborando uma ficha de inventário com informações sobre as dimensões e policromia¹²⁰.

¹¹² SILVA,1997:47-48

¹¹³ ROSAS,2014:115-116

¹¹⁴ SILVA,2016:176

¹¹⁵ Epígrafes datadas de 1526 – BARROCA,2017:133-134 – e 1623: BARROCA,2017:151-152.

¹¹⁶ Epitáfio que se encontra no Mosteiro de Leça do Balio – GONÇALVES,1948:456.

¹¹⁷ *Apud*. ALMEIDA,2010:151 – Não conseguimos aceder ao artigo que Flávio Gonçalves publicou em 1957. Na nossa opinião, a escultura dos túmulos apresenta diversas influências, entre elas a do entorno de Burgos. Embora a *Anunciação* de Gil de Siloé tenha aspetos semelhantes – Gabriel, com um cetro, aponta para cima na direção do menino que desce em raios luminosos na direção da Virgem –, também tem distintivos: Gabriel é acompanhado por outros anjos, a Virgem é representada de pé, nimbada, gesticulando com as mãos viradas para cima.

¹¹⁸ ALMEIDA,2010:151-152

¹¹⁹ RIBEIRO,2014:34

¹²⁰ RIBEIRO,2014:107-108

4 | Da fundação do mosteiro à edificação da capela de Nossa Senhora da Conceição

4.1 | À honra de Deus e de sua madre, Santa Maria e de Santa Clara e em remimento dos nossos pecados: a fundação do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde

«Estando ambos no sobredito castelo [...] no discurso de tres noites sonhàrão, que deste mesmo lugar subia hũa escada, envolta em fumo odorifero, & claro, a qual tocava no ceo. E conferindo os sonhos, foi Deos servido de lhes dar a entender, como d'aquelle lugar avia de aver passagem, figurada na escada, pera a Corte da Gloria»¹²¹.

Nestes termos, dispõe Frei Manuel da Esperança, em *História Seráfica*, os motivos que levaram à fundação de um mosteiro na colina onde, os senhores de Vila do Conde, D. Afonso Sanches e D. Teresa Martins, tinham o seu castelo. Segundo o cronista Soledade, decorria o ano de 1314 quando este «sonho de Jacob» (Gn 28,10-12) sucedeu. Lendária, a hierofania ocorrera no mesmo ano em que a rainha Santa Isabel iniciara a «nova fundação» do convento de Santa Clara em Coimbra¹²². A ação que decorria às margens do Mondego, junta às tensões sentidas no seio da família real portuguesa – cristalizadas na futura guerra civil entre o monarca e o príncipe herdeiro (1319-1324) –, poderá, na opinião de Joaquim Pacheco Neves, ter inspirado e motivado D. Dinis a envolver-se na fundação de um cenóbio consignado à mesma Ordem no Norte do reino¹²³, beneficiando-o, concedendo diversas doações¹²⁴ e privilégios¹²⁵.

Como Maria Filomena Andrade demonstrou, a fundação de uma casa monástica compreende uma série de procedimentos morosos que tornam: «a procura de uma data precisa para a fundação [...] um dado quase impossível de determinar, uma vez que esta

¹²¹ ESPERANÇA,1666:165

¹²² SOLEDADE,1726:48

¹²³ NEVES,1982:14 | Opinião semelhante havia já sido expressa por outros autores – Cf. COSTA,2004:26.

¹²⁴ A doação da igreja de Santiago de Murça (09-04-1318), das igrejas de S. Vicente da Chã e de Santa Cruz de Lamas de Orelhão (29-07-1318) e a doação da Quinta de Fornos (08-08-1318). Documentos transcritos em: TAROUCA,1947:52-54.

¹²⁵ Carta de couto a Santa Clara de Vila do Conde (03-01-1319); Carta régia em que renuncia por si e pelos seus sucessores a todos os direitos que pudesse haver no mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde (04-01-1319); Carta régia em que dispensa Santa Clara de Vila do Conde da lei que não permitia aos mosteiros do Reino herdar bens de raiz (10-01-1319). Documentos transcritos em: TAROUCA,1947:55-59.

se apresenta como um processo que passa pelo desejo ou vontade de fundar e pelas condições que convergem para a sua realização até à institucionalização»¹²⁶. Assim, balizando-se entre 1314 e 1318¹²⁷, desde a intenção patente no «sonho» à dotação do mosteiro realizada através de um instrumento escrito a sete de maio de 1318 – carta de dotação –¹²⁸, foram tomadas várias diligências no sentido de concretizar o nobre afã do casal de retribuir a Deus as mercês concedidas em vida¹²⁹. Estas diligências originaram expedição de ofícios para altas dignidades da Igreja¹³⁰.

A dotação do mosteiro de Santa Clara em Vila do Conde, conhecida através do traslado inserido numa carta régia redigida em 10 de agosto de 1437¹³¹, constitui a fonte que mais detalhadamente narra e explana a complexa teia de valores e princípios subjacentes à iniciativa. O extenso documento estabelece a fundação como um ato de devoção – «aa homrra de Deus e de sua madre, samta Maria, e de samta Crara, em cuja homrra he fumdado ho dito moesteiro» – e um compromisso assente na relação de responsabilidade pelo cumprimento fiel por parte da casa religiosa – beneficiária da dotação – de procedimentos conducentes à obtenção de um bem-maior expresso no desiderato que finaliza a evocação: «e em remimemto de nossos pecados»¹³². Determinando regras sobre a alimentação, vestuário, ascendência e a vivência das religiosas, os recursos e os bens patrimoniais doados garantiam um elevado nível de autonomia e conforto material, essencial para que não fossem descuidadas as obrigações de servir a Deus e lhe rogar pela salvação:

«rogarem a Deus por nos que nos faça merçee. E que Ell que nos deu conhecimento de beem nos leixe acabar beem em nossos dias a seu serviço per que mereçamos d’aver sallvaçam das allmas»¹³³.

¹²⁶ ANDRADE, 2011:74

¹²⁷ COSTA, 2004:27

¹²⁸ Conhecida pelas religiosas como: *Testamento dos Senhores* – ESPERANÇA, 1666:166.

Ao transcrevê-la Carlos Tarouca denominou-a *Carta de Fundação* – TAROUCA, 1947:78-89.

¹²⁹ «avemdo voomtade e desejo de lhe conhecer allguua parte da mercee que nos ha feita» (ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.69v) [...] «catamos caminho per que allguum serviço recebese Deus por nosso hordenamento» (ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.70r).

¹³⁰ Enumerados pelo cronista Esperança – ESPERANÇA, 1666:168-172.

¹³¹ Na qual o rei D. Duarte confirma a D. Fernando de Meneses, trineto dos fundadores e cavaleiro da Casa Real, os bens doados por D. Afonso Sanches e sua esposa ao mosteiro – inserida na LN: ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.69v a fl.74v

¹³² ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.70r | Cf. Documento transcrito em: TAROUCA, 1947:79

¹³³ ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.70r | Cf. Documento transcrito em: TAROUCA, 1947:80

A preocupação com o devir da alma é uma constante no pensamento tardo-medieval.

Como Paul Binski explicou:

«*The Christian model of the person is inseparable from the idea of salvation; a person is someone who [...] has undergone a series of transformative crises [...] whose qualities are inscribed in the Book of Life to be judge*»¹³⁴.

Enraizada numa teia mental que se vinha desenvolvendo desde o séc. XI, a crescente responsabilização do indivíduo pelas suas ações e a crença de que estas, tanto as boas como as más, ficariam inscritas num *Liber Vitae* individual para serem julgadas, agregada ao «desenvolvimento» do Purgatório no séc. XII¹³⁵ e à afirmação do poder intercessor da oração – ou seja, das ações dos vivos pelos mortos – como forma de aliviar as penas e contribuir para a salvação da alma dos entes passados, está na origem de uma série de alterações da atitude dos indivíduos perante a morte que se expressa, nas palavras de Mário Barroca, na «generalização das práticas testamentárias e das doações pias»¹³⁶ e na instituição de serviços litúrgicos em memória do falecido: sufrágios perpétuos – capelas¹³⁷ – e/ou celebrações anuais – o Aniversário¹³⁸. Numa visão escatológica do tempo, na qual à vida terrena se segue a morte e a esta um período intermédio após o qual a alma do indivíduo será salva ou condenada – sequência que compreende três estágios: do pecado, à redenção e, finalmente, à salvação –, a instituição de uma capela ocorre num ambiente convicto de que a missa, como oferta votiva, «*more than any other service, best secured the Grace of God*»¹³⁹. Assim empenhados, os fundadores mandaram que se mantivessem no mosteiro quatro capelães, cuja tarefa principal consistia em cantar quatro missas diárias: uma no altar maior das freiras – a oficiada do dia –; uma segunda pelo rei D. Dinis; uma terceira por D. Afonso Sanches e uma quarta por D. Teresa Martins. Os capelães deveriam, ainda, rezar todas as horas canónicas no oratório ou na igreja do mosteiro. Após a morte dos fundadores, ou de cada um deles e quando fossem no mosteiro soterrados, os capelães passariam a dizer as duas missas pela sua alma e as horas canónicas no local onde estivessem sepultados¹⁴⁰. A confiança

¹³⁴ BINSKI, 1996:22-23

¹³⁵ ALMEIDA & BARROCA, 2002:209

¹³⁶ ALMEIDA & BARROCA, 2002:208

¹³⁷ Que, como anotou Lúcia Rosas, pressupõe que o instituidor «obriga parte do seu património à igreja onde funda a capela» – ROSAS, 2014:104.

¹³⁸ Sobre este assunto leia-se: BURGESS, 1987

¹³⁹ BURGESS, 1987:190

¹⁴⁰ ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.72r | Cf. Documento transcrito em: TAROUCA, 1947:84

no poder da intercessão, dos vivos pelos mortos, e da eficácia da oração está patente na ordenação de atos pelos fundadores, pedindo que não só os capelães rezem o Pai Nosso pela sua alma e de D. Dinis, mas também o clérigo e aqueles que assistem à missa:

«E estes capellaães cada que disserem missa por el rey emmemtemno em sua oraçam e outrossy nas missas que por nos¹⁴¹ disserem façam hi de nos meemçam quando acabarem o avangelho que a dizem por nos e digam aos que hi estiverem que digam oraçam do Pater Noster polla allma do dito rey e pollas allmas de nos Affomsso Sanchez e Tareija Martinz»¹⁴².

No final da missa, o capelão da forma que está revestido – paramentado – deverá lançar água benta sobre os *moimentos* e dizer «sobre nos aquellas orações que dizem sobre os passados», um ritual que deveria repetir-se diariamente no final de todas as quatro missas¹⁴³. Utilizando a expressão de Clive Burgess: [*the dead*] «*wanted to be prayed for and prayed effectively*»¹⁴⁴.

Instituir uma capela significava, também, doar alfaia e os objetos necessários para o desempenho das funções litúrgicas¹⁴⁵. Sabemos que tal aconteceu em Vila do Conde, porque, na carta de dotação, expressamente se ordena que a abadessa não possa dar nem emprestar cruzeiros, cálices, livros, vestimentas, frontais ou outros ornamentos colocados no mosteiro pelos fundadores, ou que sejam aí colocados futuramente¹⁴⁶.

O cuidado pela alma corresponde a um cuidado pelo corpo. O enterro no espaço sagrado das igrejas foi, durante muito tempo, uma prerrogativa concedida apenas aos corpos e relíquias dos santos, para os quais se consignava um espaço específico para os albergar: a cripta, debaixo do altar-mor¹⁴⁷. Esta circunstância conheceria uma modificação significativa no seguimento dos decretos emanados pelo Concílio de Mainz [Mogúncia] (813 d.C.), pelos quais era concedida autorização a bispos, abades, padres e fiéis. No entanto, tratava-se de um procedimento bastante condicionado, reservando-

¹⁴¹ ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.72r | Cf. Documento transcrito em: TAROUCA,1947:84

¹⁴² ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.72v | Cf. Documento transcrito em: TAROUCA,1947:85

¹⁴³ ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.72v

¹⁴⁴ BURGESS,1987:191

¹⁴⁵ Segundo Lúcia Rosas, nas Sés de Braga, Coimbra e Lamego, o provimento de alfaia para a capela e/ou altar, assim como a doação de joias e objetos raros está, por vezes, enumerada pormenorizadamente na documentação – ROSAS,2014:113.

¹⁴⁶ ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.72v | Cf. Documento transcrito em: TAROUCA,1947:85-86

¹⁴⁷ ROSAS,2014:102

se, numa conceção hierárquica do espaço, para os fiéis laicos o espaço no limiar: a galilé¹⁴⁸ – a qual, como José Custódio Vieira da Silva demonstrou, construída inicialmente apenas nas igrejas monásticas, em virtude das práticas nela realizadas, como procissões que recordavam a aparição de Cristo aos apóstolos na Galileia, estava intrinsecamente conotada com o conceito e a esperança na ressurreição¹⁴⁹. Neste enquadramento, conseguimos compreender os motivos que levam os fundadores a ordenar que os seus *moimentos* não sejam colocados no interior da igreja –

«porque a sepultura de dentro das igrejas nos semelha que nom era senom pera homeens samctos ou muy chegados a Deus e por nom serem os nossos moymentos a par dos alltares nem tam alltos como eles»¹⁵⁰

–, mas sim numa galilé, por eles mandada fazer para sua sepultura e para os da sua linhagem e outros que aí se hão de deitar, reforçando a expressa decisão e vontade que não fossem efetuados enterramentos na igreja nem em campa rasa nem em *moimento* alçado¹⁵¹. Como Mário Barroca explicou:

«a escolha do local de sepultura coincidia, muitas vezes, com os interesses patronais das linhagens, interesses que se transmitem de geração em geração. Nesta perspectiva, a presença dos túmulos dos antepassados numa determinada instituição monástica era um sinal legitimador dos direitos patronais»¹⁵².

Assim, também, no mesmo documento, se nomeia «conservador e defensor» do mosteiro João Afonso, filho do casal fundador, seguindo-se os que dele descenderem¹⁵³. Caso a linhagem cessasse, outorgava-se aos reis de Portugal que fizessem cumprir e guardar as determinações redigidas¹⁵⁴. Para que as mesmas fossem conhecidas e cumpridas, ordenavam que o documento fosse lido três vezes ao ano: uma por São Martinho, outra na Páscoa e outra por Santa Maria de agosto¹⁵⁵. A autorização para sepultamento seria concedida em 1319¹⁵⁶.

¹⁴⁸ BINSKI,1996:72

¹⁴⁹ SILVA,1997:46

¹⁵⁰ ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.73v | Cf. Documento transcrito em: TAROUCA,1947:88

¹⁵¹ ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.73v

¹⁵² ALMEIDA & BARROCA,2002:208

¹⁵³ ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.73r | Cf. Documento transcrito em: TAROUCA,1947:86

¹⁵⁴ ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.74r | Cf. Documento transcrito em: TAROUCA,1947:88

¹⁵⁵ ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.72r | Cf. Documento transcrito em: TAROUCA,1947:84

¹⁵⁶ ESPERANÇA,1666:172

Ao serviço litúrgico anteriormente referido, juntar-se-ia o solicitado por D. João Afonso, o qual, diz-nos Maria Filomena Andrade, no seu testamento deixou dinheiro para se acabar «o lavor do mosteiro» e para as suas capelas, doando 200 libras aos capelães para cantarem quatro missas: duas pela alma do pai e da mãe e outras duas pela sua alma¹⁵⁷.

4.2 | A reforma observante e a edificação da capela de Nossa Senhora da Conceição

Segundo o cronista Esperança, a intenção de alçar a capela dataria a um reinado anterior ao de D. Afonso V, dado que este, a 1 de abril de 1449, doou ao mosteiro os resíduos dos testamentos de vários lugares para se acabar uma capela «que começaram fundar os Rex que ante nos foram a quall obra esta em pomto de cayr se lhe nom acorrerem»¹⁵⁸. No entanto, a informação documental é escassa, não permitindo concluir se a obra seria, de facto, destinada a albergar os túmulos dos fundadores¹⁵⁹.

Enquadrada num movimento reformador, cujos contornos se alargaram pela Idade Média final, iniciada em Itália e estendendo-se depois a França, Espanha e Portugal (em 1392), a observância franciscana procurava a aproximação ao ideal de vida de Cristo e dos apóstolos¹⁶⁰, cultivando, nos seus membros, o espírito de humildade através do «casamento místico com a dama pobreza»¹⁶¹ e na experiência da vivência assente num maior rigor, austeridade e no cumprimento *sine glosa* da regra¹⁶². Durante muito tempo, conviveram duas visões distintas dentro da mesma ordem. Porém, a 29 de maio de 1517, promulgando a bula *Ite vos*, o papa Leão X dividiu-a em dois ramos: claustrais e observantes¹⁶³. Nesse mesmo ano, a pedido d'*O Venturoso*¹⁶⁴, a comunidade clarissa vila-condense passou à observância¹⁶⁵. No entanto, diferenciando-se do ramo masculino da ordem – vocacionado para um maior contacto com o mundo: pelo auxílio

¹⁵⁷ ANDRADE,2011:180-181

¹⁵⁸ ESPERANÇA,1666:177 | ANTT, LN, Livro 4 de *Além Douro*, fl. 181 | Transcrito em: TAROUCA,1947: 90-91

¹⁵⁹ Como já Joaquim Pacheco Neves notara e, na sua monografia, retoricamente, interrogara: se a capela a que D. Afonso V se referiu não seria, porventura, a galilé num estado de incúria – NEVES,1982:46.

¹⁶⁰ SOUSA,reimp.2022:259

¹⁶¹ Recorde-se o fresco que se encontra no teto, junto ao altar-mor, na Basílica de S. Francisco em Assis.

¹⁶² Ou seja, cumprimento integral da regra – SALVESTRINI,2024:45.

¹⁶³ ANDRADE, FONTES & ALVES,2024:35

¹⁶⁴ A 15 de junho de 1517, o rei D. Manuel I impetrou uma bula ao papa para que o Ministro Provincial, Frei Francisco de Lisboa, pudesse executar a reforma – ESPERANÇA,1666:189.

¹⁶⁵ ESPERANÇA,1666:189-191 | FERREIRA,1925:25 | SOUSA,reimp.2022:299

aos pobres e pregação –, a experiência do ramo feminino, assente na vocação de Clara de Assis, pautava-se por um isolamento – uma vivência em condição humilde, casta, obediente e contemplativa, em clausura e oração – que se via agora reforçado. A reforma foi recebida com contestação, conduzindo ao afastamento da abadessa D. Joana de Meneses e integrando, então, freiras provenientes da Conceição de Beja¹⁶⁶, entre as quais a nova abadessa, D. Isabel de Castro, que governaria a Casa entre 1518 a 1543¹⁶⁷. No âmbito do processo reformador das ordens religiosas, como Paula Cardoso demonstrou para o caso da observância dominicana, a adequação e reforma traduziram-se também nas artes, refletindo-se numa encomenda artística propulsão pelas próprias freiras que, ativamente, definiam programas decorativos para os seus conventos¹⁶⁸ e, mesmo quando «sujeitas a um regime de estrita clausura», agiam no sentido de «satisfazer as necessidades das suas comunidades»¹⁶⁹. O mesmo impulso renovador estendido às artes terá, certamente, recaído sobre as novas habitantes do mosteiro dominante junto ao Ave.

Em 1525, António Correia, corregedor da comarca d'Entre Douro e Minho, foi enviado ao mosteiro de Santa Clara pelo rei D. João III, para que se inteirasse das razões que haviam levado D. Isabel de Castro a derrubar «uma casa em que estavam certas sepulturas antigas», mandando-a repor no seu antigo estado. *O Piedoso* pretendia, também, saber quais os *moimentos* nela existentes e se tinham letreiros¹⁷⁰. Ao monarca foi fornecida uma descrição da galilé:

«está deante da Igreja grande, de duas naves, a qual está sã e inteira nas paredes, somente está de cima descoberta do telhado [...] em um cabo della está um pedaço de telhado coberto, e cercado com umas grades de ferro» onde estão algumas sepulturas¹⁷¹.

Em resposta ao inquérito do corregedor, D. Isabel de Castro argumentou que, quando chegara a Vila do Conde, encontrara uma das naves sem cobertura, mandando descobrir a outra por receio que ruísse e porque «lhe parecia que para sua honestidade e da casa

¹⁶⁶ FERREIRA,1925:25 | SOUSA,reimp.2022:300 | Fundado pelos duques de Beja, D. Fernando e D. Beatriz, pais de D. Manuel I, foi a primeira comunidade feminina a passar à observância – SOUSA,reimp.2022:328.

¹⁶⁷ FERREIRA,1925:39

¹⁶⁸ CARDOSO,2021:5

¹⁶⁹ CARDOSO,2021:6

¹⁷⁰ FERREIRA,1925:32-33

¹⁷¹ FERREIRA, 1925:33 – Citamos a partir da transcrição publicada por Mons. José Augusto Ferreira.

era melhor estar assim descoberta»¹⁷². Desta afirmação, pode-se inferir que a decência do edifício – imagem daquelas que o habitam – era relevante para a abadessa, uma relevância que ecoa nas seguintes informações veiculadas no documento, onde se lê que, à data, já havia mandado corrigir o coro¹⁷³ e ordenado a construção de uma capela «com o arco para dentro para a Igreja» onde pudesse albergar os túmulos dos fundadores¹⁷⁴. No primeiro quartel do século XVI, estes eram:

«duas sepulturas grandes com vultos em cima de um homem e de uma mulher, sem nenhum letreiro nem escudo de armas [...] juntos [...] dois moimentos mais pequenos com muitos escudos nelles na pedra lavrados, com as quinas de Portugal em uma metade e cinco flores de Lis de França na outra metade, e estes também não teem letreiro»¹⁷⁵.

Confirma-se, portanto, que os monumentos funerários eram bastante distintos dos que atualmente temos oportunidade de observar. Mesmo admitindo que António Correia olvidasse mencionar a escultura de figuras nas arcas tumulares, o corregedor teria referido a existência de escudos de armas – como anteriormente lemos, não os tinham. Os *moimentos* encontravam-se no interior da galilé – de acordo com a vontade determinada pelos fundadores –, numa parte protegida com gradeamento, juntamente com outro túmulo, sem armas nem letreiro, que «é fama que é um Mestre de S. Thiago» e outros dois, com escudo de armas, e, na parede defronte «está um letreiro que diz que jaz alli D. Fernando de Menezes e sua mulher D. Brites de Andrade»¹⁷⁶.

Cumprindo as suas funções, António Correia mandou cobrir a galilé. No entanto, reportou ao rei que a obra da capela já estava começada e, no seu parecer, «segundo amostra que d'ella me mostraram, elles [os fundadores] estarão na dita Capella melhor e mais honradamente que na dita galilé»¹⁷⁷. A capela erigida no lado do Evangelho – perpetuando uma tradição assente na simbologia do ponto cardeal norte, entendido como «o lado do frio, da ausência da luz, da morte»¹⁷⁸ –, com invocação a Nossa Senhora da Conceição – padroeira do convento de Beja, de onde provinha D. Isabel de Castro –

¹⁷² FERREIRA, 1925:33 – Citamos a partir da transcrição publicada por Mons. José Augusto Ferreira.

¹⁷³ Retirando do seu interior o túmulo de D. Brites Pereira (filha do Condestável D. Nuno Álvares Pereira), que se encontrava atrás das cadeiras – FERREIRA, 1925:34.

¹⁷⁴ FERREIRA, 1925:34

¹⁷⁵ FERREIRA, 1925:33 – Citamos a partir da transcrição publicada por Mons. José Augusto Ferreira.

¹⁷⁶ FERREIRA, 1925:33 – Citamos a partir da transcrição publicada por Mons. José Augusto Ferreira.

¹⁷⁷ FERREIRA, 1925:34 – Citamos a partir da transcrição publicada por Mons. José Augusto Ferreira.

¹⁷⁸ SILVA, 2005:52

terá sido concluída no ano seguinte, como atesta a inscrição epigráfica que discorre pelas suas paredes.

Como notou e brilhantemente expôs Maria Filomena Andrade, ao «nível da piedade e devoção, a experiência espiritual de Clara» baseia-se «na meditação da Paixão de Cristo e dos seus sofrimentos, assim como na contemplação da sua humanidade»¹⁷⁹. Perguntamos: estranhar-se-á que a iconografia lavrada nas arcas tumulares dos túmulos dos fundadores seja centrada exatamente nos momentos iniciais da vida de Cristo e no ciclo da Paixão? Perpetuadores dos valores franciscanos, nas cabeceiras, observa-se a *Estigmatização de S. Francisco* – apelo à imitação de Cristo – e o *Milagre de Santa Clara* – afirmação de Cristo vivo e presente na Sagrada Forma consagrada. Estes episódios são complementados pela contemplação das Sagradas Escrituras do NT – os quatro Evangelistas – e pelos exemplos edificantes dos quatro Doutores da Igreja – S. Agostinho, S. Ambrósio, S. Jerónimo, S. Gregório Magno – «cujos escritos estão na base da doutrina cristã»¹⁸⁰. Incluindo as armas dos tumulados, honrando os fundadores e as origens da Casa, trata-se, evidentemente, de uma obra encomendada e delineada com um forte cunho franciscano, atendendo a um princípio de adequação dos «objetos» à dignidade daqueles que fundaram e dotaram o mosteiro. Na nossa opinião, este programa artístico é fruto do espírito renovador da reforma observante, a qual, como outros autores notaram, privilegiou a oração mental¹⁸¹: uma oração silenciosa, introspetiva como a contemplação e a meditação. A meditação, prática incentivada no seio das comunidades franciscanas, conheceu, a partir do século XIV, um enorme impulso com a divulgação de *Meditationes Vitae Christi*, influente obra de literatura devocional, por muito tempo atribuída a uma autoridade – S. Boaventura –, cujo texto circulou em diferentes versões e em vernáculo, dirigido a uma clarissa, instruindo-a a meditar sobre a vida do Salvador através de uma sequência ordenada de acontecimentos¹⁸². Tratando-se de uma obra cuja influência se fez sentir ainda no início da Idade Moderna, questionamos: estranhar-se-á que os episódios esculpidos nos

¹⁷⁹ ANDRADE, 2011:71

¹⁸⁰ SILVA & CALADO, 2005:269

¹⁸¹ SOUSA, reimp. 2022:259

¹⁸² FLORA, 2024:13-15 | A crítica e a Academia continuam a debater sobre questões como a autoria – Pseudo-Boaventura, Johannes de Caulibus, escrito por uma clarissa ou por um frade anónimo franciscano –, assim como qual a data de produção e a língua em que foi redigido o original. Um Estado da Arte recentemente elaborado pode ler-se em: FLORA, 2024:13-19.

nichos das arcas tumulares sigam uma sequência narrativa muito próxima a *Meditações*?¹⁸³ Contendo os *moimentos* de D. Afonso Sanches e D. Teresa Martins, a capela passou a ser o novo espaço de sepultura dos fundadores e, consequentemente, o lugar que acolheu a celebração das missas ordenadas na carta de dotação e a oração das horas canónicas dos capelães. Lavradas nos quatro faciais, as arcas poderiam ser contornadas e as imagens observadas e «meditadas».

A confirmação de que os serviços litúrgicos se mantêm, colhemo-la num documento avulso à guarda do ANTT. Apesar de não datado, a caligrafia humanística sugere que a redação ocorreu no séc. XVI. Trata-se de um inquérito ao Doutor Navarro sobre o testamento do fundador, seguido de um parecer de Mestre Olmedo¹⁸⁴. À terceira dúvida, respeitante ao serviço litúrgico, Doutor Navarro confirmou que a eleição dos capelães pertence à abadessa, os quais «empero amde dizer as horas canónicas [...] as missas e horas se am de dizer em a capella. E como e honde ho fundador ho manda. E não em outros altares. E neste se am de dizer as estações¹⁸⁵». Por seu lado, Mestre Olmedo atesta que os testamentos, últimas vontades dos fundadores das casas, são obrigatórias por direito natural. Tanto a abadessa, como as freiras são obrigadas, no foro da sua consciência, a cumprir; porque «se algunas parecerem difficultosas pela mudança do tempo» será necessária a dispensa do sumo pontífice para alterar as condições que os fundadores estipularam¹⁸⁶. O parecer encontra-se em harmonia com o que Maria de Lurdes Rosa reitera no seu magistral estudo sobre as almas herdeiras: a vontade do fundador «segundo a maior parte dos canonistas, apenas o Papa podia alterar»¹⁸⁷. Porém, apesar de respeitada com seriedade, a Igreja dispunha de um procedimento – a

¹⁸³ Vide capítulo 6, subcapítulo 6.5, no qual, após a análise iconográfica, exploramos, na análise iconológica, este tópico.

¹⁸⁴ ANTT, OFM, PP, CSCVC, mc.20, n.17 – inédito, transcrição do excerto nossa. O documento não providencia informação de contexto. Encontrámos o mesmo inquérito, redigido e respondido em castelhano, noutro documento avulso não datado: ANTT, OFM, PP, CSCVC, mc.12, doc.11. Fizemos outras pesquisas e encontrámos, em documentação dirigida ao rei, no séc. XVI, mencionado um Doutor Navarro, catedrático na Universidade de Salamanca, em: Colecção de cartas, Núcleo Antigo 871, n.18; e um Mestre Olmedo, numa carta para D. João III: Colecção de cartas, Núcleo Antigo 879, n.2. Poderão, ou não, tratar-se das mesmas pessoas.

¹⁸⁵ Lê-se num dicionário publicado em 1789: estação: «Pratica que o Paroco faz aos freguezes, de ordinario à missa grande. Parada diante da Cruz para se rezar alguma devoção» – BLUTEAU, 1789[a]:557.

¹⁸⁶ Vide no apêndice documental (doc. 1) a nossa transcrição deste excerto.

¹⁸⁷ ROSA, 2012:34

comutação – que lhe permita contornar/alterar a «vontade», mediante a interpretação dessa mesma vontade, adaptando-a às circunstâncias do tempo¹⁸⁸.

O início do «tempo moderno» foi, para Vila do Conde, um período marcado por alterações de grande impacto aos níveis político, económico e social que ditaram, progressivamente, a perda do poder detido pelas clarissas¹⁸⁹: o florescimento da indústria naval, impulsionada pela indústria dos Descobrimentos e alimentada pelo incremento do comércio, atraiu população e gerou um novo núcleo urbano agregador e centralizador de poder, onde se instalariam os Paços do Concelho na proximidade da nova Igreja Matriz¹⁹⁰. O desenvolvimento local, a construção e as grandes empreitadas levadas a cabo no território requereram mão-de-obra experiente para as executar. A estas circunstâncias não foi, porventura, alheia a mobilidade dos artistas que trabalharam e se estabeleceram no Entre Douro e Minho. Para além da circulação das formas e modelos inerente a estas migrações, a documentação comprova desde 1497/98, na vizinha Braga, a presença de mestres pedreiros naturais de diferentes zonas do bispado de Burgos – entre elas *Covas Rubras*¹⁹¹. Denominados biscainhos, também em Vila do Conde estiveram envolvidos na construção da igreja matriz diversos mestres do norte espanhol, entre os quais João de Castilho¹⁹². Se a mobilidade artística trouxe virtuosos na arte da construção, com certeza **traria ou nutria** simultaneamente aqueles com natural talento, conhecimento e experiência na arte de Praxíteles. Até à data, não se conhece documento que aclare a autoria e condições do contrato da obra.

No longo tempo, o respeito à digna e muito louvável memória dos senhores que o mosteiro fundaram foi continuamente recordado às freiras. Nos *Estatutos* redigidos em 1548, Frei André da Insoa, ministro geral da Ordem de S. Francisco, ordena à abadessa que todos os anos, na véspera da festa de Santa Clara ou no dia, peça ao pregador que declare no seu sermão, «com palavras ornadas e discretas conformes ao

¹⁸⁸ ROSA,2012:88

¹⁸⁹ Situação que atingiu maior expressão a partir de 1540, na sequência da perda da posse e exercício da jurisdição senhorial, por imposição de D. João III – POLÓNIA,2004:22.

¹⁹⁰ Sobre este assunto leia-se: SOUSA,2013

¹⁹¹ RIBEIRO & MELO,2013:155 | SILVA,2016:173 | Na nossa análise iconográfica – capítulo 6, p.100. –, como exemplo de influência de obras coetâneas fazemos referência a um retábulo de Covarrubias.

¹⁹² Sobre a construção da matriz e mestres envolvidos leia-se: SOUSA,2013

caso para mais edificação do povo», os benefícios que os fundadores deixaram ao mosteiro. Para que,

«vindo ha memoria de todos tam perpetuas esmolos e tam grandes beneficios, as mesmas freiras seiam animadas a louvarem a Nosso Senhor, e **emcomendarem com mais aficacia** (sic) **em suas orações as almas dos ditos senhores**. E geeralmente **o povo seia edificado e demovido a mais virtude e devaçam da dita casa e moesteiro**»¹⁹³.

Deste excerto infere-se que, na festividade de Santa Clara, importante solenidade para a comunidade clarissa, a memória dos fundadores era celebrada tanto pelas freiras – as quais deveriam com mais eficácia e fervor orar pelas almas do casal – como pelos vilacondenses, os quais se pretendia que fossem impelidos a maior virtude e devoção. Os cronistas confirmam-no: Esperança escreveu que, nesse dia, à tarde, se celebrava as exéquias de D. Afonso Sanches e D. Teresa Martins e, no seguinte, «em que se dizem as missas, vêm muita gente da vila pedir aos sacerdotes, que em memoria delles lhe rezem hum Evangelho sobre as suas cabeças»¹⁹⁴. Soledade reafirma redigindo que as exéquias iniciavam na tarde de 12 de agosto e terminavam na manhã do dia seguinte¹⁹⁵. Reúnem-se, deste modo, indícios da realização de outras práticas na proximidade dos túmulos, as quais seriam despoletadas por devoção popular. Segundo relata a *História Seráfica* (1666), a devoção começara a ganhar contornos de difícil controlo: os fiéis rompiam os sepulcros para deles retirar ossos que estimavam como sagradas relíquias¹⁹⁶. Anos mais tarde, na *Memória* (1726), Frei Fernando da Soledade retomou este tema¹⁹⁷. Através de uma nota registada num livro de memórias do mosteiro, dada a conhecer por Monsenhor José Augusto Ferreira, sabe-se que, em 1655, os *moimentos* foram abertos pelo Padre Fr. Francisco de Jesus, o qual viu os corpos dos fundadores «inteiros», tendo concertado «algumas faltas nos túmulos»¹⁹⁸. Que faltas seriam estas? Observando atualmente os monumentos funerários, é possível constatar que sofreram diferentes danos ao longo do tempo. No de D. Teresa Martins, existem furos na pedra, nomeadamente nos nichos localizados abaixo da cabeça do jacente. Porém, nem todos

¹⁹³ ANTT, OFM, PP, CSV, liv.27, fl.2 – Transcrição e negrito nosso.

¹⁹⁴ ESPERANÇA,1666:179

¹⁹⁵ SOLEDADE,1726:101-102

¹⁹⁶ ESPERANÇA,1666:179

¹⁹⁷ SOLEDADE,1726:114

¹⁹⁸ FERREIRA,1925:35

os danos são antigos: os registos fotográficos captados no início da centúria passada resguardam a memória de alguns elementos hoje não existentes, por exemplo: parte da cauda do leão aos pés do jacente de D. Afonso Sanches e a parte da tampa que cobre a arca tumulária da fundadora que, quando foi captada pela lente de Marques Abreu, na primeira década do séc. XX, já se encontrava danificada. Em ambos os monumentos, é notável a ausência de algumas cabeças e, por vezes, membros nas figuras esculpidas. A escultura terá recebido pigmento num determinado momento e, possivelmente, outro tipo de tratamento ou revestimento provavelmente com o intuito de conservar os «objetos». Fruto da observação *in loco* de elementos de constituição porosa e coloração castanha, parece-nos que, num a determinado momento, terá sido utilizada cerâmica para colmatar partes danificadas.

No que respeita à procura do contato com as relíquias junto a um monumento funerário, Francesca Español Bertrán – que estudou casos ocorridos em torno de sepulcros de santos na Espanha medieval – recordou que, em muitos, eram lavradas *fenestellas*, pequenas aberturas que permitiam «*a los devotos acercarse lo más posible a la reliquia del apóstol y obtener, por contacto, las apreciadas brandea*»¹⁹⁹. A estas práticas, poderiam associar-se outras, entre elas, voltas aos túmulos, codificadas em número²⁰⁰. No entanto, se considerarmos as palavras dos cronistas franciscanos, as clarissas vila-condenses, ao contrário de incentivarem a rotura dos túmulos, pretendiam protegê-los da «pilhagem» incitada por uma crescente devoção.

¹⁹⁹ ESPAÑOL BERTRÁN, 2016:326 | A *brandea* trata-se de um pano que esteve em contacto com os ossos do santo.

²⁰⁰ ESPAÑOL BERTRÁN, 2016:298-300

5 | (Im)permanências

Esculpidas em todas as suas faces, as arcas tumulárias foram realizadas para serem vistas, contempladas e – atendendo à minúcia e detalhe de todo o seu labor – «meditadas». A capela de Nossa Senhora da Conceição não foi um mero local construído para abrigar os monumentos funerários dos fundadores, mas sim um espaço de culto, no qual quatro capelães, como ordenado na carta de dotação, celebravam missas pela alma de D. Afonso Sanches e D. Teresa Martins, lançavam água benta sobre os seus *moimentos*, rezavam as horas canónicas e, conseqüentemente, exerciam lá o seu serviço litúrgico. Local de culto, espaço vivo e habitado, ao longo do tempo, o mosteiro e o interior da igreja foram sujeitos a obras, e experienciaram modificações na estrutura arquitetónica e incremento do património integrado: mobiliário, alfaia, paramentos litúrgicos e objetos artísticos de diversa natureza destinados a fornecer, naturalmente, resposta às necessidades constantes de uma casa monástica em funções. Ora, a capela funerária não permaneceu intocável perante as alterações do «gosto», novas diretrizes e «sentimentos» do tempo. Neste capítulo, procuraremos juntar as evidências colhidas em fontes escritas e visuais, de modo a traçar propostas de como, no nosso entender, poderá ter sido o interior da capela no decorrer dos séculos.

Atendendo às práticas comuns na Baixa Idade Média, os monumentos funerários dos fundadores – e os seus corpos no interior destes – deverão ter sido inicialmente posicionados de acordo com a tradição redigida pelo bispo de Mende, Guillelmus Durandus: os mortos deveriam ser enterrados com a cabeça para oeste e os pés para este, de modo a que o corpo esteja posicionado na correta direção aquando do desenrolar dos últimos acontecimentos: a Segunda Vinda de Cristo, o Julgamento, a condenação ou a Salvação da alma²⁰¹. Segundo Vergílio Correia, esta prática prevaleceu em Portugal, pelo menos, até ao século XVI: os túmulos e as campas orientados, à semelhança das igrejas, nascente-poente, «sendo porém os pés das figuras e dos inumados, e não as cabêças, que se voltam para o santuário»²⁰². A escatologia e a futura ressurreição ditavam simbolicamente o posicionamento do corpo do defunto e do seu *moimento*. O desenvolvimento deste último, na linha de pensamento de José Custódio

²⁰¹ Cf. BINSKI, 1996:56

²⁰² CORREIA, 1924:55

Vieira da Silva, deverá relacionar-se com a progressiva colocação de sepulturas, num espaço ao abrigo dos elementos, no interior das igrejas²⁰³. Esculpidos em todos os faciais, os atuais monumentos funerários foram pensados para serem «objetos» isentos, circunstância que – como ilustrado por Francesca Español Bertrán para o caso do sepulcro de *S. Pedro del Burgo de Osma* (séc. XIII) – pressupõe dois possíveis posicionamentos dentro da capela: perpendicular ou paralelo ao altar²⁰⁴. No contexto da fundação de capelas na época gótica, Lúcia Rosas demonstrou que a documentação menciona frequentemente o sítio destinado a receber o corpo: no testamento de Maria Raimundo (1339) pode ler-se: «mando que me soterrem **ante o altar** de Sancta Clara que esta na Igreja de Sam Joam da dicta villa» (Coruche)²⁰⁵. Noutros casos, relacionados com a Sé de Braga, estipula-se: «junto da pia baptismal, **dianete do altar** de Santo Anastácio, entre o altar-mor e o coro, **dianete do altar** de S. Bartolomeu, entre a porta do tesouro e o altar de Santa Maria Madalena»²⁰⁶. Os exemplos permitem inferir a tendência para posicionar o túmulo na proximidade de um altar, situação que podemos constatar, entre outros locais, na *Capilla de la Visitación* (séc. XV, Catedral de Burgos) (fig.5a)²⁰⁷, na *Capilla del Condestable* da mesma catedral (séc. XV)²⁰⁸ e na *Capilla de los*

Figura 5 – Posicionamento do túmulo e jacente no interior de capelas (finais do séc. XV)



Fonte: (a) (b) Fotografias de Raquel Lourenço, 2023.

²⁰³ SILVA,2005:52

²⁰⁴ ESPAÑOL BERTRÁN,2016:321

²⁰⁵ ROSAS,2014:114 – Destaque a negrito nosso.

²⁰⁶ ROSAS,2014:110-111 – Destaque a negrito nosso.

²⁰⁷ Os jacentes, à semelhança do túmulo central do bispo Alonso de Cartagena, têm os pés virados para o altar. Dois túmulos, **não apresentados nesta imagem**, encontram-se em arcossólios paralelos ao altar.

²⁰⁸ Onde os jacentes de D. Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza se encontram com os pés virados para o altar.

Reys Magos (c.1489, *Iglesia de San Gil Abad*, Burgos) (fig.5b), na qual as esculturas jacentes de Fernando de Castro de la Hoz e Juana García de Castro apresentam os pés virados para o altar.

Anteriormente, verificámos que, na dotação, os fundadores deixaram ao cuidado das clarissas objetos destinados ao culto, os quais não poderiam ser alheados, emprestados ou vendidos²⁰⁹. Na nossa opinião, faz todo o sentido que estes objetos tenham continuado a ser utilizados pelos capelães que, a partir de 1526, no interior da capela funerária mantinham as suas funções – salvaguardamos, contudo, que os objetos também se desgastam e, por esse motivo, poderão, ao longo do tempo, ter sido alvo de ações de conservação ou substituídos. Todavia, distinta da galilé, a capela pode abrigar uma estrutura retabular ou mobiliário e resguardar os ditos objetos. Muito embora não conheçamos documento que comprove que, na centúria de quinhentos, a capela teve este tipo de estrutura²¹⁰, tê-la-á recebido ainda durante a época moderna.

No rescaldo da Reforma Católica e do Concílio de Trento (1545-1563), as igrejas, como veículo privilegiado para a exaltação e transmissão dos valores e da doutrina, deveriam adequar-se e renovar-se. O decoro e a renovação dos espaços impulsionaram obras nas quais a talha dourada, revestindo a superfície lenhosa da madeira com pães de ouro – matéria nobre e, simbolicamente, «cor por excelência ligada a Deus»²¹¹ –, refulgia, brilhava e apelava aos sentidos. Publicado por Domingos de Pinho Brandão, o contrato de obrigação da obra do retábulo para a Capela de Nossa Senhora da Conceição, redigido em 13 de setembro de 1697, entre a Reverenda Madre Abadessa D. Marianna de S. Paulo²¹², convento e o mestre imaginário Filipe da Silva, evidencia expressamente o desiderato de alçar um altar no espaço funerário dos fundadores. Arrematando a obra por 350 mil réis, o artista obrigou-se a fazer um retábulo conforme a planta acordada previamente, o qual seria da «altura e largura que pede o sitio da Cappela» e cujos arcos «faram a mesma obra do pee direito, como tambem sera a volta destes arcos na forma dos da Capella». Foi acordado que o retábulo seria feito utilizando

²⁰⁹ ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.72v | Documento transcrito em: TAROUCA, 1947:85-86

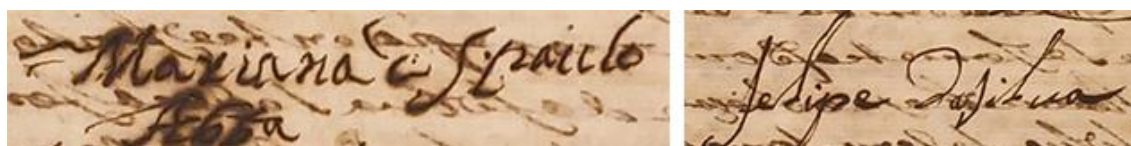
²¹⁰ Não invalida de todo a hipótese, uma vez que temos de considerar que o cartório do mosteiro sofreu perdas e danos decorrentes de vários incêndios e, nestes, poder-se-ão ter extraviado documentos que, à data, estando realizada a obra, pouco importariam.

²¹¹ FERREIRA-ALVES, 1989:183

²¹² «No século, D. Mariana de Vasconcelos Monteiro Correia, da família dos Monteiros de Azurara» – REPÚBLICA PORTUGUESA[DGEMN], 1983:18.

madeiras de castanho, boas e bem secas, e, posteriormente, entalhadas com ouro moderno, muito bem relevado. O retábulo «levava outo colunas, com hua mea canna de cada p.te [parte] os quais terão banquo e frizo repartidos», no centro uma «trebuna da Senhora ovada com sua pianha» – a imagem do orago seria colocada na tribuna em cima da pianha. O «vam que fica dentro dos arcos levava hua targe, com seu escudo no meio donde se porão [...] as armas reaes e esta targe levava dois meninos hum de Cada p.[parte]» – o escudo de armas ladeado com dois meninos como tenentes. A obra deveria estar pronta em quatorze meses, antes do dia da Nossa Senhora da Conceição: 8 de dezembro de 1698 – demonstrando que as clarissas ansiavam por celebrar a festividade num ambiente renovado. Lê-se no mesmo contrato: «e dos coatro degraos de pedra que estam ao pee do d.º [dito] altar se tiraram dois e fiquara o altar sobre o seg. [segundo] degrao²¹³». Este breve comentário **comprova que, anterior ao retábulo que agora se mandava fazer, existia um altar** com quatro degraus de pedra, aos quais se deveria suprimir dois. Embora não saibamos se este anterior retábulo terá sido erguido no séc. XVI, a certeza que temos é que terá sido construído antes de 1697.

Figura 6 – Assinatura da Madre Abadessa e de Felipe da Silva, mestre imaginário



Fonte: ADP, Cartório Notarial de Vila do Conde. Contrato redigido no Livro de Notas 057. Fotografia de Raquel Lourenço, 26-01-2023.

O testemunho de que Felipe da Silva realizou a obra, colhemo-lo noutro contrato, celebrado a 24 de julho de 1699, com Paulo da Costa, pintor, residente em Vila do Conde, o qual se obrigava a dourar o retábulo, estofar a imagem da Senhora e pintar e dourar a capela na forma que se segue:

«o Retabollo da d.ª [dita] Cappella todo dourado de ouro sobido e bem burnido todos os altos e baixos e a Imagem de nossa Snora. estofada e com suas pedrarias com toda a prefeissão da arte e o arco e grades dourado tudo na mesma forma que já foi dourado e o teto da Cappella e o arco e os da fresta e tudo o mais tudo dourado e os tumullos

²¹³ BRANDÃO, 1984:855 – Citamos a partir da transcrição do contrato publicada por D. P. Brandão.

dos Senhores Príncipes dourados e pintados nas partes que for nessesario de ouro mate e **as grades alem de as dourar ate donde já foram** e mais p.^a baixo pintado e a grade do frontal sera dourado de ouro sobido e burnido na forma do Retabollo²¹⁴».

Comprova-se, portanto, que antes de 1699, tanto o arco como as grades da capela já haviam sido dourados, pedindo-se, agora, que se voltasse a dourar. Paulo da Costa deveria dourar e pintar os túmulos dos fundadores «nas partes que for necessário», significando que haveria partes que não precisariam deste tratamento – ao ler estas palavras, devemos, sempre, considerar que umas partes poderiam ficar em branco e outras pintadas. No *Livro de Receita e Despesa* referente ao período em que D. Cecília da Silva foi abadessa, encontra-se registado, **em maio de 1612**, o gasto de 7000 [réis] pelo motivo:

«De fazerem duas, estantes, pera o altar de Nossa Senhora, e pera o de Santo António e de as dourarem, e de pintarem e dourarem, as grades da capela mor, e **dourarem o ferro da** a (sic) **Capela de Nossa Senhora** e o de Santo António, sete mil²¹⁵».

Seguindo-se, em dezembro do mesmo ano, a despesa de 1100 [réis] por causa: «De dourar, duas, estantes, pera o altar mor, e dos senhores²¹⁶». Fora, então, feita e dourada uma estante para o altar de Nossa Senhora, e dourado o ferro da capela em 1612. Onze anos volvidos, **em 1623**, a abadessa D. Catarina de Lima, como atesta uma das epígrafes da capela, tê-la-á mandado «dourar e pôr de azulejo²¹⁷». Terá sido este o trabalho de douramento que, em 1699, Paulo da Costa iria retocar? Referindo-se aos monumentos funerários, Frei Manuel da Esperança escreveu, em 1666, que os senhores descansaram durante muito tempo na galilé «em dous sepulcros de pedra branca, que estão sobre leões os quaes o dito seu filho D. João Afonso ordenou, que se fizessem²¹⁸». Aludiria o cronista a um tempo no qual os túmulos seriam modestamente de pedra branca ou, será que, quando redigiu estas palavras, os túmulos não estariam dotados de cor? Às incógnitas, junta-se uma certeza: estariam pintados antes de 1699 e precisavam de retoque. Ainda hoje subsistem vestígios da pintura dos túmulos que, em 1726, Frei

²¹⁴ BRANDÃO,1984:878-879 – Citamos a partir da transcrição do contrato publicada por D. P. Brandão, destaque a negrito nosso.

²¹⁵ ANTT,OFM,PP,CSCVC,liv.58,fl.68r – documento inédito, transcrição nossa.

²¹⁶ ANTT,OFM,PP,CSCVC,liv.58,fl.102r – documento inédito, transcrição nossa.

²¹⁷ BARROCA,2017:152

²¹⁸ ESPERANÇA,1666:177

Fernando da Soledade elogiava: «tudo obrado com excellente arte, a qual se diviza pella parte, que se iluminou com a pintura²¹⁹». Posicionado na cabeceira, o frade franciscano enumerou os temas representados nas arcas tumulárias dos fundadores, demonstrando que, à data, seria possível apreciar a escultura em todos os faciais – os túmulos seriam, portanto, contornáveis. A capela abriga dois *moimentos* de menores proporções que a tradição atribui a dois filhos do casal, os quais «jazem em sepulchros separados, mas contiguos aos de seus Pays²²⁰». Nas palavras do cronista, o monumento funerário de D. Afonso Sanches mostra:

«na face do lado direito, principiando pela cabeça, em primeiro lugar o Misterio do Nascimento de Christo, segundo o da Adoração dos Magos, e em terceiro o da Circuncizaõ do mesmo Senhor, tudo em figuras de relevo peritamente formadas. Na face do lado esquerdo, principiando pela mesma parte da cabeceira se vé a Mãe de Deos visitando a Santa Izabel, no meio o Misterio da Annunciaçaõ, e no fim a jornada para o Egipto. Na face da cabeceira se vé o caso dos Saracenos querendo invadir o Mosteiro de Santa Clara, [...] e na dos pés as Quinas de Portugal²²¹.

Por seu lado, o monumento de D. Teresa Martins apresenta:

«Na face direita deste sepulchro principiando da cabeça, está o triunfo de Christo entrando na Cidade de Jerusalem, no meio a ultima Cea do mesmo Senhor, e no fim o Lavatorio dos pés. Da parte esquerda, começando por estes, se vé o passo do Horto, no meio o da Prizaõ, e no fim o Senhor diante do Pontifice Anás. Na cabeceira o Patriarca S. Francisco recebendo as Chagas, e nos pés o escudo das armas da mesma Senhora²²²».

Baseando-nos nas descrições e nas informações anteriormente expostas neste capítulo, elaboramos dois esquemas ilustrativos de duas hipóteses de como poderia estar organizado o interior da capela (fig.7 e fig.8). As propostas pressupõem o posicionamento dos túmulos de modo a beneficiar a leitura contínua e a proporcionar um percurso pelos «episódios» da infância e Paixão de Cristo esculpidos nas arcas tumulares²²³. Numa sequência cronológica, os Evangelistas precedem os Doutores da Igreja, pelo que posicionamos os túmulos de menores dimensões em conformidade com

²¹⁹ SOLEDADE, 1726:103

²²⁰ SOLEDADE, 1726:82

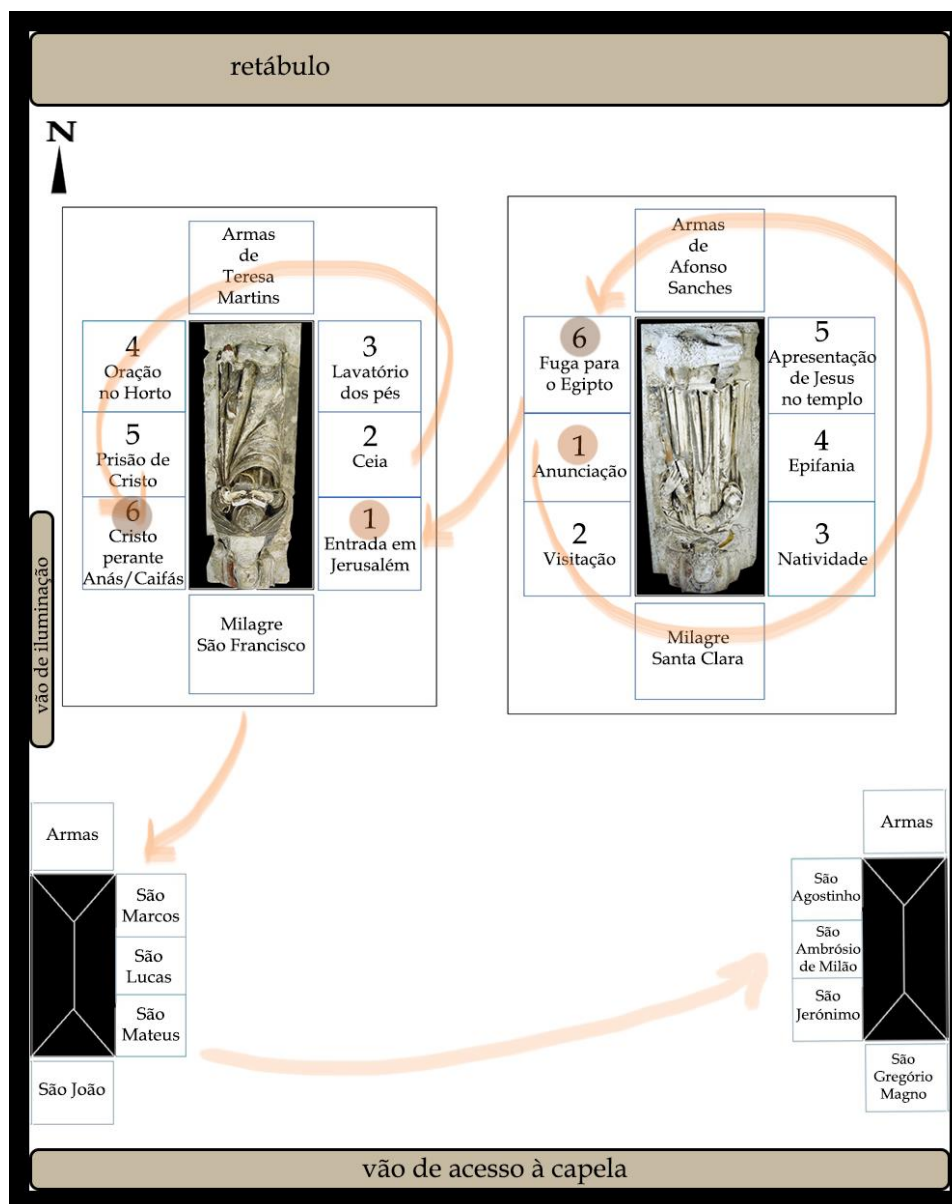
²²¹ SOLEDADE, 1726:103-104

²²² SOLEDADE, 1726:105

²²³ Elencados nos esquemas de acordo com a nossa interpretação iconográfica dos mesmos.

este critério. Assumimos a colocação do retábulo a norte, uma vez que se trata da única superfície murária onde a inscrição quinhentista foi picada, denotando que a parede foi preparada para receber, no nosso entender, a invisível «máquina retabular»: a parte traseira, o esqueleto do retábulo.

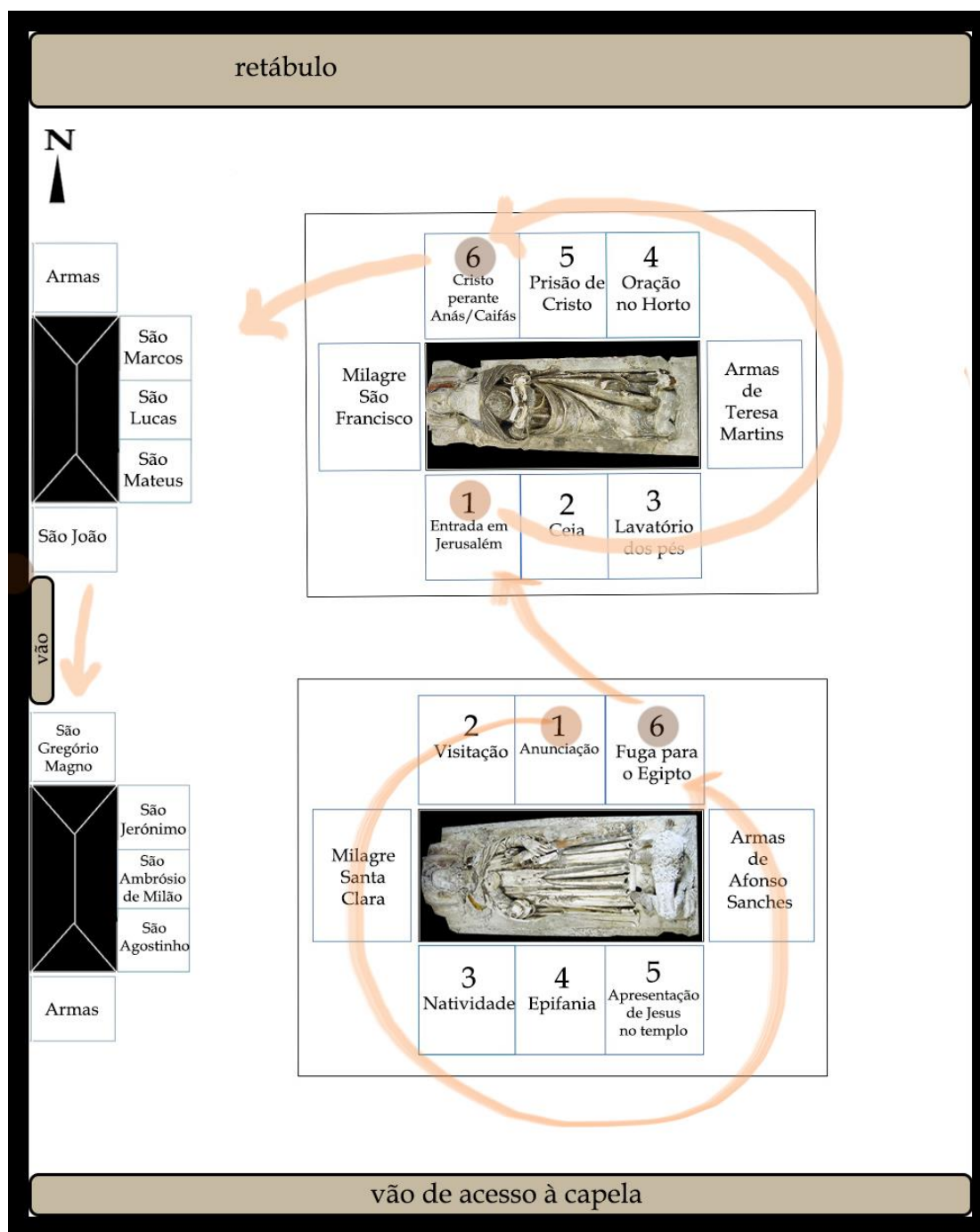
Figura 7– Proposta 1: o interior da capela na Época Moderna: orientação para o altar da capela



Fonte: Túmulos orientados para o altar da capela. Esculturas jacentes posicionadas com os pés na direção do altar. Esquema de Raquel Lourenço. Fotografia dos jacentes: AMVC²²⁴.

²²⁴ Referências das imagens que se repetirão noutros esquemas: AMVC 11625 Igreja de Santa Clara_túmulo. AMVC-2685; AMVC 11627 Igreja de Santa Clara_túmulo AMVC-2688.

Figura 8 – Proposta 2: o interior da capela na Época Moderna: orientação para este



Fonte: Túmulos orientados para este. Os dois túmulos maiores paralelos ao altar da capela. Esculturas jacentes posicionadas com os pés na direção do altar-mor da igreja (este). Esquema de Raquel Lourenço. Fotografia dos jacentes: AMVC.

Enquanto observava, na cabeceira, o *Milagre de Santa Clara*, Frei Fernando da Soledade recordou a celebração anual das exéquias dos fundadores, iniciadas na festa

da santa, e levantou a hipótese de que D. Afonso Sanches tivesse perecido a 12 ou 13 de agosto e, seguindo o mesmo critério, relativo a D. Teresa Martins, esta tivesse falecido a 17 de setembro, dado no *moimento* da fundadora estar esculpido na cabeceira a *Estigmatização de S. Francisco*²²⁵. No entanto, o próprio cronista assumiu a fragilidade do argumento e afirmou que as imagens: «mais parecem argumentos da devoção da vida, do que lembrança da ocasião da morte»²²⁶. Quando escreveu *Memória* (1726), teriam decorrido sensivelmente dois séculos desde a escultura dos túmulos e os motivos que pautaram a escolha do programa artístico haviam-se olvidado no tempo.

No início do séc. XVIII, muitos recorreram aos monumentos funerários para pedir a Deus, por intercessão dos méritos de D. Afonso Sanches e D. Teresa Martins, resolução para os problemas de saúde de que padeciam. Com este intuito, utilizavam como relíquias, partes do hábito de lã da fundadora e do lençol que envolveria, no interior da arca tumulária, o ataúde do fundador. Os sucessos conseguidos fomentaram a devoção das freiras, das serventes do Mosteiro e de outros leigos, na maioria residentes em Vila do Conde²²⁷. No triénio da madre abadessa D. Joana do Deserto (1719-1722)²²⁸, a devoção deu lugar ao início dos processos, visando a beatificação dos fundadores pela Cúria de Roma – processo de *Non cultu* (17-07-1722) e os das Virtudes e Milagres (28-07-1722)²²⁹ –, acompanhados com grande proximidade pelo arcebispo de Braga, D. Rodrigo de Moura Teles, e pelo próprio Frei Fernando da Soledade que, em 1721, redigiu a *Direção para os processos dos Servos de Deus D. Affonso Sanchez e D. Tereza Martins Fundadores do Mosteyro de Santa Clara de Villa do Conde*²³⁰, um caderno onde elenca sete assuntos a serem questionados e quais as testemunhas que, aos mesmos, responderão: (1) a estimação que o povo da vila tem pelos veneráveis infantes a quem chama *Sanctos Reys*; (2) a procura do povo pelas suas relíquias e mortalhas nos

²²⁵ SOLEDADE, 1726:101-102 | A estigmatização de S. Francisco é celebrada no dia 17 de setembro, data que o papa Bento XI, concedeu, à Ordem dos Menores, para que todos os anos se celebrasse na liturgia este prodígio – informação disponível em: <https://rb.gy/x7gh2b> [consultado em: 14-09-2024].

²²⁶ SOLEDADE, 1726:102

²²⁷ SOLEDADE, 1726:113-140

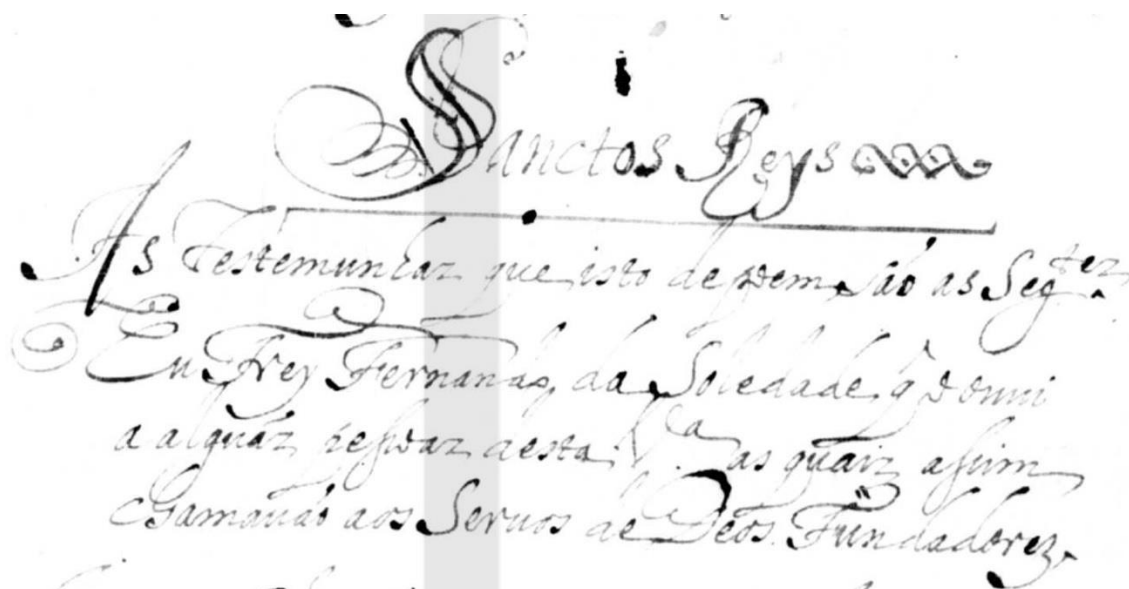
²²⁸ D. Joanna do Deserto do Amaral (1719-1722), de Guimarães – FERREIRA, 1925:41.

²²⁹ SOLEDADE, 1726:117 | Os processos de *Non cultu* destinavam-se a comprovar que não existia culto prévio a um candidato a santidade, não aprovado pela Santa Sé – Cf. ROSA, 2000:345.

²³⁰ ANTT, OFM, PP, CSCVC, mç. 20, doc. 100 – documento primeiramente referido por: ANDRADE, 2011:390

monumentos em que jazem e fora deles, trazendo-as consigo como prendas milagrosas; (3) a incorrupção das mortalhas e fragância que exalam; (4) a devoção do povo que a eles recorria antigamente no dia das exéquias, pedindo ao sacerdote que lhes dissessem Evangelhos sobre a cabeça para remédio das dores dela; (5) as deprecações que as religiosas e mais pessoas recolhidas no mosteiro fazem aos «Servos de Deos» em suas necessidades: a romaria que discorre no coro baixo, rezando o *Pater Noster* e *Ave Maria* que lhes dedicam, ou a Deus, por suas almas; (6) a tradição das aparições dos fundadores; e (7) os milagres que Deus obra pelos seus merecimentos²³¹. No que concerne o 4º ponto, regista-se que, a 12 de agosto de 1721, várias pessoas foram à igreja de Santa Clara pedir ao Padre Frei João do Cenáculo (conventual em S. Francisco

Figura 9 – *Sanctos Reys*²³²



Sanctos Reys

As Testemunhas que isto depõem são as seg.
Eu Frey Fernando da Soledade q' ouvi
a alguaz cepdar a esta Vila as quaiz assim
chamavão aos Servos de Deos Fundadores.

Fonte: ANTT, OFM, PP, CSCVC, mç.20, doc.100, fl.2r, excerto.

de Vila do Conde) que lá dizia a missa, para ler, no final desta, uns Evangelhos à honra dos fundadores, para remédio das dores de cabeça e, após a leitura, foram as pessoas:²³³

«a cappella da Conceição a donde os corpos dos Princepez estão sepultados e **se puzeram de joelhos diante delles e os venerarão** com muyta reverencia offerendo[-]lhes alguã

²³¹ ANTT, OFM, PP, CSCVC, mç.20, doc.100, fl.1r-fl.2r – leitura e resumo do texto feita por nós.

²³² «As testemunhas que isto depõem são as seguintes: Eu Frey Fernando da Soledade que o ouvi a alguaz pesoaz desta Vila, as quaiz assim chamavão aos Servos de Deos Fundadores» – Transcrição nossa.

²³³ ANTT, OFM, PP, CSCVC, mç.20, doc.100, fl.5r-fl.6r

orações invocando[-]os por Sanctos Reys e no dia seguinte forão alguãz peçoaz fazer a mesma diligencia»²³⁴.

A capela de Nossa Senhora da Conceição acolhia, agora, junto dos monumentos funerários um conjunto de práticas devocionais incentivadas pelo sucesso e curas milagrosas. Enumeradas por Soledade na *Memória*, delas constam diversos relatos de visitas de leigos aos túmulos, junto dos quais solicitavam a intercessão dos fundadores, utilizavam e, por vezes, bebiam, diluídas em água, as suas relíquias para aliviar tumores, prometendo-lhes orações, missas, visitas aos *moimentos* ou oferta de velas do tamanho do fiel. Salientamos: a 15 de agosto de 1716, Ana, uma menina de cinco anos que sofria de um inchaço – do pescoço à cintura – **pediu à sua mãe, viúva, que a levasse aos sepulchros**, onde prometeu aos fundadores uma novena de *Pater Noster* e *Ave Maria* e uma vela da sua estatura, em consequência, o tumor rebentou na manhã seguinte²³⁵. Por seu lado, Magdalena Lopes, do Lugar de Azurara, apelando ajuda para o filho, em perigo de vida, quando regressou a casa, encontrou-o sem febre, «com o qual **voltou depois aos ditos sepulchros rendendo as graças**, e louvores a Deos nos seus servos»²³⁶. João Fernandes Sapateiro, natural de Vila do Conde, padecia de dores de cabeça, as quais foram aliviadas com uma relíquia do lençol. Veio à Igreja de Santa Clara **render a Deus as graças diante dos monumentos** dos seus Valedores²³⁷. Para o entendimento das dinâmicas suscitadas no interior do espaço sacro, na capela e junto aos monumentos funerários, o registo destas práticas imateriais revela-se extremamente rico e elucidativo. A visita aos túmulos dos fundadores, o toque nas relíquias e o seu consumo são manifestações de uma procura de contacto com o sagrado e afirmação da crença de um bom resultado atingível, apelando o favor e a intercessão dos tumulados. A história do mosteiro é, também, esta: a daqueles – maioritariamente vila-condenses – que a ele acorriam em aflição e, que em D. Afonso Sanches e D. Teresa Martins, depositavam as suas esperanças.

As freiras e as serventes do mosteiro visitavam os túmulos a partir do coro inferior, como o fez madre soror Joana Maurícia que, pelo passo das visitas, conseguiu

²³⁴ ANTT, OFM, PP, CSCVC, mç.20, doc.100, fl.6r – Transcrição nossa, destaque a negrito feito por nós.

²³⁵ SOLEDADE, 1726:124

²³⁶ SOLEDADE, 1726:130

²³⁷ SOLEDADE, 1726:122-123

a cura de um tumor no olho esquerdo²³⁸, a servente Marianna Baptista, a qual aplicando uma partícula do lençol a um inchaço, orando *Pater Noster* e *Ave Maria*, conseguiu a esperada melhora²³⁹ e a própria madre abadessa D. Joana do Deserto, a qual nutria especial devoção aos fundadores, sofrendo de inflamações e dores no rosto e na cabeça, colocou uma relíquia do hábito de D. Teresa sobre nos locais afetados, na manhã seguinte viu-se livre de queixa²⁴⁰. Preocupada com a procura de relíquias, diz-nos Soledade que «autorizou os seus monumentos com os decoros devidos a sepulcros de príncipes»²⁴¹. Que decoros foram estes? No livro de receita e despesa do seu triénio, incluída no meio de outras despesas, encontra-se um gasto por «fazer hũa grade pintada pera a Capella da Comseisão pera se porem nella os milagres que fizerem os fundadores»²⁴². No mesmo livro, anotou-se uma despesa com a encomenda de umas grades, cujo objetivo seria resguardar os túmulos dos fundadores, para que não tirassem relíquias deles, seguida do gasto por «se mandarem pintar as mesmas grades de vermelho e branco»²⁴³. A madre abadessa não poupou no fausto: fizeram-se umas cortinas de damasco carmesim, com o seu dossel, guarnecidas com trenas²⁴⁴ de prata e com as armas dos fundadores bordadas de ouro e prata, com colchetes de prata para estarem fechadas e se abrirem «quando quiserem». O dossel e cortinas, sustentados por três varões de ferro, apoiados num caixilho pintado, serviriam para cobrir os túmulos do casal²⁴⁵. Com estas cortinas, velando e desvelando os *moimentos*, as freiras enobreciam-nos e salientavam o caráter de mistério em torno dos fundadores que almejavam beatificar: tratava-se de uma peça luxuosa, funcional e, simultaneamente, cénica. Fora também mandado fazer um novo missal para se dizer missa na capela e «pera estar la sempre»²⁴⁶. Neste triénio, as exéquias foram celebradas com grande pompa, acrescentando às despesas com o padre pregador, valores pagos por os padres franciscanos, clérigos e cónegos assistirem ao ofício dos fundadores e gastos com

²³⁸ SOLEDADE, 1726:121

²³⁹ SOLEDADE, 1726:119

²⁴⁰ SOLEDADE, 1726:139-140

²⁴¹ SOLEDADE, 1726:114-115

²⁴² ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv. 90, fl.95r – documento inédito, transcrição do excerto nossa.

²⁴³ ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv. 90, fl.123r – documento inédito.

²⁴⁴ Lê-se no dicionário: trena: «fita, ou tecido semelhante de seda, ou fio de oiro» – BLUTEAU, 1789[b]:488.

²⁴⁵ ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv. 90, fl.96r – documento inédito.

²⁴⁶ ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv. 90, fl.96r – documento inédito.

músicos que cantaram no ofício²⁴⁷. Recordando que as exéquias eram realizadas na festa de Santa Clara, agregam-se, ainda, nesta data, os gastos com sermões e uma procissão em honra da Santa²⁴⁸.

Os custos de manutenção do serviço litúrgico instituído pelos fundadores justificaram, em algumas ocasiões, o seu registo. No *Mappa dos Bens, e Rendas do Mosteiro que se deu a Sua Magestade por mão do Corregedor de Barcellos no Anno de 1790* pode ler-se que se continuam a celebrar quatro missas na igreja: uma cantada e três rezadas, com o *Pater Noster* na oferenda. A prática de lançar água benta sobre os túmulos mantêm-se, mas não pelo sacerdote paramentado, por se considerar que era contra o ritual. A reza das horas canónicas pelo coro de capelães causava embaraço às freiras no coro e aos seus exercícios espirituais, pelo que a prática cessara. Em seu lugar, formara-se um coro de quatro raçoeiros na matriz da vila, da qual o mosteiro era padroeiro. Além destes encargos, acrescem outra missa quotidiana pelos fundadores «ou seu filho» e um aniversário com missas gerais e com as suas vésperas, a que assistem os religiosos de S. Francisco e clero. Sendo ainda, celebradas outras duas missas diárias nos benefícios de S. Pedro de Serva e S. Pedro de Atei, em cumprimento das cláusulas da doação que D. João Afonso Telo e sua mulher D. Beatriz de Albuquerque, descendentes dos fundadores, haviam feito ao mosteiro. A importância da persistência destas práticas é demonstrada pela intransigência com que as freiras as defendiam, declarando que tanto os encargos como as obrigações não se poderiam comutar sem escândalo, por terem sido impostas pelos reais fundadores, nem o mosteiro precisava da sua comutação para pagamento de dívidas ou sustentação²⁴⁹.

Como espaço dinâmico, lugar de culto e devoção, a capela foi continuamente adaptada às necessidades e ao «gosto» próprio do tempo. Nos finais do séc. XVIII, a abadessa D. Joanna Ludovina de Vasconcellos (1798-1801), seguindo as passadas da sua antecessora, despendeu larga verba com as tribunas da igreja, tendo sido nesta data que se começou a retirar o azulejo que revestia as paredes²⁵⁰. A sua sucessora, D. Anna

²⁴⁷ Os músicos estariam presentes, pelo menos, desde 1613, data na qual encontramos despesas com os mesmos e com as cavalgaduras alugadas para irem e virem, portanto, deslocar-se-iam para Vila do Conde de propósito para este fim: ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv.58, fl.109v-110r – documento inédito.

²⁴⁸ ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv. 90, fl.68v – documento inédito.

²⁴⁹ ANTT, OFM, PP, CSCVC, mc. 3, doc.24, fl.23r a fl.23v – Vide apêndice documental, doc.2.

²⁵⁰ ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv. 120, fl.28 – doc. inédito. Vide apêndice documental, doc.3.

Rita de Mello Sotto Maior (1801-1804) mandaria prosseguir esta empreitada e outras anteriormente iniciadas²⁵¹. O interior da igreja estava a ser renovado: novos altares, sanefas, cortinados, alcatifas... sob o espírito da renovação, a capela funerária também fora visada. No livro de receita e despesa deste triénio encontram-se registados diversos gastos com os fundadores que permitem perceber o programa artístico que as freiras delinearam para a sua capela, a saber: [despesas] com a tribuna e mausoléus de talha; com o pintor que os dourou, pintou a capela e fez o painel de Nossa Senhora da Conceição; com vidros para os ditos mausoléus e com quem os assentou; com as imagens dos santos mártires, resplendores e «cadeas» de prata; seis castiçais para o altar; uma alcatifa, uma esteira e novas grades de ferro – estas últimas serão certamente as grades de traça neoclássica que, nos nossos dias, protegem a entrada da capela. A mesma fonte documental elenca, ainda, gastos com: aniversários, missas, armação, cera e música²⁵². Concretizara-se um novo retábulo (tribuna), do qual se salvaguardou memória através de registos fotográficos do início do séc. XX (fig.10). Ao «gosto» neoclássico, salientam-se no corpo duas colunas coríntias que sustentam o entablamento, com frontão triangular, acrotérios e rematado por dois meninos a alçar os braços aos céus. Ao centro, encontra-se o painel que se mandara fazer: a imagem de

Figura 10 – O interior da capela no início do século XX



Fonte: AMVC: AMVC 10821 Capela dos Fundadores_Igreja de Santa Clara AMVC-2835.

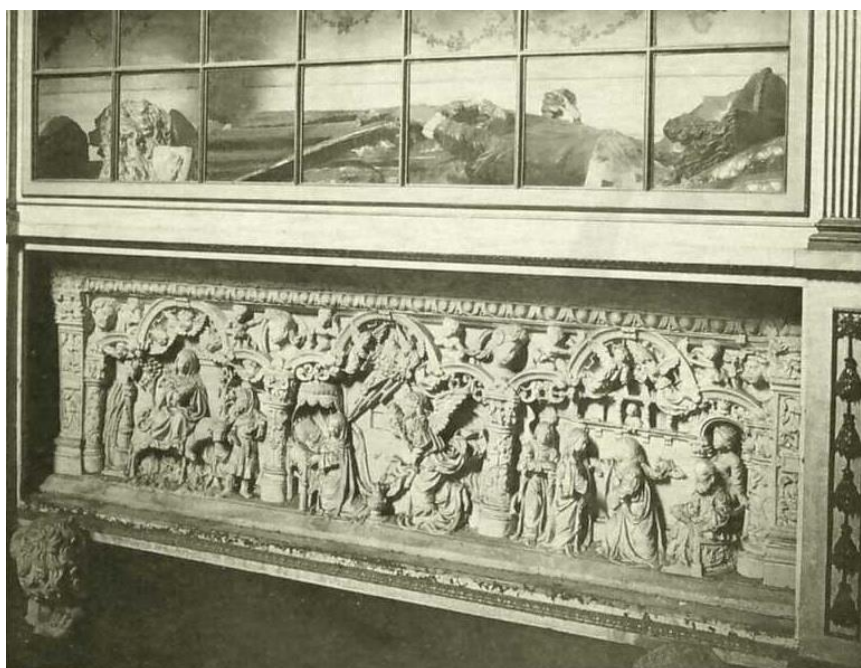
²⁵¹ ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv.121, fl.26r– doc. inédito. *Vide* apêndice documental, doc.4.

²⁵² ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv.121, fl.27r – doc. inédito. *Vide* apêndice documental, doc.4.

Nossa Senhora da Conceição (orago da capela) acompanhada por anjos. Sobre o altar, uma imagem de Cristo crucificado, ladeada por quatro castiçais, intercalados por jarras com flores – denotando que, mesmo numa data mais próxima de nós, alguém mantinha grande atenção e cuidado com a capela.

Relativamente aos mausoléus de talha, dourados e com vidros assentados, quando, em **1828**, o reverendo William Morgan Kinsey visitou a capela terá ficado com a seguinte impressão: «*within small glass cases, are deposited the remains, under monumental effigies, of the royal founder of the convent, Don Alphonso [...] and his wife Donna Theresa Martine*»²⁵³. Sabemos que assim terão permanecido sensivelmente cem anos. Num registo fotográfico publicado n’*A arte e a natureza em Portugal* (**1903**), observa-se o *moimento* do fundador, tal como o viu José Augusto Cunha Moraes (fig.11):

Figura 11 – Um mausoléu de talha para efígies monumentais, num invólucro de vidro



Fonte: (a) José Augusto Cunha Moraes, *Túmulo de D. Afonso Sanches*, Vila do Conde, c.1902-1903. CPF²⁵⁴.

protegida por vidro, na escultura jacente de D. Afonso Sanches sobressai a pele de arminho aos seus ombros (hoje bastante deteriorada) e seguidamente, aos seus pés,

²⁵³ KINSEY, 1828:245 | Estilisticamente, recorreu à antítese: no interior de «pequenos invólucros de vidro», foram depositados os restos mortais, por baixo de efígies monumentais.

²⁵⁴ Disponível em: <https://rb.gy/9botel> [consultado em: 30-08-2024].

vislumbra-se a cabeça da efígie de D. Teresa Martins (fig.12d). A estrutura neoclássica, delimitada por um friso com elementos vegetalistas – uma flor e cinco molhos de folhas de louro – (fig.12b) e por pilastras (fig.12c), segundo nos parece, encontra-se atualmente reservada no coro baixo da igreja (fig.12e e fig.12f). Satisfazia mais do que uma função: por um lado, protegia os túmulos, por outro lado, ao «gosto» da época, enobrecia-os. Colocados junto à parede, como testemunhou José Caldas, alguns dos faciais das arcas tumulares ficaram ocultos²⁵⁵ e, conseqüentemente, estas deixaram de

Figura 12 – (Im)permanências: o outrora e o presente



Fonte: (a) José Augusto Cunha Moraes, *Túmulo de D. Afonso Sanches*, Vila do Conde, c.1902-1903. (d) Pormenor, CPF²⁵⁶ | (b) (c) (e) (f) Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

ser contornáveis. No registo fotográfico (fig.12a), verificamos que as esculturas jacentes estão próximas de uma superfície ornamentada com grinaldas floridas. Confrontando esta evidência com a estrutura guardada no coro – que possui os lados direito e esquerdo com vidro (fig.12e e fig.12f) –, colocamos a hipótese de, em determinado

²⁵⁵ Cf. CALDAS, 1903:22

²⁵⁶ Disponível em: <https://rb.gy/9botel> [consultado em: 30-08-2024].

momento, ter sido sobreposta a um dos lados da estrutura, uma superfície de madeira policromada, cuja função seria contribuir para a maior nobilitação do «mausoléu de talha», ocultando a camada de vidro que estaria em contacto com a parede da capela.

Retomando o relato de Kinsey, sobre a escultura comentou: «*our Saviour's passion is represented in very high relief, and on white stone*»²⁵⁷. Se o registo fotográfico (fig.11), permite perceber que o jacente é policromado, também possibilita verificar que as figuras esculpidas na arca apresentam pouca variação de tonalidade, podendo significar: (1) desgaste por exposição aos elementos ou por contacto de pessoas com as arcas; ou (2) uma uniformização aplicando um revestimento de tonalidade clara que aos olhos do observador resultaria na percepção de pedra branca. Na ótica de José Caldas (1903) tratar-se-iam de «dois ricos moimentos de marmore»²⁵⁸. Atualmente, verificam-se maiores vestígios de policromia no facial que estaria oculto do túmulo da fundadora.

William Morgan Kinsey (1828) prosseguiu: «*on the other side of the chapel opposite are the tombs [...] of their two children*»²⁵⁹. Confrontando a sua afirmação com o testemunho de Augusto Pinho Leal (1886): «[os fundadores jazem] em dous magníficos mauzoleus, do lado da epistola, tendo em frente outros dous mauzoleus mais pequenos, onde jazem (segundo se supõe) dous filhos seus»²⁶⁰, que é consonante com o facultado pelo jornal local *O Partidário* (1902)²⁶¹ e com as observações de José Caldas (1903) – autor que localizou os túmulos de menores dimensões em: «frente aos moimentos dos Infantes, da banda do Evangelho, e **guardando em tudo a mesma disposição**»²⁶² –, reúnem-se elementos que permitem projetar uma nova proposta sobre a organização do interior da capela. José Caldas enumerou os «episódios» representados nas arcas tumulares a partir da perspectiva de quem está posicionado na cabeceira. No *moimento* de D. Teresa Martins descreveu que estão no lado esquerdo: «a Vigília das Oliveiras, a traição de Judas, com o sangrento episodio de Malco, a presença de Jesus diante dos Juizes e a infidelidade de S. Pedro»²⁶³. Considerando que,

²⁵⁷ KINSEY,1828:245

²⁵⁸ CALDAS,1903:22

²⁵⁹ KINSEY,1828:245

²⁶⁰ PINHO LEAL,1886:693

²⁶¹ *O Partidário*, Ano III, [n.137], Vila do Conde, 18 de agosto de 1902 – Citado no *Estado da Arte*.

²⁶² CALDAS,1903:[23]

²⁶³ CALDAS,1903:22

tal como se percebe do texto, conseguiu ver o «episódio» esculpido na cabeceira do túmulo do fundador, teria de existir uma distância que permitisse essa observação.

Ao abrigo do coro baixo subsiste uma única estrutura de madeira e vidro, a qual, contendo um escudo de armas em cada ponto cardeal, tem capacidade (520 cm x 125 cm) para albergar os monumentos funerários do fundador (241 cm x 100 cm) e da fundadora (247,5 cm x 78 cm)²⁶⁴, assim como o tamanho adequado para ser colocada no interior da capela de Nossa Senhora da Conceição (586 cm: comprimento da parede lateral este, equivalente ao lado da Epístola, ou seja, o lado direito na perspetiva do observador que se encontre na entrada da capela). O posicionamento neste lado da capela possibilitaria que as freiras que estivessem no coro continuassem a poder fazer as suas «visitas aos *moimentos*», observando-os a partir da proteção das grades – algo que se tornaria pouco viável se a estrutura com os *moimentos* fosse colocada no lado contrário, ou seja, junto da parede oeste. No entanto, a prudência acautela-nos a ponderar que, apesar de tudo, os relatos poderão equivocar-nos. Se os visitantes tiverem feito a sua descrição estando posicionados junto do retábulo, o lado à sua direita (da Epístola) seria o que contém o vão de iluminação (parede oeste). Num registo fotográfico captado no início do séc. XX, observa-se uma estrutura de madeira e vidro no interior da capela, localizada junto à parede oeste (fig.13): com uma imagem de um

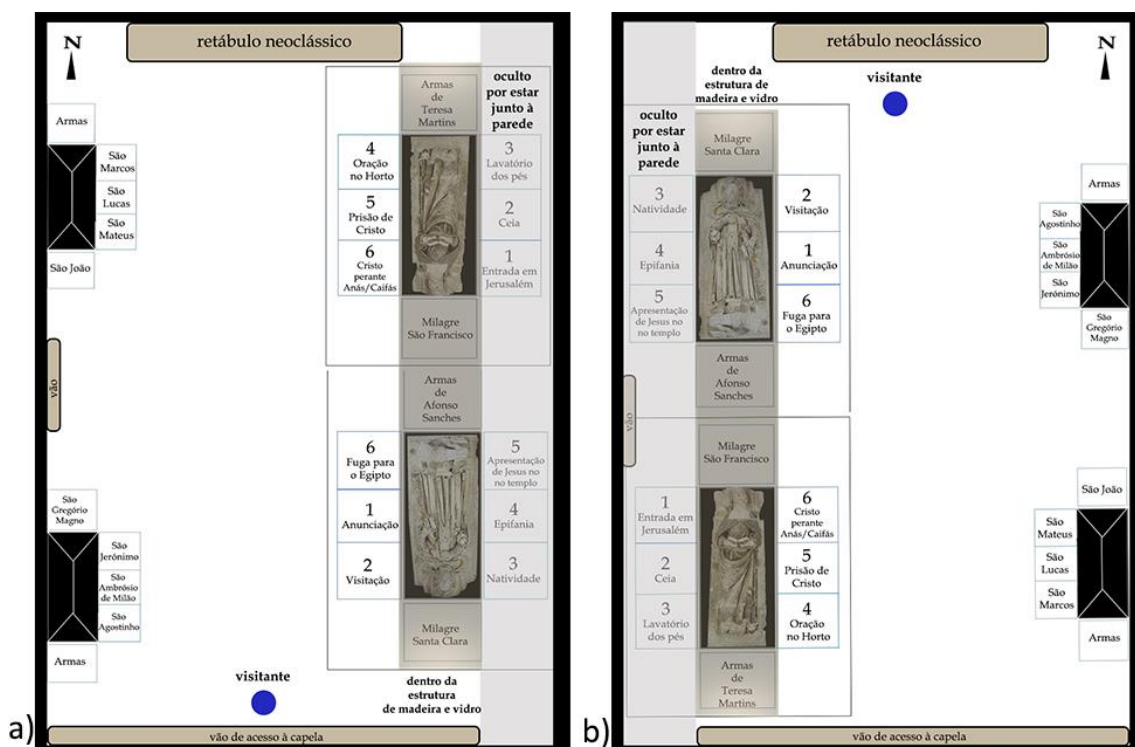
Figura 13 – Uma estrutura de madeira e vidro posicionada na capela (parede oeste)



Fonte: Imagem fotográfica – e recorte de pormenor – incluída em: MAIA,2023:14.

²⁶⁴ As medidas que facultamos sobre a estrutura e túmulos compreendem comprimento e largura.

santo mártir no topo – trata-se, certamente, de uma das imagens referenciadas no livro de receita e despesa; até há pouco tempo, encontravam-se no coro baixo da igreja – não possui, contudo, no lado de menor dimensão um escudo de armas. Apesar da pouca qualidade que a imagem oferece quando ampliada, percebe-se no interior da estrutura um elemento que poderá ser o animal aos pés da escultura jacente de D. Teresa Martins. Com os túmulos posicionados deste lado, os jacentes ficariam com os pés virados para a entrada da capela e, conseqüentemente, já não estariam orientados para o altar, o que poderá estar na origem do seu posicionamento atual: pés e cabeças orientadas para a entrada da capela. Todavia, não sabemos se terá sido realizada outra estrutura semelhante para albergar os túmulos de menores dimensões²⁶⁵, o que concederia maior



Fonte: (a) O visitante está posicionado na entrada da capela e à sua direita: o lado da Epístola
(b) O visitante está posicionado junto do retábulo e à sua direita: o lado da Epístola. Esquemas de Raquel Lourenço. Fotografia dos jacentes: AMVC.

simetria ao conjunto e configuraria, no interior da capela, um corredor que terminaria com o retábulo. Encontrar o contrato e ler os seus apontamentos e cláusulas poderá esclarecer estes pontos²⁶⁶.

Como o confronto da realidade atual com os registos fotográficos realizados no início da centúria passada comprova, os monumentos funerários foram retirados da estrutura de madeira e vidro. Retirou-se a tinta das paredes onde outrora houvera azulejo. Manteve-se, num momento inicial, o retábulo neoclássico. Todavia, este momento pouco durou. Em 1911, a *Ilustração Vilacondense* dava à estampa um artigo que recuperava o texto que Manuel Monteiro publicara n'Arte (1909), ilustrado com clichés e simili-gravuras de Marques Abreu, a partir dos quais se veem as paredes sem reboco e os túmulos isentos (fig.15a). Antes de 1919²⁶⁷, Alberto Marçal Brandão registou

Figura 15 – Registos fotográficos do início do séc. XX



Fonte: (a) Cliché e simili-gravura de Marques Abreu. Publicado em: NEÖE,1911|(b) Alberto Marçal Brandão, *Vila do Conde: Túmulo de D. Afonso Sanches (imagem invertida)*. CPF²⁶⁸ | (c) Reprodução fotográfica de bilhete postal ilustrado²⁶⁹.

²⁶⁶ Consultámos vários livros de notas pertencentes ao cartório notarial de Vila do Conde no ADP, no entanto, até à data, ainda não o encontramos.

²⁶⁷ Data do falecimento de quem captou a fotografia.

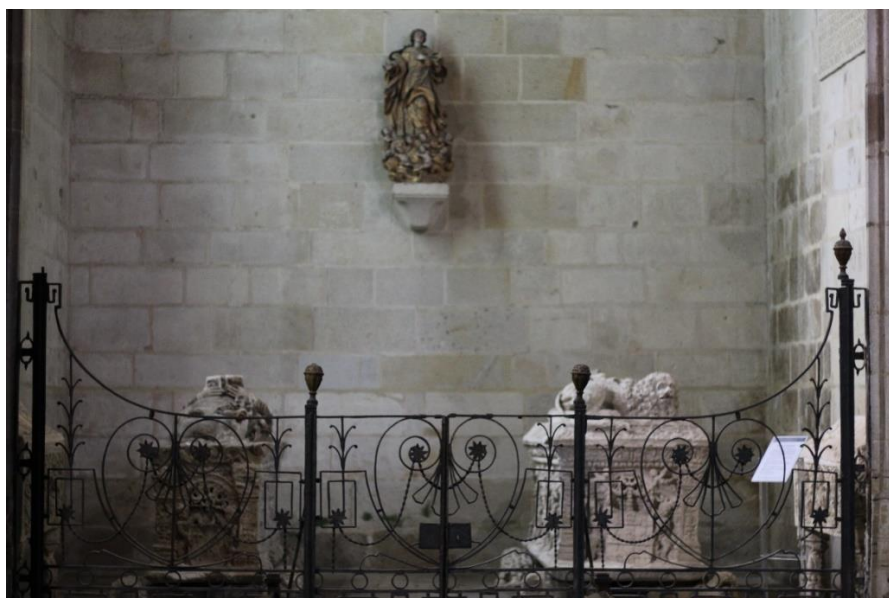
²⁶⁸ Disponível em: <https://rb.gy/4d1pw2> [consultado em 03-09-2024].

²⁶⁹ Edição da Companhia Portuguesa de Turismo, Porto. Pertencente à coleção de Carlos Pontes.

o túmulo do fundador (fig.15b, imagem invertida), vendo-se o túmulo menor ao fundo e ainda – à direita na imagem – o degrau (estradinho/taburno) onde assentava o altar. Imagens fotográficas como estas circulavam nos bilhetes ilustrados: endereçado em 16-08-1921, o bilhete postal (fig.15c) apresenta todos os elementos que anteriormente apontamos, comprovando, simultaneamente, pela circulação das imagens, que estes túmulos eram comumente considerados monumentos relevantes – e/ou identificativos – de Vila do Conde²⁷⁰. Destas imagens podemos ainda denotar diferentes elementos que atualmente já não subsistem, entre os quais destacamos: a cauda completa do leão aos pés do jacente de D. Afonso Sanches (fig.15b) e a pedra que completava a tampa do *moimento* de D. Teresa Martins, já à data danificada (fig.15a).

Fruto dos restauros realizados no séc. XX, o visitante que entra hoje na capela defronta-se com uma rígida e pautada sobriedade, encontrando os túmulos de menores dimensões encostados às paredes laterais e, seguidamente, os dos fundadores isentos e contornáveis. Uma parede lisa a norte, suporta uma pequena mísula de pedra, sob a qual uma imagem barroca de Nossa Senhora da Conceição – provavelmente a que estaria no retábulo na Época Moderna – recorda o orago (fig.16).

Figura 16 – A capela de Nossa Senhora da Conceição atualmente



Fonte: Fotografia de Raquel Lourenço, 2021.

²⁷⁰ Classificados, desde 1910, como Monumento Nacional. PORTUGAL. Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria. Decreto de 16-06-1910, DG n.º 136 de 23-06-1910.

6 | Proposta de leitura iconográfica e iconológica

No limiar da capela ergue-se, majestosamente, um elevado arco ogival, contornado por um longo cordão pétreo. No topo, o tempo soberano impera: um radiante sol encontra os seus raios circundados pelo robusto cordão que discorre por trás das costas das duas criaturas aladas, tenentes, que ladeiam, sustentam e elevam aos céus, com o seu voo, o escudo de armas de D. Afonso Sanches – símbolo identitário, perpetuador da autoridade e memória do fundador da casa religiosa (fig.17b)²⁷¹. Continuando o seu percurso, o cordão decai e contorna duas faces redondas, cobertas em crescente e decrescente, configurando duas fases lunares. Impondo-se o princípio de Ordem criado por Deus (Gn 1,14-18), no movimento constante dos astros, o tempo revigora e regenera-se: tal como a lua em constante metamorfose completará mensalmente o seu ciclo, diariamente o sol nasce e põe-se com a promessa de um novo alvorecer. Dispersos, seis para cada lado, os doze nós do pesado cordão descem pelas paredes: o tempo linear marca igualmente o tempo escatológico, porque assim, também, sucede a passagem pela vida com o seu amanhecer, anoitecer e desejado renascer. A fluidez regenerativa do tempo é evidência e promessa de ressurreição.

Figura 17 – No limiar da capela, o tempo soberano impera



Fonte: (a) (b) (c) (d) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021/2024.

No intradorso do arco, arrancam das jambas dois frisos escultóricos de cada lado na entrada e, de igual forma, dois de cada lado no interior da capela, configurando no total

²⁷¹ [Campo] «de prata, cruz de vermelho carregada de castelos de ouro e acantonada das quinas do Reino, cinco em cada cantão, postas em cruz» – LOPES, 1960:46. Sobre as armas leia-se também: TÁVORA, 1982.

oito sequências de pedra lavrada onde, nos braços da natureza, vagueiam criaturas animais e humanas, seres animados, ora solitários, ora envolvidos num fatal confronto de forças. Encontramo-nos perante um formulário com profundas raízes²⁷² que se expandiu nas margens da mais variada tipologia de objetos – desde as molduras arquitetónicas aos fólhos dos manuscritos –, concebido ao gosto «moderno» ou «ao modo das Espanhas»²⁷³, encontrando diversos paralelos no tardo-gótico do território ibérico: a título de exemplo, nomeamos os frisos que percorrem e ladeiam o altar da Capela do Condestável (Catedral de Burgos) e o arco triunfal da entrada da Charola do Convento de Cristo em Tomar. Meras amálgamas de imagens grotescas ou cuidadosa seleção? Como apontou Joana Antunes, em Portugal no século XVI, o grotesco do ornamento «ao moderno» coexiste com o «ao romano» (de inspiração grutesca). Mas, se este segundo é frequentemente assumido como «a-narrativo», estaria o primeiro provido de algum conteúdo simbólico?²⁷⁴ Conscientes da natureza polissémica da imagem e da confluência de diferentes tradições na sua conceção, esboçamos uma proposta de interpretação assente na coerência do conjunto no seu contexto funerário e religioso. Nas oito bases das jambas, entre desafiantes esgares e rasgados sorrisos, oito leões de sentinela guardam incessantemente o limiar (fig.18a). Ameaçadores e apotropaicos, mesmo quando dormem, os seus olhos permanecem abertos e o seu espírito vigilante²⁷⁵. A destreza das garras e mandíbulas tornam-nos adversários temíveis, capazes de dilacerar quaisquer presas (Sl 7,3), sem recuar perante nada. Posicionados na base, em simbólico contacto com as forças telúricas, aludem ao mundo subterrâneo e às forças da implacável e devoradora morte²⁷⁶. Atrás deles, cresce a densa ramagem de enrolamentos de folhas de acanto, carvalho e bolotas que envolve o arco num contínuo hino ao mundo cru e natural. Nesta *árvore* – quiçá, remanescente da «crença da presença dos espíritos das árvores, ocultos entre os ramos»²⁷⁷ – criaturas reais e fantásticas trepam, espreitam e interagem entre si ou com o próprio elemento vegetal: emergindo ou submergindo da folhagem. Ao perigo patente na proximidade de

²⁷² Relacionável «com o mundo fantástico e da *marginália* de tradição medieval» – SOUSA,2023:29.

²⁷³ Cf. ANTUNES,2016:373

²⁷⁴ Cf. ANTUNES,2016:374

²⁷⁵ [Fisiólogo] GUGLIELMI(ed.),2002:65

²⁷⁶ GARCÍA ARRANZ,2021:193

²⁷⁷ SOUSA,2023:30

predador e presa esculpidos no mesmo bloco, acrescem os confrontos reais entre animais ferozes e meninos – *putti* –, desnudos ou parcialmente cobertos com folhas, sendo a sua presença constante e predominante. Irrequietos e irreverentes, ignorantes da diferença entre o bem e o mal, são imagem da «alma humana em trânsito, que necessita de protecção no caminho para a salvação»²⁷⁸. Escalando com um sorriso contemplativo os ramos de um carvalho ou de uma videira – árvore cujo fruto, quando consagrado, se transforma no sangue de Cristo –, a alma bem-aventurada prossegue (fig.18b). Numa luta de forças adversas, um selvagem leão, bravo e ansioso para saciar

Figura 18 – Figuras no limiar



Fonte: (a) (b) (c) (d) (e) Fotografias de Raquel Lourenço, 2022.

os instintos, fere na cabeça um menino que, por sua vez, lhe cega a valiosa visão (fig.18c): um confronto que afeta ambas as partes. Ursos, dragões, bodes e camaleões, a profusa fauna move-se e percorre coloridamente o friso²⁷⁹. Alternando situações de tensão com momentos de docilidade e leveza, o perigo e a malícia poderão estar sempre à espreita: nos dragões que mordem as próprias asas permanece uma imagem da condenação, do vício e do pecado aos quais a alma humana é facilmente sujeita. A conhecida ambivalência das peculiaridades atribuídas aos animais pelos bestiários medievais manifesta-se na serpente (fig.18d), tradicionalmente associada ao Pecado de Adão e Eva (Gn 3). Quando envelhecida, se deseja rejuvenescer, abstêm-se e jejua até ao ponto que a pele abandona a sua carne: é, por isso, uma alegoria à ressurreição, obtida pela mortificação dos desejos e prática virtuosa. É exemplo de contenção dos

²⁷⁸ ANTUNES, 2016:427 | Sobre a representação da alma sob forma humana leia-se: GONÇALVES, 1948.

²⁷⁹ Como se observa na fig.18 parte da policromia do arco e figuras está ainda perceptível.

instintos – porque, quando bebe, não polui o rio com o seu veneno – e de perseverança no martírio – porque abandona todo o seu corpo aos golpes do assassino, à exceção da cabeça²⁸⁰. No arranque das arquivoltas, a folhagem reemerge de cabeças humanas, mantendo-se a constância de motivos zoo e antropomórficos. Entre as contorcidas folhas, uma cabeça de homem com feições bem definidas, recordando uma petrificada máscara mortuária, vela cegamente o interior do espaço (fig.18e). O caráter protetor e apotropaico desta figura estende-se às que, esculpidas no alto das mísulas que suportam a cobertura, com ele assistem aos acontecimentos do devir na revigorante passagem do tempo e às incessantes paixões e esperanças dos que, caminhando para Deus, aspiram conseguir a salvação das suas almas e o consolo de um novo início, ressurrectos na Graça.

6.1 | Análise iconográfica dos monumentos funerários: primeiras considerações

No interior da capela, na proximidade da parede fundeira, encontram-se dispostos, paralelamente, os monumentos funerários de D. Afonso Sanches e D. Teresa Martins. De pedra – aparente calcário de Ançã (brando no que pertence ao fundador, de maior rigidez no da sua esposa) –, os *moimentos* são isentos, contornáveis e estruturalmente semelhantes: ambos assentam sobre quatro suportes pétreos esculpidos com a imagem de um leão, possuindo uma arca tumular profusamente esculpida, na qual se salienta a representação de episódios da vida de Cristo, milagres franciscanos e a presença de heráldica – símbolo identitário dos tumulados, denotando intencionalidade de afirmação dos sujeitos e da sua linhagem. Cada um possui uma representação escultórica jacente, cuja cabeça repousa sobre duas almofadas, tendo aos pés uma figura animal. Os jacentes, atualmente afrontados a sul, encaram a entrada da capela, tendo, na sua frente, dois *moimentos* menores, tipologicamente diferentes dos primeiros: equilibrados sobre duas colunas ornamentadas com elementos vegetalistas, ocultam um facial na parede murária, sendo as arcas tumulares encimadas por uma cobertura prismática triangular lavrada em todas as faces. À semelhança dos anteriores, possuem arcas escultoricamente repletas, nas quais se destaca a presença

²⁸⁰ [Fisiólogo] GUGLIELMI(ed.),2002:79-80

de heráldica e a representação de figuras *exemplares*: os quatro Evangelistas e os quatro Doutores da Igreja.

Porque uma proposta de interpretação começa com a observação dos objetos e a colocação de perguntas – inocentes ou inusitadas – que eles suscitaram e uma vez que estas poderão, também, perpassar o leitor, clarificamos as questões que nortearam o nosso ponto de partida: 1) a profusão escultórica: além do programa iconográfico central (cristológico), existe um «marginal». A iconografia «da margem» preenche vazios ou interage com a iconografia «ao centro»? 2. Qual o motivo para o *Lavatório dos pés* figurar depois da *Ceia*? 3) Um programa iconográfico cristológico: onde está o *Calvário*?

No diálogo entre si, os quatro «objetos» veiculam um programa de cariz cristológico, valorativo da imitação de Cristo – *Estigmatização de São Francisco* (túmulo de D. Teresa Martins) – e afirmativo do Cristo Vivo e presente na Sagrada Forma consagrada – *Santa Clara com a custódia protege o convento do infiel* (túmulo de D. Afonso Sanches). Desenrolam-se episódios do Ciclo da Infância de Cristo: (1) *Mistério da Anunciação e Encarnação*, (2) *Visitação*, (3) *Natividade e Adoração dos Pastores*, (4) *Epifania*, (5) *Apresentação de Jesus no templo*, (6) *Fuga para o Egipto*. Segue-se o Ciclo da Paixão: (1) *Entrada em Jerusalém*, (2) *Ceia e anúncio da traição de Judas*, (3) *Lavatório dos pés*, (4) *Oração no Horto*, (5) *Prisão de Cristo*, (6) *Cristo perante Anás/Caifás*. Complementam-no duas quadras de figuras pias, primeiramente os autores dos evangelhos canónicos – S. João, S. Mateus, S. Lucas, S. Marcos –, secundariamente os quatro Doutores da Igreja – S. Gregório Magno, S. Jerónimo, S. Ambrósio, S. Agostinho. Erguidos para conter os ataúdes com os corpos falecidos dos fundadores²⁸¹, localizados, por sua vez, numa capela onde se oraria com o fito de interceder pela salvação das suas almas, faz *à priori* sentido que, à força ativa da oração e dos rituais, se agregasse a força passiva das imagens, utilizando-as para reforçar o intento salvífico. A linguagem plástica, a expressão de movimento e o tratamento dos corpos das figuras esculpidas nas arcas tumulares revelam que estamos na presença de uma obra realizada numa data (séc. XVI) muito posterior ao falecimento dos tumulados. A escolha dos temas a representar nas

²⁸¹ O ataúde de D. Teresa Martins é visível através de uma abertura causada por fraturas na tampa do túmulo.

arcas, com a inserção dos milagres magistrais de S. Francisco e Santa Clara, não é alheia ao contexto conventual, denotando uma forte ligação com os valores e ideais franciscanos. Quanto aos temas da infância e paixão de Cristo que se desenvolvem nos nichos esculpidos nas arcas tumulares, devemos ponderar que, em virtude da sua natureza, a representação de uma narrativa sacra nas artes visuais está limitada a circunscrever apenas um fragmento do texto, impondo-se o resumo a uma ação essencial que, sendo do conhecimento do observador, permita divagar entre o antes e o depois da mesma. Ao longo de séculos, reunindo informação de diversas fontes, a tradição artística cristã codificou as suas imagens, envolvendo-as num complexo universo simbólico, no qual diferentes elementos – o local, os objetos, as posturas ou gestos das figuras – estão frequentemente imbuídos de um profundo significado. A imagem sagrada não procura transcrever uma realidade textual, mas sim, enquanto representação visual do mistério, pretende evocar realidades que vão para além da sua tangibilidade.

6.2 | Túmulo de D. Afonso Sanches: Ciclo da Infância de Cristo

Sob quatro atentos leões, ergue-se a arca tumular de D. Afonso Sanches. Animais ambivalentes na Bíblia e nos bestiários medievais, os leões tanto encarnam valores positivos, como negativos²⁸², sendo descritos por Gregório Magno como criaturas dotadas de força e crueldade – pela sua força, cumprem os desígnios do Senhor, pela sua crueldade, os do demónio²⁸³. Rei dos animais, majestoso e protetor, ao carácter ameaçador e apotropaico do leão, soma-se a virtuosidade de, à semelhança de Deus-Pai, conceder a ressurreição à sua cria²⁸⁴. Na cabeceira, à direita do observador, um leão de olhar dócil, imerso num sonho, com as patas dianteiras cruzadas e a cauda enrolada sobre o torso, vela passivamente (fig.19a)²⁸⁵. Ao seu lado, igualmente dormindo, outro leão movimenta a cauda atrás das costas num estado de sobreaviso (fig.19d). Junto às armas do fundador, dois felinos entregam o clamor dos seus rugidos aos céus e, com

²⁸² ROSAS & SOUSA, 2019:96

²⁸³ Cf. GARCÍA ARRANZ, 2021:196

²⁸⁴ Tradição veiculada no *Fisiólogo* (séc. II d.C): a leoa cobre com o seu corpo as crias nascidas mortas e ao terceiro dia – tal como Cristo pela voz do Pai ressuscitou – o rugir do leão concede-lhes vida. RÉAU, 2000[b]:114 | GUGLIELMI(ed.), 2002:65-66

²⁸⁵ Tradição veiculada no *Fisiólogo* (séc. II d.C): mesmo quando dormem, os leões mantêm os olhos abertos – GUGLIELMI(ed.), 2002:65.

eles, a força do seu coração e coragem que são, igualmente, a do sangue e linhagem daquele que velam (fig.19e). A face de um destes incansáveis guardiões, atualmente danificada, ficou salvaguardada num registo fotográfico de Alberto Marçal Brandão (†1919) (fig.19b).

Figura 19 – Túmulo de D. Afonso Sanches



Fonte: (a) (c) (d) (e) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021/2024 | (b) CPF, AMB/0011/001585.

De estrutura retangular, a arca tem cada facial delimitado por pilastras, as quais, por sua vez, introduzem uma série de microestruturas arquitetónicas que subdividem e organizam o espaço na superfície da pedra: nos faciais maiores, apresenta três arcos trilobados, cada qual assente em colunas, sobre as quais se esculpiram *tondi*²⁸⁶ com bustos humanos, motivos remissivos da tradição clássica das *imagines clipeatae*²⁸⁷; nos faciais menores, contém apenas um único arco trilobado que repousa sobre colunas. O remate da arca é composto por um óvalo²⁸⁸ e um friso ornamentado. Sobre a arca, assenta a tampa do monumento funerário com um leão aos pés da escultura jacente.

²⁸⁶ *Tondi* (sing. *tondo*): estrutura de formato circular utilizada como ornamento. Pode apresentar pintura ou escultura no interior.

²⁸⁷ *Imagines clipeatae* (sing. *imago clipeata*): busto ou figura humana retratada sobre um escudo de formato circular denominado clipeo. No Império Romano estas imagens lembravam a virtude (*virtù*) do representado, sendo colocadas em lugares de prestígio nos edifícios públicos, no espaço doméstico e em monumentos funerários. Preservam a memória dos antepassados e, através da imagem, valorizam e mantêm a influência dos seus feitos no presente – WINKES,1979. Segundo André Grabar, desde o séc. IV, aparecem as galerias com retratos cristãos em *imago clipeata*. Inspiradas nas galerias de homens célebres romanos – imperadores, oradores, escritores, médicos –, os cristãos compõem um conjunto de doze ou treze *imagines clipeatae* que mostram os apóstolos sem ou com Cristo – GRABAR,1957:210.

²⁸⁸ «Ornato oval ou ovoide, que constitui decoração frequente nas cornijas ou capitéis das ordens jónica e compósita», pode alterar o motivo do ovo com o do dardo ou folhas – SILVA & CALADO,2005:268.

6.2.1 | Mistério da *Anunciação e Encarnação*

Revestida de importância primaz, a Anunciação e sequente Encarnação do Verbo divino são mistérios centrais da fé cristã. Após a aceitação do desígnio por Maria, Deus entrou na história, adotou a frágil condição humana e tornou-se um entre o seu povo. Para os fiéis, esta crucial ação marca o início do percurso que estabelecerá uma nova e universal aliança, expiará o Pecado Original e conduzirá à redenção da Humanidade.

No refúgio dos aposentos, ajoelhada, numa atitude de oração, abstraída em pensamento e contemplação, Maria reflete sobre a palavra escrita (fig.20). Ao seu lado, sobre um genuflexório ricamente ornamentado e talhado com elementos vegetalistas, repousa um livro aberto, símbolo de preservação da cultura e transmissor do legado antecedente, cujos fólios a Virgem manuseia. Ao fundo, a abertura do postigo de uma pequena janela quadrangular ventila e ilumina a divisão da casa que resguarda, sob um dossel circular, o lugar de repouso da jovem: um leito guarnecido de tecidos requintados

Figura 20 – Mistério da *Anunciação e Encarnação*, túmulo de D. Afonso Sanches



Fonte: Fotografia de Raquel Lourenço, 2021.

com uma almofada de quatro borlas amarrotada e encostada à extremidade, revelando, pelas suas pregas, marcas de recente utilização, completando o quadro de um ambiente íntimo, dotado de um certo conforto e fausto palaciano. Longe de representar o interior de uma humilde habitação da Galileia do início da nossa Era, o anacronismo dos objetos que compõem o espaço privado corresponde a um «gosto» e sensibilidade influenciada pela arte norte europeia que, por valorativa da piedade alimentada pela devoção religiosa particular e de uma maior proximidade do crente às figuras sagradas, optava por posicioná-las em ambientes alusivos ao quotidiano dos fiéis – recordamos, como exemplo, o *Tríptico da Anunciação* (Retábulo de Merode), atribuído à Oficina de Robert Campin, Tournai, c.1427–32. Como abordado por Luís Casimiro, Maria de Nazaré deverá ter residido numa casa dotada de uma única divisão, delimitada «por paredes de adobe, de pedra, ou mesmo escavada na rocha», na qual eram realizadas todas as necessidades e tarefas domésticas²⁸⁹, algo nitidamente oposto à opulência existente nalguma pintura retabular e iluminuras do século XV-XVI, com as quais a imagem esculpida no túmulo de D. Afonso Sanches apresenta semelhanças: atente-se no painel elaborado em 1460 por Nicolás e Martín Zahortiga (fig.21a) e numa iluminura atribuída ao Mestre das *Très petites heures d'Anne de Bretagne*, Jean d'Ypres (fig.21b). Na primeira, o Arcanjo utiliza

Figura 21 - Um tipo iconográfico com múltiplas variações



Fonte: (a) Nicolás e Martín Zahortiga, *Anunciación, Retablo de la Virgen y el Niño de la Colegiada de Santa María de Borja*, 1460²⁹⁰ | (b) [Ms] 2009.276, fl. 25r. Livro de Horas imp. por Guillaume Le Rouge, Paris, 1510. *The Cleveland Museum of Art*²⁹¹.

²⁸⁹ CASIMIRO, 2004:437

²⁹⁰ Disponível em: <https://rb.gy/sdtms3> [consultado em: 28-06-2024].

²⁹¹ Disponível em: <https://rb.gy/ao9tgx> [consultado em: 28-06-2024].

uma porta aberta para aceder aos aposentos. Gesticulando, aponta para cima em direção a Deus-Pai, de cuja boca fluem raios de luz, nos quais desce atrás do Espírito Santo figurado na pomba, o Menino carregando uma cruz; ao fundo, a janela ilumina o leito, coberto por dossel, no qual repousa uma almofada. Na segunda, encontramos novamente o vão de acesso à residência aberto. O alado mensageiro, recordando Mercúrio, numa mão, transporta um cetro, com a outra, em sinal de oratória – *adlocutio* –, comunica. Um jarro com lírios, posicionado no mesmo eixo vertical que a divindade, separa-o da Virgem, a qual, protegida por um dossel circular, interrompera recentemente a leitura. Apesar de não constituírem uma matriz para a composição esculpida na arca tumular, os exemplos demonstram o constante desenvolvimento deste tipo iconográfico em diferentes territórios na cronologia visada e constituem parte de uma tradição iconográfica da qual a escultura que analisamos é herdeira. As suas composições pormenorizadas inscrevem o anúncio do Arcanjo à Virgem, num espaço povoado por objetos mundanos aos quais a tradição associou significados que complementam e estendem a narrativa: deste modo, num misto entre forma e função, o dossel circular que cobre o leito, resguardando-o e protegendo-o, de formato curvo, evocativo da abóbada celeste, pode entender-se como uma referência de proteção divina concedida a Maria²⁹². Luís Casimiro, numa rebuscada interpretação, associou-o com o «significado da tenda ou do tabernáculo do AT, enquanto sinal da morada de Deus entre os homens», uma vez que, após a Encarnação, cumpriria exatamente essa função²⁹³.

Na imagem esculpida no túmulo de D. Afonso Sanches, as personagens sagradas não possuem nimbo. Maria surge vestida com uma túnica, um largo manto e um véu ligeiramente solto sobre a sua cabeça, permitindo vislumbrar os cabelos que recaem sobre os ombros²⁹⁴. Subitamente, uma voz irrompe a quietude: «Salve, ó cheia de graça, o Senhor está contigo» (Lc 1,28). Perturbada, a jovem dirige o olhar ao encontro de uma criatura alada, de face serena e indagável, corpo coberto com veste fluída e esvoaçante, um pluvial adornado com joias e um firmal circular sobreposto à alva. Portando um cetro rematado com a flor de lis, o Arcanjo Gabriel pousa para transmitir uma mensagem.

²⁹² CASIMIRO,2004:347

²⁹³ CASIMIRO,2004:348

²⁹⁴ CASIMIRO,2004:450-451

Posicionado diagonalmente, o Arcanjo Gabriel confere dinamismo à composição: com as asas abertas, cabeça e membros superiores a três quartos, os membros inferiores de perfil, flete uma perna enquanto suspende a outra como se estivesse a acabar de pousar. O cetro, alinhado com o braço estendido em direção à teofania, cria uma linha de força diagonal que orienta o olhar do observador. Esta linha cruza, tornando-se perpendicular com a diagonal obtida pelo esvoaçar da veste angélica, cujos panejamentos, que prolongam o espaço ocupado pela figura, enfatizam o seu caráter etéreo e a dimensão da sua presença (fig.22a). Em alto relevo, o corpo projeta-se de um modo paralelo ao que encontramos numa iluminura publicada pelo impressor Pierre Vidoué, em Paris, à data de 1523 (fig.22b) – esta imagem indicia uma fonte visual comum

Figura 22 - Arcanjo Gabriel: dinamismo e movimento



Fonte: (a) (c) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021 | (b) ML-RB *Catholic* 1523, fl.7v. *Book of Hours (Usus Romanus)*, imp. por Pierre Vidoué, Paris, 1523. *Marian Library, University of Dayton Libraries, Dayton, Ohio*.

a que, quer o miniaturista, quer o escultor dos túmulos possam ter tido acesso: Maria está posicionada no lado esquerdo da composição – um pormenor de certa forma invulgar, atendendo à habitual colocação da Virgem no lado direito. O anjo, como criatura pura, simbolizando desprendimento e identificação com a simplicidade de Deus²⁹⁵, mostra um dos seus pés descalço quando pousa no espaço habitado pela Cheia de Graça (fig.22c).

²⁹⁵ *Apud*. CASIMIRO, 2004:361

Pede-lhe que não tema (Lc 1,30)²⁹⁶, porque achou graça diante de Deus e conceberá (um filho) «a partir do Verbo d'Ele»²⁹⁷. A Virgem indaga o mensageiro que lhe garante: «O Espírito Santo virá sobre ti e a força do Altíssimo estenderá sobre ti a sua sombra» (Lc 1,35) – «o poder de Deus te sombreará»²⁹⁸. Num gesto de aceitação, Maria pousa a mão direita sobre o peito – «Eis a serva do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra» (Lc 1,38). Nesse momento, Deus manifesta-se. O Arcanjo aponta ascendentemente: sobre uma nuvem luminosa, Deus-Pai preside o céu ladeado por anjos, d'Ele jorra sobre a Virgem uma intensa luz na qual, presente na pessoa do Filho e, consubstancialmente, no Espírito Santo, o Verbo encarna.

A cena ocorre em Nazaré (Lc 1,26), como verificamos, num espaço doméstico (plano terreno), privado, propício ao isolamento e introspeção, cuja calma/passividade é interrompida por uma revelação divina (plano espiritual/sagrado), ativa e célere. No encontro e diálogo entre Maria e o Arcanjo Gabriel, presencia-se a interação entre seres distintos pela sua natureza, essência e realidade que divergem também em atitude: enviado por Deus, o Arcanjo cumpre prontamente a missão de veicular a palavra, fazendo-a ouvir pela recetora – domina conscientemente a sua ação. Por seu lado, Maria é surpreendida e tomada por um súbito temor ao ouvi-lo. Receosa, reage instintivamente, questionando-o antes de aceitar a sua missão. Neste «conflito de forças», a figura do Arcanjo Gabriel sobressai por conferir maior «carga dinâmica»²⁹⁹ à composição. Como notado por C.A. Ferreira de Almeida, esta característica do tema proporciona uma «dualidade de espaço, o do Anjo e o da Virgem»³⁰⁰, com frequência plasticamente materializado na época medieval através da colocação de uma barreira física entre os dois intervenientes: um suporte arquitetónico ou um objeto. Neste caso, a função é cumprida pelo jarro posicionado ao centro da composição, que atualmente se apresenta vazio, mas outrora poderá ter contido elementos vegetais – provavelmente a flor da açucena ou o lírio branco, símbolos de pureza associados a Maria³⁰¹.

²⁹⁶ *Evangelho de Tiago*, XL,2 | *Evangelho do Pseudo-Mateus*, IX,2

²⁹⁷ *Evangelho de Tiago*, XL,2

²⁹⁸ *Evangelho de Tiago*, XL,3

²⁹⁹ RÉAU,2008:184-185

³⁰⁰ C. A. FERREIRA,1983:4

³⁰¹ Também poderiam figurar outros elementos, como a rosa, símbolo da caridade da Virgem ou a ancólia azul como prenúncio da dor/sofrimento futuros – Cf. RÉAU,2008:192.

A organização das figuras respeita um esquema compositivo triangular, passível de se dividir em duas partes pelo traçar de um eixo vertical desde o jarro à figura de Deus-Pai (fig.23a). Dois anjos seguram as vestes do Altíssimo no momento em que um menino nu sai de uma nuvem e desliza, sobre raios, em direção à Virgem – «Eis que uma luz virá do céu, para habitar em ti»³⁰².

Retomando um conceito do Antigo Testamento (Ex 16,10), que ecoa no Novo Testamento (Mt 17,5), a manifestação de Deus é acompanhada por uma nuvem luminosa, na qual está simbolizado o Espírito Santo³⁰³, que cobre, com a sua sombra, aqueles a quem se dirige (fig.23b). Desse modo, apesar de estar danificada – sem cabeça, mão direita e braço esquerdo –, a figura que representa Deus-Pai é facilmente identificada. A evocação da nuvem, que se forma repentinamente, sugere uma profunda

Figura 23 – Representação do Mistério: Teofania: a nuvem luminosa, os raios de luz



Fonte: (a) *Esquema compositivo*. Fotografia de Raquel Lourenço, 2021 | (b) Inicial historiada, *Gradual Zollner*, c.1442. Biblioteca del convento de Neustift, Austria³⁰⁴ | (c) *Retable de l'Annonciation d'Aix*, pormenor. Publicada em: HECK, 2023:160.

alteração dos elementos da natureza que reagem, fazendo-se ouvir fortemente, ressoando «semelhante ao ruído de grandes águas» (Ez 43,2) ou emitindo um «som comparável ao de forte rajada de vento» (Act 2,2). Explorando o elemento aéreo, Barbara Baert recordou o conceito de *pneuma* – sopro/espírito/energia vital – que partilha, com o vento, a particularidade de ser invisível e, portanto, associável ao que se ouve³⁰⁵. Assim, «*the roaring wind of the father is in fact a prefiguration of a more*

³⁰² *Evangelho do Pseudo-Mateus*, IX,1

³⁰³ Sobre este assunto leia-se: ALEJOS MORÁN & MOCHOLÍ MARTÍNEZ, 2015:714-718

³⁰⁴ Disponível em: <https://rb.gy/8p3uka> [consultado em: 28-06-2024].

³⁰⁵ BAERT, imp. 2013:57

sophisticated means of communication: speech» – o discurso: pensamento (razão) transformado em ação (palavra) que nasce do «sopro de Deus»³⁰⁶ –, um «sopro vital/respiração impregnante» abstratamente representado como luz ou raios de luz³⁰⁷.

Ao ouvir o Arcanjo Gabriel, Maria recebeu. Na inerente dicotomia emissor/recetor, o sentido da audição ganha relevância, assumindo uma função ativa e geradora. Encontrando base teológica na doutrina da *conceptio per aurem*, Maria concebeu «pela orelha»³⁰⁸, ou seja, após ouvir e aceitar a proposta divina, mantendo a virgindade intacta³⁰⁹, alegoricamente, sendo recetiva como uma janela aberta, através da qual a luz penetra sem danificar o vidro³¹⁰.

Apelando à pureza e vulnerabilidade, o corpo infantil nu que desce do céu procura tornar visível o invisível – o mistério da Encarnação – e, plasticamente evidente, a dupla essência ou condição de Jesus: divina e humana. Enquadrando-se no seio de uma crescente compaixão pela humanidade de Cristo, o motivo do Menino conheceu maior expressão artística entre os séculos XIV-XV, figurando em pintura e escultura de carácter monumental – a título de exemplo: no Sepulcro de Niccolò Brenzoni (fresco de Pisanello, c.1424-1426, Verona, Itália) e no Retábulo da Cartuxa de Miraflores (Gil de Silóe, policromia de Diego de la Cruz, 1496-1499, Burgos, Espanha), os quais, pela sua escala, diferentes geografias e pelo salto cronológico entre ambos, constataam a larga aceitação desta solução figurativa. Todavia, trata-se de um motivo pouco frequente na arte portuguesa, que conheceu variações mediante o contexto³¹¹, sendo considerado pouco ortodoxo após o Concílio de Trento³¹². Interpretado por González Montañés como uma representação do *Logos*³¹³, ou seja, «a Palavra ou razão imanente, pela qual Deus criou tudo»³¹⁴ – um princípio de ordem, expressão de força criativa e motriz, de

³⁰⁶ Cf. BAERT, imp. 2013:60

³⁰⁷ BAERT, imp. 2013:62

³⁰⁸ Em Portugal, à guarda do Mosteiro de S. Salvador de Leça do Balio, encontra-se o Epitáfio de Fr. Estêvão Vasques Pimentel, lavrado em bronze, no qual foi representado este conceito.

³⁰⁹ SALVADOR GONZÁLEZ, 2016:84

³¹⁰ CASIMIRO, 2004:354

³¹¹ Variações na postura, dimensão e atributos do Menino. A pomba, que representa o Espírito Santo, pode estar ausente. Quando representadas as três pessoas divinas, o Menino pode – como no relevo escultórico da fachada da Capela de Nossa Senhora da Graça, Eixo, Diocese de Aveiro – preceder a pomba.

³¹² Sobre este motivo iconográfico leia-se: GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 1996 | ALMEIDA, 2010 e consulte-se a base de dados: <https://juliomontanes.synology.me/anunciacion/index.htm> [consultado em: 03-06-2024].

³¹³ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 1996:19

³¹⁴ «*Logos* – palavra (lat. *verbum*)». Cf. GARCÍA MAHÍQUES, 2015:11-12

vida –, o Menino encontra a sua génese na longa tradição medieval e pré-cristã de representar a alma como um corpo humano nu³¹⁵, que retorna à inocência da condição com que nasceu. Num sentido cristológico, o *Logos* é também o Verbo encarnado³¹⁶: **a profecia de Isaías (Is 7,14) que Maria lia atentamente** quando foi surpreendida pela aparição do Arcanjo³¹⁷, concretizada tal como justificada no NT (Mt 1,23).

No túmulo de D. Afonso Sanches, o Menino emerge da nuvem de costas, com a quase totalidade da parte traseira do corpo visível, braço esquerdo estendido, o direito em ângulo agudo fletido e os dedos da destra primorosamente singularizados, segurando um objeto longo (fig.24a). Esta postura, semelhante à observável no pormenor do *Tríptico da Anunciação* (Retábulo de Merode) (fig.24b), sugere um paralelismo na ação, tratando-se, assim, o objeto de uma cruz de madeira alusiva ao Santo Lenho onde, através do sacrifício, Cristo padecerá – a imagem estabelece, portanto, uma ligação direta entre Encarnação e Redenção/Salvação. O braço esquerdo apoia o peso da cruz, tocando num elemento pétreo posicionado no seguimento: de difícil leitura, distingue-se uma massa cilíndrica, sobre a qual são visíveis dois pequenos elementos cónicos e, ao seu lado, um terceiro parcialmente destruído, quase impercetível (fig.24a). Torna-se evidente que, na frente do Menino, estaria esculpido algo que, entretanto, se perdeu. No âmbito iconográfico, por comparação e estudo da produção coetânea – realizada *grosso modo* nos séculos XIV-XVI, na parte mais ocidental sul e norte europeia, da qual remanescem obras de diferentes tipologias relativas a este tipo iconográfico e demonstrativas das suas variações –, é sustentável argumentar que se pudesse tratar da representação do Espírito Santo, figurado no voo de uma pomba, sendo os elementos cónicos, na nossa opinião, a ponta da cauda da ave. Admitindo a hipótese, as três pessoas divinas estariam individualizadas e apresentadas na mesma sequência que surge no *Retábulo de Grabow* (fig.24c). A faixa horizontal posicionada no seguimento da massa cilíndrica poderá ter servido de suporte para as asas abertas de uma ave em pleno voo (fig.24a), representada numa postura semelhante – e invertida

³¹⁵ GONZÁLEZ MONTAÑÉS,1996:19 | GONÇALVES,1948:445-446

³¹⁶ GONZÁLEZ MONTAÑÉS,1996:19

³¹⁷ Originada na interpretação da Patrística, esta tradição é uma das razões que justifica o livro como atributo da Virgem na representação do Mistério – CASIMIRO,2004:359.

horizontalmente – à que se verifica no pormenor da gravura do Mestre IAM de Zwolle (fig.24d).

Figura 24 – Mistério da Encarnação: Teofania: o Filho e o Espírito Santo



Fonte: (a) Túmulo de D. Afonso Sanches, pormenor, fotografia de Raquel Lourenço, 2022 | (b) Atrib. Oficina de Robert Campin, *Tríptico da Anunciação (Retábulo de Merode)*, pormenor, Tournai, c.1427–32³¹⁸ | (c) Mestre Bertram, *Retábulo de Grabow ou de São Pedro de Hamburgo*, pormenor, Hamburgo, 1379-83³¹⁹ | (d) Master IAM of Zwolle, *Adoration of the Magi*, pormenor, c.1480³²⁰.

6.2.2 | Visitação

Nos seis meses que antecederam o anúncio do Arcanjo à Virgem, Gabriel apareceu a Zacarias para lhe transmitir que Isabel, sua mulher, apesar da larga idade, conceberia um filho. Por não crer na mensagem, o zeloso judeu emudecerá até ao nascimento de João, o Baptista, cuja ação será precursora do ministério de Cristo (Lc 1,11-20).

Na sequência dos recentes acontecimentos, Maria parte apressadamente para a montanha (Lc 1,39). Alcançando a casa de Zacarias, a sua prima acorre para recebê-la:

³¹⁸ Disponível em: <https://rb.gy/lrb9pk> [consultado em: 28-06-2024].

³¹⁹ Disponível em: <https://rb.gy/bdgehh> [consultado em: 28-06-2024].

³²⁰ Disponível em: <https://rb.gy/apglif> [consultado em: 27-07-2024].

de braço direito estendido e apoiado no ombro da jovem, Isabel flete os joelhos, descaindo o seu corpo, posicionando-se a um nível ligeiramente inferior (fig.25). Deste modo, a anfitriã adota, segundo Louis Réau, uma postura remanescente do culto mariano, o qual «*exigia que las dos mujeres no fuesen representadas sobre un pie de igualdad*»³²¹. O véu flutuante estabelece uma linha de continuidade visual com o braço direito, traduzindo plasticamente movimento célere e imbuindo a figura de um dinamismo que se opõe ao estaticismo de Maria: esta, enquanto segura o manto na proximidade do ventre, velando-o com a sinistra, alça o outro braço na direção de Isabel. Ao ouvir a saudação, «o menino saltou-lhe de alegria no seio» (Lc 1,41), cumprindo a promessa do Arcanjo Gabriel: «será cheio do Espírito Santo já desde o ventre da sua mãe» (Lc 1,15). O encontro das duas mulheres e a sequente saudação evocam a concórdia entre diferentes gerações no seio do mesmo povo, singularizando, simultaneamente, um momento dominado por sentimentos de alegria e felicidade partilhada pela gravidez milagrosa de ambas³²².

Figura 25 – *Visitação*, túmulo de D. Afonso Sanches



Fonte: Fotografia de Raquel Lourenço, 2021.

³²¹ RÉAU, 2008:207

³²² Cf. RÉAU, 2008:203

Mais do que o lugar mencionado no NT – «Entrou na casa de Zacarias» (Lc 1,40) –, a habitação adquire, neste relevo escultórico, um caráter teatral, assumindo-se como um pano de fundo sobre o qual diferentes figuras, em atitudes estereotipadas, preenchem o espaço, procurando criar equilíbrio visual – de pesos e de forças – no conjunto. Na fachada, adquire proeminência a distinta galeria porticada na qual, ao centro, uma mulher observa atentamente. Suportada por uma alta parede murária e rematada por um nicho, a galeria apresenta pequenas cavidades escavadas que configuram vãos de acesso à mesma, proporcionando dicotomias de cheio/vazio e jogos de claro/escuro pela diferenciação de volumes, no intento de criar uma ilusão de prolongamento do espaço para além do visível. Um certo grau de conhecimento acerca das leis de ótica e perspetiva seria necessário para conceber estes recantos arquitetónicos que tanto contribuem para enriquecer visualmente a cena. Apanágio que se constata em obras do entorno de Coimbra na centúria de Quinhentos, tais como: o retábulo da Capela de São Pedro na Sé Velha e o Retábulo da Paixão de Cristo (prov. da Igreja da Graça, atualmente no MNMC).

Num misto entre plano terreno e espiritual, no relevo no túmulo de D. Afonso Sanches, personagens de diferente natureza presenciam o sucedido: um anjo, de longos cabelos ondulados, com uma faixa de tecido sobreposta diagonalmente sob a alva, acompanha e guia a Virgem pelos caminhos montanhosos. À semelhança do que sucede noutras representações do tema – veja-se, por exemplo, a iluminura publicada por Pierre Vidoué (fig.26a) –, a proteção angélica, justificável pelos perigos inerentes ao trajeto, enquadra-se num ambiente cultural que não aceitaria de ânimo leve que uma mulher viajasse sozinha³²³. Na referida iluminura, verifica-se atrás de Isabel, uma mulher – possível criada – que curiosamente se assoma à entrada da habitação. Pálida memória da circulação de imagens e modelos que incluem estes dois «elementos adicionais», uma mulher de rosto rotundo, olhar enigmático e expressão impassível, emerge em alto relevo na entrada do edifício (fig.26b). A descaracterização de emoções e o hieratismo presentes nesta e noutras figuras no túmulo conectam-nas com um «gosto» ainda ávido pela expressão dos valores canónicos da tradição artística medieval na escultura. A fragilidade das cabeças das figuras levou a que muitas não subsistissem. Neste relevo, a

³²³ Cf. RÉAU,2008:205 | RÉAU,2008:210

Figura 26 – Visitação: acompanhantes e testemunhas oculares do acontecimento



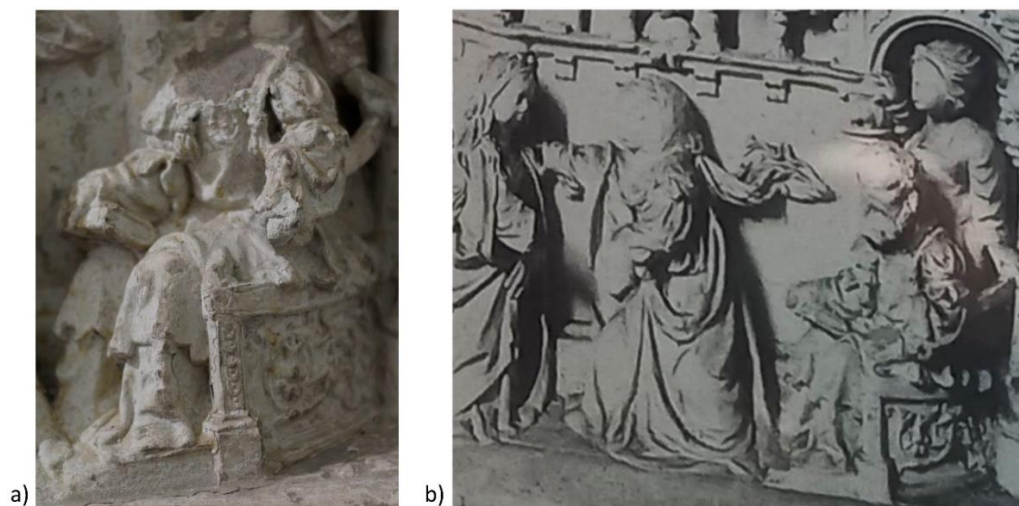
Fonte: (a) ML-RB Catholic 1523, fl.6r. *Book of Hours (Usus Romanus)*, imp. Pierre Vidoué, Paris, 1523. *Marian Library, University of Dayton Libraries, Dayton, Ohio* | (b) Túmulo de D. Afonso Sanches, pormenor. Fotografia de Raquel Lourenço, 2021.

sua ausência constata-se notoriamente em Isabel e Zacarias. Sentado numa cátedra, símbolo de autoridade, o profeta, emudecido, segura com a mão direita um livro fechado, alusivo à sabedoria da Antiga Lei enclausurada no seu domínio³²⁴. Apesar de danificada, percebe-se que a figura enverga vestes reminiscências do traje sacerdotal judaico: sobre a túnica, um manto, cuja orla estilizada recorda a alternância de campainhas de ouro e romãs descrita no livro do Êxodo (Ex 28,1-43) (fig.27a). O intento subjacente é comprovável uma vez que este tratamento da indumentária surge novamente – e apenas – na figura do sacerdote que julga Jesus no túmulo de D. Teresa Sanches. Poderíamos supor que as duas borlas com franjas pendentes sobre a zona do peitoral fossem extremidades de um acessório colocado na cabeça. Porém, num exercício de cripto-história da arte, observando um pormenor do registo fotográfico captado por José Augusto Cunha Moraes, publicado em 1903, n’*A Arte e a Natureza em Portugal* (fig.27 b), percebemos que esta não estaria coberta. Valorizando a definição da estrutura óssea, as feições salientam uma característica resultante da idade avançada da personagem. Trata-se de uma condição etária que partilha com José e que pode

³²⁴ Relacionando dois temas, podemos interpretá-lo em oposição ao livro aberto – alusivo à universalidade da mensagem cristã – que Maria, como Mãe de Deus, lê na *Anunciação/Encarnação*.

justificar a semelhança no tratamento das faces de ambos. Culminando a composição escultórica, dois anjos posicionados a modo de ornamento assistem com as palmas das mãos viradas para cima ao entoar do *Magnificat* (Lc 1,46-55).

Figura 27 – Zacarias



Fonte: (a) *Zacarias*, pormenor. Fotografia de Raquel Lourenço, 2021| (b) [*Zacarias e Isabel*] Reprodução fotográfica de pormenor da estampa de J.A.C. Moraes publicada em: CALDAS,1903.

6.2.3 | *Natividade de Cristo e adoração dos pastores*

Com os seus variados elementos, a imagem no pequeno arco trilobado aglomera a Natividade de Cristo com a chegada dos campesinos ao local onde se encontra a Sagrada Família (fig.28b). Advertidos por um anjo, dois pastores aproximam-se para adorar o filho de Deus (Lc 2,15-16)³²⁵: um homem humildemente vestido, de sacola à cintura, prepara-se para entrar no refúgio, apoiando uma das suas mãos na coluna delimitadora

Figura 28 - *Natividade e adoração dos pastores*, túmulo de D. Afonso Sanches



Fonte: (a) (b) (c) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021.

do arco trilobado e a outra na vara que a larga idade, patente nos seus rasgos faciais, tornou necessária (fig.28a). Outro homem, de cabeça coberta, aspeto rude, barbudo e enrugado, espreita através de uma janela, protegendo a vista da claridade que emana do interior (fig.28c). A existência de vãos de acesso e iluminação, assim como a manjedoura posicionada atrás dos animais evidenciam que a ação decorre num estábulo.

Ajoelhada e inclinada com as mãos juntas em oração, Maria contempla o Menino, fonte irradiante de luz. Ao seu lado, mimetizando a atitude, José encosta o cajado ao ombro, empunhando cautelosamente a tremeluzente candeia, eclipsada perante os esplendores raios de luz que penetram a terra³²⁶ (fig.28a).

³²⁵ Também assim o narra o *Evangelho do Pseudo-Mateus*, XII,6.

³²⁶ «she [Maria] gave birth to a Son, from whom there went out such great and ineffable light and splendor that the sun could not be compared to it. Nor did that candle that the old man [José] had put in place give light at all because that divine splendor annihilated the material splendor of the candle» – *The Prophecies and Revelations of Saint Bridget (Birgitta) of Sweden*, livro VII, capítulo XXI.

Figura 29 – Uma *Natividade* «brigitina»



Fonte: (a) (b) (c) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021/2024.

Distanciando-se das antigas representações de Maria repousando na gruta após o trabalho de parto, a Virgem apresenta-se como orante, genufletida perante o Menino resplandecente. Este tipo iconográfico, influenciado pela experiência visionária de Santa Brígida da Suécia, expandiu-se pelo mundo cristão ocidental nos séculos XIV-XV, por expressar a singularidade do nascimento de Cristo através de um parto indolor³²⁷: Maria, concebida sem mácula, não sofrera, como as outras mulheres, o castigo de Eva, sendo excetuada do sofrimento consequente do Pecado Original³²⁸. Todavia, como notado por Maria H. Oen, a nova iconografia – «brigitina» – não se deve apenas à circulação literária das *Revelações*³²⁹. Segundo esta historiadora, é fruto de uma imagem meditativa concebida pela santa nórdica em Belém, na gruta da Igreja da Natividade, utilizando uma técnica veiculada nas *Meditationes Vitae Christi*³³⁰. Esta técnica, conhecida pelos franciscanos que, em 1372, recebiam os peregrinos nos santuários da Terra Santa³³¹, encoraja o envolvimento emocional do sujeito, instruindo-o a visualizar/criar uma imagem meditativa intimista, repleta e alimentada por memórias pessoais³³². Assim, sensibilizada ao pisar terreno sagrado, Brígida interpretara o acontecimento, reunindo memórias dispersas, vivenciando-o de um modo único que, por possuir a virtuosidade de «confirmar a doutrina da perpétua virgindade de Maria»³³³

³²⁷ GONZÁLEZ HERNANDO, 2010:42

³²⁸ Cf. OEN, cop.2018:229

³²⁹ Referência à obra: *The Prophecies and Revelations of Saint Bridget (Birgitta) of Sweden*.

³³⁰ OEN, cop.2018:219

³³¹ OEN, cop.2018:223

³³² Cf. OEN, cop.2018:218 | Ao evocar as suas próprias memórias para criar a imagem meditativa, o sujeito poderá incorporar estímulos externos através da recordação da narração do acontecimento – lida ou ouvida – numa ou várias fontes que influenciaram a forma como este o interpreta.

³³³ OEN, cop.2018:227

– antes, durante e após o parto³³⁴ –, garantira a aceitação da Igreja, vigorando amplamente no seu discurso visual.

A imagem meditativa, transposta em texto e reinterpretada plasticamente, proporcionou interessantes variações iconográficas, contribuindo para enriquecer visualmente as composições artísticas na cronologia visada. «*I saw that glorious infant lying on the earth, naked and glowing in the greatest of neatness*»³³⁵ – disposto no solo, o corpo do Menino irradia uma luz inefável, cuja tradução plástica coloca em discurso direto o motivo da mandorla – halo luminoso de formato amendoado abrangendo todo o corpo de uma figura –, transformando-o em raios que emanam, como o sol estilizado (fig.29b). A associação de Cristo ao sol tem raízes profundas que se enleiam com as tradições relacionadas com a data em que se celebra a *Natividade*: 25 de dezembro. Estabelecida em Roma no século IV d.C., a celebração coincide com o solstício de inverno, calculado segundo o calendário juliano³³⁶. Próxima das festividades dedicadas a Saturno³³⁷, é evocada pela historiografia a correspondência do dia 25 de dezembro com festividades dedicadas ao culto do astro solar: ao deus Mithra³³⁸ e ao *Sol Invictus*³³⁹. Na Alta Idade Média, a alegoria solar ecoa nos sermões de S. Máximo de Turim: «*people frequently call this day of the Lord's birth 'the new sun' [...] since with the rising of the Savior there is salvation not only for the human race, but even the brilliance of the sun itself is renewed*»³⁴⁰. Retomando o AT, Cristo é equiparado ao «sol da justiça» que traz «a cura nos seus raios» (Mt 3,20)³⁴¹. Tal como a luz do sol, que penetra a sombria gruta – a terra – eliminando as trevas³⁴², a solução plástica utilizada no túmulo de D. Afonso Sanches encontra paralelos na península itálica (fig.30a), ibérica (fig.30b), no território alemão (fig.30c) e francês (fig.30d), o que, por um lado, demonstra a tenacidade com

³³⁴ [Lenda Dourada] VORÁGINE, reimp.1996:54

³³⁵ *The Prophecies and Revelations of Saint Bridget (Birgitta) of Sweden*, livro VII, capítulo XXI

³³⁶ HIJMANS,2003:378

³³⁷ Celebradas de 17 a 23 de dezembro – SIMMONS,2017:145 | RÉAU,2008:224 | BENNER,2017:337.

³³⁸ RÉAU,2008:224

³³⁹ BENNER,2017:337 | HIJMANS,2003:379 – porém, Steven Hijmans concluiu que a festa da divindade romana não terá influenciado a «escolha» do dia do nascimento de Cristo – Cf. HIJMANS,2003:396-397. Recentemente, as conclusões que Kurt Simmons retirou do estudo de textos patrísticos reforçam esta posição – SIMMONS,2017:179-180.

³⁴⁰ *Apud*. DUFFY,2022:18

³⁴¹ Sobre este assunto leia-se: DUFFY,2022.

³⁴² Uma imagem de luz divina evocada em: *Evangelho do Pseudo-Mateus*, XIII,2.

Figura 30 – Cristo: o «novo sol»



Fonte: (a) *Túmulo de Enrico Minutolo*, pormenor. Capela Capece Minutolo, Catedral de Nápoles, 1405³⁴³ | (b) *Sepulcro de Fernando Díaz de Fuentepelayo*, pormenor. Capela de Santa Ana, Catedral de Burgos, séc. XV. Fotografia de Raquel Lourenço, 2023 | (c) Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*, fl.95v, pormenor. Publ. Anton Koberger, Nuremberga, 1493 | (d) ML-RB Catholic 1523, f.2v, pormenor. *Book of Hours (Usus Romanus)*, imp. Pierre Vidoué, Paris, 1523. *Marian Library, University of Dayton Libraries, Dayton, Ohio*.

que o motivo do sol (conectado com a divindade) permeou a iconografia cristã – uma «viagem das formas» que passou da associação à fusão de significados. Por outro lado, sugere que, quem lavrou a arca tumular, conheceria e estaria a par, de alguma forma, com este motivo de grande popularidade na cultura visual coetânea.

Cumprindo a promessa dos profetas Isaías e Habacuc, um burro e um boi curvam-se na direção do Menino, adorando-o³⁴⁴. Enquanto o boi – animal de sacrifício, símbolo de paciência e sofrimento³⁴⁵ – observa recatadamente o Menino, o burro aproxima-se, respirando sobre o recém-nascido. Os animais são frequentemente interpretados como símbolos alegóricos a dois povos que reconhecem a divindade de Cristo: os gentios – ainda presos à idolatria – e os judeus – apesar de acorrentados à Lei³⁴⁶. No entanto, como Gabriela Benner demonstrou, a representação iconográfica destas criaturas está repleta de um simbolismo ambivalente descortinável através da análise das posturas, atitudes e relação que estabelecem com o Menino³⁴⁷. A aproximação do burro, com a boca semiaberta (fig.29c), pode ter sido tomada de um modelo iconográfico no qual, associando-se este animal ao povo judeu, se teria caracterizado o burro de um ponto de vista negativo: estando mais interessado em comer palha, do que em adorar o Menino. Porém, **as imagens são polissémicas e,**

³⁴³ Disponível em: <https://rb.gy/kjhmve> [consultado em: 26-07-2024].

³⁴⁴ *Evangelho do Pseudo-Mateus*, XIV | [Lenda Dourada] VORÁGINE, reimp.1996:56

³⁴⁵ BENNER,2017:334

³⁴⁶ RÉAU,2008:240

³⁴⁷ BENNER,2017:332

mesmo na circunstância em que está representado no túmulo, o burro bafejando ou respirando perto do Menino pode interpretar-se positivamente. Como seres vivos dotados de sensibilidade, os dois animais reconhecem a necessidade, narrada em *Meditações*, de aquecer o Menino com o seu bafo:

«*The ox and the ass knelt with their mouths above the manger and breathed on the Infant as though they possessed reason and knew that the Child was so poorly wrapped that He needed to be warmed*»³⁴⁸.

Neste enquadramento, a atitude do burro reflete humildade, dedicação e amor ao seu amo³⁴⁹. Na mesma fonte textual, os dois povos reconhecem a divindade de Jesus em momentos distintos: primeiramente os judeus – figurados pelos pastores – e posteriormente os gentios – nas pessoas dos magos do Oriente³⁵⁰. Muito embora existam diferenças entre a passagem citada e a imagem esculpida – em *Meditações*, o Menino está deitado na manjedoura e os dois animais bafejam –, consideramos que, pela sua natureza visual e plástica, a construção da imagem na arca tumulária bebe de várias fontes – não traduz literalmente textos ou um único texto. O que seria palha, é aqui luz materializada – que emana do Menino –, portanto, poderá ser viável admitir que a caracterização positiva do burro, transmitida na influente obra devocional franciscana, possa ser evocada como forma de interpretar a atitude e a proximidade do animal.

Irrompendo alegremente, um coro de anjos alça as suas vozes e entoia cânticos de *Glória*. Presente na visão de Brígida e noutras fontes escritas³⁵¹, a inclusão de um motivo musical, alusivo a uma harmonia e alegria partilhada no céu e na terra pelo nascimento de Jesus, não pode ser desassociada do canto litúrgico e da influência que, a partir do século XIII, o teatro sacro exerceu – atribuindo-se, inclusive, a S. Francisco, a criação do primeiro presépio vivo, com participação de monges cantores³⁵². A corte celeste no túmulo do fundador é representada por um trio de anjos cantores³⁵³, segurando e desenrolando um pergaminho onde estaria música escrita: uma das figuras

³⁴⁸ [*Meditações*] RAGUSA & GREEN ed.,1961:33

³⁴⁹ Características associadas à caracterização positiva do burro – Cf. BENNER,2017:332-334.

³⁵⁰ [*Meditações*] RAGUSA & GREEN,1961:46-47

³⁵¹ Lc 2,13-14 | *Evangelho do Pseudo-Mateus*, XIII,2 | [*Lenda Dourada*] VORÁGINE, reimp.1996:56

³⁵² PERPIÑÁ GARCÍA,2018:198

³⁵³ As outras duas figuras que se encontram posicionadas no topo do interior do arco trilobado, nuas e esvoaçantes, entendemo-las como *putti* – vide subcapítulo 6.2.8, p.119-120.

aponta e indica a sequência do canto (fig.31a). Na nossa opinião, as suas mãos, propositadamente colocadas num esquema triangular, ecoam a referência à Trindade, patente, simultaneamente, no número de membros do coro angélico (fig.31b).

Figura 31 – O trio de anjos cantores: a Trindade invocada pela harmonia sonora do coro celeste



Fonte: (a) (b) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021 | (c) Atrib. Albrecht Altdorfer, *Nativity*, pormenor, c.1513. *Staatliche Museen, Berlin*³⁵⁴.

Com os seus rostos infantis, feições dóceis, bochechas redondas e olhos amendoados, os seres alados evocam a ternura de pequenas crianças. Flutuando graciosamente, dois ladeiam o anjo central enquanto este, de asas abertas, inclina a cabeça sob o pergaminho, concentrando-se na tarefa em mãos. Acabando de pousar na manjedoura e ainda de joelhos fletidos, descobrem-se, por baixo da longa alva que o cobre, duas salientes rótulas e os contornos das suas pernas. O volume do corpo das criaturas celestes apresenta, deste modo, o mesmo tratamento que o das figuras humanas: são corpos tangíveis, cuja volumetria é tornada perceptível debaixo dos pregueados de um longo vestuário, esculpido de maneira a denotar ação ou movimento realizado pelas figuras. Os anjos são, por isso, humanizados. Às suas vestes, é concedido um toque de requinte, ornamentando-as com peças de ourivesaria que seguram os mantos: um anjo utiliza um firmal circular lateralmente, outro, prende o manto com uma faustosa joia ao pescoço – um firmal circular com uma pedra de formato losangular incrustada.

³⁵⁴ Disponível em: <https://rb.gy/uivadt> [consultado em 26-07-2024].

Uma pintura atribuída a Albrecht Altdorfer apresenta, também, um curioso trio envolvido em tarefas similares às representadas no túmulo de D. Afonso Sanches: seguram um pergaminho e apontam a sequência do canto (fig.31c). Encontrando-se nas artes visuais desde, pelo menos, o século XII³⁵⁵, o trio de anjos cantores foi um motivo utilizado, *grosso modo*, até à primeira metade do século XVI, altura em que a plenitude da polifonia renascentista se tornou «audível» nas artes visuais, incorporando diferentes instrumentos e aumentando o número de anjos músicos.

6.2.4 | Epifania

Como tema complementar à *Natividade*, a *Epifania* é o momento em que Cristo é apresentado a toda a Humanidade e reconhecido, por esta, como o Filho de Deus. Vindos do Oriente, os magos, com a sua distinta caracterização física, representam, alegoricamente, as três partes do mundo conhecidas – o continente europeu, o asiático e o africano³⁵⁶ – e as três idades da vida – velhice, maturidade e juventude³⁵⁷, afirmando a universalidade da mensagem da Igreja: «*la idea de salvación para toda la humanidad, no solo al pueblo de Israel*»³⁵⁸.

Seguindo o caminho indicado pelo astro luminoso, encontram a morada do «rei dos judeus». Entrando na habitação, Maria, sentada em majestade, recebe-os (Mt,2,10-11)³⁵⁹. Apoiando uma das pequeninas mãos na da Mãe, a atenção do Menino move-se divertidamente para o vaso com a dádiva de ouro – luz materializada, símbolo de realeza – que o velho Melchior, num modo cortês ajoelhado a seu lado, acaba de abrir (fig.32). Em sinal de humildade, a sua cabeça descoberta revela um rosto marcado pelo passar dos anos, com rugas de expressão e alguma flacidez, os cabelos, ligeiramente recuados, já não cobrem a totalidade do crânio. Ricamente vestido, um fimal circular prende um manto bordado e ornamentado com pedras preciosas que descai pelo seu corpo. Gaspar aproxima-se envolvido num manto de sinuosos pregueados que lhe cobre as pernas e

³⁵⁵ PERPIÑÁ GARCÍA,2018:201

³⁵⁶ RÉAU,2008:249

³⁵⁷ RÉAU,2008:252

³⁵⁸ RODRÍGUEZ PEINADO,2012:27

³⁵⁹ Também narra o: *Evangelho do Pseudo-Mateus*, XVI,2

Figura 32 – Epifania, túmulo de D. Afonso Sanches



Fonte: Fotografia de Raquel Lourenço, 2024.

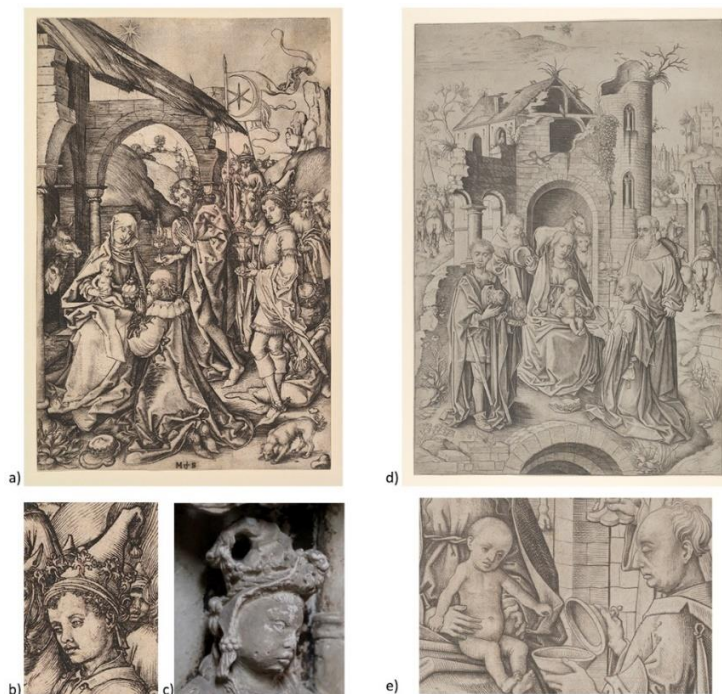
parte da exótica espada de punho em forma de águia – quiçá, evocativa de um sabre turco – que o associa à Ásia. De longos cabelos e barba encaracolados, estrutura óssea saliente, lábios descaídos e rosto levemente enrugado na fronte, o homem retira o chapéu e ergue, no interior de uma sumptuosa custódia – o escultor reproduziu, na pedra, uma faustosa peça de ourivesaria, lavrada ao «gosto» do seu tempo –, a sua oferenda: o incenso, utilizado ritualisticamente nos sacrifícios, símbolo da condição divina do Salvador³⁶⁰. José observa serenamente, ao lado de Baltasar: um possante jovem negro, de bochechas salientes e lábios carnudos, cujo cabelo encaracolado se antevê debaixo do barrete que lhe cobre a cabeça e, em cima deste, uma coroa – atributo dos magos desde meados do séc. II-III, altura em que, uma tradição que remonta a Tertuliano, os converteu em reis³⁶¹. Com dois preciosos colares ao pescoço, o seu traje é composto por uma camisa de tecido fino, bordada no topo, sobre a qual se colocou uma peça de vestuário ornamentada com joias e guizos, cobrindo-o até aos joelhos. Segurando um manto, aguarda para oferecer ao Menino o conteúdo do

³⁶⁰ [Lenda Dourada] VORÁGINE, reimp.1996:96

³⁶¹ RÉAU,2008:248

pequeno cofre: mirra – usada para fortalecer os membros e ungir os mortos, simboliza a condição humana de Jesus, cujo corpo está sujeito a perecer, sofrer e morrer³⁶².

Figura 33 – Circulação de modelos: influência da gravura alemã e neerlandesa



Fonte: (a) e (b) Martin Schongauer, *The Adoration of the Magi*, c. 1470–1475³⁶³ | (c) Baltasar, pormenor. Fotografia de Raquel Lourenço, 2021 | (d) e (e) Master IAM of Zwolle, *Adoration of the Magi*, c.1480³⁶⁴.

O cuidado prestado na caracterização pormenorizada das personagens é evidente. Ao redor de Maria, *sedes sapientiae*, as figuras dispõem-se equitativamente, conferindo equilíbrio à composição. Trata-se de um tipo iconográfico de influência alemã e neerlandesa, conhecido dos artistas a laborar na Península Ibérica através da circulação de gravuras: uma estampa de Martin Schongauer (fig.33a) mostra Melchior genufletido, a sua coroa sobreposta ao toucado no chão; Gaspar aproxima-se segurando o chapéu, seguido de Baltasar que ainda tem a cabeça coberta por um barrete com coroa sobreposta, similar ao utilizado no relevo escultórico (fig.33b e fig.33c). Outra estampa, desta feita pertencente ao mestre IAM de Zwolle (fig.33d), posiciona as personagens em

³⁶² [Lenda Dourada] VORÁGINE, reimp.1996:96

³⁶³ Disponível em: <https://rb.gy/54gfax> [consultado em: 27-07-2024].

³⁶⁴ Disponível em: <https://rb.gy/apglif> [consultado em: 27-07-2024].

redor da Virgem pela mesma ordem que figuram na arca tumulária e, tal como nesta, apoiando-se na mão de Maria, Jesus procura alcançar o recipiente que o velho mago lhe oferece (fig.33e). As grandes empreitadas levadas a cabo em territórios ibéricos nos séculos XV-XVI, atraíram e incentivaram a mobilidade de artistas e, com eles, os modelos, a experiência e a sabedoria para os adaptar a variadas tipologias de objetos. Numa clara semelhança com a *Epifania* na arca tumular, a disposição e atitudes das figuras na iluminura do livro parisiense (fig.34a) evidenciam esta abundante circulação de formas e modelos. O painel central do *Tríptico de los Magos da Colegiata de Covarrubias* (Burgos) (fig.34b) apresenta, também, proximidade com o nicho do túmulo de D. Afonso Sanches, tanto pela fisionomia e caracterização das personagens, como pelo tratamento de alguns elementos, dos quais salientamos o cajado de José, cujo tronco de madeira (fig.34c), mantendo a rugosidade e saliências, em Vila do Conde tornou-se pedra (fig.34d).

Figura 34 - Mobilidade artística: modelos e influências por contato com obras coetâneas



Fonte: (a) ML-RB *Catholic* 1523, fl.4v, pormenor. *Book of Hours (Usus Romanus)*, imp. Pierre Vidoué, Paris, 1523. *Marian Library, University of Dayton Libraries, Dayton, Ohio* | (b) e (c) Atrib. Mestre de Covarrubias, *Tríptico de la Adoración de los Magos*, Museo de la Colegiata de Covarrubias, Burgos, c.1500³⁶⁵ | (d) Fotografia de Raquel Lourenço, 2024.

³⁶⁵ Disponível em: <https://rb.gy/l2kth9> [consultado em: 27-07-2024].

6.2.5 | Apresentação de Jesus no templo

Frei Fernando da Soledade e Manuel Monteiro observaram, no seguinte nicho, a cena da *Circuncisão*: realizada oito dias após o nascimento, a prática assinala o início da vivência do Menino na comunidade judaica através do corte do prepúcio³⁶⁶ e do recebimento do nome (Lc 2,21). Todavia, na nossa opinião, os elementos presentes no relevo escultórico e as atitudes das personagens denotam maior correspondência com acontecimentos ocorridos os quarenta dias após a natividade: a Purificação da Virgem e Apresentação de Jesus no templo. Segundo Louis Réau, devido a algumas analogias, os temas terão sido frequentemente confundidos³⁶⁷.

Figura 35 – Apresentação de Jesus no Templo, túmulo de D. Afonso Sanches



Fonte: (a) (b) (c) (d) Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

De acordo com os costumes da lei de Moisés, o primogénito varão é consagrado a Deus (Lc 2,22-24). Considerada impura após o parto, a mãe aguarda quarenta dias antes de poder pisar solo sagrado, findos os quais deverá apresentar o filho no templo. A mulher é, então, purificada e a criança, por proceder da tribo de Judá, seria recuperada mediante oferendas e um holocausto: o sacrifício de um cordeiro ou um par de rolas ou

³⁶⁶ Sangue vertido pela primeira vez, prefigurativo do que correrá na flagelação e na cruz para remissão dos pecados – RÉAU,2008:268.

³⁶⁷ RÉAU,2008:267

pombos – o primeiro era realizado pelas classes abastadas e o segundo pelas menos favorecidas³⁶⁸.

Ao centro da composição, um homem – figura atualmente sem cabeça, identificável como o sacerdote, devido a ostentar uma joia alusiva ao peitoral do julgamento do traje sacerdotal judaico (Ex 28,15-21) (fig.35b) – envolve, nas suas vestes, o Menino Jesus, cuja pele e fragilidade corporal são expostas sobre o altar dos holocaustos (fig.35)³⁶⁹. Na base do altar, as forças ctónicas emergem sob a forma de duas patas de dragão. Ao centro, dois *putti* afrontados debatem-se por segurar o mesmo objeto: espíritos voláteis, recordam a irreverência dos instintos incontrolados³⁷⁰.

Maria assiste de mãos postas em oração, enquanto uma jovem mulher, ao seu lado, segura um pequeno cesto de vime com duas aves no interior (fig.35c). Outra mulher presencia, serenamente, o momento: contemplativa, com os braços juntos ao ventre e as mãos escondidas no interior das mangas do seu vestido. José aproxima-se, segurando um círio (fig.35d). A ladear o grupo central, uma mulher e um homem, abstraídos da cerimónia, fitam com os seus olhares pétreos quem os observa. No NT, a cena envolve quatro personagens: a Virgem Maria, José, Simeão e a profetisa Ana (Lc 2,25-38). Simeão é um homem justo e piedoso, a quem o Espírito Santo revelara que não morreria sem conhecer o Messias (Lc 2,25-26). No templo, tomando o Menino nos braços, recebe a aguardada consolação: «Agora, Senhor [...] meus olhos viram a Salvação que ofereceste a todos os povos» (Lc 2,29-31). Posicionado em cima do altar, Jesus prefigura o sacrifício necessário: a sua Paixão. A luz purificadora, manifestada na chama do círio benzido de José, simboliza a claridade produzida na alma tocada pela graça divina³⁷¹ e enfatiza a garantia de Salvação entoada no cântico de Simeão.

Celebrada no início de fevereiro, a Festa da Purificação, também conhecida por Candelária, é uma solenidade marcada pela bênção dos círios, cânticos e procissões³⁷², cuja celebração influenciou o imaginário relacionado com este episódio da vida de Cristo e, consequente, o desenvolvimento do tipo iconográfico³⁷³: no relevo escultórico, a

³⁶⁸ [Lenda Dourada] VORÁGINE, *reimp.*1996:159

³⁶⁹ De notar que não observamos esculpida nenhuma ferramenta cortante.

³⁷⁰ Cf. DEMPSEY,2001:XIV

³⁷¹ Cf. [Lenda Dourada] VORÁGINE, *reimp.*1996:161

³⁷² RÉAU,2008:274

³⁷³ RÉAU,2008:275

performance litúrgica é evocada pela vela que José sustenta na mão – cuja luz, cheiro e materialidade (tangibilidade) valoriza os sentidos visão, olfato e tato. Em *Meditações*, o relato do NT foi colorido com a descrição de uma procissão em torno do altar³⁷⁴: os movimentos coordenados e compassados pelo canto enriquecem a experiência, despertando estímulos multissensoriais, numa lógica que, na nossa opinião, visa estabelecer uma maior proximidade com o recetor (do texto/imagem) – colmatando a distância existente entre o seu tempo e o «tempo representado» –, oferecendo-lhe aspetos com os quais está familiarizado e pelos quais poderá, mais facilmente, sentir empatia e vivenciar – meditar – ao seu modo, a vida de Cristo. Porém, cabe-nos também mencionar que a apreciação e «apelo» aos cinco sentidos na arte tem merecido, recentemente, grande atenção por parte da historiografia que, por sua vez, vê refletida simbolicamente, no constante estímulo sensorial, a unidade do homem – corpo e espírito – assente no conceito cristianizado de uma correspondência entre os cinco sentidos corporais e os espirituais³⁷⁵.

Caracterizada pela idade avançada (Lc 2,36), Ana, neste relevo escultórico, torna-se enigmática: as figuras femininas têm rostos com feições jovens, sem sinais denotativos da passagem da idade. Apenas a mulher que assiste placidamente denota, na fronte, um ligeiro e leve franzir entre os olhos que poderá denotar envelhecimento na pele e, consequentemente, associá-la à profetisa (fig.36a). Ao «gosto do norte», a caracterização das figuras, com a sua rica e ornamentada indumentária, recorda a de algumas que se encontram nos arcossólios dos túmulos reais em Santa Cruz de Coimbra (fig.36b). Dentro do arco trilobado, mas posicionados «à margem», encontram-se as figuras de uma mulher e um homem. Não olham para o centro, mas sim para fora. Na sua relação com o fundo, estas figuras, enquadradas, cada uma, numa arcada cega, parecem ter sido esculpidas como se estivessem posicionadas em nichos individuais. Não olham para a cena que decorre ao centro da composição, mas sim para a frente, encarando o vazio. Por um lado, poderão tratar-se, meramente, de figuras anónimas, não representando nenhuma personagem em concreto, cumprindo apenas funções compositivas: ao preencher ângulos e espaços vazios, criam dinâmicas que reforçam a centralidade do grupo principal, cujo foco é o altar. Ricamente vestidos, tanto a figura

³⁷⁴ [*Meditações*] RAGUSA & GREEN ed.,1961:58-60

³⁷⁵ Sobre esta perspetiva de interpretação leia-se: PALAZZO,2019:306

feminina, como a masculina nobilitam a composição. Por outro lado, analisando os atributos de cada uma destas figuras, a masculina, apesar de toucada, segura um chapéu

Figura 36 – Apresentação de Jesus no templo: caracterização das figuras



Fonte: (a) (c) (d) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021 | (b) Reprodução fotográfica de figura escultórica dos túmulos reais de Santa Cruz de Coimbra, publicada em: DIAS,[1997]:121³⁷⁶.

– poderia tê-lo retirado, possivelmente, em sinal de humildade e respeito pela ocasião. No caso da figura feminina (fig.36c), não é claro se, na frente do vestido, segura uma filacteria – o que a poderia associar a uma profetisa – ou se a sua mão está apenas colocada no seguimento do debruar do vestido. O seu gesto, tendo uma mão caída, estendida, e a outra a segurar o antebraço, em termos plásticos, encontra uma pálida similaridade com a parteira incrédula, Salomé, representada por Robert Campin na *Natividade* (c. 1420, *Musée des Beaux-Arts de Dijon*). Todavia, atendendo a um critério de equilíbrio e, considerando que existem duas figuras – um homem e uma mulher – que ocupam estes espaços limítrofes, torna-se mais viável que, tanto um como outro sejam apenas meras figuras anónimas, cuja presença, enriquece a composição e reforça a centralidade do grupo que está em redor do altar.

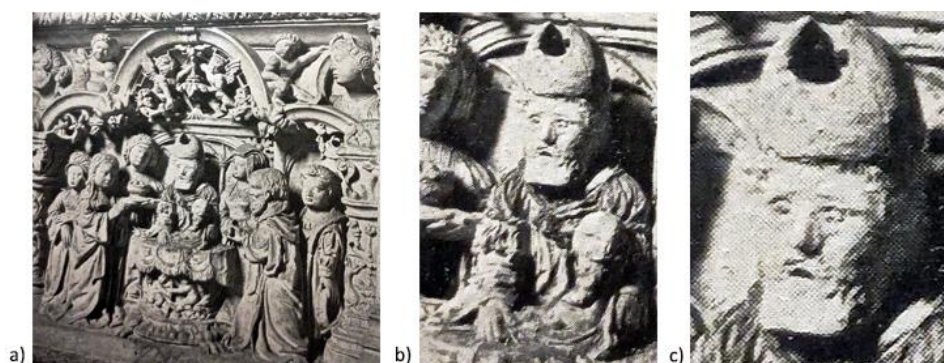
Apesar de não ter sido sumo-sacerdote, Simeão é frequentemente representado usando como atributo uma insígnia de dignidade religiosa: uma mitra ou tiara³⁷⁷. Uma vez que ele é, também, a personagem que, nas fontes escritas, segura o Menino nos braços, faz sentido admitir que, no túmulo do fundador – à semelhança do que acontece

³⁷⁶ Na âmbito da imagem apresentada: Pedro Dias notou semelhanças entre figuras de profetas esculpidas em diferentes locais do país, associou o trabalho a um anónimo «estatuário alemão ou flamengo», que poderá ter trabalhado sob direcção de Diogo de Castilho em Coimbra – Cf. DIAS,[1997]:120-121.

³⁷⁷ Cf. RÉAU,2008:275

noutras obras –, o sacerdote e Simeão sejam a mesma pessoa. Num cliché e simili-gravura registado por Marques Abreu, no início do século XX, é possível observar o rosto desaparecido: frontal, com os lábios entreabertos, entoando o seu cântico: uma melodia pétrea, lançada ao vazio, que interpela ao observador (fig.37).

Figura 37 - O rosto e o canto de Simeão



Fonte: (a) (b) (c) Reprodução fotográfica de pormenores de um cliché simili-gravura de Marques Abreu, publicado em: FERREIRA,1928³⁷⁸.

6.2.6 | *Fuga para o Egito*

Herodes tomara a cruel decisão de ordenar o assassinio de todos os meninos de Belém, menores de dois anos. Alertado por um anjo num sonho, José parte durante a noite com Maria e Jesus em direção ao Egito (Mt 2,13-15)³⁷⁹, terra de refúgio dos hebreus em apuros³⁸⁰.

José guia cuidadosamente o burro pelos caminhos campestres, procurando evitar ser capturado. Maria segue montada com o Menino nos braços, por cima da sua cabeça, ao fundo, começam a surgir os primeiros raios do sol (fig.38a). Da longa noite, ficam as memórias do encontro com o campesino no campo de trigo, cuja seara crescera milagrosamente – do ponto de vista do observador, visível à esquerda – para encobrir dos soldados o paradeiro da Sagrada Família³⁸¹. À sua passagem, um ídolo contorce-se

³⁷⁸ A mesma imagem foi publicada em: FERREIRA,1925 | SANTOS,1950:14.

³⁷⁹ *Evangelho do Pseudo-Mateus*, XVII:1-2 | [Meditações] RAGUSA & GREEN ed.,1961:65-66

³⁸⁰ RÉAU,2008:286

³⁸¹ Maria pedira ao campesino que dissesse aos soldados que os tinham visto passar no tempo da sementeira. Milagrosamente a seara cresceu a um ponto que estava pronta para colheita. Ao constatar este facto, os soldados desistiram de procurar a Família Sagrada, uma vez que pensavam que já tinham partido há muito tempo – RÉAU,2008:288.

e prontamente cairá da sua coluna (fig.38b)³⁸² – trata-se de uma alegoria à queda da idolatria e ao desmoronamento de antigos sistemas de crença perante a verdadeira fé na presença do Filho e da Mãe de Deus. O motivo do ídolo contorcido é herdeiro de uma tradição com raízes na Antiguidade Tardia, na qual se atribuía ao Egito a capacidade de animar estátuas atraindo para o interior destas os espíritos de deuses³⁸³. Esta tradição, alimentada pela convicção de que «*todos los dioses de los gentiles son demonios*»³⁸⁴, penetrou no imaginário medieval, associando-se as estátuas da Antiguidade, consideradas pagãs, como imagens possuídas por demónios – imbuídas de poder proveniente de uma divindade pagã (*virtus magica*), diferenciadas das imagens milagrosas, cujo poder emanava de um protótipo sagrado (*virtus sancta*)³⁸⁵. Representado desde, pelo menos, o século IV, a queda do ídolo – e as suas variantes: contorção, desmembramento... – ganham novo ímpeto na baixa Idade Média, a partir do século XIII, no âmbito da legitimação do poder e «*auténtica virtus*» das imagens sagradas³⁸⁶.

Figura 38 - Fuga para o Egito, túmulo de D. Afonso Sanches



Fonte: (a) (b) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021.

³⁸² *Evangelho do Pseudo-Mateus*, XXIII | [*Meditações*] RAGUSA & GREEN ed.,1961:68

³⁸³ GARCÍA AVILÉS,2012:236

³⁸⁴ GARCÍA AVILÉS,2012:243

³⁸⁵ GARCÍA AVILÉS,2011:532

³⁸⁶ GARCÍA AVILÉS,2012:249

Colocando a vara em cima das costas, num leve *contrapposto*, José vira ligeiramente os ombros e olha na direção da Virgem, serena com o Menino nos braços. Com a mão direita à altura da cabeça do burro, o homem pausa por um momento. O vento sopra-lhe sobre as roupas, dispersando o manto em sinuosos ondeamentos que cobrem o tronco da árvore à sua beira. A mesma brisa acarinha o véu ondulante da Virgem e ao fundo as espigas de trigo. Encontramo-nos perante uma composição com paralelos na arte francesa. Numa iluminura de finais do século XV, posicionados de modo similar, a Família Sagrada avança pelos campos com José segurando o burro pela correia. Ao fundo, vê-se representado o milagre do campo de trigo e a queda dos ídolos (fig.39a).

Figura 39 – Circulação de modelos: iluminura francesa



Fonte: (a) Georges Trubert, *The Flight into Egypt*, c.1480–1490. *The J. Paul Getty Museum, Los Angeles*, Ms.48 fl.67, 93.ML.6.67³⁸⁷ | (b) e (c) ML-RB *Catholic* 1523, fl.2v, pormenor. *Book of Hours (Usus Romanus)*, imp. Pierre Vidoué, Paris, 1523. *Marian Library, University of Dayton Libraries, Dayton, Ohio* | (d) Pormenor: vegetação. Fotografia de Raquel Lourenço, 2021.

Note-se, noutra iluminura (fig.39b), primeiramente no burro: de orelhas baixas, caminha apoiado em três pernas, elevando a quarta, tendo o corpo envolvido por três faixas vermelhas que seguram a sela – no relevo escultórico vêem-se duas dessas faixas: uma no fim do pescoço e outra perto da cauda. Apesar de ter uma das pernas danificada,

³⁸⁷ Disponível em: <https://rb.gy/6l8ghg> [consultado em: 09-07-2024].

entende-se que o animal caminharia numa posição semelhante à visível na miniatura iluminada. Secundariamente, observe-se a vegetação rasa: uma planta de folhas densas por baixo do centro do corpo do burro (fig.39c), semelhante à que se encontra esculpida no túmulo no mesmo local (fig.39d). Por último, a representação dos anjos: no canto superior direito da miniatura vêem-se duas criaturas cujas faces planam sobre as asas. É curioso que os anjos que contornam o interior do arco trilobado tenham sido esculpidos segundo este tipo iconográfico: com rostos infantis, cabeças coroadas por grossas madeixas encaracoladas, planam sobre duas asas com as bocas semiabertas: cantando e louvando, tornando-se participantes na ação, acompanhando ativamente a passagem da Sagrada Família. Esta jornada e a permanência na terra dos faraós possibilitou o cumprimento da profecia de Oseias: *Do Egito chamei o meu filho* (Os 11,1).

Neste nicho, salienta-se, a tangibilidade do volume dos corpos, os pregueados das vestes flutuantes ao vento e a expressão de movimento sempre presente – dentro e fora dos arcos trilobados.

Distinto dos outros episódios, a *Fuga para o Egito* não tem associada uma festividade. Nas *Meditações* a narrativa foca-se num dos principais votos franciscanos: a pobreza. Para salvar Jesus de uma morte certa, José e Maria colocam-se numa situação extrema, difícil e que, eventualmente, os leva a uma pobreza maior do que aquela em que já viviam: expõe a humanidade de Cristo e o sacrifício da sua família, apelando à reflexão sobre valores como a humildade e compaixão. Aos olhos de uma clarissa ou de um frade franciscano versado na obra supracitada, o tema exaltaria:

«pensamentos [que] fortalecem a nossa **devoção**, e aquecem o nosso amor , inflamam o nosso **afeto**, excitam a nossa **compaixão**, conferem nova pureza e **simplicidade** às nossas maneiras, nutrem em nós um desejo por **pobreza e humildade**, por manter em nós uma certa **familiaridade com a prática das virtudes** que observamos nestas divinas personagens, criam em nós uma espécie de **semelhança e conformidade** com eles e finalmente para alçar e fortalecer a nossas esperanças de aproveitar os frutos daquela **bondade que tanto admiramos e queremos deles imitar**³⁸⁸».

³⁸⁸ [Meditações] BONAVENTURE, trad.1881:83 – Tradução livre e negrito realizado por nós.

6.2.7 | *Milagre de Santa Clara*

Em 1212, inspirada pelo ideal de Francisco, Clara abandona o conforto da sua ilustre família e dirige-se à Porciúncula onde consagra a sua vida a Cristo³⁸⁹. Optando por uma vivência contemplativa, em clausura, o seu exemplo atraiu outras mulheres, formando-se no seu entorno uma comunidade feminina unida por valores e objetivos comuns. Certo dia, narra Vorágine, um exército sarraceno invadiu Assis. Destruindo e pilhando tudo à sua passagem, os soldados avançavam e pularam os muros da horta do mosteiro. Assustadas, as freiras correram à cela onde Clara – acamada devido à idade e doença – repousava. Apercebendo-se do pavor nos rostos das suas «filhas», a abadessa reuniu forças e segurando o Santíssimo Sacramento da Eucaristia, fez-se conduzir por elas até onde se encontrava o inimigo³⁹⁰. No relevo escultórico, Clara confronta corajosamente os soldados colocando-se diante dos seus cavalos: de cabeça coberta, veste um longo manto sobre o hábito que prende à cintura com um cordão de três nós – cada qual simbolicamente representando um voto: pobreza, obediência e castidade³⁹¹. Nas suas mãos – atualmente danificadas – seguraria o seu principal atributo: a custódia com a Sagrada Forma Consagrada. Devoção de cariz contemplativo, intimista e emocional, nas palavras de Joan Molina, o Santíssimo Sacramento oferece:

*«por un lado, una estática meditación entorno a la visión de Dios; por el otro [...] una experiencia sensorial [...] Cristo puede ser visto, olido, tocado e, incluso, introducido en el propio cuerpo. De aquí que [...] la Comunión acabe convirtiéndose en uno de los principales vehículos para la unión mística entre el alma y Cristo»*³⁹².

A veemência das orações e determinação da abadessa na presença e visão de Cristo vivo na hóstia abala o ímpeto do exército infiel e fá-lo cair aos seus pés (fig.40a). Como milagre eucarístico, o prodígio de Santa Clara insere-se num contexto de valorização e exaltação do sacramento da Eucaristia e da doutrina da Transubstanciação³⁹³. Acompanhando Clara, uma freira, igualmente toucada e cingida com o cordão franciscano, encara o vazio com uma expressão gélida, atemorizada, os lábios simulando uma semiabertura, contendo a respiração enquanto alça a mão ao peito (fig.40b). A seu

³⁸⁹ ANDRADE,2011:66

³⁹⁰ [Lenda Dourada] VORÁGINE, reimp.1996:977

³⁹¹ AA.VV.,reimp.2022:127

³⁹² FIGUERAS,2008:50

³⁹³ Declarada dogma pela Igreja, em 1215, no IV Concílio de Latrão – FIGUERAS,2008:46.

lado, outra, virada de costas, implora misericórdia aos céus através das suas preces – a figura está danificada e já não possui cabeça. No entanto, as mãos, parcialmente ocultas por baixo do hábito, parecem estar unidas e postas em oração (fig.40c).

Figura 40 - *Milagre de Santa Clara*, túmulo de D. Afonso Sanches



Fonte: (a) (b) (c) (d) Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

Ao fundo, um homem escala a muralha da cidade enquanto outro – figura enigmática, sem cabeça, posicionada na entrada com a cintura cingida com um cordão liso – de braços estendidos, parece querer segurar as pedras que cercam a cidade com a força dos seus braços (fig.40d). No mesmo eixo vertical, no primeiro plano, um jovem soldado de braços erguidos e corpo inclinado, encontra-se no meio de duas crenças, interpelando o observador com a sua expressão séria e olhar pétreo frontal. O braço esquerdo, propositadamente não definido – por ter sido concebido para permanecer oculto pelo atributo de Santa Clara – confunde-se com a restante pedra, enquanto o direito, visível até ao pulso, obscurece a mão por trás da cabeça do cavalo, parecendo segurar a correia do infiel (fig.40a e fig.41a). Com uma espada à cintura, este jovem soldado – a quem foi dado algum destaque, isolando-o e colocando-o frontalmente – poderá estar perante a escolha entre a falsa fé e a fé em Cristo.

Orando, Clara ouvira uma voz infantil oriunda do interior do recetáculo que guardava a hóstia: «*No temáis; estoy con vosotras; ahora y siempre os protegeré*»³⁹⁴. Inconsciente, de cabeça e mãos apoiadas no limite da pedra, um soldado jaz estendido

Figura 41 - A queda do infiel: influência da gravura de Nuremberga



Fonte: (a) (b) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021 | (c) Reprodução fotográfica de estampa de Erhard Schoen, *The Conversion of St. Paul. Book illustration*, [15--]. Disponível em: STRAUSS,1984:32.

no chão sobre um cavalo enfraquecido de cuja boca escorre um fio de sangue. Deitado sobre a pata direita dobrada (fig.41b), a postura do corpo dianteiro do cavalo apresenta proximidade com a da estampa (fig.41c) produzida por Erhard Schoen (1491-1542), artista ativo em Nuremberga, cujo trabalho circulou pela via da ilustração de livros e da gravura solta. Na estampa, observa-se S. Paulo – que em tempos, nominado Saul, fora também infiel (pagão) – no momento da sua conversão, surpreendido no caminho para Damasco por uma intensa luz que, à semelhança da hóstia consagrada carregada por Santa Clara, é Jesus (Act 9,3-5).

Aproximando-se, num vigoroso cavalo rampante, outro sarraceno estás prestes a conhecer o mesmo fim: ainda em cima da sela, desequilibra-se perante a visão de Cristo vivo na Sagrada Forma, solta as correias do cavalo e com as mãos descobertas prepara-

³⁹⁴ VORÁGINE, [c.1264] reimp. 1996:977

se para a inevitável queda. Com a cabeça e braço direito sobrepostos à coluna que suporta o arco trilobado, o movimento e a agitação das figuras rompem os limites estabelecidos pelo formato do nicho, conquistando o espaço limítrofe (fig.42a). Igualmente desafiantes, na margem, dois homens de barbas largas e vistosos turbantes irrompem dos *tondi*, propulsionando o seu tronco para a frente, como se emergindo do interior do túmulo. Colocando as mãos no arco trilobado, observam os acontecimentos. De bocas abertas, comunicam entre si e participam na ação: um deles com o indicador

Figura 42 - A dissolução dos limites e a participação da margem



Fonte: (a) (b) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021.

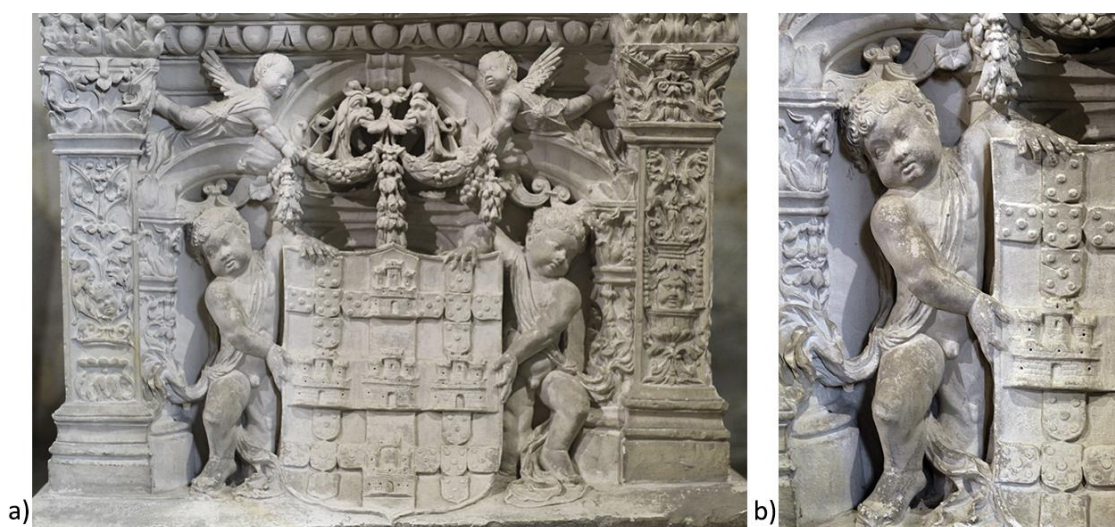
aponta na direção do cavaleiro derrotado (fig.42b). Se por um lado, nos outros faciais da arca tumulária as figuras esculpidas à margem (entenda-se, fora do arco trilobado) parecem alheias ao centro – os *putti* apenas apoiam as mãos nos contornos dos arcos e os braços das figuras esculpidas nos *tondi* ainda não se soltaram –, aqui, por outro lado, manifesta-se uma margem participante, que dialoga e observa diretamente a ação principal representada.

6.2.8 | As *Armas*: túmulo de D. Afonso Sanches

Aos pés do jacente, as pesadas armas de D. Afonso Sanches são alçadas por dois *putti* (fig.43): esculpidos em alto relevo, enquanto realizam a tarefa, apoiam o peso do

seu corpo numa perna assente no interior do nicho; o rigor da descrição anatómica da robusta musculatura, patente nos contornos musculares dos braços, na definição dos abdominais, nas saliências dos joelhos e na «tactilidade» das mãos atesta o virtuosismo do escultor e o seu conhecimento das formas de um revivalismo clássico que recupera não só as fartas grinaldas e os *bacchoi* dos sarcófagos romanos³⁹⁵ como a expressão do movimento. Uma faixa de tecido decai sobre os seus corpos parcamente cobertos, estendendo-se em sinuosas pregas sobre o pavimento. Sobrevoando o arco trilobado, dois anjos seguram as grinaldas que sustentarão o escudo quando este estiver totalmente elevado – novamente a margem participante que, neste caso, ocupa uma função na ação principal. No interior do nicho, por trás das armas e dos tenentes, num curioso *trompe l'oeil*, vislumbram-se os contornos de um ataúde pétreo.

Figura 43 – As Armas, túmulo de D. Afonso Sanches



Fonte: (a) (b) Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

À margem, nas pilastras, nos capitéis, no entablamento, no friso da tampa e contornando toda a arca, a natureza nas suas múltiplas formas expande-se e, como se não quisesse deixar de se ouvir, permeia a quase totalidade dos espaços vazios. Este mundo vegetal que procria, cresce e em constante metamorfose se reinventa e recria, dá luz a seres silvestres que regurgitam novos ramos e plantas e destes outros seres num fluxo incessante.

³⁹⁵ Motivos presentes na arte do séc. XV. A título de exemplo, na tumulária: Jacopo della Quercia, Túmulo de Ilaria del Carretto (c.1406-1408) e na iluminura: Jean Fouquet, *Heures d'Etienne Chevalier* (c.1450).

Duas pilastras ladeiam o nicho que contém as *Armas*. Esculpidas com cornucópias, espíritos silvestres e cabeças de *putti* – emergentes ora da folhagem, ora de vasos – utilizam motivos que circulam na gravura avulsa, nas páginas dos livros impressos e nos modelos caligráficos – a título de exemplo observe-se a capital ornada Q na estampa do alemão Erhard Schoen (fig.44a), na qual estão reunidos os motivos enunciados. Motivos que recuperam formas da Antiguidade Clássica, colhidas ou inspiradas nos vestígios do magnânimo passado romano que, a partir de Itália e fruto da mobilidade artística – dos contatos e trocas comerciais, da estadia de artistas nórdicos no território e sequentes «torna-viagem» –, transitou para os desenhos e para as oficinas de imprensa. Destas autênticas fábricas de divulgação das letras e artes saíram estampas avulsas onde o hibridismo e o fantástico – num gosto «ao romano» fomentado pela literatura (*Metamorfoses* de Ovídio) e nutrido pela redescoberta das pinturas murais da *Domus Áurea*³⁹⁶ – grassou: são disto exemplo os motivos decorativos do alemão Daniel Hopfer (fig.44b) concebidos em c.1515 e os *Candelabra* – composições desenvolvidas em eixo vertical, inspiradas nos *candelabrum* romanos (fig.44c), reunindo *putti*, vasos, troféus e

Figura 44 – A margem: o ornamento e a decoração «ao romano»



Fonte: (a) Reprodução fotográfica de estampa de Erhard Schoen, *Inicial Q*, c.1525, Publicada em: STRAUSS,1984:232 | (b) Daniel Hopfer, *Design for Armor Decoration*, c.1515. *The Metropolitan Museum of Art*³⁹⁷ | (c) *Candelabrum*, (I d.C?). *British Museum*³⁹⁸ | (d) (e) Fotografias de Raquel Lourenço, 2023.

os mais variados motivos – que oferecem excelentes soluções para a decoração tanto de pilastras na arquitetura como de molduras e cercaduras aplicáveis a diferentes

³⁹⁶ PEREIRA, 2020:164

³⁹⁷ Disponível em: <https://rb.gy/e45zzv> [consultado em: 09-08-2024].

³⁹⁸ Disponível em: <https://rb.gy/j2u111> [consultado em: 09-08-2024].

tipologias de objetos – a título de exemplo, vejam-se os motivos utilizados na grade da *Capilla de la Presentación* (Catedral de Burgos, séc. XVI) (fig.44d) e numa coluna na mesma catedral (fig.44e): os vasos, as cornucópias, as volutas terminando em flor concorrem para preencher os espaços vazios daquele que é considerado o mais importante estaleiro biscainho. Formas que transitam para Portugal e se fazem sentir em plena força no Mosteiro dos Jerónimos, são visíveis em Coimbra, em Évora e um pouco por todo o país.

Podendo entender-se como a-narrativo³⁹⁹, importa verificar se o ornamento lavrado na arca tumular unicamente preenche vazios ou se, porventura, pode ser simbolicamente relacionável com o objeto e o seu contexto. No friso da tampa do monumento funerário, entre os ramos e as flores, da boca de dragões fluem golfinhos silvestres e das aladas cabeças dos *putti* nascem novas folhas, novos rebentos (fig.45a e b). Corporalizando o conceito vernacular de pequenos génios – *spiritelli* ou *sprites*⁴⁰⁰ – já

Figura 45 - A margem: o friso da tampa



Fonte: (a) (b) (c) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021 | (d) Reprodução fotográfica de estampa de Erhard Schoen, *Inicial I*, c.1529. Publicada em: STRAUSS,1984:232.

Lessing defendera que os *putti* poderiam encarnar não só o espírito do amor, mas também o sono e a morte⁴⁰¹. No contexto funerário, numa alegoria à finitude, carregam frequentemente tochas acesas ou extinguidas (*Chapel of the Blessed Giovanni Orsini*,

³⁹⁹ Cf. ANTUNES,2016:374

⁴⁰⁰ DEMPSEY,2001:XII

⁴⁰¹ DEMPSEY,2001:1

Catedral de Trogir)⁴⁰². Quiçá remissivos de Hypnos⁴⁰³, os *putti* alados palidamente recordem o estado de passageiro sono no qual a alma do tumultado divaga. Ode ao mundo fantástico e natural, seres híbridos – metade humanos, metade vegetal – complementam o friso segurando ramos que dão lugar a uma natureza indomável e aos homens verdes (fig.45c). Podemos vê-los também nos modelos caligráficos, na estampa com a capital ornada / (fig.45d), nas cercaduras do retrato de Carlos V, realizado por Daniel Hopfer (c.1519; *The Metropolitan Museum of Art*), na gravura avulsa e nas páginas dos manuscritos (*Sforza Hours*, c.1490; *British Museum/Library*). Na cabeceira, duas figuras entreolham-se de perfil: dois possíveis rostos ornamentais «roubados» à glíptica e medalhísticas da Antiguidade (fig.46).

Figura 46 - Motivos «ao romano»: inspirados na glíptica e medalhística da Antiguidade



Fonte: (a) (b) Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

Nas pilastras encontram-se elaborados *Candelabra* cujas composições variam de facial para facial (fig.47). Efetuando a leitura a partir dos pés (nicho com as *Armas*), numa mistura de flora e fauna fantástica, encontram-se os motivos anteriormente mencionados; no facial direito, numa das pilastras, destacam-se os motivos do golfinho e da *tabula ansata*. Considerado o mais rápido e forte dos peixes, numa tradição antiga, o golfinho levava as almas dos mortos. Associado numa perspectiva cristã ao contexto funerário, estabelece a correspondência com o peixe que engoliu Jonas e, por desígnio divino, o vomitou três dias depois (Jn 2,6-11), entendendo-se como imagem de morte e

⁴⁰² DEMPSEY, 2001:10

⁴⁰³ Personificação do sono, filho da Noite e irmão da Morte – GRIMAL, reimp. 1989: 271

ressurreição: a «alma salva do sepulcro» por Deus (Jn 2,7)⁴⁰⁴. Célebre forma concedida aos suportes romanos destinados a receber inscrições – votivas, funerárias, celebrativas

Figura 47 - A margem: as pilastras



Fonte: Fotografias de Raquel Lourenço, 2021.

–, a *tabula ansata* trata-se de um claro revivalismo clássico. Concebida para facilitar a visibilidade do texto, sobre este suporte retangular com duas ansas (pegas) triangulares poder-se-iam assinalar dados relevantes⁴⁰⁵: por exemplo, a data de execução da obra⁴⁰⁶. Numa das pilastras da cabeça, um soldado com o seu elmo na cabeça emerge do interior de um vaso, rodeado de armas de guerra e troféus: possível referência ao passado bélico do fundador ou mero ornamento avulso? Muito embora no nicho seja representada uma situação de conflito, numa perspetiva geral, os motivos esculpidos nas pilastras parecem não ter quaisquer relações com as cenas que decorrem nos centros da arca tumular. Na última pilastra voltam a ser utilizados os mesmos motivos que anteriormente referimos.

Parece-nos estranho que uma obra, com objetiva elevada qualidade, riqueza iconográfica e «novidade» (patente na constante dissolução de limites entre margem e centro e pelo movimento sempre presente) não apresente nenhum traço do orgulho do seu lavrante. No facial esquerdo, discretamente numa cartela, observam-se três incisões

⁴⁰⁴ RÉAU, 2000[b]:109

⁴⁰⁵ Cf. LEATHERBURY, 2019:381

⁴⁰⁶ Não seria inédito: em 1535, João de Ruão inscreveu na cartela de uma pilastra do *Painel de Anjos Músicos* do Mosteiro de Celas (MNMC) a data de execução da obra.

inscrites na pedra. Toda a arca tumular contém diferentes pormenores ornamentais, entre eles, muitos traços verticais retos. Nesta cartela, os traços, que nela foram inscritos, não são retos. Também, não parecem ter sido esculpidos para serem facilmente «vistos», aparentando, pelo contrário, figurar na cartela dissimulados. Poderão, na nossa opinião, configurar letras bastante estilizadas, signos ou marcas que poderão configurar um monograma ou uma sigla autógrafa. Sabendo que, nesta cronologia o trabalho colaborativo, é bastante comum as esculturas jacentes – à semelhança do caso dos túmulos dos primeiros monarcas portugueses, em Santa Cruz de Coimbra –, poderão ter sido realizadas por um artista diferente do que aquele – ou do que a oficina – que se ocuparia com o trabalho escultórico nas arcas tumulares. Porém, estas subtis inscrições na pedra não nos parecem meros traços ao acaso, mas antes uma obscura forma de identificar o trabalho realizado (fig.48a – para maior clarificação, sublinhámos a amarelo num recorte de pormenor). Repare-se, por exemplo, nos traços retos gravados ao lado – comuns em toda a arca tumular – e na diferença que ressalta nestas incisões que misturam linha reta com curva, configurando

Figura 48 - Dissimuladas incisões na pedra



Fonte: (a) (c) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021/2024 | (b) Fotografia de Ana Cristina Sousa.

signos, letras estilizadas ou siglas. Na mesma cronologia, João de Castilho deixou a sua assinatura no portal de Tomar (fig.48b). Igualmente no mesmo período, no túmulo de D. Frei João – Mosteiro de Leça do Balio –, de forma muito mais clara, ficou registado na pedra: Diogo Pires o Moço fez (fig.48c). No entanto, não queremos, de todo, com este exemplo fazer nem forçar uma atribuição – tal atitude seria incompatível com a nossa ética profissional. Elencámos este último exemplo por se tratar de uma inscrição feita na mesma cronologia e no mesmo contexto: funerário e inscrita no *moimento*. Todavia, nesta dissertação, não queríamos deixar de salientar que, na nossa opinião, foi deixada inscrita na pedra uma pista que poderá conduzir a uma possível identificação de um lavrante ou oficina responsável pela escultura das arcas ou desta arca tumular.

Na arca, o topo dos arcos é freneticamente habitado por *putti*, pequenos espíritos ou génios que brincam, puxam os cabelos das figuras nos *tondi*, colocam as mãos nas microarquiteturas, agarram criaturas pelo pescoço, ameaçando sufocá-las (fig.49b). Noutras ocasiões, apavoram salamandras que, recolhidas e de sobrolhos descaídos, receiam ser agredidas (fig.49a): entre a brincadeira e a malícia, os *putti* encarnam a irreverência e a alegria da infância, inocente e ignorante dos contornos que distinguem o bem e o mal⁴⁰⁷. Por seu lado, as salamandras, habituadas a viver no fogo, são vistas por S. Agostinho como uma imagem do pecador, cuja alma arde eternamente sem ser consumida pelas chamas⁴⁰⁸. Reminiscentes das *imagines clipeatae*, do interior dos *tondi*, emergem os bustos de homens e mulheres que se contorcem, como se em breve fossem sair. Por diversas ocasiões os *putti* interagem com as figuras nos *tondi*, puxando ou segurando-lhes os cabelos, mostrando-lhes o que fazem às pequenas criaturas que atormentam e, em resposta, aqueles que estão nos *tondi* interessam-se e observam o sucedido. Maioritariamente figuras masculinas, por baixo do capacete de um soldado romano emerge – quiçá dos seus pensamentos – uma criatura – lagarto ou dragão – encolhida e com uma das patas visíveis sobre a cabeça do homem a tentar sair do seu esconderijo (fig.49b). As figuras nos *tondi* não parecem configurar um conjunto coeso de homens e mulheres ilustres, como à partida se poderia supor. Os *putti* e *tondi* tratam-se, na nossa opinião, de um conjunto de motivos «ao romano» que, por um lado,

⁴⁰⁷ DEMPSEY, 2001: XIV

⁴⁰⁸ RÉAU, 2000[b]:130 – Acreditava-se que este anfíbio podia viver no fogo sem sofrer queimaduras.

preenchem vazios, por outro lado, trazem um «princípio ativo», oferecem irreverência e amplificam a «sensação» de movimento na arca tumular.

Figura 49 – A margem: a irreverência dos *putti* e a irrequietude nos *tondi*



Fonte: (a) Facial direito (a iniciar nas *Armas*) | (b) Facial direito (a iniciar na cabeceira).
Fotografias de Raquel Lourenço, 2021/2024.

No interior dos arcos trilobados, dada a ténue diferenciação na caracterização dos motivos, *putti* e anjos podem confundir-se. No topo dos nichos da *Natividade* e da *Apresentação de Jesus no Templo* interpretamo-los como *putti*, espíritos alados que, desnudos⁴⁰⁹, interagem com outro ornamento, segurando elementos vegetalistas, cuja folhagem dá lugar a distintas feições de homens verdes. Segundo Janet S. Byrne, a figura infantil utilizada como ornamento – entendida como *putto*, anjo, querubim... foi um motivo que floresceu no séc. XV e proliferou até à primeira metade da centúria seguinte⁴¹⁰. Torna-se claro que quem determinou o programa ou esculpiu os motivos que se encontram nas margens da arca tumular, teria de ter conhecimento de formas herdeiras da cultura clássica. No entanto, esta afirmação não significa que o contato com a linguagem clássica fosse direto, porque as imagens e as formas circulam e, porque estão sobretudo presentes no quotidiano, nas catedrais e nas margens dos livros.

6.2.9 | A escultura jacente: D. Afonso Sanches

Observando a escultura jacente de D. Afonso Sanches parece-nos difícil conceber que, como Joaquim Pacheco Neves ponderou⁴¹¹, não tenha sido pensada e lavrada para

⁴⁰⁹ Comparativamente nos nichos da *Anunciação* e *Visitação* os anjos estão vestidos com alvas. Na *Epifania* dois homúnculos cumprem a função de segurar o ornamento.

⁴¹⁰ BYRNE, 1981:47

⁴¹¹ O pensamento deste autor foi retomado por Clara Ribeiro e aplicado ao jacente de D. Teresa Martins que, na nossa opinião, foi lavrado no séc. XVI. Ambos autores estão mencionados no *Estado da Arte*.

esta mesma arca tumular. O jacente repousa sobre duas almofadas bordadas nas partes laterais, com os quatro cantos rematados por borlas. Encostada levemente na segunda almofada, por baixo dos ombros da efígie do fundador, de cada lado, estende-se um tecido que recai sinuosamente por cima do friso da tampa do monumento funerário (fig.50a e b). O mesmo sucede com a cauda do leão, aos pés do jacente, esculpida por cima do friso. Constata-se uma unidade que não podemos ignorar. O ondulado cabelo cai pelos ombros do jacente. Esculpidas igualmente em sinuosas curvas são as barbas e,

Figura 50 - A escultura jacente: D. Afonso Sanches



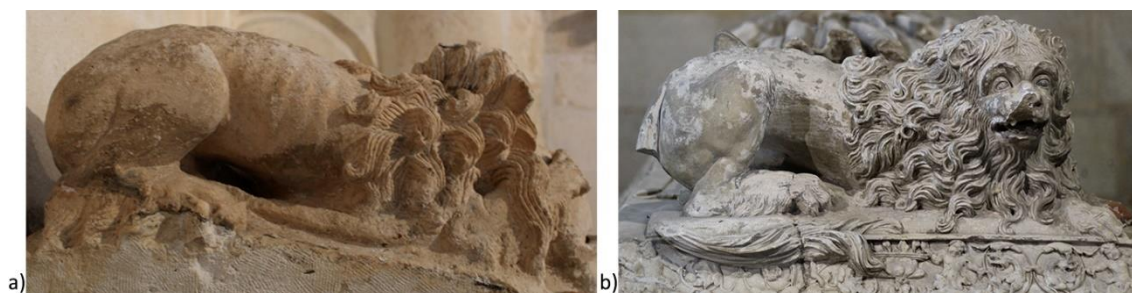
Fonte: (a) (b) (c) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021/2024.

também, a juba do leão. Relembrando que, à época, poderiam estabelecer-se colaborações entre artistas para realizar uma mesma obra – caso que sucedeu nos túmulos dos primeiros reis, em Santa Cruz, Coimbra –, as esculturas jacentes poderão ter sido elaboradas por um escultor distinto do responsável pelas arcas tumulares. Sendo o início do séc. XVI um período de confluência de valores plásticos tardo-medievais com os do renascimento, é natural que, na escultura, esse cruzar de valores seja perceptível: verificamos na bainha da espada motivos vegetalistas remissivos dos que ornamentam as margens dos fólhos dos códices medievais, no entanto, a descrição das veias na mão do fundador (fig.50c) afirma a procura de uma tangibilidade corporal e de um maior «naturalismo» almejado pelos valores plásticos do renascimento, sendo, portanto, na nossa opinião, uma obra com o cunho do séc. XVI.

Aos pés do jacente do fundador, o delgado corpo do leão denota proximidade com o torso medieval de outro felino que encontrámos em Burgos (fig.51a). Porém, dista deste no que respeita ao tratamento plástico concedido à juba, que no *moimento* de D. Afonso Sanches se desenvolve em enrolamentos de maior profusão e sinuosidade (fig.52b). No túmulo do fundador, o leão tem esculpido o órgão sexual, afirmando a sua

virilidade. Rugindo e abanando a sua cauda, o viril leão, protetor e vigilante, reforça, com este detalhe profano, o seu carácter apotropaico. No entanto, o leão é, também, o animal que tem a capacidade de ressuscitar as crias mortas⁴¹², simbolizando, por isso, a fé e a esperança na ressurreição.

Figura 51 – O leão: vigilante, protetor e apotropaico



Fonte: Fotografias de Raquel Lourenço, 2023/2024 (a) Leão aos pés do jacente no *Sepulcro de Alonso de Cartagena*, Catedral de Burgos | (b) Túmulo de D. Afonso Sanches.

Não se tratando de um retrato – tal como hoje o entendemos, mas sim de uma imagem construída postumamente –, a efígie pretende, por um lado, imortalizar a dignidade do tumulado, codificando-a através de atributos que, à medida que se descobrem, vão revelando aspetos que marcaram a sua vida e as funções sociais que desempenhou. Como Joana Ramôa Melo apontou, no seio da sociedade medieval, cumprir «correctamente a função social para a qual o mesmo se encontra destinado é entendido [...] como expressão de um comportamento religioso, de conformidade com os desígnios divinos»⁴¹³. Tendo vivido no séc. XIV, o fundador experienciou este contexto cultural e a sua efígie ainda denota esta conceção da escultura jacente.

No túmulo, D. Afonso Sanches está representado vestido como o nobre que foi: filho de um rei, mordomo-mor, homem de cultura, cortês e trovador. Numa das suas mãos, encontra-se uma espada, símbolo de autoridade e de poder, relembra que foi, também, senhor de vasto domínio e um destemido guerreiro. Deitado sobre duas almofadas, as pregas das vestes caem sobre o corpo como se este estivesse erguido. Com os olhos abertos, alçados ao céu, um tremendo fôlego enche o seu peito de ar e,

⁴¹² RÉAU, 2000[b]:114 | GUGLIELMI(ed.), 2002:65-66

⁴¹³ MELO, 2012:149

abrindo-se a boca, respira: D. Afonso Sanches está representado no preciso momento da sua ressurreição⁴¹⁴. A efígie manifesta, deste modo, o maior desejo do tumulado, aquilo que tanto pretendeu quando, conjuntamente com a sua esposa, fundou um mosteiro em Vila do Conde, entregou-o a uma comunidade de clarissas, e ordenou, na

Figura 52 - Ressurecto: dotado de fôlego vital



Fonte: (a) AMVC | (b) (c) Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

carta de dotação, que aqueles a quem deixou o seu património – e o seu corpo – orassem pela sua salvação. Neste sentido, percebe-se que, a efígie não só recorda e perpetua a memória do tumulado, como, por outro lado, evoca a necessidade de intercessão, dos vivos pelos mortos, e a confiança depositada no sufrágio perpétuo e na oração, como forma de alcançar a esperada salvação. A escultura jacente está, assim, em harmonia com o contexto e com a vontade expressa do fundador. Enquadra-se na conceção tardo-medieval do jacente que, como redigiu Joana Ramôa Melo:

«O jacente, na sua irresolúvel ambiguidade, oscilando entre a representação terrena e a espiritual do indivíduo, entre a horizontalidade do cadáver em seu ataúde [...] e o hieratismo vertical de quem se sustenta de pé [...] concretiza [...] as dinâmicas da

⁴¹⁴ Tal como Mário Barroca sabiamente notou: os jacentes de olhos abertos, difundidos em Portugal, a partir dos fins do primeiro quartel do séc. XIV, não representam o morto, mas sim o ressuscitado. Reforçam a crença na ressurreição e a certeza de que quem jaz no *moimento* tem garantido o acesso ao Paraíso – ALMEIDA & BARROCA, 2002:215.

complexa relação que a alma e a materialidade mantêm na definição da pessoa humana. Ainda para mais, tratando-se de uma iconografia indissociável desse momento culminante da mesma articulação qual é o da Ressurreição»⁴¹⁵.

6.3 | Túmulo de D. Teresa Martins: Ciclo da Paixão de Cristo

Quatro destemidos leões, sustentam a arca tumular de D. Teresa Martins. Vigilantes e apotropaicos, com longas e majestosas jубas, movimentando a cauda junto ao tronco (fig.53a), observando famintamente quem visita a capela (fig.53b), mostrando os afiados dentes (fig.53d) ou dormindo de olhos abertos (fig.53e)⁴¹⁶, as quatro criaturas velam incessantemente o corpo da fundadora. A base da arca tumular encontra-se, lamentavelmente, bastante danificada. De estrutura retangular, a arca tem cada facial delimitado por pilastras as quais, por sua vez, introduzem microestruturas arquitetónicas que subdividem a superfície pétrea em nichos: nos faciais maiores, apresenta três arcos abatidos, assentes sobre pilastras – no topo destas, figuras esculpidas «à margem», observam e colocam as suas mãos nas microestruturas arquitetónicas; motivos ornamentais vegetalistas foram esculpidos nas pilastras, concedendo-lhes maior volume –; nos faciais menores, contém apenas um único arco, adaptado ao espaço disponível, assente em pilastras. Sobre a arca, assenta a tampa do monumento funerário: na base, um friso desenrola uma filactera entrelaçada com flores

Figura 53 - Túmulo de D. Teresa Martins



Fonte: Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

⁴¹⁵ MELO,2012:140

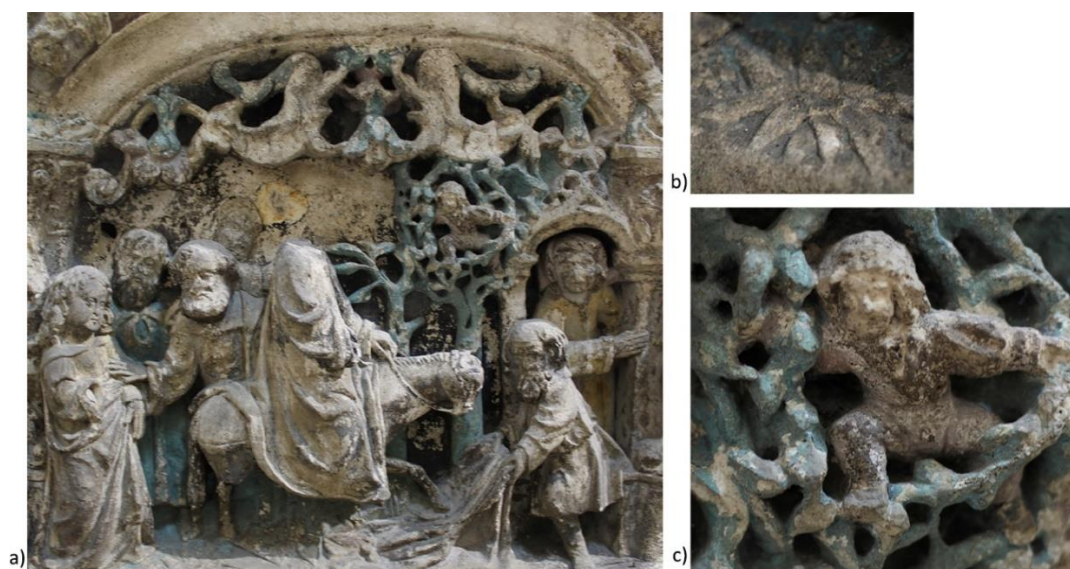
⁴¹⁶ Tradição veiculada no *Fisiólogo* (séc. II d.C): mesmo quando dormem, os olhos dos leões mantêm-se abertos e o seu espírito vigilante – GUGLIELMI(ed.),2002:65.

e elementos vegetalistas a toda a volta; por cima, a estátua jacente com um animal protetor aos seus pés.

6.3.1 | Entrada de Jesus em Jerusalém

Modestamente montado num asno e escoltado pelos apóstolos que o seguem a pé, descalços⁴¹⁷, Cristo aproxima-se da entrada da Cidade Santa, onde é recebido triunfalmente como profetizara Zacarias: «Solta gritos de júbilo, filha de Jerusalém! Eis que o teu rei vem a ti; ele é justo e vitorioso; vem, humilde, montado num jumento» (Zc 9,9-10) (fig.54a). À sua passagem, os hebreus⁴¹⁸ estendem verduras – tradicionalmente ramos de palmeira: símbolo de vitória sobre o martírio e a morte⁴¹⁹ – e os seus mantos no chão⁴²⁰, exclamando: «Hossana! Bendito, o que vem em nome do Senhor, o Rei de Israel!» (Jo 12,13).

Figura 54 - *Entrada de Jesus em Jerusalém*, túmulo de D. Teresa Martins



Fonte: (a) (b) (c) Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

⁴¹⁷ A composição foi simplificada: João tem os pés cobertos pelas vestes, Pedro foi esculpido até ao tronco. Porém, São Tiago mostra um pé descalço.

⁴¹⁸ Algumas fontes textuais denominam-nos: «crianças ou filhos dos hebreus». No entanto, como notou Louis Réau, os hebreus designavam deste modo os menores de 30 anos – RÉAU,2008:415.

⁴¹⁹ Na Antiguidade, a palmeira – e, por conseguinte, a palma – representava a correta atitude perante o combate, oferecendo-se aos vencedores dos jogos, chamava-se-lhe *niké* ou vitória devido a não ceder. O Cristianismo associá-la-á como atributo dos santos mártires, simbolizando persistência e vitória sobre a morte – VALTIERRA LACALLE,2017:111-112.

⁴²⁰ *Evangelho de Nicodemus*, 1,3 | Mt 21,8-9 | Mc 11,8-19 | Lc 19,36-38 | Jo 12,12-13 | [*Meditações*] BONAVENTURE,1881:262

No relevo escultórico, Cristo está acompanhado pelo apóstolo Pedro –identificável pela sua barba redonda e cabelos encaracolados, mas com sinais de calvície⁴²¹ –, João – jovem e de rosto imberbe⁴²² – e Tiago, o Maior – barbado e descalço, junto com os anteriores, forma o grupo mais próximo de Cristo⁴²³. Apóstolo amado, o evangelista parece perturbado. Os seus companheiros apercebem-se do seu estado de espírito e Pedro, compadecido, toca-lhe levemente no braço para o reconfortar. Atrás deste, um homem, cujo rosto a $\frac{3}{4}$ se confunde com o cenário, interpela com o seu anonimato o observador. Em sinal de humildade perante o Senhor, um hebreu retira o seu manto e estende-o no solo, enquanto outro, ainda no interior da cidade, espreita curiosamente. Caminhando, brevemente João pisará as verduras estendidas no chão (fig.54b). Estas, sendo idênticas às que se encontram na *Fuga para o Egito* (túmulo de D. Afonso Sanches), indiciam que, para auxiliar a esculpir o motivo de um burro a locomover-se, poderá ter sido utilizado como recurso o mesmo modelo iconográfico. Segurando a correia, Jesus orienta as passadas do animal – a sua outra mão, hoje perdida, deveria estar, como é comum neste tipo iconográfico, posta em sinal de bênção. Contando com um número reduzido de figuras, a escultura no nicho da arca tumular da fundadora colhe influências na arte norte-europeia, apresentando uma composição compacta que recorda, pela organização dos elementos, o relevo atribuído ao neerlandês Willem Ards (c.1448-1449), no qual Cristo, acompanhado pelos mesmos três apóstolos é recebido por um homem que estende o manto à sua passagem e por outro na porta da cidade (fig.55a). Por seu lado, o Mestre AG (ativo c.1470-90)⁴²⁴, divulgou uma estampa visualmente mais complexa, na qual imediatamente após Jesus seguem Pedro e João, estando no topo de uma árvore um homem a colher um ramo (fig.55b). Marcando liturgicamente o início da Semana Santa, o episódio ocorre sete dias antes da Páscoa: no Domingo de Ramos. Segundo Jane C. Hutchison, este tipo iconográfico poderá ter sido, parcialmente, influenciado pelas procissões alemãs que, nesta data, teatralmente recriavam o evento utilizando um *Palmesel* – grupo escultórico com Cristo montando no

⁴²¹ Cf. AA.VV., *reimp.* 2022:285

⁴²² AA.VV., *reimp.* 2022:199

⁴²³ AA.VV., *reimp.* 2022:302

⁴²⁴ HUTCHISON,1991:195

burro, numa plataforma com rodas – que seria arrastado e louvado pelos participantes (fig.55c)⁴²⁵.

Figura 55 – Entrada de Jesus em Jerusalém, obras norte-europeias



Fonte: (a) Willem Ards, *The entry of Christ into Jerusalem*, c. 1448-1449. M–Museum Leuven⁴²⁶ | (b) Reprodução fotográfica de estampa publicada em: HUTCHISON,1991:202 | (c) Palmesel, séc. XV (Alemanha). *The Metropolitan Museum of Art*⁴²⁷.

No entanto, no relevo escultórico do túmulo, o homem no topo da árvore não está a colher ramos – como Master AG representa e como Giotto anteriormente o fizera na *Cappella degli Scrovegni* (Pádua, c.1303-1305) –, mas sim a afastá-los para poder observar o acontecimento (fig.54c). Interpretámo-lo como Zaqueu, um rico chefe dos cobradores de impostos que, devido à sua pequena estatura, subira à copa de uma árvore para conseguir observar o Messias (Lc 19,2-4). Todavia, como Louis Réau apontou, a inclusão deste indivíduo, recupera uma personagem que não presenciou este evento, mas sim a entrada de Jesus em Jericó (Lc 19,1-10)⁴²⁸. Na nossa opinião, Zaqueu enriquece e complementa o tema. Por um lado, serve de alegoria moral: considerado pelos demais como pecador, acolheu Jesus na sua casa, demonstrando hospitalidade e, depois, decidindo doar metade dos seus bens aos pobres, a sua atitude revelou caridade (Lc 19,5-8). Reforça uma mensagem de esperança: um pecador que se arrependa e corrija as suas ações será salvo – «Hoje veio a salvação a esta casa, por este

⁴²⁵ HUTCHISON,1991:201 | Cf. RÉAU,2008:415

⁴²⁶ Disponível em: <https://rb.gy/raj44n> [consultado em: 04-09-2024].

⁴²⁷ Disponível em: <https://rb.gy/ace2uu> [consultado em: 04-09-2024].

⁴²⁸ RÉAU,2008:413

ser também filho de Abraão» (Lc 19,9). Por outro lado, confirma e reforça a missão de Cristo em Jerusalém: «pois, o Filho do Homem veio procurar e salvar o que estava perdido» (Lc 19,10). Assumindo a sua natureza humana, «segue o seu caminho, como está determinado» (Lc 22,22): para o seu sacrifício.

Considerando a materialidade da obra de arte, embora subsistam bastantes vestígios de policromia neste nicho, o suporte pétreo que os acolhe parece, a olho nu, ser diferente do utilizado nos restantes *moimentos* – pela sua cor e maior aspereza ao toque –, o que pode justificar a perceção de erosão do material em alguns motivos esculpidos.

6.3.2 | *Ceia e anúncio da traição de Judas; Lavatório dos pés*

Ao redor de uma mesa quadrangular, Cristo e os apóstolos reuniram-se para celebrar «a festa dos Ázimos, chamada Páscoa» (Lc 22,1; Lc 22,14), partilhando a carne assada do cordeiro, os pães sem fermento e as ervas amargas (Ex 12,8), em memória da libertação das tribos de Israel do jugo do faraó no Egito (fig.56a). Nas fontes textuais, a narrativa é antecedida pela ganância e pecado de Judas Iscariotes que, incitado pelo diabo⁴²⁹, «foi ter com os sumos sacerdotes» e prometeu entregar-lhes Jesus, a troco de «trinta moedas de prata» (Mt 26,14-15).

Figura 56 – *Ceia e anúncio da traição de Judas*, túmulo de D. Teresa Martins



Fonte: Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

⁴²⁹ [Meditações] BONAVENTURE, 1881:266 | No NT: «Satanás entrou em Judas» (Lc 22,3) influenciando as suas ações.

Frei Fernando da Soledade viu neste nicho a *Última Ceia*⁴³⁰. Embora não esteja totalmente incorreto, como María Rodríguez Velasco notou, existem distintas «fórmulas iconográficas» de representação do tema, as quais, por sua vez, correspondem a diferentes momentos e são identificáveis através das atitudes das personagens: (1) anúncio da traição de Judas, (2) instituição da Eucaristia, (3) comunhão com os apóstolos⁴³¹. No nicho da arca tumular de D. Teresa Martins está representada a *Ceia com o anúncio da traição de Judas*. Jesus encontra-se ao centro, ladeado por Pedro e Tiago (o Maior). Perturbado interiormente, declarou aos seus apóstolos: «um de vós me há-de entregar» (Jo 13,21). Conturbados, os companheiros entreolham-se e questionam-se sobre as suas palavras: «Começaram a entristecer-se e a dizer-lhe um após o outro: «Porventura sou eu?» (Mc 14,19). O desconforto e a inquietude são perceptíveis na linguagem corporal das figuras: à esquerda, do ponto de vista do observador, um apóstolo pousa a mão nas costas de outro em busca de mútuo conforto (fig.56b), outro, com uma faca na mão, desfalece, enquanto os restantes, afastando-se da mesa, expressam nos seus rostos, de bocas abertas e lábios descaídos, expressões de surpresa, incompreensão e temor. De pé, posicionado à direita do observador, um apóstolo exprime o abalo que a revelação causou no seu íntimo, olhando o vazio, o seu corpo – dada a rigidez das pregas das suas vestes que pouco concedem de volume corporal – parece imobilizado perante o temor que lhe assola a alma.

Instigado por Pedro, João perguntara ao Mestre quem o atraíçaria (Jo 13,24-25) e Jesus respondeu: «É aquele a quem Eu der o bocado de pão ensopado» (Jo 13,26). Trespasado no coração, o discípulo amado reclina-se e cai sobre o seu peito⁴³². No túmulo, a figura de João – uma cabeça de homem posicionada entre o tronco de Cristo e a face de Judas – apenas se torna perceptível observando o nicho lateralmente (fig.57a). Assim procedendo, percebemos que Jesus coloca na boca do traidor o pedaço de pão (fig.57b).

⁴³⁰ SOLEDADE,1726:105 | Manuel Monteiro a «*Ceia* de despedida pungente» – MONTEIRO,1909:6.

⁴³¹ RODRÍGUEZ VELASCO,2016:121

⁴³² [Meditações] BONAVENTURE,1881:271 | Jo 13,23

Figura 57 - O «bocado de pão ensopado»



Fonte: Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

A caracterização plástica de Judas com a cara disforme e vestes amarelas – cor associada à inveja e à traição⁴³³ – conecta-o com a «*estética de la fealdad para representar la idea del mal*»⁴³⁴. Oculta dos olhares dos companheiros, atrás das suas costas está a bolsa que comprova o seu pecado. Numa estampa divulgada no séc. XV pelo Mestre AG, observa-se, também, Judas com um pé elevado – como se estivesse apressado –, a esconder a bolsa, no momento da entrega do pedaço de pão (fig.58).

Figura 58 - A circulação de modelos: estampa de Mestre AG



Fonte: Reprodução fotográfica de estampa publicada em: HUTCHISON,1991:202.

⁴³³ Muito embora no relevo escultórico outro apóstolo também possua a indumentária pintada/tingida de amarelo, o traje nesta cor é tradicionalmente associado a Judas Iscariotes e à caracterização medieval negativa dos judeus – Cf. FIGUERAS, 2008:44. O significado da cor é ambíguo, porém, quando derivado do enxofre, associa-se à inveja e traição – PORTAL,2005:41 citado por RODRÍGUEZ VELASCO,2016:122.

⁴³⁴ RODRÍGUEZ VELASCO,2016:122.

No NT, o *anúncio da traição* (Jo 13,21-31) é precedido pelo *lavatório dos pés* (Jo 13,1-20)⁴³⁵. Exemplo de humildade, Jesus lava os pés aos apóstolos – «física e espiritualmente com a água mística do seu sangue», argumentou Vorágine⁴³⁶ – como um servo⁴³⁷. «Enquanto celebravam a ceia [...] [Jesus] levantou-se da mesa [...] deitou água na bacia e começou a lavar os pés aos discípulos» (Jo 13,3-5). Considerando o ato indigno para o Mestre, o pescador recusou. Porém, Jesus respondeu-lhe: «Se Eu não te lavar, nada terás haver comigo» (Jo 13,8). No relevo escultórico, sentado e descalço na frente de Cristo ajoelhado, Pedro, com vestes alçadas até ao joelho, toca na cabeça e exclama: «Ó Senhor! Não só os pés, mas também as mãos e a cabeça!» (Jo 13,9) (fig.59). Os companheiros assistem consternados, apoiando-se uns nos outros e levando as mãos ao peito, nos seus rostos de lábios descaídos entrevê-se o choque e a confusão. Ao centro, o jovem João apoia a mão no braço de Pedro: como as intenções e obras de Pedro são retas, não precisa de lavar a cabeça (intenções) nem as mãos (obras), apenas os pés (diligência), que sempre andam em contacto com a terra, para que não lhe falte o zelo nas suas ações⁴³⁸.

Figura 59 - *Lavatório dos pés*, túmulo de D. Teresa Martins



Fonte: Fotografia de Raquel Lourenço, 2024.

⁴³⁵ E este, como se lê (em Jo 13,3-5), de uma primeira estadia de Jesus à mesa, na celebração da ceia.

⁴³⁶ [Lenda Dourada] VORÁGINE, reimp.1996:949-950.

⁴³⁷ S. Ambrósio considerava que a humildade consistia no serviço. S. Agostinho interpretou-o o evento como uma purificação e a concessão de perdão pelos pecados. Por seu lado, Bernardo de Claraval comparou-o com o sacramento da penitência – *apud*. RODRÍGUEZ VELASCO,2016:121.

⁴³⁸ Cf. [Lenda Dourada] VORÁGINE, reimp.1996:949

A composição resume-se ao conjunto de apóstolos dispostos em pé, num espaço indefinido, na presença de dois bancos, nos quais se sentaram dois discípulos. Curiosamente, apenas estão representados 11 apóstolos: possível erro? Nas fontes narrativas consultadas, os doze participam no acontecimento⁴³⁹. Sentado atrás de Jesus, um homem de face enrugada, nariz saliente e barbas espessas – um dos seus braços está partido –, segura um objeto – atualmente de difícil leitura – que poderá ser a bolsa incriminatória ou parte das vestes que ansiosamente levanta para – contrariamente à humildade de Pedro – receber rápida e maliciosamente a benesse do Mestre. Após terminar de lavar e secar com uma toalha os pés dos seus discípulos, Jesus regressa à mesa (Jo 13,12)⁴⁴⁰ e celebra uma Nova Aliança, abençoando o pão e o vinho como o seu corpo e sangue (Lc 22,19-20): «fazei isto em memória de mim» (Cor 11,23-25).

Como anteriormente referimos, no NT o *anúncio da traição* (Jo 13,21-31) ocorre depois do *lavatório dos pés* (Jo 13,1-20). Porém, em *Meditações* – obra devocional franciscana cuja data de redação ainda hoje é debatida⁴⁴¹ –, os episódios desenvolvem-se na mesma sequência que estão representados na arca tumular da fundadora. Esta ordem sequencial, apesar de rara, não é caso único, pois já Louis Réau notara que Giotto assim situara «anormalmente» os episódios na *Cappella degli Scrovegni* (Pádua, c.1303-1305)⁴⁴². É verdade que, no âmbito deste estudo, não intentamos resolver uma querela instaurada há longo tempo na Academia, nem afirmar quais os critérios que levaram o mestre italiano a escolher a sequência de representação dos eventos. No entanto, é igualmente verdade que, à data em que os monumentos funerários dos fundadores foram esculpidos, *Meditações* parecem-nos ser, no entorno franciscano, o meio/transmissor privilegiado desta ordem e sequencialidade da vida de Cristo. Conclui-se, portanto, que a colocação do *Lavatório dos pés* depois da *Ceia e anúncio da traição de Judas* não se trata de um erro, mas sim de uma escolha de representação mais pormenorizada dos acontecimentos daquela noite que, por sinal, valorizam a «meditação» e a ponderação sobre as consequências das ações de cada um – *anúncio*

⁴³⁹ Jo 13,11 | [*Meditações*] BONAVENTURE,1881:273 | [*Meditações*] RAGUSA & GREEN ed.,1961:313

⁴⁴⁰ [*Meditações*] BONAVENTURE,1881:273-274 | [*Meditações*] RAGUSA & GREEN ed.,1961:314

⁴⁴¹ Contra a tese da obra ter sido redigida em 1346, foi defendida a tese que o original latino data de 1300. Tendo, inclusive, sido apresentada uma proposta aludindo ao *Duocento* – FLORA,2024:13-19.

⁴⁴² RÉAU,2008:424

da traição – e incentivam à humildade e serviço para com o outro e à caridade e ao perdão dos pecados – *lavatório dos pés*.

6.3.3 | Oração no Horto (Agonia no Monte das Oliveiras/Getsémani)

Levando consigo Pedro, João e Tiago (o Maior), Jesus encaminhou-se para o Monte das Oliveiras, chamado Getsémani. Entristecendo progressivamente, o Filho do Homem perturbava-se e a agonia tomou o seu espírito: «fikai aqui e vigiai» – ordenara aos discípulos (Mt 26,37-38; Mc 14,33-34). No relevo escultórico, Cristo encontra-se ajoelhado perante um rochedo, imerso num profundo confronto pessoal, dirigindo preces ao Pai: «afasta de mim este cálice» (Lc 22,41-42)⁴⁴³(fig.60a). O seu rosto apavorado – com as sobrancelhas e os olhos descaídos, os lábios entreabertos e suplicantes –, exprime o sofrimento do homem e incita a reflexão sobre a sua humanidade (fig.60b).

Figura 60 - Oração no Horto, túmulo de D. Teresa Martins



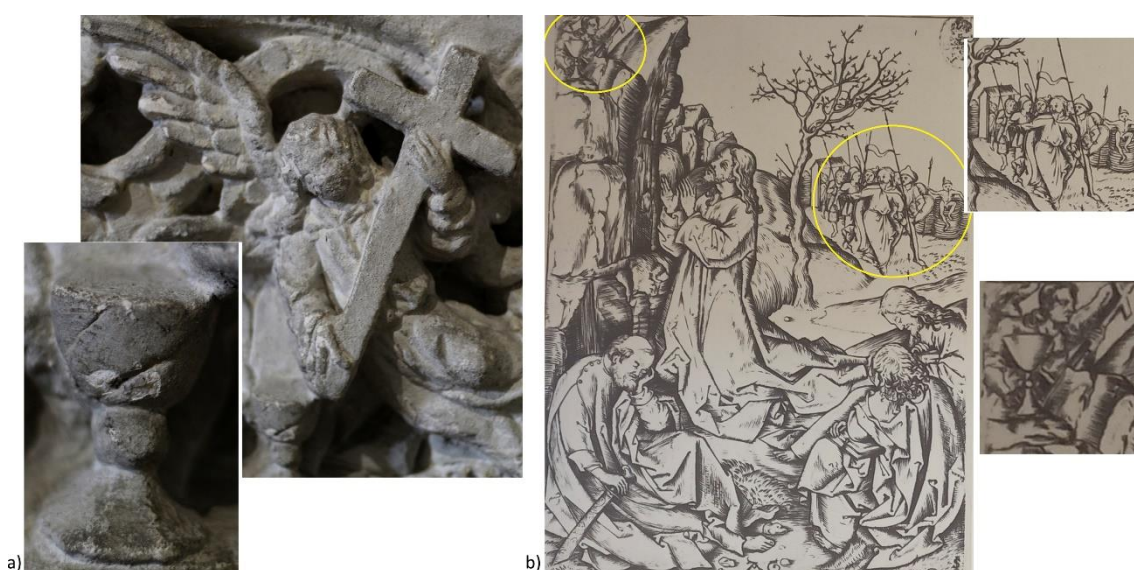
Fonte: Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

Regressando ao pé dos discípulos, encontra-os vencidos pelo cansaço, dormindo: João – com o corpo encolhido, de braços cruzados e cabeça baixa –, Pedro – deitado, com a cabeça encostada na sua mão e segurando na outra uma espada – e Tiago – sentado, com a face apoiada na mão, encostado ao rochedo. Por três vezes o fez, três

⁴⁴³ Mt 26,39 | Mc 14,36 | [*Meditações*] BONAVENTURE,1881:280

vezes orou (Mt 26,40-46). As suas preces revelam uma gradual aceitação: «Meu Pai, se este cálice não pode passar sem que Eu o beba, faça-se a tua vontade» (Mt 26,42). O cálice é, segundo Louis Réau, uma metáfora à Paixão: como fel, deverá ser amargamente bebido até à última gota⁴⁴⁴. No rochedo, à frente de Cristo, encontra-se um cálice pétreo, tipologicamente simples – base cónica, seguida por um nó e uma copa hemisférica – e desprovido de ornamento (fig.61a), objeto litúrgico por excelência, utilizar-se-á para recriar o sacrifício do cordeiro, no Santíssimo Sacramento da Eucaristia. Vindo do Céu, um anjo conforta-o (Lc 22,43)⁴⁴⁵: carrega simbolicamente a cruz (fig.61a), alusiva ao Santo Lenho, no qual Cristo padecerá: a Paixão e o seu sacrifício expiarão o pecado de Adão e conduzirão a Humanidade à Redenção/Salvação. Ao fundo, junto à cerca, Judas – figura sem cabeça, que segura uma bolsa – aproxima-se com os captores (fig.60a).

Figura 61 - Um Anjo conforta Jesus no Monte das Oliveiras



Fonte: (a) *Anjo e cálice* (pormenor). Fotografias de Raquel Lourenço, 2024 | (b) Reprodução fotográfica de estampa publicada em: HUTCHISON,1991:204.

Tratando-se de uma cena que decorre no exterior, com menos personagens do que as duas anteriores, a descrição do cenário complexificou-se: um conjunto de rochas, bem definidas, configura o ermo no qual Jesus se entrega à prece. Sobre estas, o cálice

⁴⁴⁴ RÉAU,2008:445

⁴⁴⁵ [Meditações] BONAVENTURE,1881:283 – esta fonte identifica-o como sendo o Arcanjo S. Miguel.

e, ao fundo, uma cerca, constituída por tábuas de madeira, com uma porta a ser assaltada por um dos captores. Todavia, os corpos das figuras no primeiro plano revelam menor rigor anatómico do que aquele que foi concedido às figuras no *moimento* do fundador; as restantes – notavelmente: Judas e os captores – possuem uma cabeça de dimensão exagerada para os seus corpos. Comparativamente com o túmulo de D. Afonso Sanches, nota-se, também, diferença no tratamento dos panejamentos, que são menos fluídos: muito embora se tente transmitir o conceito de movimento no Anjo – pelo posicionamento do corpo na diagonal e pela ténue colocação de um joelho sobressaliente debaixo da alva –, este tratamento plástico, fruto de outro cinzel ou quiçá devido à qualidade do suporte/material, dista daquele elaborado no Arcanjo Gabriel na *Encarnação/Anunciação*. Quanto aos motivos representados e à organização dos elementos no interior do nicho, a composição segue um tipo iconográfico longamente estabelecido⁴⁴⁶ que foi conhecendo poucas variações e circulando, principalmente, através da gravura norte-europeia – a título de exemplo, observe-se a estampa de Mestre AG, na qual são reconhecíveis os motivos esculpidos no túmulo: ao fundo, Judas com os captores, um deles salta a cerca; o anjo surge por cima do rochedo, onde está o cálice, trazendo a cruz (fig.61b). Nesta estampa, Cristo tem as mãos viradas para cima, porém, noutras composições coevas, a sua postura pode variar: colocando as mãos em oração ou os braços dramaticamente abertos e, ainda, infrequentemente, com o seu corpo estendido no chão⁴⁴⁷. No relevo escultórico do túmulo da fundadora, as mãos de Cristo, desaparecidas, deixaram lugar ao silêncio.

6.3.4 | *Prisão de Cristo*

Os archotes iluminavam a fatídica noite, ao compasso da caminhada dos soldados. Guiados por Judas, «o destacamento romano e os guardas ao serviço dos sumos sacerdotes e dos fariseus», aproximavam-se rapidamente do horto onde Cristo se encontrava (Jo 18,3; Mt 26,47; Mc 14,43). Beijando o Mestre, Judas Iscariotes

⁴⁴⁶ Produziram-se iluminuras e pinturas muito semelhantes – salientamos a pintura: *Christ's prayer in the Garden of Gethsemane during the night* (c.1447), atribuída ao Mestre do Altar de Wiener Neustadt (*Städel Museum*), disponível em: <https://rb.gy/tjtjii> [consultado: 06-09-2024].

⁴⁴⁷ RÉAU,2008:445 | Cristo em oração: estampa de Martin Schongauer, datada de c.1475 (*Princeton University Art Museum*) e estampa de Albrecht Dürer (*Small Passion*). Cristo com o corpo estendido: estampa de Albrecht Dürer (c.1509).

atraçoara-o⁴⁴⁸. A confusão instalara-se e os soldados, com tochas e armas nas mãos, apressaram-se a prender o Messias⁴⁴⁹ (fig.62a).

No relevo escultórico, carregando atrás das costas a bolsa incriminatória – símbolo do seu pecado, ganância e traição –, Judas, ainda com o braço estendido e a mão pousada, como um gládio, sobre o peito de Jesus, afasta-se lentamente dele, deixando os quatro soldados cercarem-no e prendê-lo (fig.62b). No primeiro plano, com uma expressão grave no rosto, o tempestuoso Pedro desembainhara prontamente a sua espada e, atacando Malco, o servo do sumo sacerdote, derrubara-o e cortara-lhe uma orelha (Jo 18,10)⁴⁵⁰. Compassivamente, Jesus pede-lhe que pare e controle as suas ações – «Não hei-de beber o cálice de amargura que o Pai me ofereceu?» (Jo 18,11). Olhou na

Figura 62 - *Prisão de Cristo*, túmulo de D. Teresa Martins



Fonte: (a) (b) Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

direção do servo, de tronco exposto, estendido no chão e, tocando a sua orelha, curou-o (Lc 22,51). O medo, a confusão e o pavor dominaram o coração dos discípulos que, esculpidos de perfil e a $\frac{3}{4}$, ao fundo no relevo, junto à cerca, fogem, abandonando o Mestre ao seu doloroso destino (Mt 26,56; Mc 14,50).

Apesar de se tratar de uma cena com mais personagens, foram esculpidos alguns motivos que ajudam a definir o cenário: ao lado de Pedro, um conjunto de pedras e, ao fundo, as tábuas da cerca do horto. Incluiu-se no momento após a traição, a ira de Pedro, a prisão e a compaixão de Cristo, e, por último, a fuga dos apóstolos. A postura de Judas,

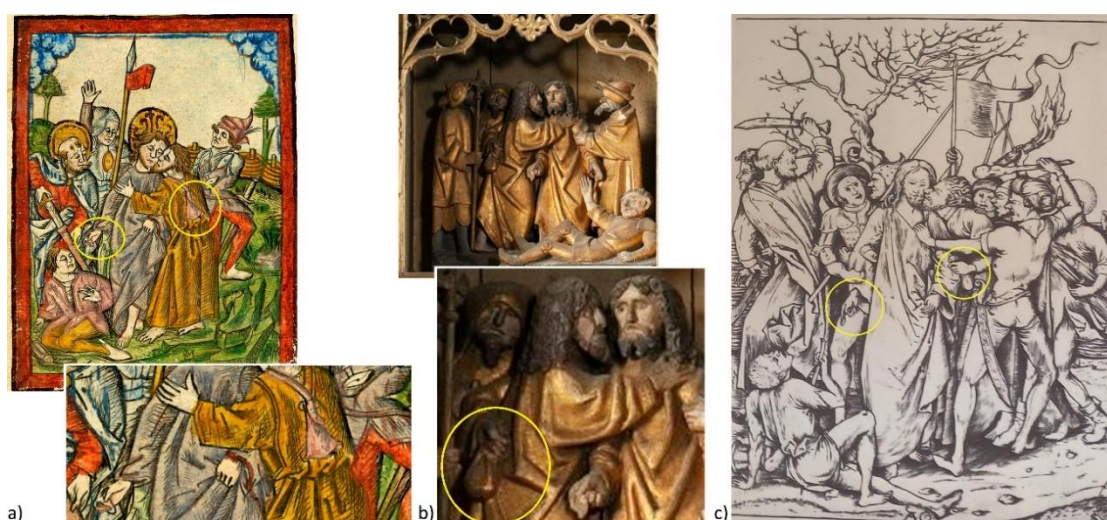
⁴⁴⁸ Mt 26,48-49 | Mc 14,44-45 | Lc 22,47-48 | *Narrativa de José de Arimateia*, II,4 | [Meditações] BONAVENTURE, 1881:287

⁴⁴⁹ Mt 26,50 | Mc 14,46

⁴⁵⁰ Mt 26,51 | Mc 14,47 | Lc 22,50

com o braço sobre Jesus e a bolsa às costas, poderá ter sido tomada de gravuras do séc. XV, tais como a do alemão Israhel van Meckenem, cujo trabalho inicial se aproximou do produzido pelo Mestre da Paixão de Berlim (ativo c.1450-1470): com uma das mãos pousada sobre a veste, Jesus estende o braço na direção do homem ferido, segurando a sua orelha (fig.63a). Num grupo escultórico de madeira policromada, pertencente a um retábulo da Igreja de S. Pedro (Rheinberg), datado de c.1510-1520, a postura de Judas é semelhante à representada no túmulo: com o braço sobre Cristo, afastando-se após o beijar, com a bolsa às costas (fig.63b). Na estampa de Mestre AG (fig.63c), ainda

Figura 63 - Variações de um tipo iconográfico



Fonte: (a) Israhel van Meckenem (*after*: Master of the Berlin Passion), c.1460-1475. *The British Museum*⁴⁵¹ | (b) *Arrest of Christ in the Garden of Gethsemane*, c.1510-1520⁴⁵² | (c) Reprodução fotográfica de estampa publicada em: HUTCHISON,1991:206.

se verificam algumas destas atitudes – Cristo segura a veste, direcionando o braço para Malco –, no entanto, o artista decidiu colocar a bolsa nas mãos de Judas e não às suas costas. Decisão que se verifica em gravuras divulgadas, posteriormente, por outros artistas⁴⁵³.

⁴⁵¹ Disponível em: <https://rb.gy/8wtejf> [consultado em: 07-09-2024].

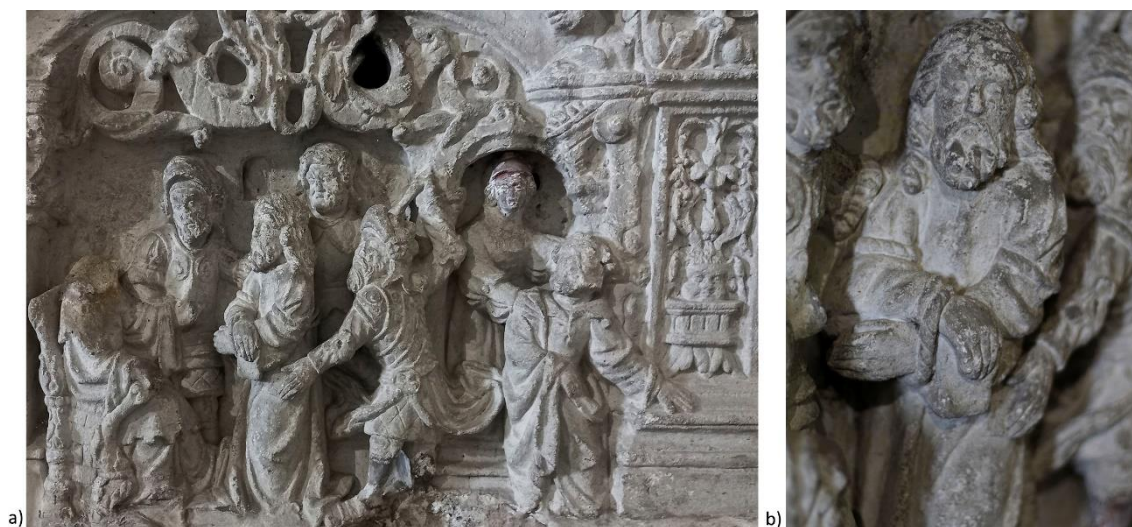
⁴⁵² Disponível em: <https://rb.gy/8uon8b> [consultado em: 07-09-2024].

⁴⁵³ Assim representou, por exemplo, o italiano Marcantonio Raimondi, em c.1500-1534, seguindo uma gravura de Albrecht Dürer: Judas com a bolsa na mão (*The Metropolitan Museum of Art*).

6.3.5 | *Cristo perante Anás/Caifás*

Levaram-no, então, à casa do sumo sacerdote⁴⁵⁴. No relevo escultórico, indefeso, com tristeza no rosto, mãos cruzadas e presas por uma corda, Jesus é conduzido pelos captores ao representante da autoridade judaica, para ser interrogado e julgado (fig.64b). Vulneravelmente sujeito à crueldade dos três soldados romanos que o rodeiam, encara, com uma postura firme e frontal, aquele que tenta dele arrancar um depoimento ou uma palavra que possa utilizar para o condenar⁴⁵⁵. Seria ele o Messias, o Filho de Deus? – «Eu sou»⁴⁵⁶. Por fim, o intento fora conseguido. Condenado por blasfêmia, os soldados atacam o Filho do Homem impiedosamente. Posicionado à direita, do ponto de vista do observador, um soldado movimenta-se energeticamente para

Figura 64 - *Cristo perante Anás/Caifás*, túmulo de D. Teresa Martins



Fonte: Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

agredir, pelas costas, Jesus. Para além da postura da personagem denotar as suas intenções, a fluidez dos panejamentos – recordando o posicionamento das vestes do Arcanjo Gabriel na *Anunciação/Encarnação* (túmulo de D. Afonso Sanches) –, exprimem a celeridade com a qual desempenha a tarefa (fig.64a).

Sentada numa cátedra, a figura que representa a autoridade judaica encontra-se, atualmente, danificada: sem cabeça. Vestindo uma túnica e, por cima desta, um

⁴⁵⁴ Mt 26,57 | Mc 14,53 | Lc 22,54 | Cf. Jo 18,12-14 | [*Meditações*] BONAVENTURE,1881:288

⁴⁵⁵ Mt 26,59-68 | Mc 14,55-65

⁴⁵⁶ Mt 26,63-64 | Mc 14,61-62 | Lc 22,70

manto cuja orla estilizada relembra a alternância de campainhas de ouro e romãs do traje sacerdotal judaico (Ex 28,1-43) – indumentária semelhante à que enverga o sacerdote Zacarias na *Visitação* (túmulo de D. Afonso Sanches) –, mesmo que não consigamos ver a sua face, o assento que ocupa e as vestes que lhe cobrem o corpo identificam a personagem como sendo um judeu, detentor de uma posição de poder. Frei Fernando da Soledade viu nesta figura o pontífice Anás⁴⁵⁷, que «era sogro de Caifás, o sumo sacerdote naquele ano» (Jo 18,12-14) e perante quem, segundo o citado versículo do Evangelho de João, Cristo respondeu primeiro. Após este inquérito, Jesus terá sido enviado a Caifás (Jo 18,24). Todavia, a representação plástica do tema de *Cristo perante Anás* é bastante semelhante com a de *Cristo perante Caifás*, sendo o primeiro tema, de acordo com Louis Réau, infrequente e uma duplicação do segundo⁴⁵⁸. No NT, os evangelhos sinóticos narram o julgamento das autoridades judias de forma semelhante, no entanto, não mencionam Anás – a referência a esta personagem foi feita apenas por João. Na nossa opinião, atendendo às subtilezas dos relatos bíblicos e à proximidade plástica na representação da comparência de Jesus perante cada um destes sacerdotes, é possível interpretar o episódio esculpido no nicho como *Jesus perante Anás ou Caifás* – à falta de atributo que os distinga (desaparecida a cabeça), a referência quer a um, quer a outro, estará correta. A presença do apóstolo Pedro no nicho da arca tumular confirma, em conformidade com o NT, que no túmulo está representado o julgamento religioso – competente ao sinédrio (Anás/Caifás) – e não o político – da responsabilidade de Pôncio Pilatos⁴⁵⁹.

Determinado a não abandonar o Mestre (Mc 14,29), Pedro seguira-o de longe e entrara na casa onde o tinham detido⁴⁶⁰. Uma criada reconheceu-o, mas ele, firmemente, negou conhecer Jesus (Jo 18,16-17) e assim procedeu perante duas outras indagações⁴⁶¹. O silêncio da noite foi entrecortado pelo cacarejar de um galo. Enregelado, Pedro recordou-se da advertência que Cristo lhe fizera: «antes do galo cantar duas vezes, tu me terás negado três vezes» (Mc 14,30). No túmulo da fundadora,

⁴⁵⁷ SOLEDADE,1726:105 | Provavelmente, o cronista poderá ter conseguido ver a figura antes do dano.

⁴⁵⁸ Segundo este historiador, apenas surge em ciclos muito detalhados da *Paixão* – RÉAU,2008:463. Alguns artistas como, por exemplo, o Mestre AG, representaram o sumo sacerdote Caifás com Anás, lado a lado, a julgar Jesus – HUTCHISON,1991:207-208.

⁴⁵⁹ RÉAU,2008:462

⁴⁶⁰ Mt 26,58 | Mc 14,54 | Lc 22,54 | Jo 18,15-16

⁴⁶¹ Mt 26,69-75 | Mc 14,66-72 | Lc 22,54-62 | Jo 18,25-27

tomado pela súbdita realização das suas falhas, Pedro, desfalecido, abandona a casa do sacerdote, soltando aos céus o hino doloroso que lhe fere o íntimo e abala a alma: chorou amargamente⁴⁶² (fig.65). Muito embora Jesus esteja a ser interrogado, o *pathos* centra-se em Pedro. Considerado por Réau um episódio edificante⁴⁶³, o arrependimento do apóstolo incita à reflexão, expondo que, na verdade, a fraqueza e a fragilidade humanas afetam até a mais sólida pedra (Mt 16,18)⁴⁶⁴. Desafiando os limites do nicho, o homem poussa a mão sobre a pilastra. Atrás, encontra-se uma enigmática personagem que poussa uma mão no ombro do apóstolo e, com rosto pesaroso, encara frontalmente o observador. Provavelmente, a criada que primeiramente o confrontou, juntando, incharacteristicamente, ao lamento de Pedro, o seu.

Figura 65 - Arrependimento



Fonte: Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

⁴⁶² Mt 26,75 | Mc 14,72 | Lc 22,62

⁴⁶³ RÉAU,2008:456

⁴⁶⁴ Jesus dera a Simão um novo nome: «Tu és Pedro, e sobre esta Pedra edificarei a minha Igreja».

6.3.6 | Estigmatização de S. Francisco

Nascido no final do séc. XII, em Assis, no seio de uma família burguesa, Francisco⁴⁶⁵ abandonou as riquezas materiais e decidiu dedicar a sua vida a Deus: prestou serviço aos necessitados, humilde e castamente imitou Cristo, pregou como os apóstolos e amou a vida, a natureza e todas as criaturas⁴⁶⁶. Perto do final dos seus dias, retirou-se ao *Monte della verna* (Monte Alverne, Arezzo), local ermo, onde, corporalmente fragilizado, jejuava e orava⁴⁶⁷. Certo dia, por revelação divina, quando o seu companheiro abriu os Evangelhos, por três vezes leu a *Paixão*, e, assim, soube o que Deus queria nele e dele⁴⁶⁸: tendo imitado Cristo nas obras em vida, deveria também imitá-lo no último sofrimento: a crucificação. Na manhã da Festa da Exaltação da Santa Cruz⁴⁶⁹, enquanto orava, viu um homem com seis asas, como um serafim (Is 6,2) – os anjos mais próximos de Deus⁴⁷⁰ –, com os braços estendidos e os pés juntos, fixados a uma cruz, duas asas elevavam-se sobre a cabeça, duas estendiam-se permitindo o voo, e duas cobriam o corpo⁴⁷¹. No nicho da arca tumular de D. Teresa Martins, no canto superior esquerdo – do ponto de vista do observador –, um serafim, com feições humanas e braços estendidos, cobre o corpo com duas asas, estendendo outras duas para sobrevoar a rica paisagem: no meio dos rochedos, uma árvore de tronco robusto e copa volumosa, sombreia o caminho para o ermitério, esculpido ao fundo – quiçá, atendendo à grandiosidade dos edifícios, estes representem, também, figurativamente, a Igreja arruinada que Francisco restaurara (fig.66a)⁴⁷². No primeiro plano, encostado ao limite do nicho, cansado, Frei Leão, segurando na proximidade dos joelhos os *Evangelhos* – que anteriormente lera –, caíra num profundo sono. Como notou Louis Réau, esta circunstância conecta a representação plástica do milagre magistral de S.

⁴⁶⁵ Nascido Giovanni (Jean), segundo a tradição, devido ao amor que nutria por França, terra natural da sua mãe, o pai começou a chamar-lhe Francesco – AA.VV., *reimp.* 2022:124 | RÉAU,2000[a]:544.

⁴⁶⁶ Compôs o *Cantico delle creature* (também conhecido como: *Cantico di Frate Sole*) – Sobre este assunto *vide* texto da Editorial Franciscana em: <https://rb.gy/wejnt0> [consultado em: 08-09-2024].

⁴⁶⁷ BONAVENTURE, [ed.]1904:137

⁴⁶⁸ BONAVENTURE, [ed.]1904:138

⁴⁶⁹ Em 14 de setembro de 1224 – AA.VV., *reimp.* 2022:126.

⁴⁷⁰ Assim são considerados na tratadística angelológica – GARCÍA MAHÍQUES,2016:211.

⁴⁷¹ Assim descreveu o aspeto do serafim, Tomás de Celano (biógrafo de São Francisco) – *apud*. RÉAU,2000[a]:556 | É igualmente descrito deste modo em: BONAVENTURE, [ed.]1904:139.

⁴⁷² Rezando ao ícone de Cristo de S. Damiano, Francisco ouvira uma voz que lhe dissera: «*Francis, go, repair my house which, as you see, is falling into ruin*». Interpretou o pedido literalmente e começou a reparar as igrejas, porém, depois percebeu que a voz não se referira à materialidade dos espaços de culto – PICARD,2012:13.

Francisco com o episódio da *Oração no Horto*: Jesus orante vê, vindo do céu, um anjo carregando uma cruz; no entanto, os apóstolos, embora estejam presentes no local, por

Figura 66 - Estigmatização de S. Francisco, túmulo de D. Teresa Martins



Fonte: Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

terem adormecido, não observaram o sucedido⁴⁷³. No relevo escultórico, o serafim representado contém dois pares de asas nitidamente identificáveis – as que cobrem o corpo e as abertas em voo (fig.66b). No entanto, o terceiro par, de difícil discernimento, poderá: (1) estar danificado, (2) incaracteristicamente, não ter sido esculpido, ou (3) estar tenuemente dissimulado na proximidade dos braços e das asas abertas – como se observa numa pintura de Gerard David (c.1485-90), um par de asas acompanha a trave da cruz (fig.67b).

No primeiro plano, ajoelhado, Francisco olha para o céu, de braços estendidos: «uma mistura de alegria e tristeza preencheram o seu coração. Viu Cristo sob o aspeto do serafim e a crucificação penetrou a sua alma como uma espada de piedoso pesar. Percebeu que seria transformado totalmente na imagem de Cristo crucificado, não por martírio do corpo, mas por afinidade do seu coração»⁴⁷⁴. Movido interiormente, no seu

⁴⁷³ RÉAU,2000[a]:556

⁴⁷⁴ BONAVENTURE, [ed.]1904:139 – Tradução livre, nossa.

corpo começaram a manifestar-se os estigmas: nas suas mãos e pés as perfurações dos cravos que Jesus sofrera na cruz e, no seu costado, uma ferida, como um corte provocado por uma lança (Jo 19,34)⁴⁷⁵. As feridas de Cristo, imanas da visão seráfica, imprimem no corpo do frade as cinco chagas⁴⁷⁶ e recriam o sacrifício do Filho do Homem. No relevo escultórico, viradas para cima, as mãos de Francisco apresentam os estigmas e, no lado direito do seu tronco, um corte no tecido do hábito, expõem a ferida do costado (fig.67a). Os pés ocultam-se no hábito, posicionados não como Giotto fizera – colocando um joelho elevado e os pés estigmatizados visíveis (*Saint François d'Assise*

Figura 67 – As cinco chagas de Cristo: um novo *Calvário* no exemplo de Francisco



Fonte: (a) Fotografia de Raquel Lourenço, 2024 | (b) Gerard David, *Saint Francis Receiving the Stigmata* [volante de um tríptico], c.1485-90. *The Metropolitan Museum of Art*⁴⁷⁷.

recevant les stigmates, c.1300-1325. *Musée du Louvre*) –, mas, ajoelhado numa postura semelhante à utilizada pelo neerlandês Gerard David (fig.67b). Cingido, os nós que prendem as suas vestes recordam e reafirmam os votos prestados⁴⁷⁸. Como um novo *Calvário*⁴⁷⁹, o relevo escultórico exalta a imitação de Cristo, vista no seu exemplo

⁴⁷⁵ BONAVENTURE, [ed.]1904:140

⁴⁷⁶ [Lenda Dourada] VORAGINE, reimp. 1997:645

⁴⁷⁷ Disponível em: <https://rb.gy/g1q332> [consultado em: 08-09-2024].

⁴⁷⁸ AA.VV., reimp. 2022:125

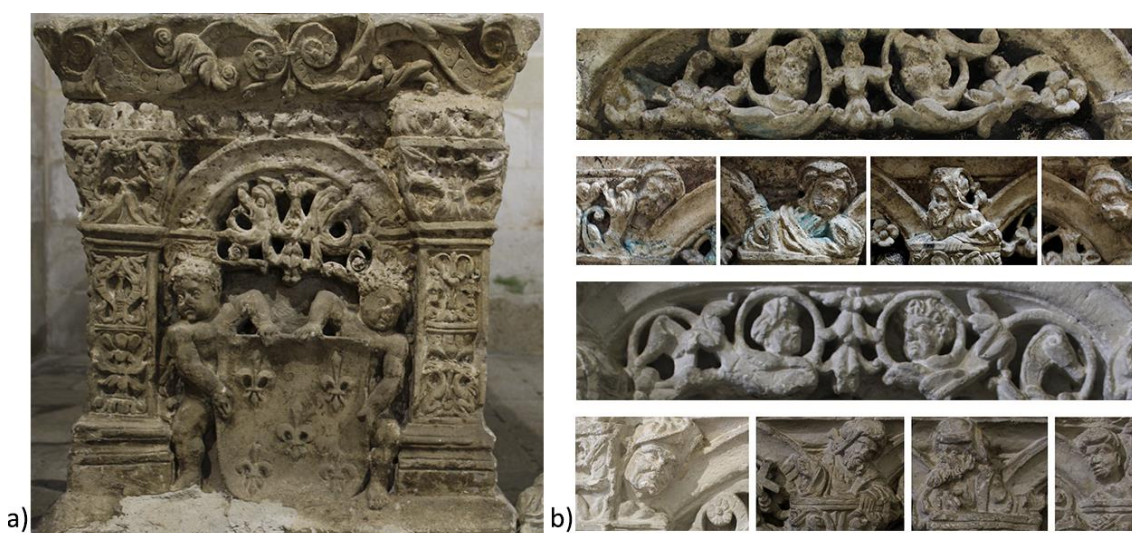
⁴⁷⁹ Cf. RÉAU,2000[a]:557

máximo – de uma afinidade tão forte que se manifesta espiritual e corporalmente –, experienciado, vivido e, por fim, dado pelo fundador da Ordem: São Francisco de Assis.

6.3.7 | As *Armas*: túmulo de D. Teresa Martins

Dois robustos *putti* alçam o escudo de armas da fundadora⁴⁸⁰. Semelhante ao nicho que contém as *Armas* no túmulo de D. Afonso Sanches, os tenentes equilibram parte do peso do seu corpo na perna que se encontra dentro do arco, observando-se, atrás deles, uma superfície lisa, quiçá, simulando, em *trompe l'oeil*, um ataúde pético (fig.68a). As pilastras que ladeiam o nicho apresentam-se ornamentadas com motivos

Figura 68 – As *Armas* e figuras esculpidas «à margem», túmulo de D. Teresa Martins



Fonte: (a) (b) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021/2024. Sequência da (b): topo do nicho da *Ceia*; seguido pelo facial direito a contar da cabeceira; topo do nicho da *Prisão de Cristo*; seguido pelo facial esquerdo a contar da cabeceira.

vegetalistas e criaturas – à direita, no ponto de vista do observador, dragões/salamandras e à esquerda, golfinhos. O ornamento presente nas restantes pilastras, embora com menor profusão, recupera motivos esculpidos no *moimento* do fundador: cornucópias, cabeças de *putti* aladas e elementos vegetalistas. Na arca tumular, os faciais maiores contêm o topo do interior dos arcos repleto com elementos vegetalistas que, por vezes, dão lugar a enrolamentos de folhas, das quais emergem

⁴⁸⁰ [Campo] «de vermelho, cinco flores de lis de ouro» – LOPES, 1960:46.

faces humanas. Esta circunstância ocorre em duas ocasiões: no nicho da *Ceia* – dois rostos de expressão impassível – e no da *Prisão* – dois homens, com expressão desafiante, de lábios descaídos e belicosos (fig.68b). Nos faciais maiores, esculpidos «à margem», quatro homens – figuras adaptadas ao espaço disponível nos cantos da arca – observam passivamente os acontecimentos que decorrem «ao centro». No topo das pilastras, outros quatro – com as mãos pousadas nas microarquiteturas –, comunicam entre si: no facial direito, um homem vira-se ligeiramente na direção de outro, cuja expressão aflitiva, denota o lamento emitido; no facial esquerdo, envolvidos num aceso debate, dois homens argumentam e gesticulam na direção dos eventos que sucedem «ao centro» dos nichos que as suas pilastras demarcam.

6.3.8 | A escultura jacente: D. Teresa Martins

No seguimento da análise do *moimento* do fundador, verifica-se, também, no túmulo de D. Teresa Martins, uma toalha por baixo do seu pescoço, a tocar levemente nos ombros. No entanto, esta não descai para o friso. Num cliché e simili-gravura de Marques Abreu, a pedra que hoje está em falta na tampa do monumento funerário (fig.69a) pode ser observada (fig.69b): a toalha repousa sobre as almofadas e tampa, reforçando que esta escultura jacente terá sido realizada para esta mesma arca tumular.

Figura 69 – A escultura jacente: D. Teresa Martins



Fonte: (a) (c) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021/2024 | (b) Pormenor de cliché e simili-gravura de Marques Abreu, [c.1909]. AMVC⁴⁸¹.

D. Teresa Martins, filha mais velha do mordomo-mor do reino, sua herdeira, senhora de vastos territórios e de Vila do Conde, esposa e mãe. Descansa ao abrigo da

⁴⁸¹ AMVC 193829 Ilustração Villacondese_Janeiro_1911

casa religiosa que fundou, juntamente com o seu marido e dois dos seus filhos. Está vestida com o hábito de clarissa⁴⁸², que lhe acompanha largamente os contornos do corpo e recai sobre o mesmo formando largas e curvas pregas, acentuadas na parte inferior da capa. Cingida com um cordão e usando um véu soqueixado, como compete às casadas, viúvas ou mulheres muito religiosas⁴⁸³. Repousa a cabeça sobre duas almofadas. No entanto, a postura recorda a de uma mulher que, hirta, caminharia pelo claustro, lendo o livro que segura nas suas mãos (fig.70a). Uma leitura atenta que não descuida nenhuma passagem, coloca um dos seus dedos entre os fólhos para a ele voltar novamente (fig.70b). Um livro de horas ou um saltério, na linha de pensamento de Francesca Español, o jacente encontrar-se-á a realizar proactivamente uma função que

Figura 70 - Uma leitura atenta, que não descuida nenhuma passagem



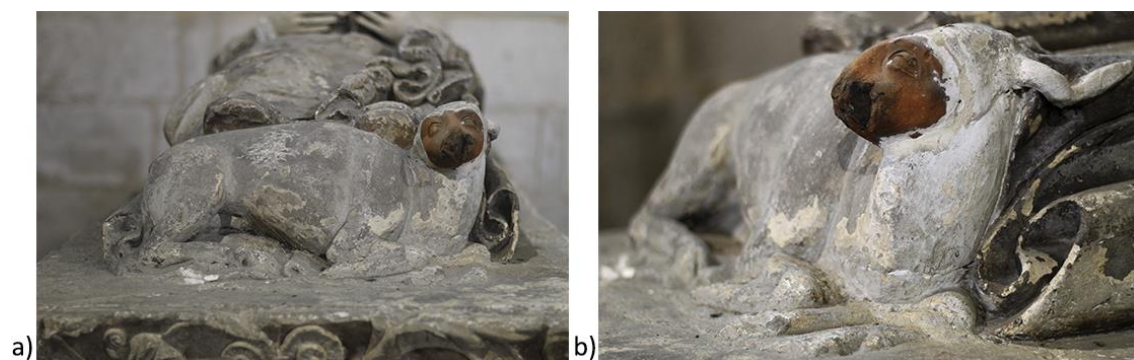
Fonte: (a) AMVC | (b) Fotografias de Raquel Lourenço, 2024 | (c) Reprodução fotográfica de pormenor de estampa publicada em: SANTOS,1950.

⁴⁸² Nas palavras de Frei Fernando da Soledade: «de Terceira do Patriarca S. Francisco, com toalha como de Religiosa muito honesta, e **reformada**, cingida com o Cordão» – SOLEDADE,1726:105.

⁴⁸³ MELO,2012:153

ajudará a tumulada a atingir o seu intento de salvação: uma *commendatio animae activa* – através da leitura das horas ou dos salmos, encomenda ativamente a sua alma a Deus⁴⁸⁴. Rosto de feições suaves, lábios finos serenamente fechados, mas de olhos abertos, a fundadora encontra-se, tal como o seu marido, ressuscitada. Aos seus pés um terno cordeiro vela o seu corpo. Criatura dócil, meiga e indefesa, simboliza a pureza e a virtude da humildade⁴⁸⁵. Animal, desde tempos imemoriais, oferecido em sacrifício: ele é o cordeiro pascal, imolado no AT, em comemoração da libertação do Egito (Ex 12,5-6), mas é, também, no NT, Jesus, «o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo» (Jo 1,29)⁴⁸⁶. Animal cristológico, encarna, por um lado, o sofrimento e a Paixão que tem como fim último a redenção e a expiação dos pecados. Vítima sacrificada, a sua carne (corpo) o seu sangue (fluido vital) assumem um carácter purificador que é, como instituído por Cristo (Cor 11,24-26), partilhado com os fiéis na Eucaristia⁴⁸⁷. Ele é, por outro lado, o cordeiro místico: Cristo vitorioso na ressurreição⁴⁸⁸, cujo triunfo sobre a morte garante à Humanidade – entendida no seu todo: «porque foste morto e, com o teu sangue, resgataste para Deus, homens de todas as tribos, línguas, povos e nações» (Ap 5,9) – a esperança e a oportunidade de salvação.

Figura 71 - O cordeiro: meigo, humilde, paciente, imolado e vitoriosamente ressuscitado



Fonte: (a) (b) Fotografias de Raquel Lourenço, 2024.

⁴⁸⁴ Linha de pensamento exposta pela autora citada, na sua conferência intitulada: *El caballero y la muerte. Entre la gloria mundana y el temor al más allá*, em 28-11-2023, à qual assistimos.

⁴⁸⁵ TORRES JIMÉNEZ, 2013:60

⁴⁸⁶ RÉAU, 2000[b]:99 | TORRES JIMÉNEZ, 2013:51

⁴⁸⁷ A Eucaristia: «*el Sacrificio renovado de una vez para siempre*» – TORRES JIMÉNEZ, 2013:62.

⁴⁸⁸ RÉAU, 2000[b]:99 | TORRES JIMÉNEZ, 2013:70-74

Uma estampa, publicada em 1950, resguardou a valiosa memória da cana do nariz e dos lábios da escultura jacente, hoje em menor estado de conservação (fig.70c). Igualmente, com sinais de dano na cabeça, o animal aos pés do jacente possui o crânio moldado em cerâmica – perceptível pela cor do material –, com olhos grandes e amendoados, abertos. O seu corpo, de coloração distinta da face, é delgado e encontra-se posicionado numa atitude de descanso. O animal tem o órgão sexual visível, afirmando a sua virilidade: trata-se de um macho. José Caldas (1903) viu nele um «gamo adormecido»⁴⁸⁹, Manuel Monteiro (1909) um «gamo deitado»⁴⁹⁰. Numa interpretação recente, Clara Ribeiro identificou-o, primeiramente como um «cão»⁴⁹¹ e, posteriormente, como «cordeiro»⁴⁹². Na verdade, observando-o de frente, o formato do corpo do animal assemelha-se ao de um galgo e o cão, entendido como um símbolo de fidelidade, acompanha os jacentes de muitas damas. No entanto, a criatura aos pés da fundadora tem cascos. As suas orelhas, finas e longas, puxadas para trás e pousadas sobre as vestes da fundadora, podem, quando observadas de cima, ser entendidas como chifres (veja-se, por exemplo, a fig.70a). O gamo ou o cervo são, também, animais cristológicos: por um lado, como presas de caçadores, são associados ao sacrifício; por outro lado, o cervo é o inimigo do dragão, que dele foge e se refugia⁴⁹³. Porém, alguns registos fotográficos, captados no início do século passado, oferecem-nos um testemunho precioso e apresentam-nos uma criatura, cuja boca aberta parece soltar um tímido balido (fig.72c). Interpretamo-lo como o balir de um cordeiro, atendendo ao que anteriormente expusemos. No entanto, iconograficamente, a figura do cordeiro foi, por vezes, substituída pela de um carneiro⁴⁹⁴, entendendo-se os seus chifres como uma alusão à coroa de espinhos: a conexão a Cristo mantém-se. As orelhas do animal na fig.72a parecem diferentes do que as da fig.72b e fig.72c. Porém, na nossa opinião, trata-se de uma ilusão, causada pelo ângulo em que se posicionou o equipamento fotográfico, juntamente com um ilusório jogo de luz e sombra caído na pedra. Somos, por isso, de opinião que as orelhas em todas as fotografias apresentadas mantêm o formato que,

⁴⁸⁹ CALDAS,1903:22

⁴⁹⁰ MONTEIRO,1909:6

⁴⁹¹ RIBEIRO,2014:34

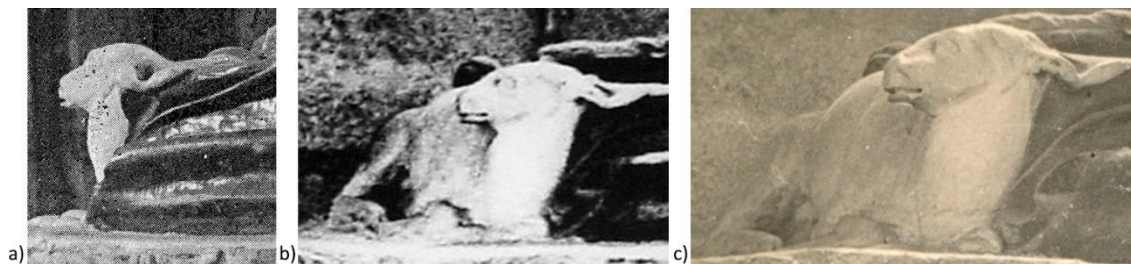
⁴⁹² RIBEIRO,2014:107

⁴⁹³ Tradição veiculada no *Fisiólogo* (séc. II d.C): GUGLIELMI(ed.),2002:115

⁴⁹⁴ RÉAU,2000[b]:99 | TORRES JIMÉNEZ,2013:7

ainda hoje, se constata na cabeça do animal aos pés do jacente. Entendemo-lo, portanto, como um cordeiro.

Figura 72 - Registos fotográficos do início do séc. XX: a salvaguarda de um balido



Fonte: AMVC⁴⁹⁵ (a) Pormenor de cliché e simili-gravura de Marques Abreu, [c.1909] | (b) (c) pormenores de fotografias em que se vê ainda a pedra que completa a tampa do *moimento*.

6.4 | Túmulos pertencentes, segunda a tradição, a filhos dos fundadores

Tipologicamente distintos dos *moimentos* dos pais, dispõem-se, perto da entrada da capela, dois *moimentos* de menores dimensões: equilibrados sobre duas colunas ornamentadas com elementos vegetalistas e encostados às paredes, ocultam nestas um dos faciais da arca tumular (fig.73a). As arcas foram profusamente esculpidas em todos os faciais visíveis, sendo, por sua vez, encimadas por uma cobertura prismática triangular lavrada em todas as faces (fig.73b).

Figura 73 - Túmulos de menores dimensões: os Doutores da Igreja



Fonte: (a) (b) Fotografias de Raquel Lourenço, 2021.

⁴⁹⁵ (a) AMVC 193829 Ilustração Villacondense_Janeiro_1911_N1 (b) AMVC 10817 Túmulo_Igreja de Santa Clara AMVC-1615 (c) AMVC 64456 -T-5554- túmulo de D. teresa Martins esposa de D. Afonso sanches

6.4.1 | Evangelistas

No túmulo encostado à parede oeste, a arca tumular apresenta, primeiramente, no facial de menor dimensão, um nicho com as *Armas* esculpidas – «esquartelado, I e IV as quinas, II e III cinco flores de liz»⁴⁹⁶ – e dois *putti* como tenentes; segue-se, no facial de maior dimensão, à direita, do ponto de vista do observador, S. Marcos, S. Lucas e S. Mateus (fig.74). No facial menor, que se segue, está esculpido S. João. Aos quatro evangelistas, a tradição associou simbolicamente o tetramorfo – inspirado na visão dos quatro seres vivos, de Ezequiel (Ez 1,4-14) e narrada no Apocalipse (Ap 4,6-8) –, acompanham-nos, por isso, a figura de um leão, um touro, um anjo (homem) e uma águia⁴⁹⁷. Nas margens do nicho, adaptados ao espaço disponível, foram esculpidos motivos que podem ser entendidos como anjos ou como *putti* – rosto infantil acompanhado por duas asas –, atendendo ao posicionamento na margem, consideramos mais correto interpretá-los como *putti*. Na tampa do túmulo, dois dragões – ladeados por elementos vegetalistas e cornucópias, das quais emergem cabeças de *putti* – lançam labaredas às armas. Nas laterais da tampa, de um lado, um *putto* alado, do outro lado, um elemento vegetalista.

Figura 74 - Túmulo de menores dimensões: S. Mateus, S. Lucas, S. Marcos



Fonte: Fotografias de Raquel Lourenço, 2022.

Elevando a sua pena, o inspirado S. Marcos redige o Evangelho: «Uma voz clama no deserto» (Mc 1,3) semelhante ao rugido do leão⁴⁹⁸. Deitado, junto às suas pernas,

⁴⁹⁶ Cf. LOPES, 1960:41

⁴⁹⁷ MACIEL, 1998:353-354

⁴⁹⁸ RÉAU, 2001:323

um felino, com larga juba e as patas cruzadas, descansa serenamente, enquanto o homem continua a tarefa: pousado sobre o atril, um livro aberto, perto de um largo tinteiro, aguarda ansiosamente por ser preenchido. O Evangelho de S. Marcos foi destinado aos gentios e simboliza a Ressurreição⁴⁹⁹.

Sentado sobre um manso e paciente touro, na sua oficina, S. Lucas não redige a Escritura, mas dedica-se a uma arte, tão elevada como as letras: mais do que mera mecânica, a arte do pintor ou a do escultor proveem do intelecto e são, por isso, tão altas como a poesia e os Evangelhos⁵⁰⁰. Padroeiro dos pintores, a S. Lucas a tradição atribuiu a virtude de ter sido o primeiro a pintar a Virgem⁵⁰¹. Esculpido ao seu lado, um aprendiz desfaz energicamente as matérias-primas, transformando-as em pigmentos. Segundo Louis Réau, este tema foi representado frequentemente na arte flamenga dos séc. XV-XVI⁵⁰². Entre nós, nesta cronologia, encontra-se esculpido neste túmulo e no retábulo flamengo da Sé Velha de Coimbra (fig.75b). Porém, se em Coimbra a atividade

Figura 75 - Túmulo de menores dimensões: S. Lucas: a arte e o artista



Fonte: (a) (b) Fotografias de Raquel Lourenço, 2022 e 2023.

do pintor é clara – segura uma paleta e um tento –, no túmulo vila-condense, o artista perdeu uma das suas mãos, e a mão que se apoia junto à estela – colocada de modo diferente do que no retábulo de Olivier de Gand e Jean d'Ypres – parece estar posicionada como se estivesse a esculpir – provável ato de afirmação de autovalorização

⁴⁹⁹ MUELA, *reimp.* 2012:61

⁵⁰⁰ Entende-se, deste modo, no contexto cultural do renascimento, impulsionado pela crescente valorização das artes plásticas e do estatuto do artista.

⁵⁰¹ Lenda que terá surgido sensivelmente no séc. VI. Segundo Louis Réau, S. Lucas provavelmente terá sido confundido com Luca, um pintor florentino que viveu no séc. IX – RÉAU, 2001:263.

⁵⁰² RÉAU, 2001:266

por parte do escultor (fig.75a). Pintando ou esculpindo, o artista produz a imagem da Virgem. Acompanha-o o touro, animal oferecido em sacrifício na Antiguidade que foi associado ao sacerdócio e ao espírito de sacrifício dos cristãos⁵⁰³. Por detalhar o sofrimento de Jesus, o Evangelho de S. Lucas simboliza a Paixão⁵⁰⁴.

Segue-se, no túmulo, S. Mateus. Sentado, junto a um atril, o santo mergulha a pena no tinteiro que o anjo, cortesmente ao seu lado, segura. No que respeita à atitude cortês do anjo, encontrámos paralelos no retábulo de Olivier de Gand e Jean d'Ypres (Sé Velha de Coimbra) e no *retablo de la Virgen de la Buena Mañana, Iglesia de S. Gil Abad*, Burgos⁵⁰⁵. Esculpido no nicho da arca tumular, em baixo do recipiente de tinta, um *scriptorium* portátil reforça a dedicação do santo à arte da escrita. A corporalidade de S. Mateus, patente no volume concedido aos membros que se descobrem por entre as sinuosas pregas das vestes, assim como o fluir dos panejamentos da alva do anjo, mantêm a expressão plástica e o movimento constante que se verifica, principalmente, no túmulo de D. Afonso Sanches. Com os lábios abertos, S. Mateus lança um suspiro ao vazio. Por valorizar a humanidade de Cristo, o Evangelho de S. Mateus simboliza o Nascimento⁵⁰⁶.

No facial de menor dimensão que se segue, encontra-se S. João. Inspiradamente, redigindo, como uma filacteria, um rolo de pergaminho discorre por cima dos seus joelhos. Ao seu lado, as ferramentas necessárias para a tarefa: um tinteiro e um *scriptorium* portátil. Uma águia segura o atril com um livro aberto⁵⁰⁷, colocando as suas perigosas garras na coluna que delimita o nicho (fig.76a). No anteriormente referido retábulo burgalês – podendo denotar o recurso a modelos em comum – as garras prendem-se às pernas do santo (fig.76b). O Evangelho de S. João é o mais elevado e espiritual, a águia acompanha-o, porque é o único animal que pode olhar de frente o sol, ou seja, Deus⁵⁰⁸.

⁵⁰³ RÉAU,2001:264 | AA.VV., *reimp.* 2022:223 | MACIEL,1998:354

⁵⁰⁴ MUELA, *reimp.* 2012:62 | MACIEL,1998:354

⁵⁰⁵ Nesta última, apesar de faltar uma mão ao anjo e outra ao evangelista, percebe-se, claramente, pelo posicionamento dos braços que estariam nesta precisa postura.

⁵⁰⁶ MUELA, *reimp.* 2012:61 | MACIEL,1998:354

⁵⁰⁷ Provavelmente inspirado numa tipologia concreta de estante de coro, o facistol: estante com uma escultura em forma de águia – Cf. GUEDES,2004:52.

⁵⁰⁸ AA.VV., *reimp.* 2022:199 | MUELA, *reimp.* 2012:62 | MACIEL,1998:355

Figura 76 – Túmulo de menores dimensões: o Evangelho que se eleva como o voo de uma águia



Fonte: (a) (b) Fotografias de Raquel Lourenço, 2022/2023.

6.4.2| Doutores da Igreja

Com um facial oculto pela parede da capela e dispondo de três superfícies de pedra lavráveis, a arca tumular apresenta, primeiramente, num facial menor, um nicho com as Armas sustentadas por dois *putti* como tenentes; no facial maior, encontra-se, à esquerda, do ponto de vista do observador, S. Agostinho de Hipona, seguindo-se S. Ambrósio de Milão e S. Jerónimo de Estridão. No facial menor, que se segue, está esculpido S. Gregório Magno. A tampa apresenta as Armas sustentadas por dois homens verdes como tenentes. As laterais da tampa, contêm motivos de cabeças de *putti* aladas.

Figura 77 - Túmulo de menores dimensões: S. Agostinho, S. Ambrósio, S. Jerónimo



Fonte: Fotografia de Raquel Lourenço, 2023.

Sentado numa cátedra, vestido como bispo, S. Agostinho enverga uma mitra e segura, com a mão protegida por uma luva pontifical⁵⁰⁹, o bastão pastoral – insígnia da sua dignidade, enquanto alto dignatário eclesiástico⁵¹⁰ (fig.77). A outra mão, na qual poderia figurar um atributo, encontra-se danificada. Agostinho nascera no Norte de África e fora maniqueísta. Porém, após conhecer Ambrósio, bispo de Milão, sofreu uma profunda transformação pessoal. Um dia, ouviu uma voz: «Toma e lê». Alcançando o livro que estava próximo, leu a passagem bíblica (Rm 13,13-14) que o levou a arrepender-se das falhas do passado e converter-se ao Cristianismo⁵¹¹. Esculpida no túmulo, ao lado do santo, a pequena estante com um livro aberto, evoca não só este episódio edificante, como recorda o enriquecedor contributo da sua vasta produção literária, filosófico-teológica, da qual se salienta: *Confissões, A Cidade de Deus, Acerca da Trindade*.

Igualmente, sentado e vestido conforme a sua dignidade de bispo – usando a mitra, o bastão pastoral, luvas pontificais e a capa presa por um majestoso fírmal –, S. Ambrósio, cujas palavras e obras, como âmbar divino, perfumaram a Igreja⁵¹², segura um livro e, com a outra mão livre, gestualiza eloquentemente. Ao fundo, pousado numa estante, um livro aberto relembra os seus escritos edificantes e os comentários aos Evangelhos. Doces são as suas palavras. Desde pequeno, ainda no berço, um enxame de abelhas visitara-o: entrando e saindo da sua boca, como se nela quisesse produzir mel. Enraizada em lendas gregas, *ambrosía* é o nome dado ao alimento dos deuses imortais: o mel⁵¹³. A colmeia – seu atributo –, posicionada ao lado do santo evoca este curioso jogo linguístico. S. Ambrósio é, por este motivo, padroeiro dos apicultores, dos produtores de cera e protetor das abelhas⁵¹⁴. Por ter sido bispo de Milão, lar de muitos lavrantes e artistas «da pedra» lombardos, é, também, padroeiro dos canteiros⁵¹⁵.

⁵⁰⁹ «Luvas usadas [...] durante uma parte da missa pontifical. Geralmente de seda e seguindo as cores do tempo litúrgico [...] são ornadas no dorso» – GUEDES,2004:91.

⁵¹⁰ Não segura um báculo, mas sim, um bastão pastoral, o qual pode apresentar a parte superior da vara de variadas formas: como um báculo, uma férula, um tau ou cruz – GUEDES,2004:91.

⁵¹¹ RÉAU,2000[a]:36-37 | AA.VV., *reimp.* 2022:24-25

⁵¹² Numa das explicações etimológicas oferecida na *Lenda Dourada*, Ambrósio deriva de *ambra* (âmbar) e *sios* (Deus), portanto, o nome significaria: âmbar de Deus – [*Lenda Dourada*] VORÁGINE,1996:239.

⁵¹³ [*Lenda Dourada*] VORÁGINE, 1996:240 | RÉAU,2000[a]:68-69 | AA.VV., *reimp.*2022:30-31

⁵¹⁴ Fortemente associadas a Cristo, as abelhas figuram em muitos milagres eucarísticos, presenciando-os ou neles participando – a título de exemplo: Jaume Serra, [predela do] *Retábulo da Mare de Déu*, Museu Nacional de Arte da Catalunha, c.1367-1381.

⁵¹⁵ RÉAU,2000[a]:69

Segue-se, no túmulo, S. Jerónimo. Homem erudito, Jerónimo empregou os seus conhecimentos ao serviço do Cristianismo, dedicando-se a traduzir textos sagrados, escritos em grego e hebraico, para latim⁵¹⁶. No *scriptorium*, a estante com o atril recorda a hercúlea tarefa e o seu incansável labor enquanto tradutor e responsável pela versão latina da Bíblia: a *Vulgata*. Dignamente vestido como cardeal – usando o chapéu cardinalício, luvas pontifícias e um bastão pastoral –, pelos seus méritos, o homem que foi ermita e monge, passou desde o séc. XIV, a ser representado iconograficamente como cardeal⁵¹⁷. No relevo escultórico, S. Jerónimo acaricia a cabeça de um leão. Temido como fera selvagem, «rei dos animais», o felino entrara no mosteiro, em Belém, quando os monges se reuniam para ler as Sagradas Escrituras. Apavorados, ao ver a besta, todos fugiram. Porém, Jerónimo, apiedado, percebendo que o animal coxeava, aproximou-se dele. Numa das patas dianteiras, um espinho profundamente cravado na carne era a causa do desconforto. No túmulo, pousando as patas sobre o santo, enrolando gentilmente a cauda sobre o tronco, o leão agradece-lhe – e, por extensão, aos monges que dele cuidaram – por ter sido salvo. Desde então, o felino viveu no mosteiro, sendo útil e prestando serviço⁵¹⁸. Veiculada na *Lenda Dourada*, a narrativa do leão domesticado, transmite um exemplo edificante: tal como todas as criaturas merecem ser salvas, todas podem controlar os seus instintos e moldar os seus comportamentos, tornando-se úteis para a comunidade.

Figura 78 - Todas as criaturas merecem ser salvas



Fonte: Fotografia de Raquel Lourenço, 2023.

⁵¹⁶ RÉAU,2001:142 | AA.VV., *reimp.*2022:172-174

⁵¹⁷ RÉAU,2001:144

⁵¹⁸ [*Lenda Dourada*] VORÁGINE,1997:633-634 | RÉAU,2001:142-143 | AA.VV., *reimp.*2022:172-13

No facial menor, que segue, encontra-se S. Gregório Magno. Representado conforme compete à dignidade máxima da Igreja, sobre a cabeça a tiara pontifícia – de formato cônico, seccionada horizontalmente por três motivos em forma de coroa⁵¹⁹ –, símbolo de soberania, de uso exclusivo do sumo pontífice, cargo que exerceu. A tiara patenteia a primazia do Papa sobre a Igreja militante, penitente e triunfante, assim como os poderes – ordem, jurisdição e magistério – por ele exercidos⁵²⁰. Em referência à Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo –, prende a capa com um fimal trilobulado. Nas suas mãos, um bastão, cuja extremidade, atualmente danificada, deveria ser rematada pela insígnia papal: uma cruz com tripla travessa⁵²¹. Um dos seus braços, atualmente danificados, está posicionado ascendentemente: S. Gregório estaria, tal como surge na estampa de Erhard Schoen (fig.79), a abençoar. Situado num espaço interior mais complexo do que os restantes Doutores, verifica-se ao seu lado um pequeno vão aberto

Figura 79 - S. Gregório



Fonte: (a) Fotografia de Raquel Lourenço, 2024 | (b) Reprodução fotográfica de estampa de Erhard Schoen, (c.1491-1542). Publicada em: STRAUSS,1984:54.

que ilumina a divisão em que se encontra. À esquerda, do ponto de vista do observador, está uma estante, coberta por uma toalha, sobre a qual foram esculpidos instrumentos

⁵¹⁹ GUEDES,2004:163 | Inicialmente composta por uma única coroa, a partir do séc. XIV, a tiara pontifícia agregou, como está esculpido no túmulo, três coroas de tamanhos distintos distribuídas ao longo da tiara – Cf. SEIXAS,2008:423.

⁵²⁰ SEIXAS,2008:423

⁵²¹ GUEDES,2004:92

de escrita. Porém, devido ao atual posicionamento do túmulo na capela, a leitura dos motivos esculpidos, neste facial, não é totalmente clara, porque não os conseguimos observar com todo o rigor. No entanto, percebemos que, no interior da estante, estará esculpido um objeto que poderá ser um livro. Na proximidade deste, encontra-se uma pequena mesa – perto da base do assento do santo – que serve de suporte a uma vela num castiçal (fig.80). Utilizada para auxiliar a leitura, em harmonia com os restantes objetos, a vela reforça a nossa interpretação. Autor de influentes escritos de caráter pastoral e moral, S. Gregório, fortaleceu a sede pontifícia⁵²² e codificou as orações e cânticos da missa no *Sacramentario* e no *Antifonario*. Por ter privilegiado o canto – que

Figura 80 - Objetos esculpidos no interior do nicho



Fonte: Fotografia de Raquel Lourenço, 2024

recebeu o seu nome: gregoriano –, é padroeiro dos músicos, dos chantres e dos meninos do coro, e, devido à sua erudição, é padroeiro dos sábios⁵²³. Pelo fervor da sua oração, a tradição atribuiu-lhe a virtude de aliviar o sofrimento das almas no Purgatório⁵²⁴.

Preenchendo o espaço disponível nas margens do facial de maior dimensão, encontram-se pequenos dragões. Animais lendários, com conotações negativas, remetidos «às margens», provavelmente recordam as heresias que os Doutores da

⁵²² AA.VV., reimp. 2022:148

⁵²³ RÉAU,2001:48

⁵²⁴ RÉAU,2001:48

Igreja tão fortemente combateram. Igualmente adaptados ao espaço disponível, nas margens do facial de menor dimensão que representa S. Gregório, duas figuras humanas encostam-se aos limites do arco abatido que configura o nicho no qual se inscreveu a figura do santo.

6.5 | Leitura iconológica

Uma ode à vida e à esperança. Em harmonia com os desejos dos fundadores, elogia postumamente a sua memória, num espaço sagrado que, a eles e à sua linhagem, pertence. No limiar da capela, o tempo soberano impera. No movimento constante dos astros, o tempo revigora e regenera-se. Assim, também, sucede a passagem pela vida, com o seu amanhecer, anoitecer e desejado renascer.

No interior, quatro *moimentos* abrigam os corpos dos fundadores do mosteiro e de dois filhos seus. Lugar de culto e de oração pelas almas dos tumulados, a capela de Nossa Senhora da Conceição convida a olhar, percorrer e meditar a vida de Cristo, em torno dos monumentos funerários. Considerando o contexto franciscano e a influente obra de literatura devocional tardo-medieval *Meditationes Vitae Christi*, são um apelo à prática de uma devoção de cariz intimista, pessoal, apoiada na constante revisitação dos episódios, vistos e/ou meditados de perto, por quem pisa o solo da capela, ou de longe, por aquelas que os visitavam a partir do interior de uma grade de coro.

Meditationes Vitae Christi inicia-se com a *Encarnação, Visitação, Natividade e adoração dos pastores*, circuncisão, *Epifania*, sendo seguidas pelo período de purificação da Virgem e *Apresentação do menino no templo*, continuadas por uma segunda visitação a Isabel, a que se segue a *Fuga para o Egito* – a semelhança com a sequência dos temas esculpidos na arca tumular do fundador torna-se evidente. Igual evidência constatamos no ciclo da paixão lavrado na arca tumular de D. Teresa Martins: *Entrada de Jesus em Jerusalém, Ceia e anúncio da traição de Judas, Lavatório dos Pés*, estabelecimento da Eucaristia (regresso à mesa e ao local da ceia), *Oração no Horto, Prisão de Cristo*, segue-se a entrega de *Cristo aos sacerdotes* e, mais detalhadamente, Cristo perante Pilatos. Todavia, convém ressaltar que *Meditações* propõe a reflexão sobre acontecimentos que, plasticamente, se interpretariam de forma semelhante – duas visitasções a Isabel, circuncisão/apresentação de Jesus no templo, ceia e anúncio da

traição de Judas/estabelecimento da Eucaristia –, os quais não se justificaria duplicar visualmente.

Os episódios esculpidos na arca do *moimento* de D. Afonso Sanches incitam à reflexão sobre a infância e primeiros momentos da vida de Cristo, sempre na companhia da sua mãe, Maria, a Virgem Imaculada: orago da capela. A reflexão sobre esta fase da vida culmina com a exaltação de Cristo vivo e presente no Santíssimo Sacramento, patente no *Milagre de Santa Clara* – fundadora da Ordem a que pertence esta casa religiosa. O possante leão acompanha D. Afonso Sanches e este – em conformidade com o maior desejo do fundador –, imbuído de flego vital, enche de ar o peito e, abrindo os olhos, ressuscita.

Por seu lado, os episódios esculpidos na arca do *moimento* de D. Teresa Martins, complementando os primeiros, refletem sobre o sofrimento, a *Paixão* e a total entrega a Deus: o serviço e o ministério; a traição de um fiel companheiro (que, corrompido, caíra em pecado); a humildade; a agonia, o medo e a fraqueza humanas; a maldade humana; o arrependimento e, por fim, o culminante *pathos* – a crucificação –, experienciada e vivida por aquele que, fervorosamente, imitou Cristo, recebendo, por isso, do próprio Deus, as chagas: *Estigmatização de S. Francisco*. A meditação sobre a *Paixão* ecoa no cordeiro aos pés da fundadora: inocente e sacrificado, como Cristo, é vitorioso sobre a morte. Vestida como as mulheres que, nesta casa, pela sua alma dirigiam preces, D. Teresa Martins está, tal como o marido, ressuscitada. Os animais aos pés dos jacentes ecoam, ainda, uma antiga tradição, na qual se crê: «Cristo foi cordeiro na paixão e leão na ressurreição»⁵²⁵. São, também, complementares, segundo S. Agostinho: «Cristo é cordeiro na ressurreição, porque a sua inocência é eterna e leão na paixão porque morto, deu morte à morte»⁵²⁶.

O convite a meditar sobre a vida de Cristo complementa-se com a contemplação das Sagradas Escrituras do NT, redigidas pelos quatro Evangelistas. Nas vidas e obras dos Doutores da Igreja, colhem-se exemplos edificantes e a esperança é reforçada, porque, tal como ilustra o leão ferido, que os monges e S. Jerónimo cuidaram, todas as criaturas merecem a oportunidade de serem salvas e a bondade e boa-vontade plantam no

⁵²⁵ *Apud.* TORRES JIMÉNEZ, 2013:59 – tradução livre, nossa.

⁵²⁶ *Apud.* TORRES JIMÉNEZ, 2013:59 – tradução livre, nossa.

coração do mais temido «rei dos animais» a semente, que germinará e dará origem a novas obras.

Escutando o silêncio das pedras, no limiar da capela, impõe-se o princípio de Ordem criado por Deus: os astros movimentam-se (Gn 1,14-18). A fluidez regenerativa do tempo, eterna e constante, é evidência e promessa de ressurreição.

7 | Considerações finais

A presente dissertação teve como objetivo o estudo da capela e túmulos dos fundadores do antigo mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde, compreendendo-os na sua dimensão histórico-artística, relacionando-os com dinâmicas litúrgico-devocionais e interpretando-os iconográfica e iconologicamente.

D. Afonso Sanches e D. Teresa Martins, figuras da alta nobreza medieval portuguesa, senhores de Vila do Conde, sobre o seu domínio ribeirinho fundaram, entre 1314-1318, um mosteiro que entregaram a uma comunidade de clarissas, sobre a premissa de, após a morte, nele serem sepultados e que as freiras – capelães, clérigos e demais pessoas que assistissem à missa na igreja –, por eles, e por D. Dinis, orassem. Este mosteiro teve – e tem – uma incalculável importância para Vila do Conde.

No discurrir das passadas sete centúrias, o afã dos fundadores foi respeitado ou alterado, consoante o «gosto» e ao sabor das vicissitudes do tempo. De uma galilé medieval à construção de uma capela funerária no interior da igreja, esculpindo-se, então, quatro *moimentos* que, em pedra lavrada, convidam a orar e a meditar sobre a vida de Cristo, a qual mais não é do que uma reflexão sobre a própria humanidade. Concebida num período de confluência de valores plásticos, tardo-medievais com os do renascimento, a escultura atesta clara influência de modelos norte-europeus e franceses, assim como o claro conhecimento de formas «ao romano», reminiscentes da cultura da Antiguidade. As esculturas jacentes, quais «retratos» póstumos dos tumulados, esculpidas em conformidade com a conceção tardo-medieval do jacente, de olhos abertos, em harmonia com o contexto, evocam a confiança depositada no sufrágio perpétuo, como forma de alcançar a salvação. Manifestam, acima de tudo, o maior desejo dos tumulados – a ressurreição – e o desejo de permanência: de uma memória que ultrapasse a perenidade da vida humana e que, com o auxílio da posteridade, se mantenha. Sob o orago de Nossa Senhora da Conceição, a capela revestiu-se de várias «cores»: umas estar-nos-ão, sempre, poeticamente ocultas, outras, de modo ofuscado, entrevem-se em nuances, percebendo-se, nestas, que os inomináveis tons da luz se refletiram na talha dourada. Esses mesmos tons que, hoje, através do vão de iluminação, tocam os pétreos silhares e habitam na capela.

Mas, como Manuel Botelho notou, pela extrema fragilidade do calcário brando, até as pedras se desfazem. As pedras morrem e, porque «também a morte é isso, tal como a vida, um leve fumo branco que se esvai na atmosfera»⁵²⁷, subjaz o seu caráter (im)permanente.

Durante séculos, local de oração e devoção, no interior da capela foram mantidos os sufrágios perpétuos, instituídos pelos fundadores, com ligeiras adequações, ao longo do tempo. A população – maioritariamente vila-condense – a ela acorreu, pisou o solo, e, junto aos túmulos, pediu e agradeceu graças, concedidas por Deus, por intercessão dos méritos dos «sanctos reys» nela sepultados. À função e ao significado dos tangíveis «objetos», aglomera-se uma realidade intangível, presente nesses afetos e cuidados.

No limiar da capela, o tempo soberano impera. No movimento constante dos astros, o tempo revigora e regenera-se. Entramos, então, noutra fase. Em curso estão trabalhos que trarão novidades sobre o objeto de estudo – referimo-nos à análise da policromia dos túmulos, pelo Laboratório Hércules da Universidade de Évora – e alterações à dinâmica do espaço – aludimos à assinatura do Protocolo para Reabilitação da Igreja de Santa Clara, em 26 de março de 2023, iniciativa da DRCN e CMVC, que teve como premissa a realização de um Caderno de Encargos, com vista à reabilitação arquitetónica e à delineação de um projeto de musealização para a igreja. De igual modo, o edifício do mosteiro foi, na sequência de um concurso público, iniciado em 2018, concessionado para exploração como unidade hoteleira, estando, neste preciso momento, já a exercer essas funções. Todas estas particularidades comprovam que o complexo de Santa Clara de Vila do Conde está numa fase de revitalização, existindo interesse público e privado pela recuperação e preservação deste importantíssimo bem patrimonial. A capela e os túmulos são parte integrante e inalienável do mosteiro e parte da história local. Conscientes e, assumindo-nos como defensoras de um rigoroso respeito pela dignidade e integridade dos bens patrimoniais, não podemos deixar de expressar o nosso apelo para que, nesta nova fase, a capela e os monumentos funerários e, aqueles neles sepultados, sejam, sempre, respeitados. Escutando o silêncio das pedras, no limiar da capela, a fluidez regenerativa do tempo, eterna e constante, é, também, hoje e agora, evidência e promessa de ressurreição.

⁵²⁷ BOTELHO, 2020:88

Referências

Fontes manuscritas

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT, Gavetas, Gav.2, mç.9, n.41

ANTT, LN, Livro 2 de *Além Douro*, fl.69v a f.74v

ANTT, LN, Livro 2 de *Reis*, fl.47r-fl.47v

ANTT, LN, Livro 4 de *Além Douro*, fl.181r

ANTT, Gavetas, Gav.12, mç.10, n.6

ANTT, OFM, PP, CSCVC, mç.12, doc.11

ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv.27

ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv.58

ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv.90

ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv.120

ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv.121

Arquivo Distrital do Porto

ADP, Cartório Notarial de Vila do Conde, 001, 0057

Fontes impressas

BRANDÃO, Domingos de Pinho – **Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto**. Documentação I, séculos XV a XVII. Porto: Oficinas Gráficas Reunidos, 1984.

ESPERANÇA, Fr. Manuel da – **Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na provincia de Portugal**. Segunda parte, livro oitavo. Lisboa: Oficina de António Craesbeeck de Mello, 1666, pp. 165-245.

REPÚBLICA PORTUGUESA. Ministério das Obras Públicas e Comunicações – **Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. A Igreja de Santa Clara de Vila do Conde**. Nº 14, dezembro de 1938. Porto: Oficinas da Maranus, 1938.

SOLEDADE, Padre Fr. Fernando da – **Memoria dos Infantes D. Affonço Sanches, e Dona Thereja Martins. Fundadores do Real Mosteiro de Santa Clara de Villa do Conde**. Lisboa: Oficina de António Manescal, 1726.

TAROUCA, Carlos da Silva – **O Cartulário do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde**.
In Arqueologia e História, 8ª série, vol. IV. Lisboa: Associação dos Arqueólogos
Portugueses, 1947.

Legislação e documentação normativa

PORTUGAL. Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria. **Decreto de 16-06-1910, DG n.º 136 de 23-06-1910**.

PORTUGAL. Diário da República n.º 171/2023, Série I de 2023-09-04. **Decreto-Lei n.º 78/2023, de 4 de setembro**, anexo II, alínea t [p.142].

VATICANO (1940). **Inter Sanctam Sedem et Rempublicam Lusitanam Sollemnes Conventiones. AAS 32 (1940) 218-233**. Disponível em: <<https://rb.gy/nhyubt>> [última consulta em: 11-19-2024].

Bibliografia

AA.VV. – **Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana**. Madrid: Ediciones Cátedra, reimp. 2022.

AA.VV. – **Manuelino. À Descoberta da Arte do Tempo de D. Manuel I. Ciclo Internacional de Exposições Museus sem Fronteiras**. Porto: Civilização Editora, 2002, pp.145-146.

ALDEA, Mariña Arbor – **O Cancioneiro de don Afonso Sanchez. Edición e estudio**. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2001.

ALEJOS MORÁN, Asunción; MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Mª Elvira – **Símbolos apofáticos del Espíritu Santo**. In GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.) – *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, 1, La visualidad del Logos*. Madrid: Encuentro, 2015, pp. 704-725.

ALMEIDA, C. A. Ferreira de – **A Anunciação na arte medieval em Portugal, estudo iconográfico**. Porto: Faculdade de Letras, Instituto de História de Arte, 1983, pp.3-18.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge – **História da Arte em Portugal. O Gótico**. Lisboa: Presença, 2002.

ALMEIDA, Fr. António José de, O.P. – **Annuntiationis puer: o menino na Anunciação, em**

- Portugal.** In *Via Spiritus, Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, CITCEM, nº 17, 2010, pp.133-196.
- ANDRADE, Maria Filomena; FONTES, João Luís Inglês; ALVES, Carlos Fernando Teixeira – **The Franciscan Observance in Portugal. Memories and Archives.** In BERTOCCI, Stefano & CIOLI, Federico (eds.) – *Franciscan Landscapes. Conservation, Protection and Use of Religious Cultural Heritage in the Digital Era*, vol. I. Firenze: Didapress, 2024, pp.31-41.
- ANDRADE, Maria Filomena Pimentel de Carvalho – **In Oboedientia, sine proprio, et in castitate, sub clausura. A Ordem de Santa Clara em Portugal (sécs. XIII-XIV).** Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, 2011.
- ANTUNES, Joana – **O Limite da Margem na Arte em Portugal (sécs. XIV-XVI).** Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2016.
- ARIÈS, Philippe – **Images de l'Homme devant la mort.** [Paris]: Éditions du Seuil, 1983.
- BAERT, Barbara – **The Annunciation Revisited. Essay on the Concept of Wind and the Senses in Late Medieval and Early Modern Visual Culture.** In *Critica d'arte*, 8ª série, ano LXXIII, n. 47-48, jul.-dez. 2011, imp. 2013, pp. 57-68.
- BANDEIRA, Filomena; DINIZ, Sofia – **O Convento de Santa Clara de Vila do Conde: memória e ocupação nos séculos XX e XXI.** In *Actas do IV Encontro de História de Vila do Conde: Património Edificado: Memória e Reabilitação*. Vila do Conde: Câmara Municipal, 2006, pp. 75-126.
- BARBIERI, M. – **Afonso Sanchez.** In LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993, p. 21-23.
- BARROCA, Mário Jorge – **Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)**, vol. II, tomo 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000.
- BARROCA, Mário Jorge – **Inscrições Medievais e Modernas de Vila do Conde (Séculos XV a XVII).** In *Portvgalia*, Nova Série, v. 38, Porto: DCTP-FLUP, 2017, pp. 127-176.

- BELCHIOR, Lucília dos Santos – **Karl Albrecht Haupt (1852-1932) e o «desenho de viagem»**. O registo dos monumentos nacionais: compreensão arquitectónica e fruição estética. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.
- BENNER, Gabriela – **La transformación de la iconografía de los animales del presepio en la Edad Media**. In ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina; BARREIRA, Hugo (coord.) – *Genius Loci. Lugares e significados*, vol.1. Porto: CITCEM, 2017, pp.331-342.
- Bíblia Sagrada. Para o terceiro milénio da encarnação, versão dos textos originais.**
Coord. Herculano Alves, 4ª ed. Lisboa, Fátima: Difusora Bíblica, reimp. 2005.
- BINSKI, Paul – **Medieval Death. Ritual and representation**. London: British Museum Press, 1996.
- BLUTEAU, D. Raphael – **Diccionario da Lingua Portugueza composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva**. Tomo I, A-K. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789[a].
- BLUTEAU, D. Raphael – **Diccionario da Lingua Portugueza composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva**. Tomo II, L-Z. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789[b].
- BYRNE, Janet S. – **Renaissance Ornament Prints and Drawings**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1981.
- BONAVENTURE, St. – **Life of our Lord and Saviour Jesus Christ**. Trad. New York: P.J. Kenedy & Sons, 1881.
- BONAVENTURE, St. – **The life of Saint Francis**. London: J. M. Dent, Aldine House, 1904.
- BOTELHO, Manuel – **(Im)permanência**. Catálogo de exposição. Almada: Câmara Municipal, 2020.
- BURGESS, Clive – **A service for the dead: the form and function of the anniversary in late medieval Bristol**. In *Transactions*, vol.105. [Bristol]: The Bristol and Gloucestershire Archaeological Society, 1987, pp.183-212.
- CALDAS, José – **Villa do Conde**. In BRÜTT, F.; MORAES, Cunha (dir.) – *A Arte e a Natureza em Portugal. Album de fotografias com descrições, clichés originaes, copias em phototypia inalteravel, monumentos, obras d'arte, costumes e paisagens*, vol. II. Porto: Emilio Biel & C.ª - Editores, 1903.

- CAMPOS, Nuno Miguel Silva – **Os Teles: uma linhagem entre Castela e Portugal na Idade Média (1161-1385)**. Tese de Doutoramento. Évora: Universidade de Évora, 2012.
- CARDOSO, Jorge – **Agiologio lvsitano dos sanctos, e varoens illvstres em virtvde do Reino de Portvgal, e svas conqvistas**. Tomo I. Lisboa: Officina Craesbeekiana, 1652, pp. 7-8.
- CARDOSO, Paula – **Arte, Reforma e Agência Feminina nos Conventos Dominicanos Portugueses: O Papel das Freiras na Produção e Mecenato de Manuscritos Iluminados (c. 1460-1560)**. In *Medievalista [Online]*, 29/2021.
DOI: <https://doi.org/10.4000/medievalista.3968> [consulta em: 24-08-2024].
- CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos – **A Anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550). Análise geométrica, iconográfica e significado iconológico**, vol. I. Tese de Doutoramento. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.
- CHOAY, Françoise – **A alegoria do Património**. Trad. Teresa Castro. Lisboa: Edições 70, reimp. 2018.
- CORREIA, Vergílio – **Santa Clara de Vila do Conde**. In *Diário de Coimbra*, Coimbra, 20 de fevereiro de 1939.
- CORREIA, Vergílio – **Três Túmulos**. Lisboa, Rio de Janeiro: Portvgalia, 1924.
- COSTA, Marisa – **Poder e autoridade de fundar um mosteiro. A dotação de Santa Clara de Vila do Conde**. In *De Arte*, 3, 2004, pp. 23-37.
- COSTA, Marisa – **Sobre o «livro dos pergaminhos» ou «o cartulário» do mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde**. In *Estudos em homenagem ao professor doutor José Marques*: IV volume, 2006, pp. 161-178.
- COUTO, Sara – **O Convento de Santa Clara de Vila do Conde nas plataformas digitais: Mapeamento e acesso à informação**. Relatório de Estágio. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2023.
- DIAS, Pedro – **Escultura de pedra feita em Portugal por artistas do Norte da Europa**. In AA.VV. – *O brilho do Norte. Escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. [Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997], pp.117-125.

- DIAS, Vítor Manuel Lopes – **Cemitérios, jazigos e sepulturas. Monografia. Estudo histórico artístico sanitário e jurídico**. [Depositária: Coimbra Editora, 1963], pp.150-151.
- DEMPSEY, Charles – **Inventing the renaissance putto**. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 2001.
- DUFFY, Kevin. SM – **Christian solar symbolism and Jesus the Sun of justice**. London, New York: T&T Clark, 2022.
- ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza (coord.) – **Dicionário visual de arquitetura**. Trad. Digna Canal i Basegaña, Carlos Silva Lameiro. Lisboa: Quimera, 2014.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca – **Ritual y Liturgia en torno a los sepulcros santos hispanos medievales**. In *Codex Aquilarensis*, n.32. Aguilar de Campoo: Fundación Santa Maria La Real, 2016, pp.297-328.
- Evangelhos Apócrifos. Gregos e Latinos**. Trad. e coment. Frederico Lourenço, 3ª ed. Lisboa: Quetzal, 2022.
- FARDILHA, Luís de Sá – **Uma introdução à História Seraphica... na Província de Portugal**. In CARVALHO, José (dir.) – *Quando os frades faziam história: de Marcos de Lisboa a Simão de Vasconcellos*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2002, pp. 103-119.
- FERREIRA-ALVES, Natália – **A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. Artista e Clientela, Materiais e Técnica**, volume I. Porto: Arquivo Histórico & Câmara Municipal do Porto, 1989.
- FERREIRA, Mons. José Augusto – **Os Tumulos do Mosteiro de Santa Clara de Villa do Conde**. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1925.
- FERREIRA, Mons. J. Augusto – **Villa do Conde. Matriz e Igrejas do Mosteiro de Santa Clara, de Azurara e de Rio Mau**. In *A Arte em Portugal*, nº3. Porto: Imprensa Marques Abreu, Limitada, 1928.
- FIGUERAS, Joan Molina – **La imagen y su contexto. Perfiles de la Iconografía antijudía en la España Medieval**. In BAULIDA, Ramon et al., coord. – *La Comunitat Jueva a la Girona Medieval. Girona a L'Abast Cicle de conferències XII*. Girona: Bell-lloc, 2008, pp. 33-85.
- FLORA, Holly – **Sensory Experience and Franciscan Devotion in the Paris Meditationes Vitae Christi**. Valencia: Ultreia, 2024.

- GARCÍA ARRANZ, José Julio – **Bestiario maligno**. In GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.) – *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, 6, Los Demonios II. Bestiario, Música endiablada y Exorcismo*. Madrid: Encuentro, 2021, pp. 102-306.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro – **'Este rey tenno que enos idolos cree': imágenes milagrosas en las Cantigas de Santa María**. In FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (coord.) – *Alfonso X el Sabio, Cantigas de Santa María*, vol.II. Madrid: Patrimonio Nacional, 2011, pp.523-559.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro – **Estatuas poseídas: ídolos demoniacos en el arte de la Edad Media**. In *Codex Aquilarensis*, n.28. Aguilar de Campoo: Fundación Santa Maria La Real, 2012, pp.231-254.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael – **Introducción general los tipos iconográficos**. In GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.) – *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, vol. 1, La visualidad del Logos*. Madrid: Encuentro, 2015, pp. 7-75.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael – **La Gloria de Dios**. In GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.) – *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, vol. 2, Los Ángeles I: la Gloria y sus jerarquías*. Madrid: Encuentro, 2016, pp. 176-288.
- GONÇALVES, Flávio – **Representações antropomórficas da alma na arte portuguesa dos séculos XII a XVI**. In *Brotéria. Revista Contemporânea de Cultura*, v. XLVI, f.4, Lisboa: Gaspar Maria Leal Gomes Pereira Cabral, 1948, pp. 444-458.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene – **El nacimiento de Cristo**. In *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº4. Madrid: Universidad Complutense, 2010, pp.41-59.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I. – **Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación**. In *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, tomo 9, 1996, pp. 11-51.
- GRABAR, André – **L'imago clipeata chrétienne**. In *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 101^e année, N. 2. [Paris: Académie des Inscriptions et Belles-Lettres], 1957, pp. 209-213.
- GRIMAL, Pierre – **Diccionario de Mitología Griega y Romana**. Trad. Francisco Payarols, 4^a reimp., Barcelona: Paidós, 1989.
- GUEDES, Natália Correia (coord.) – **Thesaurus. Vocabulário de objectos do culto católico**. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Fundação da Casa de Bragança, 2004.

- GUGLIELMI, Nilda (ed.) – **El Fisiólogo. Bestiario Medieval**. Madrid: Eneida, 2002.
- HARRISON, W. H. – **The tourist in Portugal**. Illustrated from paintings by James Holland. London: Robert Jennings, New York: D. Appleton, 1839.
- HAUPT, Albrecht – **Die Baukunst der Renaissance in Portugal: von den Zeiten Emmanuel's des Glücklichen bis zu dem Schlusse der spanischen Herrschaft. Zweiter band. Das Land**. Frankfurt A.M.: Heinrich Keller, 1895.
- HAUPT, Albrecht – **A Arquitectura do Renascimento em Portugal**. Trad. Margarida Morgado. Lisboa: Presença, 1985.
- HECK, Christian – **Le retable de l'Annonciation d'Aix. Récit, prophétie et accomplissement dans l'art de la fin du Moyen Âge**. [Dijon]: Éditions Faton, 2023.
- HERCULANO, Alexandre (dir.) – **O Panorama: jornal litterario e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis**. Lisboa: na Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 23-09-1843, p.304.
- HIJMANS, Steven – **Sol Invictus, the winter solstice and the origins of Christmas**. In *Mouseion*, XLVII—Series III, v.3, n.3. [Toronto]: Classical Association of Canada, 2003, pp.377-398.
- HUTCHISON, Jane C. – **Early German Artists**. In *The Illustrated Bartsch, vol. 9 commentary, part 2: Le peintre-graveur 6 [part2]*. New York: Abaris Books, 1991.
- KINSEY, William Morgan – **Portugal Illustrated: in a series of letters**. London: Treuttel, Würtz, and Richter, Soho Square, 1828, pp. 244-245.
- LEATHERBURY, Sean V. – **Framing Late Antique texts as monuments: the tabula ansata between sculpture and mosaic**. In PETROVIC, Andrej; PETROVIC, Ivana; THOMAS, Edmund – *The Materiality of text: placement, perception, and presence of inscribed texts in Classical Antiquity*. Leiden, Boston: Brill, 2019, pp.380-404.
- LOPES, Carlos da Silva – **Duas peças provenientes do Convento de Santa Clara de Vila do Conde**. In *Museu*, 2ª Série, n.1, 1960, pp.39-50.
- LOURENÇO, Raquel – **Os Sanctos Reys. Memory of the practices around the tombs of the founders of Saint Clare Monastery in Vila do Conde**. In BERTOCCI, Stefano & CIOLI, Federico (eds.) – *Franciscan Landscapes. Conservation, Protection and Use of Religious Cultural Heritage in the Digital Era*, vol. I. Firenze: Didapress, 2024, pp.89-97.

- MACIEL, Manuel Justino – **Um signo do tetramorfo na antiguidade tardia portuguesa.**
In *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.12, Lisboa: Edições Colibri, 1998, pp.353-364.
- MAIA, Rui – **Proposta do programa museológico para a igreja do antigo mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde.** Novembro de 2023. Porto: DRCN, 2023, p.14.
- MELO, Joana Ramôa – **O Género Feminino em Discussão. Re-presentações da mulher na arte tumular medieval portuguesa: projectos, processos e materializações.**
Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- MENDES, Paula Almeida (2020) – **Modos de Fazer «Santos»: a Escrita de «Vidas» de Varões e Mulheres «Ilustres em Virtude» em Portugal (Séculos XVII-XVIII)** In *Modos de Fazer/Ways of Making*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. CITCEM, pp. 481-495.
- MIMOSO, TEIXEIRA & LESSA – **Glossário.** In AA.VV. – *Património Musical de Santa Clara do Porto*. Porto: DRCN, 2023, p.392.
- MIRANDA, Marta – **Vila do Conde.** Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- MONTEIRO, Manuel – **Os túmulos dos fundadores do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde.** In *Arte*, ano 5, nº. 49, 1909, pp. 02-06.
- MUELA, Juan Carmona – **Iconografia de los Santos.** Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- MUELA, Juan Carmona – **Iconografía cristiana: guía básica para estudiantes.** 3ª ed. Madrid: Akal, *reimp.*, 2012.
- NEÖE – **Os tumulos dos Fundadores do Mosteiro de Santa Clara de Villa do Conde.** In *Ilustração Villacondense*, 2º ano, janeiro de 1911, nº 13. Vila do Conde: Tipografia Minerva, 1911, pp. 04-09.
- NEVES, Joaquim Pacheco – **O Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde. Pequena Crónica Dum Grande Mosteiro.** Vila do Conde: Gabinete de Cultura da Câmara Municipal, 1982.
- O Partidário**, Ano III, [n.137], Vila do Conde, 18 de agosto de 1902.
- OEN, Maria H. – **Iconography and Visions: St. Birgitta's Revelation of the Nativity of Christ.** In LIEPE, Lena (ed.) – *The Locus of Meaning in Medieval: Iconography, Iconology, and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, cop. 2018, pp.212-237.

- PALAZZO, Eric – **Les cinq sens, le corps et l'esprit**. In VIOLANTE, Susana Beatriz; COSTA, Ricardo da (org.) – *Mirabilia* 28 (2019/1) *The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy*. 2019, pp. 306-330.
- PANOFSKY, Erwin – **Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance**. [s.l.]: Icon Editions, reed. 1972, pp. 3-17.
- PARRA, Ana Raquel da Cruz – **A Paternidade na Idade Média: o caso de D. Dinis**. Tese de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018.
- PEIXOTO, Rocha – **O saque d' um Convento**. In *O Primeiro de Janeiro*, 21 de fevereiro de 1903.
- PEREIRA, Gabriel – **A decoração "ao romano" e a presença de João de Ruão na tumulária de Góis e Trofa do Vouga**. In *digitAR*, Extra Número 2. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, pp.158-170.
- PERPIÑÁ GARCÍA, Candela – **Natividad de Cristo**. In GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.) – *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, vol. 4. Los Ángeles III: la música del Cielo*. Madrid: Ediciones Encuentro: 2018, pp. 196-223.
- PICARD, Marc (OFM Cap.) – **The icon of the Christ of San Damiano**. Assisi: Casa Editrice Francescana: 2012.
- PINHO LEAL, Augusto Soares de Azevedo Barbosa de – **Portugal antigo e moderno: dicionario geographico, estatistico, chorographico, heraldico, archeologico, historico, biographico e etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal e de grande numero de aldeias**, vol. 11. Lisboa: Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão (Typographia Mattos Moreira), 1886, pp. 691-699.
- PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor – **Linhagens Medievais Portuguesas. Genealogias e Estratégias (1279-1325)**, vol. I. Tese de Doutoramento. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997.
- POLÓNIA, Amélia – **Fontes para o estudo da história de Vila do Conde: o arquivo do mosteiro de Santa Clara**. In *Vila do Conde, 1050 anos de história: a memória dos séculos monásticos*. Vila do Conde: Câmara Municipal, 2004, pp. 18-41.
- PORTAL, Frédéric – **El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos**. Barcelona: Sophia Perennis, 2005.

- RAGUSA, Isa; GREEN, Rosalie (eds.) – **Meditations on the life of Christ: an illustrated manuscript of the fourteenth century**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1961.
- RÉAU, Louis – **Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento, tomo 1, vol.2**. Trad. Daniel Alcoba. 3ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.
- RÉAU, Louis – **Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos: de la A a la F**. Tomo 2, vol.3. Trad. Daniel Alcoba. 2ªed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000[a].
- RÉAU, Louis – **Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos: de la G a la O**. Tomo 2, vol.4. Trad. Daniel Alcoba. 2ªed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.
- RÉAU, Louis – **Iconografía del arte cristiano: Introducción general**. Trad. José Mª Sousa Jiménez. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000[b].
- RIBEIRO, José António Salazar – **Em busca dos túmulos perdidos**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Trabalho realizado no âmbito da unidade curricular História da Arquitetura Medieval Portuguesa I do Mestrado em História da Arte Portuguesa. Disponível no arquivo CEDOPORMAR, em Vila do Conde, 2013.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura – **La Epifanía**. In *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 8. Madrid: Universidad Complutense, 2012, pp. 27-44.
- RODRÍGUEZ VELASCO, María – **Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media**. In *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, nº 16, 2016, pp. 119-142.
- ROSA, Maria de Lurdes – **As Almas Herdeiras. Fundação de capelas fúnebres e afirmação da alma como sujeito de direito (Portugal 1400-1521)**. Lisboa: Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 2012.
- ROSA, Maria de Lurdes – **Hagiografia e Santidade**. In AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Vol. C-I. [Lisboa]: Círculo de Leitores, 2000, pp. 326-361.

- ROSAS, Lúcia – **Espaço religioso e transformação. A fundação de capelas na época gótica.** In SARAIVA, Anísio; MORUJÃO, Maria – *O clero secular medieval e as suas catedrais: novas perspectivas e abordagens.* Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, 2014, pp. 101-122.
- ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina – **Enquanto o mundo durar: tempo, espaço e memória a partir de três estudos de caso.** In VAIRO, Giulia; MELO, Joana Ramôa; CARVALHO, Maria João – *Almas de Pedra. Escultura Tumular: da criação à musealização.* Lisboa: Instituto de Estudos Medievais. FCSH-Nova, 2019, pp. 91-104.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María – **Per aurem intrat Christus in Mariam. An iconographic approach to the conceptio per aurem in Italian Trecento painting from patristic and theological sources.** In *De Medio Aevo* 9 [n.5], 2016/1, pp.83-122.
- SALVESTRINI, Francesco – **Franciscan Observance in Italy.** In In BERTOCCI, Stefano & CIOLI, Federico (eds.) – *Franciscan Landscapes. Conservation, Protection and Use of Religious Cultural Heritage in the Digital Era*, vol. I. Firenze: Didapress, 2024, pp.43-51.
- SANTOS, Reinaldo dos – **A Escultura em Portugal, volume 2: séculos XVI a XVIII.** Lisboa: Oficinas Gráficas de Bertrand (Irmãos) Ld.^a, 1950.
- SEIXAS, Miguel Metelo de – **Heráldica eclesiástica na porcelana chinesa de importação portuguesa.** In SANTOS, A. Varela – *Portugal na porcelana da China: 500 anos de comércio*, vol.2. Lisboa: Arte mágica, 2008, pp.415-477.
- SILVA, António Martins da – **Extinção das Ordens Religiosas.** In AZEVEDO, Carlos Moreira de (coord.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. C-I. Lisboa: Círculo de Leitores, UCP-CEHR, 2000, pp. 232-236.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – **Dicionário de termos de arte e arquitectura.** Lisboa: Presença, 2005.
- SILVA, José Custódio – **Memória e imagem. Reflexões sobre escultura tumular portuguesa (Séculos XIII e XIV).** In *Revista de História da Arte*, n.1. Lisboa: Edições Colibri / Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL, 2005, pp. 46-81.

- SILVA, José Custódio Vieira da – **O Fascínio do fim: viagens pelo final da Idade Média**. Lisboa: Livros Horizonte, 1997.
- SILVA, Ricardo J. Nunes – **Mobilidade artística e transferência de conhecimentos na arquitetura tardo-gótica e os seus reflexos em Portugal no século XV e nas primeiras décadas do século XVI**. In *O Fascínio do Gótico. Um tributo a José Custódio Vieira da Silva*, Lisboa: ARTIS-Instituto de História da Arte, 2016, pp. 163-184.
- SIMMONS, Kurt – **Revisiting the Fathers. An Examination of the Christmas Date in Several Early Patristic Writers**. In *Questions Liturgiques*, v.98, n.3-4. Leuven: Faculteit Theologie en Religiewetenschappen, PEETERS, 2017, pp. 143-180.
- SOUSA, Ana Cristina – **Arte do cobre, latão e estanho. O estudo de caso do Túmulo de D. Afonso de Portugal na Catedral de Braga**. Provas de Agregação. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2023.
- SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (dir.) – **Ordens religiosas em Portugal: das origens a Trento**. Guia histórico. 3ª ed., reimp. 2022.
- SOUSA, Eliana Susana Miranda de – **Vila do Conde no início da Época Moderna**. **Construção de uma nova centralidade**. Dissertação de Mestrado. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013.
- STRAUSS, Walter L. – **German Masters of the Sixteenth Century. Erhard Schoen. Niklas Stoer**. In *The Illustrated Bartsch*, vol. 13 commentary. New York: Abaris Books, 1984.
- TÁVORA, Luíz Gonzaga de Lancastre e – **Apontamentos de armaria medieval portuguesa. I, A bandeira heráldica de D. Afonso Sanches**. In *Boletim Cultural do Município de Cascais*, n.4. Cascais: Arquivo, 1982, pp. 79-90.
- The Prophecies and Revelations of Saint Bridget (Birgitta) of Sweden**. Disponível em: <<https://rb.gy/pf15bj>> [última consulta em: 24-07-2024].
- TORRES JIMÉNEZ, Raquel – **Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi. Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media**. In *Hispania Sacra*, LXV. Extra I, enero-junio 2013, pp. 49-93.
- VALTIERRA LACALLE, Ana – **La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía**. In *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IX, n.17. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017, pp. 105-124.

VORÁGINE, Santiago de la – **La leyenda dorada**, 1. Trad. José Manuel Macías, 8ª reimp.,
Madrid: Alianza Editorial: 1996

VORÁGINE, Santiago de la – **La leyenda dorada**, 2. Trad. José Manuel Macías, 8ª reimp.,
Madrid: Alianza Editorial: 1997

WINKES, Rolf – **Pliny's Chapter on Roman Funeral Customs in the Light of Clipeatae
Imagines**. In *American Journal of Archaeology*, vol. 83, n. 4. [Chicago: The
University of Chicago Press], 1979, pp. 481-484.

Apêndice documental

Documento 1

Transcrição de excerto das: **Dúvidas sobre o testamento do fundador às quais respondeu, primeiramente, o Doutor Navarro e secundariamente Mestre Olmedo.**

Fonte: ANTT, OFM, PP, CSCVC, mç.20, n.17

[fl.2v] Duvida 3ª. Se ho ministro podera por frades que cantem e digão as missas que ho testador manda se lhe digão por clerigos. E se serão os taes frades obrigados a rezar as horas canonicas na capella honde estaa enterrado ho testador, por mandar que nella as rezem os cape [fl.3r] lães clerigos. E se as taes missas se poderão dizer em ho altar mor por ho testador mandar se digão na sua capella. E se dizendo os frades as taes missas farão estação. E se serão a ysso obrigados, pera dizerem ao povo que roguem ao senhor pola alma del rrey por quem aquela missa se diz, por que asy ho manda em testamento. Resposta. Esta elecção dos capellães hase (sic) de fazer por a abadessa em cada hum anno, pois ho testador asy ho manda. E não he contra sua regra. E não a ha de fazer ho ministro, aynda que creo que a abadessa poderaa elleger alguns frades a quem ho ministro ou quem por elle tiver poder der licença. Os quaes empero amde dizer as horas canonicas. E todo ho demais am de fazer nem mais nem menos, como ho avião de fazer os capelães que forem elegidos por a abadessa segundo se ordena em ho Outrosy temos por bem. folha 3ª columna ultima. E as missas e horas se am de dizer em a capella. E como e honde ho fundador ho manda. E não em outros altares. E neste se am de dizer as estações.

[...]

[fl.4v] Parecer de Mestre Olmedo [...] Os testamentos ultimas vontades dos fundadores das casas são obrigatorias por direito natural: por que como são senhores de sua fazenda, podem por todas as cargas e condições que quiserem não sendo contrayras a direito. E aquele que aceitar ho modo de vida pelos taes ordenado, fica obrigado a guardar ho que asy lhe foy mandado, por direito natural. De modo que se ho não guardar peccaraa mortalmente, especialmente nos casos de sustantia honde os dictos fundadores encarregão ha conciencia salvo naquelas cousas que elles mesmos declararem que não obriguem [fl.5r] a peccado, como soem fazer alguuns fundadores

de collegios e de hordem como de Avis e Sanctiaguo. E a (?)nda nestas quando se deixarem com desprezo, não ficara seguro o que as quebrantar. Asi que eu tenho por sem duvida que as cousas que estes sanctos encomendão a abadessa e donas da casa são obrigatorias em ho foro da conciencia e que se algumas parecerem difficultosas pela mudança do tempo que he necessaria dispensação do sumo pontífice, ou de quem tiver seu poder pera se mudar, de como os fundadores mandão que se faça. Daqui esta clara ha repostas das perguntas.

Documento 2

Transcrição de excerto do: ***Mappa dos Bens, e Rendas do Mosteiro que se deu a Sua Magestade por mão do Corregedor de Barcellos no Anno de 1790***

Fonte: ANTT, OFM, PP, CSCVC, mç. 3, doc.24, fl.23r a fl.23v

[f.23r] Ao nono. Que os Encargos das seis Missas declaradas na Fundação dos Instituidores, e na Doação de D. João Affonso Tello, seu descendente, se cumprem, dizendo-se na Igreja deste Mosteiro quatro Missas, huma cantada, e três resadas, com o Pater Noster na offerenda dellas; e duas Missas que se dizem nos Beneficios de Sam Pedro de Serva, e Sam Pedro de Athei: E tambem se Lança Água benta em sima do Túmulos dos Fundadores, no fim das Missas, mas não pelo sacerdote paramentado, por se assentar que era contra o Ritual. E quanto as Resas Canónicas, que na Fundação se encarregarão aos Cappelaens na Igreja deste Mosteiro, há tradição, que antigamente assim se executava, e que pelo embaraço, que fazia o choro na Igreja ao Choro, e Exercicios Espirituaes das Relegiosas, cessara esta práctica; e qe em Lugar della sahião Rendas deste Mosteiro, para se formar hum Choro de quatro Rassoeiros, na Matriz desta Villa, de que hé Padroeiro este Mosteiro. E não constao de mais Encargos, nem dos Titulos, nem da Taboa da sacristia, que já não falla no choro [fl.23v] choro dos Cappellaens. E alem destes Encargos manda dizer a Comunidade, pelos mesmos Fundadores ou seu Filho mais huma Missa quotidiana, e hum Anniversario, com Missas geraes, huma vez no anno, e com suas Vesperas, a que assistem os Religiosos de Sam Francisco, e clero.

[...]

[fl.23v] Ao Undécimo. Que os Encargos, e obrigaçoens sobre dictas no Nono Artigo, se não podem commutar, sem escandalo; por serem impostos pelos mesmos Reaes

Fundadores. Nem ha necessidade da sua Commutação para pagamento de Dividas, e sustentação do Mosteiro.

Documento 3

Transcrição de excerto do: **Livro de Receita e Despesa de D. Joanna Ludovina de Vasconcellos** (1798-1801)

Fonte: ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv.120, fl.28

[fl.28] Despeza feita com as Tribunas da Nossa Igreja.

Importou a Tribuna da Capella Mor, e as duas dos Altares da Senhora do Rozario e Santo Antonio, e a Sanefa do Arco Cruzeiro; e as duas Imagens dos Nossas Patriarchas, que se fizerão de novo, e os Cortinados rouxos, e vermelhos que se mandarão tingir, e preparar para os muitos Altares, e Sanefa, e dous resplandores novos para as ditas Imagens; e encaixar o pavimento, e escadas da Capela Môr, e solhar de madeira o lugar em que dantes se punhão as esteiras, e abrir hum Armario de fronte da porta da Sachristia; revocar as paredes de donde se tirou o azulejo; e o que demais se deu do ajuste por premio ao Mestre das Tribunas, e das Imagens, e aos officiaes que as asentarão, e sustento que se lhes deu fora do ajuste, fez tudo a despeza de...1.600\$000

Este dinheiro sahio do que deixou a Nossa Antecessora para esta obra

Documento 4

Transcrição de excerto do: **Livro de Receita e Despesa de D. Anna Rita de Mello Sotto Maior** (1801-1804)

Fonte: ANTT, OFM, PP, CSCVC, liv.121

[fl.26r] Despesa feita com as obras da nossa igreja.

Mandamos continuar as obras da Nossa Igreja que ficarão principiadas do tempo da Nossa Antecessora, a saber os Altares, e Sanefas do Evangelista, e do Baptista, o Anteparo da Porta da Igreja, dous confissionario pera ella; guarnecer de talha das grades dos coros de Baixo, e de sima; dourar todos os Altares; pintar os Forros; tirar os Azulejos das paredes; fazer o Painei da Capella Mór; fazer os cortinados de Damasco pera os Arcos, e Altares; o cortinado de seda de ouro pera o Trono, as Alcatifas, e o mais, que se reformou, e fez de novo, e com Jornaes de Trolhas, Carpinteiros, Ferreiro, e Pedreiros... 4.160\$023

E esta quantia sahio do dinheiro que a Madre D. Anna Sofia de Mello deixou no fim do seu Triennio aplicado pera esta obra.

[fl.27r] Despeza que fizemos com os N. V.V. Fundadores.

Despendemos com a Tribuna, e Mauzuleos de Talha..704\$800

Com o Pintor, que os Dourou, e pintou a sua Capella, e fes o Painei da Senhora da Conceição...757\$860

Com vidros pera os ditos Mauzuleos, e com quem os assentou...36\$610

Com as Imagens dos Santos Mártires, Resplandores, e cadeas de prata...18\$100

Com 6 castiças pera o Altar...49\$440

Com a Alcatifa pera a dita Capella...42\$300

Com a Esteira pera dita...7\$000

Com as Grades de ferro...80\$460

Com Trolhas, Carpinteiros, Pedreiros, e Ferreiro...45\$250

Com os Anniverçarios, Missas, e Armação, Cera, e Muzica nos tres Annos...93\$830

Com o que se deu as Religiozas nos dias do mesmo Anniverçario...144\$270

Soma a Despeza...1.979\$920

Para pagamento desta divida se applica o que de mais sobrou nas contas da Fonte a p24 deste Livro

Applicou-se mais o que a mesma fonte teve de sobras no Triennio da Muito Reverenda Madre D. Maria Casemira Faria Gaio, como consta do seu Livro de contas a p23

Applicou-se mais o que no mesmo Triennio tiverão de sobras estes V.V. Fundadores naquelle dito Livro a p24